



KALLIGRAM







Szegedy-Maszák Mihály
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ



SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene
A művészetek összehasonlító vizsgálata

Kemény Zsigmond
Megértés, fordítás, kánon
Kosztolányi Dezső

Előkészületben:

Az újraolvasás kényszere
Márai Sándor
A regény, amint írja önmagát
Ottlik Géza
Szerkezet és hatás a költészetben

Szegedy-Maszák Mihály

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

KALLIGRAM
Pozsony, 2010

A kötet megjelenését támogatták:
Magyar Könyv Alapítvány,
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Tudományos Akadémia



MAGYAR KÖNYV
ALAPÍTVÁNY

nka
Nemzeti Kulturális Alap

© Szegedy-Maszák Mihály, 2010
ISBN 978-80-8101-294-5

Tartalom

| | |
|--|---------|
| 1. Előszó | 9 |
| 2. A versfűzér folyamatszerűsége | 18 |
| 3. Életművek kölcsönhatása: Kosztolányi és Csáth Géza | 73 |
| 4. A fiatal Kosztolányi újságírói értékrendje | 116 |
| 5. Vértől Magyarország | 149 |
| 6. A történelem mint újraírás | 203 |
| 7. A parlagiság mint érték | 228 |
| 8. A nevelődési regény cáfolata | 255 |
| 9. Édes Anna: regény és/vagy példázat | 285 |
| 10. Esti Kornél: olvasás és újraolvasás | 318 |
| 11. Tengerszem | 356 |
| 12. Meztelenül és Számadás | 380 |
| 13. A kánonok hiábavalósága? | 420 |
| 14. A néző értékítéletei | 457 |
| 15. A fordítás kockázatai | 478 |
| 16. Nyelv és nemzet | 518 |
| 17. Hivatkozások | 548 |
| Képmelléklet | 583 |



1. Előszó

„*Das, was lebt, ist etwas anderes als das, was denkt.*”
(Benn 1975, 3: 927)

„Ne illessz előszót munkádhoz; a bírálók csak róla fognak szólni.” George Moore (1852–1933) – az ír szerző, akinek e szavakat tulajdonítják (Genette 1987, 269), s akiről halálakor a *Nyugat* azt állította, hogy „inkább francia volt, mint angol” (Duckworth Barker 1933, I: 698) – olyan intelmet fogalmazott meg, amelyet kockázatos nem megfogadni. Az itt kezdődő könyvben található fejtegetések esendő voltát aligha feledtetheti bármiféle előre bocsátott magyarázkodás, hiszen magának az irodalomnak a természetéből is következik, hogy mindaz, ami itt olvasható, már a jelen pillanattól fogva a múlt-hoz tartozik és felülvizsgálatra szorul. „Az a hitem – írta Kosztolányi a *Nyugat* 1914. április 16-án megjelent számában –, hogy állandóan – legalább ötvenként revideálnunk kellene irodalmi ítéleteinket. Öt év múltán ismét mást veszünk észre egy-egy munkában” (Kosztolányi 2004, 256).

Az utókor még a legkiválóbbak véleményét is szigorúan mérlegre teszi. Példaként két olyan méltatót idéznék, akik Kosztolányi legjobb értői közé tartoztak. Schöpflin Aladár 1937-ben kiadott irodalomtörténetének tévedéseit manapság már a kevéssé tájékozott olvasó is könnyen észreveheti. „A leány egyszer elmegy néhány hétre nyaralni – olvasható e munkában a *Pacsirtáról* –, az öregek ezalatt felszabadulnak, kedvükre való mozgalmas életet élnek, pompásan érzik ma-

gukat.” Nem kevésbé hat felületesnek a gondolatmenet további része, mely szerint „Édes Anna [...] egy éjszaka fejszét ragad, megöli asszonyát és annak férjét.” Sőt, a végkövetkeztetés is hamisan hangzik: „Kosztolányi állapította meg a homo politicus és a homo aestheticus ellentétét” (Schöpflin 1937, 197-198). Halász Gábor két évvel korábbi szavait ugyan nem érheti ennyire nyilvánvaló kifogás, de azt meg lehet jegyezni, hogy nem teljes mértékben igazolta a legutóbbi háromnegyed évszázad az ítéletét, mely szerint „értékesebbek az alkotás szempontjából a szegény gyermek, mint a bús férfi panaszai, [...] jobbak a *Meztelenül* látszólag elvonatkoztatott képei, mint az egyébként szívbemarkoló és néhány nagyszerű verset felmutató *Számadás*” (Halász 1977, 723). Különösen az értékítélet második felét lehet ingatagnak minősíteni.

Ha ilyen kiváló értekezők nyilatkozataiban ki lehet mutatni hiányosságokat, akkor egészen bizonyos, hogy nagyonis vitathatónak fog bizonyulni mindaz, ami ebben a könyvben található. Nemcsak azért, mert Kosztolányi Dezső munkásságának értelmezéséhez olyan sokféle ismeret szükséges, amelyet nem mondhatok magaménak, de azért is, mert a történelem nem áll meg, a múltból alkotott kép nem állandósítható. „Mindен értelmezés lényegénél fogva átmeneti igazságot hordoz” – állítja korunk egyik kiváló zenésze (Boulez 2005, 473), és ugyanerre emlékeztet a képzőművészetek jelentős szakértője, amidőn arra hivatkozik: „a múltra vonatkozó tudásunkat jelentős mértékben korlátozza, hogy nem ismerjük a jövőt” (Danto 1985, 16).

Más oka is van az itt következő műértelmezések vitathatóságának. „Az, amit nem értünk meg teljesen: a költészet” – állította Kosztolányi, az *Új Idők* 1928. január 15-én megjelent számában (Kosztolányi 1999b, 434), s e figyelmeztetése közel áll az általa fordított Valéry felfogásához. „A legjobb mű az, amelyik a legtovább megőrzi a titkát.” Ez az észrevétel az 1920-as évek végén fogalmazódott meg (Valéry 1930, 87), és más bizonyíték is megerősítheti a föltevést, hogy a magyar szerző nézetét több jelentős kortársa is osztotta. Anélkül, hogy elfo-

gadnók Babitsnak azt a véleményét, hogy „a költőket nem is olvashatják, nem is érthetik meg mások, csak akik maguk is költők” (Babits 1987, 459), föltehető a kérdés: van-e az értelmező birtokában olyan eszköz, fogalomkincs, amellyel meg tud közelíteni írói alkotásokat, ismeri-e eléggé a kort, amelyben a költő élt, vagy akár a jelent, hogy érdemlegeset tudjon mondani az általa kiszemelt művekről – különösen akkor, ha azok annyira különböző műfajúak, mint Kosztolányi esetében. „Wo sind meine Runen / gegen diess Räthsel?” – éneklí Brünnhilde, amikor a számára érthetlennel kerül szembe. E sorok írója éppoly nehéznek találja saját helyzetét, mint a *Götterdämmerung* hősnője a II. felvonás 5. jelenetében. Semmiképpen nem követheti azoknak a példáját, akik „tudományt művelnek és az igazságot keresik, feledve, hogy önkényes előfeltevésekre támaszkodnak” (Todorov 1984, 85). Azért sem, mert Kosztolányi műveinek tárgyalása szigorú értelemben vett történeti kérdések megválaszolását is igényelné, e társtudomány eredményeinek szakszerű számbavételére azonban nem vállalkozhatom. Nem tudom elfogadni a szembeállítást, mely szerint „a hagyomány a mindenkor jelenhez kötődik, teremtett, és nem azonos a megtörtént dolgok halmazával, a múlttal”, s ezért „nem a tudományos, hanem a politikai gondolkodás körébe tartozik” (Schlett 2009, 1149, 1150), de érzékelem, hogy a különféle szellemi tudományok hagyománya jelenleg nem igazán összeegyeztethető s ugyanazzal a szóval nem ugyanarra utalunk.

Nehogy valaki hamis várakozással vegye kezébe e kötetet, szükséges leszögezni, hogy nem életrajzi monográfia elkészítése volt a célom. Szó sincs arról, hogy lebecsülném az életrajz jelentőségét; egyszerűen azt vagyok kénytelen elismerni, hogy nem ilyen jellegűek voltak előmunkálataim. Más kérdés, hogy korántsem vélem magától értetődőnek valamely életmű egységét. Csakis a tematikusnak nevezett kritikusok fogadhatják el a föltevést, hogy „az irodalom nagyjai csak egy művet hoztak létre”. Olyan kis terjedelmű életmű esetében, mint Vermeeré, talán lehet némi igazság abban, hogy egyes

művei „ugyanannak a világnak a töredékei” (Proust 1988, 877, 879), de merné-e bárki állítani, hogy a *Lear* és *A vihar* vagy a *Tristan* és a *Meistersinger* lényegében ugyanaz a mű. Az *Esti Kornél* és az *Ének a semmiről* sem hozható közös nevezőre.

A Kosztolányinak tulajdonítható alkotásoknak nem ő az egyedüli szerzője. Az ő műveire is érvényes az igazság, mely szerint „meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy egy kevés irodalom létrejöhessen” (James 1967, 23). A nyelvszemléletével foglalkozó záró fejezetnek éppen az a főadata, hogy próbálja megvilágítani: maga Kosztolányi úgy vélte, műveit bizonyos fokig a legtágabb értelemben vett nyelv emlékezete hívta életre. Fölfogása némileg hasonlított ahhoz, amelyet Foucault így összegezett: „napjaink írása megszabadította magát a 'kifejezés' szükségletétől [...]. E fordulat az írást jelek játékká alakítja, olyan játékká, amely nem annyira ahhoz a tartalomhoz igazodik, amelyet jelöl, mint inkább a jelölő saját természetéhez. [...] Mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folytonosan eltűnik” (Foucault 1999, 122).

Lírai versei vagy elbeszélő prózája a jelentősebb? Nemcsak a magyar irodalomban ritka az olyan életmű, amelynél föltehető ilyen kérdés. Egy 1951-ben tartott előadásában állította Gottfried Benn, hogy Goethét leszámítva, „a legutóbbi száz év egyetlen nagy regényírója sem volt lírikus” (Benn 1975, 4: 1060). „Földünk, égajunk, vérmérsékletünk arra rendelt bennünket, magyarokat” – írta Kosztolányi 1918-ban –, „hogy elsősorban a lírában alkossunk nagyot, a többi műfajban eddig még nem termett semmi igazán maradandó, mely a külfölddel is állja a versenyt” (Kosztolányi 1978, 2: 448-449). Lehet, túlzó e megrovás, de valószínűleg ösztönzést adhatott ahhoz, hogy a szigorú ítélkező a sokáig a népszerű kultúrával társított prózát a verses költészet magasságába emelje. Már életében megfogalmazódott olyan vélemény, amely elbeszélő prózáját tartotta elsődlegesnek. Halász Gábor ezért érvelt a következőképpen: „Vannak, akik prózai alkotásait fölébe helyezik a költeményeinek; pedig ami ott csak kifogástalan, verselem-

ként felhasználva válik újszerűvé és izgalmasan érdekessé” (Halász 1977, 724). Több mint félévszázaddal később angol költő fordítója, George Szirtes személytelenül jegyezte meg, hogy „sokan jobban szeretik a szépprózáját (his fiction) a verseinél” (Kosztolányi 1991b, vi).

Különbféle nézőpontokból, nagyon eltérő igény és tájékozottság alapján lehet közelíteni az életműhöz. Hihetőleg ezzel is indokolható a közmegegyezés hiánya. Krleža egy 1978-ban megjelenő kötet számára a következő módon nyilatkozott: „Semmilyen vonatkozásban sem volt gyengébb lírikus, mint regényíró, sőt azt is mondhatjuk, hogy jobb költő volt, mint prózaíró” (Mann 2006, 340). Nem lehet elhibázottnak nyilvánítani a népi írók irodalomtörténetének vélekedését sem, inkább a történetiség alapján adott magyarázatot igényelne a kijelentés, hogy „Kosztolányi lírai pályája nem mérhető Ady Endre pályájához, de ott a helye Juhász Gyula és Tóth Árpád mellett a magyar líra első vonalában. Természetesebb, egészségesebb és őszintébb költő volt Babits Mihálynál” (Féja 1943, 277). Bő két évtizeddel később az egészen más értékrendű Sőtér István neheztelő hangnemben tette szóvá, hogy „Kosztolányi költői nagyságát máig sem érzékeljük eléggé” (Sőtér 1980, 189).

Az eltérő alkat s szemlélet korántsem szükségszerűen tesz érzéketlenné, sőt olykor előtérbe állíthatja az életműnek addig elhanyagolt részét. „Kosztolányi szellemes író. A szellemesség nem élc és nem ötlet.” Németh László 1928-ban tette ezt a megállapítást (Németh 1999, 3: 551), és szűk öt évvel később kifejezetten a tárcákra irányította a figyelmet, arra hivatkozván, hogy „a magyar próza e században alig termelt valamit, amit tökéletességben ezekhez a félhasábos remekművekhez lehetne hasonlítani” (Németh 1999, 1: 464). Közismert, milyen sokat tett e rövid szövegek elismertetéséért Illyés Gyula Kosztolányi halála után. Az ő példájukat követve, annak érzékeltesére is törekszem, hogy az általam méltatott szerző nemcsak költőként s elbeszélőként, de értekezőként is a magyar irodalom élvonalához tartozott. A magyarországi sajtótörténeti vizsgálódások viszonylagos elmaradottsága is okozza,

Miután hivatkoztam történelemre és kortársakra, óhatatlanul is fölvetődik a kérdés: miféle irányzatokhoz mérem az általam mérlegelt alkotásokat. Nagyon óvatosan utalok irodalmi vagy művészeti mozgalmakra, mert úgy vélem, a huszonegyedik század elején a közös emlékezet már kevésbé ragaszkodhat ahhoz az elvhez, hogy az európai művelődés vonalszerűen vagy szakaszosan előre haladónak föltételezett alakulása érvényesnek tekinthető olyan világban, amely különböző kultúrák összjátékaként jellemezhető. A nemzetközi irányzatokat néhány nyugat-európai irodalom alapján határozták meg, s ezek gyakran a magyar irodalomra sem érvényesíthetők.

Szándékom szerint a magyar irodalomtudomány eredményeit összehasonlító szempontokkal egyeztettem, annak a figyelmeztetésnek a szellemében, amelyet Kosztolányi egyik jelentős osztrák kortársa így fogalmazott meg, 1921-ben: „Azok, akiknek számára a nemzet egyszerűen nem is létezik, túlságosan megkönnyítik a maguk dolgát. [...] De akik nem ismerik a nemzetekfelettség eszményét, ők is túlságosan egyszerű megoldást választanak” (Musil 2000, 99, 101). Bő száz évvel ezelőtt előfordult, hogy egy kiváló magyar író munkásságát ilyen címmel méltatták: „A magyar Balsac” [sic!] (Endrődi 1900, 166), és a közelmúltban rendeztek olyan kiállítást, amelynek „A magyar Vadak” elnevezést adták. Nem hiszem, hogy segíti a magyar irodalom vagy művészet alkotásainak megértését, ha egyszerűen másik kultúrából vett címkével látjuk el őket, de az sem üdvös, ha nem veszünk tudomást nemzetközi összefüggésekről. Különösen indokolt ezekre figyelni olyan alkotó esetében, aki szeretett utazni, több nyelven olvasott és sokat fordított idegen nyelvből.

Kosztolányi nyelvi közösségként képzelte el a magyarságot. Mint minden szemléletet, ezt is el lehet utasítani. Azt remélem, könyvem végére az olvasó meggyőződhet arról, hogy ez a nemzetfelfogás lényegesen magasabb mércét állít föl, mint némely más elképzelések, bármennyire hangosan hirdessék is őket. „Műve addig él, amíg a magyar nyelv” – írta Márai az

Újságban, a költő halála után (Márai 2002, 58). Meggyőződésem, hogy a *Lenni vagy nem lenni* című eszmefuttatás szerzője is így gondolta.

Esterházy Péter mintegy bő két évtizeddel ezelőtt azt írta, Kosztolányi „nem mester, mert mester nincs, nem példa, mert Babits Mihály a példa, nem a legnagyobb, mert Móricz Zsigmond a legnagyobb, ha volna legnagyobb, de ő áll a legközelebb hozzánk” (Esterházy 1988, 53). Egy jelentős alkotó egészen más távlatból ítél, mint az irodalmár. Semmi jogom nincs mások nevében nyilatkozni. Egyetlen más magyar író rovására nem kívánom fölnagyítani Kosztolányi Dezsőt. Csakis annyit állíthatok, alkatilag közel áll hozzám, ezért róla igyekeztem könyvet írni.

Úgy véltem, a könnyebb olvashatóság érdekében mellőzöm a lábjegyzeteket. A szöveg közben utalok a forrásokra, melyeknek jegyzékét a könyv végén mellékelem. Minden esetben igyekeztem megtartani az idézet lelőhelyének a helyesírását, vagyis betűhíven idézek, még akkor is, ha nehéz eldönteni, mennyi írható a szedő vagy a nyomda rovására. Munkámhoz olyan sok személytől kaptam segítséget, hogy reménytelen volna mindazokat felsorolni, akiknek köszönettel tartozom. Tanáraim, néhai s élő pályatársakon, rokon szakmák művelőin, barátokon, egykori és jelenlegi tanítványokon, a kritikai kiadás többnyire fiatal munkatársain és családom tagjain kívül Papp Oszkárt, Réz Pált és a közelmúltban elhunyt Zágonyi Ervint, valamint azokat említeném, akik Kosztolányi szülővárosában szeretettel fogadtak. Hálás lehetek a sorsnak, hogy olyan különböző alkotók véleményét megismerhettem Kosztolányiról, mint Kassák Lajos, Gyergyai Albert, Illyés Gyula, Ottlik Géza, Mészöly Miklós, s 1997-ben alkalmam volt találkozni a költő unokahúgával, Horváth Lászlónéval, valamint a hagyatéknak egyik áldozatkész gondozójával, Dér Zoltánnal. Köszönettel tartozom Bengi Lászlónak, Csorba Lászlónak, Imre Zoltánnak, Józán Ildikónak, Romsics Ignácnak, Takács Lászlónak, Tarcsay Zoltánnak és Tóth-Czifra Júliának, akik elolvastak egy-egy fejezetet, Dér Zoltánné Beszédes Valériá-

nak, aki megismertetett férje gyűjteményével, valamint Arany Zsuzsannának és Bíró-Balogh Tamásnak, akik az általuk gyűjtött források, illetve levelek szövegét rendelkezésemre bocsátották.

Mivel harminc évvel ezelőtt jelent meg első hosszabb tanulmányom Kosztolányiról (Szegedy-Maszák 1979), talán nem szerénytelenség egyik nagy költőnk kijelentését vonatkoztatni e munkára: „nagyon tartok tőle, hogy a hosszú idő, mely alatt elkészült, nem erejének, hanem gyöngeségének a bizonyítványa” (Arany 1953, 7). „Tudjuk, hogy mindenki húsztól negyvenéves koráig van csak szellemi és testi erőinek teljes épségében” – olvasható egy 1905-ben név nélkül megjelent, de valószínűleg Kosztolányinak tulajdonítható cikkben (Kosztolányi 2006, 466). Mivel e követelménynek nem tudok megfelelni, csakis Fjodor Iljics Kuligin szavait idézhetem, a Kosztolányi fordította *Három nővérből*: „Feci quod potui, faciant meliora potentes” (Csehov 1973, 497).

2. A versfűzér folyamatszerűsége

„Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit“

(Rilke: *Die siebente Elegie*)

„For a man who is capable of experience finds himself in a different world in every decade of his life; as he sees it with different eyes, the material of his art is continually renewed.“

(T. S. Eliot: *Yeats*)

A fiatal Kosztolányi először verset írt, majd újságírói szerepet vállalt, s csak valamivel később kezdett prózai elbeszéléseket közölni. E háromféle tevékenysége kölcsönösen hatott egymásra, s mindegyiket folytatta élete végéig. A műfaji sajátosságok s a legalábbis részben eltérő közönséghez alkalmazkodás indokolja, hogy külön-külön foglalkozzam e három területtel. Az egy-egy műfajon belüli munkásság alakulása csak egy a lehetséges szempontok közül. Kosztolányi életművét különböző távlatokból lehet mérlegelni. Az értelmezőnek más vonatkozásban is választania kell: vagy az egyes alkotások keletkezési időpontját, vagy a kötetbe rendezést tekintheti irányadónak. Ebben a könyvben az utóbbi számít fontosabbnak. Az életrajzi monográfia a másik megoldást igényelte volna, s ennek létjogosultsága semmivel sem kevésbé indokolt, mint az itt érvényesített elrendezés.

Négy fal között

Tizenöt évvel első kötetének megjelenése után Kosztolányi Dezső így jellemezte a huszadik század elején pályakezdő költők első verseskönyvét: „Többnyire tíz ív terjedelmű. Benne helyzetdalok és hangulatok, egy szokott szerelmivers-cso-
kor, felül a nő nevével (Magda, Márta vagy Ella), aztán nagyvárosi képek, egy budapesti éjjeli kávéház rajza, majd pár refrénes vers, néhány alkalmi óda (ötös jambusban), okvetlenül pár románc és ballada, s esetleg egy hosszabb történelmi elbeszélő költemény” (Kosztolányi 2004c, 635).

Nemcsak Ady harmadik kötete, az *Új versek*, de Kosztolányi pályakezdő verseskönyve, az első kiadásban 1907-ben megjelent *Négy fal között* is lényegesen eltér ettől a századfordulóra jellemző mintától. A korszak magyar versírásáról legutóbb készült könyv szerzője kötetszerkesztésre „példát [...] nem igazán” talált (Bednatics 2009, 149) a *Nyugat* előtti költőknél – talán még Komjáthy Jenő könyve, *A homályból* sem kivétel –, Ady és Kosztolányi esetében viszont tagadhatatlan a törekvés a fölépítettségre. Hasonlóságuk azonban mindössze a korabeli megszokások tagadására korlátozódik. A *Négy fal között* nagyon fiatal szerző munkája; a benne közreadott versek közül a *Sorsunk* Réz Pál szerint 1901-2-ben készült. „Ver-
set előbb írtam, mint prózát” – állította Kosztolányi 1916-ban (Kosztolányi 2004c, 315), és e nyilatkozat hitelt érdemel „Az *árkádok alatt* című cikke például az azonos című vers prózai parafrázisa” – ahogyan a korai időszak egyik szakértője megállapította (Dér 1980, 183).

Száz év elteltével az olvasó meglehetősen ódivatúnak vélheti a *Négy fal között* anyagát. Nem kizárólag azzal magyarázható ez a hatás, hogy a jelenkorban már csak keveseknek lehet fogalma arról, hogyan verseltek a tizenkilencedik-huszdik század fordulójának magyar költői, hiszen túlnyomó többségük kihullt az emlékezetből. Aki ismeri Kosztolányi későbbi műveit, könnyen észreveheti a folytonosságot az első verseskötettel. Pályafutásán elejétől végig érzékelhető bizonyos fönn-

tartás az újszerűséggel szemben. „Új helyett inkább a régít kereste” – mondta Babits egy rádióelőadásban, közvetlenül nemzedéktársának halála után – „önmaga múltjába és gyökereibe vonódott tekintete, gyermekemlékei közt családjának és szülővárosának képei nyűgözték le, származás, hagyományok, múlt és ereklyék, haza és család mély, mágikus varázs gyanánt hatottak rá” (Babits 1977, 418). Munkásságának egyik legfőbb sajátossága arra vezethető vissza, hogy szülőhelyét parlaginak vélte, ám ugyanakkor a számára legfontosabb értékek megtestesülését látta benne. Művészi alkatának kialakulásához döntően hozzájárult Szabadka fejlődése az 1900 körüli években. A kor legjelentősebb ismerettárának 1897-ben megjelent kötete a következő leírást adta e városról: „Lakóinak száma gyorsan emelkedik: 1850. még csak 48.126 volt, 1869. már 56,323, 1881-ben 61,367 és 1890-ben 72,737-re emelkedett [...]; lakosai közt van jelenleg 38,327 magyar, 1898 német, 476 tót és 31,824 szerb (bunyevac); hitfelekezet szerint 66,635 római kat., 2480 görög keleti, 249 ág. evang., 665 helvét és 2540 izraelita” (Pallas 1897, 322).

Nemcsak a korai versek s elbeszélések, de a *Pacsirta* s az *Aranysárkány* olvasójának is hasznos lehet tudni, hogy szerzőjük 1909-ben nem alaptalanul nevezte Szabadkát „az ország harmadik városá”-nak (Kosztolányi 2001, 108), hiszen a költő szülőhelye akkoriban a legnagyobb magyar települések közé tartozott, „harmadik a maga majd 84 ezres lélekszámával”, és városiassága is vitathatatlan, hiszen „1897-től megjelenik az utcai közvilágítás (6000 légszeszlámpa hálózza be a település belső vidékeit) s ugyanezen évtől feltűnik a palicsi villamosjárat is.” Jellegzetessége jórészt a több nemzetiség együttélésére vezethető vissza: intézményei annak megfelelően alakultak ki, hogy „a magyarok a lakosság 56%-át teszik”, létezik „bunyevac legényegylet, dalegylet, [...] továbbá színház, könyvtár, kaszinó: sőt 350 ezer korona költséggel emelt új épületben, húsz tanárral működő gimnázium is, amit a város saját pénztárcából, állami vezetéssel tart fenn.” A költő családja a felső középosztályhoz tartozott, Kosztolányi Árpád, az

apa, „1900-tól a gimnázium igazgatója és 1901-től a városi törvényhatóságnak is tagja lett.” A kinevezés „a 6. és 9. fizetési osztály között jelölte ki” besorolását, s a „mintegy 5500 koronás jövedelem” a „hatszobás szolgálati lakás”-sal viszonylagos jómódot biztosított (Gerő 1996, 128-130).

A kisgyerek első olvasmányai nem különböztek attól, amit a hasonló réteghez tartozó családok más magyar városokban adtak az egészen kiskorúak kezébe. 1920-ban Kosztolányi korai olvasmányként ugyanannak a költőnek verseire utalt, akinek négy dalát Bartók 1902-ben zenésítette meg. „Első versek, melyeket olvastam, hatéves koromban” – emlékezett vissza Pósa Lajos költeményeire, majd hozzátette: „Egy decemberi délelőtt apám haza hozta *Az Én Újságomat*” (Kosztolányi 2004c, 206). A helybeli kultúra a biedermeier emléket őrizte, mely először tette hozzáférhetővé a művészetet a középrétegek számára. „Az első író, kit életemben láttam,” – írta Kosztolányi 1925-ben a *Nyugatban* – „Jámbor Pál volt, Hiador, Petőfi kortársa s ellenfele [...]. Később, mikor hétéves lehettem, megmutatták nekem Milkó Izidort is.” E visszaemlékezés mintegy a kiindulópontját jelöli meg annak a folyamatnak, amely fokozatos átmenetekkel, de gyorsan vezetett későbbi szerzők műveinek megismeréséhez. Milkó Izidor már Vajda János méltatói közé tartozott, Vargha Gyula pedig, kinek „aranyozott, piros kötésű”, *Dalok* címmel 1881-ben kiadott első kötetét a gyerek a családi könyvtárban találta meg (Kosztolányi 2004c, 219, 217), 1900 körül már a Parnasse költészetét fordította magyarra. A Kisfaludy-Társaság francia költőket bemutató versgyűjteményének 1903-ban megjelent második kötete José Maria de Heredia negyven szonettjét, Leconte de Lisle és az 1901-ben Nobel-díjjal jutalmazott Sully-Prudhomme több versét az ő átköltésében közölte (Anthologia, 1903).

A gyorsan és sokat olvasó diák zsenyéi korán a nyilvánosság elé kerültek. Mindössze tizenhatéves volt, amidőn diákok által *Előre* címmel szerkesztett lapban már olvashatók voltak a versei. Az első szám 1901. augusztus 15-én jelent meg, a másodikkal „szeptember 15-ére készültek el” (Brenner 2006, 220).

A lapot „törvényszéki kórházban őrzött rabok litográfon sokszorosították” (Fenyves 1938, 180). Ángyán Béla volt a felelős szerkesztő, Fenyvesi Ferenc, Halmos József, Kosztolányi Dezső, Jámbor Mihály, Ludasi János, Szinéri Dezső és Ujházi Károly számított főmunkatársnak. Kosztolányi R. Gy. sírján és *Két dal egy szép lányhoz* címmel, Csongor néven közölt verset az első számban. Nem sokkal később *Egy sír* című zsenyéjét elküldte Ábrányi Emilnek véleményezésre. Bírálatot nem kapott, de e nyolcsoros szöveg megjelent a *Budapesti Napló*-ban. Kosztolányi Dezsőné könyvében megtalálható az 1901. október 26-án, szombaton megjelent szám újságkivágatának másolata (Kosztolányiné 1938, 103). Babits Mihály tehát tévedett, amidőn az 1905-ben „Hegedűs Gyula és Mohácsi Jenő elsőéves jogászok szerkesztésében” mindössze egy számot megélt *Tűz* című folyóiratról 1922-ben azt állította, hogy „Budapestten ott látott legelőször napvilágot Babits Mihálynak meg Kosztolányi Dezsőnek írása” (Babits 1997a, 106). Állítását talán a vele folytatott beszélgetés készítője, Mohácsi Jenő sugalmazhatta, ki egy 1935-ben írt levélben is arra hivatkozott, hogy az 1905. április 1-jén a *Tűz* egyetlen számában közölt *Bölcsesség* volt Kosztolányi első nyomdafestéket látott verse (Levelek 1985, 111). Még ugyanebben az évben lett Kosztolányi annak a lapnak a munkatársa, mely a szecessziót népszerűsítette. 1933-as keltezésű cikke így számol be erről a pályafutása szempontjából döntő változásról: „Húszéves se voltam, amikor 1905-ben bemutattak a *Hét* szerkesztőjének. Egy reggel fogadott a magánlakásán. Elolvasta mindig zsebemben levő összes műveimet, melyek csak néhány költeményből álltak, s alig rúgtak többre egy-két oldalnál, aztán munkatársául szerződtetett” (Kosztolányi 2004c, 187).

Ady „irodalmi író”-nak nevezte a *Négy fal között* szerzőjét a *Budapesti Napló* 1907. június 1-jén megjelent bírálatában. Ez a minősítés az ő értékrendje szerint elmarasztalást jelentett, s ezt nyilvánvalóvá tette a gúnyos kiegészítés, mely szerint a méltatott költő „perzsa bőségű és szépségű talentuma rokonos a néhai főtiszteletű és méltóságos Szász Károlyéval”

(Ady 1987, 500-501). A bírálathoz az is emelte, hogy ekkoriban mindkét költő a Vészi József (1858–1941) által 1896-ban indított lap munkatársa volt. Való igaz, hogy Kosztolányi első verseskönyve arról tanúskodik, hogy a fiatal szerző néhány év alatt nagyon sokféle költészettel megismerkedett, de a bírálathoz ma szemmel elhibázottnak vélhető. Lengyel Géza, aki Ady hívei szintén a *Budapesti Napló* egykorú szerzői közé tartozott, Kosztolányi Ady költészetét élesen bíráló, 1929-ben készült röpiratáról írva, lényegében ezt állapította meg, amikor elismerte: „Jó ez a megjegyzése: 'Természetes költő nincsen. Természetes költő az, aki nem ír.'” (Lengyel 1957, 304). Ugyanez a kortárs lényegében helytelenítette Ady bírálathoz közlését, ha hitelt lehet adni évtizedekkel későbbi szavainak: „A főszerkesztő, Kabos Ede elvakult imádatára volt szükség ahhoz, hogy ez a tárcacikk megjelenhessen” (Lengyel 1963, 172).

Minden jelentős alkotó elődeinek példájából indul ki, s a *Négyfal között* azt bizonyítja, hogy szerzője néhány év alatt sokféle hangnemmel ismerkedett meg, magyar és idegen szerzők műveiből merített ösztönzést. „Az ekkori alakoskodásban [...] benne rejlenek a későbbi fejlemények feltételei” (Kiss 1962, 66). Az irodalomtörténészek ezt az állítását teljesen indokoltnak lehet tartani. Egy költő életműve visszafelé is olvasható, s már a korai évek válogató (eklektikus) verseiben meg lehet sejteni a *Modern költők* (1914) alkotóját, aki minden kortársánál sokoldalúbb érdeklődést mutatott a külföldi líra iránt. Egyúttal azt is meg kell jegyezni, hogy a *Régi szobákban* című, három költeményből álló sorozat némi változtatással átkerült *A szegény kisgyermek panaszaival* című kötetbe, pontosabban annak későbbi kiadásaiba. Ez a versfüzér – a szót maga a költő is használta a „ciklus” megfelelőjeként (Kosztolányi 1999b, 455) – pedig Kosztolányi fiatalkori lírájának legjelentősebb teljesítménye. Hét kiadása nemcsak rendkívüli sikerét bizonyítja, de egyúttal Kosztolányi életművének központi szervezőelvét is elárulja. Különböző időkben készült szövegek utólagos elrendezése az egyes elemek módosításával jár együtt. Az első kötetben *Űk-anyám*, *Clementi-szonáta*, illetve

Reminiscencia címmel közölt vers más sorrendben, *Öreganyó*, *Halottak napján*, illetve *Miért zokogsz fel* kezdetű szövegrész-ként lett a ciklus része, s a változtatások általában kiiktatták az utalásokat az érzelgős jelenetszerűsége, s közelítették a mondat szerkesztést az élőbeszédhez. A szövegmódosulásoknál azonban lényegesebb az új környezetbe s összefüggésbe helyezés, s ebben a vonatkozásban a *Négy fal között* jelentősége a rákövetkező kötet előkészítésében rejlik. Első kísérlet versfüzerek (ciklusok) kialakítására. A későbbiek felől olvasva már a tanító szándék kiiktatására irányuló törekvés is megfigyelhető a korai költeményekben, annak az eszménynek a szellemében, amelyet 1914-ben így fogalmazott meg a költő: „nem hiszek egy költemény praktikumában” (Kosztolányi 1979, 47).

Az Ady által – erősen vitatható módon – kifogásként felhozott irodalmiasság valóban rányomja a bélyegét a kötetre, de elválaszthatatlan a költőnek attól a távlatától, amely egész későbbi tevékenységét jellemzi: a *Lámpafény* című nyitó versfüzér második darabja úgy jelenti be a versek közös nevezőjét, hogy a halál tudata és az írás közötti szoros kapcsolatra hívja föl az olvasó figyelmét:

*Az én párnám a szürke asztal,
a fegyverem csupán a toll,
csak a sötét betű vigasztal.*

*Az elmulással így tusakszom,
kezembe gyorsan jár a toll
s a lámpafénybe bámul arcom...*

Az írás mint az alkotás allegóriája nem ritka a tizenkilencedik század végének magyar költészetében. A különbség abban rejlik, hogy a korszak versírói – olyan ritka kivételtől eltekintve, mint Bárd Miklós, *Arany olvasása közben* (1900) című költeményében – inkább „leküzdeni, mintsem kihasználni” próbálták a nyelv anyagát (Bednánics 2009, 150-151), Kosztolányi viszont már elég korán annak a fölismerésének igye-

kezett érvényt szerezni, hogy a nyelv uralkodik a költőn, és nem megfordítva.

„Reviczky belemunkálta életét a mi nyelvünkbe, s onnan többé nem lehet elmozdítani.” Ez az 1935-ben, egy rádióelőadásban tett kijelentés (Kosztolányi 2004c, 228) egyértelműen elárulja, mennyire tudatában volt Kosztolányi annak, hogy zsenyéiben a *Számlálgatom...* szerzőjének Tompa Mihály biedermeier érzelmességéhez kapcsolódó (korántsem az egykor Petőfivel s Arannyal együtt emlegetett költő életművének egészét jellemző) hangnemét utánozta. A középiskolás diák lelkesen olvasta Reviczky műveit, s amikor a fiatalon meghalt költő emlékére fölállítandó mellszobor alapösszegének előteremtése céljából 1902. július 26-án a szabadkai gimnáziumban ünnepélyt rendeztek, *A kékruhás* címmel verses jelenetet írt erre az alkalomra. Valamivel később „nagyon is komjáthys” fennköltséghez folyamodott – ahogyan egy sokkal későbbi pályatársa észrevette, a már említett *Sorsunk* mellett a *Győzelem* (1905), *Láz* (1905) és *Szabadság* (1906) című versre hivatkozva (Ferencz 1988, 35).

Évtizedekkel később főként abban látta Reviczky jelentőségét, hogy e fiatalon meghalt előd világosan érzekelte: „a költészet minden korban egy-egy új területet ragad el a prózától, ami tegnap még hétköznapi volt, az ma már költőivé lesz” (Kosztolányi 2004c, 226). A Schopenhauer nézeteit hangoztató s a részvét jegyében fogant verseinek hanglejtése azonban nem volt elégséges kiindulópont a fiatal költő számára; már egészen korán külföldi szerzők munkáihoz is fordult ösztönzésért. Részben az értelmezőnek kissé egyoldalú (föltehetően angolszász) tájékozottsága magyarázhatja a föltevést, mely szerint „Kosztolányi szinte figyelmen kívül hagyta a világirodalom modern és régebbi áramlatait, makacsul csak saját ízlésére hagyatkozott, amikor verset írt” (Ferencz 1988, 35). Olyan költőket is megismert, akik egyértelműbb példát mutattak arra, miként lehet a költőietlenből költészet: Baudelaire a „természetidegenség”, a „művészet mint ellentérszet” (Jauß 1989, 127, 133) eszményével ismertette meg, s Whitman *Téli moz-*

donyának lefordításával az idegen költők műveiből ösztönzést merítő ifjú költő a gép művészségére emlékeztette olvasóit. Lukács György 1907-ben „Hérédia stílú szonettek”-et talált a versei között (Lukács 1977, 118), Babits Byron, Puskin, Leconte de Lisle, Heredia és Vörösmarty ösztönzését vélte fölismerni (Babits 1978, 1: 342), s bő félévszázaddal később Karátson Endre is azt állapította meg, hogy a *Négy fal között* versein erősen érezhető a Parnasse és Baudelaire hatása (Karátson 1994, 40–44).

Költő méltatói éles szemmel mutattak rá a rendkívül szoros összefüggésre „saját” versei és fordításai között. „Másokban kell keresni önmagunkat” – hangsúlyozta 1909-ben (Kosztolányi 2006, 319), s az ugyanebből az évből származó, ám a kötetekből kihagyott kezdemények különösen szemléletesen elárulják szerzőjüknek tájékozódását főként a német és francia nyelvű költészetben. „A *Halotthozó éjek* című mintha a *Stundenbuch*, *Az ivó* mintha a *Buch der Bilder* légkörében keletkezett volna.” A kölcsönösség később sem szűnt meg: „talán valamilyen módon a *Premières tendresses* is ott van *A szegény kisgyermek panaszai* ihletében”. A bizonytalanság mindkét állításban nemcsak elgondolkodtató, de kifejezetten indokolt. Kosztolányi alkot, amikor fordít, és elsajátít, amikor verset ír. Rilke és Verhaeren fordítása segíti önálló kibontakozását. E jelenség „nem hatás. Volt rajta kívül írónk, aki valóban ilyen fürgén és szomjasan, ilyen tettekre és tevékenyen volna benn a kortárs világirodalomban? Nem hinném” (Rónay 1966, 1383–1385). A Rilke költészetének ösztönzésére írt *Az ivó* s *Az alvó* című 1910-ben írt szonetttről erős túlzással, de nem teljesen alaptalanul állították, hogy e versek „epigonszerűségét maga Kosztolányi is érezhette, mert nem hozta őket nyilvánosságra, csak halála után jelentek meg nyomtatásban.” Nagyobb önállóságra törekedett *A lány a sötét szobába megy* (1909) című szonett megírásakor, ezért e költeményét fölvette a *Mágia* (1912) versei közé. Lényegesen kevésbé komoly szándékkal készült s afféle műhelymunkának tekinthető az „À la manière de R. M. Rilke” alcímű *Két paródia*, melyek közül a *Lhewine*

című első darab hihetőleg „nem sokkal Joseph Lhevinne zongoraművész 1913 őszi rendezett budapesti hangversenye után” keletkezhetett (Szász 1975, 305, 306). Az oroszországi zsidó családból származott Joseph Lhévinne (1874–1944, nevét a korban többféleképpen is írták) a korai huszadik század híres virtuóza volt, s játékát Kosztolányi mintegy a művészet szinekdochéjaként szerepeltette, némileg gúnyos felhanggal, Rilke egy-egy műalkotásra utaló költeményének paródiájaként. Más szerzők verseinek a nyoma is fölismerhető Kosztolányi költeményein. Ahogy *A szegény kisgyermek* hangvételén azt is lehet érezni, hogy költője Francis Jammes-ot fordított, úgy a pályá végén, a *Szeptemberi áhítat* (1935) sem független Valéry *Le Cimetière marin* című költeményének két évvel korábban megjelent átköltésétől. Egyik esetben sem célszerű hatásról értekezni. Az áthasonítás, ösztönzés már a *Négy fal között* anyagában is érzékelhető, s ennyiben, a későbbiek felől nézve, ez az első kötet sem jelentéktelen.

A külföldi költéssel megismerkedés szempontjából döntő szerepe lehetett annak, hogy 1903-1904-ben Négyesy László szemináriumán Kosztolányi barátságot kötött Babitscsal és Juhász Gyulával. A három fiatal költő itt mutatta be saját verseit és fordításait. Az idegen s a magyar szövegek viszonylagos értékelése meglehetősen sikamlós terület. „Ismeretes, hogy néhány Babits-vers jobb, mint amelyik ihlette” – állította egy olyan irodalmár, kinek több könyve is megjelent Kosztolányiról (Kiss 1962, 50). Az efféle minősítések indokoltságának mérlegelésekor fölvetődik a kérdés: eléggé ismerjük-e mi magyarok a más nyelvű költészet történetét ahhoz, hogy értékeljük a forráskultúra termékeit.

Fönmaradt Kosztolányi kézírásával egy öt lapos töredék, amely minden bizonnyal az 1903-1904. tanévben Négyesy által felügyelt órán tartott fölolvadásnak a része. A szöveg utolsó harmada Byron, Poe, Sully-Prudhomme és Musset költeményeinek átköltéséről szól, első két harmada pedig Babits saját verseinek meglehetősen szigorú bírálatát, a következő kiinduló tétel kifejtését adja: „sajnálандó, hogy pár költeményében,

mely valószínűleg régebbi időből való, fejlődésének alacsonyabb lépcsőin tűnik fel előttünk. Azon darabokat értem itt, melyeket Heine s néhány színvegyítő francia lyrikus hatása alatt írt” (Kosztolányi 1903/1904, 1).

Azokból az évekből származik ez az eszmefuttatás, amikor Kosztolányi még a Parnasse híve és elmarasztaló véleményrel van „az üres Mallarméről” (Kosztolányi 1996, 34). Később már másként fog ítélni. 1909-ben már úgy véli, a „parnassienek tárgyköltészete egy kiszínezett adattár csupán” (Kosztolányi 2006, 321), 1918-ban pedig „akadémikusnak és versötvösnek” nevezi Herediát (Kosztolányi 1978, I: 572), pontosan érzékelvén, hogy a Parnasse „a pontos tényre, a dokumentumra, a keletiességre és görögösségre irányuló előítéletével a pozitivismushoz kötődik” (Bourdieu 1992, 170). 1927-ben, az Adyról folytatott vita során már Mallarmét nevezi meg viszonyítási pontként, kései naplójában pedig a szimbolista költő egyik költészettani nyilatkozatát idézi (Kosztolányi 1996, 851).

Miben különbözött a Parnasse költészete a szimbolizmusétól? E kérdésre választ ad egy cikk, mely a Kosztolányi által 1909-ben méltatott (Kosztolányi 2006, 198), majd a *Modern költők*ben idézett (Kosztolányi 1914, 76) szimbolista, Albert Henri Louis Mockel (1866–1945) szerkesztette *La Wallonie* (1886–1892) utolsó számában jelent meg. Szerzője a Parnasse *La Jeune Belgique* című folyóiratának munkatársa, a leuveni születésű Albert Giraud (1860–1929), kit a mai közönség alighanem Schönberg egyik 1912-ben bemutatott műve alapján ismer. A *Pierrot lunaire: 50 rondels bergamasques* (1884) versfüzér szerzője a következőket írta: „Esztétkai elveink abban különböznek, hogy ön a sejtetés szószólója, Mallarmé szellemében, én viszont a klasszikus értelemben befejezett műnek vagyok a híve. Ön értelmezésre és együttműködésre kéri az olvasót, én azt várom a költőtől, hogy kényszerítse rá a felfogását az olvasóra” (Hess 1982, 568). Kosztolányi első verseskötete még jórészt a Parnasse Giraud által körvonalazott szemléletéhez állt közel.

„Impassibilité et impersonnalité”, „a görögök technéje, a kézügyesség, a hajlékonyság, a formák, a szavak költészete” – ezek az 1906-ban megfogalmazott eszmények (Kosztolányi 1975, 113-114) nyilvánvaló módon különböznek az *Új versekből* kikövetkeztethető költészetfelfogástól. Mindazonáltal azt is érdemes megjegyezni, hogy már a fiatal Kosztolányi sem fogadta el főnntartás nélkül a Parnasse örökségét. „Leconte de Lisle nem tud mosolyogni, neki nincsen humora” (Kosztolányi 1975, 117). Ez az 1906-ban megfogalmazott bírálat súlyosan esik latba, különösen ha gondolunk arra, mennyire lényeges összetevő Kosztolányi szemléletében és írói gyakorlatában a „jelentéstani vagy formai tekintetben összeegyeztethetetlen kódok jelenléte”, „szövegteremtő összeütközése” (Riffaterre 1980, 125).

Leconte de Lisle és José-Maria de Heredia versei a fiatal magyar költőnek annyiban lehettek fontosak, amennyiben a romantikától és a biedermeiertől távolodásra ösztönözhatték. A Parnasse költőit Babits találóan úgy jellemezte egy 1923-ban keltezett, Juhász Gyulát ünneplő s egyúttal közös fiatalságukra visszatekintő beszédében, mint „akik egyetlen szót sem ejtenek magukról, s óvatosan kerülnek minden célzást, mely személyes dolgaikra lenne vonatkozatható” (Babits 1978, 1: 766). A fiatal Kosztolányi is hasonlóan értékelhette e költőket, ám Nietzsche mellett Baudelaire műveit méltányolta úgy, mint a romantika meghaladásának legmagasabb szintű megnyilvánulásait. Verlaine-t azért állította szembe a *Les Fleurs du Mal* szerzőjével, mert hiányolta költészetében a gondolati fegyelmeyezettséget. Szintén 1906-ból származik Baudelaire munkásságának a következő jellemzése: „Az ő művészetét mindig a józanság, okosság, ökonómia vezette. Az ihletről éppúgy vélekedett, mint a nagy Flaubert. Azt mondta, hogy a napi munka eredménye, semmi más” (Kosztolányi 1975, 131). 1913-ban tett nyilatkozata csak megerősíti e szavakat: „Semmi köze a dekadensekhez. [...] Nem modern költő, inkább középkori és klasszikus” (Kosztolányi 1916, 118). Alighanem

azt ismerte föl, hogy Baudelaire „a Parnasse költőivel s Gautier-val ellentétben, nem tesz különbséget forma és lényeg (fond), stílus és üzenet között: azt igényli a költészettől, hogy foglalja egybe a szellemet és a jelképeknek olyan tárházaként elképzelt világmindenséget, mely nyelve révén meg tudja ragadni a rejtett jelentést” (Bourdieu 1992, 157). A magyar költő vélekedése összhangban áll azzal a francia felfogással, mely szerint „Baudelaire modernsége [...] magában foglalja saját maga ellentétét, az ellenállást a modernséggel szemben” (Compagnon 1990, 15).

Hiba volna tagadni, hogy a *Négy fal között* verseinek számottevő része nem felel meg Kosztolányi ezidőtájt kifejtett igényeinek. Előbb Szegszárdy-Csengery József, majd évtizedekkel később Karátson Endre az érkező Kosztolányi által elmarasztalt Verlaine hatását észlelte a *Clementi szonáta* (1906) című költeményben (Szegszárdy-Csengery 1938, 41-42; Karátson 1994, 46-47), amely utóbb *A szegény kisgyermek panaszaiba* is bekerült. A francia s a magyar vers kapcsolatának megállapítását két észrevétellel célszerű kiegészíteni. A *Le piano que baise une main frêle* című költeményt Kosztolányi rendkívül szabadon költötte át, és saját művének megalkotásakor olyan elemeket használt föl, amelyek inkább ezzel az átköltéssel, mintsem a francia eredetivel hozhatók összefüggésbe. E másodszori újraíráshoz, az anya megjelenítéséhez alighanem Rilke *Das Buch der Bilder* című kötetének 1902-ben megjelent első könyvében található, *Aus einer Kindheit* című költeményéből is merített ösztönzést. Más példákból is kölcsönhatásra lehet következtetni Kosztolányi fordításai és eredetinek tekintett költeményei között, sőt arra is, hogy egyazon költeményben több idegen nyelvű szöveg hatásának a nyomát is föl lehet ismerni.

A *Das Stunden-Buch* tagadhatatlanul volt ösztönző hatással *A szegény kisgyermek panaszaira*, de ismét csak a meglehetősen szabad átköltések közbeiktatásával. Rilke és Kosztolányi költészetének összehasonlításakor egy méltató „a 'halál – utunkba áll' rímpár megismérlésé”-re hivatkozott (Dobos 2004,

64). Az ismétlődésnek ez a formája nem a német szövegből, hanem Kosztolányi fordításából származik. Rilkenél ez olvasható:

*Ich kann nicht glauben, daß der kleine Tod,
dem wir doch täglich übern Scheitel schaun,
uns eine Sorge bleibt und eine Not.*

Ich kann nicht glauben, daß er ernsthaft droht;

Kosztolányi a „fenyeget” jelentésű „droht” ige szabad fordításával valósítja meg a rím megfelelőjét, inkább a jelentő, mintsem a jelentett átmentésével:

*Én nem hiszem, hogy a kicsi halál,
mellyel merészen packázunk naponta,
kegyetlenül megront és lekaszál.*

Én nem hiszem, hogy majd utunkba áll;

Némi túlzással fogalmazva: Kosztolányi nem annyira a német szövegnek, hanem saját átköltésének megfelelő rímhez folyamodik *A szegény kisgyermek panaszainak* ebben a részletében:

Ó, a halál.

*Mi ismerjük csak, pici gyerekek.
Utunkba áll.*

„Kosztolányi Árkádok alattjával, Örültjével, Fastijával, Magyar Sonettjeivel meg van alapítva a modern magyar lyra” – írta Babits 1906-ban Juhász Gyulának, ám e túlzó elismerés élet némileg tompítja az egy évvel korábban magának Kosztolányinak küldött levél, mely szerint „lehetnek e versek között, melyek *idegennek*, dagályosnak, sablonosnak tűnhetnek”

(Babits – Juhász – Kosztolányi, 1959, 138, 97). A *Négy fal között* bírálatai is szóvá tették, hogy „túlságosan sok vers van benne”, „legkevesebb harmincat el kellett volna hagyni” (Fröhlichné 1908, 46, 47).

Noha Kosztolányi első verseskönyve nagyszámú sikerületlen verset tartalmaz, néhány darabja lényegesen több figyelmet érdemel, mint amennyire a szakirodalom foglalkozott velük, s egészében jelentősebb teljesítmény, mint Ady első kötete, a *Versek*. „A verseim jó részét ellopta, átgyúrta és – főleg – elrontotta (...). Olvasta a *Magyar sonett*-jeit; nem vette észre a csenést a jelzőkben, a formában, az egész hangban?” – kérdezte Kosztolányi Babitstól, 1906 elején (Kosztolányi 1996, 95-96). Az utalás Juhász Gyulára vonatkozik, és talán nem is teljesen alaptalan. Akadt irodalmár, ki ugyanezekben a költeményekben József Attila *Hazám* című sorozatának előzményeit látta (Kiss 1962, 86), és az újabb szakirodalom is talált „kismesteri remekműveket” olyan 1907-ben, tehát közvetlenül a kötet megjelenése előtt írt költeményekben, mint a *Téli alkony* című szonett vagy a *Budai idill* (Angyalosi 2007, 87). A görög mitológia megidézése és a helyenkénti allegorizálás kifejezetten avítas írásmód hatását kelti, bár e két elemnek olykor mélyebb jelentőséget ad a szövegösszefüggés, például *A bal lator* (1905) című, a nyelvet eredeti módon, oximoronnal bonyolító költeményben, amelyről Gyergyai Albert nem indokolatlanul állította 1955-ben, hogy „meglepően érett óda” (Gyergyai 1968, 200), hiszen a nem keresztény sztoicizmusnak évtizedekkel későbbi versek hangvételt előrevetítő módon ad hangot. Jellemző, hogy Kassák Lajos, ki a *Budapesti Napló* olvasójaként úgy érezte, „szinte versenyfutást tart” Ady s Kosztolányi, és eleinte az „erőt” szerette, ezért „a szép versek mellett” elment, „mint ahogyan a virágok és a csipkék mellett is [...] minden különösebb belső változás nélkül”, „túl kimértnek, túl finomnak” vélvén Kosztolányi általa megismert költeményeit, „*A bal latorhoz* című versét” elolvassván, megváltozott a véleménye: „Erős és komoly vers volt ez” (Kassák 1983, 1: 282, 270, 295). Utóbb kissé módosított formájában így hangzik:

*Téged dalollak: vasderekú lator,
jéggé fagyott dac, szóttalan óriás,
ki meghalál szégyen-keresztfán
s nem hajolál meg a gyáva kínnak.*

*Két ezredéve zúg le merész szavam,
lantom favázát megszőgezem vadul
s vasszívvel és csontos marokkal
zord zivatart kavarak nagy öblén.*

*Nyílt homlokú bűn, hősi, kemény, igaz,
erényt pirító, tisztakezű gonosz –
te hallgatál kövé meredten,
míg az erény nyavalyogva koldult.*

*Előtted állt a pálya szabad tere:
hitért cserélni drága, derűs jövőt,
egy szódra várt csak a kegyúr ott, –
s félrelökéd nyomorult jutalmát.*

*A jobb lator még aznap a mennybe volt
s bizony mondom, te itten a földön is,
meg sem halál, már ott valál te,
még mielőtt letörék a térded.*

*S hogy néma lett az agykoponyák hegye
és az olajfát porzivatár veré,
s indult a föld s hasadt a kárpit:
két nagy, erős merevült a gyász-fán.*

*Egyik te voltál és a nagyobb, dicsőbb
ő volt, a véres, összeköpött zsidó,
ki néma fejjel dőlt le, büszkén,
és akihez te sosem könyörgél.*

Noha e költeményben lehet némi nyomát keresni Baudelaire ösztönzésének, vaskos és igazolhatatlan túlzás azt kijelenteni, hogy *A bal lator* „*A lázadás egyszerű utánpótlása, folytatása a szonett utolsó szakaszának*” (Baránszky Jób 1968, 318). A *Le Rebelle* fordítása már első szakaszában elárulja, hogy Kosztolányi ezúttal is hasonlóan járt el, mint Verlaine *Le piano que baise une main frêle* című költeményénél: maga a fordítás is alkotó áthasonítás. A francia szonett sorai hosszabbak:

*Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant: „Tu connaîtras la règle!
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu?) Je le veux.*

A magyar szöveg tömörít, az első sor hasonlatát igenévvé helyettesíti, a harmadik s negyedik sor nyomatékosító igéjét kihagyja:

*Egy mérges angyal száll, előretörvén,
és megragadja a bűnöst, karon,
cibálja a haját s szól: „Ez a törvény.”
(Jó angyalod vagyok.) „És akarom.”*

Az átalakítást az is indokolhatja, hogy Baudelaire költeményében is idézetszerű áthallások találhatók. Egy összehasonlító vizsgálódásban nem volna nehéz kimutatni a Sátánt megjelenítő romantikus versek nyomait. A harmadik szakaszban Zolnai Béla nem alaptalanul talált „jenseits von Gut und Böse” sorokat (Zolnai 1958, 401), de Nietzsche ösztönzése sem jelent közvetlen idézetet. Teljes joggal lehet Babits pályakezdő kötetét emlékezetesebbnek tartani, de megkockáztatható a föltevés, hogy a *Levelek Iris koszorújából*, de talán még a *Herceg, hátha megjön a tél is!* némely darabjában Tennyson, Robert Browning, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne vagy akár Hofmannsthal egyes műveinek közvetlenebb áthallása érzékelhető, mint amennyire fölismerhető francia vagy német szövegek

nyoma Kosztolányi első kötetében. Mi több, ha Kosztolányi későbbi művei felől közelítünk a korai verseihez, itt is feltűnő a folytonosság, akár a hírlapi cikkekben. Nemcsak *A bal lator* tanúsíthatja ezt. „Most tört a lámpám és nincs lámpafény” – olvasható a nyitó szonettben, és a kötet más részeire is jellemző, hogy a beszélő a múlt romjaiként jellemzi a jelent: „Mert minden, ami elmulott, egész / És minden, ami itt van: csonka, tört” (*Az árkádok alatt*, 1905). Ha ez a költeményt a *Kétségbeesés* (1930) előzményeként olvassuk, bizonytalanná válik, lehet-e ezt a későbbi művet annak alapján szembeállítani Ady *Kocsi-út az éjszakában* (1909) című költeményével, hogy rész és egész viszonyának eltérő értelmezése e két versben „a születésük között eltelt negyedszázad európai és magyar történelmével magyarázható.” Nagyobb a valószínűsége annak, hogy a két költő már az első világháború előtt is másként fogta fel „ugyanazt az egzisztenciálfilozófiai problémát” (Angyalosi 2009, 84).

Más bizonyíték is Kosztolányi költészetének belső összefüggéseit, folytonosságát igazolja. *A komédiás dala* (1906) zárolata a szomorú bohócra vonatkozik, akinek alakjával Esti Kornélé is összefüggésbe hozható:

*megráz egy furcsa hangulat,
mert látom, itten mind mulatnak,
csak a komédjás nem mulat.*

A későbbiek felől olvasva a kötetekből kihagyott versekben is fölismerhetők előzmények, *A nyílvesző dalát* Barta János már 1939-ben „az érett költő legmagasabb mértékével mérhető versei” közé sorolta (Barta 1939, 332), s talán néhány szó idézet is elég annak sejtetéséhez, hogy e drámai magánbeszédszerű költemény valóban későbbi verseket előlegez:

*Vágyom sietni,
de les a semmi,
ha állok – elkap a hurok,
ha szálllok – a sírhoz futok.*

Fájdalom és gúny mint ok s okozat összekapcsolása a hátrahagyott költemények közül az *Ördögösök* (1908) című drámai magánbeszédre is rányomja a bélyegét („kacagunk, ha a szívünkbe szúrnak”), s az érzelmes iróniának Jules Laforgue Pierrot-t megszólaltató verseire jellemző változatát idézheti föl az olvasóban, mely Wallace Stevens, Ezra Pound és T. S. Eliot ifjúkori lírájára is döntően hatott. Kosztolányi lefordított egy verset e francia szerző *Les Complaintes* (1885) című kötetéből. A *Complainte de la lune en province* utolsó előtti szakasza:

*O riches nuits! Je me meurs,
La province dans le coeur!*

nyilvánvalóan erősen megérintette a szabadkai születésű Kosztolányit, kinek átköltése még hangsúlyosabbá tette a parlagiságnak az eredetiben is érzékelhető bírálatát:

*A messze tájak! Kincses esték!
Megöl itt a vidékiesség!*

E francia költemény korábbi szakaszai egymástól távoli vidékeket neveznek meg Missouri államtól Norvégiáig. A Montevideóban született Laforgue költészetére általában jellemző a törekvés különböző kultúrák – francia, angol, német művelődés – kölcsönhatásának a kibontakoztatására. A három amerikai születésű költőt s a fiatal Kosztolányit is vonzotta e nemzetköziség. A *Modern költők*ben olvasható életrajzi jegyzet végén Kosztolányi utal Szabó Dezsőnek Laforgue-ról a *Nyugatban* 1911-ben közölt cikkére. Ebben az esszében is az a kiinduló föltevés, hogy Laforgue művei sem fejlődéstörténeti, sem „speciális nemzetiszínű esztétikai skolasztika” jegyében (Szabó 1920b, 15), sőt lélektani alapon sem magyarázhatók. „Amikor változás következik be egy ország irodalmában, az ok mindig külső” – állította erős túlzással Laforgue egyik méltatója, Remy de Gourmont (1858–1915) (Gourmont 1924, 157). Ez a szerző több könyvében is hangoztatta, hogy az idegen

költészet áthasonítása lényegében különbözik a saját nyelven írt művek utánzásától. A fiatal magyar költő is érzékelt Poe és Whitman verseinek hatását a francia, vagy akár francia szövegekét a német és angol irodalomra.

Bármennyi póz, szenvelgés, modorosság s utánézés található Kosztolányi első verseskötetében, e korai művek a halál tudatának rendkívüli hangsúlyozásával sok későbbi alkotását előrevetítik. A kötetet indító s már idézett költemény mellett több vers is bizonyítja ezt, közöttük az a szöveg, melyben egy gyászmenet látomása a következő két sor köré szerveződik:

„Ó, társaim, tekintsetek ide! / Így távozunk majd mind a semmibe (A gyászmenet jő, 1905). A holtak vonatja (1906) című szonett is említhető mint a kötetnek ha nem is igazán sikerült, de jellemző darabja:

Láttátok-e már a holtak vonatját?

*Az éji rónán nesztelen suhan,
vas-házait halállovak vonatják,
lámpáiban lidérctüz ég busan.*

*Előtte a kietlen pusztá hallgat,
az éj ijedve, sírva fölriad,
kísértetképpen tűnnek el a falvak,
s az ismeretlen, mennydörgő hidak.*

*Egyetlenegyszer látod, sose máskor;
avarzúgáskor; varjúkárogáskor
halált sívítva, rémülten zörög.*

*Hasítja a párás, lila ködöt,
bámulsz utána, amint elhalad
s egyszer megáll az ablakod alatt.*

Föltehető a kérdés, mennyiben lehet Ady ösztönzését érzékelni a pályakezdő Kosztolányi verseiben, ám egyáltalán nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a hasonlóságok olyan nem

magyar nyelvű mintákra vezethetők vissza, amelyeket mindkét költő ismerhetett, hiszen a *Nyugat* indulásakor a folyóirat körének tagjai úgy érezték, „ami külföldi, az új!” (Babits 1978, 1: 36). A mimészszt már a címében is szemiószisszal helyettesítő sorozat, az *Utolsó versek* (1905-6) második darabjában – mely a kötet egyik emlékezetes részének tekinthető – például inkább lehet francia nyelvű versek nyomát sejteni:

*Halott asszony az én szerelmem,
aki nem érez és nem él,
s meredt, fehér, szederjes arcán
lebeg a hosszú szemfedél.*

*Magas, sötétlő sírban alszik,
s azt sem tudom, hogy merre, hol,
éjjente, érzem, sírja terhét
feldobja és hús könnye foly.*

*Ekkor kitarja gyenge karját,
vár, hí, mint a szerelmesek,
de akkor lesz menyasszonyom csak,
ha majd én is halott leszek.*

Amennyiben a szimbolizmusnak nevezett irányzat egyik jellegzetessége a kimondatlan jelentés, Adyhoz és Babitshoz hasonlóan Kosztolányinál is lehet olyan költeményt találni, mely összefüggésbe hozható ezzel az irányzattal – például a *Szekerek a holdfényben* (1907). Ez a költemény s *A holtak vonatja* egyébként olyan föltevéshez is szolgáltatott alapot, mely szerint „ezúttal nem Ady hatott Kosztolányira, hanem fordítva, mert Kosztolányi említett két verse előbb jelent meg, mint Ady hasonló motívumú *Kocsiút az éjszakába* és *A távoli szekerek* c. költeményei” (Komlós 1965, 51).

A zenére mint a legmagasabb rendű művészetre utalást azonban könnyelműség volna egyértelműen Mallarmé mozgalmá-

nak kisugárzásával magyarázni. Reviczky is utalt romantikus zongoraművekre az *Emma* versfüzér tizenhatodik részében. „Minden művészet a zene létmódja (condition) felé igyekszik törekedni.” Walter Paternek ez az 1873-ban tett állítása (Pater 1986, 86) nyilvánvalóan sokat köszönhet a német romantika örökségének – például Friedrich Schlegel felfogásának, aki a költeménytől „azt a szent lehetet igénylete, amely a zene hangjaiban érint bennünket” (Schlegel 1980, 2: 177) –, s visszhangra talált Pater egykori tanítványának, Oscar Wilde-nak könyvalakban 1891-ben megjelent, *The Picture of Dorian Gray* című regényében, melynek előszava szerint: „A forma szemzögéből, minden művészet számára a zenész művészete a minta (type)” (Wilde 1966, 17). Kosztolányi már egészen fiatalon ismerhette e két művet, sőt talán Friedrich Schlegelnek *Levél a regényről* című szövegét is, melyből idéztem. 1906. március 25-én Babitshoz írt levelében említi, hogy megvette Wilde regényét (Kosztolányi 1996, 108). Kapcsolata a szabadkai zeneiskola igazgatójával – a Bécsben, Münchenben, Kölnben s Lipcsében tanult s 1907-től a szabadkai zeneiskolát vezető, Petőfi, Kiss József, Gárdonyi és Ady verseit, sőt Kosztolányinak is három költeményét megzenésítő (Pekár 2002, 169), dalokon kívül „a verbunkosok melódiáinak elemeit is” tartalmazó kórusműveket (Kenyeres Kovács 1976, 125), valamint zenekarra, kamaraegyüttesre és orgonára írt alkotásokat létrehozó Lányi Ernővel (1861–1923) –, valamint közeli barátsága a *Nyugat* számára később zenei cikkeket készítő Brenner-fivérekkel is magyarázhatja, hogy a vidéki életképszerűséget zenei vonatkozásokkal társította. Nemcsak a *Clementi-szonáta*ra, de a *Néma vidéki házban* (1906) említett „bús Chopin-mazur”-ra vagy a *Budai idillben* (1907) szerepeltetett Weber zongoraműre is lehet hivatkozni. Sőt, a kötetből kihagyott versekben is gyakori a zenére vonatkoztatás. A gunyoros hangnemű *Vallomás* (1906) így kezdődik: „Teljes világi életemben / Szelíd a-mollban udvaroltam”. A szabadkai filharmonikusoknak a költő korai szerelmének, Lányi Hedvignek naplójá-

ban is említett, 1908. február 12-én tartott első hangversenyére írt alkalmi *Prológ* (1908) pedig afféle versbe szedett műsor, Schubert, Mozart, Beethoven és Grieg művészetének föl-idézése.

Nem vitás, hogy a zenére hivatkozás meglehetősen elterjedt volt a kései tizenkilencedik és a korai huszadik század költészetében. Magyar szerzőkre is lehet gondolni. Ignotus például a következő alcímmel látta el *Változatok szemjátékra* című hosszabb költeményét: „Hangversenyen. Enrico Bossi 131-ik opusához”. A szöveg nyolc részének mindegyike a tempójelzések feltüntetésével az orgonista Enrico Marco Bossi (1861–1925) napjainkban nagyon ritkán előadott művének egyes tételére vonatkoztat, ám az elbeszélte történetnek semmi köze a zeneműhöz. Kosztolányi verseinél nem ennyire külsődleges a kapcsolat. Nem afféle programot készít valamely zeneműhöz; a szöveg nem a zene értelmezésére szolgál, hanem éppen fordítva: a zene a szöveg értelmezője – a szónak Peirce által bevezetett meghatározása szerint, vagyis elismerve, hogy az értelmező (interpretant) is jel. „A mai művészek – írta 1909-ben – mind valami ösztönszerű vonzalmat tanúsítanak a zene iránt, amelyben transzcendentális titkok és szóval, ecsettel és vésővel ki nem fejezhető fájdalmak és örömök kelnek életre, minthogy magukat is a kifejezhetetlenség határán kísértő érzések izgatják. Ezért fordult az egész francia szimbolizmus a zenéhez” (Kosztolányi 2006, 90).

„Ugy állítottam össze ezt a kötetet, mellyel először jelentkeztem, hogy jellemezze akkori költészetemet, és a kort, mely az újmagyar irodalom forradalmi kora volt.” 1917 márciusában Kosztolányi ezekkel a szavakkal bocsátotta az olvasók elé a *Négy fal között* harmadik kiadását. Az eredeti 133 versből 99-et kihagyott; megszüntette a korábban alcímmel ellátott részeket, de fölvette azt a három költeményt, amelyet időközben kisebb változtatással beillesztett *A szegény kisgyermek panaszaiba* (1910). Az első kötet így sokkal erőteljesebb lett, s egyúttal képviselte szerzőjének azt a továbbiakban gyakori eljárását, amely a korábbi szövegek új környezetbe helyezé-

sével új egység megteremtéséhez vezetett. Később még szigorúbban válogatott: az 1935-ben megjelent *Összegyűjtött költemények* már csak tizenöt verset tartalmaz az 1907-ben kiadott kötetből.

A szegény kisgyermek panaszai

Nem könnyű választ adni a kérdésre, milyen részletekből tevődik össze Kosztolányi második verseskönyve. Leegyszerűsítés volna arra hivatkozni, hogy sikeres, hét kiadást megért kötetét a költő egyre bővítette, hiszen olykor korábban keletkezett szöveg is csak utóbb került be a gyűjteménybe. A *Múlt este én is jártam ottan* kezdetű részlet Réz Pál szerint már 1909-ben elkészült, de még a második kiadásból is hiányzik, amely az elsővel egyazon évben jelent meg, sőt az évszám nélkül kiadott harmadikból is. Egy másik szöveg 1908-ban keletkezett, de ez sem található meg az említett három kiadásban, pedig lényegesen hozzájárul a sorozat jellegéhez:

*Apámmal utazunk a vonaton.
Hideg, sugáros, éji nyugalom.*

*A szunnyadó csöndesség lomha, mély,
De ébredsz, hallucinál az éj.*

*Fázik az erdő, csontkemény a föld,
A dermedő ég alja sárgazöld.*

*Itt-ott egy oszlop, éjsötét palánk,
benn a kunyhókba késő lámpaláng.*

*Egy folt az éjbe, szürkülő, fehér.
Egy ember. Egy hóban rekedt szekér.*

*Valami zaj, valami halk sirás.
Egy csillag árnya? Vagy valami más?*

*Fekete, nagy, ijesztő szélmalom.
Kék hold cikázik a fehér tavon.*

Nem cáfolják e sorok a hiedelmet, mely szerint Kosztolányi költészete érzelgős? A szűkszavúság, a jelzésszerűen hiányos mondatok, a kimondatlan sejtetése, a felcseréléssel, „eltolódással” (hüpallagé révén) teremtett szerkezetek (Kelemen 1981, 69), a zárlat szokatlan jelzői az expresszionizmushoz közelítik a megfogalmazást, s ennyiben előrevetítik az 1913-ban keltezett részt, a kötet egyik fénypontját:

*A napraforgó, mint az örült
röpül a pusztán egymaga,
a tébolyító napsugárban
kibomlik csenevész haja.
Bolond lotyó – fejére kapja
a sárga szoknyáját s szalad,
szerelmese volt már a kóró,
a pipacs és az iszalag,
elhagyta mind, most sír magában,
rí és a szörnyű napra néz,
a napra, úri kedvesére,
ki részeg s izzik, mint a réz.
Aztán eszelősen, bután
rohan a gyorsvonat után.*

Lehet találgatni, vajon nem ösztönözte-e a költőt valamely festmény e sorok megírására, sőt olyan elfeledett képi hagyományt is fölidézhet az értelmező, amelyre a művészettörténész emlékeztet: „A napraforgó templomi himnuszokban és ikonokon még a tizenkilencedik században is az Isten felé forduló lelket jelképezi” (Németh 1982, 448). Annyi bizonyos, hogy az idézett szöveg a *Lánc, lánc, eszterlánc* (1914) című kiad-

ványban még *Bácskai rajz* címmel önálló versként szerepelt, s csak az 1919-ben megjelent ötödik kiadásban lett *A szegény kisgyermek panaszainak* a része. Óhatatlanul is levonható a következtetés, hogy egyfelől Kosztolányi verses műveiben nehéz volna egyértelmű változásokat megállapítani, hiszen sokszor kerül korábbi keltezésű szöveg későbbi után, másrészt *A szegény kisgyermek panaszait* egységként célszerű szemlélni, márcsak azért is, mivel a későbbi bővítések nem a sorozat végére kerültek. A hangnemet meghatározó első s utolsó rész már a kezdet kezdetén végleges helyét foglalta el.

Adyhoz hasonlóan Kosztolányit is erősen foglalkoztatták az ismétlődés különböző módozatai. A versfüzér nyitó darabjának tizenhét sorából öt így hangzik: „Mint aki a sínek közé esett.” Az eltérés a két költő írásmódja között elsősorban abban rejlik, hogy Kosztolányi főként a szójátékhoz vonzódott. Az ő műveire jellemző módosított ismétlődések („Ó, a halál. (...) Övé a bál, / Ó a halál”) arra emlékeztetnek, hogy a jelentő világa kereszttezheti a jelentettét („gyönyör / gyötör.”), a szavak mögött újabb szavak húzódnak meg. Az is előfordul, hogy a vers közismert, énekelt gyerekjáték szövegét idézi, mintegy Weöres Sándor későbbi gyakorlatához hasonlóan. A különbség abból adódik, hogy Kosztolányi lírai énje saját alkotó tevékenységére is vonatkoztat:

*Lánc, lánc, eszterlánc
eszterlánci cérna,
kisleányok bús körében
kergetőzöm én ma.
[...]
Verset mondtam én is ám
gilicemadárra,
magyar gyerek gyógyította,
török gyerek vágta.*

A versfüzér egyik feltűnő jellegzetessége, hogy a szegény kisgyermek azonossága kérdésessé válik. Hol ő beszél, hol ő

a szöveg tárgya. Olykor többes számú első személlyel társítódik, máskor tükörben látja magát, idegenként, sőt megesik, hogy lányként utal magára. A zárlatban azután a kötet főszereplője második személyű megszólítottá válik: „Menj, menj, szegény.” Mielőtt e szavak berekesztenék a sorozatot, gúnyos önértelmezéshez folyamodik a beszélő, félreérthetetlenül Ady bírálóira utalva: „írgy szemek keresztüze közé menj, / Hadd nézzék benned, mi az irodalmi.”

„Minden értékes emlékünknél a gyermekkorban van eltemetve.” A *Tavaszi gyász: Jegyzetek egy kisgyermek naplójához* címmel 1909-ben megjelent tárcsa első mondata (Kosztolányi 1969, 353) ugyan kiiindulópontul szolgálhat a versfüzér értelmezéséhez, de a kötet megértéséhez csakis a kettős én adhat kulcsot – ahogyan már erre Karinthy is emlékeztetett a *Nyugatban* közölt méltatásában: „A szegény kisgyermek, az, akire emlékszünk nemcsak poéta, de filozófus is [...]. Sőt *csakis* ő a poéta és *csakis* ő a filozófus: – mi csak felhasználjuk azt, amit ő örökül hagyott reánk” (Karinthy 1910, 1011). Gyerek és felnőtt között egyrészt közös a nevező, hiszen „a halál és a szerelem olyan nagy (metafizikai) kérdésekként jelennek meg, amelyek valójában nemcsak a kisgyermek számára titokzatosak, hanem a felnőtt számára is” (Veres 2003b, 69), másfelől a zárzó egyértelművé teszi, hogy áthidalhatatlan a távolság a címszereplő és a beszélő között: „A te utad a végtelenbe visz, / de én előttem már a semmi van.”

A gyerekkor létállapotként jelenik meg, vagyis „felnőtt tudatnak sajátos stilizációjáról van szó” (Margócsy 1987, 50). Ennek a létállapotnak része a kegyetlenség, amelynek megjelenítése mutat némi rokonságot Csáth Géza *Anyagyilkosság* című, 1908-ban megjelent elbeszélésének a világával. A *rít varangyot véresen megöltük* kezdetű, 1911-ben írt részben a leírást ugyanúgy a látomás szorítja ki, mint „A napraforgó”-ról szóló részben:

*Nyakig a vérbe és a sárba
dolgoztunk, mint a hentesek
s a kövér béka elesett. [...]
Botokkal nyomtuk le a földre,
az egyik vágta, a másik ölte,
kivontuk a temető-partra,
ezer porontya megsiratta,
s az alkonyon, a pállott alkonyon
véres szemével visszanézett.*

Meghamisítaná az olyan értelmező Kosztolányinak e kötetét, aki csak a biedermeier életmód földidézését venné észre. Az értelmetlen, durva erőszaknak a képe éppúgy az ellentét következtében kap különös hangsúlyt, mint a közönséges mulatásnak, „trágár tivornya”-nak az a jelenete, melynek során „festett lányok lesnek a zsalukból”, megrémítik „az úri kisgyerek”-et, „s kígyóvért isznak és békákat esznek.” Az a felfogás, mely szerint Kosztolányi versírását finomkodó stilizálás jellemzi, teljesen hamis.

Karinthy az említett bírálatában „az első magyar szimbolista költő”-ként üdvözölte *A szegény kisgyermek* szerzőjét (Karinthy 1910, 1013). Majd háromnegyed századdal később az irodalomtörténész már fönntartáshoz folyamodva, arra következtetett, hogy „Franciaországon kívül csak a legnagyobb körültekintéssel lehet szimbolizmusról beszélni. Jobb inkább mindössze azt vizsgálni, miként jelentek meg a francia szimbolista iskola programjának bizonyos elemei, bölcséleti nézetei, stílusbeli összetevői, sőt közhelyei olyan hatásként, mely más irányzatok kisugárzásával együtt érvényesült” (Szabolcsi 1982, 183). Az összehasonlító vizsgálódás ismert képviselője arra emlékeztetett, hogy a gyors minősítés előtt célszerű némi fogalomtörténeti tájékozódás: „míg Winckelmann, Lessing és Herder nem tett különbséget jelkép (szimbólum) és allegória között, addig Goethe bevezetett egy olyan megkülönböztetést, amelyet azután Schelling, majd rajta keresztül Coleridge, Emerson és Carlyle is átvett” (Wellek 1982, 19). Allegória és jelkép

(Sinnbild) Goethétől származó szembeállítás szerint az előbbi közvetlenül, az utóbbi közvetve jelöl meg valamit. „Az allegória tárgyias, a jelkép tárgyatlan” – ahogyan az utókor fogalmaz (Todorov 1977, 237). Ez a kettősség volt az eredete annak, amit némelyek a hasznos és költői beszédmód ellentétéként határoztak meg. Fokozatosan kibontakozó költészetfelfogásról van szó, melynek végpontjaként körvonalazódott Mallarmé szimbolizmusa, annak a költőnek a munkássága, aki egyik szonettjében meghatározatlan jelentésű szóhoz folyamodott: „a 'ptyx' nem általa kitalált, hanem olyan szó, melynek ő kétségbe vonja a jelentését (sens), sőt a létét is” (Bonney 2003, 22).

A magyar irodalomtörténet-írásról joggal állapították meg a közelmúltban, hogy képviselői általában „egyazon stíluskategória eseti megnyilvánulásának” tekintették az impresszionizmust, a szecessziót és a szimbolizmust (Bednics 2009, 63). E három fogalom közül az első kettőt a képzőművészet történetészeitől kölcsönözték az irodalmárok, és nem tudok olyan meghatározásukról, amely átfogó igénnyel és egyértelműen adna irodalomra vonatkozó ismérveket. Ezért nem használom őket ebben a könyvben. Ami a harmadik fogalmat illeti, úgy sejtem, a *Nyugat* költőinek nem sok köze van Mallarmé szimbolizmusához. A felfogás, mely szerint a költő „olyan ember, aki elszigeteli magát, hogy kifaragja saját sírkövét”, s „a világot azért hozták létre, hogy egy szép könyvet hozzon létre (pour aboutir à un beau livre)” (Mallarmé 1945, 869, 872), Adytól távol állt; Juhász Gyula és Tóth Árpád pedig gyakran folyamodott a francia költő által elutasított értelemben vett allegóriához. Sőt, olykor Babits is élt ezzel a lehetőséggel. A *Két nővér* (1909) például ebből a szempontból akár a magyar költő által (nem alapítványosan) nagyrabecsült Tennysonnak kötetben először 1830-ban megjelent *The Deserted House* – Kosztolányi korai átköltésében *Az elhagyott ház* – című versével is rokonítható.

1900 körül mást értettek szimbolizmuson, mint később, s ennek az is oka lehetett, hogy Mallarmé jelentős művei közül az *Igitur* csak 1923-ban jelent meg először. A *Modern költőkben*

is szereplő Arthur Symons (1865–1944) 1899-ben kiadott könyve, *A szimbolista mozgalom az irodalomban* Maeterlincket is ennek az irányzatnak a képviselőjeként méltatta. Igaz, már ő is erős főnntartással viseltetett a flamand születésű szerző műveivel szemben – akár Ferdinand Brunetièrre, a jelentős irodalmár, *A kortárs szimbolizmus* című esszéjében –, azt állítván, hogy „mindaz, amit mond, már ismerős számunkra” (Symons 1958, 92).

Mallarmé szimbolizmusa elválaszthatatlan a hasonlatnak és az allegóriának, vagyis az olyan metaforának a mellőzésétől, amelynél a hasonlított vagy föl van tüntetve, vagy ismert valamely hagyományból. „Kitörlöm a *mint* szót a szótárból” – nyilatkozta egy alkalommal (Dujardin 1936, 50), egy hosszabb beszélgetésben pedig élesen elhatárolta magát a „tárgyukat a régi retorikusok módjára közvetlenül bemutató” Parnasse írásmódjától: „*Megnevezni* egy tárgyat, annyit jelent, mint megszüntetni a költemény élvezetének háromnegyedét: *sejtetni*, ez az álom. E titoknak a tökéletes használata alkotja a szimbólumot: fokozatonként fölidézni egy tárgyat lélekállapot megmutatásához, vagy, megfordítva, kiválasztani egy tárgyat és belőle megfejtések sorozatával fölszabadítani egy lélekállapotot” (Mallarmé 1945, 869).

Van-e köze *A szegény kisgyermek panasza*i című versfüzérnek Mallarmé szimbolizmusához? Csakis távoli párhuzamot lehet föltételezni. *A napraforgó, mint az őrült* s a sorozat néhány más részlete mutat némi rokonságot a kimondatlan jelentés eszményével, s az arra irányuló törekvéssel, hogy a költészet ne egyszerűen utaljon a zenére, de „a zenéhez s az építészethez többé-kevésbé hasonló hatásokat teremtsen”, vagyis a nem utánzó művészetekhez közelítsen (Brunetièrre 1896, 138) – ám ez utóbbi akár Nietzsche ösztönzésével is összefüggésbe hozható, hiszen ő is állította, hogy „a zenéhez képest a szavakkal közlés szégyentelen; (...) a szavak a rendkívülit közönséggé teszik” (Nietzsche 1964, 545).

Általánosabban fogalmazva, nem könnyű válaszolni a kérdésre, miféle más művekhez képest olvassuk e kötetet. A szak-

irodalom nem enged közmegegyezésre következtetni. Az összevetések egy része inkább tanácstalanságot sejtet. Szélsőséges, majdnem elrettentő példaként a *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik* kezdetű, szintén 1911-ben keletkezett részlet egyik magyarázatát idézném: „megjelent a művészetekben egy új konfliktustípus: ember és szerep ellentmondása. Egy közepes zenéjű, késett, romantikus opera, Leoncavallo *Bajazzók*-ja nem utolsósorban ezért lett világsiker [...]. Az elsők között érzett ez rá erre a konfliktusra. S ennek volt egyik első hazai megszólaltatója Kosztolányi Dezső” (Király 1986, 165). A megvilágítónak szánt párhuzamot látszólag az indokolja, hogy a vers a zenére utal. Valójában a magyarázatban szereplő hivatkozás merőben külsőleges. Sem a hasonlítottól, sem a hasonlóról nem derül ki semmi lényeges. A közhelyesen „romantikus”-nak minősített dalműnek voltaképpen csak a (zeneszerző által készített) szöveggönyve szolgál mintegy ürügyként az összevetéshez, miközben a hasonlított költemény lényege homályban marad, nem derül fény arra, hogy a zárlat a parlagiságot a magas művészet szintjére emeli föl: „Kopog-kopog a rossz, vidéki valcer / és fáj és mély, mint egy Chopin-keringő.”

Nem Leoncavallo kétfelvonásának a szövege állítható párhuzamba az idézett sorokkal, sokkal inkább Baudelaire *Harmonie du soir* című költeményének harmadik és negyedik sora: „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; / Valse mélancolique et langoureux vertige!” Vagy esetleg Laforgue *Sieste éternelle* című versének hetedik s nyolcadik sora: „Et, comme un piano voisin rêve en mesure, / Je tournoie au concert rythmé des encensoirs”. Baudelaire költeményét Kosztolányi minden bizonnyal, Laforgue-ét esetleg ismerte. A versfüzérnek s általában Kosztolányi költészetének értelmezését megnehezíti, hogy sokszor lehetetlen megállapítanunk, milyen idegen nyelvű szövegeket használhatott fel afféle előzetes kódként. Tandori Kosztolányi egyenetlenségeiről írt érdekes tanulmányának erre a szövegrészre vonatkozó megjegyzése, mely szerint „ma a Chopin-keringők nem fájnak, nem mélyek, mint Kosztolányi korában” (Tandori 1979, 15), egyébként nem

sokkal kevésbé külsőleges, mint Király István eszmeinek szánt magyarázata. A *Kunst der Fuge* vagy akár Bruckner talán mélyebb, bonyolultabb zene, de kiváló előadásban Chopin sem vidéki olcsóság, és értékelése aligha törölheti ki a szövegrész szembeállításának jelentését.

Annyi bizonyos, hogy Kosztolányi második verseskötetében a látomásoknál is feltűnőbb a hangok világának a megidézése. Romantikus zeneművek olykor félig-meddig gúnyoros szerepeltetésénél („Ez Mendelssohn. Álombeli ködök.”) is fontosabb hangszerek színének a kiemelése, például egy olyan 1910-ből származó, igéket egészen az utolsó sorokig feltűnően mellőző részletben, mely a képleírások zenére vonatkoztatott megfelelőjeként olvasható:

Nagy társaság.

Ó, rút macskazene:

*Sipítózó, fejetlen áriák.
Egymást ölő, kietlen hangvilág.
Nagybőgő-hangok mafla röheje,
malacbandák fortissimója. Solo.
Vérmes bíbor kúrthangok kacaja.
Csupa fonák zaj és hangmaskara,
Részeg citera. Sápítózva szóló.
Üstdob. Cintányér. Őrült, kába lárma.
Nagynéni-bókok sápadt áriája.
Bősz trombiták. Meggárgyult oboák.
Mind oly titokzatos, síró, fonák,
hogy lelkem, ez a néma zongora,
valami fájdalomtól rezzen által
s míg hahotáz az öröm mámora,
fölhangzik húrjain egy tompa gyászdal.*

A *szegény kisgyermek panaszai* zenei hivatkozásai egyrészt folytonosságot képviselnek az első verseskönyv hasonló vonatkozásaihoz képest, másfelől összhangban vannak a *Gyermek*

és költő című, 1930-ban megjelent eszmefuttatással, amely Wolfgang Amadeus Mozart *Bastien et Bastienne* című korai dalművének fölidézése után azt a következtetést fogalmazza meg, mely szerint „a költészetnek is az ösztönök, a homályos, tudattalan vágyak a mozgatói, akár a zenének, s kifejezésében éppoly érzéki és érzékletes, akár a zene” (Kosztolányi 1999b, 450). Kosztolányi harmadik, 1911-ben kiadott verseskötetének nagyobbik fele, az *Őszi koncert* „A fák”, „A tó”, „A folyók”, „A liget”, „A rét”, „A házak”, majd végül „A férfi” s „A nő” hangjának a megszólaltatásával mintegy kantátaszerű elrendezéshez folyamodva valósította meg ezt az eszményt, míg a *Kártya* a költő másik rögeszméjének megfelelően, a költészet játékszerűségét juttatta érvényre.

Voltak irodalmárok, akik úgy vélték, hogy *A szegény kisgyermek panasza*i után megtorpanás állapítható meg Kosztolányi versíró tevékenységében. Ez a minősítés arra a téves föltevésre vezethető vissza, mely szerint a tízes években megjelent kötetek a költemények keletkezési időrendjét követték. Valójában a *Mágia* című 1912-ben nyilvánosságra került gyűjtemény olyan szövegeket tartalmaz, amelyeket a költő nem tudott beilleszteni rendkívül egységes hangvétellű második verseskötetébe – noha azok *A szegény kisgyermek panasza*ival egyidőben, a sorozatnak afféle melléktermékeként jöttek létre. A *Koporsó és bölcső közt* (1907) a fiát halálba daloló anyára vonatkoztat, az *Arcom a tükörbe néz* (1908) és a *Groteszk* (1909) a személyiség önazonosságára kérdez rá. A *Hetedhétország felé* (1908) némileg Adyéhoz hasonló hangvétellel a beszélőért érkező „fekete kocsi”-t idézi meg, *A hosszú, hosszú éjszakán* (1910) a magány allegóriájának Baudelaire ösztönzését sejtető kibontakoztatása, más versek Babits korabeli költeményeire emlékeztető szereplő körébe tartoznak, vagy közmondásokat, szólásokat idéznek, a nyelv teremtő erejének Kosztolányi későbbi műveit előlegező fölszabadításával. Kosztolányi verseskötetei nem alkotnak vonalszerűen előrehaladó sort, hiszen a *Mák* (1916) egyik költeménye címétől megfosztva

A bús férfi panaszaiba (1924) került be, a *Kenyér és bor* (1920) viszont több 1907-ben készült verset is tartalmaz.

A szegény kisgyermek panasza abban a formában, ahogy az utókor ismeri, másfél évtizednél is hosszabb időszak termése. 1910-ben még csak 34, 1923-ban már 64 részből állt e versfüzér. A huszadik század elején megjelent magyar verseskönyvek közül kimagasló teljesítménynek tekinthető Kosztolányinak ez a kötete. A Parnasse örökségétől az expresszionizmusig többféle irányzattal összefüggésbe hozható, mégis kivételes egységet tudott megvalósítani, s egyúttal Ady prófétikus írásmódjától és Babits nagyon eltérő beszédmódokat megszólaltató első kötetének némileg már az újklasszicizmust előre vetítő eklektikájától is merőben különböző költészetszemléletet érvényesített. A *Nyugat* című folyóirat jelentőségét bizonyítja, hogy indulásakor három olyan költőnek tudott szellemi háttérrel biztosítani, akiknek lényegesen eltért a költészettelfogása.

Kosztolányié elválaszthatatlan a füzérszerű szerkesztésmódtól, amelynek *A szegény kisgyermek panasza* a legkorábbi megvalósulása. Tévedés azt hinni, hogy e kötetben „spontán esetlegességgel követik egymást az egyes darabok” (Kiss 1998, 118), sőt az is félrevezető állítás, mely szerint e verseskönyv „gyűjtőmedencéjévé lett az 1920-ig terjedő költői fejlődés eredményeinek” (Szauder 1962, 7). Kosztolányi már egészen fiatalon, 1901-ben „költeményfüzér” alcímmel látta el *Sírvirágok* címmel Reviczky emlékére írt versét. Föltehetően Robert Schumann zenéje is hozzájárult ahhoz, hogy foglalkoztatta a füzérszerű elrendezés. Tudtommal minden zeneszerző közül őrá hivatkozott a legtöbbször. 1912-ben egy cikkében utalt e romantikus szerző „imponálóan megkomponált dalaira”, amelyeket otthon, gyermekkorában gyakran hallott (Kosztolányi 2004c, 505), s 1935-ben Radákovich Máriának küldött egyik levelében megerősítette, hogy Schumann dalait gyerekkora „családi összejövetelein” ismerte meg (Kosztolányi 1996, 734). 1916-ban, fiatal német hadiönkéntesekről írva ugyanezt a zeneszerzőt nevezte meg a német művészet egyik nagyjaként (Kosztolányi 1997a, 108), és

három évvel később Csáth Géza halálakor is az ő zenéjét idézte föl (Kosztolányi 2004c, 565). *A rossz orvosban* Vilma a *Kinderszenenre* hivatkozik (Kosztolányi 1921, 61), amely a ciklikus zongoraművek egyike, Novák Vilma Schumann-füzetet szorongat az *Aranysárkány* nyitó fejezetében, majd később édesapja ugyanazt a szerzőt ajánlja a fiatalok figyelmébe (Kosztolányi 1925, 9, 124). A *Mostoha* vázlata, a talán 1930 körüli töredék szerint Winter Bandika az „Erster Verlust” című tizenhatodik számú darabot zongorázza az *Album für die Jugend* (op. 68, 1848) című sorozatból (Kosztolányi 1997b, 220, 245). 1934-ben Babits *Anyám nevére* című költeményének elemzője ismét a *Kinderszenent* említi (Kosztolányi 2004c, 475), és Schumann neve szerepel a *Szeptemberi áhítatban*.

„Schumann magában foglalja Eichendorffot, Uhlandot, Heinet, Hoffmann, Tiecket” – olvasható Nietzschénél (Nietzsche 1964, 79). Való igaz, hogy az ő zenéje rendkívül szorosan kötődik a költészethez. Mi indokolhatja, hogy Kosztolányi a német zeneszerzőnek kétszer is ugyanazt a művét nevezi meg? A *Kinderszenen* ciklus, amelyet szerzője önálló műfajként képzelt el, s írásban is foglalkozott a meghatározásával, Carl Löwe *Esther* című dalfüzéréről 1836-ban megjelent méltatásában (Ferris 2000, 15). A zongorára vagy énekhangra és zongorára készült ciklikus művek Schumann életművének a legjavához tartoznak – talán elég közülük a *Davidsbündlertänze* (op. 6, 1837), *Carnaval* (op. 9, 1834-35), *Kinderszenen* (op. 15, 1838), *Kreisleriana* (op. 16, 1838) és *Waldszenen* (op. 82, 1848-49), illetve az Eichendorff szövegeire készült *Liederkreis* (op. 39, 1840), *Frauenliebe und Leben* (op. 42, 1840) és *Dichterliebe* (op. 48, 1840) című sorozatokra utalni. Mindegyikük töredékszerű részekből áll, amelyekre a „gyenge indítás” és a „nyitott befejezés” jellemző. „Nincs rá bizonyíték, hogy Schumann olvasta volna a Schlegel-fivérek munkáit, de [...] kétségkívül ismerte eszméiket Jean Paul Richter és E. T. A. Hoffmann olvasása révén” (Ferris 2000, 22, 23, 61), s foglalkoztatta a töredék mibenléte. Az egyes részek külön készültek, vagyis

a szerző utólag rendezte sorba a már kész elemeket. „A ciklus összetartozása nem az egészre kényszerített szerkezet, hanem a rész belső adottságaiból teremődik meg” (Ferris 2000, 80). A töredékhalmazszerű együttes egyes részei külön-külön kevéssé alkalmasak előadásra. A műfaj egyik értelmezőjének szavaival: „A ciklus alkotásra kényszeríti az olvasót. A szerző egy szerkezetet ajánl föl az olvasónak ahhoz, hogy kialakítson valamilyen megértést [...]. Ez az egyedi olvasó föladata, lehetősége és öröme. Ily módon alkotó lesz, túllép saját megértésének és intellektuális érzékelésének kulturális korlátain” (Peckham 1995, 11-12).

Lényegében hasonló befogadást igényel *A szegény kisgyermek panasza*. Lehet, hogy Kosztolányi ismerte Friedrich Schlegelnek azt a „töredékét”, amely így hangzik: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás, elhatárolódva a környező világtól és önmagában teljes, mint egy sündisznó” (Schlegel 1980, 1: 214). Nietzsche töredékszerű megfogalmazásaival bizonyíthatóan már igen fiatalon megismerkedett. Az sem kerülhette el a figyelmét, hogy Dorian Gray a *Waldszenen* megtanulására készül Wilde regényének második fejezetében (Wilde 1966, 27). Föltehetően a töredék romantikus példaitól és Schumann ciklikus műveitől kapott ösztönzést ahhoz, hogy különböző időben keletkezett szövegeiből utólagos elrendezéssel hozzon létre olyan egységet, amely megnöveli, sőt átlényegíti az egyes részeket. Némileg hasonló eljárást Krúdy egyes műveiben találhat az olvasó. „Amikor maga Krúdy állított össze köteteket elbeszéléseiből, az egyes darabokat soha nem megjelenésük sorrendjében közölte” – írja a Krúdy műveiből a korábbiaknál teljesebb és hitelesebb kiadás egyik sajtó alá rendezője (Bezeczky 2003, 17). Hatásról nem lehet szó, legfőljebb arról, hogy két kortárs nagyjából egyidőben jutott arra a fölismerésre, hogy már kész anyagok különböző elrendezése magukat a részelemeket is átminősíti. Kosztolányi esetében ezt annyiban kell kiegészíteni, hogy ő olykor nemcsak új összefüggésbe helyezte, de módosította is a korábbi szöve-

get, így például „a *Szegény kisgyermek* legutolsó kiadásában a 'búst' hol bölccsel, hol rúttal, hol vaddal, hol némával, hol lassúval helyettesítette” (Gyergyai 1936, 440).

Kosztolányi egy évtizednél tovább alakított versfüzérének hatását a paródiák is bizonyítják. Nemcsak Karinthyé, de József Attiláé is, mely hihetőleg Makón, 1924. január 29-én keletkezett. *A multkor, szerda este ángyikám* kezdetű torzképnél összehasonlíthatatlanul fontosabbak azok a versek, amelyekben idézet található *A szegény kisgyermek panaszai*ból. Szemben azazal a föltevésével, hogy a hatások „a pályakezdő, az első egy-két esztendő termésében mutatkoznak meg a legegységesebb tisztasággal” (Tamás 1994, 122), talán indokoltabb úgy fogalmazni, hogy Kosztolányi verseinek ösztönzése mindvégig feltűnő a fiatalabb pályatárs költészetében. Szőke György joggal hangsúlyozta, hogy „vissza-visszatérő rímpár mindkettejük verseiben a 'játszik-látszik' (Szőke 2003, 135). „A rímötlet Kosztolányinál bukkant föl először, egyik 1920-ban keletkezett, kötetbe már cím nélkül fölvetett versében” – állítja Lengyel András, majd a *Csáth Gézának* címzett s a *Kenyér és bor* (1920) című kötetben megjelent költeményt idézi (Lengyel 1996, 335):

*Mert életem felén nem is vagyok, de látszom,
s reggel, ha öltözöm, csak játszom, egyre játszom
és vár a sír.*

E rímpár első változatban valójában *A szegény kisgyermek* 1911-ben írt részletében fordul elő:

*Játszom én és táncolok,
látszom én, mint sok dolog.
Látszom fénybe és tükkörbe,
játszom egyre, körbe-körbe.*

Nyilvánvalóan ez a részlet tekinthető az *Akarsz-e játszani* (1912) előzményének, mely utóbb a *Mák* (1916) című kötetbe került be:

*A játszótársam, mondd, akarsz-e lenni,
akarsz-e mindig, mindig játszani,
akarsz-e együtt a sötétbe menni,
gyerekszívvél fontosnak látszani,*

Kosztolányinál gyakran előfordul, hogy a nyelv átlátszóbbnak tűnik föl a nem elég figyelmes olvasó számára, holott kétértelműséget rejt magában. Példaként e legutóbbi költemény két sora is idézhető: „Akarsz-e játszani boldog szeretőt, / színelni sírást, cifra temetőt?” Nyelvész elemző jegyezte meg, hogy ugyanaz a szó kétféleképpen is értelmezhető: „'temető', mint temetkezési hely, és 'temető', mint temetkezést végző – temetésben részt vevő – személy” (Petőfi 1985, 1322). Az idézetek így készítik elő a zárlatot, mely súlyt ad egy látszólag könnyed versnek:

*Akarsz-e élni, élni mindörökkön,
játékban élni, mely valóra vált?
Virágok közt fekiüdni lenn a földön
s akarsz, akarsz-e játszani halált?*

A rímpár olyannyira foglalkoztatta a költőt, hogy hátrahagyott műveiben is meg lehet találni, a *Szavak* című, 1922-ben írt s Barta János által már a hátrahagyott költeményeknek első megjelenésekor joggal kiemelt (Barta 1939, 332) szövegében: „Itt lenni nem lehet, csak látszani / És élni-halni nem, csak játszani.” Néhány idézet igazolhatja, hogy József Attila szinte rögeszmésen vissza-visszatért e szójátékhoz:

*Én nem vagyok te, én nem csupán látszom,
És játszom.*
([A vásártéren...], töredék, 1930-as évek eleje)

Az idő semmit játszik,
langy tócsa most, megállt.
Hogy elleng, abból látszik,
hogymeg a virág.
(Nyári délután, 1935)

Én, akit fölhasznál a ló,
s a porból éppen hogy kilátszom,
nem ember szívébe való
nagy kínok késeivel játszom.
(Bukj föl az árból, 1937. április)

Én tudom, mint a kisgyerek,
csak az boldog, ki játszhat.
Én sok játékot ismerek,
hisz a valóság elpereg
és megmarad a látszat.
(Könnyű, fehér ruhában, 1937. július)

világokat igazgatok:
üveggolyókkal játszom.
Nem szeretek a gazdagok:
árva gyerekeknek látszom
(Töredék, 1937 második fele)

A két szerző műveinek kapcsolata természetesen nem korlátozódik az itt kiválasztott sorokra; József Attila számos versében kimutattak áthallást. Tamás Attila a *Holttest az uccán* című, 1922 július-augusztusában írt költeményből következtetett arra, hogy a fiatal költőt „igen erősen megragadta” Kosztolányi *Milyen közeli most a nyári ég...* kezdetű, 1918-as keltezésű verse (Tamás 1994, 126), mely 1924-ben *A bús férfi panasza* részeként jelent meg, Lengyel András az 1936-ból származó, *Bocsássátok meg, barátság, te hív kincs...* töredékről állította, hogy „megoldásába [...] belejátszott” a *Boldog, szomorú dal* (1917), az *Életre-halálra* (1930) s a *Fejtörő felnőtt*

teknek (1932) (Lengyel 1996, 215), Szabolcsi Miklós pedig azzal érvelt, hogy az *Osztás után* (1935) szövegében az 1910-ben keletkezett és két évvel későbbi kötetben olvasható *Kártya* ciklus „munkál a háttérben”, a *Nagyon fáj* (1936) című költeménynek „közvetlen előképe” az 1917-ben írt s a *Kenyér és bor* (1920) kötet részeként közölt *Ideges rímek*, s a már idézett *Könnyű, fehér ruhában* a *Most harminckét éves vagyok...* kezdetű szövegre „játszik rá” (Szabolcsi 1998, 485, 694, 839), melyet szerzője 1917-ben írt, majd szintén *A bús férfi panasza*i című füzerbe illesztett be. József Attila itt szóba hozott műveiből arra lehet következtetni, hogy Kosztolányi ösztönzése nem korlátozódik a fiatalabb költő korai éveire, Kosztolányi említett versei pedig azt sugallják, hogy az ő munkásságában nincsenek gyors váltások. Korábbi alkotásait a későbbiek felől is lehet olvasni. A lent és fönt világát, a „menny ivén” repülést és a „gránitkövön” ballagást szembeállító *Groteszk* (1909) egyfelől a *Mágia* (1912) része, másrészt a *Hajnali részegség* (1933) egyik első változata, az *Őszi koncert* (1911) második Intermezzo-ja („Gyümölcsös ős, te vézű, koszorús...”) a József Attila által nagyrabecsült *Őszi reggeli* (1929) előzménye, s az 1912-ben megjelent kötetbe illesztett *Ami itt maradt* (1911) a *Halotti beszéd* (1933) szép, egyszerű mintája. A *Hajnali részegség*nek másik előképe is található az 1909-ben írt versek között. A *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel*, mely ugyancsak a *Mágia* című kötetbe került be, prózai bevezetését és egyes sorait tagadhatatlanul lehet a *Számadás* utolsó előtti költeményének a távlatából olvasni:

Hajnalban, farsangkor az ember megáll a hideg kályha mellett, frakkban, izzadt gallérban, rekedten. Ilyenkor a ködben beteg képeket, zaklató arabeszkeket lát.

*Fekete álarcot kötöttem
és lenge lábon, észrevétlen
vágattam a farsangi ködben
kurjontgató, homályos éjen*

*fekete álarc –
sötét halálarc –
fönn még álmos csillag se reszketett
[...]
Hogy merre jártam, merre mentem?
Ha most elmondanám azt tinektek.
[...]
Aztán egy bálterembe értem
[...]
Az ég lassan derült felettem,
sírtam, temettem és feledtem
és szédelegve
járkáltam egyre,
de merre tértem, nem tudom.*

A bús férfi panasza

Mindezek fényében föltehető a kérdés, vajon újabb fejlődési szakasznak tekinthető-e Kosztolányi pályafutásában *A bús férfi panasza*. A választ egyáltalán nem könnyű megadni, s nemcsak azért, mert a költő gyakran átírta verseit, de azért is, mert a két versfüzér nem egymás után készült; a második sorozat 1912-ben, a korábbi viszont 1923-ban keletkezett részletet is tartalmaz, vagyis joggal figyelmeztetett arra Gyergyai Albert már 1936-ban, hogy „*A szegény kisgyermek*-nek javarésze *A bús férfi* idejéből való” (Gyergyai 1968, 184).

Hirtelen változás helyett fokozatos hangnemváltásról célszerű beszélni, annak a fölismerésnek a szellemében, mely szerint „aki képes élmény befogadására, életének minden évtizedében más világban találja magát, más szemmel néz, és művészetének anyaga folytonosan megújul” (Eliot 1957, 257). A kettős én, mely *A szegény kisgyermek panasza*iban inkább rejtett alakban érzékelhető, a kötetből kihagyott versekben egyre fontosabb szerephez jutott. A *Mágia* költeményeiben az

önmagától elidegenedett beszélő szólal meg. Már az *Arcom a tükörben* (1908) ezt példázza, különösen pedig a *Párbeszéd magammal* (1909), melynek utolsó sora így hangzik: „Nem értelek”, vagy a már említett *Groteszk*:

*Mentem a kávéház tükrös éjjelébe,
százezer tükör közt s hirtelen megálltam. [...]*
*S ingadozva, úszva, elterülve szépen –
széttört életemnek romjai köröttem –
a bús éjszakának fekete vizében,
hullámos vizében csendesen fürödtem.*

A „mély tükrök mélyiben” önmagának „furcsa-gonosz arcát” fürkésző ént, mely az *Őszi koncertben* szerepel, nyilvánvalóan összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy a költő elidegenedett a szabadkai életmódtól. „Az esemény... Mi az esemény? / Az, hogy kisült a sütemény”. A *Mák* (1916) című kötetben még *Ének régi otthoni dolgokról és egy régi fájdalomról* (1914) címmel olvasható költeménynek e két sora jól érzékelteti annak a kétértelműségét, hogy a beszélő eltávolodott a szülőhelyétől, amely második verseskötetének ihletője volt, de némi fájdalommal gondol vissza arra, amit maga mögött hagyott: „bár – mint hajdanán – / Én is a régi volnék.” Ez a vers – címétől megfosztva, csekély változtatással – a tíz évvel később megjelent versfüzérbe, *A bús férfi panaszaiba* került be. Négy évvel a békeszerződés aláírása után új jelentéssel ruházták föl a Szabadkára vonatkozó sorok. Arról is tanúskodnak, szerzője úgy érezte, saját életének pótolhatatlan része semmisült meg a bácskai világ elvesztésével. A korábban keletkezett részletek így tökéletes összhangot képeztek az 1920-tól írtakkal, amelyekben a proletárdiktatúra és a történelmi Magyarország vége a célérzet általános megszűnését előidéző tényezőként, de megnevezetlenül, csakis utalásszerűen idéződik föl:

Megállni, menni, mondd, mi célja van?
Nézz jobbra, balra, minden céltalan.
[...]
mit is sejtettük, hogy ez itt a minden,
És ami aztán jött, a semmi, a semmi.

A tízes évek költészetét elsősorban nem azért nehéz jellemezni, mert Kosztolányi utóbb változtatott ekkor írt versein, hiszen a módosításokat ritkán lehet számottevőnek tekinteni, legtöbbször csak idegen szavaknak magyar megfelelővel kicserélésére korlátozódnak. A ritka kivételek közé tartozik a *Mérgek litániája*, mely a *Mák* című kötet első kiadásában még pontosan félig olyan hosszú, mint a későbbiben.

Lehet-e valamilyen ismertnek föltételezett irányzathoz kapcsolni azokat a verseket, amelyeket Kosztolányi az 1910-es években írt? A tévedés kockázatát vállalva, tagadó választ adnék erre a kérdésre. A *napraforgó, mint az örült* kezdetű szöveg-nél mindössze két évvel későbbi az *Ének Virág Benedekről*, melyet szerzője a *Mák* című kötetének élére helyezett. „A buta technika korában” a költő olyan elődjének a szellemét idézte meg, aki a maga korában egyáltalán nem törekedett újszerűsége. A Babits által 1925-ben a *Nyugatban* meghirdetett újklasszicizmus voltaképp az újító szándékkal teljesen egy időben jelentkezett az irodalomban. Maga a szó kicsit félrevezető, hiszen célszerűbb általában korábbi írásmódok fölidezéséről beszélni. A stílusutánzat (pastiche) nem kötődik valamely korszakhoz, a zenetörténészek körében már szinte közhelynek számít annak elismerése, hogy „az újklasszicizmus Mozarttal kezdődik és megszakítatlan, noha nem uralkodó (minor) áramlatként folytatódik” (Taruskin 2005, 4: 451). Az irodalomban ennél is régebbi jelenségről van szó, hiszen a zenében a tizen-nyolcadik század végéig jórészt csak kortárs alkotásokat szó-laltattak meg, az írott művek viszont legalábbis a reneszánsz óta olyannyira hozzáférhetőek voltak, hogy a szerzők időről időre visszatérhettek korábbi írásmódok használatához. Több kortársával ellentétben, Kosztolányinál nem lehet újklasszi-

cista fordulatról beszélni, hiszen a korábbi műfajok, versszerkezetek, hangnemek fölidézése kezdettől végig foglalkoztatta. A *Kenyér és bor* második darabjáról, a *Hitvesről* (1918) megállapították, hogy négy soros szakaszainak végén megjelenik a magyar irodalomban főként Berzsenyitől ismert adoniszai sor (Tamás 1994, 94), és hasonló régiességre Kosztolányinak úgyszólván minden időszakában akad példa.

A Virág Benedek műveire hivatkozó költeményből idézett szavak bizalmatlanságot árulnak el a műszaki fejlődéssel szemben, holott szerzője élénk érdeklődést mutatott technikai vívmányok s olyan közegek (médiák) iránt, mint például a mozgókép, melyre cikkek és elbeszélések éppúgy utalnak, mint az *Ó, én szeretem a bús pesti népet* kezdetű, 1913-ban írt vers, mely utóbb szintén a második versfüzér egyik részévé vált. Ismeretes, hogy Kosztolányi – Babitscsal ellentétben – nem idegenkedett a futurizmustól, sőt már a *Modern költők* 1914-ben megjelent első kiadásában is több verset közölt e mozgalom olasz képviselőinek műveiből, így Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* című költeményének magyar változatát is megjelentette.

Az *Ének Virág Benedekről* elégikus hangneme mindazonáltal nagyon távol áll Marinetti jövődömdő retorikájától. Megkockáztatható a föltevés, hogy Kosztolányi kezdettől fogva ugyanolyan kétértelműen foglalt állást a modernség igényével, mint a vidékiséggel szemben. Szabadverseket fordított, miközben a jelentő ismétlődésének lehetőségét kitágította, oly módon, hogy az olvasó a játékosság látszata mögött mélyebb jelentést sejtethet meg – például *A rossz élet* (1913) című költeményben:

*Az őszi utcán fúj a szél.
A fa az éjszakába fél.*

*Csak fúj a szél, fúj, egyre fúj.
Azt mondja, nincsen semmi új.*

Nem kétséges, hogy több tényezőre is vissza lehet vezetni Kosztolányi kételyét a fejlődés eszményével szemben. A háború csak megerősíthette azt a véleményét, hogy a történelemből hiányzik a célelvű előrehaladás és a keresztény üdvtörténetnek sincs többé létjogosultsága. A Réz Pál szerint föltehetően 1915-ben keletkezett *Anyák* zárлата egyértelműen összekapcsolja e kettőt:

*Csak néha kelnek fel búsan,
Ebédidőn, s berontanak
oda, hol a fiuk lakott
s az üres ágyba keresik
eltávozott kisfiukat,
s az üres égbe keresik
az istent, aki nincs sehol.*

A *Kenyér és bor* nyitó versét, a *Boldog, szomorú dalt* (1917) némelyek a keresztény hittől elidegenedéssel hozták összefüggésbe. „Itthon vagyok itt e világban / S már nem vagyok ott-hon az égben.” Másféle magyarázatra is akadt példa. „Ugyanannak a kultúrkritikai rossz érzésnek volt kifejezője a *Boldog, szomorú dal*, mint amely Eliot Prufrock- és Sweeney-verseit hajtotta fel ekkor” (Király 1986, 228). Alighanem ez a minősítés éppúgy félrevezető, mint a vallásra utaló értelmezés, s egyúttal ismét emlékeztet arra, mennyire nehéz Kosztolányi verseit nemzetközi összefüggésrendszerbe helyezni. A zárlat föltehetően sokkal általánosabb, olyan értelmezést ad az oxymoron jellegű címnek, mely az elért eredményt hiányként könyveli el. Az is nyilvánvaló, hogy a fönt és lent szembeállítás egyszerre utal korai és kései versekre, így a *Groteszk* és a *Hajnali részegség* című költeményre, ismét bizonyítva, hogy Kosztolányi költészetében nincsenek hirtelen változások.

A *Kenyér és bor* egyszerre tekinthető vissza- és előremutató kötetnek, mert egyfelől több 1907-ben írt verset is tartalmaz, másrészt kitüntetett figyelmet szentel az 1920. évnak, melyet a hirtelen megöregedés állapotának feleltet meg:

*Nem így képzeltem. Furcsa, csúnya szörnyet
gondoltam én és fáradt öreget,
aki köhögve a botjára görnyed
s hátán a régi rőzse integet.*

*De most, hogy itt van, még százszorta szörnyebb,
mint a mesébe, néma és meredt,
majdnem derűs és kedves, azzal öl meg,
hogy vár az íróasztalom megett.*

Az a *Vénség* című szonett, amelynek ez a két négysorosa, nyilvánvalóan ugyanúgy a békeszerződés következményeire is vonatkoztat, mint az ugyanebben az évben írt vers az immáron halott *Csáth Gézá*nak:

*Ah, jól siess. Szíved még egyszer megszakad tán,
ha hosszan bolygasz a cirillbetűs Szabadkán
s nem értenek.*

[...]

*Síró Hungáriánk ma porba fekszik árván,
fölötte az átok, mint fekete szivárvány,
gyászt bontogat.*

Kosztolányi magyar kortársai többségéhez hasonlóan egyértelműen külső erőknek tulajdonította a történelmi Magyarország megszűnését. A *Rapszódia* (1920) szerint „a magyar a nagyvilágnak / árvája,” a világháború győztesei pedig nem-törődomséggel, lenézéssel viseltetnek az ország iránt:

*Így végezték bús hatalmak,
olcsó víz a magyar harmat,
sárba hull.*

*Mit bánják ők? Nevetnek ők,
várnak ákácós temetők
mireánk.*

Mély megrendültségre lehet következtetni abból, hogy az egykori negyvennyolcas honvéd unokája, ki az első világháború előtt újságíróként a Béctől függetlenedés mellett szállt síkra, 1920-ban már szinte meseszerűséggel ruházta föl Ferenc Józsefet *Szonett az öreg királyról* című versében:

*öregapóként ült nagy trónusán
az agg király, mi kávéztunk Budán
s a végtelen békére nyílt a pálya.*

Mennyiben különbözik *A bús férfi panasza* a tízes évek kötetétől? Az eltérés főként, sőt majdnem kizárólag a versfüzér műfajában rejlik. Kosztolányi művészetének meghatározó tulajdonsága a sorozatba, gyűjteménybe (ciklusba) rendezés. A második versfüzér megalkotottsága olyan eljárásra enged következtetni, mely némileg rokon *A szegény kisgyermek*, sőt az *Esti Kornél* s az „Esti Kornél kalandjai” elrendezésének a mikéntjével. A korábbi szövegrészeket új jelentéssel ruházta föl a megváltozott szövegekörnyezet. Az 1924-ben írt fölütes visszatekintő távlatot ad a kötetnek, verses naplójegyzetek sorozatához közelíti azt:

*Csak hús vagyok. Csak csont vagyok.
Gép a fejem. Gép a kezem.
De ami elmúlt, azt tudom.
Sírtam, nevettem az uton.
Én, ember, én. Emlékezem.*

Az *Esti Kornél* kötethez hasonlóan ezúttal is a legelső sorok készültek legkésőbb. A költő kiemelt jelentőséget tulajdoníthatott ennek az előrebocsátott összegzésnek, hiszen amikor a kaposvári leánygimnázium önképzőköre megkérte, hogy küldjön gyűjteményük számára emléksorokat, „jellegzetes zöld tintájával ezeket a sorokat róttá a papírra” (Biczó 1937, 4).

Már a második szövegrész régi vers idézésével utal vissza az elveszített országra: „Süket, kopár földnek kiáltok, poros

hazám szegény fia, / mert nem veri már vissza versem a Kárpát és az Adria.” Jellemző, hogy a Virág Benedekről írt költeményhez hasonlóan ezúttal sem nagy költő szövegéből származik az idézet. A másodvonal értékei bizonyítják a veszteség súlyát, bizonyítván, hogy nem a tehetségek voltak nagyobbak, de a kor volt jobb minőségű a múltban. 1841-ben az *Athenaeum* közölte Garay János *Körénekét*, amely utóbb a *Hymnus* címet kapta, s így kezdődik: „Karpatoktól Ádriáig / Zengjen a közének” (Garay 1860, 174). Négy évvel későbbi ugyanennek a szerzőnek *Kelet népéhez* című költeménye, melynek tizenkettedik szakasza az előbb idézett szavak továbbfejlesztésé-
ként olvasható:

*Fel tehát, ha még egy szikra benned,
Fel, keletnek népe, tette fel!
Óseidnek lelke még-e lelked?
Megmutatni új, nagy esküvel.
És az eskü szent zsolozsmaképen
Karpatoktól Ádriáig érjen*

(Garay 1960, 62).

Végül 1846-ból származik a *Tengeri dalok*, amelynek első részében már szállóigéhez hasonló a következő két sor: „Ed- dig Pesttől Hortobágyig járt utunk, / Most: 'Kárpáttól Ádriáig' jelszavunk” (Garay 1860, 104). Noha akkor még tanították Garay verseit, amidőn Kosztolányi középiskolába járt, Tóth Béla szállóigékből összeállított gyűjteményéből is ismerhette az idézeteket (Tóth 1895, 207-208). Az efféle áthallások a vers-
füzér további részeiből sem hiányoznak – a *Szülőföldemnek bús határa, hajh* kezdetű szöveg például a kötet végefelé talál-
ható. A Trianon előtti Magyarország kultúrájára visszatekin-
tés a hangnem régiességével párosul, ám e jellegzetesség még-
sem nevezhető a versfüzér leglényegesebb tulajdonságának.

Miként célszerű olvasni *A bús férfi panaszait*? E kérdésre ugyanúgy nem magától értetődő a válasz, ahogyan *A szegény kisgyermek panaszai* esetében sem nyilvánvaló, a szövegek-

nek milyen halmaza és egymásutánja alkotja a versfüzért. Az 1924-ben megjelent első kiadásban a „Mult este kissé lehajoltam, / s feleségem azt mondta halkán, / őszülsz, fiam” kezdett, tíz háromsoros szakaszból álló, 1917-ben írt részletet a *Kenyér és borból* átemelt *Hitves* (1918) és a már említett *Boldog, szomorú dal* cím nélküli szövege követi. Az összkiadások e két verset a korábbi kötet önálló költeményeiként szerepeltetik. Mindkettő kapcsolódik *A bús férfi panaszainak* többi részéhez, sőt hozzájárul annak az egységnek kiemeléséhez, amelynek alapján azt lehet mondani: az egyes szövegek változó színvonalától úgyszólván el lehet tekinteni, mert a kötet egységként igazán jelentős. Ezért lehet tévesnek tartani azt a véleményt, mely szerint a kötet „mélyponton” mutatja Kosztolányi költészetét (Kiss 1979a, 235), „*A szegény kisgyermek panaszainak* párját szerette volna létrehozni [...], de ez nem sikerült neki” (Mohai 1991a, 37), még akkor is, ha talán túlzott a korabeli olvasó, aki azt hangoztatta, hogy *A bús férfi* költeményei „eddigi művészi emelkedésének legnagyobb magaslatán mutatják” (Rédey 1924, 360).

A versfüzér egyik figyelemre méltó értelmezője négyféle típust különített el a kötet elemzése során: „1. önvallomás jellegű beszédigényt, 2. a megszólítás beszéd igényét, 3. elbeszélő beszédigényt és 4. (pontatlan kifejezéssel) leíró/elmondó beszédigényt” (Danyi 2007, 46). Ötvenhárom egységről szólt, ami elárulja, hogy nem az első kiadást, hanem a későbbi összkiadásokat vette alapul, vagyis elkerülte a figyelmét, hogy a költő három szöveget cím nélkül átemelt a *Kenyér és bor* anyagából: az ott *Boldog, szomorú dal*, *Hitves* és *Verés* (1918) címmel szereplő verset. Kosztolányi e második versfüzér megalkotásakor ugyanúgy járt el, mint az elsónél. Nem a keletkezés időrendjét követte a sorrend kialakításakor. *A Boldog, szomorú dalként* ismert költemény éppúgy része *A bús férfi panaszainak*, mint a *Most harminckét éves vagyok* kezdetű vers, mely egyébként egy évvel korábban készült. Kölcsönösen értelmezik egymást. Ha az előbbit is a ciklus részeként olvassuk, súlyt kaphatnak Nemes Nagy Ágnesnek róla írt szavai: „Véget ért

az a fényes, ködös, zavaros korszak, amit ifjúságnak, indulásnak lehet nevezni, amikor az ember – és különösen a költő – még otthon van az égben, a gyermeki boldogságban, vagy a kamasz végtelen eshetőségei közt, otthon van a határtalanban” (Nemes Nagy 1989, 168).

A füzér annak a beszédjét szólaltatja meg, aki elszakadt a gyerekkortól. A viszonylag korai, 1914-ben írt harmadik versben ez egészen nyilvánvaló:

*Ha volna egy kevés remény,
A lelketek megmenteném,
[...]
Kik ültök otthon tétován
Az elhagyott szobák során
S este sétálni mentek.*

*De nincs remény, de nincs remény,
Az élet az kemény, kemény,
Én száz mérföldre estem.
[...]*

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

*és nézitek, a pesti gyors
hogy vágjat el, mint messzi sors,
új és új állomásra.*

A füzérszerűség alapján nagyon távoli rokonság sejtethető Ezra Pound *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) című kötetével. Az amerikai költőnek ez a műve is önéletrajzi a szónak igen tág értelmében, szintén az első világháború utáni világállapotról vonatkoztat, és igen eltérő hosszúságú sorokból álló részekre tördeli szét a kötetet – némileg olyan ritmusváltásnak a jegyében, amilyen Remy de Gourmont verseléssel foglalkozó érteke-

zéseiben körvonalazódott. Ettől eltekintve a két füzér erősen különbözik egymástól. Pound írásmódokat utánoz, nem egyszer csúfondárosan, Kosztolányi viszont mintegy megkettőzi a képzeletbeliséget: a „bús férfi” szavai a szintén kitalált „szegény kisgyermek”-re, vagyis a hasonmás hasonmására is visszautalnak: „Húsz évesen arról daloltam, ki kisgyermekként égre kelt, / Most éneklek húsz éves másom, ki egykor erről énekelt.” A háború s annak következményei egyidejűek egy belső veszteséggel, és a kettő viszonyának értelmezése az olvasóra vár: „Már elmondtam, mint kezdtem el, / S most elmondom, mint veszttem el.” A hagyományból ismert sorrend megfordul: a jelen tisztító tűz, de majd pokol követi. A beszélő inkább látszólag szól a családjáról, elsősorban saját mesterségének mibenléte foglalkoztatja. „Ő is beteg és torz bohóc” – vagyis látszólagos szerepjátszása mögött a kifosztottság tapasztalata rejtőzik. Ami a fölszínen események elbeszélése, az a mélységben a költészet önértelmezése:

*Az aviatikus.
Aki ezer méter magasban
Kóvályog most a nyári rónán
Nem oly boldog,
Mint én,
Ki lassan
Ringok a lelkem ütemén,
Míg elkészül e költemény.*

A művészi teremtő tevékenység öröme és a lét céltalansága; kevészel sokat mondani. Ez a kettős szembeállítás nyomja rá a bélyegét a kötetre. Az alulfogalmazás jellegzetes példaként idézhető az a már említett részlet, mely a korábbi versfüzérben is olyannyira gyakori ismétlődés újabb változatát valószínűsíti meg:

*Most harminckét éves vagyok.
Nyár van.
Lehet, hogy tán ez, amire
Vártam.
Egészséges bronzarcomat
Aranyfényel veri a nap
És lassan
Megyek fehér ruhában a
Lugasban.
Pipámba sárgálló dohány,
S a füstje kékes, halovány.
A fák alatt egy kerti széken
Alszik szelíden feleségem.
A küszöbön fiam. A szeme kék láng,
Nagy szőke fej.
Álmos, puha száján csiklandva csorran
A lanya tej.
Vad délután, a föld parázsló.
Részeg virágok és darázs-szó.*

*Ha haldoklom, ezt suttogom:
Nyár volt.
Jaj, a boldogság máshová
Pártolt.
Egészséges bronzarcomat
Aranyfényel verte a nap
És lassan
Mentem fehér ruhában a
Lugasban.
Pipámban sárgálló dohány,
S a füstje kék volt, halovány.
A fák alatt egy kerti széken
Aludt szelíden feleségem.
A küszöbön fiam. A szeme kék láng.
Nagy szőke fej.*

Álmos, puha száján csiklandva csurrant
A lanyha tej.
Vad délután volt és parázsló.
Részeg virágok és darázs-szó.

Ezek a sorok nemcsak József Attilára hatottak, de Máraira is, kinek *Harminc* című verse *Mint a hal vagy a néger* (1930) című kötetében jelent meg. Első szakasza így hangzik: „Harmincéves vagyok. A szeretőm / Elaludt a zöldripszés heverőn.”

Kosztolányi második versciklusának egysége arra is visszavezethető, hogy a trópusokhoz képest „a jakobsoni értelemben vett grammatikai képek” (Danyi 2007, 44) válnak meghatározóvá, s a létezésnek mint értékcsökkenésnek a megjelenítése fönt és lent szembeállításaként jelenik meg: „Boldog, aki még hinni tud, / de lefelé visz minden út.” A kötetnek a kulcsfontosságú 1920. évből származó harmadik szövegét a magyar költészet olvasója akár még Arany Jánosnak – hihetőleg a nagykőrösi tanártárs Szász Károly fordította amerikai vers, *A holló* ösztönzését is mutató – *A lejtőn* (1852–57) című költeményével is összefüggésbe hozhatja. Az idézett két sort különös jelentőséggel ruházzák fel a kötet későbbi részei. „Ó csillagok, ismertek-e még engem?” Erre az 1918-ban megfogalmazott kérdésre egy 1923-ban keletkezett szöveg a következőképp válaszol: „Mily messze van éntőlem már az ég. / Mily messze vannak már a csillagok.”

Az érzékelhető s a tapasztalatot meghaladó világ ellentétének ismételt hangsúlyozása okozza, hogy a *Boldog, szomorú dal* szervesen illeszkedik ebbe a kötetbe. A költő fiának egy hónapig tartó betegségét elbeszélő leghosszabb összefüggő részlet is tökéletesen alárendelődik a kötet egységét biztosító tematikus összefüggéseknek. „Sár és tűz” szembeállítása, „sár”-nak és „láz”-nak „csúnya út”-tal összekapcsolása megfelelő előzmény ahhoz, hogy az olvasó világállapotra is vonatkozatható másodlagos jelentést tulajdonítson a hosszú betegség történetének: „Már a rosszat is / Úgy elfogadnánk, mint ami a mienk, / Csak megmaradna és ne lenne rosszabb”. A törté-

netmondás könnyednek nem mondható szójáték, „Rém”, „remény” és „remeg” kölcsönhatása köré szerveződik. A beteg megszólítása is a földi létnek és a természetfölöttinek a viszonyára utalással, olyan sorokkal ér véget, melyeket az olvasó akár előrevetítésként is felfoghat, ha ismeri a *Hajnali részegséget*: „Vigasztalásom eltolod fanyalgón / S társalkodol a láthatatlan Úrral”.

A betegség elbeszélése után két rövidebb rész még a gyógyultra vonatkozik, ám a megoldás nagyonis kétséges színben tűnik föl, hiszen az azonos hangalakú, de eltérő jelentésű végszó (paronomázia) afféle felfüggesztett, érvénytelenített tanulság: „Mert folytatódik és minden megújul – / Te véled.” Az első kiadásban két szóra tördelt záró sor mintegy fölhívja a figyelmet a kétértelműségre, s a füzér hátralevő része nem semlegesíti a legalábbis kétséges érvényű végkifejletet, hiszen hangsúlyosan a múltba tekint vissza. Az áldás rítusát ismétlődésekkel fölidéző szövegre megemlékezés következik az ősről, a „Kosztolányi-csontok”-ról. Az ezután sorra kerülő álomleírás látszólag előrehaladásra vonatkozik, de „a szobák zavaró labirintján”, vagyis a továbbjutás ígérete nélkül. *Az utolsó fölolvasás* Esti Kornél halálát megjelenítő történetének ez az előzménye egy találkozásba torkollik a „rég-porladozó” nagymamával: „Zöld papagájt tartott, játszódva, öreg-merev ujján / S ferde japáni szemét rézsút a madárra emelte.” Az álom régmúltat idéz föl, amelyből nézve a jelen kilátás nélkülinek és szegénynek tűnik fel. A nagyapa alakja úgy jelenítődik meg, „Mintha csodálná, hogy unokája a ködbe barangol / S koldusi mezbe keres vigaszt, a valótól elúzve.” Az egykori 48-as katonára visszatérése a száműzetésből mintegy hiábavalónak minősül. „Mert hozzád többé nem visz vonat” – állapítja meg a szülőföldhöz szóló, 1919-ben készült részlet. A kötetet a Hatytyú nevű kuvaszhoz intézett beszéd, majd egy szonett, s végül egy kétsoros szakaszból összetevődő részlet zárja. A kutyához azért fohászkodik a beszélő, hogy „Ne jöjjenek soha át a falon” azok, akik „messze vannak” a költő szavától, a szonett „emlékezni nem tudó vak ajtók”-at és „süket énekű” „üveg-

harang”-ot állít szembe „a mély közönybe, / Fájó ideggel” ját-
szó magányos hegedűssel. A végszóban a kiazmust mondatta-
ni párhuzamossággal váltogató szerkezet rendkívüli gazdasá-
gossággal összegzi a végzetszerű értékcsökkenést, amely a kö-
tet fő üzenete.

*A pohár eltörik
S kihull a fog.*

*A ruha szétszakad
S gyöngül a szem.*

*Elvész a kulcs, a gomb
S fakul a kedv.*

*A gyertya fogyva-fogy
S lassúbb a vér.*

*A lámpa lezuhan
S a sziv megáll.*

*Jaj, nekem és neked,
Jaj, jaj, nekünk.*

A *bús férfi panaszai* kétségkívül megelőlegezi szerzőjének kései költészetét, hiszen *A kalauz* (1921) kezdetű részlet már a *Meztelenül*, a *Hajnal, éjfélt közt ocsúdva mély sötétbe fölriadtam* szavakkal induló elmélkedés (1918) pedig a *Hajnali részegség* előképe. A kötet jelentősége mégsem ebből származik, hanem a benne foglaltak összetartozóságából. Kosztolányi másodsor is olyan versfüzért teremtett, amelynek egyetlen folyamatsze-
rűsége lényegében különbözik Ady kötetének a *Les Fleurs du Mal* példáját követő részekre tagoltságától. Az 1924-ben meg-
jelent kötet s elődje kölcsönösen elolvassa, újraírja, értelmezi egymást, s ennyiben egyedülálló a magyar költészetben.

3. Életművek kölcsönhatása: Kosztolányi és Csáth Géza

„Die geistigen Dinge sind irreversibel, sie gehen den
Weg weiter bis ans Ende, bis ans Ende der Nacht.”
(Benn 1975, 1144)

Kísérletezés különféle beszédmódokkal

„Te született versíró, mértékember vagy”. Babitsnak írta ezt Kosztolányi, 1908 februárjában (Kosztolányi 1996, 149). Szavait akár úgy is lehet érteni, hogy saját célkitűzése nem a vers kizárólagos művelése volt. Mikor próbálkozott legkorábban prózai elbeszéléssel? Diákkori naplójában van egy bejegyzés, 1901-ből: „Írtam egy beszélyt (a locsolásról)” (Kosztolányi 1996, 807). E műfajhoz számítható legkorábban megjelent alkotásai 1904-ban keletkeztek, tehát hitelt lehet adni korábban már idézett kijelentésének, mely szerint előbb foglalkozott versírással. Egy évvel első verseskötetének megjelenése után azonban már huszonnégy prózai szövegből álló könyvet is kiadott, melynek darabjai egy kivétellel elbeszélésnek nevezhetők. Ekkor már e műfaj művelőjének is tekintette magát a nyilvánosság előtt – például 1909. március 28-án a szabadkai Nőiparegyesület rendezvényén novellát olvasott fel (Pekár 2002, 86). *A Boszorkányos esték* című gyűjteményben még *A hamiskár-*

tyás címmel közölt történet a *Bűbájosokban* (1916) a *Kártya* címet kapta, s a gyűjteményes kiadásokban már így szerepel.

Rövidebb történeteiből készített gyűjteményei két kivétellel 1908 és 1921 között jelentek meg, s általánosságban elmondható, hogy a század első két évtizedében több rövid elbeszélést írt, mint később. Ezeknek a műveknek az értelmezése sokáig meglehetősen felületes volt. Schöpflin Aladár 1936-ban készített mérlegében könnyű észrevenni a tévedést: „Íróink közül Kosztolányi használta ki legjobban a Freud gondolatmenete kínált művészi lehetőségeket, de lapozd fel első, még 1916-ban megjelent könyvét, a *Bűbájosokat*, amelynek egyes novellái jóval korábban keletkeztek, mielőtt még Freudot behatóbban ismerte volna, gondolj verseire, és látni fogod, hogy a realitáson túli s a tudat alatti dolgok megsejtése Freud nélkül, eredendően is megvolt benne” (Schöpflin 1967, 528). Nem kevésbé elnagyolt Örley Istvánnak hét évvel későbbi okfejtése: „A *Bolondok* szecessziós kirakat. Némely darabjában Csáth-beütést szimatolhatunk. Cholnoky Viktor nevét pedig meg is említi az egyik elbeszélés. Ők a maguk módján őszintébb megszállottjai voltak a szecessziós képzelet gőzeinek. Életük, haláluk tanúskodik e rabságról” (Örley 1968, 327). Tulajdonképpen még Sötér István évtizedekkel későbbi összegzése is tévesen általánosít: „Spekulatív írások ezek” (Sötér 1980, 183). Talán Csáth Gézának Kosztolányihoz intézett egyik leveléből egy mondat ösztönözhetette e minősítést. „X. kalandornő... című novellád symbolismusát nem tartom elég logikusnak. [...] Ha ugyanis nem akarnál vele symbolizálni semmit [...], akkor viszont az előadás néhány pontja mintegy zavarja a hatást” (Dér 1980, 146). Az említett, 1911-ből származó elbeszélés valóban erőszakoltan kiagyalt, de a teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Csáth idézett szavait egy másik történet méltatásával folytatja.

A versekhez hasonlóan a prózai elbeszélések színvonala is egyenetlen a korai időszakban, ám ez azt is jelenti, hogy némely alkotások figyelmet érdemelnek, mégpedig nemcsak a viszonylag későbbiek. Kosztolányi már az első világháború előtt

is a korszak legjobb magyar elbeszélői közé tartozik. „Írói útjának később sincsenek látványos fordulatai és hirtelen váltásai.” Ez a megfigyelés (Thomka 1986, 91) helytálló, amennyiben kizárja azt a lehetőséget, hogy a korai elbeszéléseket szembeállítsuk a későbbi alkotásokkal. Az viszont túlzás, hogy „'egyetlen szöveg' folyamatosságaként megvalósuló életműnek” tekinthetők e szövegek, mert az egyes történetek szerkezetét figyelmen kívül hagyjuk, amennyiben az értelmezés szempontjait nagyon leszűkítve, olyan előre meghatározott föltevéshez keresünk szemléltető anyagot, mely szerint „az életmű maga is egységes folyamatot (összefüggő 'szöveget', egységes szövegvilágot) alkot, amelyben bizonyos motivikus elemek között meghatározott értelmi csomópontok képződnek.” „Összefüggő értelemvilág részeként kezelve a Kosztolányi-életmű darabjait” (Szitár 2000, 21, 107, 134) mindazt elhanyagolnánk, ami – akár jó, akár rossz értelemben – kivételszerű. Az X... *kalandornő* rossz novella, és más sikerületlen történetek is találhatók a korábbi, sőt a későbbi években is.

Csáth első kötete, *A varázsló kertje*, egységesebb, mint Kosztolányi korai gyűjteményei. Ennek okát a monográfus pontosan megjelölte: „Az egyes novellák sokféle alakot mozgatnak, a kötet főhőse azonban az elbeszélő” (Szajbély 1989, 150). Kosztolányi korai történetei kevésbé egysíkúak, sokkal szerteágazóbbak. Műfaji bizonytalanságként értelmezhető ez vagy különböző beszédmódokkal folytatott kísérletezésként? Mindkettő szóba jöhet. A *Vakság* (1907) és a *Komédia* (1908) jelelnetszerű, *A csillagász fia* és *A kövér bíró* (mindkettő 1908) első személyben készült kisvárosi életkép, a *Néhány levél a 'Zöld Napló'-ból* (1908) első személyű bevezetője pedig a túlélő értelmezése egy öngyilkos naplójáról. A *Menyegző* (1911) egy anya beszélgetése súlyos betegségben szenvedő lányával, bármiféle elbeszélő közbeiktatása nélkül. *Az esernyős* a „Napló-jegyzet” alcímű *Aranyóra* (mindkettő 1912) belső magánbeszéd. A *Káin* (1917) – melyben már érezhető a világháború hatása – bibliai történetnek művésziileg sikeres kifordítása. A tizenkilencedik-huszedik század fordulóján, a világiasodás föl-

erősödésével egyre több író kísérletezett bibliai szövegek újraírásával. Kosztolányi bizonyára ismerte Strindberg *Történelmi miniatűrök* (1905) című sorozatának „A bárány” című darabját, hiszen a gyűjtemény 1914-ben Bálint Aladár fordításában magyarul is sikert aratott. Magyar példákból is meríthetett ösztönzést, például az elbeszélő, újság- és regényíró Kabos Edének (1864-1923) *Mária látogatói* című történetéből, mely a *Nyugat* egyik korai számában jelent meg (Kabos 1908).

A *Tizenhárom gonosz kislány* (1911) ékesen bizonyítja, mennyire korán érdeklődött Kosztolányi az új közegek (médiák) iránt. „Ez a kis dráma egy mozgósínház lepedőjén játszódik le” (Kosztolányi 2007, 1: 265). Az e szavakkal kezdődő rövid bevezetést nyolc képből álló forgatókönyv követi, mely messzemenően igazodik az első világháború előtti némafilmek igényeihez. Egészen másféle beszédmódot képvisel, s tulajdonképpen nem is minősülhet történetnek a *Vers-tárgyak* (1905-6) tíz részes sorozata – melyről Kiss Ferenc joggal állította, hogy Juhász Gyula mintaként használta a *Szeged és Vidékében Igaz mesék* címmel közzétett sorozatához (Kiss 1962, 87). Ismét más irányú kísérletezés eredményei azok a történetek, amelyek a személyiség folytonosságának megszakadását állítják előtérbe. A főszereplő általában valamely sorscsapással kerül szembe, és képtelen korábbi életvitelének a folytatására. A *Gonosz* (1918) hőse, P... Péter vendéglőtulajdonos, korai ötvenes éveiben jár, amikor közlik vele, hogy gyógyíthatatlan beteg. Ennek tudata teljesen kivetkőzteti magából. Vonzódni kezd mindahhoz, amit csúnyának lát. „Este felé eléje ugráltak a kis békafiók, melyekből egykor majd nagy, csúnya, kövér békák lesznek. Ő pedig erre a gondolatra valami halvány kielégítést érzett” (Kosztolányi 2007, 1: 528). Örül annak, hogy a jég elveri a vetést. Amikor eléje gurul egy úri-asszony pénztárcája, belöki a csatornába. A játszótéren a gyerekek labdáját túvel szúrja ki. Megelégedéssel tölti el, hogy kitör a háború, hiszen ő akarta ezt. A park rózsáit lekaszabolja egy késsel. A nap kioltását tervezi. Megőrülésének alakulását az elbeszélő ijesztő mozzanatok sorozataként részletezi.

Némelyek úgy gondolták – Kiss Ferenc is közéjük tartozott –, hogy Kosztolányi nem igazán élte át „a magyarság sorskérdéseit”. A korábban *Magyar bánat* (1913), majd *A bolond magyar* (1916) címmel közölt történet, mely szintén a személyiség hirtelen átváltozását jeleníti meg, súlyosan cáfolja ezt a hiedelmet. Sámson úr, kinek egyik fia orvostanhallgatóként boncolásnál vérmérgezést kap, a huszárönkéntesként szolgáló másikat pedig leveti a ló, majd a svadron megeresztett kantárszárral végigvágat rajta, végső elkeseredésében külföldi útra szánja el magát. A világháború kitörése után e földesúr sorsát már arra használta föl az író, hogy olvasóit a magyarok nemzetközi elszigeteltségére ébressze rá. Az olasz földön agyszélhűtésben meghalt Sámson magánya semmivel sem kevésbé megérző erejű, mint Ady vagy Móricz értelmezései a magyar végről.

Miként jelenik meg e korai alkotásokban a délszláv-magyar viszony? Tagadhatatlan, hogy akad olyan történet, mely a gúny tárgyává teszi a másik nemzetiséghez tartozó szereplőt. *A szerb* (1912) főhőse, Bogumil, „dekadens költőt olvasott a bácskai porban. [...] Nagyon szerettem ezt a csendes és szomorú szlávot” – hangoztatja az elbeszélő (Kosztolányi 2007, 1: 332-333), ám e minősítést enyhén szólva árnyalja a hangsúlyos helyen, a 4. rész első mondataiban megfogalmazott jellemzés: „Az életében két korszakot különböztetett meg: az egyikben mindenre *rászokott*, a másikban mindenről *leszokott*. A *rászokás* is, a *leszokás* is teljesen céltalan volt.” Az előző rész zárolata csak megerősíti az iróniát:

„A húszfillérest bedobta a háttér gőzeiben pácolódó zongoraverklibe, mely siralmasan és nyöszörögve rázendített a *Lo-hengrin* nyitányra.

Bogumil élvezettel szívta filléres cigarettáját.

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...

Minden alkalommal ezt játszatta a verklivel, s hogy szeretné, abban nem kételkedem. Egyszer azonban elvétette a számot, s a Wagner-nyitány helyett a *Ladi-ladikomot* nyekergette a szörnyű szerszám. Bogumil ezúttal is áhítatosan mondta:

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők...” (Kosztolányi 2007, 1: 334).

A humor Kosztolányi művészetében kezdettől fogva meghatározó szerepet játszik. Nemcsak a súlyosabb, groteszk, de a könnyed változatában is. Az előbb *F. F. rejtélyes gyógyulása* (1917), majd *Igen rejtélyes história* című történet főfelügyelője „orrfacsaró bűzt érez” (Kosztolányi 2007, 1: 487). Többféle kiváló szakorvos után olyan ideggyógyász kezeli, ki „a lélek boncolására alapította gyógmódját” (Kosztolányi 2007, 1: 489). A csúfondáros megfogalmazás kétségkívül a lélekelemzés megszállottjaira céloz. Végző elkeseredésében a beteg találmányra egy „rossz orvos”-t keres föl, aki hivatását kontár módon úzi. „Keze ösztönös mozdulattal – évtizedes orvosi gyakorlattal – a páciens zsebén pihent meg, innen pedig – a felöltő zsebéből – kihúzott egy ezüst papirosba csinosan becsomagolt francia sajtot, melynek érett leve már szét is folyt a zseben” (Kosztolányi 2007, 1: 490).

Kései művek előképe

A jelentős életművekből többnyire a későbbi alkotásokat szokás kiemelni, annak a hallgatóságos föltételezésnek a szellemében, mely szerint valamely életművet meghatározott irányban haladó fejlődésnek lehet megfeleltetni, s a legmagasabb pontot, a legjelentősebb alkotásokat a pálya vége felé kell keresni. A későbbi szövegek azonban a korábbiakat is átminősítik. Maga a szerző is emlékeztetheti erre az olvasót, ha újrakiadásakor változtat korábbi szövegén. Azok a történetek, amelyeket Csáth Géza *A varázsló kertje* (1908), *Az albíróék és egyéb elbeszélések* (1909), *Délutáni álmom* (1911), *Schmidt mézeskalácsos* (1912) és *Muzsikások* (1913) című kötetében közölt, először újságokban vagy folyóiratokban jelentek meg, a korban elterjedt szokásnak megfelelően sokszor más címmel, s a szöveg egyes alkalmakkor kisebb-nagyobb változtatásokkal

került újrakiadásra. A kötet fölépítése, esetleges megszerkesztettsége is módosíthatta az egyes szövegek hatását. Kosztolányi Dezső műveire is vonatkoztatható ez az igazság, és pedig nemcsak az Esti Kornélról írott történetekre, de már a *Boszorkányos esték* (1908), *Bolondok* (1911), *A vonat megáll* (1912?) s *Beteg lelkek* (1912) című kötetben olvasható elbeszélésekre is. Az átalakítás olykor Kosztolányi nyelvtisztító törekvésével magyarázható – így váltotta fel például az *Appendicitis* (1911) címet a *Vakbélgyulladás* –, ám az a tény, hogy a *Piros köd* (1917) című történetét utóbb *Orfeum* megjelöléssel adta közre, bizonyítja, hogy más szempont is vezérelhette. Számos esetben a szöveg megannyi részlete is módosult. A *Cirill* (1917) például nemcsak címében különbözik az *Egy kisleánytól*, hiszen a későbbi változat lényegesen tömörebb. Arra is akad példa, hogy ugyanannak a kötetnek a második kiadása nem pontosan ugyanazokat a történeteket tartalmazza, a *Káin* (1918) című gyűjtemény tizenhét elbeszéléséből a (talán 1923-ban megjelent) második kiadásban az *Omnibuszkocsis* (1917) helyett a *Tizenegy perc* (1921) található, amelynek utóbb *Hogy is történt?* lett a címe. Valamely fejlődéstörténet megírásának egyik fő akadályja nemcsak az, hogy a később napvilágra került szövegeknek óhatatlanul szegényesebb a hatástörténetük, de az is, hogy a szövegek nem tekinthetők állandónak. Nem kizárólag alaktaninak nevezhető módosulások miatt, hanem azért is, mert az irodalom története visszafelé is olvasható, s még azt a kérdést is meg lehet fogalmazni, vajon a szövegváltozatok közül mindig s szükségképpen a későbbit kell-e irányadónak, jelentősebbnek vagy sikerültebbnek tekinteni.

„Azt hirdetem, barátim, sok a kettő, / de több az egy.” A *Költő a huszadik században* (1931) e többek által idézett állítása visszautal az agglégény szavaira az előbb *Hajnali párbeszéd* (1908), majd *Komédia* című mulatságos párbeszédben: „kettő kevesebb, mint – egy” (Kosztolányi 2007, 1: 146). Némi párhuzam a *Hogyan történt?* (1921) s az *Aranysárkány*, a huszonöt éves fiatalember öngyilkosságának lassú elbeszélése és Novák Antal halálának hasonlóan belső nézőpontú megjeleníté-

se között is vonható. A *Lidérc* (1911), illetve utóbb *Az ismeretlen* címmel ellátott történet a hasonmás alakját úgy bonyolítja, hogy e szöveget az Esti Kornélról szóló történetek felől is lehet olvasni. „Kusza, dúlt arc meredt reám, az idegen, kivel még sohasem találkoztam” – állapítja meg magáról a tükörbe pillantó főszereplő (Kosztolányi 2007, 1: 252). A *léggömb elrepül...* (1911) végén a költő novellát készül írni e címmel. „Sokan nem fogják megérteni. De a gyerekek, bölcsek és bolondok megértik” (Kosztolányi 2007, 1: 275). A megnevezetlen elbeszélőnek s a költőnek az a párbeszéde, melyből e szavak származnak, az *Esti Kornél* című kötet első fejezetét vetíti előre. A *Pacsirta* operett zenekarának egyik tagját úgy jeleníti meg, hogy visszautal *A cseh trombitás* (1907) címszereplőjére (Kosztolányi [1924], 62), s a korábbi történet így a későbbi előképévé minősül át. A *Mátyás menyasszonya* (1917) ugyanezt a regényt földidéző módon jeleníti meg a Sárosvár nevű helységet. Suberszky Mátyás, a *Harc* című lap segédszerkesztője Oscar Wilde mintájára öltözködik: „Dupla gallért, lila nyakendőt viselt, melybe egy ezüstkoponyás melltűt tűzött. Gomblyukában krizantém, orchideaillattal. Akkoriban ez a divat járta. Mindenki az *élet hercegét* utánozta, a tündöklő és börtönviselt angol költőt, ki padlót súrolt, bibliát olvasott, s végül haldokolva tűnt fel, puffadt bohócarccal a párizsi körúton.” A gúny nemcsak a vidékre, de a követett mintára is irányul. A parlagiság nem annyira elzárkózásként, mint inkább a magas kultúra és művészet gyarló elsajátításaként jelenik meg. „Chopint játszották a sárosvári lányok, sok érzéssel és igen rosszul” (Kosztolányi 2007, 1: 455). Az operett világa illik a kisvároshoz, melynek létformájára a hiány nyomja rá a bélyegét. Suberszky Mátyás a fővárosba utazik, beteg menyasszonyának a meglátogatására. Visszautazása után Sárosvár részvétellel fogadja. A menyasszony sosem létezett, de Mátyás magában azzal érvel, hogy „Aki élt és meghalt, éppen úgy nincs, mint aki nem is élt” (Kosztolányi 2007, 1: 458).

Lámpája „mellett a *Journal Amusant*-t olvasta, melyet – nem tudni, miért – ’az igazi kultúra fáklyahordozója’-nak tartott.

Rajongott a haladásért” – olvasható Schlossziarik János köz- és váltóügyvédéről az előbb *Bácska* (1914), majd *Gőzfürdő* címmel közölt történetben (Kosztolányi 2007, 1: 383), mely a *Pacsirta* ismerői számára Sárcevits alakját idézi föl, ki „olvassán a *Le Figaro*-t, haladt a művelt nyugattal, a fölvilágosodott európai népekkel, előre” (Kosztolányi [1924], 153). Mindkét szereplő jellemzésére a gúny nyomja rá a bélyegét. Olyan szerző alkotta meg őket, aki egy ízben így nyilatkozott: „nem hiszek az emberiség gyökeres haladásában” (Kosztolányi 1996, 471).

E két utóbbi elbeszélés összefüggésbe hozható az előbb *Kifelé* (1904), majd *Károly apja* (1908) címmel közölt rövid történettel, mely apa s fiú kapcsolatát művészek közötti nemzedékváltásnak felelteti meg. A zárlat szerint az apa kerékpáron egy folyóba hajt. Maga Kosztolányi Szabadkáról Juhász Gyulának írt levelében írta a következőket: „A *Kifelé* című novellámat egyszerre, majdnem lázban (nem lámpalázban) írtam [...]. Elgondoltam, hogy mily távolságban áll egymástól az a két nemzedék, melynek egyike Kisfaludy Károly, Jókai, Kemény olvasásán nőtt fel, míg a másika Ibsenből, Nietzscheből, Spencer Herbertből szívta fel a szellemi kiképzéséhez szükséges talaj-táplálékot. S ennek a két ellentétes eszme-fluidummal ellátott nemzedéknek szikráit, lángkévéit és villámait akartam reprodukálni” (Kosztolányi 1996, 28). A történet két szereplőjének szembeállításából hiányzik az egyértelmű értékítélet. Az öreg Károlyról a szöveg legelején az olvasható, hogy „egykor híres szobrász volt, kiről egy darab óta sem a társulattudósítások, sem a napilapok személyhírei nem hoztak semmi hírt” (Kosztolányi 2007, 1: 5). A tizenkilenc éves író novellája a nemzedékcsere, a művészet szükségszerűen állandó átalakulásának korántsem könnyen megválaszolható kérdésére irányítja a figyelmet. Hagyomány és újítás, helyi és nemzetközi érték szembeállítása olyannyira kétértelmű, hogy az olvasó mindazoknak a későbbi alkotásoknak az előzményét is láthatja e korai történetben, amelyek Sárszeg világát egyszerre tüntetik föl kisszerűnek és gazdagnak.

Szintén a művészettel foglalkozik, a címben szereplő isten

szobrának szerepeltetésével az *Adonisz ünnep* (1904), Kosztolányi későbbi antik történeteinek legkorábbi előképe. A tizenkilencedik-huszedik század fordulóján a nyugati s a magyar irodalomban egyaránt sok olyan elbeszélés készült, amely a görög-latin mitológiát írta újra. Tormay Cécile például egész sorozat „görög mesé”-t írt, melyek közül a legkorábbi, a *Megcsalódott istenek*, 1897-ben jelent meg. Némelyiküket Kosztolányi is olvashatta, hiszen Csáth Géza naplójában a következő, 1908. augusztus 21-én kelt bejegyzés található: „Tormay Cecile novellája, a fuvola, szép” (Brenner 2007b, 125). A *fuvola* abban az évben jelent meg *A Hét* hasábjain. E történetet egyébként később többször is közölték, idegen nyelvre is fordították, *Il flauto e la dramma* című olasz változatát d’Annunzio készítette el 1907-ben, s utóbb a *Nuova Antologia* 1934-ben kiadott kötetében jelent meg (Hankiss 1939, 84, 267). Élet és művészet összebékíthetlenségét sugalmazva, olyan szembeállítását fogalmazott meg, amely Kosztolányitól sem volt idegen.

Annyi bizonyos, hogy az öntükröző művészet eszménye egész életében foglalkoztatta. Korai példái közé tartozik az a már szóba hozott történet, amelynek végén a költő azt kérdezi megnevezetlen barátjától, helyesli-e, ha a következő címmel ír elbeszélést: „A léggömb elrepül...” (Kosztolányi 2007, 1: 275). Természetesen ez a három szó olvasható a történet elején. A két barát viszonya nyilvánvalóan az Esti Kornélról írt történetek kettős énjét előlegezi.

Sőt, esetleg más szerzők későbbi alkotásai is felfoghatók úgy, mint Kosztolányi korai elbeszéléseinek újraírásai. Példaként a *Tréfa* (1912) említhető, melynek eseményei jórészt papok által irányított intézetben játszódnak, ahol „forradalom üti fel a fejét”. Egy éjszaka a tizennégy-tizenöt éves fiúk a legrosszabb tanuló vezetésével rátámadnak az osztályelsőre. A „vezér” „lassan megkarcolja a késsel, a padlón nedves sáv fut végig, a kés beljebb megy a bordák közé, egyre mélyebben, már reakönyököl a késre, egy kis nyöszörgést hallunk” (Kosztolányi 2007, 1: 312, 317). Az elbeszélő az osztály egyik tagja, ki mindössze két mondatban használja az egyes számot,

általában többes első személyhez folyamodik, majd a végső mondatok már harmadik személyű megállapításokra váltanak át. Az írásmód itt egyrészt Csáth „kegyetlen” történeteire közelít – melyek közül az első változatban a *Nyugat* hasábjain közreadott *Anyagyilkosság* (1908) a legismertebb –, másfelől megelőzi Novák Antal megveretésének és Édes Anna gyilkolásának jelenetét, sőt *A zendülők s az Iskola a határon* egyes részleteit is. Még azt a lehetőséget sem lehet kizárni, hogy Márai népszerű regénye, *A gyertyák csonkig égnek* is köszönhet ösztönzést Kosztolányi korai elbeszéléseinek. Mózes és Dániel, az *Öregurak* (1910) vidéki hősei, életük alkonyán kibérlik azt a ferencvárosi szobát, amelyben harminc évvel korábban, diákéveikben laktak. Eleinte minden tökéletesnek látszik. A falon Ferenc József huszáregyenruhás képe a folytonosságot jelenti a múlttal. Lányt is hívnak a szobába. A múlt mégis visszahozhatatlannak bizonyul. „A gyertya csonkig égett.” Levonják a szükségszerű következtetést. „– Nem felejtettünk itt valamit?” – kérdezi Dániel, amikor elhagyják ifjúságuk színterét. „Mózes a korlátnak dőlt. / Aztán csendesen mondta: / – Nem” (Kosztolányi 2007, 221, 223).

Kosztolányi és Csáth elbeszélő műveit másként értelmezheti az, aki a keletkezés időrendjében olvassa őket, más módon az egyes köteteket egységként tekintő befogadó. A két szerző egykorú s hasonló műfajú írásait együtt is meg lehet közelíteni, különös tekintettel arra, hogy a két unokatestvér hasonló szellemi közegben nevelődött, és szoros barátságban állt egymással. Műveiknek kölcsönhatását *A Hét* 1908. május 17-én, illetve 1913. augusztus 31-én, *A varázsló kertje*, a *Délutáni álmok s a Muzsikások* című kötetről készült ismertetés is bizonyíthatja, mely ugyan aláírás nélkül jelent meg, de Réz Pál szerint joggal tulajdonítható Kosztolányinak (Kosztolányi 2004c, 758–761).

Ut musica poesis

Noha kettejük közül Csáth foglalkozott zeneszerzéssel és zenei tárgyú cikkek írásával, először Kosztolányi közölt olyan jelentősnek tekinthető elbeszélést, amelyben a zenei vonatkozás nem korlátozódik a cselekménynek egyetlen részletére. Természetesen lehetséges, hogy Csáth játszott némi ösztönző szerepet az 1907-ben keletkezett, s könyv alakban először a rákövetkező évben, a *Boszorkányos esték* című kötetben az olvasók elé került történet, *A cseh trombitás* megalkotásában, amennyiben hitelt adunk a fiatalabb szerző följegyzésének, ki 1907. március 10-én ezt írta naplójába: „Dide megvette 10 koronáért egy Beethoven témámat” (Brenner 2007b, 103). Fölvehető azonban a kérdés, vajon mit kaphatott Kosztolányi unokaöccsétől, ami nem szerepel E. T. A. Hoffmann *Ritter Gluck* című történetében. Az is megjegyezhető, hogy utóbb Csáth is írt elbeszélést Beethovenról, de ennek művészi értéke meglehetősen kérdéses. A *IX. szimfónia* (1909) a bécsi szobájában egyedül ülő „bolond bonni muzsikus” alakjának a földidézésével kezdődik, majd a továbbiak a giccs határát megközelítő történetet beszélnek el: a zeneszerző ajánlatot fogad el az ördögtől, aki utazásra viszi, s a szöveg a látottakat jeleníti meg.

A cseh trombitás címe idegenségre és zenére utal. Lélektani alanyhoz hasonlítható, amelyről az elbeszélés állít valamit. Cím és szöveg viszonya téma és kidolgozás kapcsolatára emlékeztet. A címből hiányzik a meglepetés, a történetből viszont már nem, tehát úgy is fogalmazhatunk, hogy a címet olvasva kevésbé vagy alig lehet előre sejteni a történetet. A kulcsfontosságú eseményt és szereplőt mintegy elrejt a cím.

Kosztolányi és Csáth alkotásaiban művészet és élet szembeállítás helyett a kettő egymásba játszatása észlelhető. Kosztolányi korai történetei közül *A pap* (1907) olyan színésről szól, aki már öltözőjében is a szerepét alakítja, az *Istenítélet* (1906) hősnője pedig férjhezmenetele után már nem lép föl a színpadon, de férje, Cser Gábor véleménye szerint továbbra is csak alakoskodásra képes. *A sűgő* (1913) címszereplője „valamelyik

rossz színdarabból” kölcsönzött szavakkal és mozdulatokkal öli meg feleségének a szeretőjét, majd várja, „hogy csöngessenek és leeresszék a függönyt” (Kosztolányi 2007, 1: 362).

Az önmagát értelmező művészet nagyon régi múltra tekint vissza. Kosztolányi kezdettől fogva vonzódott az öntükröző műalkotásokhoz. Későbbi műveiben ritkán nevezte meg más szerzők alkotásait, de fiatal éveiben ezzel a fogással is élt, ahogyan ezt a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* (1911) tanúsítja. Tass Vidor orvostanhallgatót meglátogatja halott kedvese, egy kabaré-énekesnő, s így szól a diákhöz: „Ne gondoldj Cholnoky Viktor novelláira, amelyekben visszajárnak a szellemek” (Kosztolányi 2007, 1: 245). Kosztolányi valószínűleg korán megismerte a századvég két jellegzetes alkotását, Charles-Marie-Georges (írói nevén Joris-Karl) Huysmans *A Rebours* (1888) és Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (1891) című regényét. Mindkét mű nyilvánvalóan közel állt hozzá, hiszen utóbb, 1921-ben, illetve 1923-ban az ő fordításában jelentek meg magyarul, *A különc*, illetve *Dorian Gray arcképe* címmel. *A cseh trombitás* nemcsak terjedelme s műfaja révén különbözik ezektől az alkotásoktól, hanem azáltal is, hogy e két regény elsősorban az irodalomra vonatkoztatva fogalmaz meg föltevéseket a művészet mibenlétéről, s más területek közül inkább a képző- s díszítőművészetre, festményre, faliszőnyegre, hímzésre, dísz tárgyra utal. Hasonló állítás fogalmazható meg Henry Jamesnek azokról az 1868 és 1909 között keletkezett rövidebb-hosszabb elbeszéléseiről, amelyekben az amerikai születésű író Wilde szellemes aforizmáitól merőben eltérő módon, történet és metaforikus nyelv egymásra vonatkoztatásával közelítette meg a festői látásnak vagy a műalkotás jelentésének mibenlétét, látvány és képzelet, irodalom és kitaláltság viszonyát.

Noha mindezek a művek kínálnak némi párhuzamot Kosztolányi elbeszéléseivel, *A cseh trombitás* történeti helyének meghatározásához más alkotásokra is kell utalni.

A XIX. század második felében sokan vélték a zenét a legmagasabb rendű művészetnek. 1861. április 1-jén a *Revue euro-*

péenne a következő címmel közölt tanulmányt: *Richard Wagner és a „Tannhäuser” Párizsban*. Szerzője, Charles Baudelaire, a következő észrevételt tette: „a költő legteljesebb alkotásának végső befejezettségében (dans son dernier achèvement) tökéletes zenének kellene lennie” (Baudelaire 1971, 2: 238). Egy évtizeddel később, 1872-ben *A tragédia születése, vagy: Görögség és pesszimizmus* című könyvének tizenhatodik fejezetében az ifjú Nietzsche Schopenhauer fő művére, *A világ mint akarat és képzetre* és Richard Wagner *Beethoven* (1870) című értekezésére hivatkozva azt állította, hogy „a zene közvetlenül az akarat nyelve, és úgy érezzük, képzeletünket arra ösztönzi, hogy formát adjon a bennünket megszólító láthatatlan, de mégis élénk mozgású szellemi világnak” (Nietzsche é. n., 90). Vele egy időben az angol Walter Horatio Pater az árnyalatok és a homály művészetét ünnepelte a zenében. „Minden művészet állandóan a zene rangját igyekszik elérni” – hirdette 1877-ben, a reneszánsz festészettel s irodalommal foglalkozó egyik tanulmányában, és így határozta meg az általa képviselt esztétizmus célját: „Ezt a művészi eszményt, anyagának és formának a tökéletes azonosságát legteljesebben a zene valósítja meg” (Pater 1986, 86, 88). Oscar Wilde, ki Oxfordban Walter Pater tanítványa volt, az idézett állítást fogalmazta át a *Dorian Gray arcképe*hez írt rövid, kinyilatkoztató állításokat tartalmazó előszavában, a következőképpen: „A forma szemszögéből nézve a zenész művészete a meghatározó minden művészet számára” („From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician” – Wilde 1986, 17).

Baudelaire, Nietzsche s Pater egyaránt a német romantikában megfogalmazott gondolatot fejlesztette tovább, amikor a zenét a többi művészet fölé emelte. Szinte bizonyosra vehető, hogy mindhármuk műveit ismerte Kosztolányi 1907-ben, s alighanem ezzel is magyarázható, hogy a művészetek közül a zenéről írt elbeszélést. *A cseh trombitás* a művészetnek három vetületével: az előadással, a meghallgatással és az alkotással is foglalkozik. E háromnak szoros összefüggése olvasható ki a történetből.

Miért éppen fúvós hangszer szerepel az elbeszélésben? Hihetőleg azért, mert így különös hangsúllyal esik latba a művészi tevékenység természetessége. A művész cselekedete mintegy a nélkülözhetetlen életmegnyilvánulás felfokozott változataként jelenik meg e történetben s ez a sajátosság élesen elkülöníti Kosztolányi művét a századfordulón keletkezett öntükröző alkotások túlnyomó többségétől, így Huysmans és Wilde említett regényétől is, amelyek művészet és mesterkélt-ség elválaszthatatlanságát hangsúlyozzák. Huysmans művének főszereplője, des Esseintes a mesterkéltiséget („l'artifice”), az elkendőzést („maquillage”) és a modorosságokat („des manières”) élvezzi a művészetben, Gustave Moreau és Odilon Redon a kedvelt festője, s „olyan természetes virágokra vágyott, amelyek a művirágokat utánozzák” (Huysmans 1984, 108, 179, 190, 110, 119, 191). A *cseh trombitás* hőse „belelehel a trombitájába”. Kosztolányi elbeszélésében a művészet s a vele fönnálló érintkezés lélek s nem készség, eszköz, tanultság vagy mesterség dolga. „Lélekkel fúj, és lelket fúj a hangszerébe.” Ezt olvassuk a történet címszereplőjéről már a legelső bekezdésben (Kosztolányi 2007, 1: 91).

Az a kérdés is fölvetődik, miért éppen „cseh” trombitás Kosztolányi hőse. Természetesen lehet arra gondolni, hogy e nemzet fiai között különösen sok kiváló művelője akadt a rézfúvós hangszereknek. Gyerekkori élményre is lehet következtetni, hiszen az Osztrák-Magyar Monarchia területén szinte a mindennapi élet részének számított a cseh fúvószene, különösen a vidéki városokban. Idősb Brenner József visszaemlékezéseiben nénje zongoratanítójaként szerepel „az öreg cseh trombitás, a Spilka bácsi”, sőt arról is esik szó, hogy „a 70-es évek közepén a dalnak néhány lelkes barátja nálunk is próbált dalárdát szervezni. [...] Sárvári nevű cseh trombitás volt a vezető” (Brenner é. n., 103, 93). Csáth Géza egy 1909-ben írt cikkében említi, hogy akkor szerette meg Haydn zenéjét, midőn egy Szabadkára meghívott vendégkarmester „rendbe szedte a kicsiny, szétzüllött templomi zenekart”, és a „csupa részeges, rongyos, öreg cseh” előadta e zeneszerző egyik szimfóniá-

ját (Csáth 1911, 17). A csehek ebben az írásban is természetes környezetüktől elszakított, otthontalanná vált emberekként említődnek, és Kosztolányi elbeszéléséről is elmondható, hogy a címében szereplő jelző az idegenszerűség szinekdochéja. Ehhez a minősítéshez célszerű azonnal hozzátenni, hogy Sznopcsek idegensége a történet szerint nem is annyira tér-, mint inkább időbeli. Hangverseny-látogatóként úgy viselkedik, „mintha rá lenne bízva, hogy a művészetnek ebben a művészietlen és kegyetlen korban igazat szolgáltatson, s megvédje a barbárok közönye ellen” (Kosztolányi 2007, 1: 92).

Szükséges megjegyezni, mennyire jelzésszerű marad e mozzanat. A századfordulón sokan írtak a korszak művészietlenségéről. Míg azonban Oscar Wilde regényében „komoly” állításként fogalmazódik meg ilyen értékítélet, Kosztolányi elbeszélésében csupán a címszereplő képzelet azt, hogy környezete értetlenségével szemben kell védenie a magas kultúrát, és a szövegkörnyezet alapján nem lehet eldönteni, igaza van-e a cseh trombitásnak, vagy nevetséges fontoskodás-e részéről, amikor „mindig tiszteletteljesen és csendet parancsolóan” ül a hangverseny kezdete előtt, olyan közönségnek a soraiban, amely „fecsegett, pisszegett, fészkelődött” (Kosztolányi 2007, 1: 92). Mivel csakis az öreg zenész szemével látjuk a hallgatóságot, nem tudhatjuk, indokolt-e az ő bizalmatlansága másokkal szemben. Annyi bizonyos, hogy a művészet természetességének kiemelése mellett a hanyatlásérzettel szemben érzékeltetett bizalmatlanság és irónia is arra enged következtetni, hogy Kosztolányi művészete – Csáth vagy akár Babits alkotásaival összehasonlítva – kevésbé hozható szoros kapcsolatba a századforduló dekadencia-élményével. Kosztolányi Csáthnál kétértelműbben minősítette fiatalkorának világát. 1913. december 28-án az *Érdekes Újság* a következő nyilatkozatát közölte: „Úgy érzem, hogy mindennél érdekesebb a magyar vidék, és mindennél izgatóbb a magyar polgári osztály, amelynek fia és írója vagyok. [...] Ott, ahol nincs semmi esemény, csak bor, kártya és mély-mély szomorúság, a lélek élete meghatványo-

zódik, nem tágul, csak mélyül, sűrű, intenzív, különös lesz. Minden vidéki élet csak lelki élet” (Kosztolányi 2004c, 662).

Annak a kifejtettségnek nincs nyoma Kosztolányi elbeszélésében, amely Csáth Géza *Muzsikusok* című, először 1911. október 10-én a *Világ* hasábjain, majd 1913-ban a szerző ötödik elbeszéléskötetének címadó darabjaként megjelent történetét jellemzi. A fiatalabb szerző alkotásában sokkal egyértelműbben esik szó művészet és parlagiság, lelki mélység és sivár körülmények ellentétéről. A zenészek ezúttal is idegen, egyenesen cseh nemzetiségűek. A magas művészetet Wagner mellett itt is Beethoven alkotásai fémjelzik, akár az először 1906-ban közölt *Eroica* vagy a *Tavaszkok* című, bizonytalan keltezésű szövegben. „Néha a karmester, Stoczek, valamelyik felvonásközben, Beethoven Egmontját vette elő” – olvasható az elbeszélés elején (Csáth 1977, 261).

Az eltérés döntő *A cseh trombitás* és a *Muzsikusok* között. Csáth történettel indít, és tanulsággal zár, beleesik „a túlmagyarázás csapdájába” – a monográfusának a szavaival (Szajbély 1989, 219). A befejezés egyértelműen értekező jellegű. *A cseh trombitás* lényegesen rövidebb – terjedelme mintegy fele a másik elbeszélésének –, s írásmódja összehasonlíthatatlanul gazdaságosabb, önisméltések helyett a fokozatos kibontakoztatás jellemzi. A két elbeszélés viszonyából akár még azt is gyaníthatjuk: a két író közül olykor az idősebb volt a kezdeményező. Mindketten gyakran folyamodtak első személyű történetmondáshoz. A különbség a közvetlen meseszerűség megéléte Csáth és viszonylagos hiánya Kosztolányi elbeszéléseiben. Az előbb *Mese a lányokról* (1905), majd *Történet a három leányokról* (1908) címmel közreadott történet apródot, *A gyertyák* (1907) manót szerepeltet, *A vörös Eszti* (1908) pedig Andersennek több meséjét is fölidézi. A három közül az első két elbeszélésben kicsinyítő képzők, *A kék csónak* (1907), a korábbi változatban *Mesék* (1904), átdolgozás után *Mesék, amelyek rosszul végződnek* (1908), a *Budapesti Naplóban Mese az estéről* (1907), az 1908-ban megjelent kötetben viszont már

Este címmel szerepeltetett szövegben a Szomorúság, a halál, illetve a Tavasz allegóriája erősen stilizált jelleget ad az írásmódnak. Ebben a tekintetben Csáth történeteinek egy része a századforduló mesészerű novelláinak rokona – melyekre jellegzetes példaként Tormay Cécile *Apród-szerelem* (1897), *A mesekönyv kis hercegnője* (1907), *A fuvola* (1908), a *Magyar Hírlapban* még *Rejtelmes bolt* (1907), utóbb már *Időtlen bolt* címmel közölt története vagy Balázs Béla rövid prózájából *A csend* (1908), a *Wan-Hu Cseng könyve* (1912) és *A három hűséges királylány* (1913) említhető. E mesészerű stilizálás is okozhatja, hogy Csáth történeteinek hatásából általában hiányzik a Kosztolányi elbeszéléseire gyakran jellemző humor; inkább nevezhetők „komolyan” veendő esettanulmányoknak. Talán csak a *Katonai behívó* (1911) kivétel, ám Csáthnak ez az ügyintézés körülményességét csúfoló novellája is inkább groteszk hatású.

A cseh trombitás sajátos ellentmondást fogalmaz meg: szóval juttatja kifejezésre, hogy az igazi mélység a zene szótlanságában keresendő. A *Muzsikusok* elbeszélő része sokkal inkább kiemeli az okok s körülmények meghatározó szerepét. Csáth története az 1890-es években játszódik, s a benne szereplő zenészek italozását azzal indokolja a szöveg, hogy a magyar közönség értetlen, nekik pedig silány műveket kell előadniuk. „Különösen gyűlölték az angol operetteket és a magyar népszínműveket” (Csáth 1977, 263), mert ezek fokozatosan lehúzzák a jobb sorsra érdemes cseh zenészeket a magyar vidék alacsony szellemi szintjére. Alighanem itt is gondolhat az olvasó Kosztolányi és Csáth közös gyerekkori élményeire, hiszen Kosztolányi diákkori naplójában többször is említést tesz könnyed dalműveknek – 1901. március 28-án például Hervé (azaz Florimond Ronger, 1825–1892) *Mamzell Nitouche* (1883, magyar fordításban *Nebántsvirág*) című „musiquette”-jének – szabadkai előadásáról, a *Pacsirtában* pedig éppen egy angol operett, Sidney Jones 1896-ban bemutatott műve, a *The Geisha* (*A gésák*) képviseli azt az igénytelenséget, amely rányomja a bélyegét Sárszeg életére. *A cseh trombitás*ban a kultúrálatt-

lanság nincs megnevezve, legföljebb közvetett utalásból lehet sejteni, hogy a színházi zenekar nem mindig remekműveket játszik – abból lehet visszakövetkeztetni rá, hogy a trombitásban él a vágy a találkozásra az egyik legnagyobb zeneszerzővel. Ez a mozzanat hiányzik Csáth művéből.

Föltehető, hogy Kosztolányi elbeszélését Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Gluck lovag* című írásműve is ösztönözte. A zenészként indult német szerző 1809-ben a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* számára készítette e szövegét. Alcíme – „Emlék az 1809. évből” – némileg meghatározatlanul hagyja a műfajt. Ismeretes, hogy Csáthhoz hasonlóan Hoffmann is írt cikkeket a zenéről. A *Gluck lovagban* keverednek egymással az elbeszélő mozzanatok s értekező jellegű részletek. Hoffmann és Csáth műve annyiban tér el egymástól, hogy a német írónál az értekező kifejtés egy zenemű részletének, az *Iphigenia Aulisban* nyitányának elemzése a történetmondásba ékelt betét formájában, Csáthnál viszont olyan következtetés megfogalmazását adja az utolsó bekezdés, mely utólag mintegy szemléltető példává minősíti át az elmondott történetet. Az időszerűsítő zárlat szorosan kapcsolódik Csáth zeneírói tevékenységéhez. A cseh muzsikuskok sorsa majdnem ürügyként szolgál egy olyan kitekintéshez, mely Magyarország elmaradottságának szigorú bírálatától a modern magyar kultúra megteremtésének gondolatához vezet el az olvasót: „Nem tudták, hogy a tragédiájuk tulajdonképpen az volt, hogy a XIX. század második felében kerültek Magyarországra, egy műveletlen és szegény korszakban, amikor senkinek se volt kedve és ideje, hogy muzsikával törődjék. Az új nemzedék izgott és telhetetlen vágya a szép és művészi iránt pedig csak a század utolsó esztendőiben ment át a társadalom vérkeringésébe. – Stoczek éppen jókor halt meg. – És a ’muzsikuskok’ is valamennyien pontosan erre az időre öregedtek meg és dőltek ki a pultok mellől. Nem tudták meg soha, hogy a cigányos, kulturálatlan Magyarország áldozatai voltak, hogy ez rontotta meg az életüket, ez vette el tőlük a zene élvezetét, amihez csekély tehetségük mellett is joguk volt, ez rabolta el nemtörő-

dömségével az ambíciókat, ez kényszerítette rá őket az ivásra, arra, hogy nyomorultul éljenek, és szegényen, csalódottan, nyomorultul haljanak meg” (Csáth 1977, 266-267).

Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy a *Muzsikusok*at úgy is lehet olvasni, mint Csáth 1907-ben *Szabadka zenei állapotai* címmel írott újságcikkének és két évvel későbbi *Haydn*-„arc-képének” történeté átalakított változatát. A három szöveg egyaránt a magyar zenei intézmények s kultúra elmaradottságát ecseteli, s a cikk kulcsfontosságú állítása nyilvánvalóan előlegezi az elbeszélés célzatos végkövetkeztetését.

Lélekelemzés és nyitott befejezés

A korai huszadik század elbeszélői több európai országban, így Magyarországon is egyre inkább alárendelték a külső cselekményt a belsőnek. Kosztolányi és Csáth Géza műveiben is érezhető ilyen hangsúlyeltolódás. A *Prassz Kázmér hosszú és csodálatos útja* (1907) című történet főszereplője az első mondat szerint húszéves korában „elhatározta, hogy átmegy Pestről Budára.” A szöveg vége egy őszi napra vonatkozik: „Kázmér ezen a napon lett hatvanéves. / Negyven évig tartott, míg Pestről Budára ért” (Kosztolányi 2007, 1: 100, 103). A „történet” Kázmér lelkében megy végbe. „Csak a szememet kell lehunynom, és újra Párizsban vagyok.” Így kezdődik *Az órás* (1909), melynek elbeszélője úgy mesél hallgatóinak, „hogy ne tudjátok, hol ér véget a valóság, s hol kezdődik az álom” (Kosztolányi 2007, 1: 190, 191). A hihetlent (fantasztikumot) a tízes évek második felében már kiszorítja az elbeszélő tudat. Aki életében nem hagyott nyomot a másik ember lelkében, annak jelentőségét megnöveli az emlékezet. Henrik, az ékszerész, *A dal* (1918) főszereplője, rendszeresen csalja a feleségét. A nő halála után viszont már egyik korábbi szeretőjét is visszautasítja. Állandóan egy dal van a fülében, amelyet a felesége játszott zongorán, és szomorúsággal tölti el, hogy nem

tud nyomára jönni, ki írta e szerzeményt. „ – Az is lehet – mondta a barátja, míg ujjai végigfutottak a billentyűkön –, hogy maga szerezte” (Kosztolányi 2007, 1: 512).

Mennyiben különbözik a belső történés bonyolítása Kosztolányi és Csáth műveiben? A korábban már említett *Igen rejtélyes história* francia elemzője arra következtetett, hogy Kosztolányi „meglehetősen (tout aussi) kétértelműen foglal állást a lélekelemzéssel szemben” (Judas 1988, 69). Az is megállapítható, hogy Csáth én-formájú elbeszéléseiben az önéletrajzi jelleg többnyire valamely általános tanulság megfogalmazásával párosul – talán *A vörös Eszti* (1908) a legszerencsésebb kivétel. Többségükről – a *Részletek Mariska naplójából* (1905) című szövegre éppúgy lehet gondolni, mint azokra, melyeknek *Bácska* (1909), *Egy vidéki gimnazista naplójából (A központozás egyszerűsítésével és részbeni pótlásával)* (1910) vagy *A kis Emma* (1912) a címe – Bori Imre joggal állapította meg, hogy „valójában csak tájékoztat, de nem elbeszél”, s így a történetnek „esetjellege van” (Bori 1993, 118). „Leírom ide, doktor úr, hogy miről van szó.” Az 1905-ben *Fekete csönd*, majd öt évvel később *Az örült* címmel közölt történetnek ez az első mondata (Csáth 1977, 34) tanúsítja, hogy e jellegzetesség úgyszólván kezdettől fogva megtalálható. Lehet azt állítani, hogy „a század második évtizedének elején írott elbeszéléseiben mintegy kóreseteit adta” (Bori 1993, 118), de ennek előzményei már 1910 előtt észlelhetők. Az *Ópium: Egy idegorvos levelesládájából* (1909) ugyan bekerült a *Délutáni álmom* című novellagyűjteménybe, ám voltaképp inkább tekinthető értekezésnek. Kosztolányi azt írta: „1910-re teszem azt az időpontot, mikor először szúrta magába az oltótűt” (Kosztolányi 2004c, 562). Lehetséges, hogy a kábítószer hatásával is magyarázható, hogy a későbbi történetek – így a *Tálay főhadnagy* (1914) vagy a *Dénes Imre* (1918) – általános tétel szemléltetéséhez hasonlítanak, de a célzatosság kísértése már igen korai műveiben is érezhető. „Történetei így a szimbolizmus területéről átcúsúznak az allegóriáéra; nem lélekállapotokat keltenek, hanem tanulságokat sugallnak, tanmesékké válnak”, „az

iskolás jelleg 1912 után” egyre uralkodóbbá válik, s az „elbeszélések szerkezetének egysíkúbbá válása tematikai beszűküléssel” jár együtt (Szajbély 1989, 49-50, 55, 208).

Tekintettel arra, hogy Csáth csak kevéssé tudott németül, elképzelhető, hogy unokabátyja közvetítésével ismerkedett meg magyarul nem olvasható szövegekkel, például az *Álomfejtéssel*, mely nyilvánvalóan erősen hatott a *Délutáni álom* (1908) megírására. Kosztolányi „kezdetől fogva dinamikusabb, életrevalóbb tehetségnek mutatkozott” (Dér 1980, 236), ki ellen tudott állni annak a kísértésnek, hogy esettörténeteket írjon, Csáth tevékenységében viszont a lélekelemzés „az 1910-es években egyre inkább átvette az írás szerepét” (Szajbély 1989, 175). Erősen vitatható a föltevés, mely szerint Csáth munkásságában a lélekelemzés hasznát a *Nyári utazás* című, az *Élet* 1909. augusztus 1-jei számában közölt, egyik kötetébe sem fölvevett történetében a belső magánbeszéd (monológ) igazolja. A minősítés, mely szerint a „műfaj kapcsolata a freudizmussal nyilvánvaló” (Szajbély 1989, 229), részint azért kifogásolható, mert a belső magánbeszéd aligha fogható föl műfajként, részben azért, mert a belső nézőpontnak és az első személyű beszédhelyzetnek a társítása Freud föllépésénél korábbi szerzők – például Janes Austen – műveiben is előfordul, a Mallarmé köréhez tartozott Édouard Dujardin *Les lauriers sont coupés* (1887) című kisregényében döntő szerepet játszik, elméleti igényű meghatározása pedig M. V. Egger *La Parole intérieure* (1881) című értekezésében, főként pedig a huszadik század elején Magyarországon is ismert William James *A lélektan elvei* (1890) című könyvének a „tudatfolyam”-ról szóló részében (James 1984, 182) is megtalálható.

Kosztolányi novelláinak nagyobb művészi hatása elválaszthatatlan attól, hogy történeteinek elbeszélője tartózkodik a túlértelmezéstől. Az évek előrehaladtával egyre inkább azt lehet érzékelni, hogy az ésszerűtlen cselekedet sokszor megindokolatlan marad, az események jelentése nem lesz egyértelmű, összhangban az írónak azzal a meggyőződésével, amelyet egy

franciául írt levelében majd így összegez: „Nous sommes poussés tous par les forces inconnues” („Mindnyájunkat ismeretlen erők mozgatnak” – Kosztolányi 1996, 629). A *Sakk-matt* (1905) például leleményesen bonyolítja az első személyű visszaemlékezést. Az elbeszélő azt idézi föl, miként szerződtek házitanítónak egy ezredes Aladár nevű fiához, aki tüdőbaja miatt nem járhat iskolába. A tanulás mellett vagy helyett olykor sakkot játszik a két fiú. A szokványból a meghatározatlanságok emelik ki a történetet. A beteg édesanyja arra kéri a házitanítót, hagyja győzni Aladárt. A helyzetet egy Olga nevű fiatal lány bonyolítja. Kiléte nem egyértelmű, hiszen a szöveg nem világítja meg, családtagról van-e szó, csak arról tesz említést, hogy Olga olykor a zongorához ül és a házitanító boldogan hallgatja a játékát. Aladár fölényeskedni kezd a társával, aki egy alkalommal megmakacsolja magát. A végszavak nyitva hagyják a befejezést: „az indulattól részegen, az öröm remegő kiáltásával szóltam: / – Sakk-matt! / S lassan előretoltam egy parasztot...” (Kosztolányi 2007, 1: 22).

Hasonlóan bonyolított *A vonat megáll* (1906) zárlata. Az olvasónak sejtienie kell a végkifejletet. Az állomásfőnököt Budapestről egy kisvárosba helyezik át. Ida nevű lánya Beethoven egyik szonátáját zongorázza, míg a bortól jókedvre hangolt helybeli lelkész, az egyetlen látogató, ki esetleg feleségül kérhetné, „pattogó magyar nótára” gyűjt a másik szobában (Kosztolányi 2007, 1: 76). Ida a vasúti sínekre fekszik. A gyorsvonat hirtelen megállásra kényszerül. Nem kevésbé nyitott befejezésű a *Párbaj* (1907). A történetmondó észreveszi, hogy ellenfele meg akar halni. Földre dobja kardját és elfut. Az utolsó mondat bizonytalanná teszi az első személyben elmondottak idejét: „Ezen a csillagtalán, nyári éjszakán mindez mintha újra megtörténne” (Kosztolányi 2007, 99). Az *Üvegszem* (1918) hőse, János, harmincnégy éves, gazdag, és szereti a hitvesét. Amikor betegség miatt elveszíti egyik szemét, még szebbnek látja a feleségét. Egy éjjel azután lemegy az utcára, s amikor egy „kis nő” feléje int, beszáll a „sáros, piszkos, rongyos egy-

fogatú”-ba (Kosztolányi 2007, 555). A szöveg bármiféle következtetés nélkül ér véget, a történés kimenetelének indokoltsága rejtett marad, talán még inkább, mint az *Édes Annában*.

A nyitott befejezés általában az olvasó képzeletére bízva a ki nem mondottat. A *Béla, a buta* (1920) című kötetben még *Fogfájás* (1917) címmel szereplő mulatságos történetben az ifjú pár a nászéjszakán a férfi hirtelen bedagadt arcával van elfoglalva, majd pirkadatkor bérkocsiba száll – föltehetőn azért, hogy orvoshoz menjen. 1925. április 24-én ugyanez a történet már *Az első éjszaka* címmel jelent meg a *Pesti Hírlapban*, s az új cím jobban kiemeli a befejezetlen esemény sor groteszk jellegét. A *bécsi asszony* (1910) történetmondóját Ábel nevű barátja arra kéri, szerda esténként adja át lakását, mert találkozni akar a szerelmével. Egy idő múltán Ábel már nem veszi igénybe barátja szolgálatát. Az első személyű elbeszélő egy asszonyt talál a lakásában. Az utolsó mondat így hangzik: „Fél év után végre most először maradtam otthon szerdán este” (Kosztolányi 2007, 1: 205). A zárlat meghatározatlanságát olykor alakítani sajátosság is fokozza. A már említett *Tréfa* (1912) a múlt időről jelenre vált át. Mivel a kést a kisvárosi kamaszok közösségének biztatására egy szerb fiú szúrja be társának bordái közé, a kései olvasó már akár nemzetiségi feszültség megnyilvánulását is sejtheti a történetben.

Lényegében *A cseh trombitás* is nyitott befejezésű. Nemcsak a zárlatából hiányzik a magyarázó beszédmód, de betétként sem található műelemzés a szövegben. Kosztolányi semmiféle hajlamot nem árult el arra, hogy értekezéssel keverje a történetmondást. Nem kapcsolódott a történetmondás és zeneesztétikai okfejtés keverésének hagyományához, amelyet Hoffmann alighanem Diderot *Rameau unokaöccse* című 1762-ben írt s Goethe fordításában 1805-ben kiadott párbeszéd művének ösztönzésére fejlesztett tovább. Azért is lehet ezt hangsúlyozni, mert Kosztolányi Diderot alkotását valószínűleg, Hoffmannét pedig bizonyosan ismerte. 1919-ben Robert Schumann mellett Hoffmann-t nevezte Csáth „lelki rokoná”-nak (Kosztolányi 2004c, 566). *A cseh trombitás* szerkezete dön-

tő ponton olyan közeli rokonságot mutat a *Gluck lovag* fölépítésével, mely aligha lehet véletlenszerű megegyezés. Hoffmann első személyű elbeszélője egy idegennel találkozik, aki előbb kivételes átéléssel vezényli el az *Iphigenia Aulisban* nyitányát, majd a zongorához ül s Gluck *Armida* című operájának nyitányát adja elő, végül pedig ugyanennek a műnek a zárójelenetét énekli el. „Kicsoda ön?” – kérdezi az elbeszélő a rendkívüli élmény hatására. „Gluck lovag vagyok!” – válaszolja az idegen (Hoffmann 1982, 1: 14-15).

A két mű közötti különbség már a címmel kezdődik, s nemcsak arra vezethető vissza, hogy az első személyű elbeszélő afféle „kóreset” vagy – Hoffmann szavával élve – „fantázia-darab” gyanánt bocsátja az olvasó elé történetét, szemben Kosztolányi személytelen elbeszélőjével, aki mintegy magára hagyja hőstét, azaz titokzatosan többértelműnek hagyja Sznopcsék sorsát. Talán még ennél is fontosabb arra figyelniük, hogy míg Hoffmann művében az ismeretlen állítja magáról, hogy azonos az *Iphigenia Aulisban* zeneszerzőjével, addig Kosztolányinál a cseh trombitás nevezi meg Beethovent. Az egyik esetben az olvasó az elbeszélővel egyetértésben vélheti úgy, hogy az *Armida* nyitányát zongorázó különöc saját nagyzóoló képzelgésének áldozata, a magyar szerző művében viszont a cseh muzsikusz meghibbanására gyanakodhatunk. Az eltérés összefügg a nézőponttal: Hoffmann elbeszélő és szereplő, Kosztolányi két szereplő viszonyára irányítja a figyelmet. A *cseh trombitás*ban, különösen annak második felében, a címszereplő nézőpontja érvényesül, amit könnyen lehet azzal magyarázni, hogy Kosztolányi némely műveinek értékrendjében kitüntetett szerepet játszik a részvét. Az elmeháborodottság más alkotásai szerint is a sors kifürkészhetlenségének a megnyilvánulása, és már csak ezért is megértésre tart igényt. Ebben a vonatkozásban talán elég az *Esti Kornél* című kötet harmadik fejezetére hivatkozni, melyben a hőst „1903-ban közvetlen az érettségi után éjszaka a vonatban először csókolja szájon egy leány”, vagy még inkább a meghibbanás folyamatát elbeszélő nyolcadik fejezetre, „melyben szegény Mogyoróssy Pali, az újságíró, a kávéház-

ban hirtelen megőrül, azután a tébolydába csukatik”. Ez utóbbinak első változata, *Újságíró* címmel ugyanúgy 1925-ben jelent meg, mint a *Rend*, melynek kulcsfontosságú eseményéről a következő szavak tudósítanak:

„Egy este az asszony a szalonból áthozta a karosszéket a hálszobába, leült, úgy várta az urát.

Pisti, kinek ez a szabálytalanság végtelenül bántotta az arányérzékét, elsápadt. De egy szót sem szólt. Csak kivette forgópisztolyát, és mind a hat golyót belelőtte feleségébe” (Kosztolányi 2007, 1: 621).

Nézőpont

A *cseh trombitás* különös hangsúllyal emlékeztet az igeidők modális szerepkörére. A legelső bekezdés jelen idejű; közeli nézőpontból láttatja a címszereplőt, amint a zenekarban játszik:

„A színházi zenekar mély pincéjében – zöld ernyős villanylámpa előtt – ül Sznopcsek, a cseh trombitás. Ha a karmester kopog a pulpituson, szájához szorítja rengeteg trombitáját, a szeme kidagad, mint a pontyé, a két arca először felpuffad a beléje szívott sok levegőtől, aztán ez a levegő – lassan és ütemesen – kiárad a trombita torkán, s az arca lelohad. Sokszor ismétli a játékot. Lélekkel fúj, és lelket fúj a hangszerébe. A trombita pedig, mint egy kacskaringós szörny, egy aranypolip, őt szívja. Estefelé borozni szokott. A feje kellemesen kóvályog. Izgatja a zene. Amint belelehel a trombitájába, úgy érzi, hogy a szája elreped, az arca felrobban a fortissimo örömétől, és bőrén még sötétebbé válnak a bor és az öregség csúnya piros lila rózsái. E tornák után lehunyja a szemét. A világ sötét fényben úszik előtte” (Kosztolányi 2007, 1: 91).

Az arcképszerű bevezetés után a második bekezdés második mondata vált át múlt időre. A látószög már távolabbi: a jelenetszerűséget szigorú értelemben vett történetmondás helyet-

tesíti. Itt fordul elő az a mozzanat, mely a korábban említett többi alkotás egyikében sem található meg, s nyilvánvalóan kulcsot adhat Kosztolányi művének eredetiségéhez: Sznopcsek akkor hagy föl a zenéléssel, és válik hallgatóvá, midőn a halál közeledtét érzi. A hang, mely eddig a címszereplő trombitájából kifelé áramlott, mostantól kezdve befelé áramlik Sznopcsek lelkébe. A hangszerét másik közvetítő váltja föl: „a füle, ez a begyakorolt, ínyenkedő hallószerv, mohón szűrte magába a halkuló, dübörgő hangviharokat, mintha egész valója ezen a két lapos tölcseren át ömlött volna beléje.” Döntése alaposan megfontolt: „maga elé bámulva, nyugodtan és bölcsen – ahogy igazi filozófushoz illik – leszámolt az étellel” (Kosztolányi 2007, 1: 91).

Az „egy este” meghozott elhatározást a hangverseny-látogató magatartásának jellemzése követi, annak leírása, ahogyan „mindig” viselkedett. A megszokott „életrend” ecsetelését a negyedik bekezdés szakítja félbe. Sznopcsek eddig mindig elsőként érkezett a hangversenyre, most viszont utolsóként lép be a terembe. A bevezetés után itt kezdődik az elbeszélés második szakasza. A részletezés aprólékos előkészítés hatását kelti: „Hűvös októberi este volt, korán sötétedő. A köd vastagon feküdt a városon, az emberek küszködtek vele, nekimentek, a villamosok csörömpöltek. Valami zavar és várakozás lebegett mindenütt. Kopott, csöpögő esernyőjével sebbel-lobbal libegett a lépcsőn felfelé. Úgy látszik, el is késett. Fáradt és szomorú volt, alig bírta már magát, nem is akart eljönni, de most ott állott az ajtó előtt, nem érdemes visszafordulnia.”

A betűrímek arra ösztönözhetik az olvasót, hogy lassabban kövesse a történetet. A szavaknak súlya van, s az utolsóként idézett mondat harmadik és ötödik tagja úgy is felfogható, mint a szereplő tudatában végbemenő folyamat elbeszélése. A belső nézőpont mintha fékezne az események elmondását. A következő, azaz ötödik bekezdés második felében azután újra jelen idő szerepel, ami ismét látványszerű hatást kelt. A történetmondás nézőpontja a trombitáséval azonos, az ő tekintetét követi: „Lábujjhegyen lopózkodott a legközelebbi székre. Ide-

gesen feszengett, mert nem ülhetett a szokott helyén, körötte ismeretlen emberek, mellette egy nagy ablak, amelyet azelőtt sohasem vett észre. Az ablaktáblákról csorogtak a vastag ve-rejtekcsöppek. A teremben különben is tűrhetetlen a meleg-ség. Fönn a plafonon a zöld gázlángok lihegnek, a tikkasztó forróságban szédülnek. A tükrök a sarokból bámulnak reá, a ze-ne pedig magasan kóvályog és álmos, ernyedt, azt hinné az ember, bármelyik pillanatban elhallgat, elalszik. A zene és a melegség együtt zsidong.”

A két igeidő a hatodik bekezdésben is keveredik egymás-sal, mintegy a külső és belső látószög, elbeszélés és tudatfo-lyam váltogatását jelezvén. A trombitást ezúttal nem tudja le-kötni a zene. Különös fáradtságot érez, s a zenészek helyett a közönséget nézi. A belső történés jelenidejűsége hiányos mondatba torkollik: „És ott egy oldalszéken, ott, egészen az ablak mellett...” Ezután a szöveg hirtelen visszatér a múlt idő-höz, az eddigi hat hosszabb bekezdés folytonosságának há-rom igencsak kurta, egyetlen mondatos bekezdés vet véget, s a közbülső közvetlenül idézi a szereplőt. Hangosan ad-e ki-fejezést Sznopcsek a megdöbbenésének, vagy nem – bajosan lehet eldönteni:

„A feje megfájdult és elállt a lélegzete.

– Bolondság – mondta.

Aztán újra odanézett.”

Sznopcsek eleinte tiszta fejjel érzékeli, hogy nem láthatja azt, akit látni vél. „Pontosan emlékezett halálának évszámára, s hamarosan kiszámította, hány év múlt el azóta.” Amikor újra odapillant, és a látvány mintegy megerősíti előbbi föltevését, így szól – valószínűleg magában: „– Lehetetlen, lehetetlen” (Kosztolányi 2007, 1: 92-93).

Eddig sem volt gyors ütemű az elbeszélés, de ezután még jobban lelassul, s múlt és jelen idő szembeállítását minden bi-zonnyal külső és belső nézőpont kettősségének lehet megfe-leltetni.

„Megsimította homlokát. A feje beteg, a látása zavarodott meg, bizonyára csak képzelődik.

Végre kiegyenesedett, hirtelen és határozottan feléje fordult, mintha maga előtt akarta volna bebizonyítani, hogy nem fél. Az ismeretlen még mindig úgy ült, mint előbb. A szék támlájára támaszkodott, nehéz, nagy fejét jobb kezére hajtotta úgy, hogy fél arcát – egészen élesen – láthatta. Pár pillanat múlt el. Egyszerre lassan és nyugodtan hátrafordult az idegen, s reá nézett.

Reám néz?”

Ez a tekintet arról győzi meg Sznopcseket, hogy nem képzelődhet. Kimondja a nevet: „Beethoven...” (Kosztolányi 2007, 1: 93)

Kosztolányi már e korai alkotásában a fokozatos kibontakoztatás, körülményes előkészítés, alulfogalmazás, a szinte észrevehetetlen átmenetek művésze. A hős apránként győzi meg magát arról, hogy Beethoven ül a hangversenyközönség soraiban. A nézőpont többszöri megtorpanás, tétovázás után a trombitáséval azonosítódik, olyannyira, hogy a továbbiakban már csakis arról értesít a szöveg, amit a cseh muzsikusz érzékel. Értelmét veszíti a kérdés, mi is történik a hős tudatán kívül, sőt az is, ki a beszélő.

Nem véletlen, hogy a „lassan” szó háromszor is nagyon hangsúlyosan fordul elő. Először a már idézett legelső bekezdésben, annak megjelenítésekor, miként jön ki a levegő a zenész hangszeréből; másodszor akkor, midőn az idegen hátrafordul, és ránéz a trombitásra; harmadszor pedig annak a jelzésekor, miként teszi Sznopcsek az idegen vállára a kezét, hogy meggyőződjék az általa látott személy valóságáról.

A lassú kibontakoztatás és a rendkívül részletező kidolgozottság okozza, hogy nem adható válasz a kérdésre, mikor lépi át az elbeszélés a valódinak és kitaláltnak föltételezett világot elválasztó határvonalat. Henry James szavai idézhetők, olyan eszmefuttatásából, mely körülbelül ugyanabból az időből származik, mint *A cseh trombitás*: „A tapasztalás léggömbje természetesen a földhöz van erősítve, és ettől a kényszerűségtől függve himbálózunk – hála a figyelemre méltóan hosszú zsinagnek – a képzeletnek többé-kevésbé kényelmes kocsjában,

s ez a zsinog teszi lehetővé, hogy tudjuk, hol is vagyunk, hiszen attól a pillanattól fogva megszabadulunk a kapcsolatainktól, amint valaki elvágja a kötelet – s kedvünk szerint fölvilványozva távolodunk bolygónktól, különösen akkor, ha minden szerencsésen alakul. A románcíró művészete abban rejlik, hogy ’mulatságból’, lopva elvágja a kötelet, anélkül, hogy ezt észrevennők” (James 1962, 33–34).

Nemcsak azért segíthet az idézett megállapítás *A cseh trombitás* értelmezésében, mert Henry James általában véve a kitáltságnak a századforduló irodalmára jellemző értelmezését igyekezett összefoglalni, hanem azért is, mert válogatott műveinek 1907 és 1909 között közreadott sorozatához írt előszavai egyikében a tündérmese utódjának nevezte a szellemhistoriát. Kosztolányi aligha ismerte azokat a kísértethistoriákat, amelyeket Henry James 1868 és 1909 között írt, ám ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy némi párhuzamot vonjunk az amerikai születésű szerzőnek és Csáthnak, illetve Kosztolányinak a művészete között. A halottak és az álom szerepeltetése mindhármuknál összefüggésbe hozható a lélektan korabeli megújulásával, melynek Freud előtti egyik kezdeményezője Henry James bátyja, William volt. A pragmatizmusnak nevezett bölcséleti irányzat e jelentős képviselőjének már említett, *The Principles of Psychology* című munkája a huszadik század elején föllépett magyar írók előtt sem volt ismeretlen. Babits egy 1918-ban tett nyilatkozata szerint már korai éveiben megismerkedett vele (Babits 1997a, 34). Rajta kívül más magyar írók is olvasták az amerikai szerző munkáit – 1912-ben Szabó Dezső értekezett róluk a *Nyugatban*. Azt vélte William James leglényegesebb fölismerésének, hogy nincsenek teljes érvényű törvényszerűségek. „Minden ember körül egy igazság-horizont van, melynek ő a központja” (Szabó 1926, 145).

A tudatfolyam, mely William James említett munkájában kapta meghatározását, elválaszthatatlan attól, hogy e korszak jelentős prózaírói a szereplő nézőpontját részesítették előnyben. Természetesen Freud *Álomfejtés* (1900) című munkájá-

nak a hatásától sem függetleníthető a szereplői tudat előtérbe állítása. Csáth történetei közül *A béka* (1905), az *Anyagyilkosság* és a *Délutáni álom* (1908) vagy *A kutya* (1909) éppúgy kitüntetett teret juttat az álomnak, mint a kötetekben nem közölt szövegek közül az *Elfeledett álom* (1910) vagy az *Egyiptomi József* (1912). Az orvos-író műveiben az álomleírás egyik nyelvről a másikra átültetés. A legutóbb említett történetben Zalai Jóska arra figyelmezteti a névtelen elbeszélőt, hogy az álom közvetlenül nem továbbítható: „Csak most fordítom át neked a reális élet szavaira” (Csáth 1977, 271). Kosztolányi elbeszéléseiben álom és ébrenlét éppúgy nem különül el egymástól, mint szerep és élet. A *Sakk-matt* elbeszélője álmából fölriadva is hasonló világban találja magát, s így jellemzi saját viselkedését: „nem tudtam, mit csinálók” (Kosztolányi 2007, 1: 21). A Xavér nevű főszereplőről az olvasható *Az alvó* (1913) című történetben, hogy „nem tudta, merre van az ébrenlét és az álom határa” (Kosztolányi 2007, 1: 365). Ez az eldöntetlenség olykor a humor előidézője, ami *A cseh trombitás* hatásától sem hiányzik.

Nagyon is elképzelhető, hogy az olvasó mulatságosnak találja Sznopcsek képzelgését. Ismeretes, hogy Kosztolányi minden írás nélkülözhetetlen sajátosságának tartotta a humort. Azt állította, hogy „a humor a nevetséges fönsége”, melynek bölcsességére „egy alig látható, eltűnődő mosoly a válaszuk” (Kosztolányi 1999b, 387). Mivel a humor „a legnagyobb és legkisebb dolgokat állandóan összeveti” és az értékek viszonylagosságára emlékeztet, csak egy paraszthajszál választja el a tragikumtól. „A tragikum váratlanul komikumba billent, és a komikum váratlanul a tragikum fönségét sejteti” (Kosztolányi 2004c, 123-124).

Beethoven zenéjének földidézése Kosztolányi történeteiben magas művészetnek és parlagiságnak olyan feszültségére emlékeztet, amely az értékelő távlat függvényeként éppúgy minősülhet tragikusnak, mint komikusnak. Az állomásfőnök lánya *A vonat megáll* című történetben azért játssza Beethoven valamelyik művét, hogy elfeledje a falu igénytelenségét, amely

végül is öngyilkosságba kergeti. Merőben különbözik e novella hangnemétől az *Egy kisleány* csúfondárosága. A tanácsos estélyt ad. A vacsorát zene követi. Egy szonáta elhangzása után a tanácsos úgy érzi, mondania kell valamit. „Beethoven mindig poétikus, és – tette hozzá kis gondolkodás után – mindig mélabús...” (Kosztolányi 2007, 1: 450). A cseh trombitás és Beethoven találkozása egyszerre jelenthet szembesülést a nagy művészettel és hagymázos képzelgést. A szöveg egyes mozzanatait érzékeltetik, hogy Sznopcsek elég sokat ivott, sőt azt is, hogy a zeneszerzőről elterjedt vagy olvasott történetek és a róla látott képek motoszkálnak a muzikus fejében, amikor megpillantja az *Eroica* alkotóját. Látomása kétértelmű: hol rendkívülinek, hol a többi emberhez nagyon is hasonlóknak mutatja az idegent. „A komikum, a nevetés hatalma (puissance) a nevetőben és egyáltalán nem a nevetés tárgyában leledzik” – írta Baudelaire, akinek műveit Kosztolányi nagyon sokra becsülte és szívesen fordította (Baudelaire 1971, 1: 308). Az olvasó távlatán múlik, mennyire tartja nevetségesnek, illetve komolynak az elbeszélésnek azt a részletét, amely arra vonatkozik, miként is győzi meg magát a cseh trombitás arról, hogy valóban Beethoven az idegen, aki „lassan és nyugodtan” hátrafordul, és reá néz:

„A trombitás elfehéredett, s arra gondolt, hogy utóbb gyakran történnek vele olyan dolgok, amelyeket nem tud megmagyarázni, és délután több bort ivott a kelleténél. A szája azonban nyitva maradt az ijedtségtől:

– Beethoven...

Ő volt, a süket Isten, majdnem olyan, ahogy a képeken látta, ahogy képzelte. Eljött ide, abba a terembe, ahova ő, elvegyült a többi közé, és észre sem vették. Most már nem is kételkedett. Előtte volt, s ha közelebb megy hozzá, meg is tapinthatja a ruháit, csontos arcát, gögös-szomorú szemeit, beszélhet vele, megszólíthatja, és ő felelni fog röviden, egyszerűen, vagy talán gorombán, ahogy a kontár orgonással beszélt egyszer, amikor haragos volt.

Nézte, nézte. Az idegen mozdulatlanul ült. Nagy koponyá-

ját előre tolt, oroslánsörényét hátrasimította sovány, hosszú ujjaival, azután ismét nekitámaszkodott a székeknek, mint a többi. Vonásai durvábbak, mint a képeken, orra nagyobb és formátlanabb, de azért így is szép, és vékony germán ajka finom és friss, mint egy fiatal leányé. Csak barnás arca kissé halvány, mintha nem aludt volna az éjjel, s fáradt lenne a hosszú utazástól, melyet meg kellett tennie, míg ideért. A jobb könyöke fehér kőportól piszkos, a sírok tégláitól, vagy talán a meszet dörzsölte le, amint bejött? [...]

– Milyen nyugodt. Milyen egyszerű. Akárcsak a többiek” (Kosztolányi 2007, 1: 93).

Sznopcsek most már úgy emlékszik, hogy a hangversenyre érkezésekor is látta az idegent, de akkor még nem ismerte föl benne a nagy zeneszerzőt. Úgy érzi, régi vágya teljesül. A nézőpont azonos a címszereplőjével, ezért csak azt látjuk s halljuk, amit ő. A cseh trombitás bizonyosságot akar szerezni. Megérinti, majd meg is szólítja az idegent. A tőle kapott válasz Sznopcsek vágyának kivetítődéseként is felfogható: „Vigyázzon – mondta az idegen –, nem szeretném, ha más is megismerne” (Kosztolányi 2007, 1: 94).

Halál

A Beethovennek vélt idegen leírásának egy hangsúlyozottan talányos, vaglyagos kérdőmondatként megfogalmazott részlete azt sejteti, hogy a címszereplő nem képes eldönteni, halott kísértetet látja-e maga előtt. Arra a kérdésre, miért éppen Beethoven szellemét idézi meg az elbeszélés, mindenekelőtt azt a választ adhatjuk, hogy 1907-ben Európában s így Magyarországon is legtöbben Beethoven életművét helyezték a zenei kánon középpontjába. A romantikusok – Hoffmanntól Wagnerig – azt a képet hagyták örökül a huszadik századra, mely szerint Beethoven „a szenvedésből műalkotásokat teremtő magányos művész-hősnek” a megtestesítője (Taruskin 2005, 2:

649). Csáth Géza, kinek voltak történeti ismeretei, 1911-ben így írt: „Most, a huszadik század elején általában őt tartják a legnagyobb zeneszerzőnek minden zeneszerzők között. És ebben a véleményben – úgy látszik – teljes igazság rejlik. Shakespeare-t, az írók legnagyobbikát aligha fogja valaki kitűrni ebből a rangjából. Beethoven is meg fog maradni a legnagyobb zeneköltőnek. [...] Amint Shakespeare történetének megnyilatkozási formája a dráma, Beethovené a szonáta vonósnégyesre, zenekarra vagy zongorára. A szonáta tudniillik a legnagyobb, legfejlettebb zenei forma” (Csáth 1911, 13).

Túl azon, hogy a közmegegyezés Beethoven műveiben látta a zenei magas kultúra legfőbb megtestesítőjét, Kosztolányinak más oka is lehetett arra, hogy éppen ennek a szerzőnek a szellemét idézte meg. Gyerekkori élmények alapján társíthatta a halált az *Eroica* „Marcia funebre” feliratú második tételének a zenéjével. Tizenöt éves korában, 1900. október 25-én a következőket írta a naplójába:

„ Szomorú nap ez gimnáziumunk tanévében. Egy gimnazista társamat, valami Jós nevű első osztályos tanulót kísértünk ki a temetőbe. Agyhártagyulladásban halt meg.

Esős, csúnya idő volt a temetésen. Csuromvíz voltam, mire hazaértem. Oh, be szép ez a halotti mars, lelket rázó, valóban érzi az ember azt, hogy halhatatlan írója, Beethoven, mennyire felfogta a themát” (Kosztolányi 1996, 765).

Csáth elbeszéléseiben a történetet gyakran a halál irányítja, mely csak ritkán baleset következménye – mint az előbb *A kút-omlás* (1908), majd *A kút* (1911) címmel ellátott történet esetében. *A fekete kutya* (1903), az *Anyagyilkosság* (1908) s a *Rozi* (1912) gyilkossággal, a *Johanna* (1910), a *Schmidt mézeskalácsos* (1910) s a *Palincsay* (1912) öngyilkossággal ér véget, *A kis Emma* (1912) esetében pedig a gyilkosságról írt napló-följegyzést a beszámoló készítőjének öngyilkosságát megemlítő végszavak követik. Kosztolányit elsősorban az a kérdés érdekelte szenvedélyesen, mennyiben érintkezik a halottak világa az élőkével. *A vörös szék* elbeszélője saját öccsének, az *Ibolyaszínű ég alatt* (1909) történetmondója nagyapjának a ha-

láláról számol be. E második történetben a halott visszatér, akár a már említettek közül a *Prassz Kázmér hosszú és csodálatos útja* (1907) és a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* című történetben. Ez utóbbi közvetlenül *A varázsló halála* előtt szerepelt egy Bálint Aladár által válogatott, *Éjféli* címmel, 1917-ben megjelent gyűjteményben, mintegy azt sugalmazva, hogy a két mű közeli rokona egymásnak. Valójában Kosztolányi története a kötet többi részétől nagyon eltér. Úgy is lehet fogalmazni, kiferdítése (paródiája) a többi elbeszélésnek. A halott kabaré-énekesnő a diák kívánságára úgy tér vissza, hogy sokkal „egészségesebb, mint mikor élt.” Szerelmeséhez intézett szavai gúnyral telítettek: „Ne gondold Cholnoky Viktor novelláira, melyekben visszajárnak a szellemek. Én nem vagyok se szellem, se kísértet. De nincs időm a beszédre. Csak harminc percig maradhatok nálad” (Kosztolányi 2007, 1: 245). A hihetetlen (fantasztikus) történetnek a kicsúfolásáról van szó: a másvilágról visszatért tíz perc után távozik, mert a két világhoz tartozó szereplőknek semmi mondanivalójuk nincs egymás számára. Nem kevésbé ironikus értelmezést ad a halott továbbélésének *A csúf lány* (1910), melyben a családfő halála után az Albert nevű fiú az apja szalonkabátjában udvarol, nővére, Bella pedig az ugyancsak eltávozott hűg fényképét küldi el a sajátja helyett egy hirdetés útján feleséget kereső kishivatalnoknak. A fiú csalódik az általa megismert nőkben és gonoszul leleplezi nővérét. Bella ír a kishivatalnoknak s visszakéri a fényképet. Az egyedül maradó vénlány magánya a *Pacsirta* végső jelenetét vetíti előre.

Az élet megszakadása visszavonhatatlan távlatváltást hoz, egyszer s mindenkorra kitörli a múltat. Nemcsak az öngyilkosságról beszámoló *Néhány levél a 'Zöld Napló'-ból* (1908) és a *Vékony Pál élete és halála* (1917) sugallja ezt. Ez utóbbi ironikus hatású, hiszen főként a halott emlékével foglalkozik: életében a kisdíákra szinte senki nem figyelt, halála után viszont az egykori osztálytársak egyre több érdekességgel ruházzák föl, mind súlyosabb egyéniséggé emelik. A halál értelmetlenségét különösen hangsúlyozza a *Miklóska* (1917) című

történet, melyben egy két és fél éves kisfiú látszólag véletlenül öli meg az apját. Az elmúlás megfoghatatlansága olyan súllyal nehezédhet a túlélőre, mely személyiségzavart okoz: a *Pokol* (1916) olyan anyáról szól, kinek fia az orosz hadszíntéren esett el, a *Szemetes* (1918) hőse asztalos, ki ötéves, egyetlen kisfiát veszíti el hirtelen jött betegség következtében. Mindkét történetnek egyszerű lélek a főszereplője, ki képtelen elfogadni a halált. Megőrülésük kifejezése bizonyos mértékig a német expresszionista prózával rokonítható. A *cseh trombitás* is olvasható egy meghibbanás történeteként. Sajátságosága a legutóbb említett elbeszélésekhez képest abban is kereshető, ahogyan kapcsolatot teremt művészet és halál között. Sznopcsék elmélyül a zenében, és fölkészül a halálra. E két folyamat párhuzamossága különösen a történet harmadik szakaszában válik nyilvánvalóvá, mely annak az elbeszéléssel kezdődik, hogy a hangverseny véget ér, s a két szereplő együtt távozik.

Összeegyeztethető-e a művészettel való azonosulás az élet értékeivel? Ez a kérdés több a századfordulón keletkezett írói alkotásban is fölvetődött. Nemcsak már említett művekben, de például Thomas Mann 1901-ben kiadott *Buddenbrooks* című regényében is. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy Kosztolányi már 1907-ben ismerte e művet, melyben az élet és a művészet értékei feloldhatatlan ellentmondásba kerülnek: a zenéhez szenvedélyesen vonzódó Hanno korai halála véget vet a polgári család folytonosságának.

Újraolvasáskor egészen nyilvánvalóvá válik, hogy *A cseh trombitás* a meghalásról szól. A nemlétre való felkészülés akkor veszi kezdetét, amikor a címszereplő lemond arról, hogy lelket fújjon a hangszerébe, és beül a művészet tétlen befogadójának a körébe. A második bekezdés ugyan még a megszo- kott életrend változatlanosságát hangsúlyozza, de a legelső s az utolsó mondat már a nemléthez való közeledést jelenti be. Nem eseményként, hanem olyan tudati állapotként jellemzi a bekövetkezendőt, amely elkerülhetetlen s ugyanakkor előre nem látható: „Arca még piros, járása vidám és könnyű, de egy idő

óta a halál csírái fakadoznak benne. [...] Maga sem sejtette, mi baja van, de tudta, hogy pár év, pár hónap és mindennek vége” (Kosztolányi 2007, 1: 91).

A találkozás egy halottal majdnem természetes velejárója, sőt következménye lehet a halálra való fölkeszülésnek. Eleinte Sznopcsek káprázatnak, érzéki csalódásnak minősíti az általa látottat, és a halottra gondol. „Otthon az ágya fölött lógott a maszkja, melyet a halotti lárva után öntöttek” (Kosztolányi 2007, 1: 92). Fokozatos beleéléssel győzi meg magát arról, hogy nem képzelődik; valóban Beethovent látja.

A folyamat azután gyorsul fel, hogy a két szereplő elhagyja a hangversenytermet. Most válik világossá az idővonatkozások mélyebb értelme. Beethoven alakjának látomása azt sugallja, hogy a zene kiemel az idő világából. A „süket Isten” halhatatlan, a cseh muzsikusz létezése, ragaszkodása a dolgok időbeli meghatározottságához ehhez képest kicsinyesnek, nevetségesnek tűnik fel.

„– És meddig... meddig marad itten? – dadogott az öreg trombitás, és oldalról reá sandított.

Az ismeretlen mosolygott, megnézte az óráját.

– Holnap hajnalban, pont ötkor indul a vonatom. Akkor megyek...

A trombitás olvasott a szeméből.

– Nem jön többet soha vissza.

– Soha” (Kosztolányi 2007, 1: 94-95).

Beethoven szelleme nemcsak a nagy művészet időn kívülinek tetsző létformájára emlékeztet, de természetesen a múlt, sőt annyiban a jövőre is, amennyiben a halott a cseh trombitás távlatából nézve még bekövetkezendő állapothoz tartozik. Ennek az állapotnak az elérézését jelentik be a két szereplő elválását elbeszélő mondatok:

„A folyosón hideg volt már. Didergő, őszi szél suhant végig künn a meztelen fák között, a holt gyepen levelek járták a haláltáncot, s néhány vékony karó a szálloda udvarából árnyéket vetett az ablakokra. A homályból egy elmosódó fal kísértett, a kerítés előtt az egymásra tornyozott asztalokat mosta az

unalmas eső, s alakjuk nagyra nőtt, olyan volt, mint egy fantasztikus, magas ravatal. [...]

Az idegen nyugtalankodni kezdett, megszorította a trombitás kezét:

– Bocsássson meg, most felmegyek. Itt lakom a második emeleten, a hatos szám alatt. Egyet-mást még el kell végeznem, de fél óra múlva várom lenn a bejáratnál, az oszlopcsarnokban.

Még egyszer hátranézett:

– Várom.

Ezzel magára hagyta a trombitást. A hangverseny közönsége pedig kiáradt az ajtókon, a fekete ár kettévált a két ágazó lépcsőn s csavarogva-forogva tűnt el.

Öt perc múlva már kihalt az ünnepélyes, kriptaszerű épület.”

A zene a kimondatlan művészete s az irodalom legjava is arra törekszik, hogy ezt az eszményt közelítse meg. *A cseh trombitás* vége tele van kihagyással, a hiány jeleivel, kétértelműséggel is. A címszereplő hiába vár az idegenre. Fölmegy a szállodai szobába, de üresen találja: „Szűz tisztaság, a szekrények be vannak zárva, a kulcsok az asztalon, a bútorokon semmi nyom, mintha nem is emberi lélek lakott volna itten” (Kosztolányi 2007, 1: 95).

A megfogalmazás kétértelmű, s a záró mondatok rendkívüli szűkszavúsága eldöntetlenné teszi, nem durva egyszerűsítés-e úgy érteni e végszavakat, hogy azt sejtetik: a vén trombitás megértette, a találkozás egy halott szellemével csakis az életből való kilépést jelentheti.

„A háta mögött álló pincérhez fordult:

– Elment?

– Nem láttam senkit.

– Mióta lakott itt?

– Pár napja, de sohasem szólt hozzánk. Azt sem tudtuk, mikor jött, mikor ment. Reggel üres volt a szobája. Az ágyhoz nem nyúlt, a gyertyákat nem gyújtotta meg soha...

Az öreg késő hajnalban ért haza, összetörve és fáradtan, az ágyának esett, s nem is kelt fel többé” (Kosztolányi 2007, 1: 95-96).

Vannak nagy művészek, akiknek korai alkotásai olyannyira előrevetítik a későbbiekét, hogy életművüket mindkét irányban ajánlatos olvasni. Kosztolányi is közéjük tartozik. A *cseh trombitás* az 1933-ban keletkezett s az Esti Kornélról szóló történeteket lezáró elbeszélést, *Az utolsó fölolvast* vetíti előre. Halála előtt Esti Johann Sebastian Bach egyik (BWV 1068. jelzetű) D-dúr szvitjéből az „Air” tételt füttyörészi, s e kései történetben is tükör, folyosó, pincér és szálloda veszi körül a hőst, vagyis olyan helyzetben találja magát, mely óhatatlanul is ideiglenességre, a távozás elkerülhetetlenségére emlékeztet. Mindkét mű elárulja, hogy szerzőjüket szenvedélyesen foglalkoztatta egyfelől a művészet öntükröző szerepe, másrészt az, amiről kései naplójában a következőket írta: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. [...] Ha nem lenne halál, művészet sem lenne. [...] Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb., stb. Émelyeg a gyomrom, hogyha korlátoltságukra gondolok” (Kosztolányi 1996, 822–823).

Előkészület a regényíráshoz

1921 után Kosztolányi egy bő évtizedig nem készít kötetet rövid történetekből. „Regényt kellene írnom.” 1905-ben tette ezt a nyilatkozatát (Kosztolányi 1996, 90), de csak mintegy másfél évtizeddel később valósította meg ezt a tervét. A század első két évtizede alatt távlatra tett szert gyerekkorának világával szemben. A világháborút követő békeszerződés évekre elszakította szülőhelyétől, és e fájdalmas tény következtében is lezárt múlt lett az a létforma, amely elindította az írói pályán.

„Szabadka, mint egy játékváros hat rám, amelyben nincs komoly élet” – jegyezte meg 1909-ben fiatalabb unokaöccse, Brenner (írói nevén Jász) Dezső (Jász 2001, 128), akinek írói pályafutása talán azért is szakadt félbe korán, mert nem igazán tudott megszabadulni a vidéki életmódtól. Mit jelentett Csáth Gézának Szabadka? „Jelentette a porfészkét, a vidéki elmaradottságot, jelentette ugyanakkor a természetes élet védőbástyáját a fővárosból minden irányban terjedő és pusztító modern élettel szemben” (Szajbély 1989, 34). A *Modern költők* című úttörő vállalkozás létrehozója betű szerinti és átvitt értelemben már a világháború előtt is sokat utazott. Nemzetközi látóköre olyan fölényrel ruházta fel, amely lehetővé tette számára, hogy egyszerre lássa kisszerűnek és végtelenül értékesnek a maga mögött hagyott értékrendet. A délszláv államban szakadt magyarok kegyetlennek érezhették az ő szemléletét; ezért érvelhetett 1975-ben egyik írójuk azzal, hogy Herczeg Ferenc kevésbé távolodott el szülővidékétől: „még a bánáti földbirtokos társadalom hazug és léha világát ábrázoló szórakoztató regények szerzője is több eredeti színt és itthonibb levegőt eresztett be regénye lapjai közé, mint Kosztolányi” (Herczeg 2003, 256). A *Pacsirta* előzményeként már említett *Gőzfürdő* szemléletesen mutatja Kosztolányi kettős értékelését. Ennek az elbeszélésnek is Sárszeg a színhelye, hol a „kiművelt fő” éppoly nevetséges, mint a parlagiság megtestesítői, akikkel szemben a nyugati művelődést és a haladást próbálja képviselni. Schlossziarik ügyvéd a „kultúra” és a „progresszió” nevében, „tele gyomorral, ebéd után, kánikulában” (Kosztolányi 2007, 1: 386) gőzfürdőbe viszi a földtan Franciaországból érkezett tudását. A vendéglátó viselkedése pontosan azt igazolja, amit a huszadik század egyik legnagyobb nemzetközi távlatú költője három évvel a *Gőzfürdő* keletkezése után így fogalmazott meg: „A VIDÉKIESSÉG annyit jelent, hogy valaki / (a) nem vesz tudomást a saját faluján, egyházközségén vagy nemzetén kívül élő emberek magatartásáról, szokásairól és természetéről; / (b) egyformaságot akar másokra kényszeríteni” (Pound 1973, 159).

Peremvidék és központ viszonya *A rossz orvos* című történetben is szerepel, melyet 1920-ban a *Nyugat* „elbeszélés” alcímmel közölt. A következő évben könyvalakban ez a mű „kis regény” megjelöléssel jelent meg. Lehet, részint azért, hogy megkülönböztetődjék attól a négy rövid történettől, amellyel egy kötetben szerepelt. „E. M. Forster azt írja, hogy minden olyan történet, mely több mint ötezer szó, regény. Ezt én legföllebb elmés kajánságnak tartom. El tudok képzelni olyan novellát is, mely ötszázezer szó, s olyan regényt is, mely ötezer szó sincs. [...] A regény az egész élet. Mindenekelőtt az idő múlását érezteti. [...] A novella az élet kivágott körszelete, rész az egészből, a véletlenség izgalmával” (Kosztolányi 2004c, 266). Ez az 1930-ból származó meghatározás az angol regényíróknak Cambridge-ben, a Trinity College-ban 1927-ben tartott előadásaira utal, melyeknek szövege még ugyanabban az évben jelent meg könyvként. Az eredeti kijelentés így hangzik: „Bármely 50 000 szónál terjedelmesebb fikciós próza regénynek számít ezeknek az előadásoknak a célja szempontjából” (Forster 1954, 6). Forster az angol empirista hagyomány szellemében fogalmazott. Kosztolányi nem terjedelmi, de lényegi meghatározást próbált adni. Az ő felfogása alapján *A rossz orvos* átmenet a rövid történet és a regény között.

Ahhoz képest, hogy az 1996. december 5-én bemutatott, Molnár György által rendezett mozgóképi változat nemzetközi visszhangra talált, az irodalmárok elég mostohán bántak Kosztolányi alkotásával. Kiss Ferenc egyszerűen „gyöngye mű”-nek nevezte (Kiss 1979a, 174). Egy lényegesen fiatalabb elemzője „naturalista jellegű ábrázolásmód”-ról írt, de nem bizonyította e föltevését, s a továbbiakban önmagának mondott ellent, amidőn előbb azt állította, „legfőbb fogyatéka abban van, hogy kiszámított”, majd azzal a kifogással élt, hogy „az olvasónak magának kell – kissé kényszeredetten – rendezőelvet keresni a műben”, végül pedig olyan hiányérzetet fogalmazott meg, amely – alighanem tévesen – lélekelemzéssel azonosítja Kosztolányi művét: „Az analízisnek a gyógyulást kellene meghoznia” (Mohai 1991c, 14, 15, 18).

A *rossz orvos* nem esettörténet. Hangnemét a kisszerűséggel szemben érvényesített fanyar gúny határozza meg. Talán Flaubert és Csehov ösztönözhette. Idézőjelbe tett szölamok sugallják, hogy Kövér Vilma élete közhelyek jegyében alakult. „Akadtak kedves ’fiatal emberek’, akik mulattak vele, de ’komoly’ udvarlók nem.” Szüleivel együtt aggodalomban élt. „Attól tartottak mindnyájan, hogy pár hónap múlva ’esetleg már minden késő’.” Az Istvánnal megismerkedés sem szakította meg az igénytelen szokványok folytonosságát: „a leány ’érdekes’-nek tartotta” (Kosztolányi 1921, 6, 7). Gasperek, a történet címével minősített orvos, akit a szülők a gyerekekhez hívnak, szintén a közhelyek embere. „A pék például az utcában örökké hálás volt neki, mert fejfájását elmulasztotta egy ’jó, erős porral’, melynek nevét nem mondta meg.” Vilma és István kisfiának az esetében is „mindig ugyanazt ismételte. Felsorolta az étlapokat, melyeket még az egyetemen tanult és azóta sem felejtett el, – ’húsleves, lágyra főzött tojás és lanyhameleg italok’” (Kosztolányi 1921, 19, 23).

A gyerekhalál a következményei nyomán kap mélyebb értelmet. Évekkel később Vilma a szülei vidéki házában tölti a nyarat. „– Mi lett belőlem – gondolta és leült a padra.” Végzetes hibának érzi, hogy elköltözött vidékről. Sajnálja önmagát, „aki mindig elégedetlen volt és úgy vágyakozott el innen, mint valami börtönből, a szebb, az újabb, az érdekesebb felé. Holott csak itt volt boldog. Az az unalom, az a csönd, az az eseménytelen élet, melyet itt élt át, az volt a boldogság” (Kosztolányi 1921, 50). A Vilma elbeszélte tudatában megjelenő létformával olyan fővárost állít szembe *A rossz orvos*, amely István céltalan bolyongásai során kap minősítést: „Végigment a Rákóczi-úton, Budapestnek ezen a szörnyű, baljós és jellegtelen útján, mely az egész várost jellemzi. Gyorstalpalók, gyorsfoltozók és gyorsenyveshátasok üzletét látta itten egymás hátán. De az út stílusa minden ötméterre változott. Melegből hidegbe ért, borzongva. Voltak olyan részei, melyek a nápolyi zug-utcácskákra emlékeztették, más részek Páris külvárosait hozták eszébe, ismét mások a bécsi kabarék negyedét, vagy

az orosz csapszékek szurdékját. / – Szörnyü... szörnyü – mondogatta” (Kosztolányi 1921, 51). Ami látszólag környezet, az valójában lélekállapot. A vidékiesség éppúgy a tudatban leledzik, mint a jellegtelenség. Egyedül a művészet képviselhet más létformát. Az öregedő Vilma Istvánnal is olyan alkalmakkor találkozik, amikor zene szól. Schumann *Kinderszenen* című sorozatában keres gyógyírt a múltra. A művészet azonban távoli világ a szereplők által megtestesített kisszerűséghez képest. Vilma kérdésére a volt férj adja meg a választ: „– Dehát nincs bocsánat? – rimánkodott a nő. / – Nincsen” (Kosztolányi 1921, 62).

A *rossz orvos* számos olyan tulajdonságot foglal magában, amely megtalálható Kosztolányi korai elbeszéléseiben. Egyszerre olvasható a korábbiak és a későbbiek felől. Lezárja a huszadik század első két évtizedében írt rövid történeteket és előkészíti a húszas évek regényeit.

4. A fiatal Kosztolányi újságírói értékrendje

„Nem lehet harcolni – egy nyikkal, egy pisszel sem – a saját művészetünkért. Vagy tetszünk, vagy nem tetszünk”

(Kosztolányi 1970, 183)

„A prózáírást általában megalázó dolognak tartottam. [...] Cikkeim fontosabb részeit előbb versben írtam meg, aztán, hogy rajta ne kapjanak a turpisságon, leszereltem a ritmust, óvatosan áttettem prózára” (Kosztolányi 2004c, 239-240). 1928-ban írta ezt Kosztolányi Dezső. Akár túlzásnak véljük, akár nem, föltehető a kérdés: milyen szerepet játszott munkásságában az újságírás. Lehet azzal érvelni, hogy a rendszeres cikkírói tevékenység nélkül Kosztolányi aligha emelkedhetett volna a legjelentősebb magyar prózáírók közé, de azt a föltevést is meg lehet kockáztatni, mely szerint a megélhetés kényszerítette arra, hogy rendszeresen dolgozzék napilapoknak, s „a cikkek robotja” (Kosztolányi 2004c, 279) erejének elaprózódását is hozhatta magával. Bajosan tagadható, hogy Babits érkező munkásságában kevesebb az esetlegesség, ám az is igaz, hogy a *Halálfi* írásmódján érezni lehet, hogy szerzője szoros kapcsolatot látott prózáírás és ponyvairodalom között, szemben Kosztolányival, aki az idézett visszatekintésében megfogalmazott szembeállítástól meglehetősen korán eltávolodott, vagyis próza és vers művészi egyenrangúságát vallotta. 1935-

ben, jelentős prózáírói alkotások létrehozása után már La Bruyère-t idézte, aki szerint „a prózában csak egyféleképpen lehet valamit kifejezni helyesen, a versben azonban már többféleképpen” (Kosztolányi 2004c, 58).

Illyés Gyula, ki Kosztolányi halála után jelentékeny mértékben gyarapította a nemzeti örökséget Kosztolányi hírlapi cikkeinek kötetekbe gyűjtésével, 1942-ben mintegy az újságokból kirekesztett írók szemszögéből érvelt a következőképpen: „az elmúlt két évtized alatt vajon hány magyar író foglalkozott hírlapírással, hányat engedett, ha csak mellékes posztokra is, ez az ipar? Az embernek a fél kezén is akadozva emelődnek az ujjak. S hánynak sikerült e foglalkoztatás közben írómivoltát megőriznie? A hüvelykujj határozottan felmered. Kosztolányit jelenti” (Illyés 1964, 1: 244).

Nem tagadható, hogy Kosztolányit megélhetésének biztosítása is vezette újságírói tevékenységében. Költőként a művészet öncélúságáért küzdött, s önmagával került ellentmondásba, midőn tárcaírásra vállalkozott, hiszen ez a műfaj közvetlenül kiszolgáltatotta a piac törvényeinek. A sajtó általában gyorsan elévülő kérdésekkel foglalkozik, munkásaitól azt várja, hogy gyorsan készítsék el könnyen olvasható cikkeiket. Kosztolányi már korán arra törekedett, hogy figyelmet szenteljen a részleteknek és lassú olvasásra ösztönözzön. „Én jobban érzem, mint bárki,” – írta 1905-ben Babitsnak – „hogyan az újságban megjelent dolgaim inkább zszurnalisztikai művek, mint irodalmiak”, s mintegy félévvel később, ugyancsak Babitshoz intézett másik levelében még határozottabban fogalmazott: „Az újságírás undok egy dolog, annak a művészete, hogy az ember hashajtó nélkül is hasmenést idézzon elő” (Kosztolányi 1996, 87, 104). E bizalmasnak tekinthető nyilatkozatoknál is súlyosabban esik latba, hogy megjelent újságcikkben is éreztette erős főnntartását a tárcaírással szemben: „A zszurnaliszta sokszor bizony kénytelenségből és kedvetlenül is ír, nemegyszer saját meggyőződése ellenére is” (Kosztolányi 1969, 123). Sőt, még 1926-ban is meglehetősen keserűséggel, lényegében szükszerű rosszként jellemezte a közírói tevékenységet: „A ma-

gyar író [...] amíg eljut a nyomtatott betűig, addig politizálnia kell, vagy újságíróvá elszegődnie” (Kosztolányi 2001, 69).

Valószínűleg azért is vállalkozott tárcaírásra, hogy az a lap, melyben vállalt ilyen föladatot, más műfajú írásait is közölje. Föllépésekor még tartott a magyar sajtó virágkora, melyben vidéki lapok szerkesztői is fontosnak vélték, hogy a szigorú értelemben vett irodalom különböző műfajait is képviseljék.

„Kosztolányi nevével a Magyar Szemle című hetilapban találkoztam először” – írta Schöpflin Aladár (Schöpflin é. n. a, 109). E katolikus lap 1888 s 1907 között jelent meg, s jelenlegi tudásom szerint Kosztolányi csak az utolsó három évben közölt a hasábjain. 1905-ben s 1907-ben mindössze egy közlemény alatt volt olvasható a neve, 1906-ban viszont rendszeresen szerepelt, hol saját nevével, hol Lehotai néven – a *Modern költők* bevezető szövegeiben úgy hivatkozott Leconte de Lisle-ről, Baudelaire-ről és Paul Fort-ról írt cikkére, hogy nem oldotta fel ezt az álnevet (Kosztolányi 1914, 223, 123, 176). Tizenkét verse, hét versfordítása és tizenhét olyan értekező prózai szövege jelent meg, amely között éppúgy található esz-szerű tárca, mint könyv- vagy színházi bírálat.

„Az 1906-ban Magyarországon megjelent lapok száma valószínűleg [...] 2292-höz áll közel” - olvasható egy közelmúltban készült sajtótörténeti tanulmányban (Bezeczky é. n., 15). Fiatal újságíróként Kosztolányi szinte bármelyikük fölkerésésének eleget tett. Nehéz megállapítani azoknak a lapoknak a számát, amelyek ténylegesen közölték írásait, hiszen jegyzékük elkészítése még folyamatban van (Arany 2008). Annyi megállapítható, hogy pályafutása során háromszáznál több nappalban és folyóiratban szerepelt.

Lehetséges volna-e valamiféle műfaji ismérvekhez folyamodni cikkeinek jellemzésekor? A bizonytalanságot jól sejte-ti az a tény, hogy Réz Pál 1969-ben indított sorozatának köte-teiben eleinte „írások”, később viszont „a kötet anyagá”-nak összegyűjtőjeként nevezte meg magát. A szóban forgó szöve-gek egy része tárcarovatban jelent meg. Czuczor Gergely és Fogarasi János *A magyar nyelv szótára* című munkájának 1874-

ben kiadott hatodik kötete még nem ismeri a tárca szónak írott szövegre utaló jelentését. A „feuilleton” a francia újságírásból került át az Osztrák-Magyar Monarchia művelődésébe. Már Théophile Gautier foglalkozott a tárcaírókkal *Mademoiselle de Maupin* (1835-36) című regényének Előszavában (Gautier 1966, 32, 39). A bécsi *Die Neue Freie Presse* (1864–1938) tárcarovatát az 1880-as évek végétől e lap párizsi tudósítója, a Budapesten született Herzl Tivadar (1860-1904) szerkesztette. Alighanem ez a példa is ösztönözhetette *A Hét* (1890–1926) német tárcaíróját, s talán volt némi igaza Szabolcsi Miklósnak, amidőn azt állította, e hetilap tárcái döntően hatottak egyfelől a rövid elbeszélésre, másrészt a két világháború közötti időszak esszéírására (Szabolcsi 1991). Kosztolányi hírlapi cikkein is rajta hagyhatta a nyomát a Kiss József szerkesztette lap tárcaírói gyakorlata, hiszen 1906-tól 1917-ig sokat közlő munkatársai közé tartozott.

Kosztolányi értekezőnek, vagyis nem elbeszélőnek minősíthető prózáját több okból is nehéz jellemezni. Egyes esetekben maga a szerző is elbizonytalanította olvasóját. A *Tizenhárom gonosz kislány* (1911) nyolc „kép”-re tagolt szövege a címlapja szerint „novellák”-at tartalmazó *Bolondok* című kötet élén a következő lapalji jegyzettel jelent meg: „Ez a tárca minden mozgósínházzal szemben kézirat.” Az „Első kép” előtt zárójelbe tett bevezetés első mondata így szól: „Ez a kis dráma egy mozgósínház lepedőjén játszódik le” (Kosztolányi [1911], 3). Azért sem könnyű a műfaji besorolás, mert az utókor nem eredeti környezetében olvassa az ide sorolható szövegeket, holott műfajinak nevezhető sajátosságaik elválaszthatatlanok az első közlés helyétől. Nyilvánvalóan más igénnyel írt a *Nyugat* és valamely napi- vagy akár hetilap számára, hiszen más közönségre számított. A népszerű műfaj „egyáltalán nem engedi meg a valódi áthágását” a szabályoknak (Genette 2002, 87). Más kérdés, hogy amennyiben igazat lehet adni Illyés Gyula idézett érvelésének, Kosztolányi pontosan azért maradt hírlapi cikkeiben is író, mert nem tartotta meg a szabályokat. Tagadhatatlan, hogy függetlenebbé vált tőlük a húszas évek-

től, de már korai cikkeiben is észrevehető az ellenállás a sajtó követelményeivel szemben – például amikor a *Bácskai Hírlap*ban bölcséleti kérdéseket mérlegel.

Kosztolányi hírlapírói tevékenységéről nehéz összképet rajzolni, mert számbavétele még folyamatban van. Réz Pál nem törekedett teljességre a cikkek közreadásakor. Különösen az 1920 előtti időszak anyagából hagyott ki saját értékítélete alapján. „Válogattam belőlük, a fáradtakat elhagytam” – írta. A minőségre vonatkozó határozott vélemény vezette a kötetek összeállításakor. „Aki kialakult, letisztult gondolatokat, formailag, stílusosan hibátlan írásokat akar olvasni, lapozza át gyűjteményünknek ezt a részét” – jegyezte meg a *Bácskai Hírlap*-ba készült cikkekről. A tízes évek közepén keletkezett szövegeknek is csak egy részét tartotta érdemlegesnek, a következő indoklással: „Háborús cikkei – amelyeket válogatva közlünk, de ügyelve arra, hogy az első két-három esztendő tévedései és elfogultságai is hangot kapjanak – így válnak egy értelmiségi réteg tévedéseinek és csalódásainak, hiteinek és magára eszmélésének krónikájává” (Kosztolányi 1969, 10, 11, 20).

Következetlenség

avagy a történeti változások kényszerének a hatása

Nem vitás, hogy Kosztolányi egyes nézetei lényegesen változtak az idők folyamán. Csak látszólag apróság, hogy 1920-ig megjelent cikkeiben sok az idegen szó vagy idegenszerű kifejezés. Nehéz volna egyértelműen eldönteni, mennyiben vezethető vissza a későbbi időszakot meghatározó kulturális viszonylagosság hirdetése az első világháború utáni béke okozta mély megrendülésére. A *Bácskai Hírlap* „heti levelei” azt tanúsítják, hogy a negyvennyolcas honvédtiszt unokája fiatal éveiben abban az ábrándban ringatta magát, hogy Magyarország az osztrák császárságtól elszakadván, a Kárpát-medence egészére kiterjedő független államként létezhet. Véleményére

120

föltehetően erősen hatott apai nagyapjának, Kosztolányi Ágostonnak a példája, ki „nyolcévi száműzetésből” tért vissza alföldi városába (Kosztolányi 2002, 308). Tőle kaphatta azt a tájékoztatást, hogy a tankönyvek meghamisítják a magyar történelmet. „Add, oh Istenem, te, ki belátsz annak a hiénafajzatnak sötét lelkébe, add, hogy pusztuljon ki ’az a’ gonosz család s országa a föld színéről, csak ennek romjain épülhet Magyarország naggyá!” – írta kamaszkori naplójában (Kosztolányiné 1938, 73). A szabadkai gimnázium önképzőkörében március 15-én és október 6-án emlékbeszédek hangzottak el, s „Kosztolányi minden ilyen alkalommal” szerepelt (Dér 1980, 45). Felfogása nyilvánvalóan közel állt környezetének, családjának szemléletéhez, hiszen nagybátyja visszaemlékezésében elítélte „a Habsburgok gonosz törekvéseit országunk elnyomására” (Brenner é. n., 165), unokaöccse pedig naplójában „gazember”-nek nevezte Tisza Istvánt, és 1903-ban azt remélte: „A nemzet mint 48-ban úgy fog cselekedni” (Brenner 2007a, 109, 81).

A fiatal Kosztolányi függetlenségi párti meggyőződését bizonyítja, hogy elutasította „a dualizmus természetellenes frigyét”, és Kossuth Ferencnek 1905-ben, a választáson győztes koalíció többi vezetőjével tett bécsi látogatását a február 19-én megjelent cikkében a Bécsre jellemző „hízott nyárspolgárság” kudarcaként értelmezte, sőt magyar szempontból egyenesen diadalként fogta fel (Kosztolányi 1969, 120, 58) – szöveg ellentétben Krúdy Gyula 1932-ben megjelent értékelésével. Az ellentét élességét talán jól érzékeltetheti egy bekezdés Krúdynak az *Újságban* közölt cikkéből:

„Igaz, hogy Kossuth Ferenc volt a királynál, de csak két percig. A király kézfogás nélkül, állva fogadta, egy papírlapról magyar nyelven felolvasott neki egy pár sorból álló mondatot, amelyet lehet parancsnak is mondani. Ebben a mondatban az volt, hogy a koalíció (ahogy akkor az ellenzékot nevezték) hagyjon fel minden ’ügynevezett függetlenségi törekvésekkel’, amelyek úgysem fognak sikerülni. Őfelsége felolvasván ’intézkedését’, összeütötte sarkantyúját, a kihall-

gatás véget ért. Kossuth mély meghajlással és szótlanul távozott” (Krúdy 1967, 600).

Természetesen lehet két korszak különbségét látni a kétféle véleményben. Kosztolányi még a Béccsel szemben megnyilvánult ellenállás mámorában, Krúdy viszont már a következők ismerve, az utókor távlatából ítélte, de ez aligha feledtetheti, hogy az első világháború előtt Kosztolányi – mint a *Nyugat* című folyóirat több jelentős munkatársa, sőt sokan mások is – rosszul ítélte meg Magyarország helyzetét. 1920 őt is felfogásának a megváltoztatására kényszerítette, akár Babitsot, aki 1939-ben megjelent önéletrajzi kötetében így fogalmazott: „Amit gyűlöltünk, azt most sajnáljuk és visszairjuk. Függetlenek vagyunk, de öröm helyett csak remegni tudunk” (Babits 1939, 18).

Ismeretes, hogy a Budapesten német-magyar szakon 1903-ban megkezdett felsőfokú tanulmányait Kosztolányi a következő évben megszakította, és a bécsi egyetemre iratkozott be. Hihetőleg ez az ausztriai tartózkodás rendítette meg föltétlen hitét a magyar függetlenségben. Idegennek érezte magát, s arra a következtetésre jutott, hogy „a múlt hagyományait nem kell leköpnünk, mert porosak, de térdet kell hajtunk előttük, mert *vannak*.” Az „eltűnt időnek” lett a megszállottja, s egyenesen úgy fogalmazott: „magyar lettem, ha tetszik, sovíniszta, ha tetszik, honfi”, de azért úrrá lett rajta némi bizonytalanság is addigi szemléletével szemben: „A nagyváros által létrehozott változás mindenemet, amit eddig gyűjtöttem, megsemmisítette, a könyveket, melyekre esküdtem, értéktelenné süllyesztette a szememben, s magamat pedig a születő világok chaoszához hasonló zűrzavarok edényébe tett. [...] Most érzem, hogy magyar vagyok. Ez azonban nem fog megakadályozni abban, hogy a jövőben hasonló hévvel szidjam az emberi gyengeségen nyugvó, szükségképpen létező patriotizmus kedves hibájának üzleti felverőit s hűhós utcaszögleti szónokait és költőit” (Kosztolányi 1996, 56, 57, 46).

Milyen órákat hallgatott Kosztolányi a bécsi egyetemen? Az intézmény leváltárában megtalálható adatok szerint az első

félévben Schiller, a *Nibelungenlied*, a korai újfelnémet nyelv, az újabb német irodalom, a Hegel utáni bölcselet, francia szeminárium és esztétikai gyakorlatok (Öffentliche Vorlesungen 1904), a másodikban az újfelnémet verstan, Grillparzer, a Kant-Laplace elméletet és Darwinnak a kiválasztásra vonatkozó nézeteit előtérbe állító „metafizikai kozmológia”, valamint Goethe (Öffentliche Vorlesungen 1905) volt az általa hivatalosan fölvetett órák neve, illetve tárgya. Bizonyíthatóan más előadásokra is járt – egyikükre a későbbiekben utalni fogok. A felsorolt tárgyak közül különösen lelkesedett a metafizikai kozmológia oktatójáért. 1905. február 18-án írt róla Babitsnak: „Lángeszű tanárom, Müllner, az akarat expanzivitásáról szóló előadása mellé gyönyörű irodalmi fejtegetéseket fűz. E toldalékfejtegetésekben beszélt Flaubert-ről is. A *Szent Antal kísértéséről* elragadtatva beszélt” (Kosztolányi 1996, 80). Réz Pál úgy gondolta, a szóba hozott személy „talán David Heinrich Müller (1846–1912) bécsi egyetemi tanár, művelődéstörténész, nyelvész” (Kosztolányi 1996, 877). A bécsi egyetemi tanrend alapján (Öffentliche Vorlesungen 1905, 37) megállapítható, hogy Kosztolányi tanára Laurenz Müllner (1848–1911) morvaországi születésű katolikus bölcselet volt, ki művészetelmélettel és irodalommal is foglalkozott és nézeteivel ösztönzést adott az antropozófus Rudolf Steinernek (1861–1925).

„A bécsi egyetem, sok valóban kiváló oktatójával,” – írta Karl Popper – „nagy mértékű szabadságot és önállóságot élvezett. Ugyanez jellemezte a színházakat, amelyek majdnem olyan fontos szerepet játszottak Bécs életében, mint a zene” (Popper 1982, 10). Nem lehet vitás, hogy a császárváros légköre átalakította a fiatal költő világszemléletét. Meglehet, ezért is döntött úgy, hogy nem fejezi be tanulmányait Budapesten, bár a Királyi Magyar Tudomány-egyetemen 1905. december 14-én sikeres alapvizsgát tett, magyar irodalomból Négyesy Lászlónál Tinódi Lantosról írt zárthelyi dolgozatával, a szóbelin pedig a művészetek rendszeréről, a szép fogalmáról, a mese fajtáiról, a XVI-XVII. századi énekekről s a XVI-XVII. század prózáiról, nyelvészetből a finnugor nyelvcsaládról és finn

nyelvből vizsgálva Szinnyei Józsefnél dicséretes, németből Heinrich Gusztávnál jó eredményt ért el. Említést érdemelhet, hogy a német vizsgán Tacitus méltatását kapta egyik tételként, kinek *Annales*-ét utóbb *A véres költő* írásakor fölhasználta.

Noha a fennmaradt adatok szerint még az 1905-1906. évben is járt az egyetemre, nem fejezte be tanulmányait. Különböztetett figyelemmel foglalkozott a régebbi századok magyar kultúrájával. Nem igazán azonosította magát kurucos hagyománnyal, és távol állt tőle Adynak olyan minősítése, mely szerint Bocskai István „sokkal típusosabb magyar, mint például Pázmány Péter” (Ady 1987, 391), ám az első világháború előtt tett némely kijelentésében nála is érzékelhető némi vonzódás a Kárpát-medencétől keletre fekvő területek kultúrája iránt. 1910-ben azt állította magáról: „kicsit ázsiai vagyok”, az 1905-ben kitört forradalomkor pedig Lermontov, Gogol, Nyekraszov s Tolsztoj olvasójaként méltatta „a művelt, jószágos, óriási orosz nép”-et (Kosztolányi 1969, 496, 49). 1914 szeptemberétől azután következetesen „barbár cárizmus”-ként emlegette a kelet-európai birodalom politikai rendszerét, ám kifakadásait nemcsak a háború, de 1849 emléke is ösztönözhetette. Az általa olyannyira becsült franciáknak a cári hatalommal kötött szövetségét saját értékrendjével összhangban nevezhette „torzszülött”-nek, mint ahogy akkor sem kényszerült őszintétlenségre, midőn Raszputyin halálának hírére fanyarul vette tudomásul: „A berlini és párizsi orvosok minden tudományában nem bizakodott annyira a cár, mint ebben az aszkétikus és erotikus szerzetesben” (Kosztolányi 1970, 73, 77, 364). 1917 márciusában, a polgári forradalom kitörésekor óvatos derűlátásának adott kifejezést: „Mert lehet, hogy erre a bitang trónra végre az emberiséget és az igazságot ültetik” (Kosztolányi 1970, 390). Mégsem volt igaza azoknak, akik következetlenséggel vádolták, hiszen már szeptemberben, vagyis a bolsevik hatalomátvétel előtt gyanakvást árult el az orosz változásokkal szemben: „Valaha olvastam egy verset egy kis gyufalángról. Ez a lángocska ma is fényesebben világít a lelkekben, mint az orosz forradalom titáni fáklyája.” Bizal-

matlansága csak fokozódott később. Október 21-én keltezett cikkében a forradalom utáni orosz írókat már előre gúnyal minősítette: „Az újakat kalácscsal tartják, megfésülik és megmosdatják, őket is, a hőseiket is, egyelőre – igaz – csak vérben, s aztán majd nyugodtan, boldogan, öntudatosan írhatnak, az egészséges lélek nyíltságával, egy óriási paradicsomkertben; már nem lesznek azok, akiket egykor szerettünk” (Kosztolányi 1970, 424, 428).

Más példával is igazolható, hogy nézeteinek változását inkább lehet magyarázni élményeinek, tapasztalatainak hatásával, mintsem a szó rossz értelmében vett alkalmazkodással. Pályafutásának második felében szemléletének figyelemre méltó jellegzetessége volt a távoldás attól a hiedelemtől, hogy az európai művelődés egyetemes érvényű. A japán versek későbbi átköltője 1905-ben még megrótt a magyar közvéleményt, mert a távol-keleti államnak az oroszokkal vívott háborúja idején a szigetországgal rokonszenvezett. „A japánok építészetüket, festészetüket, irodalmukat pusztán az európaiaktól kölcsönözték”. Nyolc évvel később, tehát Oroszország és a Monarchia szembekerülése előtt, már föltétlen tisztelettel adózott a japánoknak, „ennek a *par excellence* kultúrfajnak” (Kosztolányi 1969, 48, 631). Ugyanebben az évben Rabindranat Tagore kapta az irodalmi Nobel-díjat, s ez az esemény szolgált ürügyül Kosztolányinak ahhoz, hogy szűklátókörűséggel vádolja meg azokat, akik csak európai kultúráról vesznek tudomást. Nemcsak tagadta az európai művészet öntörvényűségét – példaként japán metszeteknek az impresszionistákra tett hatására hivatkozott –, de egyenesen azt jósolta, hogy „az európai tudományos és művészi monopólium megszűnik” (Kosztolányi 1969, 667). Ismeretes, hogy Babits eltökélten szállt síkra amellet, hogy a világirodalom lényegében az európai irodalommal azonos. Ez a vélemény nemcsak a Magyarországon is ismert német kézikönyvek szemléletétől különbözött – Johannes Scherr két kötetes irodalomtörténetének 1869-ben megjelent harmadik kiadásában mintegy hetvenöt lap foglalkozik a „Kelet”-nek nevezett térség örökségével (Scherr 1869, 1: 1–

87) –, de Szász Károlynak 1881-ben, szintén két kötetben kiadott *A világirodalom nagy eposzai* című munkájában kifejezésre juttatott felfogástól is, hiszen ez utóbbi a hindu, iráni és héber költészettel is foglalkozik. Kosztolányi úgy értelmezte át a kultúrát, hogy megelőzte azokat, akik a húszas évektől jórészt Spengler hatására Európán túli területekre irányították a figyelmet, s így némiképp már a gyarmatosítás utáni szemléletnek azt az alapelvét vetítette előre, mely szerint csakis helyi kultúrák léteznek, s nem lehet rangsorolni őket.

Folytonosság: a későbbi pályaszakasz előzményei

Már a korai cikkekből fölhozhatók bizonyítékok annak a föltevésnek igazolására, hogy Kosztolányi életművében a folytonosság elsődleges a hangsúlyeltolódásokhoz képest. Az utolsó másfél évtizedben képviselt állásfoglalásának nagyon sok előzménye kimutatható a korai időszakban. Már 1905-ben hangoztatta, hogy szoros az összefüggés művészet és játék között. „A játék nem hagy el bennünket a gyerekkorral, hanem követ az egész életen át, a bölcsőtől a koporsóig, mert nem pusztán a gyerekek kedvtöltő előjoga, hanem édes mindnyájunknak szükséglete, annyira, hogy az is vitás marad, ki a nagyobb játékos: a felnőtt vagy a gyerek?” Schiller szellemében, a német költőnek a „Spieltrieb”-re vonatkozó érvelésére támaszkodva állította, hogy a művész „az étellel nem számol, csak mímeli, formálja és játszik vele, mint a gyerek.” Nyelvszemléletének úgyszólván kezdettől fogva sarkalatos tétele volt, hogy játék és nyelv szorosan összefügg egymással, s azt a fölismerését is korán megfogalmazta, hogy „minden szó egy cselekedet” (Kosztolányi 1969, 63, 67, 56). Magasrendűnek vélte a magyarok szóbeli kultúráját. „Ezt a beszédművészetet, melytől legelőkelőbb íróink kápráztak el, hiába is igyekezzünk életre kelteni itt, a holt papíron” – szögezte le egy

önbírálattal telített gondolatmenet végén, cél és megvalósulás eltérését hangsúlyozván (Kosztolányi 1969, 471). Ez az önbírálat azonban nem gátolta meg abban, hogy ne állítsa szembe saját felfogását másokéval: „Nekik ez a nyelv nem az, ami nekem. Ők csak használták: kértek rajta bort, kenyeret, áldást. De én nem használom: hanem engem használ” (Kosztolányi 1970, 181).

Rendíthetetlenül vallotta, hogy „az írás mindig öncél”, vagyis kizárta a tanító célzat érvényét: „Utálattal vetek el minden oly munkát, amelyben valamilyen kirívó, otromba tendencia van” (Kosztolányi 1969, 589, 88). Nem annyira Dorian Gray és Des Esseintes esztétizmusának, mint inkább Théophile Gautier, Mallarmé és Valéry költészetfelfogásának szellemében választotta el a művészetet az erkölctől: „a művészet elé nem lehet, nem szabad korlátokat állítani. Még az emberiség nevében sem. El tudok például képzelni egy nagy-nagy költőt, aki a gyűlölet piros fáklyáját lobogtatja, egy nerói lírikust, aki a világ lángjánál gyullad fel, és kedvét leli a múltásban, a rothadásban, a semmiben” (Kosztolányi 1970, 394-395).

A műalkotás életrajzi megközelítésével szemben – ami nem azonos az életrajzírással – már húszéves korában bizalmatlan volt, s helyette a mű hatását vélte irányadónak. Nagyon korán arra a meggyőződésre jutott, hogy a műalkotás nem tárgy, leírt hangjeggyel, betűvel azonos. „Az igazi művészet is mindig csak hangot üt meg, csak vázlatot ad, melyet a mi alkotó fantáziánk egészít ki a maga módja szerint szervesen egész alkotássá. Az összetartó sugarak csak egy darabig vannak meghúzva, és csak a képzeletben találkoznak, az olvasó, a képnéző, a zenehallgató képzeletében” (Kosztolányi 1969, 276). Ezért vélte úgy, hogy a művek jelentése és értéke szüntelenül változhat, „állandóan – legalább ötévenként – revideálnunk kellene az irodalmi ítéleteket. Öt év múltán ismét mást veszünk majd észre egy-egy munkában” (Kosztolányi 2004c, 256).

Történetfelfogásának fő mozzanataként is korán kialakult az a föltevése, hogy a múlt csakis a jelenbeli lenyomataként ragadható meg: „A jelen szemüvegén kell mindent néznünk.

Másképp a múltat sem érthetjük meg” (Kosztolányi 1969, 76). Ez a kijelentés nyilvánvalóan összefügg azzal az előföltevéssel, hogy a befogadó mintegy társalkotó a művészetekben, mint ahogy a műszaki találmányokhoz vonzódása is elválaszthatatlan egyrészt a földrajzi értelemben távoli területek, másfelől a műalkotások anyaga iránti érdeklődésétől. Már 1913-ban a „beszélő mozi” távlatairól elmélkedett *A Hét* hasábjain, s a repülőgép és a távközlés szenvedélyes híveként ugyanebben az évben a következő jóslathoz folyamodott: „Áhítatosan gondolkodok arra az időre, mikor nekünk is lesz amerikai telefonunk, a zsebünkben hordjuk a hangtölcsért, a kagylót, az összes szavak lehetőségét, ráállunk a villamossínre, a testünk elektromos telepé válik, beszélhetünk akárkivel, aki – valahol messze – egy másik villamossínen áll” (Kosztolányi 1969, 650, 636-637).

Noha egyáltalán nem szokás rendszerszerűséget tulajdonítani Kosztolányi nézeteinek, nem zárható ki annak a lehetősége, hogy bizonyos nézetei között mélyebb összefüggés tételvezhető föl. Ahogyan a távközlés iránti érdeklődése szorosan összefügg azzal, hogy újságíróként tudnia kellett, mi történik a világ távoli vidékein, és föltételezte, hogy az emberi lét lényegi tulajdonságai nyilvánulnak meg az utazásban, hasonlóképpen a lélektanhoz vonzódása is indokolhatta, hogy figyelemmel kísérte azoknak a tevékenységét, akik a női egyenjogúságért küzdöttek, noha rájuk is vonatkoztatta minden mozgalomra érvényes alapelvét: „A forradalmárnak soha sincs humora” (Kosztolányi 1970, 37). Több cikkében, sőt *Tinta* című könyvében is (Kosztolányi 1970, 36, 44-45, Kosztolányi 1916, 203) hivatkozott Otto Weiningerre (1888–1903), akinek *Geschlecht und Charakter* (Nemiség és jellem, 1903) című könyve nyilvánvalóan hatott arra, ahogyan Kosztolányi a nemek viszonyát mérlegelte. Többször is párhuzamot vont Strindberg és Weininger nézetei között. Schopenhauer és Weininger felfogásának előzményét látta a *III. Richárd*nak abban a jelenetében, „melyben a többszörös gyilkos a férje koporsójánál nyeri meg az özvegy kezét, annak az özvegynek a kezét, ki egy perccel azelőtt szembeköpte őt” (Kosztolányi 2006, 16). Pontosabban

e két gondolkodó eszméinek szellemében közelítette meg a nyitó felvonás második jeleneteként számon tartott részletet, a párbeszédet a még nem király Gloucester és Lady Anne, Edward walesi herceg özvegye között. Még az is gyanítható, hogy 1919-20-ban Weiningernek a zsidóságra vonatkozó fejtegetéseire is támaszkodott – akár később Ludwig Wittgenstein (Wittgenstein 1984, 16, 19, 84; Popper 1982, 11). Weininger érvelései egyébként több magyar író is foglalkoztattak a huszadik század elején, 1914-ben Kaffka Margit is az említett könyvét „választotta témának”, amikor fölkerítették, hogy tartson előadást egy fővárosi rendezésű sorozatban (Szabó 1996, 875).

Lélektan és társművészetek

Kosztolányi életművének folytonosságát fokozott mértékben erősíti az orvostudomány, a lélektan és a társművészetek iránti érdeklődése. Sokakhoz hasonlóan a tudat előtérbe kerülésével hozta összefüggésbe az új irodalmat. Az *Éjféli* (1917) című több magyar szerző elbeszélését közreadó gyűjteményhez írt Előszavában így érvelt: „Ami valaha künn volt, az ma bennünk van. Magunkban hordozzuk a kísérteteket. [...] A határokat nem kifelé tágitjuk, hanem befelé. Nem kivetítünk, hanem bevetítünk” (*Éjféli* 1917, 5-6). 1918. október elsején a lélekelemzők budapesti üléséről tudósított, melyen Freud is részt vett. Mivel bécsi tartózkodásáról – az életrajzi vizsgálódások sajnálatos hiánya miatt – elég keveset tudunk, egyelőre nem lehet választ adni arra a kérdésre, mennyiben szerezhett tudomást már 1904-5-ben a mélylélektanról.

Noha Brenner József és Dezső, azaz Csáth Géza s Jász Dezső unokabátyja már a császárvárosban egyetemi hallgatóként töltött hónapok előtt is vonzódott a zenéhez, Bécs föltehetően elmélyítette ezt az érdeklődését. Hosszabb ausztriai útja bizonyára hozzájárult ahhoz, ahogyan mintegy hat évvel később hasonlította össze a Monarchia két legnagyobb városát: „Min-

den bécsiben van egy kevés nyárspolgár, egy kevés kegyenc és lakáj. A budapestiben talán egy nagyúr és egy csirkefogó. [...] Az ő városuk pedig a zene városa, ahol pompás opera van, millió hangverseny, s még a házmester lánya is Strauss-partitúrát játszik. De a bécsi nő, aki az operában páholyt bérel, délután a homályos ablakmélyedésben egy Gassenhauert hallgat, és jóízűen kiséri magát egy verklinél, amely – Istenem – mégis olyan szelíd és olyan bús” (Kosztolányi 1969, 514-515).

A jellemzés hangsúlyozottan kétértelmű. Egyfelől a magyar vidékiesség bírálatát foglalja magában, másrészt a népszerű művelődés iránti bizalmatlanságról is árulkodik. A nyárspolgár visszatérő minősítés Kosztolányi újságcikkeiben. Életmódtól elválaszthatatlan kulturális igénytelenséget jelöl, amelynek az operett műfaja felel meg. 1917 júliusában egy fanyar gúnynyal megfogalmazott cikk ezekkel a szavakkal záródik: „a mi korunk a háború és az operettek kora” (Kosztolányi 1970, 408).

Szabadka és Budapest föltehetően kevésbé készíthette elő a fiatal Kosztolányit a Bécsben szerzett képzőművészeti élményekre. Az 1905-ben a *Bácskai Hirlap*nak küldött egyik „Heti levél” tanúsítja, mennyire élénken érdeklődött a bécsi szecesszió látható megnyilvánulásai iránt. Nemcsak a festészet, de a szobrászat is foglalkoztatta – így Meštrović munkásságát is nagyra értékelte (Kosztolányi 1969, 76), függetlenül attól, hogy alighanem tudott arról, hogy e dalmáciai művész jelentékeny politikai tevékenységet folytatott egy délszláv állam létrehozása érdekében. Kivételes ítélőképességét bizonyítja, hogy sok kortársával ellentétben jól látta a folytonosságot a szecesszió művészei és elődei között. „A márványtemplomokból elűzöttek, az eretnekek, a kicsúfoltak megalkották a saját szentélyüket” (Kosztolányi 1969, 75). Ezzel a mondattal vezette be a Joseph-Maria Olbrich (1867–1908) tervezte *Haus der Wiener Sezession* (1898-99) épület leírását. Később is figyelemmel kísérte az osztrák szecesszió alakulását, hiszen 1910-ben és 1911-ben is hivatkozott a *Simplizissimus* című folyóiratra. Egy évvel halála előtt Kosztolányi *Képek a képekről* címmel hágai, müncheni, római, frankurti és párizsi kép-

tárban szerzett élményeire utalt (Kosztolányi 1974, 367–369). Ebből a cikkből egyértelműen arra lehet következtetni, hogy szerzője utazásai során rendszeresen látogatta Európa nagy gyűjteményeit.

Milyen gyakran utazott Kosztolányi? Életrajz hiányában csak tévoa következtetéseket lehet levonni. Az *Élet* hasábjain 1910. február 6-án „Párizs, a romantikus” címmel közölt eszmefuttatásából kiviláglik, hogy 1909-ben a francia fővárosban járt, egy évvel később írt cikkeiben svájci és berlini útjáról esik szó, a világháború kitörése előtt pedig egy elejtett megjegyzéséből meg lehet tudni, hogy Velencében már „tízszertizenötösör” is megfordult (Kosztolányi 1970, 30). A korabeli fényképek kezdetlegességét figyelembe véve, szinte bizonyosra vehető, hogy a háború alatt az idősb Pieter Bruegel és Hogarth színeire vonatkozó megfigyelése (Kosztolányi 1970, 100) csakis e két festő eredetiben látott munkáiról szerzett emlékeire vezethető vissza. A magyar művészetben is otthonosan tájékozódott, Rippl-Rónai, Szinyei-Merse és Mednyánszky világára hivatkozva írta le a magyar fürdőhelyeket (Kosztolányi 1970, 41).

1913-ban a magyar fővárosban vendégszerepelt Luisa Tetrzzini (1871-1941). A firenzei születésű koloratúrszopán meglehetősen testes alkatú volt, s a budapesti közönség több figyelmet szentelt előnytelen természetének, mint annak, hogyan énekelt. Kosztolányi a magyar kultúra fogyatékoságaként könyvelte el azt, ahogyan a közönség vélekedett. „Szeretem *A megfagyott gyermek*-et. Azért, mert oly megható dolog egy megfagyott gyermek. Szeretem Szinyei-Merse Pált. Azért, mert kedvenc virágom a pipacs” (Kosztolányi 1969, 664). Ez a gúnyos kitétel a befogadás helytelen módjára vonatkozik. Azt a nézőt marasztalja el, aki a képet nem, csak a képen megidézett tárgyi valóságot látja. A cikk egyúttal a másik kultúra iránti érzéketlenséget is elmarasztalja, hasonlóan ahhoz, ahogyan Baudelaire érvelt 1861-ben, a *Tannhäuser* párizsi bemutatójáról szóló értekezésében (Baudelaire 1971, 2: 239-274). Wagnerről egyébként többször is írt Kosztolányi. Amikor megszün-

tették az Angol Királyné nevű fogadót, arra emlékeztette olvasóit, hogy e német zeneszerző is lakott benne (Kosztolányi 1970, 309), 1911-ben pedig nemcsak föltétlen nagyrabecsülését fejezte ki Wagner zenéje iránt, de önéletrajzának méltatása során azt is egyértelműsítette, hogy írásművészetét is jelentősnek ítéli (Kosztolányi 1969, 523–525).

Olvasmányok és a későbbi művek előképei

Kosztolányi műveinek tanulmányozását nehezíti, hogy sok kortársától eltérően nem vállalkozott arra, hogy olvasmányairól tudósítson. „Sohasem törekedtem arra, hogy olvasmányaimat eszemben tartsam, mert meg vagyok győződve, hogy ami értékes, anélkül is lelkem részévé hasonul” – írta 1906-ban (Kosztolányi 1969, 124), s élete végéig tartotta magát ehhez a fölfogáshoz. Jellemző példaként említhető, hogy 1930-ban, a Kisfaludy Társaságban elődjéről, Bartóky Józsefről mondott szavai közben, mintegy futólag idézett E. M. Forster *Aspects of the Novel* című, 1927-ben megjelent könyvéből.

Talán nem eléggé köztudott, hogy korán számottevő bölcséleti ismeretekre tett szert. A *Bácskai Hirlap*ban Platónra és Kantra, Locke-ra és Benthamre hivatkozott, Kierkegaard-t „a klasszikusok közé” sorolta, s abban a cikkében, amelyben Locke és Jean-Jacques Rousseau nézeteit mérlegelte, a genfi bölcselet keményen bírálta, azt állítván: „A magányszerető költői lelkesedése mögött valami színpadi póz, valami végzetes hazugság lappang” (Kosztolányi 1969, 37, 57, 71, 87, 55).

1906-tól a *Budapesti Napló*ban már több alkalma nyílt arra, hogy bölcséleti kérdéseket érintsen. „Hegedüs Bite Gyulával és Kun Bélával ül egy szobában, kettejük között”, s belső munkatársként 200 korona a havi fizetése, ami jelentős összegnek számít (Kosztolányiné 1938, 162-163). Szeptember 15-én megjelent cikkéből tudhatja meg az olvasó, hogy Bécsben rendszeresen látogatta Ludwig Boltzmann (1844–1906) óráit.

E Duinóban született tudós ekkor már nemzetközi hírnévnek örvendett, több évtizedes egyetemi pályafutás állt mögötte. Előbb Grazban a fizika, majd 1873-tól Bécsben a mennyiség-tan tanszékét vezette. Három évvel később ismét a stájer fővárosban lett a kísérleti fizika tanára, majd 1900-ban Lipcsébe hívták. 1902-ben ismét Bécsbe került az elméleti fizika tanszék élére, s egyúttal Ernst Mach bölcséleti óráit is átvette. A statisztikai mechanikában elért eredményei kiindulópontul szolgálták a huszadik századi termodinamika számára, a tér fogalmának elméletére vonatkozó nézetei pedig Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus* című munkájának egyik ösztönzőjévé váltak. Nyitott kérdés, milyen bölcséleti képzést kaphatott tőle Kosztolányi, milyen nyelvszemléleti vagy kifejezetten bölcséleti fejtegetéseket hallhatott akár tőle, akár mástól a bécsi egyetemen.

Számos hasonló bizonyíték igazolja, hogy Kosztolányi húszas-harmincas években keletkezett művei korai előzményekre vezethetők vissza. Azért sem igazán szerencsés ahhoz a többek által szó szerint megismételt közhelyhez folyamodni, mely szerint Nero alakját „Szabó Dezsőről mintázta” (Kosztolányi 2004c, 741; Levendel 1985, 133), mert 1909-ben d’Annunzionál tett látogatásáról készített beszámolója szerint ebbe az olasz szerzőbe látta bele a római császárt: „Szemében a latin faj évezredes daca, a Nerók örülete bujkált, akik kardjukba dőlnek, s utolsó sóhajuk is azzal büszkélkedik, hogy micsoda remek hisztriók, és mielőtt még végleg behanyatlanának oda, intenek még a csürhének, hogy tapsoljanak” (Kosztolányi 1969, 369). A háború tapasztalatai tovább ösztönözhatték regényalakjának alakulását, legalábbis erre enged következtetni egy 1915-ben közölt cikke, melynek záradéka így szól: „Nero, dekadens költő, artifex, beteg művész, gyűjtogató és gyilkos, buja szerelmes, jöjj ide, ebbe a csúnya, bélpoklos világba. Itt talán megtanulsz sírni is” (Kosztolányi 1970, 127). E szavak arra figyelmeztetnek, hogy *A véres költő* nem annyira egy zsarnokról, mint inkább egy világállapotról szól, melynek csak egyik megnyilvánulása, mintegy terméke az önkényuralom.

Hasonlóan nyomon követhető a korai cikkekben a vidéknek a *Pacsirtára* jellemző kétértelmű megítélése. 1908-ból származik a következő jellemzés: „A vidéki éppen különös, nagyon is kicsinyes, de mindig mély lelki életénél fogva bukda-csol síkos kultúránk jegén. Ott, a távol homokbuckákon, a por és betegség fészkeiben, hegyormok alatt kúszó apró városkák csendjében csodálatos, halvány, perverzül finom érzések nőnek. Ez az a hely, ahol minden szűnyögből elefánt lesz. Ez az érzések nagyítótükre, a gondolatok kristályosítója, a lángesz szigorú, de jóságos dadája. Emberei pedig éppoly kevésbé egyszerűek, mint az a *coeur simple*, melyet Flaubert oly komplikált kacskaringókkal mintázott ki. [...] A vidék [...] csúf, kietlen és kulturálatlan, de nem sekélyes és sohasem felületes” (Kosztolányi 1969, 309).

Érdeemes megfigyelni, mennyire szorosan kapcsolódik egymáshoz az idézett jellemzésben önéletrajz és olvasmány: Sárszeg elképzelését egyszerre ösztönözte Szabadka és Flaubert; a francia író „mesé”-je a magyar vidék értelmezését segítette elő. 1910-ben az *Élet* hasábjain már mintegy a *Pacsirta* vázlatát lehetett olvasni: „ez a bácskai metropolis miért a világ egyik legszomorúbb, legbetegebb és legsápadtabb városa. Mert hazugság, hogy vidám. Keserű ez a vígság, édes feleim, és vidékies akasztófahumor ez, ahogy itt mulatnak. A bor alján nem jókedv van, hanem valami nehéz, füllesztő balkáni méreg. [...] Jöjjön egy író, aki nemcsak adomákat mond a bácskai kedélyről, de valami nagyot mer és akar. [...] Vegye észre a ferde szájú, vidékies pletykát, a begubózott embereket, a rosszakaratot, amely mindenkit megszúr kifent nyelvével, az ásítást, a közönyt, a bácskai tespedtséget, és sápasszon el bennünket erejével és művészetével. Csehov legyen, aki a miénk [...]. Nem értem meg, hogy az alföldi por, mely már annyi embert züllesztett le az iszákosság rothadt pocsolyájába, és még többet tesz kehecské, rövidlátóvá és vidékiessé, miért ne faraghatna egy erős fejű és erős szívű emberből művészt, író, igazán nagy regényírót?” (Kosztolányi 1969, 466-467)

Ahogy korábban Flaubert, ezúttal Csehov szellemében fogant a magyar parlag értelmezése. Három évvel később az *Érdekes Újságnak* adott nyilatkozatban már nem szerepel idegen szerző neve. Kosztolányi már az első világháború kitörése előtt pontosan meg tudta határozni műveinek világát két alapvető tényező összjátékaként: a vidékiesség, a helyhez kötött kultúra megnyilvánulásait a tudat előtérbe állításával egyeztette össze: „Úgy érzem, hogy mindennél érdekesebb a magyar vidék, és mindennél izgatóbb a magyar polgári osztály, amelynek fia és írója vagyok. [...] A vidék a csodák földje. Aki itt nő fel, annak tágabb a szeme, mint azoknak, akik egy nyugodt, bölcsen berendezett fővárosban kapják az élettől a keresztséget. Engem a magyar kisvárosban rejlő titokzatosság, a vidéki emberben rejlő misztikum zaklatott írásra, és csak annyiban érzem magam írónak, amennyiben a vidékben munkáló erőtlől kaptam erőt. Ott, ahol nincs semmi esemény, csak bor, kártya és mély-mély szomorúság, a lélek meghatványozódik, nem tágul, csak mélyül, sűrű, intenzív, különös lesz. Minden vidéki élet csak lelki élet” (Kosztolányi 2004c, 662).

Nemcsak a Flaubert és Csehov ösztönzésének segítségével kialakított lélektani regényírás előzményeit lehet megtalálni a korai újságcikkekben, de e műfajváltozat meghaladását jelentő, Esti Kornélról írott történetek előképeit is. „Valaki a vilányos kocsis életét az emberiség rövid krónikájának, csípős ízű szatírájának nevezte el, de a komor vasúti kocsikon tragédiák játszódnak le, szűkszavú, izgatott modern tragédiák és komédiák” – olvasható egy 1909-ben megjelent cikkben (Kosztolányi 1969, 390). Sőt, az *Édes Anna* értelmezéséhez is adhat fogódzót szerzőjének a korai években kifejtett újságírói tevékenysége, annak ellenére, hogy e regényre rányomja bélyegét 1919 politikai eseményeinek sorozata.

Politika és irodalom

Kosztolányi és a politika viszonya kényes és szövevényes kérdésnek számít. Vitathatatlan, hogy kezdettől fogva érzékenyen figyelt a szegénységre. 1914 márciusában például cikket írt a mostoha lakásviszonyokról és a munkanélküliségről a *Világ* számára, hangsúlyozva, hogy „harmincezer munkás áll kenyér nélkül, vagyis a munkásság húsz százaléka.” Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy Kosztolányi általában nem egyszerűen vagy nem elsősorban anyagi források hiányaként értelmezte a szegénységet. „Rokonom az úri szegénység, mely nem panaszkodik. [...] az öregedő lány, minden csúnya lány” (Kosztolányi 1970, 28, 182). Ez az 1915-ből származó és nyilvánvalóan a *Pacsirta* előzményei közé sorolható kijelentés lélektani értelmezést ad. A társadalmi haladásban már igen korán kételkedett, „Mindig voltak és lesznek koldusok” – állította 1913-ban (Kosztolányi 1969, 642-643). Hihetőleg Nietzsche ösztönzése sejthető abban az észrevételében, mely szerint „a részvét fogalma sokszor igen problematikus” (Kosztolányi 1969, 503). Eddigi ismereteim alapján úgy látom, következetesen ragaszkodott ehhez a vélekedéséhez.

A magyar lakosság túlnyomó többségét teljesen váratlanul érte a háború kitörése. Kosztolányi a kivételek közé tartozott. 1911-ben a katolikus *Élet* közölte kétrészes *Belgrádi naplóját*. Első felében szerb katonák menetének a leírását éleslátásra való figyelmeztetés, majd hirtelen nézőpontváltás követi: „Aki látta ezt az esti fölvonulást, nem tud többet mosolyogni a balkáni operett-királyságon. [...] elképzelem, micsoda életet élnék, ha véletlenül itt születek meg, és Belgrád szemében a Párizsok Párizsa, az a hely, ahol minden kultúra, élet és szépség található. Lassan-lassan megértem ezt a népet. A dühtől szorul ökölbe a kezem arra a gondolatra, hogy életem itt zaj nélkül morzsolódik le, és észre sem vesz senki, és a kiáltásomat nem hallja egy lélek sem, túl a folyón, ahol az igazi Európa kezdődik.” A tudósító később egy előadásról számol be: „A színházban egy szerb népdramát adtak valami kimondhatat-

lan nevű honi szerzőtől. A hős ujjnyi vastagra feketítette be szemöldökét, toporzékolt, dühöngött, a naiva turbékolt, és fönn a karzaton hangosan csattogott a taps, valahányszor a szerb népről volt szó.” A hangnem kevert; nem hiányzik belőle a félelem. Azt sugalmazza, hogy a parlagiság fölismerése lenézésnek is minősülhet. A befejezés szerint a kiküldött tudósító vonaton hagyja el a szerb fővárost, szinte menekülésszerűen: „Az ablakon most cikázik át a hajnali napsugár. Közelebb megyek. Egy mondat van rajta. Valamilyen utas levette gyémántgyűrűjét, és az üvegre nagy, értelmes betűkkel rákarcolta: / – Háború lesz” (Kosztolányi 1979, 314–316, 320).

E szavaknak az ad különös súlyt, hogy a korabeli magyar közvélekedéstől eltérő következtetést fogalmaztak meg. Bizonyítékként Lányi Hedviget lehet idézni, ki 1909. március 10-én ezt írta a naplójába: „Desire Belgrádban volt, s ’szerb mozaikok’ címen nagyon érdekes riportban számolt be élményeiről. [...] így fejezi be cikkét: ’Háború lesz’. Azt hiszem, téved” (Dér 1970, 52).

Kérdés, vádolható-e azzal Kosztolányi, hogy politikai magatartása következetlen volt. Lehet-e azt gondolni, hogy akár átmenetileg is helyeselte a háborút? Aligha, hiszen 1912-ben így érvelt: „Mi a háborút már nem látjuk romantikus fellegekben, a csataképek vonzó glóriájában. Mi tudjuk, hogy a háború egy a betegséggel, a kolerás mocsárral, a pestissel, az éhséggel, kékre gémberedett ujjakkal, a hosszú és ájult várakozásokkal [...]. A külpolitikáról pedig csak egy nézetünk. Az, hogy már szeretnénk egyszer mélyen és nyugodtan aludni” (Kosztolányi 1969, 615- 616). 1913 júniusában egy elképzelt franciához intézett levelet közölt az *Élet* hasábjain a „kis népek tragikus magányáról” (Kosztolányi 1969, 645). Erősen foglalkoztatta az ír kérdés, minden bizonnyal azért, mert rokonságot tételezett föl Bécs és Budapest, illetve London és Dublin viszonya között. 1914 márciusában cikket írt a „zöld sziget”-ről *A Hét* számára, 1916 júniusában pedig megrendülését fejezte ki ugyanott a húsvéti fölkelés utáni kivégzések miatt.

Kosztolányi háborúra vonatkozó cikkeinek mérlegelésekor nem árt arra emlékeztetni, hogy a magyar írók s művészek számottevő része nem volt hajlandó harcolni a Monarchiáért, legfőljebb haditudósításra vállalkozott, míg az osztrákok közül elég sokan csatlakoztak a hadsereghez. 1950-ben Arnold Schönberg így emlékezett vissza: „Amikor elkezdődött az első világháború, büszke voltam arra, hogy behívtak, és egész katonai szolgálatomat úgy teljesítettem, mint aki őszintén hitt a nyolcszáz éve bölcsen kormányzó Habsburg házban és az uralkodó élettartamában, melyhez képest minden köztársaság rövidebb ideig áll fenn. Másszóval, monarchista lettem. Akkoriban és a háború szerencsétlen vége után, majd később is az ilyen formájú kormányzásban hittem, noha semmi esély nem volt a helyreállítására” (Schönberg 1984, 505-506). Hasonlóan erős ragaszkodás a Monarchiához készítette a cseh származású Oskar Kokoschkát arra, hogy a birodalmi dragonyosokhoz csatlakozzék 1915-ben. Volhíniában súlyosan megsebesült, és magas kitüntetéssel főhadnagyként szerelt le 1918-ban. Meg volt győződve arról, hogy ha valakinek élete s munkája mélyen gyökerezik a Birodalom hagyományaiban, számára kötelesség küzdeni, hogy fennmaradjon ez az állam.

Kosztolányi nyilvánvalóan másként vélekedett. A háború alatt írt cikkeinek megítélésekor figyelembe kell venni, hogy némelyek ugyanúgy katonaszökevénynek tekinthették, mint számos pályatársát, és cikkeire a cenzúra és az öncenzúra is hatással lehetett. 1913-ban házasságot kötött, de ez nem lehetett indok arra, hogy ne hívják be katonának, s úgy sejtethető, tábornagy rokona, Hofbauer István (1844–1918) sem akarta, hogy fölmentsék a szolgálat alól. Felesége szerint Herczeg Ferenc segített fiatalabb pályatársán, s a második sorozáson „szívbillentyű elégtelenséggel alkalmatlannak” nyilvánították (Kosztolányiné 1938, 210). Ennek látszólag ellentmond egy saját maga által írott levél, amelyben az olvasható, hogy a *Világ* című napilapnak sikerült elérnie, hogy fölmentsék „mint nélkülözhetlent” (Kosztolányi 1996, 376). A két közbenjárás valószínűleg együtt járult hozzá ahhoz, hogy nem kellett be-

vonulnia. Öccsét, ifjabb Kosztolányi Árpádot 1914. július 31-én kivégezték a keleti hadszíntéren. Először november 14-én Przeginic alatt, másodszer 1915 augusztusának elején sebesült meg Tarnówban, ami után leszerelték. A háború második éve halálesetet is hozott a tágabb értelemben vett családban, unokabátyja, Decsy Dezső november 14-én esett el (Kosztolányi család, 1988, 389, 392, 433).

Lehetett némi igaza Kiss Ferencnek, ki azt állította, hogy a háború kezdeti szakaszában rendkívüli nyomás nehezedett a magyar sajtóra: „E kényszerekkel szemben a háború első két esztendejében csak azok állhattak meg, akikből teljesen hiányzott a nemzet iránti felelősség, és azok, akik őszintén hittek abban, hogy egy szocialista jellegű forradalom meggyógyíthatja és újjászülheti a nagybeteg Európát” (Kiss 1979a, 5). „Fiaink, barátaink, testvéreink, kik menendők vagytok velem, s ha elborzadtok, hogy ölnötök kell, s ha elméláztok, hogy magatokkal mi lehet: érezzétek, hogy érdemes!” Ignotus buzdított így, 1914. augusztus 5-én, s éppen a *Világ* hasábjain (Csáth 1997, 285). Kosztolányiból nem hiányzott a nemzet iránti felelősség, a szocialista eszmével szemben érzett bizalmatlanságát már a *Verstárgyak* (1905-06) sorozat utolsó előtti, „A vörös ünnep” című szövegében egyértelművé tette egy szónoknak a szerepeltetésével, aki „az emberiség nagy költőinek és tudósainak” emelt Pantheon átalakítására buzdít: „– Elvtársak! Megtűritek-e, hogy az egyenlőség ünnepén a szellem tőkésői ily kiváltságot élvezzenek mifelettünk, kik éppen olyan emberek vagyunk, mint ők?... / Óriási tetszésriadal követte szavait. Másnapra már tízszer annyi szobor díszelgett a márványkupolában. [...] Lassan-lassan azután kidobálták a szellemi ’burzsoák’-at, és az egész Pantheon megtelt a hülyék és félkegyelműek arcmásával. / A felséges népnek azonban ez sem tetszett. Mind úgy gondolkodtak, hogy ők sem különbek náluknál, s lassan-lassan ezeket a szobrokat is kidobálták, majd egy fönséges ünnepség keretében végleg lerombolták magát a Pantheont is. Az emberek mind egyenlőek lettek... / És a felséges nép boldog volt” (Kosztolányi 2007, 1: 86).

Ez a szöveg minden bizonnyal az Oroszországban 1905-ben kitört forradalom hatását mutatja, melyről Kosztolányi a *Bácskai Hirlap* március 12-én megjelent számában a következőket írta: „Az a harc, amely ma északon folyik, az emberiségre nem jelent semmit sem, legalább haladást legkevésbé sem, legfeljebb egy sokba kerülő, de értéktelen változást, mely az eddigi örök melódiát variálja majd. [...] Egy romba dőlt világ kései, véres virágát fogja megteremni, semmi egyebet. Sok emberéletet fog elragadni, s egy lépéssel sem visz közelebb nagy célunkhoz. [...] A szocializmus végleges csődje után érnük majd csak fel, mily otromba, tarthatatlan és káros szó ez: egyenlőség.” (Kosztolányi 2006, 463).

Mindkét idézett szöveg tanúsítja, hogy Kosztolányi nem 1919-ben ábrándult ki, hiszen kezdettől fogva bizalmatlan volt a forradalmi változással szemben.

Érezhető-e különbség a meglehetősen semleges *Budapesti Napló*, a szociáldemokrata *Népszava*, a szabadkőműves *Világ* és a katolikus *Élet* számára írt cikkek között? Helyesen jegyezte meg Kosztolányi egyik értelmezője, hogy amennyiben a váláshoz közeli témáról értekezik az *Életben*, „ilyenkor sem kerül szembe a Világba írott cikkeivel” (Dér 1980, 191). Általában véve igazat lehet adni annak a véleménynek, mely szerint Kosztolányi viszonylag jól meg tudta őrizni szellemi függetlenségét, kapcsolatai különböző politikai meggyőződésű kortársaival „sohse voltak feltétlenek és szorosak” (Kiss 1979a, 238). Nem lehet kimutatni alkalmazkodást abban a cikkben, amelyet 1907. október 6-án Wedekindről vagy 1908. április 5-én Strindbergéről közölt a *Népszavában*. „Háttérben áll az angol spekuláns, aki most közönyös arccal szemléli, hogy halt érte hősi halált – akarata ellenére – egy virágos és virágzó ország, amelyet becsapott” (Kosztolányi 1997a, 83). Ezek a szavak Belgium német megszállásáról *A Hétköznapokban*, tehát szabadelvű lapban olvashatók. Egyfelől összhangban vannak az- zal, amit Kosztolányi a kormányhoz közelebb álló sajtóban képviselt, másrészt kevesebb elfogultság érezhető bennük, mint Baudelaire belgákat kíméletlenül gúnyoló verseiben, amelye-

ket Kosztolányi aligha véletlenül éppen az első világháború idején fordított le. Megközelítésének árnyaltságát bizonyítja a cikk, melyet e szövegekről írt. „A belgák a bűnbakok.” Ezt a sarkalatos mondatot a következő indoklással egészítette ki: „Kérem is az olvasót, ne tekintse a verseket és a leközlésüket ízetlen csúfolódásnak, a szerencsétlen, legyőzött belgák ellen, sem ellentmondást kihívó, részvétre hangoló tettnek a belgák mellett” (Kosztolányi 2006, 115, 118). Kosztolányi háború alatt kifejtett nézeteiben nincs olyan önellentmondás, mint amilyen észrevehető például Csáth Géza kijelentéseiben, ki a belgáról úgy vélekedett, „legyen német vagy francia vagy angol”, Antwerpen elestéről „boldogság és öröm” jegyében azt állította, hogy „végső rúgás a döglődő belgába”, Magyarország ellenfeleiről azt írta, hogy „gonoszok, akik minden ok nélkül belénk kötöttek”, szükségesnek tartotta, hogy „a gaz románon méltó bosszút álljunk”, és azt jósolta, hogy „mi diktálhatunk a békekötéssel”, ami annyit jelent, hogy „isteni igazság fog diadalt ülni”, miközben dicsérte „Jászi zseniális könyvét”, azaz *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés* című munkát (Csáth 1997, 57, 35, 115, 59, 120, 233, 89).

Szűklátókörűen magyarkodó és szabadelvű nyilatkozatoknak efféle egyidejűsége Kosztolányira nem volt jellemző. Csáth észrevételeit nem akkor nyomtatásban közölt szövegből idéztem, tehát az összehasonlítás csakis abban az esetben teljes értékű, ha unokabátyjától is magánjellegű nyilatkozatokra hivatkozom. Krleža 1915-ben és 1916-ban is fölkereste őt a *Világ* szerkesztőségében. Eszmecserejük során Kosztolányi olyan kijelentéseket tett, amelyekből nemcsak arra lehet következtetni, hogy egyre inkább úgy látta: az általa képviselt értékek feszültségbe kerültek egymással. Horvát pályatársa 1942-ben így emlékezett vissza az első beszélgetésükre: „Panaszkodik, hogy a magyar civilizáció még mindig kompromittáló módon nyomorúságos. [...] Nem olvas senki semmit, nem érdekel senkit semmi az operetten és a legvulgárisabb vígjátékokon kívül. Ha nem lennének a (jórészt izraelita vallású) pesti széplelkek, nem lenne itt senki. A magyar zsidóság az egyetlen

garancia a magyar irodalom fennmaradására” (Mann 2006, 338-339). Egy évvel később a galíciai hadszíntérről hazatérő Krleža helyzetjelentésére, mely szerint a hazaárulóknak minősített ruszinokat kivégzik, „az akasztófák sétányán jár az ember, Kosztolányi idegesen reagált: 'Ha valakinek ebben a háborúban győzni kell, akkor inkább győzzön a saját hazám!' [Az eredetiben is magyarul!] Szinte durván hangzottak e szavak. Hasonlóképpen könyörület nélkül válaszoltam, hogy nemcsak neki van hazája, hanem nekünk is, másodosztályú magyar állampolgároknak, de nem tudnám magam angazsálni hazám ügyében, ha vért kellene ontanom.” Az előzőhöz hasonlóan ez a nyilatkozat is előre vetít későbbi megfogalmazásokat. A horvát író véleményét az utókor óhatatlanul is összefüggésbe hozhatja a kommunizmusba vetett hittel. Kosztolányi szavai kétértelműségeket sejtetnek, s egyúttal cáfolják a vélekedést, mely szerint magatartása gyökeresen megváltozott volna a későbbiekben. Nem is elsősorban a költő felfogására kell helyezni a hangsúlyt az értelmezőnek, mint inkább a helyzet bonyolultságára, melyet ő pontosabban érzékelt, mint magyar kortársainak a többsége. A későbbiek szempontjából talán még azt is érdemes megemlíteni, hogy 1913 szeptemberében Krleža a jezsuita Bangha Bélával is találkozott. 1942-ben így írt erről: „Szó szót követett, s tán udvariasságból a bán emlékművéig kísértem. [...] Szemmel láthatóan a páterben mély nyomot hagyott vészes jóslatom Ausztria és politikájának jövőjét illetően, s így meghívott vacsorára a Kolo nevű étterembe. / A 'Bécsi fecskék' zenekara játszott, és én a páternek a bécsi szeletek mellett arról jövendöltem, hogy a monarchia haldoklik” (Bori 1973, 94).

Bangha a háború alatt élesen támadta a szabadkőműveseket, akiknek mozgalmát „Ferenc József osztrák kormánya törvénytelennek nyilvánította, ellentétben a magyar kormánnyal” (Popper 1982, 9). Kosztolányi 1916-ban a *Világ* szabadkőműves páholyának alapító tagja lett (Wolff 1921, 2: 175), ám hamarosan értesülhetett arról, hogy a francia fővárosban 1917. június 28. és 30. között tartott szabadkőműves találkozó részt-

vevői a Monarchia megszüntetését határozták el. „André Lebey, a kongresszus előadója négy pontban foglalta össze a szabadkőművesség legfontosabb céljait.” Köztük szerepelt „a Habsburg Birodalom elnyomott nemzetiségeinek felszabadítása vagy egyesítésük olyan államokban, amelyeket ezek a nemzetiségek népszavazás útján hoznak létre” (Romsics 2001, 59).

Hirtelen irányváltás helyett fokozatos módosulás érzékelhető Kosztolányi közírói tevékenységében. Ezzel is magyarázható, hogy amikor cikkei egy részét újraközölte *Őcsém* (1915) és *Tinta* (1916) című, néhány verset is tartalmazó kötetében, változtatott a szövegeken. Az egyiket a háborúban megsebesült testvérének szentelte, a másikat mérleget készített egy immáron véglegesen letűnt világról. Az 1915-ben kiadott kötetbe vette föl *A halott ország* című, 1914. október 23-án kelt szövegét, melyben a *Szózat* nemzethalálra vonatkozó szavait idézte, és itt fejezte ki előérzetét a történelmi Magyarország végéről: „Sokszor riadok a sejtésre, hogy most olyan változások, olyan határok tolódnak majd elénk, amelyek idegenné tesznek mindent, ami eddig otthonos volt” (Kosztolányi 1915, 13-14). A második kötetnek „Utak, népek, városok” című fejezetében „utazásairól számol be, s megrajzolja a régi Vencét, Rómát, Párist, Belgrádot s a régi Budapestet és Bécsset is, mely ma már olyan messze van tőle, hogy egykor időszerű feljegyzéseit joggal emlékiratnak is tekintheti” (Kosztolányi 1916, 91, az eredetiben csupa nagybetűvel). Esményítés helyett azonban a múltnak olyan részére is utalt, amelynek eltűnését kifejezetten remélte: „Az európai irodalom félig már gyári iparcikké, félig a színházak mocskos üzleti számításává vált. Hogy ez az irodalom elpusztul, hálaistennek, az bizonyos” (Kosztolányi 1916, 64).

A jelenre vonatkozó szövegek Krisztus szenvedéséhez hasonlítják a háborút: „ment az egyfogatún egy anya, a nagy-nagy fiával, szoritotta a kezét, ölelte és majdnem az ölébe vette, végigfektetve a térdein háboruba induló gyermekét, mint régi szentképeken a fájdalmas anya az ő egyszülött fiát” (Kosz-

tolányi 1916, 9). A hangnemet a megmagyarázhatatlan okozta harag határozza meg: „Letéptem egy virágot a mezőn s csodálkozva láttam, hogy ez a virág éppen olyan, mint a tavalyi. A szél is úgy zúg, a víz is épp úgy beszél, a madár is épp úgy csivog. A felhőtlen égbolt semmiről se vesz tudomást. Gyűlöllek téged, természet, utállak téged, érzéketlen, buta, kék ég” (Kosztolányi 1916, 17).

„Dobj valakit egy kutba s a szegény vergődő rögtön szerződést köt a tényekkel. Dehogyan is gondol arra, hogy nem volt mindig kutban.” E szavak azt sugalmazzák, hogy a *Tinta* szerzője azt vélte elkeserítőnek, hogy a közvélemény mintegy elfogadta a háború okozta kiszolgáltatottságot. A kötet azt is elárulja, hogy a beletörődés olyan indulatok fölszabadulásával járhat együtt, amelyek sötét árnyat vetítenek a jövőre: „A gyűlölet, a sovány és hosszukörmű istennő, aki kigyóhaját csigákba fésüli, közénk telepedett. Talán jó is, hogy itt van. Mert nélküle teljesen egyedül lennénk. Mindenki választ valamit magának, amit gyűlölhetsz, a tömeg egy népet, az írástudó egy irányt, egy zászlót, egy jelszót, egy embert, egy taglejtést, egy politikát, egy orrot” (Kosztolányi 1916, 29, 23).

Tagadhatatlan, hogy Kosztolányi írt cikkeket, amelyekben a nyugati hatalmakat vagy az entente országok értelmiségét bírálta. 1912-ben még megengedő hangnemben minősítette az értekező Jules Lemaître (1853–1914) nemzetieskedését: „A sovinizmusa hatalmas lelki értékeken, rengeteg kultúrán alapul” (Kosztolányi 2006, 139). Közvetlenül a háború kitörése után már kevesebb türelmet árult el Maeterlinck magatartásával szemben, és állásfoglalásának súlyát növelte, hogy a hangsúlyozottan nemzetközies *Világ* közölte véleményét: „A sápadt költő, aki soha egy lármás szót se ejtett ki száján, agyarkodó nyilatkozatot írt a németek ellen” (Kosztolányi 2006, 228). 1916. január elsején a *Nyugatban* marasztalta el Anatole France-ot, mintegy törést látván a Magyarországon is nagyon népszerű szerző felfogásában: „*A fehér kövön, A pinguinek szigete* költőjét hiába keressük” (Kosztolányi 2006, 171). Főként az háborította fel, hogy olyanok is bekapcsolódtak a háborús uszításba,

akik korábban nemzetek fölötti politikát hirdettek. „Sohasem olvastam ökrendezettőbb vitát, mint amit most Maurice Barrès, a hazafi és Raffin-Dugens, a szocialista folytat egymással. A szocialista a nyilvánosság előtt, egy napilapban azzal vádolta meg a revanche politikusát, hogy édes egyetlen fiacskáját elbújtatta valahová, az arcvonal valamely védett szárnyára [...]. Ezzel ellentétben az elvtársnak két erénye van: az egyik az, hogy négy fiút nemzett, a másik pedig az, hogy három közülök már nem is él, sőt a negyedik is béna vagy csonka.” Az író Maurice Barrès (1862–1923) Alfred Dreyfus tárgyalásakor a jobboldalt, 1906-tól haláláig a Nemzetgyűlésben az Entente républicaine démocratique-ot, Jean-Pierre Raffin-Dugens (1861–1946) 1910 és 1919 között a Parti socialiste-ot képviselte. A *Hét* 1916. augusztus 18-án megjelent számának cikke olyan következtetést fogalmaz meg, melyet a korabeli magyar olvasó intő figyelmeztetésként foghatott fel: „Maurice Barrès ellenségünk, és a fia is, a kis Barrès. De kötve hiszem, hogy akadna német, vagy magyar ember, ki – egyénien – és ily szörnyű formában kívánná a halálát” (Kosztolányi 1997a, 103–105).

1918-ban Kosztolányi hihetőleg sokakhoz hasonlóan emlékezik, hogy Károlyi Mihály nyugati kapcsolatai segítenek Magyarországon, ezért tett utalást „nemes fejére” a *Pesti Napló*-ban, 1918. november 3-án. Az utókor már vitathatónak vélheti Károlyiról ekkor megfogalmazott véleményét, hiszen létezik olyan állásfoglalás, mely szerint e politikus „látványosan nem volt képes megbirkózni a rá váró hatalmas feladatokkal, sőt, hibáival maga is növelte a bajt” (ifj. Bertényi 2009, 41). Talán akkor is ábrándnak minősülhet Kosztolányi felfogása, ha szembevesszük Bánffy Miklós visszaemlékezéseivel, aki közlelről ismervén, alkatánál fogva nem tartotta alkalmasnak rokonát a politikai pályára: „valami fellengzően felfokozott rajongás tölti be a 48-as ideológia iránt, mely németellenességgel és a Habsburg-házzal szembeni ellenséges indulattal párosul [...] vakmerőség, szertelenség jellemezte mindenben [...] akaratát minden akadály ellen, jobb belátás ellen is végre kell hajtsa. 'Azért is!' Mert neveltetéséből származott, hogy neki mindent

szabad. A világ központja ő: az volt a gyermekszobában, fiatal éveiben is az maradt, hiszen nagy vagyonával, tömérdek hízelgővel körötte mi lett volna más” (Bánffy 2001, 61, 69-70). Ezt a jellemzést némileg hitelesíti az, ahogyan Károlyi emlékiratainak *Egy egész világ ellen* című első felét készítette. „Előszavában maga mondja, hogy négyen segítettek neki, s a negyedik író az, akinek ’közreműködésével’ adta meg, mondja ő, könyvének a ’végső formát.’” Bármennyire erősen elfogult is Szekfű Gyula bírálata, lehet némi igazsága, amikor így ír (a későbbi frankhamisításban vezető szerepet játszó) Windisch-Graetz Lajos és Károlyi Mihály önéletrajzi művéről: „A nagyurak régebben maguk írták mémoárjaikat, éveken át, [...] nem vetették meg az írás mesterségét. A mai nagyurak demokratábbak, de megvetik. [...] Az állítólag szocialista hajlandóságú ’vörös herceg’ és az elvi szocialistává lett Károlyi Mihály megegyeznek abban, hogy amint csizmájukat sem maguk készítik, úgy könyveiket sem” (Szekfű 1924, 187–188).

Ahogy a háború kezdetekor sem jellemezte Kosztolányit olyan lelkesedés, mint például Balázs Bélát, úgy 1919-ben is meglehetősen mérsékelt hangnemű nyilatkozatokat tett. Január 26-án a következőket írta *A Hétk*-ben: „Szűnjön meg minden éretlen pártoskodás, mert ez a maroknyi népség egy tömegben is éppen csak arra elég, hogy titáni feladatát rettenthetetlen lélekkel kiküzdhesse. [...] Csak egy egységes, hatalmas lendületű szocialista párt és egyetlen polgári – de polgári! – párt legyen, amely az összes társadalmi rétegeknek kivétel nélkül megadja a lehető legnagyobb egyéni és közös boldogulás lehetőségét. [...] Csak kiegyenlítéssel, javított folytatással, de nem rombolással lehet az élet történetét végigcsinálni” (Kosztolányi 1970, 508). A későbbiekben olyan cikkei is megjelentek, amelyekben nehéz lehetett nem meghallani a csúfondáros felhangot. Március 5-én jelent meg az a szöveg, amelyben a következő részlet található: „Valaha egyik magyar szocialista, aki ma miniszter, csüggedten jelentette ki, hogy két társadalmi osztályt nem lehet megszervezni: az utcai nőket és az írókat. Azóta megtörtént a csoda. Nemcsak az utóbbiak, de az előb-

biek is megértették egymást. Minden szakág öntudatos életet él, keresi és látja helyét az új társadalomban [...]. Naponta öthat alakuló gyűlésen, ülésen, értekezleten kellene megjelenni minden írónak” (Kosztolányi 1978, 2: 741). Talán rejtettebb, de azért érzékelhető a gúny március 29-én közölt cikkének túlfogalmazásaiban és hasonlatában: „A revolúció árja körülnyaldosta a várost. Egyetlen talpalatnyi foltot, egyetlen négyzetcentiméternyi területet se hagyott érintetlenül. Minden és mindenki átalakult. Alig lelek valamit a régi intézményekből, és az emberek, kikkel találkozom, gyökerestül megváltoztak, akárcsak a színészek két felvonás között, más a szavuk, a ruhájuk, a hajuk és a gondolatuk színe, úgyhogy alig lehet rájuk ismerni” (Kosztolányi 1978, 2: 743). Csak találgatni lehet, hogyan olvashatták azt az okfejtését, amelyet a *Színházi Élet* közölt 1919. április 13-án: „A költészet útja a kommunista államban nyílegyenes. Megszűnnek a *társadalmi problémák*, melyeket eddig a költők lelkiismerete tartott számon, és átveszi tőlük az állam, mely egypár rendelettel gyökeresen elintézi. Minden írás az igazi egyéniségé marad. A költő még finomabb anyaggal dolgozhat, mint eddig, azokkal az örökké tragikus kérdésekkel foglalkozik, melyeket semmiféle emberi ésszel nem oldhatunk meg” (Kosztolányi 1970, 523). Kassák Lajos az 1960-as évek elején e sorok írójának kérdésére azt állította, hogy ő e szavakból azonnal gúnyt érzett ki, s Kun Béla azzal fenyegetőzött, hogy kivégezteti Kosztolányit. Kosztolányiné szót ejt ilyen fenyegetésről a férjéről írt könyvében, de nem utal az idézett cikkeire (Kosztolányiné 1938, 228).

Annai bizonyos, hogy Kosztolányinak a *Pesti Napló* május 8-iki számában *Beer úr* címmel olvasható cikke már „visszatetszést szült a kommunista vezetőkben”, akik azt kifogásolták, hogy „nacionalista hangnemben kommentálta a Tanácsköztársaság ellen irányuló katonai, illetőleg gazdasági lépéseket” (Lukács 1987, 534). Valójában Kosztolányi az ellen emelt szót, hogy magyar követeket nem hívtak meg a háborút követő béketárgyalásokra, csak egy osztrák politikust kértek meg arra, hogy képviselje „a nyugat-magyarországi vármegyéket” (Kosz-

tolányi 1970, 524). Tudomásom szerint a *Táncoló betűk* volt a legutolsó cikke a proletárdiktatúra idején. A *Színházi Élet*-ben 1919. július 6-án jelent meg. A nyelvjátékokkal foglalkozott, szinte tüntető módon nem utalva időszerűnek vélt kérdésekre.

A cenzúra okozta, hogy csakis a proletárdiktatúra elbukása után megjelent cikkei árulták el, milyen mélyen megrendítették a politikai változások. Közírói tevékenységének e vitatott szakaszáról célszerű bővebben beszélni.

5. Vérző Magyarország

„Régi törvénytábláink összetörtek. Újak még nem akadtak helyettük. [...] Azok, akik annak idején látták, hogy hullottak el ártatlan milliók, anélkül hogy utána bármi megtorlás következett volna, aztán látták azt is, hogy üzérkedtek és raboltak a pusztulás élelmesei, anélkül hogy ennek is bármi következménye lett volna, megrendültek hitükben, nem találtak szilárd talajt, melyen megvethették volna lábukat, nem tudták, hogy jobbra forduljanak-e, vagy balra.”

(Kosztolányi 1978, 2: 216)

Proletárdiktatúra és trianoni békeszerződés

Kosztolányi pályafutásának legkényesebb kérdéseként szokás számon tartani, hogy 1919 második felétől rendszeresen írt cikkeket, sőt rovatot is szerkesztett a szélsőjobboldali *Uj Nemzedék*ben (a lapban eredetileg így szedték a címet). Az irodalmárok egy része igyekezett megkerülni az írónak ezt a tevékenységét, mások mintegy az igazság kiderítésének becsülendő célját a filológusinak nevezett pontosság jegyében próbálták elérni. Ez utóbbiak közül minden bizonnyal Lengyel András bizonyult kezdeményezőnek. Az ő érvelése szerint „a ’politikus’ és az ’esztéta’ Kosztolányi szétválasztása, illetve az előbbi zárójelbe tétele csak ideiglenes érvényű elemzési technika lehet. A valóságban mindkettő ugyanaz az *egy ember volt*” (Lengyel 2007, 399–400).

Az említett szembeállítás valóban indokolatlan, de megkockáztatható a föltevés, hogy Kosztolányi soha nem volt politikus a szónak abban az értelmében, amelyet a történettudományban használnak. Az 1919. év augusztus első napjától számítható időszakban a politikai közéletnek sok meghatározó szereplője volt, Kosztolányi nem tartozott közéjük. Eszmei (ideológiai) vetület természetesen az ő tevékenységének is tulajdonítható, ám ennek elemzéséhez a korszak körületekintő, árnyalt vizsgálatára van szükség, ez pedig elsősorban a történettudomány szakavatott művelőire tartozik, mivel nemcsak politika-, de társadalomtörténeti jártasságot, sőt az ország gazdaságára, az üzleti életben szerepet játszó nemzetközi és országon belüli érdekcsoportokra vonatkozó szakszerű ismereteket is igényel. Ilyeneknek hiányában az irodalmár legfőbb műkedvelőként szólhat hozzá történeti kérdésekhez. Az is valószínű, hogy Kosztolányi eszméi, politikai nézetei jelentékeny mértékben megváltoztak a proletárdiktatúra és a Franciaországban kötött békeszerződés hatására. „Mit jelent a nihilizmus? Azt, hogy a legmagasabb értékek leértékelődnek” – állította Nietzsche (Nietzsche 1964, 10). Kosztolányi, ki már a huszadik század első évtizedében is közel érezte magához e bölcselő nézeteit, 1919 után többször is nihilistának vallotta magát.

Montaigne, kit Kosztolányi az általa tisztelt „latin” szellem egyik megtestesítőjének tartott, *Esszék* címen ismert munkája második könyvét „Cselekedeteink állhatatlansága” („De l'inconstance de nos actions”) című eszme-futtatással indította, melyben a személyiség egységét vonta kétségbe. Nietzsche és Freud azután különös hangsúllyal írt az emberi én belső ellentmondásairól.

E felfogások nagy hatásától eltekintve is bizvást állítható, hogy 1919-1920 politikai eseményei a magyar értelmiség, sőt általában a lakosság jelentős részében erős megrázkódtatást okoztak. Talán a fajvédőként indult és a németekkel szemben megnyilvánult ellenállás áldozataként meghalt Bajcsy-Zsilinszky Endre példája lehet a legismertebb emlékeztető arra, meny-

nyire nem lehet állandó politikai álláspontot tulajdonítani egy-azon személynek, már csak azért sem, mert ugyanaz a vélemény megváltozott helyzetben már nem azonos korábbi önmagával. Nagyon sok ellentmondásosnak nevezhető pályafutásra lehetne utalni. Rátz Kálmán (1888 Komárom – 1951 Svájc), kiről azt hitték, hogy 1915-ben elesett, valójában orosz fogságba került (Ritoók é. n., 1: 101), hazatérése után nehezen egyértelműsíthető tevékenységet folytatott: 1934 körül József Attila barátja lett, később „nyilaskeresztes párti képviselő, majd 1941-ben kilép, 1944-ben egy ellenállási csoport vezetője, részt vesz zsidók mentésében” (Szabolcsi 1998, 258). 1936-ban Bangha Béla azt emeli ki a tevékenységéből, hogy nemcsak a *Pesti Napló* vezércikkírója, hanem a magyar zsidóság vezető lapjának, az *Országos Egyetértésnek* is dolgozik (Bangha 1941, 436-437). Ritoók Emma, ki Berlinben végezte egyetemi tanulmányait, a Vasárnapi Kör tagja lett, 1917-ben örömmel fogadta, hogy az orosz nép „megszabadul zsarnokától”, s „a szocializmus valamilyen formájának kikerülhetetlen megvalósulását valószínűnek” tartotta, 1918 októberében pedig azt kívánta, „jöjjön Károlyi”, ki „összeköttetései útján a legjobbat érheti el” a békekötéskor, 1919 után viszont arra a következtetésre jutott, hogy Fülep Lajos „az ellenforradalmárok kémje” volt, elhatárolta magát „a zsidó internacionalizmustól”, „antiszemitává” lett, megróttá József főherceget és fiát, valamint az Udvarnagyi Hivatal vezetőjét, a távoli atyafiságához tartozott idősb Szegedy-Maszák Aladárt, mert „felesküldött a Nemzeti Tanácsra” és bírálta Tormay Cécile-t, ki azok közé tartozott, akik a franciákat imádták, az anyai részről zsidó és a kommunistákkal rokonszenvező Anatole France-szal teremtett kapcsolatot, és Hofmannsthal ajánlatára kereste föl Samuel Fischert, „az öreg zsidót és elragadja szépségével és szellemességével”, később pedig „sok kikeresztelkedett zsidó asszony”-t vont be a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségébe (Ritoók, é. n., 1: 152, 118, 187, 121, 12, 87, 219, 98, 249, 4: 57). Móra Ferenc, ki 1911-ben lett a Szeged nevű szabadkőműves páholy tagja (Wolff 1921, 222), majd 1918-ban a Polgári

Radikális Párthoz csatlakozott, ugyanakkor maradi szellemi szervezetek tagságát is kereste – 1915-ben a Petőfi, 1931-ben a Kisfaludy Társaság tagja lett –, és olyan jól alkalmazkodott a húszas évek hivatalos politikájához, hogy Gömbös Gyula miniszterelnök és Horthy Miklós kormányzó 1932-ben kelt jóváhagyásának köszönhetően „egyetemi diploma nélküli tiszteletbeli doktor lehetett” a szegedi egyetemen (Péter 2005, 97).

Anélkül, hogy bárkinek is mentegetnők olyan nyilatkozatait, amelyek a holokauszt utáni korszakból visszatekintve súlyos hibáknak minősülhetnek, a *Bujdosó könyv* és *A szellem kalandorai* szerzőjének megjelent és (egyelőre?) csak kéziratban olvasható írásai alapján ugyanúgy következtelenségeket, töréseket, tragikus, végzetes tévedéseket lehet megállapítani, mint *Az elsodort falu* írójánál, Bajcsy-Zsilinszky Endrénél, Rátz Kálmánnál és másoknál. Talán ilyen környezetben, összehasonlítások széles körén belül célszerű mérlegelni Kosztolányinak 1919 augusztusa után végzett tevékenységét.

Az ő szemléletében először a világháború okozott törést. 1929-ben úgy írt a háborúról, mint „a világ legnagyobb szégyenéről, az emberiség legaljasabb gyávaságáról” (Kosztolányi 1978, 2: 512), egy évvel később egy negyven éves beszélgetőtársától azt az 1914 előtti létformára vonatkozó megállapítást idézte, mely szerint „Ez a világ megsemmisült”, és 1926-ban egy sírásónak a következő kijelentésére hivatkozott: „mióta orosz fogságba jutottam, mindent elfelejtettem” (Kosztolányi 2002, 183, 155). Tudomására jutott, hogy az általa olyannyira szeretett franciák táborokba zárták azokat a magyarokat – köztük írókat s művészeket –, akik a háború kitörésekor éppen Franciaországban tartózkodtak, sőt azt is föl kellett ismernie, hogy Párizsban egyoldalúan tájékoztatták a térség helyzetéről. Ahogyan Aurélien Sauvageot elismerte: „1914-ben annak alapján gondolkodtunk Közép-Európáról, amit Prágából, Bukarestből vagy Belgrádból jelentettek” (Sauvageot 1988, 117). Kosztolányi olyasféle következtetésre jutott, mint a szintén Párizs-járó Szabó Dezső, ki „a francia lélek, a francia szellem

szerves összeférhetlenségét az idegen lélekkel, az idegen szellemmel” tette szóvá (Szabó 1996, 809).

Elgondolkoztató az a nyilatkozata, mely szerint „a háborúban töltött évek duplán számítanak, az irodalomnak pedig tízszeresen. Aki 1912-ben harmincéves volt, az ma körülbelül százharminc éves” (Kosztolányi 1978, 2: 769). Az intézményeknek az a rendszere, amelyben ő nagyon sokat dolgozó újságíróként oly sikeresen tevékenykedett, hirtelen összeomlott. A szellemi élet számos képviselője elhagyta az országot. „Nálunk már régóta kipusztultak: megölte őket a háború” – állapította meg Kosztolányi az irodalmi kávéházakról 1926-ban (Kosztolányi 2004b, 461). Némely lapok s folyóiratok hittele kétségessé vált, mert a közvélemény egy része úgy látta, hogy közvetve hozzájárultak a történelmi Magyarország bomlasztásához. Példaként „a marxista alapon megszerveződő Magyarországi Szociáldemokrata Párt” lapja, a *Népszava* említhető (ifj. Bertényi 2009, 55). Az előző fejezetben esett szó arról, hogy e lapba Kosztolányi is írt, s noha az ő cikkeinek nem volt politikai üzenete, nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy visszatekintve úgy vélhette, a szociáldemokraták cikkei is bomlasztó hatásúak lehettek. Annyi bizonyos, hogy 1919-re a sajtótermékek száma óriási mértékben lecsökkent, és az ország területének összezsugorodása az olvasóközönség megcsappanását idézte elő. Nagyon kevés lehetőség kínálkozott arra, hogy valaki munkatárs lehessen valamely lapnál. Kosztolányi egyedül az *Uj Nemzedéktől* kapott ajánlatot.

Megtagadta-e korábbi felfogását? Nem lehet egyszerű igen a válasz e kérdésre. Egyáltalán nem bizonyos, hogy létezett egységes politikai értékrendje. Ha tágabb tér-, sőt időbeli távlatot veszünk figyelembe, óhatatlanul is megkockáztatható a föltevés, hogy a huszadik század első évtizedeinek történései az egész nyugati világban sokakat pálfordulásra készítettek. Aragon az automatikus írás eszményét a szocialista realizmus jelszavával cserélte föl, Ezra Poundtól Céline-ig egy sor kiváló szerző arra a következtetésre jutott, hogy a jobbol-

dali önkényuralom még mindig kisebb rossz a baloldalinál, Márainál a proletárdiktatúra helyeslését a bolsevizmus elutasítása váltotta fel, a *Munkások* költője a nemzeti szocializmusról is írt megértőnek tetsző módon, s Németh László Sztálin rendszerének éleslátó elítélése után idősebb korban megbékélni látszott a Sztálin utáni Szovjetunióval. E példák hevenyészettek; mindegyikük árnyalható bővebb kifejtéssel. Annyi bizonyos: a sort sokáig lehetne folytatni.

1929-ben Kosztolányi megtekinti Raszputyin lányának táncszámait, s apa és lánya sorsán töprengve, azt állapítja meg, hogy „a história oly gyorsan, oly átmenet nélkül változik, akár az éjjeli mulatók egyes számai egy szeszélyesen összeábdált műsorban” (Kosztolányi 1978, 2: 598). 1919-1920 hirtelen fordulatai sokak nézeteit gyökeresen változtatták meg. „Ez az ember még lakolni fog” – írta Ady Tisza Istvánról az *Enyhe, újévi átokban*. 1926-ban Kosztolányi fontosnak tartotta idézni egy rikkancsnak egy néma újságíróra vonatkozó szavait: „Tisza Pista valahányszor arra ment, mindig dobott valamit székére. Aztán hogy meggyilkolták, a családja segítette” (Kosztolányi 2002, 82). A két vélemény közötti különbség nem pusztán a két költő eltérő szemléletével magyarázható. Szabó Dezső 1911-ben nyílt levélben támadta meg Tisza Istvánt: „Hazaellenes mindenki, ki öt, tíz, vagy nem tudom hány ezer holdnyi vagyonnal azt mondja a nyomorgóknak: ne gondoljatok az anyagiakkal, éheztek a hazáért” (Szabó 1911, I: 811). „De most – írta ugyanő nyolc évvel később – könnyekkel van tele a circumdedérunt, melyet egy nagy magyar hős felett mondok el” (Szabó 1920a, 148).

Szabó Dezsőnek a tanárok mostoha sorsát ecsetelő cikkét a *Nyugat* és a szabadkőművesek napilapja, a *Világ* is közölte. A Tisza István és Herczeg Ferenc szerkesztette *Magyar Figyelőben* Alexander Bernát válaszolt, akit a proletárdiktatúra idején tanúsított magatartására hivatkozva 1919. november 24-én kizártak a Magyar Tudományos Akadémia tagjai köréből. Szabó Dezsőt a cikke miatt a közoktatási miniszter el akarta bocsátani tanári állásából, de Tisza kívánságára ez nem történt

meg (Szabó 1996, 795). A volt miniszterelnök későbbi megítélésére föltehetően az is hatással volt, hogy amikor 1918. augusztus 6-án „Farkas Pál képviselő – a radikálisokkal rokonszenvező Fényes László helyeslése mellett – határozottan felszólalt a galíciai menekültek árdrágító tevékenysége ellen, követelve azonnali kitoloncolásukat”, Tisza másnap ország-házi felszólalásában „elítélte az antiszemitizmust” (Gyurgyák 2001, 282-282). A helyzet összetettségét bizonyítja, hogy a tervezett megtorlás egyik kezdeményezője a *Magyar Figyelő* munkatársaként Tisza hívének számított és zsidó származású volt (Erdélyi 1925, 105). Tisza még élete végén sem hitte azt, hogy a háború elvesztéséhez a magyarországi zsidóságnak mint egységes csoportnak köze lett volna. Ezt sejteti Hegedüs Lóránt visszaemlékezése: „Tisza nem sokkal halála előtt, a Nemzeti Tanács megalakulásakor, 1918 október végén föl-szaladt hozzám azzal, hogy 'tartsd vissza gyáriparos zsidó barátaidat attól, hogy mindenféle Forradalmi Tanácsban részt-vegyenek, mert annak óriási antiszemitizmus lesz a vége'” (Hegedüs 1940, 35).

Jászi Oszkár nézeteinek alakulásában is fölfedezhető ellentmondás. „Hogy mennyire nem volt politikai látása, mutatja, hogy egyszerre fejest ugrott a Neumann [sic!] Közép-Európá-jának gondolatába, és nem is sejtette: [...] milyen imperiá-lizmus kegyetlen győzelmét jelentené ez a terv.” Szabó Dezső-nek ez az ítélete (Szabó 1996, 890) elfogult, de nem teljesen alaptalan. Évtizedekkel később Szekfű Gyula azt írta Csécsy Imrének, hogy Jászi „zürzavarban élt” (Szekfű 1940). Noha ez sem tárgyilagos vélemény, annyi elismerhető, hogy a zsidók túlsúlya a proletárdiktatúra vezetésében elég sokakat ri-asztott. „A közoktatási népbiztosságon [...] mind az 5 itt meg-forduló népbiztos zsidó származású volt [...]. Az általuk kine-vezett 10 csoportvezető közül 9 volt zsidó származású, s a 27 új osztályvezető közül mindössze 6 nem volt zsidó” (Gyurgyák 2001, 105). Ez magyarázhatja, ha nem is indokolhatja Jászi 1944-ben tett kijelentését: „A magyar forradalmat az tette tönk-re, hogy jórészt idegen fajú emberek csinálták” (Litván 1997,

106). Nem elszigetelt nyilatkozatról van szó, hiszen unokatestvérének, Liebermann Pálnak 1936. március 1-jén küldött levelében is található hasonló megnyilatkozás: „általában kétegyeim vannak, hogy egy idegen faj emberének szabad-e részt venni a vezető politikai életben? Ebben a véleményemben nincs semmi szerepe a Nazi ideológiának, melyet természetesen mai formulázásaiban ostobaságnak és gonoszságnak tartok” (Jászi 1991, 370).

Azok, akik Jászit azzal vádolták, hogy ábrándjai voltak, némi megerősítést kaphattak, ha figyelmesen elolvasták 1920-ban írt könyvét, amelyben azt állította: „a nemzetiségek éppoly hazafiasan és dinasztikusan éreztek, mint a magyar nép”, „a magyarság vezérszerepe Magyarországon sokkal szilárdabb alapokon nyugszik, mint a németeké Ausztriában”, s „az egész közvélemény meg volt róla győződve, hogy az antant honorálni fogja azt a nagy és önfeláldozó küzdelmet, melyet Károlyi Mihály a német szövetség ellen az egész háború alatt folytatott, és hogy a nemzetiségek az én lojális külpolitikámat megértéssel fogják fogadni.” Sőt, fölvethető a kérdés, vajon a *Magyar kálvária – magyar föltámadás* szerzője nem esett-e a „casus irrealis” megfogalmazásának kísértésébe, amidőn a következőképpen érvelt: „Ha a Károlyi-kormány kinevezése hat vagy akár csak négy héttel előbb történt volna meg: a magyar események lényegesen más irányt vettek volna. A legsúlyosabb konvulziók elkerülhetők lettek volna, s bolsevizmus és fehérterror nélkül valósíthattuk volna meg a két forradalom lehető és ésszerű tartalmát” (Jászi 1989, 26, 28, 67, 32). A valóság iránti érzéknek némileg hasonló hiánya jellemezte Hodza cseh miniszterelnökhöz vagy Benešhez 1936-ban, illetve 1945-ben intézett levelét (Jászi 1936 és 1945). A harmincas években Jászi a népi mozgalommal rokonszenvezett. Pályafutásának ellentmondásait tükrözi vissza egy 1948-ban kifejtett gondolatmenet, amelyben az 1918 utáni éveket így jellemezte: „Az a doktrina, hogy Magyarországon nincs más választás, mint proletár diktatura vagy fehér diktatura véleményem [sic!] szerint végzetesen szerencsétlen mely szegény elgyötört zsidó

intellektuellek fejében született meg s mely, nagyon félek!, a zsidóság végleges kiirtásához vezethet. Már Károlyi alatt láttam, hogy milyen szomjuság volt igazi népies demokrácia iránt mindaddig míg a Kun Béla bandája és a szociálistákárulása [sic!] nem vezetett orosz diktatúrához, melyet persze a népesség 90 százaléka utált és gyűlölt s a mi megnyitotta az ajtót a fehér terrorhoz” (Jászi 1948).

Néhány jelzesszerű utalás talán elégséges annak igazolására, hogy Jászi példája nem rendkívüli kivétel. Ignotus Pál így jellemezte a proletárdiktatúra vezetőségét: „Nemcsak csupa pesti, de csupa pesties pesti. S a pestiek közt is több [a] zsidó a kelleténél; a zsidók közt is kevesebb a meggyőződéses szocialista, és kevesebb jó színvonalú intellektus a kelleténél... Áruljam el, hogy néha már-már elfogott az antiszemitizmus kísértése?” (Ignotus 1989, 93-94). Az évszázadok óta helyben élő, illetve a közelmúltban bevándorlott zsidóság társadalmi-politikai szerepének, hatásának megítélése nemcsak Magyarországon bizonyult ellentmondásosnak. Szekfű joggal hozta szóba, hogy a magyar olvasók körében is népszerű Jakob Wassermann „bármennyire sajnálta is a galíciai zsidókat, közösséget nem velük, hanem a németiséggel tartott” (Szekfű 1923, 173), Karl Popper pedig osztrák vonatkozásban hangoztatta, hogy „a zsidók beözönlése baloldali pártokba hozzájárult e pártok bukásához” (Popper 1982, 106-107).

Az itt röviden vázoltak talán eléggé indokolják a meglehetősen óvatos közelítést Kosztolányi Dezső 1919-20-ban végzett tevékenységéhez. Heller Ágnes egykori könyvével már nem indokolt vitatkozni, hiszen szerzője nem vállalja e korai munkáját – néhány bizonyítatlan állításával másutt bővebben foglalkoztam (Szegedy-Maszák 2007a) –, ezért most legföljebb azt hoznám szóba, hogy egyik föltevését később is fenntartotta, kifogásolván, hogy „Kosztolányi elárulta ’19-et, amelyet annyira szeretett és támogatott” (Heller 1998, 149–150). Ennek a bizonyítatlan tételnek a kisugárzása más szerzőknél is megfigyelhető, akik szerint Kosztolányi „számos cikkében lelkesedik a forradalmi eseményekért” (Kőszeg 1974, 490),

„érzelmi alapon csatlakozott a proletárdiktatúrához” (Hima 1994, 70). Az előző fejezet végén említett cikkek azt bizonyítják, hogy „nem árulhatta el 1919-ben a kommünt, mert *egy percig sem volt a híve*” (Veres 2003a, 221).

1919. augusztus 1-je után Kosztolányi egészen más helyzetben volt, mint azok az írók, akik elkötelezték magukat a proletárdiktatúra mellett. Márainak például el kellett hagynia az országot, mert olyan cikket jelentetett meg, amelyek egyértelműen helyeselték a Kun Béla irányította rendszert. „*Ez a szavazás – írta a Magyarország 1919. május 7-én megjelent számában – öntudatos melléállás a világ második proletárállama életharca mellé – az igazi népszavazás, nem titkos cédulákkal, hanem önmagával, az életével adja le szavazati jegyét az osztályöntudatra ébredt magyar munkás. [...] A magyar proletárság ezzel a tettevel leszavazott a világ előtt, és fölvette a harcot a tőkével*” (Márai 2006, 71). Kosztolányi nem írt ilyen hangnemű cikket, sőt még a nemzetköziséget sem hangoztatta olyan következetesen, mint az Európa Lovagjai nevű társaságnak a kiáltványa, amelynek fogalmazói: Babits, Jászi és Szabó Ervin azt hangoztatták, hogy támogatnak „mindent, ami a nemzetközi érzületet, az emberiség testvériségének gondolatát erősíti, vagy a nemzetek közötti politikai, érzésbeli vagy gazdasági válaszfalakat lerombolni alkalmas” (Babits 1978, 1: 543). Körülbelül egy évvel később készült az a vers, amely több más szöveggel együtt tanúsítja, milyen mélyen megrendíthették Babitsot 1919 eseményei:

*Az Eszme drága lobogóját
kezükbé kapták a gazok
Sárral és vérrel mártogatták
s rongy pénzzé tépték szét azok
[...]
Jaj engem is bekentek sárral
hogy fajtám undorodva lát*
(Babits 1997b, 574).

Azok a történések, amelyekre az *Édes Anna* utal, korábban politikailag elkötelezetlen vagy semleges írókat állítottak a jobboldalra. 1918. november 6-án a románok megsemmisítették Tormay Cécile anyai rokonságának az Arad megyei Álgyesten épült kastélyát: „A könyvtár szép ódon könyveit beletaposták az udvar sarába. A régi dolmányos földesurak, a krinolinós dámák képeit fejszével hasogatták be, kiszúrták a szemüket, kivágták a vásznat a szívük helyén [...]. A százados öreg bútorokból tüzet raktak dáridójukhoz az udvaron. Az öntöző kút medre pedig, a tuják alatt, színültig van darabokra zúzott Alt-Wien cseréppel, metszett poharak kristálytörmelékével” (Tormay 1939, 1: 114). Efféle tapasztalatok is okozták a *Bujdosó könyv* megírását. Noha ez a naplójegyzetek alapján írt beszámoló bő két évtizeddel a holokauszt előtt készült, és szerzője később eltávolodott a zsidóellenességtől, támogatta Szerb Antalt és Halász Gábort, megjelentette Károlyi Mihály vejének, Szabó Zoltánnak, valamint olyan zsidó származású szerzőknek írásait, akiről tudta, hogy kommunisták, természetesen nem lehet mentegezni 1918-19-ről írt könyvének súlyos tévedéseit. „A tévedéseim is tükrök: a kor tévedéseinek a tükrei” – olvasható e könyv élén, a későbbi részekben pedig még az uralkodó osztálynak címzett szemrehányás is található: „Urak, magyar urak, ki hallgatódzott közületek, mi sajog a zsellérkunyhókban, ki kutatta, mit ír az országút porába a kivándorlók lába nyoma?” (Tormay 1939, 1:7, 2: 189).

Történészek feladata eldönteni, a bal- avagy a jobboldali rémuralom volt-e súlyosabb. „A szocializmus álmodói között voltak nagy és önzetlen lelkek, de Magyarországon álmuknak még a nevé is gyűlöltté tette a megvalósulás” (Tormay 1939, 2: 297–298). Az efféle állítás nyilvánvalóan súlyos előítéletre vezethető vissza, de nem tagadható, hogy valóban megtörténtek azok az események, amelyek alapul szolgáltak e következtetéshez, hiszen a jelenkori történész is utal például 1919 júniusában Kalocsa környékén kitört felkelésre: „A tiltakozás olyan elementáris erővel robbant ki, hogy elfojtásához a Lenin-fiúk mellett többezrednyi katonaságot kellett a térségbe ve-

zényelni, s a megtorlásokat irányító Szamuely Tibor mintegy félszáz résztvevőt akasztatott fel” (Romsics 1999, 130).

A *Verstárgyak* (1905-6) sorozatnak az előző fejezetben idézett, „A vörös ünnep”-ről szóló részlete egyértelműen bizonyítja, hogy Kosztolányi fiatalkorában sem vonzódott egy esetleges szocialista forradalom gondolatához. Már Négyesy stílusgyakorlatain sem rokonszenvezett Vágó Bélával, aki ott indulatosan kijelentette, hogy „a költészet célja csupán a haladás, a társadalmi jólét előmozdítása”, s akit a proletárdiktatúra idején népbiztosként látott viszont, „bőrövében kézigránatokkal” (Kosztolányi 2004c, 245). Korábbi felfogását nem tagadta meg, bár kétségkívül közelebb került a faji előítélethez, mint bármikor korábban vagy később, amikor 1920 elején így írt Juhász Gyulának: „Vidékről, távolról el se képzelheti, micsoda legendás szenvedésen ment át a magyarság a Balázs Bélák és Lukács Györgyök faji zsarnoksága miatt, hogy rongyolódott le apánk és anyánk, hogy jutott koldusbotra egész fajtánk, míg a másik ’választott’ fajta, mely mártirosdit játszik és jelszókat harsog, milliőkat szerzett, és ma is kezében tartja az ország és irodalom sorsát” (Kosztolányi 1996, 433). Az is félrevezető szépítés volna, ha múltó indulatként könyvelnénk el 1919-20-ban tanúsított viselkedését, hiszen 1922-ből származik az a Tolnai Vilmosnak tett vallomás, melyben a következőket lehet olvasni: „hajlamomnál fogva egyenesen maradi, reakcionárius vagyok, mert nem hiszek az emberiség gyökeres haladásában, sem a demokráciában, sem a ’világot megváltó’ szocializmusban, amelyet *mint pesszimista* az újkor legszomorúbb kabaréjának látok” (Lengyel 2009c, 97).

Mindazok az állásfoglalások erősen kifogásolhatók, amelyek a kommunistákat a zsidókkal azonosították, már csak azért is, mert a magyarországi zsidóság erősen megosztott volt. „Azt gondoltam, minden magyarnak egyesülnie kell érzelemben a Szent Korona régi területéhez való ragaszkodásban és a régi királyi család jogainak tiszteletében.” Angyal Dávidnak, a jeles történetírónak ez a kijelentése (Angyal 1971, 144) bizonyítja, hogy az asszimiláltak közül akadtak olyanok, akik ragasz-

kodtak a történelmi Magyarországhoz és a Habsburg-házhoz. A hazai zsidóságnak az a jelentős része, mely a polgárság középső és felső rétegéhez tartozott, érthetően elutasította a polgárságnak mint társadalmi osztálynak fölszámolására törekvő kommunista eszmeiséget. „Aznap, amikor Budapesten kitört a kommün s minden vagyonát elszedték tőle, levetette magát egyik házának harmadik emeletéről. Szörnyet halt.” Így számol be Kosztolányiné egyik rokonának a haláláról (Kosztolányiné 2003, 82). Ismeretes, hogy Weiss Manfréd öngyilkosgot akart elkövetni azután, hogy államosították a gyárait.

Miért nem rokonszenvezett Kosztolányi a szocializmussal? E kérdésre nyilvánvalóan többféle válasz adható. Csak egyik lehetőség Nietzsche erős hatására hivatkozni. Ennek a szerzőnek a művei döntő hatást tettek a fiatal költőre, s a német bölcselő azt állította, hogy a szocializmus „a legjelentéktelenebbek és legbutábbak zsarnoksága”. „Ellenzem a szocializmust, mert teljes együgyűséggel 'jóról, igazról, szépről' és egyenlő jogokról álmodik”. Ezek a kitételek elválaszthatatlanok a német bölcselő kereszténységgel szemben fölhozott kifogásaitól: „a kereszténység fölemelkedése nem több *tipikusan szocialista tannál*” (Nietzsche 1964, 90, 504, 150). A fiatal Kosztolányi elfogadta Nietzsche tételét a két mozgalommá szerveződött eszmerendszer rokonságáról. „Nemhiába látta egykor Cabet a kereszténységben a kommunizmus forrását” (Kosztolányi 2006, 125). Ez az 1908-ban tett kijelentése lényegében összhangban van a *Káin* üzenetével. Kommunizmus és kereszténység kapcsolatáról Kosztolányi másutt is olvashatott, például Renan *Jézus élete* (1863) című könyvében, mely sokhelyütt, így Magyarországon is széles körben nagy hatást tett a közgondolkozásra (Renan 1893, 102, 106, 110).

A Kosztolányi munkásságával foglalkozó szakirodalomnak egyik feltűnő hiányossága, hogy – Zágonyi Ervinnek egy futó és kissé pontatlan utalását leszámítva (Zágonyi 1990, 31) – figyelmen kívül hagyta Jules de Gaultier (1858-1942) munkáit, pedig a magyar költő sokat idézett önértelmezése, a *Nyugat* 1933. január 1-jén megjelent számában közölt *Önmagamról*,

határozottan ennek a szerzőnek az ösztönzésére hivatkozik. Kosztolányi ebben a szövegében nem említi, hogy e francia értekezőnek melyik művét olvasta. Talán a *Nyugat* „Figyelő” rovatában, 1925. június 15-én *Orosz színeszket* méltató rövid cikkének első mondata adhat némi eligazítást: „Gondolom, Jules de Gaultier állapította meg, hogy minden dolog kettő: az, ami, és annak ellenkezője (Bovarysme)” (Kosztolányi 1978, 2: 554). Még ez az utalás sem egyértelmű, hiszen a zárójelbe tett szót Jules de Gaultier több művében, sőt címként is kétszer használta. *Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* című könyve 1892-ben, a *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir de l'imaginer* tíz évvel később jelent meg. Jelenlegi ismereteim alapján nem tudom megmondani, mikor ismerkedett meg Kosztolányi e szerző munkáival. Annyi bizonyos, hogy Remy de Gourmont már 1900-ban hivatkozott rájuk a *Mercur de France* hasábjain, egy olyan francia költészeti gyűjteményről (Bever – Léautaud 1900) írt méltatásában (Gourmont 1920, 158), amely a *Modern költők* egyik forrása volt (Rába 1969, 222-223).

Jules de Gaultier elsősorban filozófia- és eszmetörténész-ként, különösen pedig Nietzsche értelmezőjeként több könyvében is hasonló tételeket fogalmazott meg. *De Kant à Nietzsche* (1900) című könyvében több szerzőnek – például Schopenhauernek és Carlyle-nak – olyan nézeteit elemezte, amelyekre Kosztolányi is támaszkodott. Egy másik munkájában (*Nietzsche et la Réforme philosophique*, 1904) „a judeo-keresztény mozgalom és az egyenlőség eszméje Nietzsche által megfogalmazott elítélése”, a német bölcselőnek „a kereszténységgel és a forradalommal szemben megnyilvánult ellenséges érzülete”, valamint a messianizmus és a latin szellem, „a francia lángelme világossága” közötti ellentét (de Gaultier 1904, 149-150, 152) áll a középpontban. „Az antiszemitizmus legyen a civilizáció nevében meghozott következtetés? Egyáltalán nem [...]. Egy társadalmi osztályról, nem pedig egy meghatározott népről van szó”, mert „A zsidó messianizmust Izrael népének alsó osztályai hozták létre” (de Gaultier 1926, 169-170, 163).

Ez a megkülönböztetés segíthette Kosztolányit abban, hogy meghaladja szocializmusnak és zsidóságnak azt a szoros összekapcsolását, amely a Juhász Gyulához 1920-ban írt levelének tanúsága szerint őt is megkísértette.

De Gaultier könyveiben más olyan tétel is megfogalmazódott, amelyet Kosztolányi ösztönzéseként vagy megerősítésként foghatott fel. Példaként a következő mondat idézhető: „Nem hiszek a mesterséges nyelvekben és hazákban” (Gaultier 1926, 180). Legtöbb tétele olyan fogalmakra vonatkozik, amelyek szerint csak látszólag ellentétesek, valójában közeli rokonok egymással, mint egyenlőség eszméje és zsarnokság gyakorlata, nemzetköziség hirdetése és parlagi bezárkózás. Ehhez hasonló érvelés vehető észre Kosztolányinak 1921. december 18-án a *Pesti Hírlap*ban a bolsevik Oroszországról közölt tárcájában: „Tragikomédiája ennek az országnak, hogy szellemi élete a nemzetközi cégér alatt kikapcsolódott az emberi közösségből és elszigetelt, korlátolt, kicsinyes lett” (Kosztolányi 1997a, 147). Alig egy évvel később írta a következőket: „Bocsássanak meg a haladottabb világnézet hívei, az emberi egyenlőség apostolai, kik azt tartják, hogy a mosóné ember, ellenben a cárné nem ember. Én nem tartozom közéjük. Az emberi egyenlőtleniséget hirdetem. Ennélfogva azt hiszem, hogy a cárné is csak olyan ember, mint a mosóné” (Kosztolányi 1997a, 151). Talán érdemes arra emlékeztetni, hogy az első világháború idején az orosz uralkodópárt zsarnokként és szellemi fogyatékosként jellemezte. Nem annyira Kosztolányi értékrendje, mint inkább a történelmi helyzet változott. „Reggel a fehérek voltak benn, este a vörösek. A fehérek főbe lövettek húsz embert, a vörösök kétszázat” – nyilatkozta az újságírónak egy orosz nő 1931-ben (Kosztolányi 2002a, 231).

Kosztolányi nem Károlyi Mihályt vagy Kun Bélát okolta a békeszerződésért, de a történelmi Magyarország elvesztését élete legnagyobb csapásaként élte meg. 1931-ben így emlékezett vissza egy olyan levélben, amelynek címzettje tudtommal ismeretlen: „Huszonhat-huszonhét éves lehettem, mikor egy éjszaka, az Andrássy úton sétálva, Isac Emil a román meg-

szállás lehetőségét emlegette előttem – már akkor –, s hangsúlyozta, hogy ők mindenkor tiszteletben fogják tartani, istápolni fogják nyelvünket, műveltségünket. 'Én például – mondta – önt neveztetem majd ki a kolozsvári magyar színház igazgatójának.' Elmosolyodtam, mert fiatalos túlzásnak véltem mind ezt az ígéretet, mind ezt a lehetőséget, melyet földidézett, sőt kétkedtem, hogy ő maga is komolyan hinne benne, de – emlékszem – utána megdöbbsentem" (Kosztolányi 1996, 637). Már 1921. szeptember 1-jén arról panaszkodott a *Nyugatban*, hogy „a magyar író külön tragédiája”, hogy „közönségét négy részre tépték és elzárták tőle olvasóit” (Kosztolányi 2004c, 648), bő félévvel később pedig ezt írta Clevelandbe, Reményi József barátjának: „El se képzeled, hogy a trianoni béke milyen pusztítást visz végbe emberekben, művészetben, irodalomban” (Kosztolányi 1996, 472).

Azok közé a magyar írók közé tartozott, akiket az új határok személyesen is érintettek. Szabadka sorsáról a következőket lehet olvasni Herczeg Ferenc visszaemlékezéseiben: „A gyászmagyarok seregében talán a leghitványabb volt M. honvédezedes, egykori kaszinói társunk. Ki volt M.? Egyike azoknak a bácskai uraknak, akiket a közvélemény éppúgy magyarnak ismert, mint a Vojnitsokat vagy a Latinovitsokat. [...] Üdvözölte a szerb hősokeket, megköszönte, hogy felszabadították a bunyevác testvérnépet sok évi, lealázó magyar rabságából, becsületbeli kötelességévé tette a délszláv hősokeknek, hogy örök időkre tartsák és védjék *Suboticát*... [...] Budapestre telepedett, és itt azon fáradozott, hogy újból folyósítsák neki a m. kir. ezredesi nyugdíját...” (Herczeg 1993, 101-102).

„Magyarország földarabolása után hat esztendeig nem látogathattam meg” – írta Kosztolányi az édesapjáról. „Leköszönt állásáról, ott hagyta lakását, melyben huszonöt évig éltünk, a külvárosba költözött, egy nekem ismeretlen utcácskába” (Kosztolányi 2002, 301). A szülőföldjén maradtak közül egy nála lényegesen fiatalabb író nem egészen jogosan hányta szemére, évtizedekkel Kosztolányi halála után, hogy 1920 után

nem volt „semmilyen kapcsolata” a vajdasági irodalommal (Herceg 2003, 255).

„A magyar író Trianonba hal bele” – nyilatkozta Márainak, már súlyos betegen (Márai 2002, 57). Amint lehetett, fölkereste az elveszített területeket – 1934. április 8-án például előadóesten vett részt a marosvásárhelyi kollégiumban, a Kemény Zsigmond Társaság rendezésében. Tapasztalatai nem lehettek nagyon szívderítőek. 1930-ban a ludasi elemi iskolában tett látogatása után ezt jegyezte be a naplójába: „Tanyai gyerekek ülnek a padokban, csupa magyarok. Fölkelnek, dalolva köszöntenek. 'Fajen Itus, Ljubim ruke.' Várady, a tanyai tanító, hihetetlen piszkos, kopott ruhában a dobogón. Ő is színmagyar, de reszket az életéért. (Most bocsátottak el 120 magyar tanítót.) Csak szerbet tanít, a többi tárgyat elhanyagolja” (Kosztolányi 1996, 837-838).

Munkásságára még halála után is rávetítette árnyékát a békeszerződés. Művei évtizedekig megcsönkítva jelentek meg. Egyetlen példára hivatkozva, a *Würzburg* című útijegyzet vége ki van pontozva az *Európai képeskönyvben* (1979). Az Illyés Gyula sajtó alá rendezte sorozat megfelelő kötetében található meg az Amerikából visszatérő kivándorlókra vonatkozó szöveg záradéka: „Sokat és sokáig hallgatnak. Velem szemben egy öregedő magyar ül. Csak néz rám, csak tűnődik. Egyszerre a bajusza alól azt kérdezi, a népmesék andalító egyszerűségével: / – Aztán az oláh még mindig nem akarja visszaadni Erdélyt?” (Kosztolányi 1943, 217). Amikor névtelen cikkeket igyekszünk több-kevesebb joggal Kosztolányi nyakába varrni, vajon ki gondol arra, micsoda kárt okozott, hogy művei oly sokáig hiányos kiadásokban hatottak?

Az elmondottak után talán érthető, miért vállalkozott Kosztolányi 1920-ban a *Vérző Magyarország* című kiadvány szerkesztésére, amelyet ma már nem igazán volna célszerű egyszerűen „képtelen gyűjtemény”-ként (Levendel 1985, 126) elkönyvelni. Az előző fejezetben idéztem olyan cikkét, mely tanúsította, hogy Kosztolányinak már 1915-ben voltak rossz

előérzetei. A háború vége felé növekvő aggodalommal jegyezte meg, hogy „az erőszak által tollba mondott béke nem béke, hanem háború uszítója” (Kosztolányi 1970, 411). A *Vérző Magyarország* számára készített elbeszélése, az *Égi jogász*, nagy megrendülés hatása alatt készült példázat, melynek művészi értéke igen csekély. Fűzfapoéta főszereplőjét „önkép”-nek nevezni (Lengyel 2007, 420) több, mint túlzás.

A kötet egésze a magyar szellemi élet képviselőinek elkeseredését fejezte ki. Az értelmiségnek erősen különböző felfogású tagjai körében hozott létre közmegegyezést egy rövid időre. Herczeg Ferenc, Rákosi Jenő, Gárdonyi Géza és Tormay Cécile így kerülhetett egy kötetbe Schöpflin Aladárral, Krúdy Gyulával, Vészi Józseffel, Babits Mihállyal, Hevesi Sándorral, Karinthy Frigyessel, Pethő Sándorral, Tóth Árpáddal és Oláh Gáborral, a főrendek közül Apponyi Albert és ifjabb Andrássy Gyula Erdélyi Józseffel, aki apai részről román parasztszaládból származott és 1919 első felében a Vörös Hadseregben harcolt.

Nem igazán szerencsés arra hivatkozni, hogy „Kosztolányi semmi esetre sem saját szakállára dolgozott [...] mögötte volt a ’kurzus’” (Lengyel 2007, 402), amennyiben nem mondjuk meg, mit is jelöl az utolsó szó. Ha még Bethlen István és Teleki Pál felfogása is lényegesen eltért egymástól (Ablonczy 2009), kockázatos olyan egységet föltételezni, amely nehezen azonosítható. Kosztolányi indulata elég erős volt ahhoz, hogy saját maga döntsön az említett kiadvány létrehozása mellett. Nehéz volna a korszak szellemi életének olyan jelentős képviselőjét találni, aki ne lett volna elkeseredve 1920-ban. A gyűjtemény egyik munkatársa, a *Nyugat* jelentős értekezője, a Nyitra megyei Manigán született, következetesen szabadelvű Schöpflin Aladár, 1937-ben megjelent irodalomtörténetében ezt írja: „Magyarország fennmaradása történelmi határai között valamennyiünk tudatában olyan volt, mint változhatatlan természeti tény. [...] A forradalom kitörése pillanatában azok, akik addig a vezetést kezükben tartották, [...] riadtan visszavonultak, Tisza István meggyilkoltatása teljessé tette rémüle-

tüket. Átengedték a tért azoknak, akik addig ki voltak zárva a hatalomból. Ezek pedig kivétel nélkül gyöngé minőségű emberek voltak” (Schöpflin 1937, 260–261). Megkérdőjelezhető az állítás, mely szerint a *Vérző Magyarország* szerzői „közt – Vészi Józsefet és Miklós Jenőt leszámítva – nincs zsidó (pláne ’zsidó’) szerző” (Lengyel 2007, 408). Noha a jelző záró- s idézőjelbe tett változatának jelentése meghatározatlan, s talán nem is igazán szerencsés, ha szerzők származását állítjuk előtérbe, de az tény, hogy Hevesi Sándor és Karinthy is szerepel a kötetben, sőt ez utóbbinak néhány szava, „valami fáj, ami nincs” (Kosztolányi [1920], 198) szinte szállóigévé vált a korban. Mi több, azok között a külföldi s magyar szerzők között is akad zsidó származású, akiktől rövid, a magyarokat jellemző idézetek szerepelnek a könyvben, például Heine vagy Karl Beck (Kosztolányi [1920], 173, 138).

A kötetben alig található művészileg jelentős szöveg, de túlzás volna a szerkesztőt azért bírálni, mert „Vargha Gyula fölkérését [...] csak irodalmon és művészen kívüli, ’társadalmi’ szempontok magyarázhatják” (Lengyel 2007, 403), hiszen e költő a századforduló kismesterei közül nem éppen a legjelentéktelenebb, verseit nemcsak Horváth János, de Kosztolányi is méltatta. Lehet, hogy a pár soros előszót nem maga a kormányzó írta, de ez nem bizonyítható azzal az érveléssel, hogy „meglepően mérsékelt tónusú” (Lengyel 2007, 409), hiszen a kormányzónak ekkor már egyértelműen a fehér rémuralom berekesztése szolgálta az érdekét. „Az államrend hatályosabb védelméről szóló 1920. évi III. törvénycikk [...] nem csupán a baloldali, hanem a jobboldali radikálisok, felforgatók ellen is használható volt” (Paksa 2007, 68). Annak fényében, hogy 1920-ban még a legjelentősebb magyar államférfiak sem igazán tudták, mit is tehet Magyarország az új helyzetben, aligha kárhoztatható Kosztolányi azon az alapon, hogy a *Vérző Magyarország* „a lehetséges és követendő optimális ’nemzetstratégia’ kialakításával maradt adós” (Lengyel 2007, 424).

Noha az új határokba hihetőleg sosem tudott belenyugodni, nem tartozott azok közé, akik a történelmi határok védelme-

zését a szomszéd államok kultúrájának mellőzésével próbálták összeegyeztetni. 1924. január 16-án mutatta be a Vígszínház Karel Čapek *R. U. R.* című négyfelvonásosát, Jób Dániel rendezésében, Hegedüs Gyula szereplésével. „21 polgári ruhás és 50 egyenruhás rendőr tartózodott a Čapek-premier alatt az épületben. [...] Kiáltások hallatszanak a második emeletről: / – Nem tűrjük, hogy cseh darabot adjanak elő! / Gyalázat! / Árulás a magyarság ellen! / Elrabolták a felvidéket!” Két műegyetemi, három közgazdasági egyetemi hallgatót bekísértek a rendőrségre, majd négy diákot fejenként hatvanezer korona pénzbüntetésre ítélték. A *Színházi Élet* március elején körkérdéssel fordult néhány kiválósághoz. „Čapek Károly darabját nem láttam, így arról nem is nyilatkozhatom. A kulturában azonban testvér mindenki”. Így szólt Babits nyilatkozata. „A művészet internacionális” – mondta Hubay Jenő, a Kosztolányihoz közel álló Ódry Árpád viszont a következőképpen összegezte a véleményét: „– Az *R. U. R.* Budapesten való színrehozatalát nem helyeslem.” A cseh darab végül is huszonkilenc előadást ért meg (M. G. P. 1979, 12), ami mérsékelt sikernek tekinthető. A magyar értelmiség megosztottnak bizonyult, ám Kosztolányi határozottan megvédte az általa fordított mű eredetiségét: „Kalauz egy érdekes darabhoz” címmel párbeszéd formájú méltatást közölt a *Színházi Élet*ben (Kosztolányi 1978, 2: 181–183).

Az utókor azt állapíthatja meg, hogy megjelenésekor a *Vérző Magyarország* a szerkesztőnek s a magyar közvélemény számottevő részének őszinte véleményét tükrözte. A ország területi vesztesége állt előtérben, a proletárdiktatúra bírálata ehhez képest másodlagos szerepet játszott, zsidóellenes nézetek pedig nem jutottak szóhoz. Más a helyzet az *Uj Nemzedék* „Pardon” rovatának névtelen cikkeivel. Mérlegelésüket erősen nehezíti, hogy erről a korszakról nincs sajtótörténeti áttekintés. Ezért itt csak tétova jelzésekre lehet mód.

Kosztolányi és az *Uj Nemzedék*

Az előzmények a tízes évek több sajtótermékében megtalálhatók. Közéjük tartozik az 1910-ben *A Cél* címmel indított „társadalmi, közgazdasági, szépirodalmi és sport folyóirat”. Eleinte Dr. Barbul Jenő, utána Kállay Ubul és Dr. Dobák Emil, majd előbb báró Nyáry Antal dr., utóbb Farkas Zoltán szerkesztette. Közölt zsidóellenes cikkeket, de ezek száma sokkal kisebb volt, mint az olyan közleményeké, amelyek a nemzeti-ségi törekvésekről, például a „cseh-tót egység” tervezetéről tudósítottak. 1920-ból visszatekintve el lehet ismerni, hogy a Scotus Viator (R. W. Seton-Watson) magyarellenes tevékenységéről vagy a szabadkőművesek Monarchiával kapcsolatos állásfoglalásáról közölt tudósítások nem bizonyultak alaptalan rémhíreknek. Vitának is helyt adott a folyóirat, például a nőmozgalomról, a nők választójogáról egymással ellentétes vélemények is szóhoz jutottak. A szerzők között a szabadelvű Kárpáti Aurél éppúgy megtalálható, mint Prohászka Ottokár püspök, Móricz Zsigmond és a Krúdy által nagyon tisztelt Szemere Miklós, valamint Cholnoky Jenő, két jelentős prózaíró testvére, aki utóbb a *Vérző Magyarországnak* is munkatársa lett, miután a románok kiutasították Erdélyből, ahol a kolozsvári egyetem földrajzi intézetét igazgatta. Művészetekkel *A Cél* ritkán foglalkozott, bár közölte Bányai Kornél költeményeit, szemleciikket szentelt Kemény Zsigmond regényeinek és méltatta Bayreuth Ünnepi Játékainak előadásait.

Az 1913-ban indult *Uj Nemzedék* több vonatkozásban hasonló irányt képviselt. Eleinte Milotay István szerkesztette. A proletárdiktatúra alatt betiltott lap 1919. szeptember 28. napján indult újra. A következő év novemberében a jezsuita Bangha Bélával támadt nézeteltérése miatt Milotay új, következetesebben szélsőjobboldali lapot indított, *Magyarság* címmel. Ők mind a ketten politikusok voltak – Kosztolányival ellentétben. A korszakban tájékozódást erősen nehezíti, hogy tudomásom szerint egyikükről sincs korszerű monográfia, ahogyan egyébként az *Uj Nemzedékről* sincs.

Miről tudósított ez a lap? Mindenekelőtt érdemes megállapítani, hogy 1919-ben nagyon sok üres hellyel, fehér folttal jelent meg, s ez a „Pardon” rovatra is vonatkozik. Föltehetően a román cenzúra miatt, amiből az sejthető, hogy a közlemények jelentős része vagy a megszállásra, vagy Erdélyre vonatkozhatott. A december 21-én kilenc halálos ítélet bejelentését december 30-án a kivégzéseké követte. November 15. napján említi a lap a nemzeti hadsereg bevonulását, némileg hasonló módon, mint ahogy ez az *Édes Annában* szerepel, de már november 7-én szó esik Horthy és Bethlen tárgyalásáról, azaz esnék, mert ez az első cikk is fehér folttal kezdődik. December 3. napján a Városi Színházban matinét tartott az *Uj Nemzedék*, a Horthy-házaspár védnökségével. Talán már ez is jelezte, hogy a szerkesztésért felelős munkatársak nem kívánták jobbról bírálni a kormányzót. Annyi bizonyos, hogy nem szabad változatlan jelleget tulajdonítani a lapnak. Milotay kiválása részint következménye, részben oka lehetett némi változásnak.

Kiket támadott a lap? A „Pardon” cikkei „forradalmi romantiká”-ja miatt erősen bírálták a *Népszavát*. A *Világ* szerkesztése aligha származhat Kosztolányitól, hiszen róla a szerkesztő tudta legjobban, hogy korábban e szabadkőműves lap munkatársa volt. A galíciai bevándorlók eltávolítását nem a szóban forgó rovat cikke javasolta, ami szintén érthető, hiszen sokan emlékezhetnek arra, hogy Kosztolányi korábban a védelmükre kelt. Az „iparlovagok” ellen a „Pardon” is síkra szállt, de nem kifejezetten származási alapon, hiszen 1919 októbere és decembere között Hegedüs Lóránt szolgált fő célként. Nincs kizárva, egyes esetekben Kosztolányi részvétele akár mérséklő hatású is lehetett, így „valószínűleg Kosztolányi jelenlétével magyarázható, hogy a Pardon rovat, mely egymás után vette célba az emigráció irodalmi és politikai személyiségeit, egyetlen alkalommal sem említette Kassák nevét” (Csaplár 1993, 45).

„A rovat cikkeit a kortársak emlékezete szerint négyen írták: Kállay Miklós, Lendvai István, Bangha Béla páter – és

Kosztolányi Dezső” – írta Réz Pál 1969-ben (Kosztolányi 1969, 22). Lengyel András azt sugallja, hogy e föltevésnek nem lehet hitelt adni: „Az [...], hogy a kávéházi folklór mit terjesztett négy évtizede, igen korlátozottan vehető figyelembe” (Lengyel 2009c, 94). Réz Pál még jól ismert olyan kortársakat – Füst Milántól Gyergyai Albertig és Kálnoky Lászlóig –, akik elég sokat tudhattak az első világháború utáni magyar sajtóról. Kálnokynak például megbízható ismeretei lehettek nagybátyjának, Kállay Miklósnak ekkori tevékenységéről. Ettől függetlenül legalábbis elgondolkasztató, hogy a „Pardon” gúnyos szösszenetei messzemenő rokonságot mutatnak olyan írásokkal, amelyek Bangha Béla, Lendvai István vagy akár Kádár Lehel nevével jelentek meg, viszont egyetlen Kosztolányi Dezső nevével megjelent cikket nem találtam, mely ilyen közeli hasonlóságot árulna el. Mindhárman, sőt Kállay Miklós is bizonyíthatóan dolgozott az *Uj Nemzedék*nek abban a bő másfél évben, amikor Kosztolányi e lap rovatvezetője volt.

Milyen névtelen cikkeknek lehetett szerzője vagy társszerzője Kosztolányi ebben az időszakban? Legföljebb azután lehet ezt eldönteni, ha bővebb ismereteink lesznek a többi lehetséges munkatársról. Ehhez életrajzi és történeti alap kutatásra van szükség. Egyelőre csakis tétova és esendő észrevételekhez, a többiek tevékenységének igencsak rövid jellemzéséhez lehet folyamodni.

Bangha Béla (Nyitra, 1880. nov. 16 – Budapest, 1940. április 29.) 1895-ben lépett be a jezsuita rendbe, s 1909-ben szentelték pappá. 1913 és 1923 között az általa vallott katolikus értékrend szellemében irányította a *Magyar Kultúra* című folyóiratot, majd 1923-26 között Rómában a Mária-Kongregációk központi lapját szerkesztette. Az újkonzervatív politikai katolicizmus elkötelezett képviselőjeként élesen bírálta a marxista szocializmus eszméit, ezért már 1919 februárjában rendőri megfigyelés alá helyezték (Romsics 1999, 120). Könyvei közül a *Magyarország újjáépítése és a kereszténység* (1920) hozható közvetlenül kapcsolatba a „Pardon” rovatban megjelentekkel, melyben a szocializmus és a szabadelvűség (libera-

lizmus) keresztény bírálatát igyekezett körvonalazni, némileg Eötvös József nyomán, szabadság és egyenlőség feszültségére hivatkozva. Nem volt egyedül, amidőn fölvetette „a nemzetközi szabadkőművességnek” a felelősségét a közép-európai határok megváltoztatásában és mély megdöbbenéssel vette tudomásul a békeszerződést: „Két évvel, öt évvel ezelőtt ki-nevettük volna, megbotoztuk volna, aki azt jósolja, hogy 1920-ban Magyarország 14-20 megyéből fog állni, hogy Kassa, Pozsony, Temesvár s Arad külföldön fognak feküdni s a Nagyalföldön vetőmag sem lesz elég!” (Bangha 1920, 6). Lehet e kijelentést politikai vakság megnyilvánulásaként értelmezni, de bajosan tagadható, hogy a magyar lakosság jelentős része osztozott e vakságban.

Bangha „egyházgyűlölő, keresztényellenes” mozgalomként ítélte el a szabadkőművességet (Bangha 1920, 141-142), és élesen támadta a *Világ* című lapot, melyben Kosztolányi rendszeresen közölt a tízes években. Lehetséges, hogy félelem készítette a költőt arra, hogy rövid ideig együttműködjék e jezsuita atyával, vagy esetleg felelősnek érezte magát azért, hogy Magyarország 1919 második felére meglehetősen kilátástalan helyzetbe került? A tárgyilagosság azt igényli, hogy elismerjük, Kosztolányi találhatott olyan elemeket Bangha Béla okfejtésében, amelyeket 1919-1920-ban közel érezhetett saját felfogásához. Mindenekelőtt meg lehet állapítani, hogy a jezsuita páter érvelésének nem minden részlete azonosítható pusztán elvakultsággal. „Nem tartozunk azok közé, akik mindenütt és mindenben a szabadkőművesség kísértetét vélik felfedezhetni” – állította, és véleményének megfogalmazása során Karl Krausra, Nordau Miksára, Max Schellerre, sőt a zsidó vallású szabadkőműves Bihari Mórnak a *Budai Napló* 1919. március 2-án megjelent számában megjelent cikkére is elismeréssel hivatkozott (Bangha 1920, 57, 55, 41, 104, 149-150). A szabadelvűséget némileg Szekfű Gyulához, a reformációt Babits Mihályhoz hasonlóan bírálta. Arra igyekezett ösztönözni kortársait, hogy „tanulnunk kell a bolsevizmustól”, és gúnnyal illette „az úgynevezett keresztény kurzus”-t, mely „néhány

hazafias vagy antiszemita szólammal” próbál megválaszolni nehéz kérdéseket, s „a bunkós antiszemitizmusnak” ad teret (Bangha 1920, 6, 3, 158). Figyelmeztetett arra, hogy „a zsidóság erőszakos félretolásával a nemzet egész kulturális és gazdasági életéből nemzeti életünk helyreépíthatatlan hiányokat szenvedne s katasztrófális zökkenéseknek nézne elébe”, s általában arra emlékeztetett, hogy amennyiben a magyar politika „éretlen, céltalan, káros sovinizmussá” válik, rossz hagyományt folytat, „azt a hazug, önző, tartalmatlan sovinizmust, mellyel nemzetiségeinket olyan alaposan elidegenítettük magunktól” (Bangha 1920, 159, 52, 133). „A kultúra legértékesebb javai nemzetköziesek”. Ez az elismerés némileg árnyalta a nemzet vélt érdekeinek hangoztatását, és a következő tétel megfogalmazásához vezetett: „A keresztény nemzeti gondolat nem jelenti más nemzetek sajátlagos értékeinek lebecsülését, sem a magunk erejének és nagyságának értelmetlen túlbecsülését” (134-135). A keresztény értékrendet azokkal igyekezett szembeállítani, akik hallgatnak „a nagytőke szerepéről a háború felidézésében”, nem próbálják fékezni a társadalmi különbségek kiéleződését, mely arra vezethető vissza, hogy „a pénz mindig több pénzt hódít meg s a pénztelen szegénység mindig nagyobb nyomorba süllyed”, és „a munkástömegek szellemi életének emelését” vélte a legfontosabb földadatoknak, ezért a következő végkövetkeztetést fogalmazta meg: „nemcsak a munkásjólétnek kell a következő társadalomalkulásoknál sokkal nagyobb figyelmet szentelnünk, mint valaha a múltban, hanem a közel jövő társadalmi reformpolitikáját legelső sorban valósággal munkás- és középosztálypolitikává avatnunk” (Bangha 1920, 14, 30, 65, 115).

Az idézettek előzményei megtalálhatók *A Cél* némely közleményeiben, sőt a zsidóság és a szabadkőművesség elleni támadást már a tizenkilencedik század utolsó két évtizedében egymáshoz kapcsolta Komlóssy Ferenc pápai prelátus és pozsonyi prépost-kanonok, valamint Zimándy Ignác törökbálinti plébános (Gyurgyák 2001, 333–336). A „Pardon” cikkeinek jelentős része folytonosságot mutat Bangha korábbi tevékeny-

ségével, olyan megnyilvánulásaival, amelyekkel a *Világ*, a *Friss Újság*, a *Népszava*, sőt *A Hét* és a *Nyugat* olyan közleményeit támadta, amelyek az egyházat a haladás kerékkötőjének minősítették, a *Pesti Hírlap*nak az egyház tanításait vagy kifejezetten a pápát elítélő, az egyházi vagyon elkobzását sürgető, papok női kapcsolatát fölhánytorgató szerzőit ítélte el, vagy a Hatvany Lajos tulajdonában levő *Pesti Naplónak* katolikus nagygyűlést kicsúfoló cikkét kárhóztatta.

Egyízben azt sérelmezte, hogy *Az Est* védelmébe vette a „szabadkai 21 szerelmes diákot”, akik „csapatostul jártak nyilvános házakba”, 1917-ben pedig Lenin tevékenységének a veszélyeire próbálta fölhívni a figyelmet és a háborúban egymással szemben álló feleknek fegyvert szállító Weiss Manfrédre állapította meg, hogy általános ínség közepette „19 millió tiszta jövedelmet vallott be az első háborús esztendő eredményeképpen” (Bangha 1941, 45, 176-177, 149). A helyzet megváltozását tanúsítja, hogy 1919 után már jobbról is bírálták az ő felfogását; *A Cél* egyik álnevet használó szerzője azzal az indokkal támadta, hogy nem a faji antiszemitizmust képviseli (Lemur 1921). A jezsuita vezető későbbi magatartása alapján indokolt a történész jellemzése: „A katolikus egyháznak Bangha szerint kötelessége a faji antiszemitizmus ellen küzdenie, s a zsidók személyi és vagyónbiztonságát még akkor is biztosítani, ha ezzel szembekerülnek a társadalom nagy részével” (Gyurgyák 2001, 300).

A főként színműíróként, fordítóként és értekezőként sikeres Kállay Miklós (Eger, 1885. okt. 7. – Budapest, 1955?) 1917-től az *Alkotmány*, 1920-tól a *Nemzeti Újság* színibírálatait írta, 1921 és 1923 között a Halmay Elemér szerkesztette *Kelet Népe* című, részben idegen nyelvű folyóiratban rendszeresen közölt szakszerű bírálatokat a magyar képzőművészetről és színházról, 1928 és 1931 között a *Nemzeti Szalont* a zsidó származású Surányi Miklóssal együtt, majd 1937 és 1940 között a *Napkeletet*, végül 1940 s 1944 között a *Híd* című folyóiratot szerkesztette. Sem szerkesztői, sem fordítói munkájában, sem színműveiben, sem *A mai világ képe* című több kötetes vállalko-

zásba a kortárs irodalomról készített, sokoldalú tájékozottságra valló értekezésében (Kállay é. n.) nem találtam nyomát faji előítéletnek, de hangsúlyozni kell, hogy Kállay tevékenységével szinte senki sem foglalkozott a legutóbbi évtizedekben. Tudtommal Ferenczi László az egyedüli kivétel (Ferenczi 1996). Jellemző, hogy még halálának időpontjáról sincs megbízható forrás. Ami Kosztolányiról megállapítható, az Kállayra is vonatkozhat: névvel közölt cikkei kevésbé emlékeztetnek arra, ami a „Pardon” rovatban megjelent.

E rovat föltételezett munkatársai közül egyedül Lendvai (eredeti nevén Lehner) István (Budapest, 1888. július 5 – Szombathely, 1945. márc.?) volt hosszabb ideig, már 1914-től az *Uj Nemzedék* munkatársa, s ő vállalt nyíltan politikai szerepet a közéletben: 1923-ban Cegléden képviselővé választották, szélsőjobboldali nézetei alapján. Az egész pályafutást azonban még az ő esetében sem könnyű egyértelműsíteni. Kolosváry-Borcsa Mihály Bajcsy-Zsilinszkyvel és Banghával együtt „hitegyása”, vagyis a fajvédő felfogás elutasítása miatt ítélte el (Gyurgyák 2001, 410). E megrovást föltehetően az indokolta, hogy Lendvai 1937-ben *A kereszténység a horogkereszt árnyékában* címmel a nemzeti szocializmust elítélő könyvet jelentetett meg s Nomád néven ugyanilyen szellemű cikkeket közölt a *Magyar Nemzet*ben, ezért 1944-ben a nyilasok letartóztatták, „először Tapolcára, majd Zalaegerszegre, s végül is a szombathelyi börtönbe zárták.” 1945 februárjában „még alkalma volt kijuttatni egy verset a börtönből *Géfin Gyula* katolikus kanonoknak. A vers címe *Jégvirágok*, és így kezdődik: 'Cellám egyetlen ablakára / az éjjel jégvirág fagyott, / Most, hogy rátűz a Nap sugára, / cellám már nem olyan elhagyott.' Lendvait vagy kivégezték, vagy csak 'egyszerűen' elpusztult” (Antal 1989). Lengyel András azt állította, hogy Lendvai „túlélte a német megszállást” (Lengyel 2009c, 94). Kérésre Csorba László ellenőriztette a szombathelyi börtön iratanyagát, és arról tájékoztatott: „jelenleg is ugyanannyit tudunk, mint eddig 64 éve: eltűnt 45 márciusában.”

Bármi legyen is az igazság Lendvai haláláról, nyilvánvaló,

hogy az *Uj Nemzedék*ben névvel megjelent cikkei mutatnak párhuzamosságot névtelen közleményekkel, és pedig nemcsak a „Pardon” rovatbeliekkel, hanem az irodalomtörténeti tárgyakkal is. Ezek olykor Szabó Dezső ilyen jellegű előadásainak a hatását is mutatják, melyekről a lap rendszeresen tudósított. Lendvainak eredetileg Lehner volt a neve, s ő már 1920-ban is inkább elkötelezettségként, mintsem származásként közelített a magyarság mibenlétéhez. Szabó Dezsőnek ajánlott verseskötetét *Petőfi szelleméhez* című versével indította:

*gyönyörű szláv, kibe lobogni szállt
 magyar szentlélek, ülj meg a tépett
 versfaragónál. Őt is a sorsok vincellérje
 másizü tőkéről oltotta magyarrá*

(Lendvai 1920, 7).

Ezt a versnyelvet éppoly távolság választja el *A bús férfi panaszeitől*, mint Lendvai fellengzős cikkeit Kosztolányi értekező nyelvétől. Példaként *Az elsodort faluról* írt dicshimnusz s a Szabó Dezső beszédmódjának idegenszerű modorosságait kipellengérező szellemes bírálóat említhető. Mindkettő az *Uj Nemzedék*ben jelent meg, egyikük 1919. december 7-én, másikuk 1920. november 3-án. Ez utóbbi bizonyos mértékig válasz volt Szabó Dezsőnek a *Nemzeti Újság* 1920. október 31-i számában közölt cikkére, mely Kosztolányit azzal vádolta, hogy következetlenül viselkedik a zsidókkal szemben és Rilke utánzója. A vitában Babits költőtársa mellé állt: *Az Est* 1920. november 20-án megjelent számában arra hivatkozott, hogy Kosztolányit Szabó Dezső „ugyanazzal vádolja és gyanúsítja, amit maga is elkövetett” (Babits 1997a, 56).

Kosztolányi és Szabó Dezső vitájára nyilvánvalóan erősen rányomta bélyegét a különbség a két író alkata között, de kapcsolatukra az 1918 és 1920 között lejátszódó történelmi események okozta értékzavar is hatott. Viszonyuk megítélése szempontjából jellemző adalék az a jelenet, melyet egy kortárs jegyzett föl arról, miként fogta fel Szabó Dezső a művéről

írt kemény bírálatot. Az *elsodort falu* szerzője barátaival üldö-
gélt egy vendéglőben. „Megjelent két fiatal híve, odaültek az
asztalukhoz, s biztatták Szabó Dezsőt, hogy a dolgot ne hagy-
ja annyiban, végezze ki végképp Kosztolányit.

- Miért végezzem ki? – kérdezte az író.
- Mert Kosztolányi megérdemli.
- Nem mondaná meg, miért érdemli meg?
- Csak azért, mesterem, mert tehetségtelen.

Szabó Dezsőt elöntötte a düh, a székek is ropogott alatta. Ma-
gából kikelt kiabálta:

– Maga tehetségtelen, hülye, fogja be a száját és kotródjon
azonnal!

Amikor elmentek, Szabó Dezső még megjegyezte:

– Engemet megbántott Kosztolányi, de ha én azt is írom,
hogy Rilkenél rilkébb verseket gyárt, azért tudom, hogy nem-
csak a legműveltebb, de talán ő a legtehetségesebb magyar író”
(Gombos 1989, 269-270).

Négy évvel később Szabó Dezsőtől Kosztolányinak cím-
zett nyílt levelet közölt a nem éppen jobboldali *Világ*, mely
a következő szavakkal kezdődött: „Kedves Barátom! Mikor
az elsőfokú Bíróság egy, a magyar tisztviselőség érdekében
írt cikkemért kétévi börtönre ítelt, hallottam, hogy Te a ma-
gyar írók és művészek körében pertörlési kérvényt köröztetted
érdekemben. Kezdeményezésed annál szebb volt, mert Te vol-
tál az egyetlen a magyar írók között, aki iránt igazságtalan
voltam” (Szabó 1924). Kosztolányi valóban „pertörlési kér-
vényt körözött az írók között, amit a kormányzónak akart át-
adni, az azonban nem fogadta” (Nagy 1964, 361). Ebből arra
lehet következtetni: 1923-ban Kosztolányi nem állt közel a po-
litikai hatalomhoz. Ugyanezt sejteti az a levele, amelyben
ugyanennek az évnek februárjában a következőket írta Tormay
Cécile-nek: „Méltóságos Asszonyom, / Nilnek, a magyar köl-
tőnőnek érdekében írom ezeket a sorokat. Mi, kik aláírtuk ezt
az ívet ösmerjük, nagyabecsüljük őt s tudjuk, hogy soha sem-
mi módon nem vétett a magyarság ellen. Egy kicsinyes és csúf
vidéki ármánykodás áldozatává akarják tenni. Kérjük önt mind-

nyájan, ne engedje ezt. Hódolattal csókolja kezét igaz híve és tisztelője: Kosztolányi Dezső” (Kosztolányi 1923). A verseit és elbeszéléseit „Nil” néven közlő Rozsnyay Kálmánné Dapsy Gizella (1885–1940) a proletárdiktatúra idején községi és járási direktórium tagja volt, s ezért a román megszállás alatt börtönbe zárták. Az a tény, hogy csakis Tormay Cécile segítségével lehetett elérni, hogy a kormányzó utasítására kiengedjék a börtönből a baloldali nőmozgalom szervezőjét, aki 1919-ben kifejtett tevékenysége után olyan versekben ítélte el a jobboldali önkényt, mint a *Brassói zsidónők* (1920), a *Zsidópapnék* (1921) vagy a *Kaddis* (1922) (Peremiczky 2008), megerősítheti azt a föltevést, hogy Kosztolányinak nem volt kapcsolata a politikai vezetőkkel. 1926-ban is a kormányhoz közelebb álló személyre volt szükség annak eléréséhez, hogy Kassák az ellene fölhozott vádakkal szemben „szabadról védekezhesék”. Ezúttal Teleki Sándor grófné született Kende Júlia (1864–1937), Bethlen Istvánné közeli barátnője intézte Pesthy Pál igazságügy-miniszterhez a Kosztolányi mellett Vikár Béla, Harsányi Zsolt, Heltai Jenő, Lányi Viktor, Lengyel Menyhért, Danielné Lengyel Laura és mások által is aláírt levelet (Markovits – Tóbiás 1966, 191-192). A „Szikra” néven irodalmi tevékenységet is kifejtő grófnéval Kosztolányi továbbra is kapcsolatban maradt, hiszen 1927-ben az ő budai szalonjában találkozott Jules Romains-nel (Kosztolányi 1996, 594–595).

Az 1919 utáni évek eseményeinek hatása is érezhető abban, hogy egyes magyar írók magatartása s a közöttük fennálló viszony sokszor döntően megváltozott. Feltűnő, hogy Szabó Dezső élete végén írt s befejezetlenül maradt visszaemlékezéseiben rokonszenvvel jellemezte Kosztolányit: „Sokkal inkább költő volt, mint Babits, szép tehetsége volt és nagy irodalmi műveltsége. Általános intelligenciája is meglehetősen széles horizontú volt” (Szabó 1996, 872). Persze, ezek a szavak már abból az időszakból származnak, amelyből visszatekintve az egykori zsidóellenes kijelentéseiről ismert író így jellemezte az 1920 körüli világot: „a kitermelő osztályok s a hódító germán akarat minden szociális megújítást és igazság-

tételt, minden becsületes szándékot egy igazi demokrácia felé [...]: úgy tüntethették fel, mint zsidó huncutságot, zsidó taktikát a magyarság végső meghódítására. [...] Egészen könnyű volt minden bajt, a magyar tragédia minden tényét zsidó felelősségnek, zsidó bűnnek feltüntetni. [...] Így aztán a múlt bűnösei, a világháború és Trianon igazi felelősei nemzeti hőské és mártírokká, tragikus Széchenyiekké mosdathattak” (Szabó é. n., 2: 269-270).

Mivel a Szabó Dezső tevékenységére jellemző következetlenség az 1920 körüli időkből általában nem hiányzott, aligha meglepő, hogy ha végigtekintünk az *Uj Nemzedék* szerzőinek jegyzékén, korántsem lehet töretlenül egységes szemléletre következtetni. Tisza Istvánról nemcsak Prohászka Ottokár, de Pethő Sándor, a *Magyar Nemzet* későbbi alapító szerkesztője is írt méltatást, s 1919-ben ő mutatta be Horthy kormányzót, mérsékelt hangnemben. Az 1921. augusztus 3-án megjelent szám *Irodalompolitika és szellemi hitel* címmel Horváth Jánostól közölt vezércikket. Bethlen Margit meséket jelentetett meg, s a költők vagy elbeszélők egy része, Dutka Ákos, Bársony István vagy Komáromi János, valamint a tudós Eckhardt Sándor, Gombocz Zoltán, Kastner Jenő, Lenhossék Mihály vagy Zolnai Gyula politikai semlegességet képviselt. Kosztolányi 1919 decemberében „a magyarrá vált idegen” eszményét állította a lap olvasói elé (Kosztolányi 2001, 85). Zsidó származású szerzők is szerepeltek a lapban: Miklós Jenő rendszeresen közölt különböző műfajú írásokat, és Lajtha László már 1919 decemberében itt értekezett a magyar zene jövőjéről. A színházi rovatnak sem volt következetesen zsidóellenes éle: az 1919. november 18-án megjelent szám például arról tudósított, hogy az Operaház karmesteri állására Széll György lehet a legalkalmasabb jelölt.

Maga Kosztolányi feltűnően gyakran dicsért zsidó származású színházi szakembereket, színészeket s fordítókat, például Hevesi Sándort vagy Heltai Jenőt. 1919. november 19-én a Góth-házaspár, azaz Kertész Ella (1878–1936) és Góth Sándor (1869–1946) játékaról közölt méltatást. Az esetleg neki

tulajdonítható közlemények közül a Gárdonyi Gézával folytatott és 1919. október 7-én közölt beszélgetésben az *Egri csillagok* szerzője tesz egyértelműen zsidóellenes kijelentést, a cikk többes első személyt használó, névtelen szerzője óvatosan elmentmond az idős írónak. Kosztolányi névvel ellátott nyilatkozatai közül legfőljebb a békeszerződésre vonatkozóknak lehet egyértelmű politikai jelentést tulajdonítani. „Karácsonyi álmom mindössze ez: Pozsony, Kassa, Kolozsvár, Nagyvárad, Temesvár, Szabadka” – olvasható az 1919. december 27-iki szám első lapján. A *Ványa bácsi* 1920. május 9-én tartott bemutatójának méltatásáról jegyezte meg Kosztolányi világirodalmi érdeklődésének kiváló szakértője, hogy ez a cikk „nem méltatlan Kosztolányihoz”, sőt Csehovról „itt fogalmazza meg talán leglényegesebb észrevételeit. [...] A mű cselekményét hat sorban vázolja, fájó, az *Alföldi porra* vissza- és a *Pacsirta* Sárszegére előretaláló metaforákkal érzékeltetve a megoldatlanságot” (Zágonyi 1984, 310-311).

„Vajon mi vezette Kosztolányit, hogy szerződjön az *Új Nemzedék*hez, hogy asszisztáljon legközelebbi barátai, például az emigrációba kényszerült íróársai megtámadásához?” – tette föl a kérdést Levendel Júlia népszerűsítő igényű életrajzában (Levendel 1985, 125). Munkája negyedszázada jelent meg, amidőn a korszakról kevés megbízható történelmi elemzés volt hozzáférhető. Nem világos, kikre is vonatkozik a „legközelebbi barátai” megjelölés. Lukács György vagy Balázs Béla semmiképpen nem sorolható közéjük. További alap kutatások elvégzéséig csakis annyit lehet megjegyezni, hogy Kosztolányi feltűnően keveset írt 1919 első felében. A proletárdiktatúra távol állt tőle, s valószínűleg úgy érezte, hogy annak vezetői is felelősek voltak az ország összeomlásáért. A román csapatok jelenléte a magyar fővárosban megerősítette balsejtelmét, hogy az ország nem tarthatja meg történelmi határait. Nem ő volt az egyetlen a magyar értelmiségben, ki elkeseredésében a jobboldalhoz közeledett.

Névtelenül közölt cikkek

A zsidóellenes cikkeket is tartalmazó „Pardon” rovat szerkesztéséért az utókor nem mentheti föl a felelősség alól, de névtelen cikkeket csakis bizonyítékok alapján lehet neki tulajdonítani. „Eddig egyetlen esetben sikerült bizonyítani Kosztolányi szerzőségét” (Veres 2009, 95). Ez a megállapítás az *Uj Nemzedék* 1920. szeptember 12-i számában név nélkül megjelent *Apostol – felülfizetéssel* című cikkekre vonatkozik, melynek szerzőségét a költő elismerte (Lengyel 2006). A cikk valóban durva hangnemben kifogásolta, hogy két főrabbi, Hevesi Simon és Kiss Arnold fölhívással fordult a közönséghez, melyben azt kérte: adakozással támogassák azt a könyvet, amelyet Várossy Gyula volt római katolikus plébános és országgyűlési képviselő, a Ferencz József-rend lovagja a magyarországi zsidóság védelmében írt. A könyv szerzője sajtóperrel fenyegetőzött. 1922. május 10-én az *Uj Nemzedék* bocsánatot kért Várossy Gyulától, mire ő visszavonta a sajtóper. A lap nem nevezte meg a cikk szerzőjét, csak annyit, hogy már nem tagja a szerkesztőségnek. Kosztolányi kétségkívül elismerte, hogy ő támadta meg az előfizetési fölhívást, hiszen Móra Ferencet kérte meg közvetítésre.

Más alapon nehéz eldönteni névtelenül megjelent hírlapi cikkek szerzőségét. Nemcsak a „Pardon” rovatról van szó. A legutóbbi másfél évtizedben gyűjtemények és tanulmányok egyértelműen Kosztolányinak tulajdonítottak olyan szövegeket, amelyeknek szerzősége bizonyításra vár. Tekintettel arra, hogy elbeszélések esetében még Kosztolányi aláírással közölt szövegeknél sem lehetünk teljesen bizonyosak a szerző azonosságában – Réz Pál a *Temesvári Hírlap* 1927. június 24-i számában *Az író* s a *Prágai Magyar Hírlap* 1930. évi naptárában *A zebra* címmel közölt szövegről állítja, hogy „színvonalala, jellege nem valószínűsíti Kosztolányi szerzőségét” (Kosztolányi 2007, 2: 606) –, nagyobb óvatosságra volna szükség.

A névtelen cikkeket közreadó kötetek általában egyetlen szerkesztői munkával készültek. 2001-ben megjelent kötet is közöl cikket szögletes zárójelbe tett három ponttal, s anélkül,

hogy magyarázatot adna (Kosztolányi 2001, 133). Néhány esetben a következtetlen szerkesztői munka is elárulja, mennyire kockázatos Kosztolányi munkájaként feltüntetni némely szöveget. Az egyik kötet sajtó alá rendezője „Bizonytalan eredetű írások”-ként különít el a függelékben cikkeket, miközben a törzsanyaghoz fűzött jegyzetei olykor kétségeket ébreszthetnek az olvasóban, például amikor ezt fűzi hozzá egy hitelesnek elkönyvelt közleményhez: „Némileg eltér a megszokott Kosztolányi hangütéstől, ezért nem kizárt az idegen eredet sem” (Kosztolányi 1997a, 278). Egy másik gyűjtemény szerkesztője előbb azzal érvel, hogy „a stílusjegyek egykezdésre vallanak”, majd hozzáteszi: „Nem kevésbé vall Kosztolányira az írások tárgyválasztása.” Később azután mintha visszakoznék a közreadó, mintegy beismerő vallomást tesz: „Természetesen tisztában vagyok az efféle eljárás támadható voltával, a kritikai kiadás szerkesztői e tekintetben is felülbírálnak majd. [...] Meglehet, egy-két írás szerzőségének megítélésekor tévedtem” (Zeke 2008b, 12, 16, 21, 19). Kérdés, vajon megengedhető-e így nyilatkoznunk olyan kötet esetében, amelynek címlapja egyértelműen Kosztolányi munkáit ígéri. Különösen akkor nehéz e kérdésre válaszolni, ha az olvasóknak átnyújtott anyag egy részében az „autóbusz”, másutt a „gépszekér” vagy a „társaskocsi” szó szerepel (Zeke 2008b, 34, 80; 114, 151; 203, 242, 254), hiszen e legutóbbi Kosztolányi maga nevezi meg általa helyesnek tartott változatként a szóban forgó cikkeket is közreadó cég számára általa szerkesztett nyelvőrben (Kosztolányi [1932], 108). Leírt-e valaha Kosztolányi, az idegenszerű vonzatok heves bírálója olyan szerkezetet, mint például: „akkoriban Ausztriához is sokkal messzebb volt Budapest és Magyarország, mint ma” (Zeke 2008b, 24)? A válasz egy másik sajtó alá rendező így adja meg: „sajnos nem autentikus szövegekkel állunk szemben” (Kosztolányi 2004b, 17). Szépséghiba, hogy e szavakkal saját gyűjteményére utal, mégpedig joggal, hiszen abban néhány soron belül olyan szavak találhatók, melyeket Kosztolányi nem használt: „leader” és „interjúvoló” (Kosztolányi 2004b, 67).

Nyelvi sajátosságok alapján nem könnyű azonosítani valamely szerzőt, hiszen a szedő is változtathat egy szövegen, és más szerző is fogalmazhat hasonlóan – Kállay Miklós, sőt Márai Sándor is átvette Kosztolányi némely nyelvtisztító „fogását”. Bármennyire elképzelhető is, hogy ugyanaz az író következtelen, ajánlatos Kosztolányi nyelvszemléletét alaposan tanulmányozni, mielőtt neki tulajdonítunk egy szöveget. Egyetlen példára hivatkoznék. 1933-ban a következőket írta: „Ha valaki unos-untalan hangulatkeltő három ponttal él, valószínű, hogy hamarosan az érzelgősségbe fullad, s ha valaki unos-untalan két fölkiáltójelet használ, valószínű, hogy a könyve közepén már bereked” (Kosztolányi 2006, 431). Az egyik Kosztolányi névvel megjelent kötet cikkeiben hemzsegek a három pontok, olykor egyetlen rövid szövegben kétszer, sőt háromszor is így fejeződik be a mondat (Kosztolányi 2004b, 467, 470, 471, 473, 474, 481).

Az elmondottak vonatkozathatók az *Új Nemzedék* névtelen cikkeire is. Kosztolányi egy első világháború előtti egyik levelében azzal dicsekszik, hogy „vezércikket *sohasem* ollóztunk, mióta segédszerkesztő vagyok” (Kosztolányi 1996, 82-83). E szavakból az sejthető, milyen általános volt, hogy a névtelenül közölt cikkbe belenyúlt a szerkesztőségnek egy vagy akár több tagja. Magától értetődik, hogy a névtelen közleményt is meg kell írnia valakinek, de a névtelenség azt is jelentheti: nem egy személy vállalja érte a felelősséget, s akkor már nem biztos a válasz a kérdésre, vajon nem módosította-e a szöveget második vagy akár harmadik személy. Milotay vagy Bangha elég erős egyéniség volt ahhoz, hogy csakis olyan politikai vonatkozású cikket engedjen megjelentetni általa irányított lapnál, amely legalábbis jórészt megfelelt az ő elképzelésének. Kosztolányi ezt megeléghette, s ez is indokolhatta döntését, amelyet 1921. szeptember 17-én így közölt a kiadójával: „múlt hónapban kiléptem az *Új Nemzedék* szerkesztőségéből” (Kosztolányi 1996, 460).

Természetesen azt sem lehet bizonyossággal állítani, hogy a szóban forgó lap névtelen közleményeinek egy részéhez nem

volt köze Kosztolányinak. Azt volna nehéz igazolni, hogy némely cikkeket ő egyedül írt. Egyetlen példaként az *Ocsúdás* című eszmefuttatást említeném, melynek egy részlete összefüggésbe hozható az *Édes Anna* egyik fejezetével. Az egész eszmefuttatás idézése aránytalanságot idézne elő ebben a fejezetben, de úgy sejttem, a következő néhány mondat kellő fogalmat adhat a lap olyan név nélküli közleményeinek hangnemeréről, amelyek szerzősége bizonytalanak mondható: „Hiába írt a gyűlölködő pesti sajtó a fajtánkról oly hangon, melyet az ellenség sem hallatott soha, hiába köpte arcul, mocskolta és szennyezte szinte naponta azt a 'kártyázó és ivó dzsentrit', mely anygali anyákat, tisztos matrónákat adott családjainknak s tudósokat, festőket, alkotó lángelméket az emberiségnek, nem tanultunk. [...] A krisztinavárosi ellenforradalom után, mely csatasorba állította a bátor budai aggastyánokat, kik zsebkendőt rázva énekelték a Himnuszot a Lenin-fiúk gépfegyvereivel és páncélos autóival szemben, immár mást és többet jelent a magyarság is, a kereszténység is, és nincs az a boszorkamester, aki ezeket a tényeket véka alá rejtse.”

A *Vérző Magyarország* szerzőinek és a „Pardon” rovat föltelezett munkatársainak általam csak igen vázlatosan jelzett pályafutása arra emlékeztethet, hogy nem helyes egész életüket egyszer s mindenkorra megbélyegezni 1920 körüli magatartás alapján. Maga Kosztolányi 1913-ban a *Világ* hasábjain olyan „új barbarizmus”-ként ítélte el a zsidóellenességet, melyben „az ősi butaság vigyorgó maszkja jelenik meg” (Kosztolányi 1969, 654, 656), majd három évvel később együttérzését fejezte ki az *Egyenlőség*ben a huszonötezer galíciai zsidó menekült iránt. 1917-ben azzal érvelt, hogy Arthur Schnitzlernek a zsidó azonosság tudata révén sikerült pótolnia egy hiányt: „megoldotta – irodalmi értelemben – az ausztriai nemzetiségi kérdést” (Kosztolányi 2006, 230), 1921 után pedig tudomásom szerint nem hirdetett zsidóellenes nézeteket. Noha véleményei erősen megváltoztak a proletárdiktatúra és a békeszerződés hatására, torzító túlzás volna száznyolcvan fokról fordulatról beszélni. Az *Egyenlőség* szerkesztője a tizenkilen-

cedik századi szabadelvűség és Magyarország történelmi határainak föltétlen híve volt, ki a zsidóságnak a magyarságba beolvadását hirdette. Emlékirataiban „ezért is heves a támadás a polgári radikálisok, s mindenekelőtt Jászi Oszkár ellen [...], s ezért is igyekszik ismételtlen meggyőzni olvasóját arról, hogy a Tanácsköztársaság voltaképpen zsidóellenes volt, s hogy a 'szegedi gondolat' bölcsőjénél viszont ott voltak a zsidók [...] ugyanilyen élesen foglal állást az 'utódállamok' ellen, határozottan fordul szembe a cionizmussal” (Szabolcsi 1993, 18). Szabolcsi Lajos így idézte föl kapcsolatát Kosztolányival: „A *Hét*-beli barátaimat, elsősorban Kosztolányi Dezsőt és Karinthy Frigyest bekapcsoltam az *Egyenlőség* irodalmi munkatársai közé. Kosztolányi cikkíró és publicista lett, azonkívül csodálatos szépségű és tisztaságú műfordításokat adott a lapnak. Régi és új héber költőket tolmácsoltam neki, ő felvette gyorsírásban a magyar szöveget és klasszikus hűséggel költötte versbe. Így készült el Jehuda Halévi Cionidájának egyedülálló magyar fordítása tollából, ahol a hatalmas költemény, akár a héber eredetiben, egyetlen rímre van ráhangolva. Gordon, Frug és Bialik így szólaltak meg bűvös hárfáján, valamint Rilke zsidó tárgyú fordításai” (Szabolcsi 1993, 183).

Az sem felejtendő, hogy az *Uj Nemzedék*ben 1919. november 25-én jelentette meg Nagy Balogh János művészetének a méltatását, mely a szegény sorsú festő alkotásainak hatástörténetében döntő fontosságú. Az a megfigyelése, mely szerint Nagy Balogh „minden munkája valami végzetes kiszakadás a semmiből, mely környékez bennünket”, elárulja, mennyire közel érezte magához e művész képeit, melyeket elsősorban a megszerkesztettségük miatt becsült. Önjellemzésként is olvasható az önarcképekből, csendéletekből és szobabelsőt megjelenítő alkotásokból levont következtetés: „a lángész nem a mindent megértés, mint ahogy sokan hiszik, nem a tág befogadás, hanem inkább a korlátoltság, a magába záruló, magába futó kerekdedség” (Kosztolányi 1977, 134, 136).

Színibírálatot leszámítva, 1921 első napján közölte utolsó névvel feltüntetett érdemi cikkét az *Uj Nemzedék*ben. Az *Egy*

pohár víz című vallomásban meghaladta a másfél év ingadozásait, és olyan álláspontot foglalt el, mely nemcsak az *Édes Anna* üzenetét vetítette előre, de egyúttal kiindulópontot jelölt meg pályafutása hátralevő részéhez. Határozottan elutasítván az egyéneknek a proletárdiktatúrában irányelvként hirdetett osztályokba sorolását, a következő tanulságot fogalmazta meg: „Természetellenesnek tartom, hogy kiszolgáljanak. [...] De tudom, hogy a kérdésnek – a nagy pörnek – nincs megoldása és orvossága, csak az a mélység, bibliai pesszimizmus, hogy mindnyájan siralomvölgyben vagyunk, és aszerint kell cselekednünk, annak is, aki vizet kér, és annak is, aki vizet hoz. A siralomvölgyet kicsinosíthatják, föl is parcellázhatják, de azért siralomvölgy marad. Ezt az igazságot homályosították el utóbb az ostoba gazdagok, kik arannyal áttört brokátjukkal páválkodnak, és ma is rabszolgákat akarnának tartani, de az ostoba szegények is, kik nemesi címert csinálnak abból, hogy nincs nemesi címerük, és tüntetnek arisztokratikus rongyaikkal” (Kosztolányi 1970, 537).

A világháború, 1919 s 1920 eseményeiből Kosztolányi azt a következtetést vonta le a maga számára, hogy a hatalomnak sem birtokosaihoz, sem ellenzóihez nem szabad tartoznia. Lehet e felfogást helyteleníteni, de azt nehéz volna kétségbe vonni, hogy az Esti Kornélról írt történetek vagy az *Ének a semmiről* elválaszthatatlanok az evilági megváltás lehetőségének a tagadásától.

Röpirat Ady költészetéről

Az *Uj Nemzedék* számára végzett tevékenység bizonyos mértékig kiterő volt Kosztolányi pályafutásában, de ellentmondásai nem maradtak következmény nélkül. Kiadójának, Tevan Andornak 1925-ben írt levele határozott szemrehányást foglal magában: „Ön épp ez idő tájt, amikor a négy könyvet megjelentettem, erősen exponálta magát bizonyos politikai kérdé-

sekben. Ez a porondra való kiállítás azzal a következménnyel járt, hogy az olvasóközönségnek egy igen tekintélyes része elidegenedett Öntől” (Kosztolányi 1996, 974).

1937-ben Somlyó Zoltán kifejezetten a „Pardon” rovat szerkesztését hozta föl kifogásként, azzal a megszorítással, hogy „sohasem lehet hinni azoknak az antisémitaságában, akik zsidó nőt vesznek feleségül.” Cikkét – melyben azt hangsúlyozta, hogy Kosztolányi 1919-ben „állás nélkül maradt – fix jövedelem nélkül – ifjú házasember, kezdő apa létére” s „Megtántorodott” – a *Múlt és Jövő* szerkesztőségi jegyzettel vezette be, melyben arra figyelmeztetett, hogy annak „némely adatát Kosztolányinak és Somlyónak, immár mindkét elhunytak egyik kiváló költőtársa nem tartja egészen helytállónak. [...] És különösen nem a 'Pardon' rovat magyarázatát, melynek motívuma meggyőződés is lehetett azokban az időkben” (Somlyó 1937, 37). A lap következő száma azután egyértelműsítette, hogy Füst Milán volt a korábban említett pályatárs, sőt közölte az ő ellenvéleményét: „Ő nem volt inkább, vagy kevésbé antiszemita, mint magam vagyok, pedig én zsidó vagyok s az is akarok maradni most már” (Füst 1937, 83). Nyilatkozata összhangban volt egy évvel korábban kifejtett nézetével, mely szerint Kosztolányi „tudott tévedni, tudott hibákat elkövetni, még nagyokat is, – de senki nála jobban nem érezte, ha hiba volt a hiba, mert a lelke abban, hogy mi tisztesség, sohasem tévedett. [...] mért szerettem? Azt hoznám fel okául, hogy [...] az ethikai érzékenysége ennyire ép volt és hibátlan” (Füst 1936, 428-429).

Milyen hibákra céloz Füst Milán ebben a megemlékezésben? Talán nemcsak a „Pardon” rovatra, de az 1929-ben Adyról írt röpiratra is, bár annak számottevő részével föltehetően egyetértett. Ami Ady költészetének értékelését illeti, érdemes mérlegelni annak a nyilatkozatnak a kulcsszavait, amelyet Kosztolányi a *Prágai Magyar Hírlap* 1929. december 22-i számában adott: „Ez a vita módszere. Ha a tüzér céloz, nem arra a pontra lő, melyet el akar találni, hanem távolabb” (Kosztolányi 2004c, 729).

Kosztolányi röpiratáról elég sok félreértelmezés látott nyomdafestéket. Még az 1980-as évek közepén is előfordult, hogy a saját szakmájában tájékozott történész azt a téveszmét fogalmazta meg, hogy „az Ady elleni támadás hevében” Kosztolányi a népnemzetinek mondott maradiak szövetségét kereste azáltal, hogy „a *Nyugat* egész tábora által elvetett Arany emléke előtt” tisztelgett (Szabó 1985, 64, 68). A történeti megközelítésnek abból célszerű kiindulnia, hogy két merőben eltérő költészetfelfogás került szembe egymással. Ady a „világi üdvözítő” (westlicher Heiland) szerepét tulajdonította a költőnek. A Karl Immermann (1796-1840) kifejezésével jelölt fogalom, melyet Gadamer is fölidéz (Gadamer 1990, 94), a romantikának olyan örökségéhez tartozik, amely Kosztolányitól idegen volt. Ő inkább ahhoz a felfogáshoz állt közel, amely szerint „az ábrázolás (representation) csak önmagának, saját formai, műfaji, alkati (affect), játékos szükségletének tartozik felelősséggel” (Mitchell 1994, 422).

Kassák, aki bizonyos mértékig külső távlatból szemlélte a nálánál néhány évvel idősebb költőket, így fogalmazott: „Ady szerintem nem az a világra szóló nagy költő, akivé a magyar olvasóközönség kikiáltotta, viszont annál sokkal nagyobb, sem hogy Kosztolányi Dezső *Az írástudatlanok árulása* című cikkével ledönthetné vagy csak le is tessékelhetné ’trónusáról’.” Véleményének külön súlyt ad az a megjegyzése, mely szerint a *Nyugat* kevésbé adott lehetőséget arra, hogy a kultusz fölépítését bíráló is kiegészítse: „az Adyval jövő generáció magával hozta a magyar kritika megsemmisülését, alattomosan s a szomszédait megvakítóan tömjéneztek egymást, s ezzel többet ártottak, mint amit használtak irodalmunknak. [...] Elismerem, így utólag is nagyon bátor dolog volt Kosztolányitól, hogy kiállt ezzel a szívügyével, ezzel a provokációs cikkel, s egyben megállapítom azt is, hogy a vele állítólag egy nézetet valló társai, így kint a nyilvánosság előtt cserben fogják hagyni” (Kassák 1975, 147, 151-152).

Hasonló érvhez Babits is folyamodott első, a *Magyarország*-nak adott s 1929. július 18-án megjelent nyilatkozatában: „Nem

értek egyet Kosztolányival, de helyesnek és hasznosnak tartom felszólalását és örülök, hogy a tiszta irodalom szempontjait és a tiszta kritika hangját hallatja olyan kérdésben, amelyben eddig egészen más hangok hallatszottak” (Babits 1997a, 265). Később azután mintha visszakozott volna, hiszen a *Nyugat* szeptemberi számában azt hangoztatta: „Elsők közt voltam, akik zsenijét ismerték s bámulták” (Babits 1929, 303), s ugyanebben a hónapban Gellért Oszkárnak küldött levelében határozottan állította: „Én az Ady-kérdésben *mindig a lehető legtávolabb* álltam Kosztolányitól” (Gellért 1962, 140). Kosztolányit érte az a vád, hogy őszintétlen volt Babitscsal (Márton 1997, 1317), ám ebben az esetben talán az idősebb költővel szemben lehetne hasonló kifogással élni, hiszen Babitsnak emlékeznie kellett arra, hogy 1906-ban ő írta éppen Kosztolányinak az *Új versekről* a következőket: „Nem képzelek ízléstelenebb dolgot, mint könyvének ajánlását *Léda asszonyhoz* [...]. De a sok ízléstelenség között a legnagyobb kétségtelenül a magyar ugarra való szitkozódás” (Sipos 1999, 1: 73).

Kosztolányi Ady-röpiratának irodalomtörténeti jelentőségét még bő háromnegyed század elteltével sem könnyű megbecsülni, hiszen elfogultságainkat nehéz félretenni. Talán annyi megkockáztatható, hogy az általa mérlegre tett költészet számottevő részének nagyszerűségét egyáltalán nem cáfolta meg – talán nem is ez volt a célja –, de figyelmeztetett az életmű egyenetlenségeire. Kassák véleménye mellett két másik szerzőt hoznám föl bizonyítékkul. Egyikük Szabó Dezső, Ady-nak lelkes és elszánt híve. Minden bizonnyal *Az írástudatlanok áruháza* is hatott rá, amidőn arra a következtetésre jutott, hogy a *Sírni, sírni, sírni* „kétségtelenül undorító és ostoba vers”, s így emlékezett vissza Adyra: „Csodálkoztam, hogy nem un és fárad bele a szakadatlan pózolásba. Neki is az volt a természete, hogy sohasem volt természetes, valószínűleg egyedül, önmagával szemben sem. [...] Csodálkoztam, hogy ő, aki mégis a világirodalom egyik legnagyobb lírikusa volt, hogy megzöndült, hogy megrángott, ha valakit, író-t dicsértek előtte. [...] az a végtelen látóköri, melyet csak egy nagy műveltség adhat meg

a nagy elmének is, hiányzik nála.” Sőt némely kifogásai mint-ha Kosztolányi föltevéseit visszhangoznák: „Újságírói tevékenységének jó része azért értéktelen firka, mert a kor sablonos és népszerű érzéseit és ítéleteit kapjuk benne [...]. Vers-ajánlásai és néha egy-egy verse olyan szomorú megalkuvásoknak a gyümölcse, hogy az embert fájdalmas undorodás fogja el” (Szabó 1996, 681, 801-802, 879).

A másik szerző, akire hivatkoznék, *A Toll* által kezdeményezett vita egyik résztvevője, József Attila, ki Fenyő Miksát Ady mellett síkraszálló, de meglehetősen semmitmondó cikke alapján „Ady-klerikális”-nak nevezte, s azzal érvelt, hogy „Ignotusnak igaza van, amikor általában elfogadtatja a *már bizonyt* meg a *perszét*, – de konkrét példán Kosztolányi ítéel helyesen nem azért, mert az nem buzdít, hanem mert az ott művészietlen” (József 1958, 22). „Az minden esetre kiderül – írta József Attiláról az *Ady-vízió* szakavatott elemzője –, hogy bár Adyt nagy, szuverén költőnek tartja, egy-egy versét bírálhatónak, vitathatónak. Az az érzésünk, hogy alig is tudja magát visszatartani egy ilyen bírálattól...” (Szabolcsi 1992, 364).

„Antiszemita is voltam. Hogy nem leszek ismét, arra nem tehetek ünnepélyes fogadalmat” (Kosztolányi 2004c, 726). Az Ady-röpiratot ért támadások után tervezett, de el nem készült válaszcikkhez, föltehetően még 1929-ben papírra vetett jegyzetekben alighanem ezek a legsúlyosabb szavak. Elképzelhető, hogy némely zsidó származású vezetőknek a proletárdiktatúrában játszott szerepe alapján fogalmazott meg téves, veszélyes általánosítást. A magyar írók közül többen is jutottak hasonló következtetésre. Voltak, akik vallási, mások származási alapon ítélték. A későbbi zsidóüldözés olyan összefüggérendszeret hívott életre, melynek távlatából csakis elutasítani lehet e véleményeket, de talán óvni kell magunkat attól, hogy közvetlenül összefüggésbe hozzuk őket a haláltáborokkal. „A zsidók kollektívizmusa és messianizmusa” (Kosztolányi 2004c, 723, 726) Kosztolányit idegenkedéssel töltötte el, mert sosem hitt forradalmi változásban. Szorult helyzetében tett indulatos kijelentésének egyetlen részletét sem ajánlatos

kiemelni a szövegösszefüggésből: „Amíg étellem hozza a pincér, én átérzem, hogy mennyire testvérem, munkástestvérem, és akkor szocialista vagyok, szervezett munkás, de vagyok fajvédő is, mert szeretem azt a fajtát, melyből szakadtam [...]. Filoszemita vagyok, mert az értelem, a jóság és a barátság köt sok zsidóhoz az élet minden körülményei között. Hálás vagyok azokért a remekművekért, amiket alkottak [...], de antiszemita is vagyok, mert a rendetlenség, hanyagság, alaptalanság fáj. [...] Érdekem pedig nincsen. Hisz senkihez se tartozom” (Kosztolányi 2004c, 722-723).

A messianizmussal a latin világosságot állította szembe. Aki figyelmesen olvassa cikkeit, megtudhatja, kiket tekintett e szellem képviselőinek. 1910-ben arra emlékeztetett, hogy a latin nyelvten világos fogalmazásra ösztönöz: „arcunk verejtékével tanuljuk az idegen latint, tartozást teljesítünk, vezekelünk azért, mert nem latinoknak születtünk” (Kosztolányi 1979, 24). 1927-ben egy katolikus pappal készített beszélgetésének bevezetőjében a szeminárium örökségét „az erősen értelmi latin szellem folyományá”-nak nevezte (Kosztolányi 2002, 39). Az újkori kultúrák közül a franciában látta az értelem megtestesülését. 1910-ben a „latin gondolkozás átlátszó tisztaságá”-ért dicsérte Remy de Gourmont egyik könyvét (Kosztolányi 2006, 206), annak a szerzőnek az írásmódját, akit Apollinaire (Gourmont 1920b), valamint a huszadik század elején indult legjelentősebb amerikai költők ugyanezért méltányoltak (Pound 1954, 339-358, Eliot 1988, 370, 387, 401), s akinek egyik szövegét e stíluseszmény igazolására közölte 1920-ban a *The Dial* című amerikai folyóirat (Gourmont 1920a), amelynek Kosztolányi is előfizetője volt (Kosztolányi 2004c, 13).

Osvát Ernőnél tett utolsó látogatásáról 1930-ban készített megindító beszámolójára is lehetne hivatkozni. „Vauvenargues-ról kezdett beszélni, akiről tudta, hogy mennyire szeretem, és Bossuet-ról. Ő is bámulta az ízlés és arány e mesterét, aki a hétköznapit észrevétlenül emeli a fönségesbe.” Ugyanez a szöveg harmadik szerzőt is megnevez, azt állítván, hogy „a franciák évszázadok óta Montaigne pár mondatából élnek,

s szüntelen visszatérnek hozzá” (Kosztolányi 2004c, 334, 340). Az *Esszék* szerzőjének anyja „azt mondják, zsidó volt” (Szerb 1980, 265). Előbb tanult meg latinul, mint franciául. Nietzsche, ki eredetileg franciául akarta írni az *Also sprach Zarathustra* című könyvét, nagyra értékelte „Montaigne bátor és vígkedélyű kételkedését”-t (Nietzsche 1964, 250).

Föltételezhető, hogy az általa megnevezett francia szerzők: a kétkedő és sztoikus Montaigne, az élőszó mestere, Bossuet, a maximákban fogalmazó Vauvenargues és a legkiválóbb költőknek a franciaságát is szigorúan megbíráló Remy de Gourmont (1858–1915) hatással lehettek Kosztolányi szemléletére és írásmódjára. Hihetőleg azért is fordult hozzájuk, mert olvasásuk elősegítette, hogy tömören fogalmazzon, „ráérjen röviden írni” – ahogyan Karinthy méltatta Kosztolányi írásmódját a *Nyugat* emlékszámban (Karinthy 1936, 424) –, és „képeit latin világosságú, kristályos rendbe foglalja” – ahogyan József Attila írta egy évvel korábban (József 1958, 169). Vauvenargues rövid mondatokban fogalmazott. Ennek az eszménynek Seneca volt az egykori kezdeményezője, aki mondatszerkesztésével is irányította *A véres költő* megalkotását.

„Nagyapám és nagyanyám még latinul beszélgetett” – emlékezett a gyerekkorára Kosztolányi (Kosztolányi 2004c, 519), 1907-ben olaszul írt levelet Babitsnak Fiuméből, Horatius méltatásakor az „öngúnyt” nevezte meg „a latin szellem nemes hagyománya”-ként (Kosztolányi 2006, 8), Ambrus Zoltán halálakor pedig így foglalta össze elődjének párizsi tapasztalatait: „Azt tanulta meg, ami a latinság mély mivolta: az alkotó értelmet, az arányt, az önfékező szigort, az előkelőséget, azt, ami voltaképpen megtanulhatatlan” (Kosztolányi 2004c, 247).

Kiknél kereste a „latin világosság” szellemét a korai huszadik század nyugati szerzői közül? 1913-ban az André Suarès írói nevet használó, zsidó származású szerzőt idézte: „A latin-talan kultúra parvenü kultúra.” Erre az íróra hivatkozva állította, hogy „mindenki, aki igazán magyar stilisztá, latin kultúrán nőtt fel, amely a vérében teljesen idegen magyarság végzetes öröksége lett, nem a faji rokonság, de a százados

— | | — | |
— | | — | |

hagyományok, a szellemi közösség, a gondolkozás azonossága folytán. Előttünk csak a német szellem barbár. A latin kultúra magyar kultúra is” (Kosztolányi 1999b, 19, 18). Ugyanekzekben az években Remy de Gourmont műveiben is megtalálta a „latin gondolkozás átlátszó tisztaságá”-t (Kosztolányi 2006, 206). E francia költő és prózaíró a szimbolisták köréhez tartozott, a középkori latin irodalom lelkes híve volt, és értekezőként döntő hatást tett Blaise Cendrars, Ezra Pound és T. S. Eliot felfogására. Való igaz, hogy Kosztolányi Pirandellónál is fölfedezte „az új latin világosságot”, de abban az értelemben, ahogy az önkényuralmat elutasító Unamuno alkotásában; a közös nevezőt hangsúlyozta e két írónál annak a szövegnek a saját véleményét megfogalmazó részében, amellyel mintegy ellensúlyozta az olasz szerzőnek a szavait. Pirandello nyilatkozata egyébként önvédelemként is felfogható: „Nézzé, ez a helsingforszi szocialista lap a fasizmus vértanúi közé sorol engem, azt írja, hogy száműzötten bujdosom a ’feketeinges rémuralom’ előtt [...]. Butaság” (Kosztolányi 2006, 271-272).

„Még Caliban sem szörny.” Abban a cikkében, amelyben a Kosztolányi által emlegetett latin világosságot a fasizmussal hozza összefüggésbe, Lengyel András ezt a mondatot idézi elmarasztaló értelemben, egy olyan bírálatból, amelyet Kosztolányi a *Nyugat* 1925. május 25-én megjelent számában közölt (Kosztolányi 2006, 360). Legyen szabad emlékeztetni arra, hogy a Caliban név a kannibál anagrammja, s a Kosztolányi által szeretett *Esszék* első könyvének harmincadik fejezete („Des Cannibales”) sugallta. Ez az esszé a „barbárság” minősítését teszi kérdésessé. Caliban istene, Setebos, Magellan (Magalhães) úti beszámolója szerint patagóniai istenség. A viharban – melynek 1920. december 15-én tartott előadásából Kosztolányi Sugár Károly Caliban alakítását emeli ki az *Uj Nemzedékben* – Caliban annak a Sycorax nevű „boszorkánynak” a fia, aki Prospero előtt a szigeten uralkodott. Ezt a szerepet az utóbbi évtizedekben gyakran nem fehér bőrű színésszel játsszatják, azt sugallva, hogy a színmű a gyarmatosításra is vonatkoztatható. Wystan Hugh Auden (1907–1973) *The Sea and*

the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest (1942–4) című részint versben, részben prózában írt költeménye a bennszülött őslakos Caliban nézőponjának létjogosultságáért száll síkra. Kosztolányi e művet természetesen nem ismerhette, de az általa is fordított Robert Browning *Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in the Island* című, kötetben 1864-ben kiadott költeményét igen. A *Téli rege* fordításáról írt tanulmány több jelentős Shakespeare-értelmezőre is hivatkozik. Mindebből arra lehet következtetni, hogy tudott Caliban alakjának olyan magyarázatáról, amelynek alapján teljes joggal állíthatta, hogy ez a szereplő nem szörnyeteg. Montaigne-t, aki megértést tanúsított a leigázott bennszülöttek iránt, az eszmétörténetben kifejezetten a szabadelvű (liberális) türelem korai megtestesítőjeként tartják számon.

Lényegében ennek az örökségnek volt a letéteményese a nagy múltú, 1878 végén Légrády Károly és Tivadar által indított *Pesti Hírlap*, melynek Kosztolányi 1921-től haláláig állandó munkatársa volt, sőt az 1922-ben alapított PEN Club is. Magyar szervezete négy évvel később jött létre, Rákosi Jenő elnökletével. Őt váltotta fel 1930-ban Kosztolányi. 1931 novemberében Londonban járt, ahol lord (Harold Sidney Harmsworth) Rothermere (1868–1940) 1000 fontot ajánlott fel a Magyar PEN Clubnak. Noha e brit sajtómágnás az első világháború alatt a Csehszlovákia létrehozásán fáradozó politikusokat támogatta, a háború után a nemzeti kisebbségek hátrányos megkülönböztetése miatt Magyarország mellé állt. 1927. június 21-én vezető lapjában, a *Daily Mail*ben cikksorozatot indított a trianoni határok módosítása érdekében, ezért a *Vésző Magyarország* 1928-ban megjelent, az elsőhöz képest részben szűkített, részint bővített kiadásában is közölték egyik írását. A tőle kapott összeget Kosztolányi javaslatára Krúdy és Móricz kapta egyenlő arányban. Herczeg Ferenc visszaemlékezései szerint a miniszterelnök – alighanem Károlyi Gyula gróf – a Magyar Tudományos Akadémia elnökét szerette volna látni a Magyar PEN élén a nemzetközi szervezetnek 1932-ben Budapesten tartandó ülése idején. Kosztolányi alighanem

túlzottan szabadelvűnek számíthatott a kormányzat szemében, s ezért kellett lemondania. Annyi bizonyos, hogy a történész Berzeviczy Albert a folytonosságot képviselte a maradiak szemében – 1905-től 1936-ban bekövetkezett haláláig volt az Akadémia elnöke –, a trianoni békeszerződés esetleges módosítását támogató olasz körökkel állt kapcsolatban, és biztosítani tudta a harmincezer pengős állami támogatást. Végül is ad hoc bizottság szervezte a PEN ülést. „A bizottságban természetesen helyet foglalt Kosztolányi is”, akiről Herczeg azt írja, hogy „indulása óta buzgó olvasója és tehetségének méltatója” volt (Herczeg 1993, 172). Az ülészak hozzájárult Magyarország kedvezőbb nemzetközi megítéléséhez. Olyanok is Budapestre látogattak, akiket az utókor is jelentős alkotókként tart számon, mint például a költő, irodalmár, regényíró és fordító Edwin Muir (1887–1959). A találkozóra kényes helyzetben került sor, hiszen a „háború meg a nyomába lépő gazdasági nehézségek mindenütt a világon megteremtettek egy jelszót, mely az idegenek ellen fordul” – ahogyan egy föltehetően Kosztolányitól származó cikk megállapította, sőt az Action Française föllendülése a következő szavaknak is hitelt ad: „Franciaország sokkal inkább nacionalista és imperialista, mint bármikor. [...] A kamara elnöke meg a sovinszták vezetője a szónoki emelvényre megy, mely fölött a trikolór lengedez, követelik a háborút. Berlin teljes elpusztítását” (Kosztolányi 2004b, 244, 236).

Kosztolányi lemondása azt sejteti, hogy személye nem állt közel a kormánykörökhöz, sőt az olaszbarát politika híveihez sem. Lefordította ugyan a gazdag zsidó családból származott és Mussolinival 1911 és 1936 között bensőséges viszonyban levő Margherita Sarfattinak, a Novecento nevű művészeti mozgalom támogatójának Mussolini-életrajzát, mely először angolul jelent meg 1925-ben, ám e tényből nagyon kockázatos volna Kosztolányi politikai felfogására következtetni. Legföljebb annyi állapítható meg, hogy e könyv megjelentetését föltehetően a magyar kormány sugallta, hiszen 1927-ben került sor Bethlen István római tárgyalására, melynek eredménye-

képpen a magyar miniszterelnök az olasz vezetővel olyan szerződést írt alá, mely „jelentős előrelépés volt Bethlen régi törekvésének, a külpolitikai elszigeteltségből való kitörésnek és a nagyhatalmi támaszkeresésnek az útján” (Romsics 1991, 181).

Az életrajz értelemszerűen csakis Mussolini korai éveivel foglalkozik. Első fele az első világháború előtti időszakot tárgyalja, amikor a szegény paraszt családból származó szocialista politikus *Osztályharc* címmel alapított lapot, majd „mint a forradalmi szocializmus vezére az *Avantit* szerkesztette”. Sarfatti a nem olasz írók közül Gorkijra hivatkozik, és két vezetőt emel ki a századelő Európájának politikai történetéből: „az egyik Lenin Miklós, a másik Benito Mussolini. Az egyik Európa keleti, a másik Európa nyugati műveltségének jelképezője.” Elismeri, hogy ebben az időszakban több sikert ért el „*Lenin* bolsevizmusával, mely a tömegeket sokkal jobban megfogta, mint a mi szocialista vezéreink se-hal-se-hús beszéde.” Az életrajz két versszöveget idéz. Egyikük egy népszerű vereszet az Amerikába vándorolt olaszokról, a másik a fiatal Mussolini „Győz Thermidor...” kezdetű szonettje, mely az 1789-ben kitört francia forradalom szélsőbaloldali résztvevőjét, Babeufot dicséri. Ezt a szöveget Sarfatti a következő állításának bizonyítására idézi: „Marxnál meg a németes ízű kollektívizmus közgazdászainál sokkal jobban érdekelte őt *Babeuf* és az ideális kommunizmus latinus bölcselei, *Proudhon* és a mi *Buonarottink*”. A könyv szerint a háború kitörésekor Mussolini „a proletariátus forradalmi szellemét” képviselte. Az *Avantiban* közölt cikkét idézi: „Amennyiben Olaszország megszegné a semlegességet és a központi hatalmakat támogatná – most hangosan kimondom –, az olasz proletároknak csak egy kötelessége lehet: *föllázadni!*” Miért változott meg utóbb a magatartása? A könyv szerint egyértelműen a német hatalom fenyegetése miatt. Hosszabban idézi Mussolininak egy röpiratát, melynek kulcsmondata így hangzik: „A pángermanizmus haladása nem félelmetes, csak résen kell lennünk.” Az életrajzíró ezzel indokolja, hogy Mussolini bevonult katonának és a Karszt hegységben a Monarchia seregei, így magyar

katonák ellen is harcolt. Miután többször és súlyosan megsebesült, így nyilatkozott a *Popolo d'Italia*ban: „azoknak az eszméknek a diadaláért, melyek a négyes szövetség hadseregeit vezetik, minden zokszó nélkül még rettenetesebb szenvedést is elviseltem volna” (Sarfatti [1927], 51, 60, 14, 177, 71, 51, 142, 146, 111, 172-173).

A magyar kiadásban nincs nyoma annak, hogy fordítója rokonszenvezett volna a könyvben kifejtettekkel. Nem ő, hanem Zambra Lajos írta a Bevezetést. Tény, hogy készített beszélgetést az olasz fasizmus vezetőjével, de ezt éppúgy hivatali föladatként kapta a *Pesti Hírlaptól*, mint más magyar és nem magyar újságírók, akik nyilatkozatot kértek az olasz politikustól. Az életrajz magyar fordításának megjelenésekor, 1927-ben a Ducét még a nyugati hatalmak is támogatták. Jelentős írók sorát hozták több vagy kevesebb joggal összefüggésbe Mussolini mozgalomával. A fiatal Paul de Man nem alaptalanul tételezett föl összhangot az olasz fasizmus és a modern művészet iránti elkötelezettség között. „Ez a két költő a fasizmus első nemzedékéhez tartozik” – írta Ungarettiről és Montaléról 1941-ben (Man 1988, 29). Yeats-tól D. H. Lawrence-ig költők és regényírók dicsérték az olasz fasizmust. Amerikai szerző emlékeztetett arra két évtizeddel ezelőtt, hogy a futurizmus „fontos szerepet játszott abban a mozgalomban, mely sürgette, hogy Olaszország az entente oldalán bekapcsolódjék az első világháborúba, s Mussolini csatlakozott a futuristákhoz e küzdelemben, így tett döntő lépést balról” (Dasenbrock 1989, 9). Az eredetileg szindikalista Mussoliniben sokan olyan vezetőt láttak, aki megakadályozta a kommunista hatalomátvételt Olaszországban. Ezzel is magyarázható, hogy a húszas években a brit sajtó túlnyomó része dicsérte Mussolinit (Smith 1976, 12-14), s a Szabó Lőrinc szerkesztette *Pandora* „politikai zseni”-nek nevezte (Sebestyén 1927, 315). A „fasiszta eszmeiségnek három kulcsfontosságú vetülete vonzotta az értelmiséget Olaszországban és másutt: a fasizmus mint modernizáló diktatúra, mint a marxizmust bíráló szocializmus és mint olyan politikai elmélet, amely helyet biztosít a művészetnek

és a művésznek” (Dasenbrock 1989, 11). Paul de Man sokak véleményét képviselte, mikor így érvelt: „a fasiszta rendszer teljes szabadságot hagy a költőnek ahhoz, hogy bármilyen forrásból merítsen ösztönzést, akár olyan területen is, amely szemlátomást ellentétben áll a nép nevelőinek kedves köz- és harci szellemmel” (Man 1988, 32).

„Akárhogy tagadják ma, *akkor* még egész Itália, hercegestől és fináncostul, Mussoliniben hitt és reá esküdött” – írta Herczeg Ferenc a húszas évekről, a későbbiekről pedig ezt állapította meg a Rothermere bátorítására s a szóban forgó életrajz megjelenésével egy időben létrehozott Magyar Revíziós Liga egyik szervezője: „Míg Hitler jéghidegen, sőt ellenségesen állt szemben a magyarsággal, soha egy szóval nem jelezve, hogy egy rokonszenves vonást talált népünk jellemében vagy történetében, addig Mussolini határozottan szerette fajtánkat” (Herczeg 1993, 126, 168). A szaktudomány nem cáfolja e szavakat: „A kiszemelt szövetségesek közül Olaszország volt az egyetlen, amely az 1920-as években nyíltan és határozottan felkarolta Magyarországot. [...] A Jugoszlávia elleni olasz-magyar érdekközösség hívta életre az 1927. április 5-én Benito Mussolini és Bethlen István által aláírt barátsági, békéltetési és választottbírói szerződést” (Zeidler 2009, 483).

Abból a tényből, hogy Kosztolányi beszélgetést készített az olasz állam irányítójával, korántsem lehet arra következtetni, hogy rokonszenvezett volna politikájával, csupán annyit jelent, hogy a kor számos más újságírójához hasonlóan teljesítette a munkaköréből adódó föladatot. Elbeszélő műveiben legfőljebb elvétve tett utalást az olasz fasiszusra. A *Péter* (1932) címszereplője egy uszodában találkozik olasz fiatalokkal, akik „fasiszta módon üdvözölték”, miután kiderült számukra, hogy ez a fiú beszéli az ő nyelvüket (Kosztolányi 2007, 2: 267). Cikkeiben többször is csúfondárosan jellemezte az olasz mozgalmat. „A fasisztáknak az ókori rómaiak mindössze a kisujjukat nyújtották. És ők az egész kezüket, az egész karjukat követelik mostan” – olvasható az egyik név nélkül meg-

jelent cikkben. Egy másik így számol be Angelo Musco szicíliai színésznek a Ducénál tett kényszerű látogatásáról:

„Mussolini [...] megkínálta helyel, ránézett babonás, kígyóbűvölő szemével, és csak ennyit mondott:

– Ön fasiszta?

Musco őszintén válaszolt:

– Kegyelmes uram, én tengerész vagyok. Mindig arra fordítom a vitorlát, amely felől a szél fúj” (Kosztolányi 2004b, 325, 214).

Lényegesen több rokonszenv érzékelhető azokban a szövegekben, amelyek a Gorkijnál 1924. július 28-án tett látogatásról számolnak be. A magyar költő fia annak tulajdonította a kedves fogadtatást, hogy Gorkij úgy találta, Harmos Ilona „nagyon hasonlít Lenin feleségére, Krupszkája asszonyra” (Zágonyi 2008c, 37). Ennél az életrajzi adaléknál fontosabb arra emlékeztetni, hogy Kosztolányinak kezdettől fogva súlyos kifogásai voltak a bolsevik hatalommal szemben. Már 1922-ben arról tudósított, hogy „a forradalom földjén új, mindennél szigorúbb formalizmus kísért”, Gorkijról pedig azt állapította meg, hogy „forradalmár, míg a vörös cenzorok be nem tiltották kétfelvonasos drámáját, mint ellenforradalmi művet” (Kosztolányi 2006, 418, 273). Egyik beszámolója végén az orosz író idézte: „– Vajon a fehérek kegyetlenebbek-e vagy a vörösek? Talán egyformán kegyetlenek, mert a fehérek is, a vörösek is oroszok” (Kosztolányi 2004b, 261).

Kosztolányi úgy látta, hogy 1917 után az következett be, amit ő 1905-ben jósolt: „a bolsevikek ugyan megvetik a magántulajdon elvét, de a magántulajdont nem mindig vetik meg.” Egyenesen párhuzamot vont a kommunizmus és a fasiszmus között: „Berthon elvtársnak – bármennyire is meggyőződéses kommunista – az Azúr parton gyönyörű kis villája van. [...] A Földközi-tengerről ő is azt mondja, akár Mussolini: 'Ez az én tengerem.' [...] Itt tehát végeredményben két szomszédos birtokos pörpatvaráról van szó.” Az amerikai kommunista Emma Goldman két éves tapasztalataiból levont következteté-

sek új uralkodóosztály önkényuralmáról és kegyetlenkedésről szóltak: „Azt tapasztaltam, hogy egy aránylag kis politikai csoport, az ötszázezer tagot számláló kommunista párt zsarnokian uralkodik a százötvenmilliós nép fölött. A munkásokat, mint gályarabokat hajtják a munkára, a legkisebb fegyelmetlenség [sic!] miatt letartóztatják, sőt az úgynevezett ipari dezertáció miatt ki is végzik őket. [...] Fegyházaik telis-tele vannak férfiakkal, nőkkel, még gyermekekkel is, [...] mert másképpen vélekedtek” (Kosztolányi 2004b, 205, 416, 220).

Korai halála miatt Kosztolányi csak alig tapasztalhatta a nemzetiszocialista Németország fenyegető hatalmát. Ezért lehet megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítani annak, hogy már 1926 elején szót emelt a fajvédelem ellen: „*Hindenburg – nem német?* Ezt az elképesztő kijelentést utóbb egy horogkeresztes német írta egyik fajvédő lapban [...]. Állítását elsősorban azzal indokolta, hogy a német ember semmi módon nem írhatta volna alá a locarnói szerződést. De a birodalmi elnök múltjára vonatkozólag is érveket sorakoztatott föl, melyekből kitetszik, hogy a Hindenburg-Beneckendorff család szláv eredetű, és az igazi germán, a fajtisza német Ludendorff. / Ezen a bárgyúságon természetesen csak mosolyogni lehetne, de Németországban széles körökben hitelre talál” (Kosztolányi 2004b, 375-376). 1934 áprilisában a *Brassói Lapok* munkatársa megkérdezi, mi a véleménye a németországi könyvégetésről. Válasza egyértelmű: „– Megdöbbenőnek tartom ezt a barbárságot, amelyre még nem volt példa. Ezekért a kilengésekért az egész kort, amelyben élünk, rám nézve 'idegen kor'-nak tekintem” (Bustya 1967, 40). Néhány hónappal később ezt a tudósítást küldi Berlinből: „Minden ablakból egyforma nagyságú horogkeresztes vörös zászló leng. Nem nagyok ezek a zászlók, alig félméteresek, de minden utca minden házában minden ablakából lengedeznek, úgyszólván állandóan. Vagy azért, mert elutazott a *Führer*, vagy azért, mert visszaérkezett, vagy mert el fog utazni vagy mert vissza fog térni.” Ezzel a mondatokkal zárja cikkét: „Berlinben a legszörnyűbb történelem folyik...” (Kosztolányi 1979, 244, 246). Egy évvel később arra

figyelmezteti olvasóit, hogy a nemzeti szocialisták távozásra kényszerítették azokat, akik nem fogadták el a rendszerüket. Thomas Mann „müncheni palotájában, az Isar partján, ahol néhány évvel ezelőtt egy délutánt töltöttem, most a rendőrség lakik” (Kosztolányi 2006, 315).

A huszadik századnak sok jelentős írója azonosította magát rövidebb vagy hosszabb ideig jobb- vagy baloldali zsarnoksággal. Kosztolányi nem tartozott közéjük. Még azok közé sem, akik tessék-lássék engedményeket tettek, mint Pirandello. 1926. december 21. és 23. között a *Pesti Hírlap* három cikket is szentelt az olasz író társulatának, budapesti vendégszerelés alkalmával. Az első alkalommal Kosztolányi megemlégette, hogy a nézőtérén „ott volt a budapesti olasz fascio is”, de az *Így van, ha te így látod* című vígjátékról szólván, kiemelte, hogy „Pilotto bohókás fölényel alakítja a komédia bölcselkedőjét, a költő hasonmását, ki sem jobbra, sem balra nem foglal állást” (Kosztolányi 1978, 2: 540, 542). Ha valakivel rokonszenvezett Kosztolányi a korszak államférfiai közül, az legfőljebb Gandhi volt, kiről 1925-ben így vélekedett: „azt kívánjuk, vajha Európát is ilyen örültek, ilyen kötni való boldok vezetnék” (Kosztolányi 2004b, 222).

A következő évtized elején a magyar szellemi életben döntő szerepet játszott a vita az irodalom bal- vagy jobboldaliságáról. 1933-ban a *Nyugat* is bekapcsolódott ebbe az eszmecserébe. Rédey Tivadar (1885–1953) közéletet próbált találni. Arra hivatkozott, hogy a „jobboldaliság az irodalmi parnasszust legszívesebben holmi állandóan kifüggesztett 'megtelt' táblával képzelel el”, a baloldal viszont „lenéz minden arisztokráciát, de ahhoz váltig ragaszkodik, hogy a saját tábora az intellektuális arisztokráciával egyet jelent” (Rédey 1933, 2-3). Békítő kísérletével kudarcot vallott, mert Illyés Gyula leszögezte, hogy „a mi 'igazi' irodalmunk, a mi oszthatatlan ideálunk láthatóan azok felé hajlik, akik az úgynevezett baloldalon állnak” (Illyés 1933, 94), sőt még Schöpflin Aladárnak is az volt a végkövetkeztetése, hogy a „a baloldal a szabad-ot sokkal szélesebbre mérte, míg a jobboldal mindenütt

erkölcsi, politikai, társadalmi és ízlésbeli tabukat állított fel” (Schöpflin 1933b, 100). Kosztolányi nem foglalt állást. Már 1927-ben kívülállóként határozta meg a saját helyét: „Hagyják meg kétségeimet, függetlenségemet, hogy esetről esetre, amint jónak látom, mindenkinek igazat adjak, vagy mindenkít elítéljek, s gőgös magányomban azt gondoljam a zsarnok hatalomról és a még zsarnokabb csőcselékről, amit akarok” (Kosztolányi 1979, 134).

Amikor az előbb említett vitával egy időben, Jules de Gautier-ra hivatkozva, homo aestheticusként jellemezte magát, szemben a homo moralisszal, voltaképp annak a tizenkilencedik századi költőnek az örökségéhez kapcsolódott, akit a művészet a művészetért eszmény megfogalmazójaként szokás számon tartani. Az a szerző, akit Baudelaire verseskötete ajánlásában gáncstalan költőnek nevez, 1836-ban így összegezte a felfogását: „Semmi, ami szép, nem nélkülözhetetlen az élethez. [...] minden, ami hasznos, csúnya [...]. Egy házban az illemhelyek a leghasznosabbak.” Ezt a szembeállítását a fejlődés kicsúfolásával egészítette ki: „Néhány századdal ezelőtt volt Raffaello és Michelangelo; most létezik Paul Delaroche, mert előre haladtunk” (Gautier 1966, 45, 51).

A Kosztolányi halálakor megjelent sok méltatás közül alighanem az ifjabb Ignotusnak sikerült a legtalálóbb jellemzést adnia: „Optimizmus, miszticizmus, hit a vallásban, hit a haladásban, messiás-várás, forradalmi romantika, látnokság, programköltészet, metafizikás elmélkedés, metafizikátlan szocializmus, bibliai szellem, ’zsidó-keresztény mithológia’, hindu-zsidó befelé-fordulás, zsidós-oroszos önkívület, oroszos-németes kaszárnyarend, ’magyaros’ parlagiasság, ’árja’ vagy ’turáni’ ázsiaiság, osztályharcosság, antisemitaság, általában minden felekezeti türelmetlenség, minden ’faji’ önérzet s amit mindezzel azonosított, az egész keleti és északi világrész: ez nem kellett neki, ezt egyetlen mozdulattal toltta el magától” (Ignotus 1936, 7).

A továbbiakban ilyesféle előföltevéssel próbálok közelíteni az utolsó másfél évtizedben keletkezett művekhez.

6. A történelem mint újraírás

„*Ad hoc genita es ut perderes, ut perires, ut sperares, metueres, alios teque inquietares, mortem et timeres et optares, et quod est pessimum, nunquam scires cujus esses status.*”

(Sénèque 1885, 103)

„Elkészültem regényemmel, *A véres költő a címe*” – írta Kosztolányi Reményi Józsefnek 1921. augusztus 1-jén (Kosztolányi 1996, 459). A *Nyugat a* 16. számtól folyamatosan közölte a művet nyolc részletben. Föltehető a kérdés, nincs-e jelentősége annak, hogyan tagolta a regényt a folyóirat.

Az első folytatásokban közölt francia regény alighanem Balzac műve, a *La Vieille Fille* volt (Genette 1987, 372), mely 1836. október 23. és november 4. között jelent meg tizenkét részletben a *La Presse* című napilapban. Dickens regényeit a Penguin kiadó népszerű sorozatában napjainkban úgy jelentetik meg, hogy jelzik az eredeti folytatások végét. A Norton cég kritikainak nevezett kiadásai is hasonló megoldáshoz folyamodnak – még Henry James 1900 körül megjelent műveinek esetében is (James 1999). Ezek a nagyobb lélegzetű elbeszélő alkotások nagy példányszámú lapokban jelentek meg, tehát föltételezhető, hogy szerzőik több ezer olvasóra számíthattak, s ezért fontosnak tartották a folytatások szerinti szakaszolást. Talán Mikszáth Kálmán is gondolhatott arra, hogy egy-egy folytatást a kíváncsiság fölcsigázásával fejezzen be, s az olvasók megvásárolják a *Vasárnapi Újság* következő számát.

Persze, az ő esetében nem lehet föltételezni, hogy előre megírta e részleteket, legalábbis erre lehet következtetni abból, hogy az említett hetilapnak ideiglenesen föl kellett függesztenie *A fekete város* közlését, amikor szerzője megbetegedett.

Az idézett levél azt bizonyítja, hogy *A véres költő* már készen állt akkor, amidőn a folyóirat elindította a közlését, tehát elvileg elképzelhető, hogy a szerző is beleszólt annak eldöntésébe, mennyi jelenjék meg a szövegből egy-egy számban. Noha a *Nyugat* viszonylag kis példányszáma miatt nem sok olvasóra lehetett számítani, a folytatások szakaszai bizonyos mértékig felülírják a fejezetekre tagolást, pontosabban kiemelnek némely részleteket. Az első folytatásban a címszereplő még kifejezetten rokonszenves színben tűnik föl. A hatodik fejezettel kezdődött a második szakasz, ennek elején jelenti be Nero Senecának, hogy ő is írt egy költeményt. Ez a szakasz a „Három költő a gőzfürdőben” című fejezettel végződik, melynek végén Seneca figyelmezteti társait, hogy a közelükben valaki horkol, de lehet, hogy kihallgatta beszélgetésüket. „– Ki lehet ez – gondolta magában Seneca.” E végső szavakhoz a következő szakasz eleje kapcsolódik, megadva a kérdésre a választ: Zodicus a kém, aki azonnal rohan a császárhoz jelenteni. Ez a szakasz Britannicus halálával ér véget és a rá következő élén ez a fölirat áll: „Felejteti”. Az egyes szakaszok egyenetlen hosszúságúak: míg az első kettő öt-öt fejezetet, addig az ötödik folytatás mindössze kettőt foglal magában: a „Taps” és az „Isteni színész” Nero föllépteivel foglalkozik. Poppaea és Nero kapcsolata áll a következő rész középpontjában, s ennek végén közlik a császárral, hogy „a legjobb anya” lázadást szít. Agrippina megöletésével indít az utolsó előtti folytatás, mely a „forradalom”-mal éri el tetőpontját. A zárlat eseményeit két főszereplő halála fogja keretbe: Senecáé és Neróé. Végeredményben megállapítható, hogy a cselekményt ez a beosztás mintegy központoszással látja el.

Az első könyvkiadás évszám nélkül jelent meg, Kállay Miklós két lapos bevezetőjével. A *Bácsmegyei Napló* december negyedik számában az olvasható, hogy „ma megjelent Kosz-

tolányi Dezső új regénye a 'Véres Költő'" (Kosztolányi Dezső új könyve, 1921), tehát szinte a folyóirat huszonharmadik számában közölt végső részlettel egy időben. Miért lett az 1929-ben forgalomba került második kiadásnak *Nero, a véres költő* a címe? Talán Thomas Mann levele s az amerikai kiadás ébreszthette rá Kosztolányit arra, hogy könyve inkább fölkeltheti a tájékozatlan olvasók figyelmét, ha címében meg van nevezve a címszereplő. A német író Kosztolányi már 1913-ban Budapesten megismerte, s később többször is találkoztak és leveleztek egymással. Mann szóban forgó leveléből arra lehet következtetni, hogy Stefan J. Klein fordítását még megjelenése előtt olvasta. A „Kaiser- und Künstlerroman”-t „Nero”-ként említi (Mann 1990, 637), noha az *Der blutige Dichter* címmel jelent meg Konstanzban, a Möhrle kiadónál. Az amerikai változat az első német kiadáshoz képest három évvel később, 1927-ben került forgalomba New Yorkban, a Macy-Masius cégnél. Fordítója, a Columbia Egyetemen végzett Clifton P. Fadiman (1904–1999), akkoriban a Simon and Schuster nevű ismert New York-i kiadó alkalmazottja volt, aki kritikusként komoly hírnévre tett szert. Az általa készített változat *The Bloody Poet, a Novel about Nero* fölirattal s Thomas Mann „bevezető levelével” jelent meg, tehát föltehetően a német fordítás alapján jött létre. Egy évvel később a londoni Gollancz már a *Nero* cím mellett döntött. Ugyancsak 1928-ban került az olvasók elé az utrechti kiadás *Nero's Tragische Dood* címmel. Az említett német fordítás nemcsak a Baden-Badenben működött Merlin cég 1929-es kiadásában, de a második világháború után is sokáig megőrizte a három szavas címet, csak 1979-ben döntött úgy egy berlini cég, hogy régi fordítást kissé magyarázkodó címmel (*Nero: Historischer Roman aus der römischen Kaiserzeit*) jelentesse meg.

Minden bizonnyal a témaválasztás okolható azért, hogy Kosztolányi Dezső regényei közül ez a mű keltette a legnagyobb nemzetközi visszhangot. Az amerikai kiadással egy időben Leningrádban is megjelentették (Zágonyi 1982b, 339). Az egy évvel későbbi, poznani lengyel és az 1931-ben megjelent

zágrábi változat a rövidebb, az 1933-ban a milánói Genio cég által a fiumei születésű Antonio Vidmar átköltésében közreadott olasz vagy az 1942-ben Prágában s az 1944-ben Párizsban, illetve Jyväskyläben kiadott változat a hosszabb címet szerepeltette. A második világháború óta a legtöbb fordítás ez utóbbi megoldást választotta.

A nemzetközi visszhangot bizonyítja, hogy amikor R. V. Cripps ötfelvonásos színművet írt a római császár utolsó szerelméről, Kosztolányi regényének német változatát is figyelembe vette (Kosztolányi 1978, 2: 240), Lion Feuchtwanger Hitlert kipellengérező regénye, a *Der falsche Nero* (1936) elég sokat kölcsönzött a magyar író művéből (Kepes 1988, 110), Danilo Kiš pedig 1989-ben azt nyilatkozta, hogy „Kosztolányi Flaubert-rel állítható párhuzamba, három regénye – nevezetesen a *Nero*, a *Pacsirta* és az *Édes Anna* – csúcsa az európai irodalomnak” (Babić 2007, 167).

Történetírás és regény

A *véres költő* többféle, olykor egymást kizáró értelmezésekre szolgált ürügyként. A megközelítően helyes magyarázatnak valószínűleg a mérték, az arány a záloga, s ez kizárja annak a lehetőségét, hogy a könyvet kulcsregényként fogjuk fel és alakjait ténylegesen létezett huszadik századi szereplőkkel azonosítsuk. „Neroról is írnék s D’Annunzio jut eszembe.” Ez az író által 1901-re keltezett kijelentés (Kosztolányi 1916, 109) lehet a legkorábbi, mely azt sugallja, hogy Kosztolányit foglalkoztatta a római császár jelleme. D’Annunzioval némi személyes kapcsolata is volt. 1910-ben az olasz költő elküldte neki *Forse che si, forse che no* című regényét, Kosztolányinak egy későbbi cikkében pedig szó esik arról, hogy barátja, Antonio Widmar, „ki huzamosabb ideig tartózkodott közelében, gyakran mesél róla” (Kosztolányi 2001, 63). „A lélektani kísérletezőből kísérleti nyúl lett, s korjelenségből kórjelenség

[...], s az idő lázában inkább él kifelé, mint befelé, kommentálja magát, ahelyett, hogy korrigálná.” Ennek az 1907-ben megfogalmazott értékelésnek nem mond ellent az a négy évvel későbbi minősítés, mely a *Szent Sebestyén mártírhálála* című Debussy által megzenésített műről adott ítéletet. „D’Annunzio el van fáradva. [...] D’Annunzio önmagát lopja” (Kosztolányi 2006, 235-236, 238-239). Ez a két mondat megfelel a franciák véleményének, mely „a D’Annunzio által hibás franciasággal megírt szöveg közepszerűségét” hangsúlyozza (Barraqué 1962, 164). 1922-ben keletkezett a *D’Annunzio dióhéjban* című húsz pontba szedett, meglehetősen csúfondáros szöveg, mely így jellemzi tárgyát: „Néró az őse” (Kosztolányi 2006, 241). Az *Il trionfo della morte* (1894) című könyvének jeligeje Nietzschétől vett idézet, s e regényről olasz irodalomtörténész azt állapította meg hogy benne „a szimbolista kultúra összes kulcsszava előtérbe kerül” (Raimondi 1982, 320). Ez a mű magyarul 1919-ben jelent meg Lendvai István fordításában. Ugyanebben az évben írta Kosztolányi Petronius befejezetlen regényéről a következőket: „Olvasás közben gyakran elmosolyodom, és megismerem a Néró-korabeli kérkedőkben, pazarlókban, örjögőkben a mai hadigazdagokat. [...] Arra gondolok, hogy mai, európai kultúra is épp így bomladozik ezekben a napokban” (Kosztolányi 2006, 12). Az egyik értelmezés szerint *A véres költő* a „dekadencia regénye” (Kiss 1979a, 157), s való igaz, hogy a könyvből nem hiányzik annak az 1900 körül többek által is képviselt felfogásnak érvényesítése, mely szerint az élet a művészetet utánozza. Nero Oresztés szerepében lép föl azon az estén, amikor Agrippinát meggyilkoltatja. „A ’90-es évek elején a Sorbonne Nouvelle Paris III. egyetemen úgy értelmeztem a regényt, mint a dekadencia immanens önkritikáját” – jegyzi meg Tverdota György (Tverdota 2007, 300), s ilyen megközelítéssel valóban ki lehet emelni a regény egyes részleteit, de csakis más összetevőknek a rovására. Kosztolányi a regény megírása előtt mintegy két évtizedig töprengett a római császár történelmi szerepén. 1918 elején, Szomory *Harry Russel-Dorsan a francia*

hadszinterről című könyvének költött újságírójáról állította, hogy „Neroi költő, aki egy felgyújtott világról énekli dalát” (Kosztolányi 2004c, 294), egy évvel később pedig azt hangsúlyozta, hogy VIII. Henriket „'angol Nero'-nak nevezték” (Kosztolányi 1978, 1: 59). Az előbbi utalás a római császárról készült történeti munkáknak olyan mozzanatára vonatkozik, amelyet cáfol a regény, így érzékeltetvén azt, hogy a történetírás gyakran elválaszthatatlanul összeszőődik a kitalálással (fikcióval), vagyis a múltnak csakis részben hamis földézése lehetséges, s ez biztosít lehetőséget történelmi regény írásához. A második példa viszont az önkényuralom mibenléte irányítja a figyelmet, s ez döntő szerepet játszik *A véres költő* világában.

Azok a szövegek, amelyek a regény megírása előtt minősítik Nerot, afféle előkészületként olvashatók. Kosztolányi *A véres költő* megjelenése után is foglalkoztatta a római császár alakja, s e későbbi cikkek olykor arra is derítenek fényt, miként olvasta saját művét. 1930-ban jelent meg egy névtelen cikk, amely ugyan egyik olyan gyűjteményben sem található meg, amelyet az utóbbi években – némileg vitatható módon – készítettek név nélkül közölt újságcikkekből, mégis gyaníthatóan az ő munkája. Számos más tárcájához hasonlóan, itt is valaki másnak a véleményéről tudósít. „– Azt álmodtam, – írja Lüthen tanár, – hogy Rio de Janeioban sétáltam, ahol a császár trónralépése alkalmával nagy kivilágítás volt. Egyik transzparens különösen felkeltette az érdeklődésemet. Ez állt rajta: Vivat DO(N) P(E)D(R)(O). Nem értettem, miért volt a NERO négy betűje zárójelben. Míg ezen töprengtem, egy ember lépett hozzám, aki megmagyarázta: Éljen *Don Pedro*, de ne legyen *Nero!*” (Kosztolányi 1930, 3).

A zsarnokság nem születés kérdése, hanem világállapot, egy személyiség fokozatosan torzul el, hitvány környezetének hatására. Noha *A véres költő* szerzője találhatott alapot ilyen föltevés megfogalmazásához – különösen Suetoniusnál –, megkülönböztetett hangsúllyal juttatta érvényre ezt az előítéletét. Az örök visszatérés gondolatának jegyében, olyan mintát velt

fölfedezni Neroban, akinek sorsa különböző korszakokban fölismerhető. 1933-ban a római császár hasonmásaként jellemezte I. Pál orosz cárt, ki „attól félt, hogy anyja, Katalin cárnő, megmérgezteti, vagy ételébe üvegport kevertet” (Kosztolányi 1978, 2: 519), és két évvel később a „Nero-korabeli” világhoz hasonlította az Apor Péter által leírt, hanyatló Erdélyt (Kosztolányi 2004c, 48).

Mivel Kosztolányi magát a történetírást a múltnak meghatározott távlatból és értékrend alapján végzett átalakításaként fogta föl, regényét másodszeri átírásnak szánta. A tizenkilencedik századi történelmi regények többségében – a *Waverley*-től *A rajongókig* – nem a történelemből ismert személyiség a főszereplő, ami viszonylagos szabadságot biztosít az alkotónak a cselekmény kitalált (fikciós) részének létrehozásában. *A véres költő* nem ilyen mű. Kosztolányi elég sok mozzanatot átvesz az általa tanulmányozott történetíróktól. Ezek egy része olyan megnyilatkozás, amely már a történetíróknál is idézet. A tribunnak följánlott jelszó, „a legjobb anya” (Tacitus 1903, 1: 326) vagy Nero halála előtt tett kijelentése: „Micsoda művész pusztul el bennem” (Suetonius 1961, 249) idézhető példaként. A cselekménynek olyan fontos elemeit is átemelte a regénybe, mint az Agrippina életének kioltására tett első kísérlet, amikor a császár anyja „úszva menekült”, vagy Poppaea halála „férjének rögtöni fellobbanása következtében, a ki a teherben levő asszonyt sarkával megrugta” (Tacitus 1903, 1: 365, 441). Seneca halálának elbeszélésekor a regényíró olyan szövegre támaszkodhatott, amely már Tacitusnak is rendelkezésére állt, hiszen az *Annales*nek Kosztolányi által olvasott fordításában ez olvasható a sztoikus bölcselőről: „Végző pillanatában sem hagyta el ékesszólása; előhívott irnokainak sokat mondott tolluk alá, a mik szó szerint nyilvánosságra levén hozva, nem tartom szükségesnek, hogy más szavakkal leírjam” (Tacitus 1903, 1: 430).

Mennyiben tér el Kosztolányi a forrásaitól? Mindenekelőtt azáltal, hogy átalakítja az 54. 68. év közötti események időrendjét, és erősen tömörít. A Krisztus után 54. évben történtek el-

beszélésekor Tacitus részletesen beszámol arról, miként készítette elő Agrippina Claudius megmérgezését. A hosszabb elbeszélés helyett a regény csak a végső eseményt mutatja be, jelenetszerűen, vagyis a diégésizist mimézisszé alakítja át. Sőt, ez a részlet mellőz is abból, amit némely történetírók följegyeztek.

„Nincs történeti alapja Zodicus és Fannius figurájának” – jegyzi meg az egyik elemző (Kószeg 1974, 489). A neveket valószínűleg Kosztolányi találta ki, de e két szereplő megalakításához nyilvánvalóan az *Annales*nek a következő Nerora vonatkozó részlete adhatta az ötletet: „a költészettel való foglalkozást is szenvedte, maga mellé vevén olyan embereket, a kik értettek valamit a versfaragáshoz, de nem volt ismert nevök. Ezek az ebédeknel ott ültek mellette, s már készen odahozott vagy ott kitalált verseit összeboronálták, vagy akárhogyan kibökkentett szavaiból valami egészet csináltak. Igazolta ezt költeményeinek nem *egy* lendületre s ihletre mutató és nem *egy* szájból folyó külalakja is” (Tacitus 1903, 1: 371). Ha a két zugköltő alakjának kidolgozása bővítés a forrásokban talált anyaghoz képest, fokozottan az Britannicus alakjának kidolgozottsága. „A források nem tudnak arról, hogy Britannicus kivételes költői tehetség lett volna” (Kiss 1979a, 134).

A kapott anyag átalakításában Kosztolányi ösztönzést meríthetett abból a föltevéséből, hogy a történetíró nem annyira föltárja (rekonstruálja), mint inkább megalkotja (konstruálja) a képet a múlttól. Kétséges, mennyire volt számára ismert „a vélekedés, hogy alapvetően sztoikus-párti vagy sztoikus-ellenes tendenciák érvényesültek a történetírói szemléletben, *communis opinio*nak tekinthető” (Takács 2003, 25), de az első világháború után már tisztán látta, mennyire különbözően értelmezhető a múlt – például a magyarság és a Habsburgok viszonya. Az általa olvasott források is ráébreszthették arra, mennyire bizonytalan az egykor megtörtént magyarázata. Tacitus szövegében minduntalan olyan jelzéseket talált, amelyek cáfolták az egyetlen hiteles változat lehetőségét. „Azon kor írói közül többen beszélnek”, „mondják, hogy”, azt „is emlékezetben hagyták né-

melyek”, „vannak a kik állítják, vannak, a kik tagadják” (Tacitus 1903, 1: 334, 420, 367). Az efféle megjegyzések kulcsfontosságú események megtörténtét mutatták kétségesnek, Suetoniusnál pedig olyan mondatra is talált, amely kifejezetten cáfol elterjedt föltételezést: „nem igaz, amit többen is állítanak, hogy mások műveit sajátjaként adta közre” (Suetonius 1961, 250-251). Azt is észre kellett vennie, hogy a források ellentmondanak egymásnak. Míg Suetonius határozottan állítja, hogy Nero „felgyújtotta Rómát” (Suetonius 1961, 242), addig Tacitus nem fogalmaz egyértelműen, miként is értelmezhető „az a csapás, – bizonytalan, hogy véletlenül-e, vagy a császár rossz akarata folytán; mert a történeti források mind a kettő mellett tanúskodnak, – mely a fővároson tűz pusztítása által ejtett”. Sőt, az *Annales a* Krisztus után 64-ben történtek további részleteinél is talányosan fogalmaz: „el volt terjedve a hír, hogy a város égése alatt saját házi színpadára lépett s Trója pusztulását énekelte”; „a közönség úgy gondolkozott, hogy Nero Róma szándékos fölgyújtásával egy az ő nevééről nevezendő új város alapításának dicsőségére vágyott.” Tacitustól távol áll a szándék, hogy rokonszenvet keltsen a Nero iránt, de nem zárja ki a lehetőséget, hogy a várost pusztító tüzet nem a császár okozta: „Hogy tehát Nero a híresztelésnek véget vessen, tettesekül oda állította s válogatott kínzásokkal illette azokat az embereket, a kiket a köznép gonoszságuk miatt gyűlölt és *keresztényeknek* nevezett. [...] Mindezek következtében a különben bűnös és a legmesszebb menő példás fenyítést is megérdemelt keresztények iránt szánalom ébredt a szívekben” (Tacitus 1903, 1: 415, 416, 417, 419). Kosztolányi tehát nem meghamisítja a történelmet, hanem különbözőképpen értelmezhetőségét érzékelteti a „Forradalom” című fejezetnek abban a részletében, amelyben Lucanus „Róma fölgyújtójá”-nak nevezi Nerot, mire Piso megjegyzi: „– Mindenki tudja [...], hogy ezt a mesét mi találtuk ki” (Kosztolányi [1921], 214).

Látván a történetírók beszámolóinak ellentmondásait, Kosztolányi mintegy fölhatalmazva érezte magát arra, hogy némely esetekben akár kifejezetten az ellenkezőjét állítsa annak, amit

valamelyik forrásban talált. Suetonius egyértelműen leszögezi, hogy Nero életére baljós jelek vetették árnyékukat: „Születése körülményeiből sokan sok rettenetes dolgot jósoltak, de rossz jelnek tekintették apja, Domitius szavát is, aki barátai szerencsekívánatait azzal utasította el, hogy tőle és Agrippinától nem is születhet más, mint szörnyeteg, olyan gyermek, aki veszedelmet hoz a világra” (Suetonius 1961, 223-224). Ehhez képest a regénynek még a tizedik, „Három költő a gőzfürdőben” című fejezetében is az olvasható, hogy „mindenki úgy látta, hogy Caligula és Claudius után jó uralkodó került trónra” (Kosztolányi [1921], 47).

„Jó történelmi regényt írni tulajdonképpen annyit jelent, mint jó társadalmi regényt írni” (Kosztolányi 2004c, 254). Ez az 1908-ban tett kijelentés sejteti, hogy Kosztolányi már igen korán fölismerte, hogy a történelmi regény nemcsak kockázatos, de nem is önálló műfaj. A „mai kor szétesésében a legapróbb részletekig hasonlít Nero korához” (Kosztolányi 2001, 203). Ez a szerzői nyilatkozat azt sugallja, hogy a múlt bizonyos mértékig csakis a jelen tükrésként idézhető föl. A huszonharmadik, „Római citerások egylete” című fejezet például a pesti kávéházi élet csúfondáros megjelenítéseként is felfogható. A *duk-duk affér* tanúsítja, hogy olykor Ady is kívülről nézte a saját környezetét. Ebben a vonatkozásban volt hasonlóság a szilágysági s a bácskai születésű költő között. A pesti kávéház mindkettejüket kiemelte a vidékiességből, de e városi légkört fölszínesnek ítélték, s ezért egyikük sem érezte ott hon magát benne. „Senki se volt ő maga. Mindenki más volt” (Kosztolányi [1921], 174). E két mondat jelzi, hogy a regény világában mindenki szerepet játszik és álarcot visel.

„Én évekkkel ezelőtt a műkedvelő kontárt festettem regényemben, a széplelket, ki miután költő nem lehetett, lefelé licitált, legalább császár lett, s a világ rémületére megvalósította azokat a rontó álmokat, melyek minden művészlélekben lakoznak” (Kosztolányi 1978, 2: 241). Ez az utólagos önértelmezés természetesen éppúgy csak részleges érvényű, mint bármely jó olvasó véleménye, de érzékelteti azt, hogy *A véres*

költő nemcsak az 54. és 68. év közötti Rómáról szól. Persze, Kosztolányi elég komolyan vette a forrásait ahhoz, hogy az olvasó egyszerűen arra a következtetésre jusson: *A véres költő* egyáltalán nem az első századra vonatkozik. „A regény Rómája kísérteties hasonlóságot mutat a századforduló Bécsének és Budapestjének politikai-szellemi miliójével” – állította az egyik értelmező (Rugási 1983, 593). Az ilyen párhuzam inkább azt árulja el, miként vélekedik valaki a hasonlóról, s kevésbé világítja meg a hasonlítottat. A tizenkilencedik-huszedik századi kettős Monarchiáról sokféleképp lehet vélekedni. Talán az sem tagadható, milyen nagy szellemi értékeket hozott létre – a második bécsi iskola s Bartók zenéjétől Wittgenstein bölcséletéig, Trakl költészetétől Musil vagy akár Kosztolányi prózájáig. *A véres költő* inkább szellemi sekélységet tár az olvasó elé. Maga Kosztolányi 1927-ben az első világháború után bekövetkezett szellemi hanyatlással hozta összefüggésbe regényének a világát: „Mi Párizs felé tekintettünk, az volt a mi lelki fővárosunk. Ezeké pedig – Hollywood. [...] Silány tömegkultúra kezdődik, amelyhez nekünk semmi közünk. A mai kort hasonlóknak tartom Néro korához és éppen ez inspirált a 'Véres költő' megírására” (Somlyó 1927, 308).

Kosztolányi első regényét Anatole France *Sur la pierre blanche* (1905) című regényével is összefüggésbe hozták: „*A fehér kövön* című France-mű II. és III. fejezete ugyanarról a korról szól, mint a *Nero*, s fejezetek Golliója, illetve Langelier-je és Kosztolányi Senecája között könnyű felismernünk a kapcsolatot” (Kiss 1979a, 125). Az összehasonlítás a francia írónak 1912-től Czöbel Ernő fordításában magyarul is többször kiadott munkájával szinte teljesen alaptalan. France műve már-már párbeszédes értekezésnek mondható. Őt barát vitatkozik a világnak a huszadik század elején időszerű nemzetközi kérdéseiről. A helyszín Róma. A hat fejezetből kettőnek van története a szó szoros értelmében: az eszmecserének egy-egy résztvevője saját kéziratát olvassa fel. A második fejezet szól arról, hogy Claudius uralkodása idején némelyek a jövő nagy ígértét látták a fiatal Neróban. A harmadik fejezet azután visszavált a jelenkorra: a vitázók Tacitus

alapján földéznak néhány olyan eseményt – így Seneca és Lucanus halálát –, amely *A véres költő*ben is szerepel, ám a hangsúly még ebben a részben is egészen máshová tevődik: zsidóság és kereszténység viszonya foglalkoztatja a beszélgetés résztvevőit. *A fehér kövön* nyíltan tanító célzatú: a szocializmus eljövételét és a nem fehér ember fölemelkedését jósolja.

Britannicus és Nero

A véres költő cselekménye e két szereplő szembeállítására köré szerveződik. Minden bizonnyal az *Annales*-nek Britannicus halálára vonatkozó részlete szolgált kiindulópontként: „mivel ételét és italát egy kiválasztott szolga előre meg szokta ízlelni, [...] a következő cselt találták ki. Először ártalmatlan, nagyon meleg és előre megkóstolt italt nyújtanak Britannicusnak; majd mikor ezt forrósága miatt visszautasítja, hideg vízben öntik közé a mérget, mely minden tagját annyira átjárta, hogy hangja és lélekzete egyszerre elfűladt. A körötte ülők rémületbe estek, a be nem avatottak szétszaladtak; de a kik mélyebben látnak a dologba, helyükön maradva, Nerora tekingetnek. Az fekvő helyzetben és mintha semmiről sem tudna, mondá, hogy így szokott lenni a nyavalyatörősnél, a mely betegségben Britannicus már gyermekora óta szenvedett” (Tacitus 1903, 1: 333). A regény itt is – akár Claudius halála esetében – a részletező, magyarázó elbeszélés (diégézisz, telling) helyett jelenetszerű megmutatáshoz (mimézisz, showing) folyamodik. A különbség abban rejlik, hogy itt az előzményeket is megismerjük. A halál bekövetkezte ezekre utal vissza:

„Britannicus egyet nyelt. Feje az előtte levő arany tányérba bukott.

Mint a disznó – gondolta a császár, – akár a disznó” (Kosztolányi [1921], 88).

Bori Imre éles szemmel vette észre, hogy ez a hasonlat kapcsolja össze a két főszereplő sorsát, hiszen az utolsó előtti fejezet végén ez olvasható a császár haláláról:

„Ráereszkedett a kardra, teljes súlyával, de az nem akart beléhatolni a gégebe. Erre Epaphroditus, szájalomból, rányomta a fejét. Nero visongott egyet, élesen, mint a disznó, melyet ölnek, aztán vér hörgött torkán.

– Nagy művész – kotyogta szája, a kiömlő vérrrel.

A kardot kihúzták torkából. Akkor már halott volt” (Kosztolányi [1921], 252).

Legföljebb az értelmezéssel lehet vitatkozni. Nem egészen találó a magyarázat, mely szerint a hasonlat mindkét előfordulása „csak Nerót jellemzi – az első gondolatát, a második emberi mivoltát” (Bori 1986, 131), hiszen Britannicus halálát az a jelenet előzi meg, melyben Nero friss mérget főzet Locustával, egy kis „töpörödött néni”-vel, melynek hatását azután egy sertésen próbálják ki. A hasonlat tehát azt sugalmazza, hogy a vég mindenkit közös nevezőre hoz az állattal. „Nem időnek előtte halt meg az, aki amúgy sem élhetett tovább, mint ameddig élt”, hiszen „kiszabott idejének elérte határát” (Metasque dati pervenit ad aevi) – ahogyan Seneca mondja (Seneca 1959, 34; Sénèque 1885, 113).

„Britannicus nemcsak a ’tisztá’ művész, hanem az egyetlen ’tisztá’ ember is a regényben” – állítja Hima Gabriella, de azután kissé ellentmond önmagának, amikor megjegyzi, hogy „Britannicus csökönyös hallgatása részvétlenség, és részvétlensége szinte már kegyetlenség” (Hima 1994, 97, 105). Claudius fiának hallgatása összefüggésben lehet költeményeinek rejtvénytű tömörségével. „Nagyon rövidek voltak a versek, szaválásra nem alkalmasak, majdnem megfoghatatlanok.” Nincs kizárva, Kosztolányi akár Mallarmé szonettjeire gondolhatott, amikor leírta e szavakat, de az is lehetséges, hogy a haiku-költészetre, mely nemcsak fordítóként, hanem a *Negyven pillanatkép* szerzőjeként is foglalkoztatta. Seneca hívja föl

Nero figyelmét Britannicus rejtvénytíró rövid verseire, s a császár fölismeri nagyszerűségüket, ám ugyanakkor képtelen megfejteni őket: „Utolérhetetlennek érezte zenéjüket, mely a szókat könnyű fuvalomként röpitette. Ugy rémlett, valami nagyon természetes és magától értető történet, ami mégis csoda. Írója mintha rabul ejtette volna az átlászó levegőt, vagy szeszélyes játékában megmerevítette volna a mindig-változó hullámot. Kutatta nyitját, de nem találta. Beléje akart hatolni. Egy fal zárta el az utat” (Kosztolányi [1921], 57). A *Nyugatban* új folytatást kezdő tizenegyedik fejezet mintegy a „Testvérek” cím keltette várakozást cáfolja, az emberi érintkezés lehetetlenségét sugallja, de nem olyan mulatságosan, mint az *Esti Kornél* kilencedik fejezete, melyben a címszereplő „a bolgár kalauzzal cseveg bolgárul, a bábeli nyelvzavar édes rémületét élvez”. Nero fölnéz Britannicusra és keserűséggel veszi tudomásul, hogy számára nincs lehetőség a magasabb szellemi értékek megközelítésére:

„– Mondtam, valami titkod van. [...] Árudd el a módot, melyet ismersz, a szavak bűvöletét.

– Nem tudom, – mondta Britannicus és csodálkozva vállalt vont.

– Te sokat szenvedsz bizonyára. Seneca mondta, hogy a nagy költők sokat szenvednek, a fájdalom beléjük hatol, átmegy vérükbe és aztán valami előtűnik ismeretlen, rejtélyes uton, kijön verseikből. Ezt nem értettem. Aztán arról is beszélt, hogy ezek tulajdonképpen szeretik a szenvedést. Majdnem akarják. Mert csak szenvedés által láthatjuk meg a világot. Aki nem szenved, az vak. Az nem tud írni. Mondd, jó szenvedni?

– Jó, – felelt Britannicus és sietve hozzátette: – rossz” (Kosztolányi [1921], 65).

Mi indokolja ezt a feleletet? Arra kell-e gondolnunk, hogy Britannicus nem akar őszinte lenni Nerohoz, mert az a meggyőződése, hogy a császárnak nincs joga kifürkészni az ő meggyőződését? Az értékeknek lényegükből vagy az értékelők el-

fogultságából származó viszonylagosságára céloz, vagy arra, hogy a dolgok minősítése mindig kétséges. Ő az egyetlen szereplő, aki szemlátomást többet tud a világról, mint az elbeszélő.

A regény értelmezését végzetesen félreviszi a magyarázat, ha a császár és Britannicus szembeállítását Szabó Dezső és Kosztolányi torzsalkodásával hozza összefüggésbe (Kiss 1979a, 134), vagy arra hivatkozik, hogy Neroan Kosztolányi „Szabó Dezső mérhetetlen önteltségét figurázza ki” (Rónay 1977, 109), vagy egyszerűen *Az elsodort falu* szerzőjét tekinti Nero „hús-vér mintájának” (Rugási 1983, 604). Általában véve, nem igazán segíti a regény megértését, ha arra hivatkozunk, hogy „Nero alakját részben Szabó Dezsőről mintázta” (Veres 2009, 103). Egyik beszélgetőtársa szerint Kosztolányi így körvonalazta elképzelését: „Irtózik a gondolattól, hogy akárki is célzást lásson ebben-abbban, s regényét holmi gyatra kulcsregénynek tekintse” (Kosztolányi 2001, 160). Nem menipposzi szatírárt írt, amelyben a szereplők jellemek helyett álláspontok, értékrendek szócsövei. *A véres költő* szereplői nem feleltethetők meg kortársaknak – ellentétben például a *Point Counter Point* (1928) című, Magyarországon is korán ismertté vált művel, amelyben Mark Rampion valóban David Herbert Lawrence tanításaihoz hasonló elveket hirdet, Philip Quarles ténylegesen Aldous Leonard Huxley esszéiben kifejtett gondolatmeneteket vázol, sőt Beatrice és Burlap is olyan tulajdonságokról tesz tanúságot, amelyek alapján a tájékozottabb olvasó az elbeszélő Katherine Mansfield és az értekező John Middleton Murry kapcsolatára gondolhat.

Közelebb járunk a helyesebb magyarázathoz, ha elismerjük, hogy „a császár alakjában több foglaltatik, mint *negatív költő-allegória*” (Szitár 2000, 140). Kosztolányi a forrásokból megsejthette, hogy „Nero környezetében egyszerre volt jelen a két szélsőséges viszonyulás személyéhez: egyszerre gyűlöltek és szerették, árulták el vagy tartottak ki mellette a végsőkig.” Arról is lehetett tudomása, hogy „nem volt teljesen tehetéstelen költő” (Takács 2003, 88, 227). Túlzás azt hangoztatni, hogy a regény szerint Nero „a költészetben és a színjátszásban

értéktelent, giccset alkot” (Rugási 1983, 603). Maga Kosztolányi 1925-ben azzal érvelt, hogy „komoly történetírók tanúsága szerint sem gonoszabb nem volt, mint a többi pogány császár, ki nagyobb hullahalmokat, magasabb csontdombokat polcolt dicsősége trónja alá, sem fajtalanabb, mint Szókratész és sok ünnepelt ókori moralista, ki nőket, férfiakat egyaránt szeretett.” Azt is érzékeltette, hogy az utókor némileg méltatlanul bánt Neróval: „benne látták az erőszak megszemélyesítőjét, elvitatva tőle minden emberi tulajdonságot, még az államfői képességet is, mellyel pedig nem szűkölködött. [...] a düledező római birodalmat próbálta menteni, súlypontját keletre, Alexandriába helyezte, s a görög szellemet szólogatata” (Kosztolányi 1978, 2: 241).

Az ifjú Nerót a regény emberi színben tünteti föl. Sóvárogva gondol édesapjára, „akit nem is ösmert és sohase látott”, s ki akkor halt meg, mikor ő még csak három éves volt. Claudius kifejezetten szánja, amikor mások gúnyt űznek az agastyánból, s éppen ezért nehezen fogadja el az öreg császár megmérgezését. Hálát érez iránta, mert örökbe fogadta. Nem érti, sőt eleinte nem is akarja vállalni a szerepet, amelyre környezete kényszeríti rá:

„Katonák özönlöttek el a csarnokot és nevét kiabálták. Ő nem tudta világosan, mit jelent ez. Még föl sem ocsúdott tegnapi ámulatából.

Egy csomó magasrangú katona megragadta a kis szőke fiút és úgy vitte el, mint egy tárgyat. [...] Idegenül ült ebben a társaságban és csodálkozott, hogy idekerült. A trónralépés váratlanul érte, nem nagyon örült neki, Claudius-szal foglalkozott, ismét és ismét, kinek halálát érthetetlennek, szörnyűségnek tartotta. Ki tudja, mi történt vele és miért. Ha ez lehetséges, akkor felborult minden és ő is egyedül van a földön. A császár, az első ember, csakugy meghal, mint más, férgek, nyüvek lyukasztják át fejét és koponyájába raknak fészket. Körültekintett, de feleletet sehol se talált. [...] Felesége kisirt szem-

mel gubbasztott egy sarokban. Nero megsimogatta arcát, de ő elhúzódott.

– Ne félj tőlem – mondta Nero, szomoruan és nem tudott többet szólni.

Most megállott. Láta, hogy sehová se mehet, minden ut bezárult előtte.

Ekkor egy messzelevő terembe sietett, a palota másik sarkába.

Itt leült és olyan egyedül érezte magát, mint még soha. Olyan mély boldogtalanság fogta el, hogy kétségbeesett” (Kosztolányi [1921], 8, 10-11).

Ezeknek a szavaknak alapján az olvasó szánalmat, sajnálatot érezhet, és a *Nyugatban* első folytatásként közölt első fejezetekben ez alig változik. Neroiban él az igény magasabb szellemiség iránt. Az ötödik fejezet azzal záródik, hogy ez az igény elválaszthatatlan a görög kultúra iránt érzett csodálattól, amelyről tudni lehet, hogy szinte az egész római világot jellemezte:

„– Egyedül akarok lenni – kiáltotta és bement irótermébe.

– Ha jönnek? – kérdezte az ajtónálló.

– Senkit se bocsáttok be.

– A reggeli látogatók? Agrippina, a császárné jelentkezett.

– Nem vagyok itt.

– Burrus?

– Elmentem.

Bezáratta az ajtókat. A szoba közepére rohant. Ugy vágyott a magányra, hogy eléje szaladt. Kivülről még hallott néhány latin szót. Befogta fülét. Nem szerette ezt a katonás, kemény nyelvet. Görögül akart hallani, mindig görögül” (Kosztolányi [1921], 22).

Kosztolányi a forrásaiban is találhatott célzást arra, hogy Nero fokozatosan romlott meg. Suetonius eleinte nem fest sötét képet Neróról. „Lassanként azonban erősödtek bűnös haj-

lamai” (Suetonius 1961, 233). Racine a *Britannicus* előszavában „születésben levő szörnyeteg”-nek nevezi Nerot (Racine 1867, 212). Tacitus talán Suetoniusnál korábbról eredeteti kifogásait, hiszen Claudius temetéséről szólva megjegyzi, hogy „az uralkodók közt Nero szorult először kölcsönvett ékesszólásra” (Tacitus 1903, 1: 327). Az ókor szaktudósa arra emlékeztet, hogy „római polgár nem léphetett színpadra”, vagyis Nero viselkedése azért keltett megütközést, „mert ő volt az első, aki előkelő római polgár létére saját művét adta elő a színházban” (Takács 2003, 50, 71). Az ókori történészek is ezt említik legfőbb vétkeként. Tacitus arról tudósít, hogy az államtanács „föjlajánlja a császárnak az ének győzelmi díját, hozzá csatolva még az ékesszólás koszorúját is, a mivel a színpadra föllépésének gyalázatát akarták elhárítani”, és az uralkodói méltóságával összeegyeztethetetlennek tartja, hogy „a város sikátorait, bordélyházait és korcsmáit, saját személyének eltitkolása végett szolgálai ruhába öltözködve, barangolta végig kísérelőivel” (Tacitus 1903, 1: 440, 338), Suetonius pedig azért kárhoztatja, hogy az énekversenyeken győztesnek „mindig ő jelentette be magamagát”, amikor pedig már kocsihajtóként is versenyzett, előfordult, hogy „kiállt a futamból; azért persze mégis fejére tették a győzelmi koszorút”, s „kocsiját örömmujongva kísérte a hivatásos tapsolók csapata” (Suetonius 1961, 231-232). Ezek a mozzanatok valamilyen módon mind megtalálhatók Kosztolányi regényében, de rajtuk kívül még egynek a hatása érzékelhető a cselekmény alakításában, melynek lényegét Nero korának jelenkori magyar elemzője így foglalta össze: „Az ő patrónussága az egész irodalmi élet jelentős átpolitizálását eredményezte: költők vállaltak politikai és politikusok költői szerepet” (Takács 2003, 225). Alighanem 1919 és 1920 gyors fordulatai is okolhatók azért, hogy *A véres költő* különös hangsúllyal foglalkozik irodalom és politika viszonyával, versíróknak részvételével a császár ellen szervezett összeesküvésben és Senecának mint Nero nevelőjének a szerepkörével.

Nero fogyatékosainak, illetve bűncselekménynek minő-

síthető tetteinek értelmezését erősen befolyásolja, hogy a regény sokkal inkább belső nézőpontból láttatja a császárt, mint a történetírók. Szokás arra hivatkozni, hogy a tudat ábrázolása általában értékkel ruházza föl a jellemet, hiszen több okot szolgáltat a rokonszenv fölkeltésére. A belső látószög különösen alkalmas értékviszonylagosság sugalmazására. Már a regénynek viszonylag korai szakaszában arról lehet olvasni, hogy Nero „dicsérte a csunya lányokat, hogy milyen szépek s a szépekkel elhitette, hogy csunyak” (Kosztolányi [1921], 35). Lehetne ezt úgy magyarázni, hogy az értékszavar a főszereplő tudatára korlátozódik, vagyis azzal függhet össze, hogy amit a regény a középpontba állít, az nem más, mint „a korlátok nélküli egzisztencia katasztrófába torkolló nagyszabású önmegvalósítási kísérlete” (Hima 1994, 16). A bökkenő ott van, hogy Nero nem kezdeményez; valójában ő alkalmazkodik ahhoz az értékszavrhoz, amelyet tapasztal maga körül. A kilencedik fejezet akár önpéldázatként is fölfogható, amennyiben azt sejteti: az eseményeknek nincs önértékük. Octavia beszélget a dadájával, vagyis két olyan szereplő, akik teljesen kívül állnak a regény démonikussá váló világától.

„– Hallod? – mondta a dada.
– Megint fuvolázik valaki.
– Milyen vidám – szólt a dada, dudolva a dalt.
– Milyen szomorú – mondta Octavia és ő is ugyanazt dünynyögte” (Kosztolányi [1921], 42).

Események, szereplők, jelenségek önazonossága azért válik minduntalan kérdésessé, mert a történetmondás távlata, látószöge gyakran változik, méghozzá meglehetősen óvatlanul. „Az elbeszélésnek nincs egyetlen állandó, mozdulatlan nézőpontja. Hol a szerző veszi át az elbeszélés fonalát, hol a modellen belüli egyik vagy másik szereplő nézőpontjához közelít az elbeszélői perspektíva” (Hima 1994, 96).

Dio Cassius Cocceianus töredékben fennmaradt munkája erősen megbélyegzi Nerot, amidőn azt állítja: „Gaiushoz vált

hasonlatossá” (Takács 2003, 240). Noha a *Caligula* című 1933-ban keltezett elbeszélést rövidege miatt nehezen lehet összehasonlítani *A véres költő*vel, az egészen nyilvánvaló, hogy a két mű kölcsönösen értelmezheti egymást, függetlenül attól, hogy a *Caligula* a „Latin arcélek” négy részes sorozat részeként is megközelíthető. A lényeges különbség a két római császárról írt történet között részint abból származik, hogy a későbbi elbeszélés a zsarnokot már kész személyiségként, ellenzékét pedig kevésbé kisszerűnek mutatja. A regény folyamatrajzot ad arról, miként teremti, következésképp érdemli meg az elének tárt világ a zsarnokot. A Nero elleni összeesküvés nevetséges utánpótlása a Julius Caesar elleninek. Akkor az önkényúr is, ellenfele, Brutus is hős volt, most mindkét fél hitvány. A „Forradalom” című fejezet olyan lázadásról ad számot, melyet jó részt ugyanazok szerveznek, akik korábban a császárt szolgálták ki. „Mióta a császári kegy nem jövedelmezett, ebből éltek, még pedig jól és zsirosan.” Zodicus Cassius, Fannius Brutus szerepét ölti magára. A többiek „csak azért lázadtak föl, hogy csak még gazdagabbak és hatalmasabbak legyenek” (Kosztolányi [1921], 211, 213).

Noha a szóban forgó tizenkilencedik fejezetben kétségkívül érzékelhető Kosztolányi bizalmatlansága minden forradalmi kikiáltott változással szemben, el kell ismerni, hogy mint annyi más esetben, itt sem torzította el a történetírók örökségét, hiszen a Piso vezette összeesküvésről a fennmaradt beszámoló is tele van gúnnyal. Tacitus például kiemeli, hogy „se Lucanus, se Senecio és Quintianus nem restelték derűreborúra kiszolgáltatni a beavatottakat” (Tacitus 1903, 1: 426). Lucanust a regényben is túlzott önérték fűti, sőt van némi igazság abban, hogy „minden pozitív tulajdonságát egy-egy negatív vonás devalválja” (Hima 1994, 94). Suetonius szerint Nerót a régi szónokok olvasásától „Seneca tiltotta el, hogy a maga művészete maradjon Neronak minél tovább példaképe” (Suetonius 1961, 250). A regény legföljebb más hangsúllyal szerepelteti ezt a mozzanatot tanítvány és mester beszélgetésében:

- „– Ne olvassak? – kérdezte.
– Ne – mondta Seneca riadtan.
– Miért?

Seneca féltette varázsát. Nem akarta, hogy nála nagyobb költőket is megösmerjen” (Kosztolányi [1921], 32).

A „forradalom” nem megszakít, hanem beteljesít folytonosságot. A forradalmi párt üres hangoskodókból áll, ám a vele szembenállók sem különbek: a reform híve csak addig küzd az átalakításért, amíg saját anyagi helyzetének javulását remélheti tőle: „Ezek a mérsékeltek általában mind gazdag és hatalmas emberek voltak s csak azért lázadtak föl, hogy csak még gazdagabbak és hatalmasabbak legyenek. [...] Mindenki érezte, hogy a két párt jobban gyűlöli egymást, mint a császárt” (Kosztolányi [1921], 213, 215). A szervezkedési jelenet zárlatára a csúfondárosság nyomja rá a bélyegét:

„Utolsó pillanatban, hogy menni készültek, az udvarról besétált a terembe egy kutya. Hatalmas, vörös szőrű állat, a házigazda kedves ebe, derékig ért a vendégeknek. Lucanus sokáig nézegette vörös bundáját, majd rákiáltott? [sic!]
– Nero.

A többiek ujjongva ismételték a kutya új nevét, melyet egyértelműen elfogadtak.

De ez volt az egyetlen dolog, melyben megállapodtak” (Kosztolányi [1921], 217).

A képet az teszi teljessé, hogy a „nép” éppoly hitvány, mint Shakespeare tragédiájában, a *Julius Caesarban*, vagy akár Racine *Britannicus* című tragédiájában, melyben a címszereplőt eláruló Narcisse azt állítja: a római plebs „csodálja a kezét, amely őt láncra veri” (Racine 1867, 259). A regényben ez olvasható: „A hivatásos besugókon kívül a rabszolgák és szabadosok is működtek, kik urukat egy tiz év előtti pofonért beárulták” (Kosztolányi [1921], 218).

Seneca

A regény iróniájából következik, hogy Senecát egy általa föl-szabadított rabszolga adja föl. A sztoikus szerző a nevét címként viselő harmincadik fejezet elején éppen szabadul a börtönből, miután bebizonyosodott, hogy nem vett részt a forradalomban. Hazatérése után hamarosan hozzák a halálos ítéletét. Nero alakjához hasonlóan az övét is többen úgy magyarázták, mintha kulcsregényben szerepelne. „A regény legsúlyosabb szereplőjének, Senecának szájába adott hitvallás mintegy Kosztolányi ekkori, az 1919 utáni illúzióival leszámoló álláspontját képviseli” (Veres 2009, 103). Az efféle érvelés mintegy önbírálatnak tünteti föl a regényt, s arra az előföltevére vezethető vissza, hogy a proletárdiktatúra bukása után Kosztolányi valamilyen ellenforradalmi eszmeiségben hitt volna. Egy tanulmány a Seneca névhez egyszerűen kötőjellel kapcsolta Kosztolányiét (Kepes 1988, 110), egy részletesebb elemzés pedig magától értetődőnek tüntette fel, hogy Seneca „Kosztolányi történetfilozófiájának szócsöve.” A felhozott két bizonyíték közül az egyik, mely szerint „Kosztolányi a regénye végén semmivel sem jelzi, hogy nem azonosul hőse önjellemzésével,” kifejtés híján talányos marad. Kevésbé homályos annak hangoztatása, hogy a „Politikai lecke” című huszonhatodik fejezetben „Seneca Kosztolányi véleményét mondja el” (Kőszeg 1974, 508, 507, 494). Ez az érv voltaképp egyetlen mondatot ragad ki a szövegösszefüggésből: „Mindig az álmodozók a bünösek, a szelidség és szétfolyó jóság hirdetői, mert azok fellegekre építenek, olyanban hisznek, ami elképzelve talán szép, de a valóságba áttéve romboló erejű” (Kosztolányi [1921], 193). Az értelmező ezt a kijelentést Moviszter Miklós néhány mondatának felelteti meg: „Egyetlen ideált se szabad megvalósítani. Akkor vége. Csak maradjon fenn, a felhők között. Úgy hat és úgy él” (Kosztolányi 1992b, 82).

Ez a megközelítés egyáltalán nem vesz tudomást a szövegkörnyezetről. Moviszter hívő keresztény, aki nem evilági megváltásban hisz. Szavai egy többekkel folytatott vita során han-

goznak el. Seneca ezzel szemben Nerot oktatja, és kettejük kijelentései közül többször is a császáret tekintheti elfogadhatóbbnak az olvasó. Amikor Nero lelkiismeret-furdalástól gyötörtén gyilkosságnak nevezi Agrippina megöletését, Seneca magasra vonja a szemöldökét, és így igazítja helyre tanítványát: „– Mondd inkább, államérdek és akkor mosolyogni fogsz” (Kosztolányi [1921], 191). Az idézetnél kevésbé téves annak a magyarázata, aki először ugyan némely elődeinek hatására maga is hamis irányban indul el, azt állítván, hogy Seneca „az író szubjektív hordozója: Kosztolányi összes politikai, erkölcsfilozófiai nézeteit és tapasztalatát vele mondatja el”, de utóbb elismeri, hogy „Seneca mégsem az író szócsöve”, sőt a következő megállapításra jut: „Már a kezdet kezdetén több nehezen összeegyeztethető tulajdonsággal rendelkezik” (Hima 1994, 96, 122, 93).

Kosztolányi talán abból a történetírói ítéletből meríthetett ösztönzést, amely szerint Seneca „mindig az ellenkezőjét csinálta annak, mint amit bölcselkedett. Noha vádolta a zsarnokságot, mégis zsarnok nevelője lett” (Takács 2003, 242). Már a regény elején egyértelművé válik, hogy nem tud megfelelni a nevelői feladatkörének. Amikor Nero azt kérdezi tőle, „mért hal meg az ember” (Kosztolányi [1921], 14), nem tud válaszolni. „Bölcsként és tanítóként rossz óráiban egy hitvány jellemű császár udvaroncává züllik” (Tverdota 2007, 304). Ez a jellemzés is félrevezető, hiszen a regényben Seneca abban különbözik Nerótól, hogy éppen fordított irányú változáson megy keresztül. A korábbi fejezetek mutatják fogyatékosnak. Tacitus is a jellemnek ilyen alakításához adott ösztönzést, hiszen azt jegyezte föl, hogy Seneca „rá nézett Burrusra s kérdezte, vajon nem kellene-e parancsot adni a katonaságnak Agrippina megöletésére” (Tacitus 1903, 1: 366). A regény ezt az előzményt alakítja át következménnyé: amikor a császárt nyugtalanítja, hogy anyagyilkos lett, Seneca igazolja a tettét. A regény XVII., „A hallgatás napja” című fejezetében – amely eredetileg lezárt egy folytatást, tehát kiemelt helyen szerepelt – a császár kifejezetten fölénybe kerül nevelőjével szemben.

Nero úgy gondolhatja, nevelője útmutatása nyomán cselekedett. Sőt, mintegy igazolva látja azt a kialakult véleményét, hogy senki nem erkölcsös. Egyedül Britannicus emléke okoz gyötrelmet számára.

„– Azért hivattalak, – mondta – hogy közöljem veled határozatom: Britannicus birtokait és hagyatékát közted és Burrus közt osztom meg. Tiéd a lant is – és átnyújtotta neki a lantot.

Seneca olvadozott a boldogságtól. Szemében mindenre kész hűség.

– Áruló volt – szólt – megérdemelte, a trónodra tört.

– Igen – vetette oda Nero megvetően, mert látta, mennyire nem ismeri őt Seneca” (Kosztolányi [1921], 111-112).

Ez a részlet egyértelműen elárulja, hogy a történetmondó kívülről látatja Senecát, tehát ki van zárva annak a lehetősége, hogy Kosztolányi önarcképként fogta fel ezt a szereplőt. Seneca csak a regény végén emelkedik föl, s ez összefügg a nézőpont módosulásával. Egy francia olvasó éles szemmel vette észre, hogy „minél inkább közeledik a halál, az elbeszélő annál inkább föladja a mindentudást,” és „a szelíd és nemes halál a vízben, Seneca végső tanúságtétele fokozott ünnepélyességgel ruházza föl a szövegrészt” (Vauthrin 1995, 162, 165). A jellem mindazonáltal nem változhat meg gyökeresen. A halállal szembesülő Seneca nem képes megfelelni a saját maga által hirdetett eszménynek. A végső órában sem igazán tud olyan ismert nézeteivel összhangban viselkedni, melyek szerint a „külső körülmények jelentősége lényegtelen”, „kölcsonbe kaptuk csupán” azt, amiben élünk, ezért „idejében meghalni” jótétemény (Seneca 1959, 74, 17, 32).

„Seneca hatalmasan megriadt, úgy, mint még soha életében. (...) nem jutott eszébe semmi se, egyetlen tétel, vagy igazság sem, melyet élete során hirdetett Erkölcsi Leveleiben, csak az a félelem foglalkoztatta, mi lesz azután, amiben egyetlen ember sem bizonyos” (Kosztolányi [1921], 232-233). Ezek a szavak a távolságot érzékeltetik a szereplő elvei és életvite-

le között. A tájékozottabb olvasó azonban tudhatja, hogy Seneca halálát Kosztolányi nagyon is azzal összhangban jelenítette meg, amit a sztoikus szerző a halálról írt, s amit e fejezet elején idéztem: „Arra születted, hogy veszteségek érjenek szüntelen s végül magad is megsemmisülj; arra, hogy remélj és remélg, hogy felzaklasd magad s másokat, retteg és kívánd a halált, s ami a legborzalmasabb: ne tudd soha, hányadán vagy” (Seneca 1959, 26).

7. A parlagiság mint érték

„bien écrire le médiocre et faire qu’il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique”

(Flaubert 1894, 315-316).

„Mucsa”

„Csak esznek, isznak, alusznak, aztán meghalnak.” Andrej Szergejevics Prozorovnak e szavai a *Három nővér* negyedik felvonásában akár a *Pacsirta* némelyik szereplőjére is vonatkozhatnának. Kosztolányi 1904. augusztus harmadikán Szabadkáról Juhász Gyulának küldött levelében említi, hogy elolvasta e színdarabot (Kosztolányi 1996, 32). Alighanem ugyanabban a Wladimir Czumikov által készített német nyelvű változatában ismerte meg, amelyből 1922-ben magyarra fordította ezt a művet (Zágonyi 1984, 305). Bizonyosra vehető, hogy Csehovnak ez az alkotása is hozzásegítette ahhoz, hogy regényt alkosson annak a világnak az ösztönzésére, amelyet Budapestre költözésekor maga mögött hagyott.

„Sárszegen mindenki ivott” – állapítja meg az elbeszélő, s ez az általánosítás a regényben olyan szereplőknek sorsát is jellemzi, akik fiatal korukban az értelmiség színe-javához tartoztak. „Valaha csodálatos tehetség volt, de Sárszegen ivásnak adta magát” – olvasható a latint oktató Szunyogh tanárról, aki egykor a *Philologiai Közönyben* jelentetett meg értekezé-

seket (Kosztolányi [1924], 112, 38). A *Pacsirta* azt a parlagságot idézi meg, amelyet a tizenkilenc éves Kosztolányi így minősített: „Ő, te szegény, szürke és unalmas Szabadka, mily poros és unott, sőt komikus vagy [...]. Neked még az a jog sem adatott meg, hogy igazán rossz és unalmas légy, mert a nagystílű rossz és unalom már megsemmisítené önmagát, s nem illenék hozzád. Vadidegen vagy hozzám: kongó lelkeiddel és kőházaiddal. Ezer ember között magam járok, mert nincs ember, ki úgy érzene és gondolkozna, mint én. [...] Máig sem tudok beletörődni a kisvárosias szokásokba, melyek vérig bosszantanak, sem az emberekre nem tudok jó szemmel tekinteni” (Kosztolányi 1996, 25-26).

Ez a kifakadás a két évtizeddel későbbi távlatból nemcsak kissé idegenszerű megfogalmazása, de egyértelműsége miatt is némileg kérdéses színben tűnik föl. Vajkay Ákos egy kirakatot tekint meg. Nem pusztán az ő vidékiességét csúfolja ki a regény, hanem a látottakat is ironikusan minősíti: „Vad verseskönyvek meredtek rá, melyek akkor divatoztak, vigyorgó ördögarcokkal, meztelen férfiakkal, őrzöngő nőekkel, kik hajukat kibontották, szemüket elmeresztették. / Ákos többször elolvasta a kiagyalt, ál-modern címeket is: 'Halálfutás – Életéjben', 'Aspasiám: – akarlak!'” (Kosztolányi [1924], 42). Az idézett minősítés kétértelmű, mivel nemcsak a szereplő, hanem az elbeszélő értékrendjére is enged következtetni. Vajkay Ákos korlátoltságához nem férhet kétség, hiszen „általában azokat az épületes, elmemozdító könyveket kedvelte, melyek erkölcsi igazságokat tüntetnek föl” (Kosztolányi [1924], 66). Felesége, született kecfalvi Bozsó Antónia sem bizonyul kevésbé kisszerűnek: „Egyetlen dalt tudott kívülről, még leánykorából: 'Hullámzó Balaton tetején...' Azt játszotta most, gyarlón, hiányosan, megmegállva, de így is hamar vége volt. / Aztán a hangjegyfűzetekben lapozgatott, kiemelte a sok kötet közül Beethoven szonátáit és az első oldalt próbálgatta, mely merész, ugrándozó ütemeivel átszállva évek távolságán fájó zsongást ébresztett benne” (Kosztolányi [1924], 117-118). Az elbeszélő többször is hangsúlyozza a környezet igénytelenségét. Vajkayék ebédlőjére

giccses tárgyak sokasága jellemző; „a bazári ibrikek, a csöpp porcellán kutyusok, az ezüstözött kancsócskák és aranyozott angyalkák, a vidéki élet e rémes bálványai” (Kosztolányi [1924], 26) nyárspolgári ízlésre vallanak.

Ezeket a minősítéseket árnyalja a legtágabb értelemben vett szöveggörnyezet, így az a tény, hogy a regény a parlagisággal szembeállított szereplőket is ironikus távlatból jeleníti meg. „Mindig a *Le Figaro*-t olvasta.” Ennek a Sárcevitrsről tett megállapításnak van csúfondáros felhangja, sőt talán még azoknak a szavaknak is, amelyek e szereplőnek a gondolatairól adnak számot: „Valahol a Szajna partján ennyi jószándékból, ennyi színből és érzésből építmények emelkednének, könyvek íródának” (Kosztolányi [1924], 96, 108). Mi több, még az Ijas Miklóstra vonatkozó szövegrészekből sem hiányzik a gúny: „Különc hírében állott, ki lelkes híve volt a legújabb művészeti iránynak, a 'szecesszió'-nak.” Noha a fiatal segéd-szerkesztő vágyai egyértelműen szemben állnak Sárszeg értékrendjével, viselkedése legalábbis mulatságos színben tűnik föl: „a felvonás közepén érkezett, miután elvégezte szerkesztőségi munkáját. [...] Szokása szerint oda se nézett a színpadra. Az előző zártszék támlájára könyökölt olyan mozdulattal, mely azt jelentette: Mucsá” (Kosztolányi [1924], 79, 69).

Sárszeg a nagy parlag szinekdochéja, ám egyszerismind a költészet forrása.

*Gyerekkorom, mindig téged kereslek,
ha járom a poros-boros Szabadkát.
Mióta labdám elgurult itt,
nem ér az élet egy fabatkát.*

Az *Esti Kornél rímei* sorozatnak ez az 1930-ból származó darabja csak egyike azoknak a megnyilatkozásoknak, amelyek félreérthetetlenül elárulják, hogy a felnőtt korból s az 1920 utáni világból visszatekintve az egykori Szabadka elveszett értékek letéteményesének is látszik. Ugyanebből az évből származik a következő nyilatkozat: „Legnagyobb utamat hatéves korom-

ban tettem meg. Szabadkáról Szegedre utaztam ekkor édesapám társaságában személyvonaton. Az út másfél óráig tartott, de ennél izgalmasabb, változatosabb, élményekben gazdagabb utazásomra nem emlékszem. Minden kikerics, minden cölöp, minden távirópózna, melyet megpillantottam a vonat ablakából, új korszakot jelentett életemben, s megindítója lett azoknak az áramlatoknak, lázoknak, önkívületeknek, amelyeknek mását azóta hiába kerestem. Később csakis kisebb utakat tettem, [...] minden évben sok száz kilométert repültem vonaton, hajón, hogy kergessem ezt a gyerekkori ábrándomat, melyet nem sikerült elérnem soha” (Kosztolányi 1979, 324). A helyváltoztatás ábrándnak mutatkozik; a gyerekkor belső világa olyan gazdagságot jelent, amelyhez képest a későbbi élet zsugorodást hoz: „Bevallom, hogy mikor húszesztendőskoromban először pillantottam meg a tengert, egyáltalán nem voltam meghatódva. Sőt, egy kissé nagyobbnak képzeltem. A palicsi tó annak idején nagyobb volt” (Kosztolányi 1979, 118). A dolgok igazi értékét a belső távlat adja meg.

Nézőpont és értékrend

„Ha egy ember, ki a múlt században élt, elolvasna egy mai regényt, melyet mindnyájan bámulunk, azt mondaná: 'Nem történik ebben semmi'" (Kosztolányi 2006, 267). A *Pacsirtá*-ban a külsőnél fontosabb a belső cselekmény, s ennek tekintélyes részét a címszereplő apjának közvetlenül idézett vagy az elbeszélő által közvetített („erlebte Rede” alakban előadott) magánbeszéde alkotja. E könyv megjelenésének évében írta le Kosztolányi a következő szavakat: „Két valóság van. Az egyik rajtunk kívül, a tárgyak és emberek, a másik bennünk, a tárgyak és emberek tükrözése lelkünkben. Ez az igazi valóság” (Kosztolányi 1978, 1: 490).

„A címszereplőről szól-e a regény?” Joggal teszi föl ezt a kérdést az egyik elemző, s indokoltan adja a következő vá-

laszt: „az elbeszélő jóval többet foglalkozik Vajkay Ákossal, mint a lánnyal” (Mohai 1991a, 44). Az ötödik fejezet elején egy kereveten ülve töpreng Pacsirtáról, a vaniliásmetéltről és a borjúdióról, a hetedikben az Ijas Miklóssal folytatott beszélgetést a két szereplő tudatának történései ellensúlyozzák, a nyolcadikban Pacsirta levelének elolvasását az öregúr fájdalmas tépelődései követik, melyek során egyetlen gyermekét az operettben látott Orosz Olgával hasonlítja össze. „Ő kevesebbet beszélt, többet érzett, többet gondolkozott” – állapítja meg az elbeszélő az öregúrról (Kosztolányi [1924], 25), s az olvasó eltűnődhet azon, vajon mennyire vonatkozhat erre a szereplőre – akár olyan előképeire, mint Radnóthy Elek Gyulai Pál *Egy régi udvarház utolsó gazdája* (1857) című művében vagy Gárdonyi Géza kisregényének, *Az öreg tekintetesnek* (1905) címszereplője – az igazság, melyet Kosztolányi 1929-ben így foglalt össze: „Aki hallgat, az bölcsnek, mélynek látszik” (Kosztolányi 1978, 2: 811). Annyi bizonyos, hogy a regényben az ő belső élete a leggazdagabb. Röviddel lánya elutazása után elnyomja az álom, s az általa látott képsor rémlátomásba torkollik: „Pacsirta a földön hevert, rettenetesen megcsonkítva, kopaszra nyírva, kézzúrásokkal mezítelen mellén, holtan” (Kosztolányi [1924], 29).

Torzító egyszerűsítés azt állítani, hogy a regény „*az ambivalencia* pszichoanalitikus elméletének illusztrációja” (Harmat 1994, 255), hiszen számos részletben „egyszerre szólal meg a szereplő és a potenciális szerző” (Szitár 2000, 43). „Vérre vált benne, mint barátban a lencse” (Kosztolányi [1924], 55). Az ehhez hasonló mondatok esetében nehéz eldönteni: ki is beszél. Végig érvényesül az a kettősség, amelynek előidézőjére már egy korai méltató fölhívta a figyelmet: „Belül: alakatlan szenvedélyek, romantikus nagy vágyak, nyugtalan törekvések, a kéj és kín hánykolódásai, kint a sivárság, a csalódás, a kiábrándultság, az üresség, az unalom. Bejáratnál az élet, kijáratnál a halál” (Földi 1927, II: 185).

A lélektani regény a belső nézőpont következetes használatát igényli. A *Pacsirta* történetmondója ezzel szemben nem

mindig tudja, mi is megy végbe a szereplők tudatában. A negyedik fejezet végén – tehát kiemelt helyen – ez olvasható: „Ekkor összenéztek. És eszükbe jutott valami. / De nem szóltak semmit” (Kosztolányi [1924], 46). E két mondat még akkor is elbizonytalaníthatja az olvasót, ha figyelembe veszi a megelőző szövegrészt. A *Pacsirta* elbeszélője nem szünteti meg a szereplők viszonylagos szabadságát. Kosztolányi mintegy lebegteti a jellemeit, vagyis bizonyos vonatkozásokban az olvasóra bízva a megítélésüket. Valószínű, hogy ez a részleges meghatározatlanság is hozzájárul elbeszélő művészetének eredetiségéhez.

A belső nézőpont elsődlegessége helyett talán helyesebb a külső és belső látószög játékaról beszélni. E kettő váltogatása teszi lehetővé, hogy a történetmondó olykor felülről nézzen olyan szereplőkre, akiket más alkalmakkor belülről közelít meg, s ugyanez a kettősség okozza, hogy nehéz kétségbe nem vont értékeket találni a regényben.

Nyilvánvaló, hogy a vidékiesség s korszerűtlenség elmarasztalódik, de a világpolgárság, sőt a korszerűség is inkább csak nevetséges színben tűnik fel. Ijas remek költőnek képzele magát, holott nem okvetlenül az. Sárcevits nem vesz részt a csütörtöki kanzsúron, helyette a *Le Figarot* olvassa a kaszinó olvasótermében, amiért „városszerte európai műveltségű férfiúnak” tartják. Sőt, másnap is ugyanezzel foglalkozik, amikor már szinte senki nincs fönn a városban, s a kaszinónak is mindössze egy ablaka világít: „Sárcevits, mint Sárszeg örlelke virrasztott itt szénfonatos villanykörte mellett olvasván a *Le Figaro*-t, haladt a művelt nyugattal, a fölvilágosodott európai népekkel, előre” (Kosztolányi [1924], 96, 153).

Lehetséges, hogy a regény a fölszínes világpolgárságot is, nemcsak a helyi értékek kizárólagos bűvöletét gúnyolja ki? Nemigen kapunk fogódzót ilyen föltevés könnyű cáfolatához. Egyedül Széchenyi István grófnak a falon lógó arcképéről tekintő szeme emlékeztetne arra, „mi lett nemes gondolatából, az eszmeváltó körből”, de „a vágivaló füstben nyilván ő sem látott jól” (Kosztolányi [1924], 99), s e csúfondáros for-

ulat talán annyit sejtet, hogy a nagyszerű múltnak végleg le-
járt az ideje, vagyis értékeit már hiábavaló volna számon kér-
ni az utókoron. Utca, tér és kávéház is viseli a *Hitel* szerzőjé-
nek nevét, miközben Sárszeg pontosan azt testesíti meg, amit
e nagy előd meg akart szüntetni.

Megkockáztatható a föltevés, hogy a *Pacsirta* világában a fe-
lületes világpolgárság is a parlagiságnak egyik megnyilvánu-
lási módja. A kisváros hamis végleteknek a bűvkörében él.
Sárcsevits – akár e könyvem második fejezetében említett,
előbb *Bácska*, majd *Gőzfürdő* címmel közölt, ugyancsak Sár-
szegen játszódó történet főszereplője, Dr. Schlossziarik János
köz- és váltóügyvéd – fölszínes tudás birtokosa, ki a részt té-
veszti össze az egészszel. Mindkét mű a meggondolatlan fejlő-
désüket pellengérezzi ki. Nincs kizárva, hogy Kosztolányi Nietz-
sche gondolatával játszik el, mely szerint nem okvetlenül tud
olvasni valaki, aki ismeri a betűket. „Daß jedermann lesen
lernen darf, verdirbt auf die Dauer nicht allein das Schreiben,
sondern auch das Denken” (Nietzsche 1982, 43). Van, aki ha-
ladásról papol, de nincs tisztában azzal, hogy a kultúra nem
külsőségen, de belső hangoltságon múlik. Schlossziarik való-
jában alig gügyög franciául, Sárcsevits pedig a nyomtatott betűt
tisztelettel, ahelyett, hogy fölfogná az írás értelmét.

Kosztolányi műveinek értelmezésekor könnyű elkövetni azt
a hibát, hogy túlzottan komolykodóan olvasunk. Való igaz, hogy
a *Pacsirta* „egyszerre olvasható a irónia, a gúny, valamint a ko-
moly, a tragikus modalitásának jegyében” (Bónus 2006, 138).
Kosztolányi már 1921-ben leszögezte, hogy az ő szemében
„mindig gyanús az író, aki csak a tragikumot, az egyik végletet
látja, és nevetni nem tud” (Kosztolányi 2006, 122), később pe-
dig már egyenesen azt állította, hogy „minden jó írás, minden
élő stílus *humoros*”, tökéletesen látta, hogy a humornak az adja
lényegét, hogy a „nagyot olykor kicsinynek látja, a kicsinyt nagy-
nak” (Kosztolányi 1999b, 387), s a mulatságosat csak paraszt-
hajszál választja el a végtelenül megrázótól, a „tragikum várat-
lanul komikumba billent, és a komikum váratlanul a tragikum
főnségét sejteti” (Kosztolányi 2004c, 124).

A humor ritkán ártatlan a *Pacsirtában*. Baudelaire – aki *A nagyidai cigányok* szerzőjéhez hasonlóan döntő hatással volt Kosztolányira – „az eszelősök osztályrészének” („l’apanage des fous”) tekintette a nevetést, úgy gondolván, hogy a komikum felsőbbrendűséget jelez, pontosabban arra enged következtetni, hogy magasabb rendűnek hiszi magát, aki valamit neveltségnek lát. „Le Sage ne rit qu’en tremblant.” A bölcs félve, sőt szorongva nevet, mert tudja, hogy egyfelől az ellentétes minőségek könnyen átváltanak egymásba, s így a nevetés is lehet kegyetlen, sőt ördögi, másrészt nem az értékeltben, de az értékelőben kell keresni a neveltségesség előidézőjét. „Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l’objet du rire” (Baudelaire 1971, 1: 301, 299, 308).

Ismét arra kell emlékeztetnünk magunkat, hogy Kosztolányi sokat bíz olvasójára. Mint másutt, a *Pacsirtában* is gyakori, hogy ugyanaz a szövegrész többféleképpen is olvasható. Nem könnyen lehet eldönteni, mennyire komoly vagy egyszerűen könnyedén humoros az irónia a vasárnapi ebéd jelenetében. Vajkayné Zányi Imre színész tiszteli meg a társaságával. Az öregedő hölgyre rendkívül előnyös hatást tesz a hősszerelmes. Nincs tudatában, hogy a színész pusztán begyakorlott fogásait ismételteti, mikor vele társalog.

Különböző módon, de egyforma mértékben neveltségesség vélemények s magatartások szembesítődnek egymással. Az örök-ké mosolygó Füzes Feri istenhívő, de bárgyúsága éppúgy súlytalanná teszi érvelését, mint ahogy ellenfelének darwinizmusát is kicsúfolja az elbeszélő: „Szegény Olivérnek évek óta hátgerincsorvadása volt és ezért szegény Olivér atheista volt.” A negyvennyolcasok okfejtése nem kevésbé neveltségesség, mint a kormánypártiaké. Ladányi László, Sárszeg függetlenségi képviselője a múlt kiárusítójaként szerepel: „Nagyapját 1849-ben a császár katonái fölakasztották egy körtefára. Gyakran emlegette ezt, mikor úriportája előtt megjelentek a választók, fáklyákkal, zászlókkal, és kiengedte hangját, mely a sok nemzeti keservtől mindörökre megrepedt.” Elvileg magasabb rendűnek mutatkozhatnék a harmadik út képviselője, Füzes Feri,

ám ő még a vitatkozóknál is hígbabb agyú: „– Én tisztelem Kossuth Lajost és politikáját. De Kossuth Lajosnak is, mint mindenkinek a világon, megvan a maga fényoldala és a maga árnyoldala.” Könnyen, fölszabadultan lehet nevetni azon, hogy Vajkay ezután az „ételek nemes családfáján” nagyítóval keresi a bográcsgulyást (Kosztolányi [1924, 106, 101, 53, 54]), de ez korántsem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a történetmondó egyformán kisszerű értékrendeket rendel egymás mellé, anélkül, hogy világosan megjelölne saját helyzetét.

A hatodik fejezet, a hétfői nap története is ezt igazolja. Ijas mucsainak tartja *A gésák* előadását, ám ítéletét sebezhetővé teszi, hogy a *Sárszegi Közlöny* számára írt bírálatában Lator Margitot dicséri, azt a színésznőt, akinek udvarol. Vajkay Ákos Orosz Olgától van elragadtatva, s e kétes erkölcsű nő vonzerejét érezvén eszébe ötlük, hogy a tiszta lelkű Pacsirtát taszítónak vélik az emberek. Nincs igazság! – gondolja, de az ő belső érvelését hitelteleníti a történetmondó külső látószöge, ahonnt nézve Orosz Olga inkább csak kisszerűnek tűnik föl: „mindenkit igyekezett megbűvölni valami felületes, tartalmatlan kedvességgel. Hangját túlzás lenne szépnek nevezni. Tompa volt, halk, fátyolos. Amint a prózára tért át és csevegni kezdett, minden mondata után kacagott, kissé rekedten” (Kosztolányi [1924, 66]).

A történetmondó nyilvánvalóan gúnyt űz abból, amit Vajkay vár a színpadi műtől. Az öregúr kétféle történetet kedvel: szigorúan tényszerűt és erősen példázatosat. Mindkettőt érvénytelennek mutatja a regény, s olyan nyomatékkal, hogy akár önértelmezésre is gyanakodhatunk: Kosztolányi mintegy figyelmeztet arra, miként nem szabad olvasni könyvét. *A gésák* afféle harmadik zsákutca hatását kelti: üres kitaláció. Az elbeszélő tehát ezúttal is egyformán hamis értékeket sorakoztat fel. Némi túlzással akár azt is mondhatjuk: a *Pacsirta* három tagadólagos választ ad arra a kérdésre, mi a művészi igényű történetmondás értelme. Az igenlő választ az olvasónak kell megtalálnia. Beszédmódok váltogatása, „perspektívák vándorlása”, „hangok megsokszorozása” (Bónus 2006, 138) okozza,

rántsem átlátszó, ami különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha szövegét összevetjük a fordításokkal.

A beszélő nevek többsége hiányzik az idegen nyelvű változatokból. A délszláv fordító, Létmányi István a címet is megváltoztatta (Papp 1985, 1357), és a Sárszeg város-, illetve a Sárceevits személynevet még a más vonatkozásokban egészen kiváló angol nyelvű átköltés szerzője, Richard Aczel sem vélte fordíthatónak (Kosztolányi 1993b). A levéltáros nevének a múltban, adományozó levelekben, periratokban, származás- és címertani adatokban „vájkáló”-val társítása, az Arácsy névben rejtőző „harácsoló” (Horváth 1961, 345), vagy a Cifra latin formájának „számjegy” jelentése (Szitár 2000, 55), a Lator vagy Ijas köznévként használata már szinte minden fordító figyelmét elkerülte, ami azért veszteség, mert a beszélő tulajdonnevek egyfelől arra emlékeztetnek, hogy a jellemekek nyelvi képződmények, másrészt szervesen illeszkednek ahhoz a hangnemhez, melyben a könnyed humortól a keserű iróniáig az árnyalatok sokasága érzékelhető.

A regény többféle beszédmódot idéz, amelyek között alig létezik átjárás. Kisvajkai és köröshegyi Vajkay Ákos nyugalmazott vármegyei levéltáros a „száraz, poros hivatali stílus”-nak, „a megsárgult akták nyelvé”-nek latin szavakkal telített világában érzi otthon magát, a Mária-gyógyszertár Priboczay nevű tulajdonosához „régí gyógyszernevek” kapcsolódnak, Pacsirta levelének mondatfűzését „a vonatkozó névmással bevezetett mellékmondatok iskolás halmozása” jellemzi (Horváth 1961, 351, 355, 399). Külön beszédmód társítódik egyes helyszínekhez: az Úri Kaszinó, pontosabban a „Párducok” nevű asztaltársaság tagjai a tarokk nyelvén beszélnek, a Magyar Király vendéglőben Vajkay Ákos tanácstalanul áll szemben az étlapban leírtakkal, és a regényben döntő szerephez jut egy előadott mű nyelve.

„A szecessziót [...], amelynek jegyében ő modern költő lett, itt egy sekélyes operett reprezentálja” – írta a regény egyik méltatója (Kiss 1979a, 206). Ez a megállapítás teljesen félrevezető. A regényben idézett operettnek sem a szövege, sem

a zenéje nem hozható összefüggésbe a szecesszióval. Másfelől Kosztolányi egész életében elutasította a szóban forgó műfajt. Még nem volt tizenhat éves, amikor már megvetőleg írt „az undok, léha operettek” silányságáról (Kosztolányi 1996, 789), évtizedekkel később pedig a következő csúfondáros mondattal érzékeltette, mennyire lenézi a zenés színháznak ezt a változatát: „Az operettben nem hal meg senki, és úgy rémlik, az operettnéző sem hal meg soha” (Kosztolányi 1997a, 155). A közhiedelem Jacques Offenbachot véli a műfaj létrehozójának. Kosztolányi másként vélekedett: „Azt, amit ma, azaz tegnap operettnek nevezünk, tulajdonképpen az angolok alkották meg, a világ legzeneitlenebb fajtája, mely a muzsikára való képtelenségét orfeumi ötlettel pótolta” (Kosztolányi 1978, 2: 753). Ennek az indulatos kifakadásnak csak részigazság tulajdonítható. Kosztolányi korában Magyarországon főként tizenkilencedik századi zenét játszottak, s ebben a korszakban Anglia valóban nem tudott jelentős zenét teremteni. (Clementi tanítványa, az 1782-ben Dublinban született John Field, 1803-ban Oroszországba költözött, 1837-ben bekövetkezett haláláig ott is élt, és ott írta azokat a zongoraműveket, amelyekből utóbb Chopin, sőt Robert Schumann és Liszt is merített ösztönzést.)

Kosztolányi észrevételének másik fele nehezebben érthető elfogultságra vall, hiszen Offenbach *Orpheus az alvilágban* című alkotását 1848-ban mutatták be. Az persze nagyonis lehetséges, hogy a költő gyerekként a szigetországban „Savoy operák” néven ismert művekkel ismerkedhetett meg, melyek közül a legkorábbi, az *Iolanthe, or The Poor and the Peri* lényegesen később, 1882-ben került bemutatásra. Az a mű, amelynek előadásáról a *Pacsirta* hatodik fejezete számol be, a *The Geisha: a Story of a Tea House*, 1896-ban került a közönség elé. Környey Bálint azzal biztatja a Vajkay-házaspárt, hogy a mű sokkal jobb, mint a *Szulamit*. Abraham Goldfaden (1840-1908) *Shulamit* (1880) című darabjához képest mai megítélés szerint is sikeresebb alkotás *A gésák*, amely mintegy a regény világának torzképeként szerepel. Olyan tükör (mise en abyme),

amely kinagyítja Sárszeg fogyatékoságait. Zenéjét jórészt Sidney Jones (1861–1946) szerezte, az ugyanilyen nevű karmester fia, ki előbb klarinétos volt apja zenekarában, majd az *Aladdin II* megírása után a Gaiety Színház zenei irányítójaként 1891-ben bejárta Amerikát és Ausztráliát, végül olyan színművek zeneszerzőjeként lett világhírű, mint az *Our Family Legend* (1892), *A Gaiety Girl* (1893), *An Artist's Model* (1895), *A Greek Slave* (1898), *San Toy*, *The Emperor's Own* (1899), *My Lucky Molly* (1902), *The Medal and the Maid* (1903), *See-See* (1906), *King of Canodia* (1908), *A Persian Princess* (1909), *A Girl from Utah* (1913) és *The Happy Day* (1916). Közülük ma is *A gésák*at adják elő leggyakrabban, amely a bemutató évében a londoni Aschenberg, Hopwood and Crew, illetve a berlini Bode und G. Bock cégnél is megjelent nyomtatásban. E mű nemzetközi sikerét tanúsítja, hogy Csehov *A kutyás hölgy* (1899) című történetében is említődik. *A Bácskai Napló*, illetve *Hírlap* több előadásáról is tudósít 1910 márciusában és áprilisában. Másfél évvel korábban, 1908. október 2-án a *Bácskai Hírlap* már közölte két dalának a szövegét, Zombory Gyula átköltésében. A *Délbácska* 1925. október 24-én megjelent száma arról számol be, hogy az újvidéki Nemzeti Színházban „ma Sidney Jones gyönyörű zenéjű operettje, 'A gésák' kerül színpadra”, tehát e művet az első világháború után is előadták.

A felsorolt címekből sejthető, hogy Sidney Jones operettjei előszeretettel röpítették távoli vidékekre, Kínába, Perzsiába, az észak-amerikai vadnyugatra a nézők képzeletét. *A gésák* is ilyen szándékkal készült: „Japán, Sárszegen” – az elbeszélő fanyar ténymegállapítása szerint (Kosztolányi [1924b], 65). Olyan zárt számok laza félcelete, amelyeknek csak egy részét készítette Sidney Jones az Owen Hall művészi nevet használó Jimmy Davis (1853–1907) szövegére, némelyikük más szerzőktől származik. A különböző előadásokon más-más válogatásban hangzottak el a dalok s együttesek (kórusok), amelyeket általában a helyi körülményeknek megfelelően alakítottak át. Fáy Béla és Makai Emil átköltése is meglehetősen szabad. Példaként Wun-Hi, azaz Vun-Csi második felvonásbeli kuplóját lehet idézni:

| | |
|-------------------------|------------------------|
| „Chin Chin Chinaman | „Csúf, csúf, csakugyan |
| Muchee muchee sad! | A kínai tincs. |
| He afraid allo trade | Node volt s van-e nép, |
| Wellee, wellee bad! | Hol ilyesmi nincs? |
| Noee joke, brokee broke | Van-e föld, hol a copf |
| Makee shutee shop! | Nem ismeretes. |
| Chin Chin Chinaman, | Hip-hop csúnya copf |
| Chop, chop, chop!” | Hess, hess, hess!” |

Ismeretes, hogy Kosztolányit erősen foglalkoztatta a jelentő hang szerepe a költészetben, és fordítóként is igyekezett érvényre juttatni ilyen irányú vonzódását. Némi túlzással azt lehetne mondani: az idézettek is ezt igazolják. Az angol szöveget a jelentett alapján nem lehetett átültetni magyarra, hiszen a zene arra kényszerítette a fordítókat, hogy lehetőleg ugyanolyan szótagszámú és legalábbis hasonló hangzású szöveget állítsanak elő. A *Pacsirta* angol fordítója az operett eredeti szövegét idézi (Kosztolányi 1993b, 95). Visszafordíthatta volna a szöveget, ám akkor egészen másféle hangzású lett volna a betét.

Az átköltés szükségképpen átértelmez, új összefüggésbe helyez. Erre figyelmeztetnek a regényben azok a mondatok, amelyek a kuplé idézését követik: „Utána az időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színházának nincs villanyvilágítása. Tomboltak. /Maga a főispán is elérte a tréfát [...]. Csak akkor ugrott föl, – ekkor azonban olyan gyorsan, mint egy automata – mikor a Hentzi-szoborról, meg a sárga-fekete zászlóról is megállapították, hogy csúf” (Kosztolányi [1924], 73-74).

„Európának azelőtt legfőbb operett-tárgy volt a mikádó, a sogun, a mandarin, a taotáj, a gésa, a kínai tincs.” Kosztolányi e fanyar megjegyzésével (Kosztolányi 1978, 2: 766) arra emlékeztet, hogy az operett elcsépelte közhelyek segítségével próbál egzotikus hatást kelteni.

A *gésák* helyhez és időhöz szabott előadása Sárszeg világát tükrözi vissza, ugyanakkor a darab olyan erős hatást tesz a közönségre, hogy egyes szereplők az operett világának a jegyében értelmezik azt, ami körülveszi őket. Szemléletes példaként a hetedik fejezetnek már említett részlete hozható föl. Vajkay Ákos a színházban látott egyik szereplő hasonmását véli fölfedezni Ijas Miklósban: „rátekintett és ezen a fiatal arcon észrevett valamit. Emlékeztetett kicsit Vun-Csi arcára, mely sárgára volt mázolva, vastag festékekkel és álarcot viselt. Mint-ha álarc lenne Miklós arcán is” (Kosztolányi [1924], 82).

Idők játéka

Szinte megfoghatatlan, miért állította egy négy évtizeddel ez előtt megjelent tanulmány, hogy Kosztolányi regényeiben „nincs idő. [...] Ezért hagyják ezek a regények hidegen az olvasót” (Baránszky Jób 1968, 328). A *Pacsirta* első két bekezdése pontosan megjelöli a cselekmény kiinduló helyzetének időpontját: az 1899. szeptember elsején, pénteken történetekről ad számot. Vajkay Ákos a Dreyfus-pör második tárgyalásáról, Vilmos császár Elzász-Lotaringiában tett látogatásáról, munkabeszüntetéséről s kommunizmusról olvas az általa járatott hírlapban. „Csak nem lesz megint háború” – sóhajt a felesége. A pontos tárgyszerűséget Vajkay Ákos hangosan vagy némán megfogalmazott szavai keresztezik: az újságot olvasáskor azt állítja, hogy 1871-ben negyvenéves volt, utóbb, a kanzúrból hazamenet, részegen viszont arra gondol, hogy öreg csontjai „ötvenkilenc éve” szolgálják őt (Kosztolányi [1924], 44, 114).

Nemcsak a kiinduló időpont és Vajkay Ákos előtérbe helyezése sugallja, hogy a regény a kettős Monarchia előregedéséről szól. Mályvádi, a gimnázium fizikát oktató tanára verebet tesz üvegbura alá, s kiszivattyúzza belőle a levegőt. Kosztolányi, ki a „koponyánk színes kolibrik kalitkája” szavakkal zár-

ta a világ különböző képtáraiban látható öt általa különösen kedvelt festménynek a méltatását (Kosztolányi 1974, 369), ismerhette Joseph Wright először 1768-ban kiállított, majd a londoni Nemzeti Képtárba került *Kísérlet madárral és levegőszivattyúval* című olajfestményét, amelyen egy ritka madár (kakadu), koponya s kalitka is látható. A *Pacsirta* világában kitüntetett szerepet játszik a halál. „A Széchenyi uccán három koporsós üzlet is volt egymás mellett és két sírköves-bolt”, Vajkay Ákos lelkiállapotát pedig így körvonalazza az elbeszélő: „A halálra való készülődés utolsó éveit jobbra lefoglalta” (Kosztolányi [1924], 41, 24).

Az olvasó Kosztolányi két versével is összefüggésbe hozhatja azt, ahogyan a regény az elmúlást értelmezi. Közülük az egyik „A napraforgó, mint az őrült...” kezdetű, e könyv második fejezetében már idézett szöveg, mely először önálló költeményként jelent meg *Bácskai rajz* címmel, majd címtelenül *A szegény kisgyermek panaszzai* versfüzér részévé vált. Az első áthallás a harmadik fejezetben, abban a részben található, amely szerint a lányuk eltávozása után hazatért szülők egy padra ülnek saját kertjükben: „Egy napraforgó hajlott szárán a lángholó nyugat felé emelte napimádó arcát.” A hetedik fejezet vége felé, a szülőkkel folytatott beszélgetés után Ijas Miklós a vaskapu rácsán át tekint Vajkayék kertjébe: „Az üveggömböket figyelte, a pázsiton a kőtörpét, mely örködni látszott. Egy napraforgó lecsüggesztette fejét a sötétedő éjszakában, mintegy vakon, keresve a földön a napot, melyet bámulni szokott, a napot, melyet most nem talált sehol” (Kosztolányi [1924], 27, 85).

A másik költemény évekkal a *Pacsirta* megjelenése után keletkezett. A regény utolsóelőtti fejezete tehát nem visszautalás, hanem előkép:

„Ákos összehúzta mogyorószínű őszikabátját, mert fázott. Valami motozást hallott fön, magasan fön a levegőben.

– Ez az ősz, – gondolta.

Milyen hirtelen jött. Nem fönségesen, nem halálosan, nem

nagy pompájában, arany levélszőnyegével és gyümölcsös koszorújával. Kis ősz volt ez, alattomos, fekete, sárszegi ősz” (Kosztolányi [1924], 155).

Ez a leírás mintegy ellenképe az *Őszi reggeli* című 1929-ben keletkezett költeményben foglaltaknak. Vajkay Ákos a műalkotásszerű ősznek az ellenkezőjét látja maga körül. Belső látása körköröséget sugall. „Ismét sovány lett, vézna és színtelen, mint mikor elutazott leánya” (Kosztolányi [1924], 140). A regény pénteki napon kezdődik és rá következő pénteken „véget ér, de nem fejeződik be.” Az utolsó, tizenharmadik fejezet szalagcíme így érzékelteti az időnek azt a formáját, amely más időszemléletekkel összejátékban bontakozik ki a regényben.

Legalábbis hatféle: külső és belső, kozmikus és történeti, célelv szerint előrehaladó és körkörösön önmagába visszatérő idő kölcsönhatása érvényesül a *Pacsirtában*. A tárgyiasnak (objektívnek) föltüntetett külső idő hangsúlyozottan szenttelen s egyszerűen kínosan pontos megjelölésével kezdődik az első fejezet, és a szöveg később is utal erre a személytelen időre. Cifra Géza a harmadik fejezetben mintegy bejelenti, mikor fog Pacsirta Tarkőre megérkezni, már-már azt sugalmazva, hogy a történesek óramű pontosságával követik egymást. A negyedikről a kilencedikig minden fejezet egy-egy napról számol be, s ez kétségkívül egyenletes előrehaladásnak, a személytelen idő föltétel nélküli érvényesülésének a hatását kelti.

Ez a külső időpontok végtelen sorához hasonlítható. Már a harmadik fejezetben döntő szerephez jut vele szemben a belső idő, melyben nem az időpont, de a tartam játszik meghatározó szerepet. Ez az időszemlélet kiterjedés nélkülinek mutatja a jelent, s mivel csakis kiterjedést ismer, az emlékezés és a várakozás, vagyis a múltnak s a jövőnek a jelenben ható képe adja lényegét. Az állomásról hazafelé tartván Vajkay Ákos mélyen elmerül saját belső világában. Hangsúlyozottan a múltban él, amit egyszerűen a kora is indokolhatna, ám visszatekintő magatartásának külön nyomatékot ad, hogy nemcsak saját addigi élete, de általában a távoli múlt foglalkoztatja. Szinte görcsö-

sen keresi a folytonosságot, számára ez a legfőbb érték, a folytonosság megszakadását viszont általában értékhiánynak véli. Az ő szemében annál becsesebb valami, minél korábbi eredetű. A tarokkot is azért kedveli, mert emberöltők „dolgoztak rajta”, míg a személytelen szertartás folytonosságával ruházódott föl, s története messze „visszanyúlik a múltba”, hiszen egyenesen „Ázsiából származik, akár vitéz eleink” (Kosztolányi [1924], 102).

A múlt gazdag, színes látomásával ellentétben rendkívül szűkös az a kép, amely a jövőről él Vajkayban. Ez az ösztövérség is következhetnének pusztán évei számából, mégis külön jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy a harmadik fejezet szerint az öregúr saját közeli halálán kívül semmi mást nem tud várni a jövőtől. Jellemző, hogy környezetében olyan tárgyak találhatók, amelyek arra emlékeztetnek, hogy az egyén életét a halála minősíti. A lakása falán látható képek az elmúlás előtt álló ember jelképes mozdulatát ábrázolják. Dobozy is, Batthyány Lajos gróf is kész fogadni a halált. A harmadik fejezet álomleírása a belső idő teljes fölszabadulásával társítható. Természetesen az álomnak is lehetnek vissza- és előreutaló mozzanatai. Vajkay álma a közelmúlt ismétléseként indul, és a halott Pacsirta képével zárul. Freud *Álomfejtésének* egyik közismert tétele szerint a szeretett rokon halálának álma voltaképp az álmodó kívánságát jelenti: „die Träume, in denen der Tod einer geliebten verwandten Person vorgestellt und dabei schmerzlicher Affekt verspürt wird. Diese bedeuten, was ihr Inhalt besagt, den Wunsch, daß die betreffende Person sterben möge” (Freud 1972, 254). Vajkay Ákos tudattalanjában tehát már a regény elején megjelenik a kínzó félelem, hogy nem képes szeretni a lányát.

A különböző időszemléletek játékában döntő szerepet játszik, hogy az egyes szereplők időélménye összeütközik a tárgyasnak feltüntetett külső idővel. A feszültség egyre fokozódik, mígnem a kilencedik fejezetben annyira telítődik belső történéssel a cselekmény, hogy a nap története szétfeszíti a fejezet kereteit. A tizedik fejezet eleje nem újabb huszonnégy

óra eseményeivel, hanem nézőpontot és helyszínt váltva, az otthon maradt Vajkayné lelkiállapotával foglalkozik. Nem egyszerűen a belső cselekményesség fokozódásáról, inkább a feszültség növekedéséről van szó, hiszen a külső nézőpont továbbra, lelki folyamatok részletezése ellenére sem marad el. A tizedik s tizenegyedik fejezet nem a külső idő megjelölésével, hanem a történetmondó általános észrevételével kezdődik.

Akadtak ugyan korábban is általánosítások a regényben, de ezekről utólag kiderült, hogy a történetmondó voltaképpen hősei gondolatait tolmácsolta velük. A harmadik fejezet elején az elutazók emlékéiről szóló fejtegetést a következő mondat minősítette át: „Ilyesféle gondolatok gyötörhették a két öregot” (Kosztolányi [1924], 16). Erősen különbözik ez a szereplők belső világára vonatkoztatás a részegekről és a másnaposokról a tizedik és a tizenegyedik fejezet élén olvasható eszmefuttatástól. Mindkettőt nyíltan magáénak tünteti föl az elbeszélő. A nézőpont hirtelen távolodik a szereplőtől, s az így létrejött feszültség ironikus hatást kelt.

A különböző belső nézőpontok között mégsem mindig ez a külső látószög teremt átmenetet, s ez arra figyelmeztet, hogy túlzás volna egyértelműen ironikus regénynek nevezni a *Pacsirtát*. Igaz ugyan, hogy a történeti idő rövid földidézése a méretek összezsugorodását sugallja – a kaszinó nevetséges torzképe annak, amit Széchenyi kigondolt –, sőt a kozmikus időnek is olyan szakasza idéződik föl a regényben, mely értékcsökkenést hoz. Nem is folytonos átmenetekkel, de hirtelen köszönt be az ősz. Nem termést hozó folyamat végpontját, beteljesülést kell látni benne, még csak nem is az elmúlást megelőző színpompás, önmagába forduló tökéletességet, hanem az *Őszi reggeliben* s a *Vörös hervadásban* szépnek föltüntetett elmúlás sivár, kisszerű ellenképét. Az is az iróniát erősíti, hogy a regény zárlata a körkörösség győzelmét jelenti be a célelvűség fölött, s a szereplők is többnyire úgy be vannak zárva saját belső világukba, hogy nemigen jöhet létre tartalmas érintkezés közöttük. Mégsem szabad eltúloznunk az irónia szerepét. Kosztolányi műveinek értelmezésében általában ajánlatos el-

kerülni a nagyon is hangzatos tételek leszögezését, mivel művészetének nem az egyértelműség, de az árnyalatok gazdagsága adja lényegét. Bármennyire igaz is ugyan, hogy a *Pacsirta*-ban a belső idők mind saját törvényeiknek engedelmessé válnak, a regény mégsem egymástól merőben idegen világok halmaza; az egyik magányélmény olykor visszhangot kelt a másikban.

Már a második fejezetben olvashatunk ilyen találkozásról. Ennek a korai jelenetnek különös jelentőséget ad a regény zárolata. Amikor Pacsirta sírva fakad a vasúti fülkében, útitársai kétféleképpen viselkednek vele szemben. „A fiatalember – csinos, buta fickó – ki eddig olvasott, ölébe tette könyvét, bámulta a zokogó lányt és közben többször száján lebegett a szó, hogy segítségét ajánlja fel. El sem tudta képzelni, mi történhetett vele. Azt gondolta, hogy rosszul lett, vagy olyan csapás érte, melyet silány olvasmányából ismert.” Pacsirta ellenségesen fogadja, ridegen hártja el ezt a közeledést, mert érzi, hogy félreértés az alapja. Egészen más viszont az öreg, sovány, beteges arcú, kopottas öltözékű pap magatartása, kit a regény hihetőleg nem véletlenül „lelkész” névvel illet: „A hatalmas Egyháznak az a kis, szerény katonája, ki visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban, sejtette, miről lehet itt szó, tapintatból nem szólt, részvétből nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy. / Csak most pillantott a leányra, kék szemével, mely az Istennel való folytonos szembenézéstől kiélesedett s ez a határozott pillantás már nem sértette Pacsirtát. [...] Hálásan nézett vissza rá, megköszönve figyelmét” (Kosztolányi [1924], 14, 15).

Mi a kétféle magatartás szembeállításának oka? A fiatalember szólni akar, s csak az tartja vissza, hogy a lány elzárkózik: „Szinte rosszakaratú nyíltsággal” néz el feje fölött. A lelkész nem kíván szólni. Nagyon is érti, miért zokog Pacsirta. A kifejező lelkileg fölszínesebb, mint a néma. Az igazi együttérzés a regény világának a törvényei szerint azt a fölismerést is magában foglalja, hogy nem lehet segíteni a másikon. E meglátás azt az előföltevést rejti magában, hogy a tragikumot nem ese-

mény, sorscsapás, de állapot, magának az emberi létnek belső természete idézi elő. A lelkesz birtokában van ennek az igazságnak, s azért árul el arca nyugalmat, mert ő úgy tudja, hogy csakis elkövetkezendő világ hozhat megváltást a szenvedéstől. Azzal is tisztában van, hogy „a részvét a szemérmet sérti” – ahogyan Nietzsche mondja. A szánakozónak szemérmesnek kell maradnia, s inkább csak távolról lehet együttérző. „Muß ich mitleidig sein, so will ich’s doch nicht heißen; und wenn ich’s bin, dann gern aus der Ferne” (Nietzsche 1982, 267, 91). Ez a szemérem készíti a papot tartózkodásra. Magatartása bizonyos értelemben előre vetíti Vajkay Ákos önleplező kifakadását, annak kikiabálását, hogy a szánalom nem azonos a szeretettel. Éppen ezért óvatosan kell fogadni azt az olykor emlegetett tételt, mely szerint Kosztolányi műveiben a részvét a legfőbb érték.

Pacsirta és a lelkesz viszonyához némileg hasonló Ijas Miklós és Vajkay Ákos beszélgetése a hetedik fejezetben, a keddi napon. Közeledésük nagyon rövid. Egyetlen mozzanattól eltekintve érintkezésük akár kudarcnak is nevezhető. A költő fellengzőssége visszatetszést kelt az öregúrban. Akkor értékei legtöbbször Vajkay Ákost az elbeszélő, midőn a legfeltűnőbb belső világának öntörvényűsége, amikor a belső történés ereje olyan nagy, hogy teljesen kiszorítja a külvilágot: „Ákos botjával a falakat kopogtatta, hogy zajt csináljon, mert belül hangokat hallott, erősebbeket, mint a beszélőkéi. Azokat óhajtotta elhallgattatni” (Kosztolányi [1924], 84).

A jelenet éles fényt vet Kosztolányi elbeszélő művészetére. Egyik szereplő sem tűnik föl maradéktalanul előnyös színben. A költő nagyzolónak mutatkozik. Nemcsak azok a már idézett szavak tanúsítják ezt, amelyek Ijasnak *A gésák* előadásáról alkotott véleményére utalnak, vagy a szónokias kifejezések, amelyekkel Budapest magasabbrendűségét bizonygatja, de az a mód is, ahogyan visszatekint korábbi életére: „– [...] Jogásznak adtak. A megyénél még talán lehetett volna helyem. De az emberek. Hamburgba mentem, gyalog. Amerikába akartam szökni. Oda, ahová a sikkasztók, a csalók. / Elnevette magát. Ákost sér-

tette a nevetés. Lehetséges-e, hogy valaki ilyen nyíltan beszél arról, ami benne van, ilyen hetvenkedve vall arról, ami fáj belül? Vagy talán nem is fáj. Hiszen nevet.” A szenvedés csakis néma lehet. Vajkay legalábbis így gondolja. Ezért is mondható sokáig teljes kudarcnak Ijassal folytatott beszélgetése:

„Ákos nem tudott figyelni fiatal barátjára, ki már mindenféle zavaros dolgokat fecsegett a szenvedés örökkévaló, dicső voltáról, részletesen beszélt verseiről, azokról, melyeket eddig írt és azokról, melyeket ezután ír majd. Folyton ezt ismételte:

– Dolgozni kell, dolgozni kell.

Ő pedig elkapta a szót.

– Dolgozni kell, fiam. A munka. Csak a munka. Nincs szebb, mint a munka.

Ijas elhallgatott. Látta, hogy két malomban örölnek” (Kosztolányi [1924], 81, 83).

Az öregúr szavai nevetségesen hangzanak. Értékrendjének korlátoltságára, sőt az előző fejezetnek arra a részletére emlékeztetik az olvasót, mely szerint Vajkay a nyilvánvaló, közmondásosan egyszerű igazságokat kedveli, „oly tanulságot például, hogy ’a munka megnyeri jutalmát’” (Kosztolányi [1924], 67). Utóbb némileg mégis átminősülnek szavai. Mikor másodszor is gépiesen ismétli azt, amit a másik ember éppen mondott, Ijas mintegy helyesbíti a benne kialakult véleményét. A költő önkénytelenül is Pacsirtára tereli a beszélgetést:

„– Képzelem, mennyire hiányzik.

– Végtelenül – mondta az asszony. – De – itthon agyondolgozta magát. Kiküldtük a pusztára, pihenni.

– Pihenni – szólt az apa, ki gépiesen ismételte az utolsó szót, melyet hallott, mint rendesen, mikor idegeskedett és hangjával akarta elnémítani gondolatait.

Ijas ezt észrevette. Az öregúr arcába tekintett, mint előbb Ákos az ő arcába” (Kosztolányi [1924], 83).

Zárlat

A *Pacsirta* zárlata szerint a különböző időféleségek között a körkörös diadalmaskodik. Ugyanaz a kis kávédaráló fut be a sárszegi állomásra, „amelyik egy héttel ezelőtt elment”, és Vajkay Ákos visszatalál korábbi önmagához, „boldogan” néz a feleségére (Kosztolányi [1924], 149, 164). Az utolsó szalagcím egyúttal a regényben elmondottak lezáratlanságát, a benne fölépített világ cél- s iránynélküliségét sugallják. A cselekmény célelvű alapszerkezetei, a próbatétel, a keresés s a küzdelem hiányoznak e regényből. Sárszeg soknemzetiségű államalakulat területén fekszik. A párducok jellegzetes képviselői az összeomlás előtti Monarchia szellemének: a céltalanság érzete járja át őket. E céltalanságot példázza Werner, a morva anyanyelvű osztrák vadászfőhadnagy, aki már hosszabb ideje magyar területen állomásozik, s kitűnően érzi magát a sárszegi kaszinóban, noha egy szót sem ért magyarul. Végigdorbézolja az éjszakát a párducokkal, sőt utolsó állomásukig, a gőzfürdőig követi őket: „Sárgagombos, katonai felöltőjében, sapkával fején, karddal oldalán, aranycsillagokkal hajtókáján lépett be a harmincfokos forró medencébe. A társaság megéltjezte, mint igazi hőst, mire ő kirántotta kardját. Majd tisztelgett, s amint bejött, merev dízlépéssel ki is ment a medencéből az előcsarnokba, onnan az uccára. Fegyverkabátjáról még csöpögött a víz s mikor tovább haladt a reggeli levegőben, óriási gőzfelleg képződött körülötte. Az egész leírhatatlanul kedélyes, elmés, ötletes volt, érdemes arra, hogy megörökíttessék a párducok jegyzőkönyvében, melyet Füzes Feri vezet” (Kosztolányi [1924], 145-146).

Az ellentétes minőségek ezúttal is átjátszanak egymásba. Werner főhadnagy viselkedése olyannyira ostoba, hogy grotesksége már-már túlmutat önmagán. Sárszeg nemcsak kiszerveű nevetséges; lakói a halál jegyében élnek. A várost bemutató negyedik fejezet szerint a házak fölé „szürke ezüsthályolt vont a por, Sárszeg gyilkos pora, mely megtizedelte az itteni gyermekeket s a felnőtteket korai halállal sujtotta.” Az

állandó harangozás egy pillanatra sem engedi, hogy az emberek másra gondoljanak, mint saját elmúlásukra. A szereplők ebből a komor háttérből emelkednek ki. Nemcsak az öreg Vajkay él az egykor létezett dolgok bűvöletében, de még Orosz Olgából is „a halál költészete” árad. Ahol mindenki szüntelenül az elmúlás légkörében tartózkodik, ott nincs hirtelen értékvesztés, és az üresség nem is folyamat eredménye, hanem állapot. „Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák” – gondolja Ijas Miklós Sárszeg lakóiról (Kosztolányi [1924] 31, 86).

Torzítás volna azonban csak értékhiányt látni a regény világában. Vajkay Ákost balsejtelem gyötri, hogy az ember létét magány és céltalanság határozza meg. A regény logikája szerint ez nemcsak hanyatlástudat, de éleslátás is. Ijas tudatában is efféle gondolat sejlik föl, amikor nemcsak azt veszi észre, hogy az általa lenézett helybeliek milyen „hasonlatosak hozzá”, de azt is, hogy csak „első látásra érdektelenek mind, torzak és görbék”, valójában „mélyek” is (Kosztolányi [1924], 86). A vidékiesség lelki gazdagsággal jár együtt.

Fölvetődik a kérdés, vajon mennyiben különbözik a *Pacsirta* világképe a közvetlenül előtte, illetve utána írt regényétől. Az értékviszonylagosság mind *A véres költőben*, mind az *Arany-sárkányban* kísért, de mindkét regényben létezik eszmény, amely túlmutat a viszonylagosság érvényeségi körén. Britanicus titokzatossága a közvetlen tapasztalaton túli (transzcendencia) gondolatát sugallja – különösen ha tekintetbe vesszük, hogy létezik olyan hagyomány, amely szerint Nero az Antikrisztus megszemélyesítője (Kermode 1967, 9). Novák Antal sorsa azt sugallja, hogy az egyénnek saját belső indítékából kell ráébrednie világba vetettségének tudatára. A *Pacsirtában* is vitathathatlanabban érzékelhető a föloldás az értékviszonylagosság érvénye alól.

Az utolsó fejezetben belülről látjuk a címszereplőt, akit addig inkább külső nézőpontból, mások szemszögéből vagy a levél szokványos fordulatának elidegenítő hatása alatt ismerhettünk meg. A lehetőleg pontos értelmezéshez szükséges idéz-

ni a kulcsfontosságú bekezdést: „Ágya fölött, akár szüleinek ágya fölött a Jézus, egy Mária-kép lógott, a boldogságos szent Szűz képe, ki térdein nagy, halott gyermekét ringatta és szívére mutat, melyet az anyai fájdalom hét töre ver át. Kislánykora óta hallotta ez buzgó, gyermeteg imáit, mint szüleiét a megfeszített Jézus. Pacsirta egy pillanatra feléje emelte mind a két karját, heves mozdulattal, melyet azonnal elfojtott. Csak türelem. Vannak, kik sokkal többet szenvednek” (Kosztolányi [1924], 163).

Pacsirta csúnya és szenved ezért, de kénytelen belátni, hogy a halott Krisztust az ölében tartó Mária fájdalma nagyobb az övéénél. Először mintha heves panasszal fordulna Máriához, de azután megsejti, hogy nincs joga számonkérésre. Nem lehet választ kapni a kérdésre, miért csúnya Pacsirta. Egyedül a gyermeki hit marad, mellyel a két szülő Jézushoz, a lány Máriához fordul könyörületért.

A zárlat csak megerősíti a tizedik fejezetben már megfogalmazott szembeállítást Sárszeg törpe világa és Krisztus szenvedésének fönsége között. A feszületre tekintő Vajkayné látja, hogy a megfeszített arca már megkövült a kínszenvedéstől. „Jelenléte azonban mégis nagy volt, igaz valóság ebben a polgári szobában, hol minden kicsiny volt s egy világtörténeti tragédia magasztosságát, a lángész és forró szeretet végtelenségét árasztotta az édes Jézus, ki a boldogtalanokért jött a világra, és meghalt azokért, akik szenvednek” (Kosztolányi [1924], 131).

A címszereplő tudatában a könyörület ígérete korántsem bizonyosságként, csakis kérdőjeles alakban jelenik meg, ám ez tökéletesen megfelel olyan alkotó fölfogásának, aki mélyen átélte Nietzsche tagadólagos végkövetkeztetéseinek súlyát, miközben végleg nem tudott szabadulni annak a hitnek örökségétől, melyen nevelkedett. Kosztolányi művei között találhatunk olyanokat, amelyek transzcendencia nélküli világot teremtenek. A *Pacsirta* nem ilyen alkotás. Többféle időszemlélet kölcsönhatását valósítja meg, de mindegyikük végső viszonyítási pontjaként szerepelteti az örökké létező időtlent.

Sárszeg békatávlataból mutatja a történelmet, „az emberek alig ismerik, megvetően emlegetik, de vasárnap délelőtt a Szent István templom előtt, a derült kék égben, láthatatlanul és irgalmasan, igazságosan és rettenetesen ott lebeg az Isten, ki mindenütt jelenlevő és mindenütt ugyanaz, Sárszegen éppúgy, mint Budapesten, Párizsban és New-Yorkban” (Kosztolányi [1924], 46).

Noha Kosztolányi alkotásainak többségét igen eltérően értékelték az utókor, a *Pacsirtát* sokan egyik legjobb teljesítményként tartották számon. Egyik legszigorúbban ítélő kortársa a költő halálakor azt állapította meg, hogy „a 'Rossz orvos' és a 'Pacsirta' olyan kis regények s [...] élete vége felé olyan szép verseket írt, amelyek csak a magyar nyelvvel együtt múlhatnak el” (Füst 1936, 430). Három évtizeddel később egy regényíró irodalomtörténész a Sárszegről írt két regényt emelte ki az életműből, „melyeknek mondanivalója mélyebb és lényegesebb akár a *Neró*-nál, de még az *Édes Anná*-nál is” (Sótér 1980, 191). Ranódy László (1919–1983) zombori születésű rendező 1963-ban bemutatott mozgóképi változata – melyben Tolnay Klári játszotta Vajkayné, Nagy Anna Pacsirta, Besenyey Ferenc Szunyogh tanár, Latinovits Zoltán Ijas Miklós, Darvas Iván Füzes Feri szerepét – a Kosztolányi más műveiből készült filmekhez képest talán kevésbé bizonyult sikertelennek, annak ellenére, hogy Huszty Tamás forgatókönyve meglehetősen igénytelen. A kanzsúr jelenetei annak az irodalmár által is hangoztatott téveszmének a jegyében készültek, mintha Kosztolányi „a dzsentroid értelmiséggel is el akarna számolni ebben a regényben” (Kiss 1979a, 203). Költő fogalmazta meg a maradéktalanul jogos kifogást, hogy e részek „nem Kosztolányi 'Pacsirtá'-ját, hanem Móricz 'Úri muri'-ját idézik” (Devecseri 1964, 14). Ez a változat kiiktatta a regénynek azt jelenetét, melyben a Tarkórról visszaérkező vonat késik, és Vajkay Ákos szorongással, sőt lelkiismeret-furdalással fohászkodik az Istenhez, hogy segítse lányát épségben hazazérkezni. A filmben Pacsirta éppenséggel a vártnál egy nappal korábban tér vissza, s így otthon találja szüleit. A regény hatá-

sának erejét bizonyítja, hogy e szarvashiba, a beiktatott nyilvánosházi jelenet közönségessége és egyes szereplők rendkívül modoros játéka ellenére mégsem teljesen elhibázott. Némi joggal állapította meg a regény egyik értelmezője a közelmúltban, hogy noha az *Édes Anna* 1958-ban Fábri Zoltán rendezte változata „hűségesebb a regény részleteihez”, a *Pacsirtából* készült film „avatottabb és szorosabb olvasója az eredetinek” (Bónus 2009, 71). A magyarázat jórészt arra vezethető vissza, hogy a huszadik század egyik legjelentősebb magyar színésze, Páger Antal (1899–1986) tökéletesen felfogta, hogy Vajkay Ákos a magyar irodalom egyik legkiválóbban megalkotott regényalakja, és játékaival érvényt szerzett e fölismerésének. E nagy színész 1964-ben Cannes-ban a legjobb férfialakítás megosztott díját kapta e teljesítményéért olyan bírálóktól, akiknek aligha lehetett fogalmuk a regény rendkívüli értékéről.

Az a francia fordítás, mely 1991-ben az Éditions Viviane Hamy kiadónál jelent meg és azóta is forgalomban van, visszhangot keltett Franciaországban. Ennek egyik bizonyítéka, hogy 2008-ban Daniele Douet színésznő a Párizshoz közeli Vincennes Théâtre Daniel-Sorano színpadán, Sylvia Folgoas rendezésében olvasta föl a regénynek általa készített másfélórás változatát. A hetente háromszori előadásokat a méltatók szerint a közönség elismeréssel fogadta.

8. A nevelődési regény cáfolata

„Es gibt keine Erlösung für den, der so an sich selber leidet, es sei denn der schnelle Tod.”

(Nietzsche 1982, 41)

A címtől az ifjúsági változatig

Az *Aranysárkány* második fejezetének elején a nyolcadik osztályfőnöke s a mennyiség- és természettan oktatója az iskolába indul. Az öreg Tálás Béla, a történelem és Fóris Ferenc, a latin és görög nyelv tanára csatlakozik hozzá. Hárman együtt pillantanak meg egy szitakéregből készült tárgyat a magasban, melyet színe alapján Novák így nevez meg: „– Arany-sárkány” (Kosztolányi 1925, 20). Teljesen indokolt föltételezni, hogy „Kosztolányi gondolataira, asszociációira az arany és sár szavakról a Móricz-regény is hatott” (Szilágyi 1998a, 105), hiszen nyilvánvalóan ismerte kiváló pályatársának regényét, a *Sáraranyt* (1910). A címszó második felének első szótagja magától értetődően utal a történet helyszínére, a városra, a második szótaggal együtt pedig szillépszisz, „olyan trópus, mely egyazon szó egymást kölcsönösen kizáró jelentéseinek használatában áll” (Riffaterre 1990, 131). A cím annyiban lefordíthatatlan, amennyiben a franciában, illetve az angolban a „dragon”, „serf-volant”, „boue”, illetve a „dragon”, „kite”, „mud” hármassága adott. Kicsit más a helyzet a német nyelvvel, ahol a „Drache” a mesebeli szörnyet és a gyerekjátékot egyaránt

255

jelentheti, de e szó hangalakja nem rokonítható a „Schlamm”-mal. A három szó hangalaki hasonlósága tehát föltehetően a magyar nyelvhez kötődik.

„A sárkányozás az én gyerekkoromban sokkal elterjedtebb játék volt a gyerekek között, mint manapság” – olvasható Kosztolányi anyai nagybátyjának kéziratosa visszaemlékezéseiben (Brenner é. n., 153). Novák Antal azt hangsúlyozza, hogy a sárkány repülni tud, Fórist szárnyas „kígyókra, mérges lehelletű szörnyekre” emlékezteti. „– A sárkánynak nincsen arca” – állapítja meg a természettan oktatója, mire Fóris összerenzen. Novák igyekszik megnyugtatni, de végül némileg kétértelmű megjegyzéssel zárja a beszélgetést: „– A játék komoly dolog. Mindig az életet jelképezi” (Kosztolányi 1925, 21, 24, 23).

Valamely regény címe sokszor csonka mondatra emlékeztet, afféle lélektani alany, melyről a szöveg állít valamit. Valahányszor a cím egyszerre utal a szövegnek egy adott alkotórészére és az egész szövegre, eleve adva van a kettős jelentés lehetősége, hiszen a cím egyrészt a szöveg megteremtésében döntő szerepet játszó alapelem, másfelől kiemel valamit az elképzelt világból.

Kosztolányi regénycímei is olyan jelentősek, melyek jelentették a szöveg határozza meg. Az *Édes Anna* esetében a cím egyértelműsíthető a könyv elolvasása után, s *A rossz orvosról* és a *Pacsirtáról* is hasonlót mondhatunk, legföljebb első előföltetésünket kell utóbb félretenni. Egyszerre bonyolultabb s egyszerűbb a helyzet a *Mostohával* és *A véres költővel*, mert a cím jelentése itt már több szöveg közötti viszonytól is függhet. Sokak emlékezetében él a mese a gonosz mostoháról, és a római császárról szóló regénynek a hosszabb címe arra emlékeztetheti az olvasót, hogy már van valamilyen képzete Neróról. A regény szövege nemcsak kiegészíti, de módosíthatja a cím által előhívott korábbi ismereteket. *A véres költő* értelmezésekor szó esett arról, miben különbözik a regény főhőse a római császárnak a történetírók által adott jellemzésétől.

Az *Aranyársarkány* eltér szerzőjének többi regényétől, hiszen a főszereplő is jelképpé emeli a címét. Mit is jelképez az arany-

sárkány? Egyik értelmező az ifjúsági változat alapján arra következtetett, hogy „a sárkány már magát a civilizációt képviseli mint hívságok hívságát” (Egyed 2006, 63). Mivel az átdolgozott regény értelmezésére később visszatérek, egyelőre csakis annyit szögeznek le: a könyvalakban először 1925-ben megjelent regényben nem látok alapot ilyen magyarázatra. A második fejezet a szárnyalás képzetét kapcsolja a sárkányhoz. Főris fenyegető hatásúnak véli, s ez a későbbiek fényében elfogadható, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a sárkány előbb Novák Antal háza fölött, majd Liszner Kálmán fűszeresboltja előtt áll meg. Novák ártatlannak hangzó szavai is kapcsolatba hozhatók ezzel az értelmezéssel: ő említi, hogy Benjamin Franklin az istennyila vizsgálatára használta a papírsárkányt. Az aranyszínűre festett, s így a napban csillogó, a város fölött szeszélyesen cikázó tárgyat egyes szereplők játéknak, mások ésszel föl nem fogható fenyegetésnek látják. Az utolsó fejezet azután azt sejteti, hogy a sárkány a szabadság múltó káprázatával hozható összefüggésbe. „Egy nyár, két nyár és vége” – mondja Huszár Bandi (Kosztolányi 1925, 451), de Csajkás Tibor mintha másként emlékezne. „Az aranysárkány felidézte múlt tehát nem állandó, valamennyiszer más szövegösszefüggésbe illesztődik, nemcsak attól függően, ki az emlékező, de attól is, mikor emlékszik” (Bónus 1998, 114). Ugyanúgy jelképként fogható fel, mint a világítótorony Virginia Woolf *To the Lighthouse* (1927) című regényében. Mindkét címre vonatkoztatható, amit az angol szerzőnő írt a kiváló művészettörténésznek, Roger Frynek, 1927. május 27-én: „rábíztam az emberekre, hogy saját emócióikkal társítsák – s így is lett: egyikük szerint ezt, másikuk szerint azt jelenti” (Woolf 1977, 385).

Virginia Woolf olyan kortársának küldte az idézett levelet, aki „tisztán elvont formanyelvet – látható zenét” keresett a festészetben (Fry 1956, 239). Az aranysárkány a világítótoronyhoz hasonlóan olyan „szellemi középpont”, amelyet Friedrich Schlegel „a történet összefüggésé”-hez képest „magasabb egység” megteremtése végett igényelt a regénytől (Schlegel

1980, 2: 179). Egyúttal meghatározatlanságot juttat érvényre, ami természetesen egyik szóban forgó műnél sem zárja ki az önéletrajzi vonatkozást. Mindkét regényíró a fölépítés, kibontakoztatás megszállottja volt, s mindketten gyerekkori élményekből merítettek ösztönzést.

Kosztolányi a szabadkai gimnáziumban szerzett tapasztalatait mintegy megerősíteni akarta azzal, hogy regénye íráskor látogatást tett egy székesfehérvári középiskolában. Pókász Béla (1885–1967) főreáliskolai rajztanárhoz fordult, kinek felesége, Brenner Etelka, a költő unokahúga volt. 1924. március 4-én kelt levele fogalmat ad előkészületeiről: „én most egy diákregényt írok. Valamelyik meleg, tavaszi napon szeretnék lerándulni Székesfehérvárra, hogy egy vidéki magyar város levegőjében fölleveníthessem emlékeimet, és mindössze *huszonnégy órára* környezettanulmányt tegyek. [...] Azt hiszem, a Te pártfogásoddal lehetséges lesz, hogy meglátogathassam az intézetet, és esetleg *incognitóban* végighallgassak a VIII. osztályban egy számtan- és fizikaórát. [...] Mondanom sem kell, hogy a munkám szabadkai emlékekből táplálkozik, alakjai mind odavalók, így ellenetek még akarva sem követhetek el tapintatlanságot” (Kosztolányi 1996, 491).

Kosztolányi művei többségének nem maradt fenn, vagy lap-pang a kézírata. Az *Aranysárkány* a kivételek közé tartozik: a szerzői javításokat és utólag beragasztott kéziratcsíkokat is tartalmazó, zöld tintával írt tisztázat majdnem teljes egészében megtalálható a Magyar Tudományos Akadémia Kézirat-tárában. A regény először éppúgy folytatásokban jelent meg, mint *A véres költő* és a *Pacsirta*, csakhogy elődeivel ellentétben nem a *Nyugatban*, hanem a *Pesti Hírlapban*. Föltehetően már az utolsó részletek közlésével egy időben kerülhetett forgalomba az első kiadás, a *Pesti Hírlapot* is megjelentető Légrády Testvéreknél. Noha jócskán találhatók elírások ebben a szövegben, mégis ezt a változatot idézem, mert a Geniusnál évszám nélkül, hihetőleg 1929-ben megjelent második kiadásból számos részlet hiányzik, melyekről majd talán a kritikai kiadás tudja eldönteni, melyikük tekinthető szerzői módosí-

tásnak. Mindazt, ami korábbi az első kiadásnál, előszövegnek tekintem. Az 1932-ben megjelent ifjúsági változat tüzetesebb figyelmet érdemel.

Többféle szövegváltozat esetében az utókornak joga lehet a válogatásra. Az egyetlen befejezett szöveg eszménye nyilvánvalóan erősen vitatható. Ismeretes, hogy Turner némely képeinél nehéz eldönteni, befejezett alkotásokról van-e szó, Cézanne pedig nem állította ki, mert vázlatnak tekintette a vízfestményeit. „Számunkra ez a fajta befejezetlenség néha kihívóbb (plus provocateur) és érdekesebb a befejezettnél” – állítja egy jelentős művész és nagy hatású értelmező, majd hozzáteszi: „A Proust által hátrahagyott vázlatok némely részletét érdekesebb olvasni a végső változatnál, mert frissességük és kiélezettségük (acuité) utóbb eltűnt” (Boulez 2008-9, 4). Az *Aranysárkány* egyes részleteinél is föltehető a kérdés, vajon a későbbi változat okvetlenül jobb-e a korábbinál. Döntésem, hogy a talán szerzői javításokat is tartalmazó második kiadás helyett a bővebb első veszem irányadónak, kétségkívül vitatható, annak ellenére, hogy a Genius kiadásában megjelent szöveg hiányosságaiért jórészt a szedő lehetett a felelős. Annyi bizonyos, hogy a Légrády Testvéreknél megjelent kötet közel áll abban a napilapban megjelent változathoz, amelynek a költő belső munkatársa volt. Mivel ugyanaz a kiadó adta ki a napilapot és a kötetet, nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy mindkét szerző legalább részben ugyanaz a személy szedte a szöveget, sőt akár maga a szedés is azonos volt.

Megítélésem szerint a különböző változatok összehasonlítása a kritikai kiadásra tartozik. Nem osztom a véleményt, mely szerint a genetikusnak nevezett kritika „kétségkívül hozzájárul ahhoz, hogy a szerző újra az őt megillető helyre kerülhessen” (Tóth 1998, 561). Azért sem, mert az idézett mondat második fele magától értetődőnek fogad el olyan tényezőt, amely korántsem az. Valéry nézetét fogadom el, aki azt állította: „Amint megjelent a mű, szerzői értelmezése nem ér többet bárki másénál.” „A mű annyiban maradandó, amennyiben képes egészen másnak látszani, mint amilyennek szerzője létre-

hozta. Azért marad fenn, hogy átalakuljon, képes legyen ezeryni átváltozást és értelmezést életre hívni” (Valéry 1930, 65, 85). Ha egyszer a művek hatását igyekszem előtérbe állítani, el kell ismernem, hogy „a genetikus kritika olyan szövegeket teremt, amelyeknek nem volt olvasójuk” (Ricoeur 1989, 475). Noha nem lehet kizárni annak a lehetőségét, nem került-e több példány az olvasók kezébe a hibásabb szövegváltozatból, az *Aranysárkánynál* ez kevésbé zavaró, mint az *Édes Anna* esetében, melynek olvasását évtizedekig politikai szempontok alapján megkurtított szöveg határozta meg.

Az ifjúságnak átdolgozott változat kevésbé szólhatott bele a regény hatástörténetébe, mivel csak kétszer, 1932-ben és 2004-ben jelent meg. „Csajkás Tibor, az a halvány, előkelő fiú, akinek grófnő volt az anyja, a Fertő tó melletti birtokán gazdálkodott. Egy sárszegi lányt vett el” (Kosztolányi 2004a, 168). Ez a két mondat hivatott annak a szerelmi kapcsolatnak a hiányát pótolni, amely nélkül Novák Antal öngyilkossága lényegesen egyszerűbb indokkal magyarázható, „némileg előkészítetlennek” minősíthető (Dobás 2009, 43). Sőt, Liszner Vili és Novák Antal viszonya is sokkal kevésbé összetett a megcsonkított változatban. „Nem fizikai műszer volt az, nem is törekeny holmi, hanem más. Valami ocsmányság” – olvasható a tanárnak küldött faládika tartalmáról az 1925-ben kiadott regényben (Kosztolányi 1925, 186). Az ifjúsági változat a második mondatot a következő szavakkal helyettesíti: „Egy döglött patkány volt” (Kosztolányi 2004a, 61). A hiány és a hozzáadás is az egyértelműsítést szolgálja. Lehetséges, a két világháború között a tizenévesek vélt érdeklődési körének túlzottan összetett regény volt az *Aranysárkány*. A mai világban hamarabb nőnek föl a fiatalok. Megkockáztatható a föltevés, hogy a szerzője által nyilvánvalóan anyagi megfontolásból készített ifjúsági változat időszerűtlenné vált. „Nem érdemes, nem szabad az ifjúsági változatot tanítani” – írta egy középiskolai tanár (Tamás 2004-5, 96).

Az 1925-ben megjelent regény harminckét római számmal, az ifjúsági változat huszonöt címmel ellátott fejezetre tagoló-

dik. El kell ismerni, hogy aki csakis az utóbbit ismeri, nem érezheti a hiányokat, mert Kosztolányi gondosan dolgozta át a szöveget. Mivel az ifjúságnak szánt regényben nincs gyereke Novák Antalnak, e szöveg szerint a feleség halála után a tanár másod-unokanénje, Pepike költözött a házába. Sőt, Gergely, az iskolaszolga is „náluk lakott, egy földszinti szobában, segített a ház körül, s ennek fejében ősszel diót, almát kapott, pár szütyő mákot” (Kosztolányi 2004a, 31). Flóri néni, Novákné „legjobb barátnője” (Kosztolányi 1925, 60), ki Novák Hilda és Csajkás Tibor közötti üzeneteket közvetít, természetesen hiányzik az ifjúság számára átdolgozott regényből. Az 1932-ben kiadott könyv nyelvileg nagyon szépen megformált. A kisebb módosítások egy része az idegen szavak kiiktatására szorítkozott. „Vakáció alatt minden évben el szokott utazni” – olvasható a XXI. fejezet elején (Kosztolányi 1925, 291). A „Láz” így kezdődik: „Minden szünidőben el szokott utazni” (Kosztolányi 2004a, 106). Az átalakítás a könnyebb érthetőséget is szolgálta; a „Májusi zivatar” című fejezetben például egy hosszabb bekezdés több egységre van törölve.

Az 1932-ben forgalomba került könyv lényegesen vékonyabb a korábban kiadottnál. Mivel az V., VI., VIII., IX. és X. fejezet jórészt Hildával foglalkozik, e részek hiányoznak az ifjúsági regényből. A X. fejezetben Novák a lányának, a „Csöndes napok” címűben Pepikének mutatja távcsővel a csillagokat. A XIII. fejezet vége s a XIV. eleje Hilda és Tibor szökésének előkészítését beszéli el. A későbbi változatban az „Érettségi”-re vonatkozó fejezet e két rész anyagából tevődik össze, a XIV. vége viszont már a „Próféta” nevét viselő fejezet elejére került. A korábbi XV. fejezet két egységre („Próféta” és „Lakoma”) van bontva. Az a szövegrész, amely Nováknak a távozását beszéli el, vagyis a XVI. fejezet eleje a „Lakoma” végére került, hiszen az először 1925-ben kiadott regényben e fejezet zöme arról ad számot, miként viselkedett Novák Antal azután, hogy hazatértekor lányának hűlt helyét találta. A XVII. fejezet tekintélyes része Hilda és Tibor utazásáról ad számot. Helyette „A három jómadár” Czeke Bélus, Farkas Cézár („Próféta”)

és Liszner Vili tervezetéséről szól. A XVIII. fejezet nemcsak ezzel foglalkozik, hanem a megvalósítást is elbeszéli. Az ifjúsági változatban a megveretés, a cselekménynek ez a döntő mozzanata önálló egység, „Végre megtörténik” címmel. A XIX. fejezetről a későbbi szöveg lényegében követi a korábbiak menetét. Hilda természetesen nem szerepel, sok a rövidítés, de még a tagolás is hasonló, legföljebb annyi az elmozdulás, hogy az idősb Ebeczky Dezső ügyvédi irodájában tett látogatás és Liszner Vilmos rendőrségi kihallgatása külön fejezetbe került, továbbá az utóhang két fejezetről egyre rövidült, mivel a Hildára vonatkozó részek kimaradtak.

Ha föltételezhető, hogy a Jaschik Álmos rajzaival megjelentetett „átdolgozott, ifjúsági kiadás” aligha gazdagíthatta jelentékeny mértékben a regény hatástörténetét, hasonlót lehet mondani az 1966-ban forgalomba került mozgóképi változatról, melyet Ranódy László Gyöngyössy Imre segédletével, Illés Endre forgatókönyve alapján rendezett. Novák Antal szerepét Mensáros László tagadhatatlan megértéssel alakította, sőt mellékszerepeket is jelentős színészek vállaltak – Fóris tanárét Latinovits Zoltán, az öreg Lisznerét Pécsi Sándor, Barabás doktorét Bessenyei Ferenc, Bahó Attilát Sinkovits Imre, az iskolaszolgáét Maklár Zoltán alakította. Találón jegyezte meg Kosztolányi egyik monográfiája, hogy megfakult „az ironikus-játékos előadás érdekessége”, „merészebben kellett volna filmre költeni a regényt” (Kiss 1998, 158, 159). Nem sikerült a mozgókép közegében megalkotni ahhoz hasonló időbeliséget, amely a regény nyelvi fölépítésének fő mozgatója.

Idő

A *Pacsirta* olvasója számára tudott tény, hogy Sárszeg nem ismer célulvő előrehaladást. A két regény közötti összefüggést nem lehet figyelmen kívül hagyni. Bíró Gyurka sorsa Szunyogh tanáréhoz hasonlít: „nagy reményekkel, becsvággyal indult”, de

ide kerülvén, már „a harmincon innen elszürkiült”, s „hogy egykor lélek volt, azt csak azzal akarta bizonyítani, hogy borotválta szakállát-bajuszát, nem hordott botot, hajadonfőtt járt és barátkozott a diákokkal” (Kosztolányi 1925, 104-105). Az *Arany-sárkány* eleje a mindennapok eseménytelen világáról szól, ahol az idő nem egyéb állandó körforgásnál, ugyanazok az események ismétlődnek napról napra, sőt évről évre, s az emberi élet ritmusa megegyezik a természetével. Nincsenek jelentőségteljes, súlyos következményekkel járó találkozások és elválások, a folytonosságot nem szakítja félbe nagy megrázkódtatás, az idő színtiszta tartamnak látszik. Csak a tizenkettedik fejezet hoz fordulatot. Az a jelenet, melyben a nyolcadik osztály utolsó számtan-fizika óráját követően, Novák Antal a csillagokat mutatja meg lányának az iskolai messzelátóval, mintha azt sejtetné, hogy az idő a világmindenség egyetemes törvénye, voltaképp az égitestek mozgásával mérhető, vagyis az emberi élet-hez képest óriási léptékű változásokból tevődik össze. Ez a részlet két vonatkozásban is előrevetíti a későbbi történet. Hilda azt képzei, hogy „az apja boldogtalan s hamarosan valami balszerencse éri.” „– Mi az a mélység ott?” – kérdezi Hilda, mikor apjával a Holdat nézi. „– Az völgy. A Kétségbeesés Völgye” – válaszolja Novák (Kosztolányi 1925, 180, 183).

Itt ér véget a regény fölépítésének első szakasza. A további három részt hirtelen gyorsítás indítja. A vágással kezdődő tizenharmadik fejezet az érettséggel foglalkozik. A tizennyolcadik fejezet végéhez képest teljes folytonossággal (attacca) kapcsolódó tizenkilencedik nyitja meg a harmadik részt: Liszner Kálmán boltját elhagyva Novák átvág egy téren, „hogyan idejekorán érkeztek az ebédhez” (Kosztolányi 1925, 402), ám ekkor mezítlábas parasztyerekek kiabálására lesz figyelmes, akik alkalmi rikkancsként az *Ostor* című lap új számának megjelenését jelentik be. Az évekkel későbbi eseményekkel foglalkozó utóhangra azután az utolsó előtti, harmincegyedik fejezettel kerül sor.

Az első részben a mindennapi élet kisszerű körkörössége afféle előtér szerepét játssza, a kozmikus idő viszont emberte-

len, rideg, közönyös háttérként tűnik föl. E kétféle idővel szemben a második rész közepes léptékű időszemléletet érvényesít, mely teljességgel a szereplők függvénye. Egyéneként más és más szerkezetű lelki idő, s szorosan összefügg azzal, hogy a regény cselekménye különböző nyelvek kölcsönhatásaként bontakozik ki. A nézőpontok nem egyeztethetők össze egymással. Példaként az érettségi jelenetének az a részlete idézhető, mely annak a bejelentését követi, hogy Liszner Vilire kerül a sor: „Novák ekkor odahajolt a főigazgató füléhez, súgott valamit. Vili ezt észrevette. És szentül meg volt győződve, hogy most tekeri ki a nyakát. Hátra is fordult, tanulóársai felé. Intett kezével, hogy vége. / A mennyiségtan és természettan tanárja pedig arra kérte a főigazgatót, hogy tanúsítson elnézést e kiváló bajnok irányában, ki más téren dicsőséget szerzett Sárszegnek” (Kosztolányi 1925, 201).

A tanári kar tagjai, a közmondásokra hivatkozó Novák Antal és a szólásokat mindig pontatlanul vagy nem hozzájuk illő helyzetben idéző Fóris, Novák és Csajkás Tibor vagy Novák és az öreg Liszner Kálmán, a fűszeres, tanár és diák, illetve tanár és kiskereskedő annyira külön nyelven beszél és gondolkodik, hogy szinte reménytelen közöttük az érintkezés. A mintadiák Ebeczky Dezső nyelve is éppoly öntörvényű, mint a bukott diákoké, Czeke Bélusé és a csúfondárosan beszélő nevet viselő Prófétáé. A társadalmi, foglalkozásbeli, nemzedéki, sőt alkati különbség egyaránt megnyilvánul a nyelvben s az idő értelmezésében.

Az érettségi „a *halál – újjászületés* fázisokból álló beavatási rítusok funkcióját veszi magára” (Szilágyi 2005, 54), és maga is három szakaszra tagolódik: „Az első (írásbeli érettségi) és a harmadik (szóbeli vizsga) szakaszt egy három hétig tartó átmeneti fázis választja el” (Szilágyi 1998b, 41), mely felfüggeszti az eseményeket és ezáltal feszültséget kelt. Az érettségi bizonyítvány kiosztását elbeszélő tizennegyedik fejezet az igazgató és Novák Antal időérzékelését állítja szembe egymással, amelyek nemcsak öntörvényűek, de teljességgel összebékíthetetlenek: „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” (Kosztolányi 1925, 211).

Az *Aranysárkány* időszerkezetét kettős szembeállításra lehet visszavezetni. Egyedül a jelennek van léte, de ez kiterjedés nélküli, „máris eltűnt” – ahogyan a tizennegyedik fejezetben olvashatjuk (Kosztolányi 1925, 211). A múlt s jövő ugyan mérhető, de csakis a lélekben, vagyis azáltal, hogy várakozunk és emlékezünk. A regény utolsó két fejezete azt ábrázolja, mint zsugorodik össze a jövőre vonatkozó várakozás az egykori diákokban, és miképpen gyarapszik bennük a már nem létező múlt emléke.

Ez az időszemlélet messzemenően párhuzamos Augustinus fölfogásával, akinél visszatérő gondolat a jelen pontszerűsége: „Hosszú időt és rövid időt mégis emlegetünk. Ezeket a jelzőket múlttól és jövőről mondhatjuk csupán. [...] Ha tehát kiragadjuk az időből a részletekre, még a pillanat parányi részére sem oszthatót, csupán az nevezhető jelennek. Ez azonban olyan sebesen surran át a jövőből a múltba, hogy időbeli kiterjedése nincsen. Ha ugyanis volna kiterjedése, már föloszthatnánk múltra és jövőre. A jelennek azonban nincsen terjedelme” (Augustinus 1982, 359, 361). Talán még annak a lehetőségét sem lehet kizárni, hogy Kosztolányi értékcsökkenéses időértelmezése összefüggésbe hozható Augustinus ösztönzésével. „A jelen számomra többnyire értéktelen. Meg kell várnom, míg a jelen múlttá válik. Ez a múlttá vált jelen a jövőben váratlanul elém dob egy arcot, egy tárgyat, utcát, mely már emlékké nemesedett bennem, s szervesen életemhez tartozik” (Kosztolányi 1974, 103). Ez az 1933-ban megfogalmazott időértékelés éppúgy összhangban van Augustinus művének, a tizenegyedik könyvnek időszemléletével, mint *A bús férfi panasza*inak vagy az *Aranysárkány*nak olyan részletei, amelyek az emlékezetet és a várakozást „a jelen modalitásaiként” (Ricoeur 1983, 23) tüntetik föl, vagyis az időt nem külső, de belső mozgásként értelmezik, s léptékét teljesen az egyén lelki alkatainak rendelik alá. Novák Antal szemével látjuk a főigazgató

beszédét hallgató érettségizetteket, s ő egész lényével átérzi, hogy a jelennek nincs tartama, hiszen csak múltból és jövőről szól. A regény időszemlélete nem a képzettársítás szenzualista-empirista vagy akár vitalista hagyományából, de kifejezetten lételméleti, metafizikai meggondolásokból vezethető le.

Az *Aranysárkány* fölépítését két idő és két tér szembeállításának a függvényeként lehet meghatározni. Az iskola zárt világból nézve a külső lét a szabadság megtestesülésének látszik, visszatekintve ellenben az iskoláskor bensőséget, belső gazdagságot jelent, s ennyiben becsesebb annál, ami túl van rajta. E kétféle minősítés közül az utóbbi kitörli a másikat, s a cselekmény ennek az átértékelődésnek a folyamata. Mivel a múlt csak emlékként létezhet, nem lehet megállapítani a hitelt, tehát nem szerepelhet mindentudó elbeszélő a regényben.

„A pisztoly eldőrdült.” Ez a mondat várakozást kelt, melyet a történet kielégít. Ha először olvassa valaki a regényt, az idézett mondat eleinte hamis előrejelzésnek bizonyul, hogy azután később megkapja igazi értelmét. Önmagában sem Liszner Vili versenyfutása, sem Novák Antal öngyilkossága nem ironikusan értelmezett esemény; a két jelentettnek egy jelentővel összekapcsolása azonban már értékviszonylagosságot sugallhat. Hasonló a helyzet a könyv zárlatával. „Az asztal ismét nem válaszolt. / De aztán egyik lába hatalmasan magasba lendült, úgy hogy majdnem feldőlt s erősen, határozottan kettőt koppantott, ezáltal közölve leányával, hogy ott, ahol most van, a végtelen térben és időben, a világűrben és semmisségben, valahol a Vénusz és Sziriusz között, már boldog.” Noha a legutolsó mondat már a közvetlen szöveggörnyezet miatt is lehet csúfondáros – az asztaltáncoltatást nem lehet egészen komolyan venni, hiszen majdnem eldönthetetlen, mennyiben utánozza a történetmondó Novák Hilda gondolkozásmódját, s mennyiben beszél a saját nevében –, a megnyilatkozás öncáfoló vagy legalábbis saját maga hitelt megkérdőjelező jellege különösen akkor nyilvánvaló, ha nem feledjük: a végszavak arra a jelenetre utalnak vissza, melyben Novák arról beszél lányának, hogy a világűr részei rendkívüli messzeségben

helyezkednek el, s teljes idegességgel, közömbösséggel viselkednek az emberek ténykedésével szemben.

Mivel Kosztolányi oly nagyra becsülte a humort, Novák Antal jellemének mérlegelésekor súlyosan esik latba, hogy alig van humorérzéke. Ez a fogyatékoság tulajdonképpen annak egyenes következménye, hogy mindaddig nem képes kívülről nézni önmagát, amíg a kettős csapás: lánya szökése és megvetése nem billenti ki lelki egyensúlyából. Aki nem érzékeli, hogy e két esemény összekapcsolása indokolja a végkifejletet, teljesen félreértelmezi a regényt. A két csapás Novák Antal tudatában már-már fölcserélhetővé válik. Ezt tanúsítja, hogy amidőn a tanár elképzeli, hogy „egy délután minden bejelentés nélkül betoppan Liszner Kálmán fűszeresboltjába”, a következő szavakat intézi Vilihez: „– Van-e fogalma, hogy mit tett, szerencsétlen? [...] Tönkre tett engem, Tibor. Azaz mit beszélek? Tönkretett, Liszner” (Kosztolányi 1925, 380, 382-383).

Fenyő Miksa egykori bírálata azért felületes, mert egyáltalán nem számol a belső történnel. „A regény két részből áll – írta –, vagy mondjuk, két részre esik, mert egy kissé hibája, hogy míg a regény első részében a diákokkal foglalkozik, egy-máshoz és tanárjaikhoz való viszonyukkal, egy érettségiző diák megkapó szerelmi történetével, a második rész Novák tanár tragédiájáról szól [...]. Az első rész az érdekesebb, a szerencsésebb kézzel megmarkolt” (Fenyő 1925, II: 74). Ennél a *Nyugatban* közölt bírálatnál lényegesen találóbb volt a *Napkeletben* megjelent méltatás, amely „a belülről kifelé való jellemzés”-ben jelölte meg a regény érdemét (Dóczy 1925, 59), fölismerve, hogy Kosztolányi művében a külső sors és a belső jellem megkülönböztetése érvényét veszíti. Ez a regény nem azt igazolja, hogy „semmiségek, vak véletlenek döntenek el sorsunkat, ezek életünk nagy mozgatói” (Király 1921, I: 238), de nem mond ellent annak, amit szerzője 1929 körül így foglalt össze: „nem hiszek szabad akaratban. Évek során át arra [a] meggyőződésre jutottam, hogy lelki életünk minden nagy és kis tényét éppannyira könyörtelen törvények határozzák meg, mint a testit” (Kosztolányi 2004c, 716).

Barta János 1938-ban készült tanulmánya összehasonlíthatatlanul igényesebb Fenyő Miksa cikkénél, de szintén félrevezető. Ez a jelentős irodalmár úgy vélte, Kosztolányi hősei „válságukat vegetatív életrendszerükben élik ki – s ha a külső, megfoghatatlan életteher már elviselhetetlen, ugyanilyen megfoghatatlan a kirobbanó reakció is: Novák tanár úrnál az öngyilkosság, Édes Annánál a gyilkosság” (Barta 1976, 444). Ez az értelmezés katolikus értékrend szellemében készült, s némileg rokon Heller Ágnes marxista (Heller 1957), illetve Reisinger János keresztény (Reisinger 1983, 53–56) megközelítésével. Mindhárom felfogás a hit bizonyosságát kéri számon Kosztolányi művein.

A föltevés, mely Novák Antal öngyilkosságát indokolatlannak tünteti föl, teljességgel megalapozatlan, hiszen ennek az eseménynek bekövetkeztét fokozatosan, nagy körültekintéssel készíti elő a regény. A cselekmény fölépítése szempontjából igen fontos előrejelzések olykor éppen onnét származnak, hogy az elbeszélő másodlagos jelentéssel ruházza föl a tanár kijelentéseit. Nemcsak Novák, Fóris és Tólas beszélgetése példa erre, a már idézett második fejezetben, de az a jelenet is, amelyben az apa vallatóra fogja lányát, mivel töltötte idejét késő este Csajkás Tiborral:

„– Miért járt itt?

– Zongoráztunk.

– Remélem Schumannt, – szólott Novák. Schumann az jó zeneszerző. Mindig Schumannt” (Kosztolányi 1925, 124).

Kosztolányi értő zenehallgató volt. Korai költészetének méltatásakor már szó esett arról, hogy különösen vonzódott Schumann hol bensőséges, önmagához beszélő (quasi parlando), hol hirtelen (rasch) váltásokkal, mozaikszerűen előre haladó, sokszor irodalmi ihletésű műveihez, de a beethoveni kidolgozás (Durchführung) hiányát, a folytonosság szüntelen megszakadását – a *Szeptemberi áhítat* tanúsága szerint is – alighanem a tudathasadással hozta összefüggésbe. Novák nem tudja, mit

beszél, amikor Schumannt kéri számon a fiatalokon. A zűrzavar ellen harcolna a rend nevében, ám valójában őbenne is kuszaság lakozik, csak nem akar erről tudni. Az önmagával sakkozóról ez olvasható a regényben: „Ökölbe szorított balkezére támaszkodva a világgyűlölő mozdulatával szemlélgette a bábokat”. Belső diszharmonióját hallja bele a zenébe is, abban a jelenetben, mely közvetlenül előzi meg a csillagnézést, a Kétségbeesés Völgyének a megmutatását: „Hilda zongorázott az apjának. Finoman, érzéssel játszott Chopin *es-dur nocturne*-jét, az anyja kedves darabját, melyet a megboldogult gyakran zongorázott s halála előtt egy héttel is ennél hagyta nyitva a hangjegyfűzetet. Ködszerű mélaság áradt a szobára a *nocturne*-ből, olyan fájdalom, mely régi volt, úgy rémlett, az embernél is régibb” (Kosztolányi 1925, 179, 182).

Chopin op. 9. no. 2. jelzésű darabjának első két hangja megegyezik Schumann *Schlummerlied* művének kezdetével – ez utóbbi az *Albumblätter* része, mely nem füzér (ciklus), csak rövid darabok halmaza. Szerzője már elmebajának elhatalmasodásakor, 1845-ben fejezte be. Bár nem tételezhetjük fel, hogy Kosztolányi tudott e két darab rokonságáról – noha a tizenkilencedik század végén mindkettő szerepelt a zongorázni tanulóknak készített hangjegyfűzetekben –, annyi megállapítható, hogy a *nocturne* jellemzésén érezhető annak a felfogásnak a hatása, mely az álmot a halállal azonosítja, s ezt a német romantikus költészetből Schumann származtatta át a zenébe.

A két zenei utalást mindenképpen előrejelzésnek lehet tekinteni, ugyanúgy, mint a közeledő vihar képét a nyolcadik osztály utolsó számtan-fizika óráját elbeszélő tizenegyedik fejezet élén. A Novák lelkében rejtőző zűrzavar azután az őt ért csapások hatására fölszínre tör. A megveretés hatására gyökeresen megváltozik időérzékelése. „A ház minden óráját hallotta, külön-külön és együtt. Versenyt futottak az ingaórák az ütőórákkal, a keltőórák a zsebórákkal, néha utolérve, néha elhagyva egymást, parányi részecskékre szeletelték a nagy időt, melyből egyetlen részecske époly elviselhetetlennek tetszett, mint az egész. Félrebeszéltek, az álmatlan éjszaka zavarában,

percegetek, akár a koporsóban őrlő szű.” Hamarosan rémlátomások kezdik gyötörni. „Félt az elalvástól, főképp attól az alaktól, ki pár nap óta visszatért álmában s nevezhetetlen réműlettel töltötte el” – olvasható a huszonhetedik fejezetben, s a továbbiakban ébren is egyre inkább a képzelet világában él, mely egyre jobban távolodik az őt körülvevő világtól. Háromféleképpen is elképzelem, miként látogatja meg Liszner Vilit, majd amikor tényleg belép Liszner Kálmán üzletébe, azt kénytelen tapasztalni, hogy a látottaknak nincs köze az általa kigondoltakhoz: „Semmisem volt úgy, ahogy képzelte. [...] Abból, hogy Vili apja sem értesült az ő megveretéséről, azt következtette, hogy sokkal kevesebben tudják, mint rémlátásában elképzelemte” (Kosztolányi 1925, 288, 379, 396, 401).

Az *Aranysárcány*ban az időn belüli létnek a közönyös világmindenség okozta szorongás a jellemző sajátossága, az időérzéklet afféle előre „gondolás” határozza meg, amely talán némileg rokonítható azzal, amit Heidegger a „Besorgen” szóval jelöl. A regény egész világának ideje egyszerre kapcsolódik a csillagos ég jelképezte világmindenséghez és emberi egyénekhez, s így bizonyos értelemben objektívebb minden objektumnál és szubjektívebb minden szubjektumnál (Heidegger 1976, 121, 106, 419). A szereplők olyan időtartamokat élnek meg, amelyeknek nincs mennyiségi értelemben mérhető hossza, kiterjedése. Mivel Novák Antal ismeri föl, hogy csakis ebben a szubjektív időben jelenik meg az, amit valóságnak lehet tekinteni, az ő jellemének kifejezetten a „Dasein” adja meg lényegét; életét a halál minősíti. A regényalaknak mint lényeknek a megtagadása, pontosabban egzisztenciálisnak mondható átértelmezése teszi az *Aranysárcányt* a magyar prózairodalom kiemelkedően eredeti teljesítményévé.

Tavasszal s reggel kezdődik a történet, de már a második fejezet olyan kánikuláról tesz említést, amely hirtelen, átmenet nélkül követte a telet. Az elbeszélő nem egyenletesen adagolja, de tömörszerűen építi föl a cselekményt: a sokszori történés állóképességét általában hirtelen szakítja félbe az egyszer végbement esemény. A szereplők életéből is hiányzik a folytonos-

ság, sőt koruk sem azonos éveik számával. Novák Hilda tizenhét éves, de hol kisbabakosztot eszik, hol harmincéves asszonyként viselkedik, Liszner Vili már második évtizedét is maga mögött hagyta, de eltúri, hogy apja úgy bánjék vele, mint egy kisfiúval, magáról a negyvennégy éves főszereplőről pedig ez olvasható a huszonkilencedik fejezetben: „Hirtelenül vénemberre lett” (Kosztolányi 1925, 410). A folytonosság cáfolatával a regény mintegy fölteszi a kérdést, nincs-e összefüggés a vonalszerű előrehaladás eszménye s egyfelől a nevelésbe vetett hit, másrészt a leszármazáson alapuló családszemlélet között.

Kosztolányi regényei voltaképp mind arról szólnak, miként is válik lehetetlenné a vonalszerű előrehaladás. Az anya elveszíti gyerekeit, s e hiány saját személyiségét is eltorzítja (*Édes Anna*), a mostoha minden igyekezet ellenére sem tud anya lenni (*Mostoha*), a szülő öntudatlanul gyereke halálát kívánja (*A rossz orvos*, *Pacsirta*), vagy hozzájárul, hogy ne szülessék meg az utódja (*A véres költő*). Az *Aranysárkány* is kivihetetlennek mutatja a folytonosságot, amikor alapjaiban kérdőjelezi meg az apai tekintélyt és a nevelést, két olyan tényezőt, amely fontos szerepet játszhat valamely hagyomány létrehozásában.

A személyiség belső meghasonlása

Kosztolányi előszeretettel használta formaalkotó elvként a különböző szövegek ütköztetését. A *Pacsirtában* egy operett szövegét idézte, *A véres költő* és az *Édes Anna* esetében betét helyett mottóval élt, megjelölve a szerzőket – Tacitust és Suetoniust –, akiknek történetmondását mintegy átírta, illetve női személyre alkalmazta egy latin könyörgés szövegét. Az *Aranysárkányban* az idegen szöveg sokkal jobban el van rejtve. Nem a történetmondó, de a főszereplő hivatkozik tekintélyre, leg hosszabb s egyúttal utolsó közvetett magánbeszédében, öngyilkossága előtt. „Quem dii odere” – ez a három szó csak első fele annak a latin szállóigének, melynek idézetlenül ha-

gyott folytatása – „paedagogum fecere” – vonatkozik az oktatóra. Novák Antal érthetően hagyja el a mondat második felét, hiszen latinus műveltségű tanár, akinek csak emlékeztetnie kell magát olyan szállóigére, mely a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján annyira közkincsnek számított, hogy nemcsak a legismertebb közmondásgyűjteményekben szerepelt (Tóth 1906, 291; Margalits 1910, 1: 47), de diákkönyvtári kiadványban is, hol a dőlt betűkkel szedett mondások közé sorolták, melyeket „minden gimnazistának meg kellene tanulnia” (Bitter 1925, 24, 3). Jellemző, hogy egy tanárral 1927-ben készült beszélgetésben is ezt a szentenciát szerepelteti Kosztolányi. E szöveg leglényegesebb részében a megkérdezett a tanári pálya hanyatló megbecsültségéről panaszkodik: „Én a békeidőben legalább három órát foglalkoztam tárgyaimmal. Ez volt a legkedvesebb szórakozásom. Ilyenkor megjelentek lelki szemeim előtt a fiúk, s pontosan tudtam, hogy másnap mit fogok kérdezni ettől vagy attól. Ez a szép kísértetjárás azóta megszűnt. Ma már a nevét sem tudom mindegyiknek. Hetente háromszáz gyakorlatot javítok itthon. / – Quem dii odere... / – Nem az istenek. (Fejét rázza.) Az emberek. Nem törődnek velünk. Kis társadalmi osztály vagyunk. Alig többen, mint ezren” (Kosztolányi 2002a, 374-375).

A mennyiség- és természetan oktatója korántsem hirtelen megvilágosodásában ismeri föl a szállóige igazát. Belső átalakulása már azután megkezdődik, hogy lánya szökését követően újabb megaláztatás éri, Liszner Vili és Próféta hátulról, orvul támadja meg a sötét utcán. Miután sem a lánya, sem egyik tanítványa nem hajlandó a Novákban élő önképet visszatükrözni, a tanár úgy érzi, megsemmisült. Tekintélyre sokat adó, oktatói észjárásának megfelelően ekkor is szólásmondásokhoz folyamodik helyzetének értékelésekor. „Bízzatok rám a gyermekek nevelését, s megváltoztatom a világot.” E Leibniznek tulajdonított alapelvnek a segítségével magyarázza saját addigi gondolkozásmódját, azt az észelvű magatartást, melyet legújabb, keserű tapasztalatainak hatására teljesen elhibáztottnak tart. „Aki a lámpát viszi elől, gyorsabban meg-

botlik, mint aki követi” (Kosztolányi 1925, 286, 287). Ezzel a mondással összegzi megváltozott vélekedését. A nagyravágyás emberi fogyatékoság; senki nem formálhat jogot arra, hogy meghatározza a másik ember életcélját. Abból, ami egykor, Oscar Wilde *A kritikus mint művész* című párbeszédese szövegében könnyedén odavetett megjegyzés volt, mely szerint „semmi nem tanítható, amit érdemes tudni” (Wilde 1966, 1016), Kosztolányi regényében súlyosan mérlegelt kérdés lett: az *Aranysárkányban* a nevelésnek, sőt az ismeret átadásának a lehetősége válik kétséggé. Ez különbözteti meg nagyon egyértelműen a *Timár Virgil fia* című, a *Nyugatban* 1921-ben, könyvalakban a következő évben megjelent, illetve a *Bébi vagy az első szerelem* (1928) című alkotástól, mellyel párhuzamba állították (Horváth 2001). Babits „Iskolai történet három részben” alcímű regénye Kosztolányi művénél lényegesen többet foglalkozik a zsidóságnak magyarországi szerepével, Márai könyve pedig napló formájú, vagyis egyetlen nézőpontból láttatja a megtörténeteket.

Novák Antal megveretése sokáig halasztódik, s e késedelem, valamint annak megemlítése, hogy az előző években hasonló sérelmek értek más tanárokat, azt hivatott sugalmazni, mennyire szükségszerű is ennek az eseménynek az eljövetele. Ugyanez a helyzet Hilda szökésével. Ez is elkerülhetetlennek látszik, az olvasó úgy foghatja föl, mint előbb vagy utóbb föltétlenül bekövetkező történést. Igen sok bizonyítékot lehet fölhozni a főhős sorsának megindokoltságára. Hilda kétségbe vonja apja értékrendjének jogosságát, s kételyét megalapozottan tünteti föl a történetmondó. A tanár polgári életmódját a regény kifejezetten ridegnek minősíti. Novák kitűnő sakkozó s megbízható időjós hírében áll, s e két mozzanat rendkívül jellemző, hiszen a fizika s mennyiségtan oktatója magát az életet is okszerűnek látja, véleménye szerint csakis az általa némileg lenézett szépirodalomból hiányoznak az ésszerű összefüggések. Miután Liszner Vili és Próféta megverte, teljes értetlenséggel fogadja a történeteket: „Nem, ez nem is élet, csak a regények ilyenek, mikor az író egymásra torlaszolja az ese-

ményeket s nem indokolja meg kellően” – gondolja magában (Kosztolányi 1925, 282). A pozitivista természettudomány megszállottjaként mulandót nem, csakis örökkévalót ismer, s e történetietlen szemlélet is okozza, hogy túl sokra vállalkozik. Személytelen tanár, csakis „nevelési objektum”-nak tekint a diákot, és nem fér a fejébe, hogy „más ne lássa világosan azt, ami pedig oly világos” (Kosztolányi 1925, 163). Örökösen oktat, s mindig a közmondások elvontságában él, akár lányát, akár Liszner Vilit korholja. „Az igazság az kézzelfogható, mint a valóság” – hangoztatja lányával folytatott vitájában, Vilit pedig megalázza, amikor a felelni nem tudó diáknak azt vágja a szemére: „Aki nem dolgozik, az ne is egyék” (Kosztolányi 1925, 141, 170).

„Novák Antalt, a tanári kar büszkeségét tudós embernek tartotta, de rossz nevelőnek” (Kosztolányi 1925, 23). Fóris Ferenc, aki így minősíti tanártársát, korlátolt ember, de a regény elején idézett véleményét a későbbiek inkább igazolják, mint cáfolják. Az elbeszélő már a korai fejezetekben is érezteti, hogy Novák nem találja meg a hangot tanítványaival. „Haladott, szabadelvű nézeteket vallott, barátkozott a diákokkal az iskolán kívül is, [...] ’teadélutánok’-at honosított meg, melyekre meghívta a felsőbbosztályú növendékeket. Ezek a teadélutánok nem sikerültek. [...] Néha a folyosón megszólításával tüntetett ki egyeseket, kiket karon fogott, beszélgetett velük, közvetlenül, legalább ő azt hitte, hogy közvetlenül” (Kosztolányi 1925, 40, 42). Szentül meg van győződve arról, hogy a lehető legjobb középutat képviseli a nevelésben: „Azt vallotta, hogy a természet munkáját nem szabad meggátolni, csak arra kell törekedni, hogy fattyúhajtásait megnyirbáljuk, egészséges, helyes fejlődését biztosítsuk” (Kosztolányi 1925, 122). Prédikációi üresen csengnek azoknak fülében, akikre hatni kíván, mivel csakis elvont igazságot ismer, így például fiatalság és tapasztalat általános szembeállításával bíbelődik, miközben nincs érzéke a kézzel fogható és éppen időszerű helyzet iránt. Még Tiborral sem tudja megértetni magát, pedig ez a fiú nemcsak a lányát, őt is szereti. Liszner Vilivel is azért

kerül szembe, mert sem a szenvedélyt, sem a butaságot nem képes megérteni, s minden emberi megnyilvánulást észérvekel próbál megközelíteni.

Novák Antal értékrendjének egyoldalúsága indokolja, hogy az elbeszélő távolságot tartson, sőt olykor iróniát éreztesen vele szemben. Kérdés, mi az oka annak, hogy a tragikum sem hiányzik az *Aranysárkány* főszereplőjének a sorsából. Ennek a kérdésnek a megválaszolásához időbeli vetületben kell szemügyre vennünk a jellemeket.

A regény szereplőinek többsége viszonylag kevésbé változik. Novák Hilda bizonyos mértékig az anyjának a hasonmása, „ki szépen énekelt, zongorázott s meghalt, fiatalon”, hat évvel a regénybeli történés kezdete előtt. Amikor apja meg akarta feddni, „azt hazudta, hogy beteg”, s általában „úgy változtatta a külsejét, mint más a ruháját” (Kosztolányi 1925, 56, 89, 149). Hihetőleg a művészi érzéke is elválasztja apjától. „Valaha művészien zongorázta Bachot, Beethovent, de ritkán gyakorolt”. Talán a zene is a közös nyelv a két fiatal számára, hiszen a „walkür-motivum” a „rég-megbeszélte jelük”, s évekkel később, immáron házastársakként is a budapesti operában a „Lohengrin”-t hallgatták végig” (75, 73, 437). Noha túlzásnak vélem a föltevést, mely szerint Kosztolányi Lányi Heddat kívánta „megérteni, s ezért alkotta meg Novák Hilda alakját” (Szilágyi 2005, 57), valószínűsíthető az életrajzi vonatkozás. „Zálogosdit játszottunk, de ennél sokkal érdekesebb volt az asztaltáncoltatás.” Lányi Hedda naplójának ez az 1908. január 6-án kelt bejegyzése (Dér 1970, 22) összefüggésbe hozható az *Aranysárkány*nak azzal a jelenetével, amelyben Novák Hilda azt indítványozza Flóri néninek és egy Lenke nevű szőke hölgynek, hogy „táncoltassanak asztalt” (Kosztolányi 1925, 78), sőt a regény zárlatával is.

Krúdy a következőképpen írja le az asztaltáncoltatást: „Ez a babona Amerikában született, minálunk a szabadságharc leveretése után nyert talajt, amikor az emberek minden eszközt jónak láttak a szomorú idők pillanatnyi elűzésére. [...] A kezüket az asztalra helyezik gyengén, s úgy tartják várakozva, míg

az asztal megmozdul, s az egyik lábára erősített írónnal földre tett papirosra mindenféle érthetetlen dolgot rajzol, amit aztán ki-ki úgy magyaráz, ahogy akar. [...] A világháború alatt soha nem tapasztalt becsben álltak ezek a kis táncoló-asztalok” (Krúdy 2008, 277-278).

Kosztolányi is hasonló gúnnyal írt a szellemidézésről. Gabányi Árpád (1855–1915) halálakor enyhe csúfondárosággal említette, hogy e kiváló színész „élete utolsó szakában szellemeket idézett. Shakespeare és Molière felelt neki a táncoló asztallal” (Kosztolányi 1978, 2: 366-367). 1925-ben Kosztolányi csúfolódott azon, hogy „London ismét a spiritizmus lázában ég”, egy évvel később pedig gúnnyal említette, hogy Conan Doyle „még mindig megrögzött, hívő spiritiszta” (Kosztolányi 2004b, 268, 376). Nyilvánvaló, hogy az asztaltáncoltatás Hilda fölszínességét hivatott tanúsítani. Nem kevésbé mélység nélküli Csajkás Tibor jelleme. „Tulajdonképp nem érdekelte semmi” – állapítja meg róla az elbeszélő, s ezen minősítésen nem sokat változtat a tudósítás, hogy anyja „származására nézve grófnő volt”, sőt még az sem, hogy Hildát úgy szereti, mint „az egyik árvaság a másik árvaságot” (Kosztolányi 1925, 68, 65, 125). A többi szereplő is önmagára zárt jellem: nemcsak a tanári kar tagjai, de a mintadiák Ebeczky Dezső, aki az érettségi lakomán bizonyítja szónoki képességeit vagy édesapja, az „enerzsiá”-ra hivatkozó ügyvéd is. A diákok közül Glück Laci kivétel, aki félfüllel „hallott Novák Antal tragédiájáról, leánya szökéséről s megveretéséről”, s őszinte részvétebből látogatja meg. Együttlétük a tanárt elvezeti annak fölismeréséhez, hogy „nem szerette a zsidókat. Nem többé, vagy kevésbé, mint bárki, aki nem-zsidó.” Jóvá akarja tenni „mulasztását, hogy közönyösnek mutatkozott tanítványa családjával szemben, kinek testi és lelki jóvoltára, szellemi és erkölcsi haladására majd egy évtizede féltő gonddal ügyelt.” Kilenc évvel később Huszár Bandi számol be Glück Laci sorának alakulásáról Csajkás Tibornak: „Szocialistákkal barátkozik. Valami radikális polgári mozgalmat szervez. [...] gazdagon nősült” (Kosztolányi 1925, 305, 308-309, 443).

A többi szereplőt meglehetősen változatlanok tűnteti föl az elbeszélő. Az események általában nem sokat rombolnak, és nem is sok újat hoznak létre bennük, inkább csak a befejezett személyiség tartósságát teszik próbára. Kizárólag két szereplőnél következik be lényeges átalakulás: Novák Antalnál és Liszner Vilinél. A többi szereplő túlnyomó része alig fejlődik, jellemük inkább eleve adott lényeg, mely szinte kívül van az időn. Egyedül Novák és – összehasonlíthatatlanul sokkal kisebb mértékig – Vili jellemének lényegét érinti az idő. Az a tény, hogy a regény egyik fő eseménye nemcsak Novákot, de némileg még Vilit is kibillenteli lelki egyensúlyából, mármár arra enged következtetni, hogy az *Aranysárkány* világában bizonyos fokig még az erőszak is közelítheti egymáshoz az embereket. Az erőszakos tett elkövetője és elszenvedője között bizonyos mértékű lelki rokonság teremthető. Talán még azt állítani sem egészen képtelenség, hogy Novákot és Lisznert ugyanaz az esemény emeli ki a változásra jórészt képtelen emberek köréből. A megveretés után mindketten elveszítik belső egyensúlyukat, s rémálmodat látnak: Novák azt képzeletben, hogy üldözik, Vili pedig tévképzeteknek lesz kiszolgáltatottja.

Mi a jellem átalakulásának mélyebb jelentősége az *Aranysárkányban*? Az elbeszélő így ébreszti rá a történet befogadját arra, hogy kétségbe vonható a szereplőnek mint egységes személyiségű lényeknek a létjogosultsága. Eleinte saját szegényét látja lánya szökésében, s a botrányt akarja elkerülni. Megveretése után először megtorlást, igazságszolgáltatást akar, majd igyekszik nem venni tudomást a történetekről, hogy aztán ismét bosszút terveljen, vagy legalábbis képzeletben igyekezzék legyőzni ellenfelét, míg végül az elmagányosodás nem készíti annak föltételezésére, hogy az ember létére rányomja bélyegét a kiszolgáltatottság.

Ezek a különféle magatartásformák azonban csupán nyilvánvaló jelei annak az összetettségnek, mely Novák Antal jellemének kettős – ironikus-tragikus – értékelését okozza. A rejtettebb okokat a főhős személyiségének olyan önellentmon-

dásaiban kereshetjük, amelyek úgyszólván a regény legelejétől észrevehetőek.

Szabadelvű oktató kíván lenni, aki ügyel tanári méltóságára, de baráti kapcsolatot is keres a diákjaival, célját azonban nem tudja elérni, mert csak ő képzei, hogy közvetlen a tanulókkal. Azt színleli, hogy nincs rá hatással a diákok véleménye, de valójában alkalmazkodik hozzá. Amikor névtelen levélben kicsúfolják új nyakkendőjét, széttépi a gúnyolódozó üzenetet, de többé nem veszi föl a kifogásolt ruhadarabot. Nem biztos önmagában, s hiába próbál ragaszkodni elveihez, lépten-nyomon következetlen. „Ő, aki az iskolában semmi elaklandozást nem tűrve határozott nevelési cél felé vezette tanulóit, otthon ingadozott” (Kosztolányi 1925, 88). Megveti a hazugságot, ám Hilda szökése után ő is hazugsághoz folyamodik, elveszítvén erkölcsi fölényét lányával vagy akár Főrisssal szemben is, akik gyakrabban vétének az igazmondás szabálya ellen. Ésszerűséget prédikál, s elengedhetetlennek tartja az önuralmat, de többször előfordul, hogy nem képes fegyelmezni magát: pofon vágja lányát, az utolsó számtan-fizika órán megalázza Liszner Vilit, és az iskolaszolgán tölti ki haragját, amikor „valami ocsmányságot” kap egy csomagban. Elvileg, értelmével elítéli a zsidók iránti ellenszenvet, érzelmileg viszont maga sem tud szabadulni tőle.

Első pillanatra úgy érezhetjük, az *Aranysárkány* vége a zűrzavar győzelmét hozza a rend fölé, de ha figyelmesebben mérlegeljük, miként is értékeli az elbeszélő a főszereplőt, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül: Novák úgy próbál rendet kényszeríteni a környezetére, hogy nem ismeri el az egyéniség jogait, s közben a saját lelkében is zűrzavar uralkodik. Végző soron nem is az okozza belső válságát, hogy olyan igazságot ismer föl, mely korábban nem létezett a számára. Inkább arról van szó, hogy nem néz szembe a lét értelmének vagy céltalanságának a kérdésével. Úgy cselekszik, mintha a világ cél felé haladna, de valójában csak gépiesen ismétlődő tevékenységbe menekül a céltalanság érzete elől: „félt az ünnepnapoktól, melyeken megáll a kattogó munka s a hirtelen támadt

csöndben még inkább érzik az élet haszontalansága” (Kosztolányi 1925, 391).

Novák Antalt próbatétel elé állítja a kudarc, lánya szökése és tulajdon megveretése. Személyisége nem állja ki azt a kettős próbatételt, mely a rendező elv a mű cselekményében. Olyan értékrenddel kerül szembe, mely tökéletesen cáfolja a sajátját. A kihívásra teljes átalakulással is válaszolhatna, de csak részleges lelki változásra képes. Ezért nincs számára megváltás. Kosztolányi tehát ellenpéldáját teremtette meg a nevelődési regénynek, mely a *Tom Jonestól A varázshegyig* az elbeszélő próza uralkodó műfajai közé tartozott.

Olyan cselekedetre szánja el magát, amelyről megvetéssel azt gondolta, hogy „ez a buta emberek menedéke” (Kosztolányi 1925, 328). Tanári működését teljes kudarcnak minősíti azáltal, hogy „öngyilkossága az első emeleti tanári szobában történik” (Mohai 1991b, 30). E kulcsfontosságú jelenetben a regény a *Pacsirtából* már ismert kísérletre utal. Novák azzal a hittel próbálja enyhíteni félelmét, hogy tudja, mi vár rá. Közvetett belső magánbeszédének utolsó szavai Seneca közvetlenül idézett utolsó mondataihoz hasonlítanak: ő is azt tapasztalja, hogy a vég nem olyan, amilyennek képzelte. „Mitől félt? Azok a szegény verebek, melyeket az üvegbura alá tesz s aztán kiszivattyúzza a levegőt, egyet-kettőt pihegnek, kítátják csőrüket, szemükre ráborul a jegeshártya. Mégis félt. [...] Csak egy másodperc. Aztán, aztán mint a szegény verebek, az üvegbura alatt. / Most elsütötte a ravaszt. / Nem így volt, nem így volt. Nem egy pillanatig, nem egy másodpercig tartott” (Kosztolányi 1925, 412-413). *A véres költőhöz* hasonlóan az *Arany-sárkány* is kísérlet a halálnak belső tapasztalatként megfogalmazására. A huszonkilencedik fejezet „találkozás az átlátszatlansággal, amelynek megragadhatatlanságát ismeri el a szöveg” (Vauthrin 1995, 168).

Az elbeszélő megbízhatósága

Az *Aranysárkány* összetettebb, mint Kosztolányi többi regényei. Ennek egyik oka az, hogy nem lehet egyértelműen eldönteni, mennyiben hihető a történetmondás. Nem egységes az elbeszélő beszédmódja. Kátészerű részlet is akad a regényben. Amikor Liszner Vili és Próféta beszámol arról, miként verték meg Novák Antalt, a párbeszéd csonka, hiszen Czeke Bélu részvétele a kérdező szerepére korlátozódik. „Ismerte az embereket s ostobáknak tartotta. Ezért inkább sajnálta, mint megvetette őket, mert a műveletlenség magában hordozza büntetését.” Ez az általánosítás szinte egyértelműen Novák Antalnak tulajdonítható, más megnyilatkozások viszont alighanem a történetmondóhoz tartoznak. „Nevetséges volt-e tehát?” Ezt a kérdést a diákok véleményének idézése után az elbeszélő teszi föl és a választ is ő adja meg: „Elsősorban azért, mert ember volt és minden ember nevetséges” (Kosztolányi 1925, 250, 43). Nincs kizárva, hogy áthallásról van szó. „Bizonyos értelemben azt lehet mondani, hogy minden *jellem* nevetséges (comique)” – mondja Bergson *Le rire* címmel könyvalakban 1900-ban megjelent munkájában. Amennyiben a nevetséges „azzal kezdődik, amit a *társadalmi élettel szembeni merevségnek* lehet nevezni” (Bergson 1963, 457, 451), akkor ez vonatkoztatható Novák Antalra. Különösen akkor, ha Baudelaire nyomán elfogadjuk, hogy „nem a komikum tárgya készlet nevetésre, hanem a nevetés minősíti komikusnak azt, ami okozójának látszik” (Genette 2002, 169).

Noha ez a példa azt igazolja, hogy olykor az elbeszélő szemlátomást közeledik egyes szereplők vélekedéséhez, az is előfordul, hogy valamelyik szereplő véleményének ismertetése után a történet elmondója helyesbít: „Ez nem volt egészen igaz” (Kosztolányi 1925, 62). Arra vezethető vissza a többértelműség, hogy az elbeszélő a szereplőnél hol többet, hol kevesebbet tud az eseményekről. Mivel változtatja látószögét, nem egyértelmű, hogyan is ítéli meg az egyes szereplőket.

A regény többször is bizonytalanságban hagyja az olvasót. „Valami ocsmányság.” Ez a mondat éppúgy kimondatlanra utal, mint a cselekmény szempontjából döntő mondatok, amelyek Novák Antal lányára vonatkoznak: „Hilda ismét azt hitte, hogy arról van szó”, majd később: „A leány most látta, hogy az apja semmit se tud arról” (Kosztolányi 1925, 186, 144, 153). Helyesen állapította meg az egyik Kosztolányiról készített könyv szerzője, hogy „Hilda nem árulja el apjának, hogy terhes, s ebben az olvasó se lehet egészen bizonyos” (Kiss 1979a, 231). Más szereplők esetében is érezhető meghatározatlanság. „Pepike másodunokatestvére volt Nováknak, két évvel idősebb nála. Nem tudni miért, nem ment férjhez”. A huszonharmadik fejezet szerint a főszereplő meglátogatja Fóris Ferencet az otthonában. A latin és görög nyelv tanárának viselkedése talányosnak tűnik föl: „Hová nézett? Nem tudni.” Ez a részlet utóbb, a harmincegyedik fejezetben mintegy új jelentéssel ruházódik föl: Csajkás Tibor megtudja Huszár Banditól, hogy Fóris Ferenc szemidegsorvadásának leplezésére viselt fekete szemüveget. Ugyanerről a személyről olvashatjuk később, hogy „pattogó hangon” fejezte be gyászbeszédét. „Hogy könnyezett-e, vagy sem, azt nem lehetett látni, mert a fekete szemüveg takarta szemét” (Kosztolányi 1925, 235, 318, 432).

Megesik, hogy az elbeszélő teljesen személytelen, szinte azonosítja magát a történet befogadójával. Azután a jelenet után, amelyben két bukott diák megveri a főszereplőt, a huszadik fejezet a következő szavakkal kezdődik: „Aki ebben az időben Novák Antal kertjéből figyelni dolgozószozája ablakait”, máskor pedig eldönthetetlen, ki is a beszélő. „Gyönyörű volt, amit mondott.” Ez a minősítés Ebeczky Dezsőnek az érettségi lakomán elhangzott beszédét minősíti. Nem lehet biztosan megállapítani, vajon az ott levők véleménye ez, vagy az elbeszélő csúfolódása. A Fórisnál tett látogatás során e tanár intézkedéseket sürget Novák megveretése miatt. „Ostoba fecsegés volt.” E mondat éppúgy társítható Novákkal, mint az elbeszélővel. „A kor volt ez már, a kor.” Lehet, hogy Barabás

doktor állapítja meg ezt, amikor meglátja Novák testét az orvosi vizsgálatkor, de a történetmondónak is tulajdonítható ez a minősítés (Kosztolányi, 280, 227, 323, 334).

Nem tudhatjuk, vajon igaza van-e azoknak, akik azt állítják, hogy Novák csíkos nadrágtartót visel, különböző találgatások vonatkoznak arra, miért is jön ki Liszner Vili utolsóként, egyedül a nyolcadik osztály utolsó számtan-fizika órájáról, s az is megfejtethetlen rejtély marad, mit is csinál Fóris Novák Antal látogatása előtt és után. Novák fiatalon meghalt feleségéről inkább csak találgatásokat közöl a regény: „Azt beszéltek, hogy utolsó években nem szerette az urát, mindenkivel udvaroltatott s egy fiatal orvossal, kit a szanatóriumban ismert meg, viszonya volt. Hogy mi ebből az igaz, azt senkisé tudta” (Kosztolányi 1925, 57).

Az elbeszélő hol azonosítja magát a történet befogadójával, hol távolságot éreztet vele szemben. A negyedik fejezet többes első személyű értelmezése – „A ravaszság egyik legjobb módja az, hogy nem ravaszkodunk, csak azt közöljük, amit akarunk, hogy megtörténjék, könnyedén, félvállról, hogy ne lássék szándékunk” – kiszólásként hangzik, és a szereplőt (Novák Hildát) közös nevezőre hozza a történet elmondójával és befogadójával. Kicsit másféle beszédhelyzet fejeződik ki a következő mondatban: „– Most ez kibabrál velem – suttopta Vili a fogai között, de ezt nem egészen így mondta” (Kosztolányi 1925, 59, 162). Az elbeszélő itt azzal számol, hogy a történetbefogadó pontosan tudja, milyen kifejezéshez is folyamodott a szereplő.

Némely részletek arra emlékeztetnek, hogy a regény világa nem úgy jelenik meg, mint a mi világunk, bizonyos távolságra helyezkedik el tőlünk, s csakis közvetve kaphatunk tudósítást róla, önmaga jelenlétét éreztető s a dolgokat bevallottan átértelmező történetmondó révén. „Micsoda édes egy alak az öreg [...]. Ti azt nem érthetitek.” Ebben az esetben nem igazán könnyű eldönteni, vajon nincs-e jelöletlen átváltás a szereplők hangjáról az elbeszélőjére. Az első mondat alighanem összetett beszédhelyzetre enged következtetni: a történetmondó

talán a diákok szavait tolmácsolja. Ez a kettősség teszi nehezen kihüvelyezhetővé, kire is vonatkozik a többes második személy a rá következő mondatban. Lehetséges, hogy mindazokra, akik kívül esnek a szabadkai gimnázium zárt világán, de az is elképzelhető, hogy csakis a történet befogadóira. Ennél is feltűnőbb a bizonyítványok kiosztásának jelenetében a következő bekezdés: „Uraim, uraim. Halljátok-e? Kéjes, borzongató érzés ez, nagyobb, mint az első hosszú nadrág, furcsább, mint az első hónaljszőr serkedése, a bajusz ütközése. Már urak vagytok, urak mindnyájan. Te is Zöldy, hiába röhögsz ott, nyomorfi, te is úr vagy, az istenfádat” (Kosztolányi 1925, 42, 210). Lehetséges, hogy itt az elbeszélő szól a szereplőhöz, s ha ez így van, ez a részlet Moviszternek a megszólításához hasonlítható, az *Édes Anna* tárgyalási jelenetében. Ez az eljárás mintegy emlékezteti az olvasót arra, hogy könyvet tart a kezében, vagyis a mimészszt rombolja. Hasonlít a parabászisshoz, ami „egy színműben a kórusnak vagy egy szereplőnek előrelépése a drámai illúzió megtörése és a hallgatóság közvetlen megszólítása céljából” (Miller 1998, 76). Kosztolányi jól ismerhette ezt a fogást ókori színművekből és Shakespeare egyes műveiből. A *Harmadik Richárd tragédiája* címmel ismert alkotásban, a hagyomány szerinti első felvonás harmadik jelenetében VI. Henrik király özvegye, Margaret, előlép a háttérből és a görög tragédiák kórusához hasonló szerepet játszik: értelmezi az eseményeket.

Nem dönthetjük el egykönnyen, közösségi vagy egyéni hang szól-e hozzánk a regény lapjairól. Miféle hitelességre is formál jogot az elbeszélő? Erre a kérdésre nemcsak a beszédhelyzetek, de a nézőpontok változtatása miatt is nehéz válaszolni. A történetmondó sokszor belülről közelíti meg szereplőit, s valahányszor azt jeleníti meg, amit néz a hős, mindig egyénileg értelmezett látványt ábrázol, ám a belső nézőpont gyakran váltakozik a külsővel, vagyis hol alanyként, hol tárgyként szemléljük a szereplőt. Az elbeszélő nem engedi meg, hogy az olvasó megfélemedkezzék a jelenlétéről, az elbeszélt tudatot még az öngyilkosságot megelőzően is külső nézőpont keresz-

tezi: „Negyvennégy éves arca ettől a megértéstől ellágyult.” Magyarázó következtetéseivel még ekkor is távlatát hangsúlyozza a tanárral szemben: „Novák az életet közönségesnek érezte és utálatosnak.” Kihasználja a kettős nézőpontot annak érzékeltetésére, hogy nem ismeri tökéletesen a hőst: „Haláltékához kapott. Bátorítva magát, vagy elhessegetve a rettenetes gondolatot?” (Kosztolányi 1925, 410, 411, 413)

A nézőpontváltások egyfelől lehetővé teszik annak kifejezését, amit a személyiség belső meghasonlásának neveztünk, másrészt arra emlékeztetnek, hogy az *Aranysárkány* világában a dolgoknak nincs önértékük, csak a szereplő tulajdoníthat nekik ilyen vagy olyan jelentőséget. Nemcsak a címadó jelképnek már idézett minősítései bizonyítják ezt, de több szövegrész is, így például a katonai lőtér megjelenítése: „Kékruhás bakák mozogtak a mezőn, kik hirtelen hasravágtak, fölugrottak, puskával kezükben haladtak előre s percekig céloztak a vetésben álló céltáblákra. Egy század egyszerre sütötte el puskáját a lángoló égbe, ami mintha lombokat söpörne, megsebesítené a levegőt, s magát a felhők közt ülő Istent is. Játéknak tetszett az egész, üde, tökéletes játéknak. Vili örömeiben a fák felé ugrált. Glück Laci komoran nézte. Ő kiérezte belőle a komolyságot, az élet irtózatosságot” (Kosztolányi 1925, 189-190).

Amikor a tanárok Novák öngyilkosságának okát vitatják, a legkülönbözőbb magyarázatokkal élnek: egyesek a diákokat, mások a lányát, a feleségét vagy a túlfeszített munkát emlegetik. Az olvasó a szereplő belső magánbeszédei alapján arra következtethet, hogy Novákot voltaképp saját gyarlóságának meglátása készítette a végső elhatározásra. A regény más részleteihez hasonlóan a lövőgyakorlat leírása is sejteti egy viszonylagosságokon túli értékkelő lehetséges voltát. Az *Aranysárkány* ebben a vonatkozásban a *Hajnali részegség* zárlatát vetíti előre.

9. *Édes Anna*: regény és/vagy példázat

„(Si on disposait d'une autre vie, la 'vie' pourrait offrir des leçons.) Je ne dispose pas d'une autre vie. Je ne tire aucune leçon. Je constate, et raconte.”

(Roubaud 1989, 179)

Kisajátító magyarázatok

A „lényeket nézve *parabola* volt mindegyik Kosztolányi regény” (Király 1986, 69). Ez a állítás olyan szerzőtől származik, aki minden irodalmi műben példázatot keresett, nem számolván azzal, hogy e műfaj olvasási módjaként is felfogható és azzal sem, hogy Kosztolányi nem igazán találta rokonszenvesnek, ha valamely műben „a cselekmény *példáz* valamit” (Kosztolányi 1978, 1: 281). „Utálattal vetek el minden oly munkát, amelyben valamilyen kirívó, otromba tendencia van” – jelentette ki 1905-ben (Kosztolányi 2006, 399), 1920-ban pedig egyik idősebb pályatársának kifejezetten szemére lobbantotta, hogy „példázatokban szól”, mert ez „művészetének rovására megy” (Kosztolányi 2004c, 241-242). „A program-szerű irányirodalom silány és megvetendő.” Ezt a nyilatkozatot közvetlenül az *Édes Anna* elkészülte után tette, egy olyan beszélgetés során, amely kifejezetten erre a művére vonatkozott (Kosztolányi 2001, 209).

Tagadhatatlan, hogy regényei közül az *Édes Annát* olvasták legtöbben példázatként, amelynek „egyetlen lényeges pontja létezik, és minden részlet ennek az egyetlen utalásnak a föl-építését szolgálja” (Crossan 1985, 9). Az efféle megközelítés a címszereplő sorsát állítja a középpontba, nem tulajdonít különösebb jelentőséget annak, hogy ő csak a hatodik fejezetben tűnik föl, és áttetszőnek véli a regény nyelvét. Kodolányi János vetette meg az alapját ennek az igen erős értelmezési hagyománynak, amikor így fogalmazott: „A kis cseléd története az egészen géppé aljasított, kiszipolyozott, minden emberségtől megfosztott és saját legelemibb kérdéseinek intézésétől elütött szegénység sorsát példázza” (Kodolányi 1927, 47). Előrebocsátva, hogy a befogadás elválaszthatatlan a kisajátítástól, megállapítható, hogy e minősítés a népi írók induló mozgalmának a távlatából fogalmazódott meg, és egyes részleteket emelt ki a mű szövegéből. Közülük a legfontosabb Ficsor pincelakására vonatkozik: „A konyhán másfél méterre fölhúzódtott a talajnyirok, tenyérnyi fekete rózsákkal cifrázva a falakat. Penészszag csavargott – áporodott, nedves –, mellyel elvegyült a tűzhelyen piruló vöröshagyma bűze. Az ablak oly alacsony, hogy az utcai járókelőknek csak a térdüket lehet látni” (Kosztolányi 1992b, 45).

Kodolányi magyarázatához utóbb többen is csatlakoztak. „A legesztétikusabbnak kikiáltott (megrovásként kikiáltott) írónk volt tán leginkább proletárérezelmű.” Illyésnek ez az 1942-ben megfogalmazott tétele (Illyés 1964, 1: 246) kétségkívül Kosztolányi védelmét szolgálta. Nemcsak a népi mozgalom hívei, de általában baloldalinak számító szerzők is hajlottak arra, hogy az *Édes Annát* olyan műnek tekintsék, amely – úgy mond – ellensúlyozza Kosztolányinak Kun Béla rendszerének bukása után tanúsított magatartását. Közülük talán Bálint György nyilatkozata 1936-ból a legismertebb: „nem tapasztaltam még irodalmunkban – nem proletár, nem politizáló részéről – ilyen spontán, kirobbanó rokonszenvet, sőt – ami sokkal több –, megértést az elnyomottak és megalázottak iránt” (Bálint 1966, 1: 710).

Ehhez az örökséghez kapcsolódtak később, a korábbiak leegyszerűsítésével és eltorzításával, az egyetlen párt által irányított önkényuralomnak az eszmei vezetői, kik Kosztolányi 1920 utáni értékrendjét egészében elvetették: „A személyiség-
elví magatartással való szakítás lehetett volna itt csak a helyes felelet: igényébredés a nembeliség törvényei szerint való gondolkodásra” (Király 1986, 61). Ilyen szemszögből tekintve az a tétel szolgált alapul az értelmezéshez, hogy „Édes Anna nemcsak gépalkatrész, hanem áru is” (Bóka 1963, 25), vagyis a címszereplő eszményt testesít meg, ami természetesen kizárja a regényszerűséget: „Valóban az volt: evilági szent. A minőségi emberség, az értékemberség letéteményese” (Király 1986, 153). Hasonló szellemben vitte a mozivászonra a regényt Fábri Zoltán rendező, noha az 1958-ban bemutatott alkotásban Mezey Mária (1909–1983) olyan kiválóan játszotta Vizyné szerepét, hogy némely néző bizonyos mértékig megsejtette a szereplő többértelműségét, azt, amit egy Nyugaton élő magyar költő így fogalmazott meg: „Vizyné korántsem az a két-dimenziós figura, aminek a kritika beállítja” (Kemenes Géfin 1997, 91). Azért torzít a címszereplőnek idézett jellemzése, mert kiszakítja őt a szövegkörnyezetből, nem vesz tudomást a szereplők közötti viszonyról, így arról sem, hogy „Annát távolról sem 'csábítja el' erőszakosan Jancsi” (Barabás 1998, 153), hiszen „Anna kezében van a gyeplő” – ahogyan az említett költő fogalmaz (Kemenes Géfin 1997, 86).

A példázatos olvasás nem ismer árnyalatokat, holott ezek fontos szerepet játszanak olyan műben, amely figyelmet szentel annak, mi megy végbe a szereplők tudatában. „Anna félt egy kicsit, de nagyobb megtiszteltetésnek érezte az úrfi közeledését, és jobban félt attól, hogy visszamegy, mint attól, amitől tulajdonképpen félt” (Kosztolányi 1992b, 112). A „Vad éjszaka” című tizenkettedik fejezetnek ezt a megállapítását csak nyomatékossítja a Patikárius Jancsi nézőpontját tükröző folytatás, mely Édes Annát nem áldozatnak, inkább kezdeményezőnek tünteti föl: „mikor át próbálta kapni derekát, úgy hátráltozott, hogy az ágy belenyekkent. [...] Nini, nem is úrfizta. Úgy

látzott, hogy egészen úrrá lett az ágyban. [...] Jancsi a fejét belefúrta a párnába, [...] hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet. Lassan merült el a gyönyörűségbe, hagyta, hogy belenyomják ebbe a langyos, bágyasztó folyadékba, és megfulladjon lenn, a mélyén, mint egy kád cukrozott tejben” (Kosztolányi 1992b, 114). A jelenetnek önéletrajzi felhangja is lehet, legalábbis Kosztolányiné könyvének a következő mondatai alapján: „Tizenhat éves. [...] Ágyán Béla – a gyógyszerész-gyakornok – elvezeti a ’pólai lány’-hoz. [...] Azután egy cselédhítoriá következik, otthon, a házban. Éjszakánként, harisnyában kilopózik az engedelmes, kedves tanyai lányhoz, azután egyszerre észreveszi, hogy a lány sokat sír, s egy napon elmegy, szó nélkül otthagyja a szolgálatot” (Kosztolányiné 1938, 99).

Édes Anna és Patikárius Jancsi éjszakai együttlétében a férfi játssza az alárendelt szerepet, s még a groteszk humor is őt tünteti föl kiszolgáltatottnak:

„A lábánál mozgott valami: egy fekete folt.

Riadtan szólt:

– Mi az?

A csirke. Hess, te – tapsikolt Anna, s a csirkét lekergette, és az elrebbent az ágyról a konyha egy sarkába, s ott csakhamar elaludt állva” (Kosztolányi 1992b, 112).

A cseléd önazonossága kétségesnek tűnik föl. Egyrészt kicserélhető, másfelől a gazdájához hasonul: „Büszkélkedni kezdett arra, hogy gazdái sokkal vagyonosabbak, mint Moviszterék és Drumáék. [...] A szitát ’a mi szitánk’-nak, a dugóhúzó ’a mi dugóhúzónk’-nak nevezte, mely mindig szebb volt, mint a föntieké” (Kosztolányi 1992b, 91). E részlet Németh G. Béla értelmezésének a helytálló voltát bizonyítja, ki így fogalmazott: „Az úr – cseléd viszony a jelenség, a kiszolgáltatottság a lényeg. [...] ahol rabok és rabtartók vannak, még az utóbbiak, Vízék is szerencsétlenek” (Németh 1981, 217-218). „A ’ki-

zsákmányolás' – így szól Nietzschének egy Kosztolányi által már 1904-ben méltatott művében (Kosztolányi 1996, 34) egy sarkalatos állítás – nem a romlott vagy tökéletlen és kezdetleges (primitíven) társadalomhoz, hanem az élet lényegéhez (Wesen) tartozik, mint szervi alapműködés, a hatalom tulajdonképpeni akarásának, pontosan az élet akarásának a következménye" (Nietzsche 1930, 200). Talán még Balassa Péter párhuzama sem teljesen indokolatlan Woyzeck alakjával: „mivel Kosztolányi 1928-ban tette közzé a *Danton halála* fordítását, nem elképzelhetetlen, hogy munkálatai, tehát a 20-as évek idején elolvasta a *Woyzecket is*" (Balassa 1987, 121). Föltevése jogosnak vélhető egy beszélgetés alapján, amelyet a *Pesti Hírlap* a *Danton halála* Magyar Színházban tartott bemutatója előtt, 1928. szeptember 28-án közölt. Ebben Kosztolányi szól a Woyzeckről mint „lélektani rejtély"-ről (Kosztolányi 2006, 93).

A címszereplő igazának hangoztatása egyszerűsítés, mely elfedi azt, hogy a regény mindkét fél számára romboló hatásának mutatja a kiszolgáltatottságot, azt sugallja, amit Kosztolányi így foglalt össze: „nincsen szociális következtetés" (Kosztolányi 2004c, 727). Ezt sugalmazza az is, hogy amikor Édes Annát felelősségre vonják, úrnőjétől elsajátított módon viselkedik: „– Jaj – mondta –, jaj – kétszer, s végigsimította haját azzal a modoros-eszelős mozdulattal, melyet még az asszonyától tanult" (Kosztolányi 1992b, 167).

Ismeretes, hogy az *Édes Anna* keletkezése idején Kosztolányi a *Pesti Hírlap* számára beszélgetéseket készített a társadalom különböző rétegeinek tagjaival, egyes foglalkozások művelőivel, melyek egy részét azután a Molnár C. Pál képeivel kísért *Alakok* (1929), illetve a *Bölcsőtől a koporsóig* (1934) című kötetébe is fölvette. Szokratészra hivatkozva, „kérdvepuhatolódzó módszert" alkalmazott, és szükségesnek tartotta leszögezni: „Sohase jegyeztem. Ehhez az egyáltalán nem-tudományos bűvárkodáshoz semmiféle szerszámot se használtam. Még írót, papirost sem" (Kosztolányi 2002, 7, 451). Ez a vallomás tökéletesen érthetővé teszi, miért állnak e szövegek annyira közel Kosztolányi tárcaírói munkáihoz.

Az egyik ilyen beszélgetés bevezetése arra emlékeztet, hogy a cseléd „derék, régi szó, mellyel már a tizenhatodik században is váltakozva jelezték a családot s a cselédet, aki a familiához tartozó családtag” (Kosztolányi 2002, 99). Ugyanebben a szövegben arról is szó esik, hogy a megkérdezettnek havi 32 pengő a fizetése. Az utókornak ez csakis más beszélgetések ismeretében mond valamit; belőlük tudhatja meg, hogy az ápolónő pontosan ugyanennyit keres, a tanár 256 pengőt, de egy „tavaly érettségizett tanítványának már 350”, egy mérnöknek négyszáz a havi keresménye, a legnépszerűbb cigányprímások pedig naponta „legalább százötven pengőt” kapnak (Kosztolányi 2002, 101, 399, 373, 92, 136-137).

Gyanítani lehet, hogy a szóban forgó műfaj darabjai jórészt több minta alapján készültek, s ugyanez mondható Édes Anna alakjának megalkotásáról. Szükséges arra emlékeztetni, hogy Kosztolányi óvott attól, hogy műveit külső tapasztalatra vezessék vissza. A *Pesti Hírlap* 1926. december 25-én közölte *Író* című beszélgetését, melyet azután kiemelt helyre, az *Alakokat* berekesztő *Sírásó* elé helyezett. Ebben olvasható a következő figyelmeztetés: „– Csak a műkedvelők hiszik, hogy a témák ott künn hevernek. Azok itt vannak mibennünk, ha vannak” (Kosztolányi 1929, 139). Ezt az alkotó szempontjából megfogalmazott igazságot azzal célszerű kiegészíteni, hogy a befogadó felől nézve „a téma viszonyok hálózata, tehát szerkezet” (Genette 2002, 34). Ezért vezet félreértelmezéshez, ha valamely elemet kiragadunk a műből vagy ha túlzottan komolyan vesszük az olyan visszaemlékezéseket, amelyek alapján valaki Édes Anna alakját valamely létezett személlyel próbálja azonosítani.

Az író felesége, sőt több kortársa is vélte tudni, kit is „írt meg” Kosztolányi ebben a regényében. Márai például azt állította, ő ismerte a mintául szolgáló személyt. Így emlékezett a közelében lakott Kosztolányira:

„Amikor elhaladt a házunk előtt, a házmesterlakásba tért be. Itt leült, kalappal fején, nyakában a körbehajtott kendő, hóna alatt az irattáska. Így ült, néha órákon át. A környéken tudták ezt.

A konyhaszagú szobában a házmester lakott a feleségével. A házmester lakatos volt. A felesége sudár, dunántúli asszony. [...] Ez az asszony volt Édes Anna modellje. És a ház, ahol a regény játszik, a mi házunk volt. Kosztolányi ritkán ment el a ház előtt, hogy – jövet vagy menet – be ne térjen a házmesterékhez. Ott ültek, hárman; nem ettek, nem is ittak, csak beszélgettek. [...] A beszélgetésekből később regény lett, – az egyetlen magyar társadalmi regény, amely az osztályharcot úgy érzékeltette, ahogy kell; 'szocialista realizmus' nélkül, végzetes, emberi valóságában" (Márai 1972, 113-114).

Ennek a visszaemlékezésnek a hitelességét éppúgy nem lehet kizárni, mint azokét a szavakét, amelyekkel Radákovich Mária egy hangszalagon megőrzött beszélgetésben Füst Milánnal folytatott beszélgetésére utal: „[...] Milán, hát hogy lehet Édes Annát, hát hogy lehetett... És akkor Milán azt mondja, hogy hát Mária, hát nem szégyelled magad [...], tudd meg, hogy egy nagyon finom és jó lélek volt, és ... hogy egyáltalán Dezső kibírta azt a poklot, azt annak köszönheti, hogy még volt valaki a házban, aki tiszta volt és rendes volt" (Vargha é. n. 3010, „A”, 20.).

Nyilvánvaló, hogy a két idézet nem ugyanarra a személyre vonatkozik. Magának Kosztolányinak a beszámolója mintegy harmadik változatnak nevezhető: „Egy itt, a Krisztinavárosban szolgált cselédlány adta az első impulzust regényemhez. De ez nem az a lány volt, aki tényleg megölte a kommün bukása után a gazdáit. Csak most, amikor már befejeztem a regényemet, tudtam meg, hogy csakugyan megtörtént ez az eset" (Kosztolányi 2001, 208). Elképzelhető, hogy többféle tapasztalat is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Édes Anna alakját olyan értékekkel ruházta föl az író, amelyek alapján ez a cseléd szembeállítódik alkalmazóival. Általánosítás viszont nincs a regényben, hiszen az összes többi cseléd merőben más színben tűnik föl. Vitathatatlan, hogy a történetmondó már a gyilkosság elbeszélése, sőt Patikárius Jancsi megjelenése előtt gúnnyal minősíti a középosztálybeli háziasszonyokat, de túlzás azt állítani, hogy „a figurák, amelyek élénk sűrögnek, egytől-egyig

a korlátoltságot, önzést, nagyképűséget és gerinctelenséget demonstrálják” (Kodolányi 1927, 49), mint ahogy azt is, hogy Édes Anna gazdái „szörnyetegek voltak, le kellett őket döfni” (Kőszeg 1974, 541). Vízny Kornélt kétségkívül fűti a vágy, hogy ugorjon „egyet azon a ranglétrán, melynek legmagasabb fokán már tíz éve megtorpant”, de jellemzéséhez az is hozzátartozik, hogy „kitűnő hivatalnok volt, szorgalmas, lelkiismeretes is. Ezt a föllebbvalói és alárendeltjei egyaránt elismerték. Még a szociális érzék sem hiányzott belőle” (Kosztolányi 1992b, 45, 43). Húszéves házasságát beárnyékolja, hogy egyetlen gyermeke, Piroska, hatéves korában meghalt, és felesége jellemét is meghatározza a boldogtalanság: „Viznyé a kislány halála után szanatóriumba került, ott élt évekig, akkor hidegett el iránta a férje, azóta csalta őt, udvariasan és finoman, de folytonosan csalta” (Kosztolányi 1992b, 32).

Patikárius Jancsi alakjának jelentőségét kétségkívül kiemeli, hogy a regény második fele e rokon érkezésének elbeszélésével kezdődik. Az ő jellemének elhamarkodott, túlzó, történetileg indokol(hat)atlan minősítése is könnyen a regény félreértését eredményezheti. „A modern kapitalista társadalom fogyasztásra beállított, kívülről irányított embere jelent meg benne” (Király 1986, 143). Nem ilyen következtetésre jogosítanak fel a regény szavai: „Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét. Az ifjúság könyörtelen nihilizmusa lakozott benne” (Kosztolányi 1992b, 99). Ahelyett, hogy „nézői vonásokat” tulajdonítanánk neki, és/vagy a tizenkilencedik század végének kifinomult dekadenciájával hoznánk kapcsolatba, azt állítván, hogy „Nerón át egyenes ágú leszármazottja Dorian Gray-nek és des Esseintes hercegnek” (Kiss 1979a, 274, 287), vagy önellentmondásba keveredve, egyfelől azt állítanók, hogy „Esti Kornél játékait jászsa”, másrészt arra következtetnénk, hogy Kosztolányi „gyűlöli” (Kőszeg 1974, 533, 535), inkább arra célszerű föl hívni a figyelmet, hogy ezt a személyiséget a *Törleßben* vagy az *Iskola a határon*ban megjelenítetthez hasonló nevelés, majd pedig az első világháborúnak *A zendülők-*

ben körvonalazottal rokon hátországi tapasztalata alakíthatta: „Jancsi tizennégy éves koráig a sankt-pölteni katonai alreálban tanult. Amikor testvérbátyja, Sándor, a kárpáti harcokban elesett, Jancsit az apja kivette innen, beíratta az egri gimnáziumba. Egyetlen megmaradt fiát polgári pályára akarta nevelni. [...] Láttá, hogy hullanak el mellőle tanárjai, idősebb osztálytársai, akik máról holnapra hősi halottak lettek. Ő is hamarosan hozzáöregedett a háborúhoz. Nyolcadikos korában besorozták, kiképezték, katonaruhában járt az előadásokra, mindennap várta, hogy a 'menet'-be osszák, de erre már nem került sor” (Kosztolányi 1992b, 96). Ez a szövegrész azt tanúsítja, hogy az *Édes Anna* a magyar történelemnek arról a szakaszáról szól, amelyben a lakosság súlyos megrázkódtatásokon ment át. Kodály Zoltán például 1925-ben így tekintett vissza ezekre az évekre: „a háború egy egész generációt elpusztított, és pedig kettős értelemben: részben a csatamezőn; részben pedig olyan ifjúság nőtt fel az abnormis korban, amely nem tanult meg dolgozni, és amelynek erkölcsi felelősségérzése nagyon meggyengült” (Kodály 2007, 1: 27-28). Maga Kosztolányi 1920 májusában a *Színházi Élet* hasábjain így összegezte az előző évek tapasztalatait: „1914 nyarán bűvös és lidérces álom szállt szemünkre – az ördög küldte –, s megkezdődött számunkra a valóságban is az ember tragédiája. E rövid hat év alatt valósággal megvénültünk mindannyian: szegényebben lettünk hitben, és gazdagabbak tudásban. Mi is kiáltottunk, hogy milliók egy miatt, hallottuk a piacon a demagógok ordítását, láttuk az ötödik színt, amint Miltiadeszt, az ártatlant kivégzi a csőcselék, a hatodikban az istentelen hadigazdagok tivornyáját, a kilencedikben a parlament előtti kivégzéseket, és a legszörnyűbbet is, a szörnyűségében a legvisszataszítóbbat, a tizenkettedik színt, a *falansztert*, mely a rózsát kígyomlálta, számokat adott az embereknek, s Plátót, az ellenforradalmárt írói kataszterébe sorozta és borsóra térdepeltette” (Kosztolányi 2004c, 146).

Történeti tapasztalat is meghúzódik Vizyné unokaöccsének fölszínessége mögött. A regény többi szereplőjéhez hasonlóan

itt is apró szövegrészek alapján alkothatja meg az olvasó a szereplő jellemét. Amikor Vízny Kornél elviszi egy bankigazgatóhoz, abba a szellemi igényeket semmibe vevő közegbe kerül, melyet Kosztolányi egyik cikkében így körvonalazott: „mindent megbénító, elgyávító és legyilkoló, mindenkiel cimboráló és mindenkire féltékeny, üzleti érdek, mely manapság [...] teljesen elterpeszkedett, s tőkeuralomnak lehetne nevezni, tőke nélkül, amerikanizmusnak, dollárok nélkül” (Kosztolányi 2004c, 548). A XI. fejezet arról tesz említést, hogy az úrfi két könyvet hoz magával a budapesti látogatásra: az egyik az *Így írtok ti...*, a másik az *Egy óra alatt angolul*, a rákövetkező fejezetben pedig a következő mondat olvasható: „Egy pathefonba is jegyet váltott, Wagner Bolygó hollandiját hallgatta” (Kosztolányi 1992b, 110). E mű nyilván nincs összefüggésben a szereplő értékrendjével, de magyarázatra szorulhat, miért éppen erre az alkotásra esett az író választása. Talán megkockáztatható, hogy a regény történése a földidézett opera szöveggönyvének mintegy torz, csúfondáros kifordítása. Ennél valószínűbb, hogy a német szerző „romantikus operá”-jának a szerepeltetése arra hivatott emlékeztetni az olvasót, milyen távol áll a „magas”-nak nevezett művészet világa a regény e szereplőjének kisszerűségétől. Végeredményben tehát Wagner műve afféle szöveg mögötti szöveg, történetbe ékelt emlék szerepét játssza a regényben. Az olvasó fölismeri, hogy *A bolygó hollandi* mást jelent az elbeszélő, mint a szereplő számára, vagyis nem hasonlóságot sugalmazó ikonikus jelként, hanem a kitaláltság mutatójaként fogja fel az utalást az operára, abban az értelemben, ahogy Peirce használta az „index” szót (Peirce 1992, 226).

Kosztolányi türelmet hirdetett a különböző értékrendek iránt, de ez korántsem jelentette azt, hogy nem látott áthidalhatatlan távolságot népszerű és művészi között. Nemcsak *A gésák* szerepeltetése igazolhatja ezt a föltevést, de az a cikke is, amelyet egy Schopenhauer-ről írt operetről jelentetett meg 1923-ban. Végszavai hanyatlás megnyilvánulásaként értelmezik a szóban forgó műfaj sikerét: „A középkor imádta az Istent, s nem tűrte

az istenkáromlást. A XIX. század legalább az Embert tisztelte, s tiltakozott volna az ellen, hogy egy tökfilkó haszonszerzés címén beletörölje sáros tollát egy lángelmébe. De a XX. század, melyet 'nagy idők'-nek neveztek a háború elején, már az emberkáromlás iránt is érzéketlen. Enyhe, dallamos, rózsaszín agylágyulás borul föléje" (Kosztolányi 1972a, 169).

Az *Édes Anna* szerzője más műveiben is Wagner alkotásainak megidézésével sugallta a művészet kisajátítását, vagy egyszerűen az értékessel szemben megnyilvánuló közönyösséget. Ilyesféle szerep tulajdonítható például a *Rabló* „betérőben” játszódó részlet egyik csúfondáros mondatának, az *Esti Kornél* ötödik fejezetében: „A gépzongora a *Tannhäuser* nyitányát játszotta” (Kosztolányi 2007, 2: 481). Korábban nem ilyen rövid jelzés, hanem hosszabb szöveg emlékeztetett a művészetel szemben megnyilvánuló értetlenségre. Talán elég visszautalni *A szerb* (1912) című elbeszélésre, melynek groteszk humora elválaszthatatlan a második fejezetben már idézett szakvaktól:

„A húszfillérest bedobta a háttér gőzeiben pácolódó zongoraverklibe, mely siralmasan és nyöszörögve rázendített a *Lohengrin* nyitányra.

Bogumil élvezettel szívta filléres cigarettáját.

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...

Minden alkalommal ezt játszatta a verklivel, s hogy szeretete, abban nem kételkedem. Egyszer azonban elvétette a számot, s a Wagner-nyitány helyett a *Ladi-ladikom*ot nyekergette a szörnyű szerszám. Bogumil ezúttal is áhítatosan mondta:

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...” (Kosztolányi 2007, 1: 334).

Esetleg még azt a lehetőséget sem érdemes kizárni az idézetek értelmezésekor, hogy a „rázendített” szó mintegy a kisajátításban rejlő torzítás közönségességére céloz, hiszen a szóban forgó előjáték vonósok és fafúvósok pianissimo játékaival kezdődik.

Annyi bizonyos, hogy az összeegyeztethetlenség az *Édes Anna* tizenkettedik fejezetének utalásában is érzékelhető: Patikárius Jancsi kisszerűsége éles ellentétben áll a hollandi személyiségének komor fennkölttségével. Viselkedését a szöveg következetesen szerepjátszással társítja. „A viszontlátási jelenet sokkal elevenebb volt, mint egy színpadon lett volna” – olvasható a XI. fejezetben, s ugyanitt ezt állítja: „Arról álmódzott, hogy movizsínész lesz.” Édes Annát is az általa ismert népszerű művek közhelyeinek megfelelően látja: „Az operett-primadonnához hasonlított, a szubrettekhez, akik az ősi nőt, a szobacicut utánozzák” (Kosztolányi 1992b, 97, 96, 117). Azt a kulturális közeget, amelyben a fiatalember otthon érzi magát, a történetmondó egyértelműen alacsonyrendűnek tünteti föl: „A *jazz-band*nek megvan az a föltétlen előnye, hogy mellette nemcsak gondolkozni nem lehet, hanem még érezni sem” (Kosztolányi 1992b, 123).

A példázatnak két fő ismérve lehet: a cselekmény könnyen allegóriaként fogható fel és a szereplők nem jellemek, hanem véleményeket képviselnek. Az *Édes Anna* példázatos olvasói a címszereplő, a Vízny-házaspár és Patikárius Jancsi alakjánál is gyakrabban hivatkoznak Moviszter Miklós szerepkörére. Jellemző példaként idézhetem az orvosra vonatkozó szavakat két sok vonatkozásban igen figyelemre méltó méltatásból: „Mintegy a szerző szócsövéként nyilatkozik meg – gondolkodásának előképeit meglelhetjük a korábbi művekben –, de szeretlenül illeszkedik a regényvilágba” (Barabás 1998, 149); „Moviszter leplezetlenül lesz az író ’szócsöve’” (Kállay 2008, 194). A legtöbb értelmezés tartalmaz ehhez hasonló föltevést, legföljebb nem sugallja azt, hogy az orvos szerepköre művészi fogyatékoságot rejthet magában. Lényegében más álláspontot csak a regénynek alighanem ezidőszert legújabb magyarázója foglal el, ki elődeinek megközelítéséről a következőket írja: „Ezek az olvasások Moviszter alakját, amelyhez a ’passzív humanizmus’ képzetét rendelik – alighanem elharmarkodottan – azonosítják egy feltételezett szerzői nézőponttal” (Bónus 2008, 478).

Efféle azonosításhoz mindenekelőtt az szolgáltatathatna alapot, hogy a tárgyalás során Moviszternek ugyanaz a latin nyelvű szöveg jut eszébe, amelyik a regény élén afféle jelige (mottó) szerepét játssza. A különbség azonban számottevő. Az orvos két mondatot idéz föl magában, melyek közül a második vonatkoztatható a címszereplőre: „Et animas pauperorum tuorum ne obliviscaris in finem” – föltéve, hogy az olvasó a „szegény” szót csakis Édes Annával hozza összefüggésbe. A regény első lapján azonban sokkal hosszabb idézet található a *Rituale Romanumból*. „Oremus pro fidelibus defunctis.” Ezek az első szavak Víz Kornélra és feleségére is utalhatnak, hiszen ők haltak meg. Az „Absolve Domine” is érthető mind az ő, mind a címszereplő feloldozását hirdető üzenetként. Nem nyilvánvaló, kire céloz a „miserere ei”, „parce ei” könyörgés második szava, hiszen a meggyilkolt és a gyilkos közös nevezőre kerül, s akkor már nem állítható szembe egymással gyilkos és áldozat. Az orvos szavai egy szereplőhöz tartoznak, míg a hosszabb idézet a regényt értelmezi. Moviszter állásfoglalása talán viszonylag egyértelműsíthető volna – bár ha komolyan vesszük az orvos keresztény hitét, akkor még ez is kétségbe vonható –, a regény jelentése viszont éppúgy semmiképpen nem, mint ahogyan a jeligeként feltüntetett szövegé sem. Legföljebb annyit lehet megkockáztatni, hogy az *Édes Anna* nem tünteti föl érvénytelennek azt az értékrendet, amelyet más művek – például a *Káin* című elbeszélés, vagy a *Marcus Aurelius* című költemény – lényegében elutasítanak. „Regényemben őskeresztény kicsengés van” (Kosztolányi 2001, 210). Ez az 1926. augusztus 1-jén megjelent nyilatkozat egyúttal arra is figyelmeztethet, hogy Kosztolányi életművében nem mutatható ki egységes értékszerkezet. Vannak olyan alkotásai, amelyek ellentmondásban lehetnek egymással.

Kosztolányi nem igazán rokonszenvezett azzal, ha egy műben valamelyik szereplő olyan „ügyvivő” hatáskörét vállalja magára, kinek szavai „írott malaszt, prédikáció” hatását keltik (Kosztolányi 1978, 1: 166, 199). Az ő eszménye kizárta a tanítói célzat érvényesítését: „Az irodalom – írta 1932-ben –

, amennyiben megérdemli ezt a nevet, szerves és titokzatos, akár a természet, s lehullanak róla a kenetes erkölcsi tanácsok” (Kosztolányi 1999b, 376). Az 1920-as években ugyan tagadhatatlanul érezte hatását az eszmeregény divatja – Magyarországon ekkor kezdődött Aldous Leonard Huxley műveinek túlértékelése –, de egyszerűsít az olyan olvasó, aki az *Édes Anna* IX. fejezetében idézett vitát a szerző által helyeselt és elítélt vélemények szembesítéseként fogja fel. „A kommunis-táknak is az volt a hibájuk, hogy egy ideált meg akartak való-sítani. Egyetlen ideált se szabad megvalósítani. Akkor vége” (Kosztolányi 1992b, 82). Ezt a kijelentést éppúgy nem célsze-rű kiszólásként értelmezni, mint Moviszternek az emberiség megváltására vonatkozó, az előbbihez hasonlóan Tatár Gá-bornak szóló érvelését: „Az emberiség holt fogalom. És fi-gyelje meg, tanácsnok úr, hogy minden szélhámós az emberi-séget szereti. Aki önző, aki a testvérének se ad egy falat ke-nyeret, aki alattomos, annak az emberiség az ideálja. Embereket akasztanak és gyilkolnak, de szeretik az emberiséget. Bepisz-kolják a családi szentélyeiket, kirúgják feleségeiket, nem tö-rődnek apjukkal, anyjukkal, gyermekeikkel, de szeretik az em-beriséget” (Kosztolányi 1992b, 83).

Mindkét kinyilatkoztatáshoz lehetne kapcsolni történeti ma-gyarázatot. Az elsőt akár William James pragmatizmusával is összefüggésbe lehet hozni, melyről Kosztolányinak nemcsak Babits vagy Zalai Béla közvetítésével lehetett tudomása. „Va-lamely eszme igazsága – az amerikai bölcselelő szerint – nem annak elidegeníthetetlen (inherent) tulajdonsága. Az igazság *megtörténik* valamely eszmével. Egy eszme események kö-vetkeztében válik igazzá” (James 1991, 89). Ez annyit jelent, hogy a megértés mindig utólagos, tehát visszatekintő távlatot tételez föl. „A jelen igaz, de a múlt is az volt. [...] Az igazság éppúgy tapasztalat során teremődik meg (is made), mint az egészség, a vagyon és az erő” (James 1991, 95-96). Hason-lóan tétova lehet a párhuzam az emberiségre vonatkozó állítás esetében, de nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy

Moviszter második kijelentése mögött ott lehet sejteni az egyetemes emberi természet fölvilágosodáskori eszményének Joseph de Maistre és mások által megfogalmazott bírálátát, valamint az első világháború alatt sokak által hirdetett nemzetközi eszmeiségek elutasítását. Kosztolányi már 1916-ban megjelent könyvének - jellemző módon „Világ vége” címmel ellátott – befejezésében így érvelt: „Csak emberek vannak, Péterek, Jánosok, az emberiség csak papírosfogalom. Péterért, Jánosért kár. Az emberiségért nem kár” (Kosztolányi 1916, 212-213). A világháború tapasztalatának keserűségét csak fokozták az 1919 első felében történtek, amelyeket még az 1918 szeptemberében Jászi Oszkárral és Szabó Ervinnel „az emberiség testvériességének gondolatát” (Babits 1978, 1: 543) hirdető Babits is így minősített 1919 júliusában:

*Eszmét neveznek – és a föld bitókkal fölfakad;
jövőt – és viszik halni már a gyöngye fiukat
népjavát – s a nép új nyomort lát, újabb szenvedést;
emberközösség: pompa-szó! De kerüld, mint a kést;*

Ok és okozat

A menipposzi szatíra hagyományát idéző s az értekező beszéd-módot mintegy magába foglaló eszmeregényhez kapcsolható vonásokat az *Édes Annában* a lélektani regénnyel rokonítható jellegzetességek ellensúlyozzák. Ez utóbbiak túlhangsúlyozása fémjelzi a másik értelmezői örökséget, amely szintén torzító leegyszerűsítést rejt magában. Kosztolányi vonzódását a lélektanhoz természetesen ugyanúgy nem lehet tagadni, mint társadalmi érdeklődését. „A világ voltaképpen bennünk van” – írta egyik cikkében. „Az a külső, ami kívülünk van, mint valóság, alig torzítja el azt, amit lelkünkben hordozunk” (Kosztolányi 2002, 440). Amikor 1925-ben beszélgetést készített

Georg Groddeckkel (1866–1934), e kiváló német orvos azt válaszolta az egyik kérdésére: „– Testi betegség... lelki betegség... Nem egy-e a kettő?” (Kosztolányi 1972a, 388).

Az értelmezés záloga az arányérzék. A „marxista és a *freudista* kritika esetében *finalista* értelmezéssel állunk szemben” (Todorov 1978, 161). Kosztolányi regényének lélekelemző magyarázata mindent egyetlen cél érdekében torzít. „Édes Anna öl, mert – amint mondani szokták: pillanatnyi elmezavarában fölszabadul benne kenyáradó gazdái ellen lázadó tudatalatti énje” – állította az egyik korabeli bíráló (Dóczy 1927, 157), egy másik pedig így érvelt: „Annának a gyilkosság éjszakáján éppen menstruációja volt. Íme a freudi teória a gyakorlatban” (Kodolányi 1927, 48). „Ő az első és legpregnansabb művelője a pszichoanalitikus regénynek” – hangoztatta Schöpflin Aladár, miközben így összegezte a könyv lényegét: „Az *Édes Anna* egy cselédlány története, a ki [...] fejszét ragad és megöli a gazdát” (Schöpflin é. n., 55). Az egyszerűsítés általában együtt jár azzal, hogy az olvasó vagy lényegtelennek véli a szöveg egy részét, vagy olyan elemekkel „gazdagítja” a cselekményt, amelyekről nem esik szó a regényben. „Látnivaló, hogy Kosztolányi részletesen kidolgozza ezeket a leírásokat – írja az egyik irodalmár –, holott a gyilkosság lélektani-freudista alapozású motiválásán kívül ezeknek úgyszólván semmi szerepük nincs” (Tamás 1994, 105). Egy másik magyarázat azt emeli ki, hogy Patikárius Jancsinak „az Annával találkozás nyilvánvalóan első szexuális élménye” (Kószeg 1974, 534). Arra is akad példa, hogy az elemző megrója a magyar irodalmárokat, mert „a magyar regényben szereplő nemiségről mint érvényes témáról nem voltak s máig sem hajlandók tudomást venni”, miközben a szerelmi jelenetet hiányosnak véli: „sajnálatos módon az író csak Jancsi lelkivilágát illetően ilyen eminensen közlékeny; arról, hogy mi ment végbe Annában a szeretkezés alatt, semmit sem tudunk meg” (Kemenes Géfin 1997, 80, 87).

A végkövetkeztetés azt sejteti, hogy annak a számonkérése, ami nem olvasható a könyvben, az olvasásnak a marxistának mondotthoz hasonlóan példázatos változatával párosulhat: „Az

Édes Annából levonható egyik fontos tanulság tehát az, hogy szexuális szerelem tudat- és identitásváltoztató, illetve szuverén emberré alakító-teremtő interszjektív folyamat” (Kemenes Géfin 1997, 90).

Irodalmár is értekezett „Kosztolányi freudista személyiségfelfogásá”-ról (Veres 2003a, 219), sőt érvelt amellett, hogy a „gyilkosság értelmezhető úgy is, mint a terméketlen létállapot megszüntetése” (Szitár 2000, 162), de érthető módon a lélektan művelői tekintették jellegzetesen „pszichoanalitikus regény”-nek az *Édes Annát* (Harmat 1994, 77). Néhányan közülük sajnálatosan kevésbé vettek tudomást arról, hogy műalkotásról van szó. Életrajz és mű viszonyának félreértése olykor találgatással párosult, a regény magyarázata pedig egyszerre bizonyult erőszakoltnak és önkényesnek. „Vizyné – állítja az egyik lélekelemző –, mint keresztneve is utal rá, eltette láb alól a gyermekét. Édes Anna saját magzatelhajtása után vele azonosul: elszürkül, hullik a haja, mesterkélt mozdulatokkal utánozza úrnőjét. [...] A tragédia csúcspontja az anyaméhben történt 'gyermekhalál'. Emiatt érezzük úgy, hogy a valóságban véghezvitt gyilkosság nem igazi tragédia” (Nemes 1998, 19-20). Nem kevésbé torzít az a megközelítés, mely szerint a „szimbolikus anyagyilkosságot elkövető címszereplő [...] Vizynében gyermekgyilkos önmagát öli meg, de nem agresszióból, hanem az azonosulás következtében. [...] Vizyné megölette magát Édes Annával” (Kőváry 2009, 73-74).

Aki ilyen magyarázathoz folyamodik, nem egyszerűen Kosztolányi felfogásával kerül szembe, mely szerint „a költőnek elsősorban láttatni és hallatni kell, érzékeltetni. [...] A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is” (Kosztolányi 1999b, 492). Azt sem veszi tekintetbe, hogy a gyilkosságot több mozzanat is előkészíti. A XV. fejezet arról tudósít, hogy Anna a hús tisztogatása közben belevág a saját kezébe, a következő pedig elég részletesen számol be arról, hogy a lány menekülni próbál, s erre alkalmat ad a kéményseprő ajánlata, hogy feleségül veszi. Erre a hírre Vizyné beteg lesz, és kijelenti: „– Márpedig

én semmi körülmények között nem engedem el” (Kosztolányi 1992b, 141).

„Miért gyilkolunk egyáltalában? Az ok és a tett között mindig iszonytató űr van” (Kosztolányi 1978, 1: 531). Kosztolányinak ez az 1908-ból származó kijelentése legalábbis árnyalja Sauvageot-nak azt a föltevését, mely szerint *A Vatikán pincéi*, illetve Gide-nek a *La Nouvelle Revue Française*-ben közölt cikkei ösztönözhatték Édes Anna tettének az elbeszélését (Sauvageot 1988, 102-103). Gide és Kosztolányi egyaránt kölcsönözhetett Nietzschétől, akinek kései töredékei közül többet is lehetne idézni: „Két egymásból következő állapot, az egyik ok, a másik hatás –: ez hamis.” „Az okba (Ursache) és okozatba (Wirking) vetett közkeletű hit arra a föltevésre épül, hogy minden okozatnak szabad akarat az oka: az okozatiság (Kausalität) érzését csak ebből merítjük” (Nietzsche 1964, 426, 447). Ezek az olvasmányok inkább csak megerősíthették az *Édes Anna* szerzőjét abban, hogy kizárjon egy lehetőséget: az olvasó ne egyetlen magyarázatot adjon a címszereplő tetteire. Helyesen értelmez, aki szerint „a gyilkosság történése sem az osztálylázadás alakzatával, sem a tudattalan önfelszámoló, s az egyedít – a marxi általánosítás ellenében is – hangsúlyozó sé májával nem írható le” (Bónus 2008, 480).

„Kezdetől fogva az a rejtvény érdekelt, melynek nem volt megoldása” (Kosztolányi 1997a, 217). Ezzel az önértelmezéssel összhangban olvasta Babits a regényt, s érvelt a következőképpen: „Édes Anna nem valamilyen társadalmi mondanivaló példázata vagy lélektani tétel igazolása kedvéért gyilkol. Inkább az elbeszélés irama kedvéért, a művészi szerkesztés kívánalmai szerint” (Babits 1977, 419). Az egyértelműsítést zárja ki, hogy „a narrátor sem a harmadik személyes, sem a függő beszédet nem használja konzekvensen” (Kemenes Géfin 1997, 82), és „pontosan a lezárásnak, az egyértelműségnek és a kizárólagosságnak áll ellen a regény szerkezete” (Zsadányi 2002, 94).

A gyilkosságot megjelenítő XVIII. fejezetnek „A rémület” a kulcsszava. Ez szerepel a címben és abban a mondatban,

amelyik a helyszínre érkezett bűnügyi bizottság tagjaira vonatkozik: „Amikor egyikük-másikuk átment a szalonba, arcán behozta oda a rémület visszfényét, mint egy tükörben.” A George Szirtes által készített angol szövegnek egyik fogya-
tékossága, hogy nincs nyoma ennek az összefüggésnek: a cím-
ben a „terror”, az idézett mondatban viszont a „horror” szó
olvasható. Nemcsak a fejezetnek, de az egész regénynek egyik
kulcsszaváról van szó, mely a gyilkosság indokára utal: „Min-
den arcon a rémület volt, mert nem értették, hogy mért történt,
s igyekeztek megérteni. Csak Anna arcán nem volt rémület. Ő
sem értette, hogy miért tette, de ő elkövette, amit tett, és mint-
hogy már elkövette, ott belül, mélyen, nagyon mélyen bizo-
nyára lehetett valami, amiért föltétlenül, szükségszerűen meg
kellett tennie. És aki belülről lát valamit, az másképpen látja,
mint aki csak kívülről látja” (Kosztolányi 1992b, 166). Az an-
gol változat közvetve ismét ráirányítja a figyelmet egy ismét-
lődésre a magyar szövegben: a „mért” – „megért” szójáték he-
lyett a „clear” szót szerepelteti kétszer. A regény értelmezése
szempontjából egyáltalán nem lényegtelen részletről van szó,
hiszen az utolsó előtti fejezet címében megfogalmazott kér-
désre – „Miért?...” – a könyv nem ad választ.

A tárgyalást megjelenítő XIX. fejezet különböző megnyi-
latkozásokat idéz. Édes Anna apja az elbeszélő összegzése sze-
rint a vádlott ellen vall: „az ő rossz lánya, az ő gonosz lánya
mindig ilyen volt, engedetlen és szófogadatlan, otthon is sok
bajt csinált, azért küldték szolgálni Pestre” (Kosztolányi 1992b,
178). A beszédhelyzet kevert: a szereplő beszéde a történet-
mondóéval, ha úgy tetszik, a mimészis diégésszel elegye-
dik, s így nincs egyértelmű válasz arra a kérdésre: ki is beszél.
Az *Édes Anna* ezért sem olvasható egyértelműen példázatként.

Ebben a regényben nincs mindentudónak tekinthető elbe-
szélő. Már a IX. fejezetben ez olvasható: „Víz valami törté-
netet adott elő Annáról, melyet hahota követett.” Később arról
értesít a szöveg, hogy „Víz közkívánatra ismét előadta azt
a kis történetet, melyen oly jól mulattak” (Kosztolányi 1992b,
77, 78). A történetmondó nem mindig tudja, mi is megy végbe

a szereplők tudatában. Közvetlenül a gyilkosság előtt mintegy tanácstalanul ítéli meg Anna viselkedését: „Anélkül, hogy lámpát gyújtott volna, ismét babrált az asztalon, talán mégis le akarta szedni, hogy reggel ne legyen annyi dolga” (Kosztolányi 1992b, 160). A regény záró mondata előtti szavak szintén bizonytalanságban hagyják az olvasót: „Druma még mondott valamit, amin mindnyájan jóízűen kacagtak. / De hogy mit mondott, azt már nem lehetett hallani” (Kosztolányi 1992b, 193). A regény egyik elemzője jól érzékeli az összefüggést az első és harmadik részlet között, majd a következő magyarázathoz folyamodik: „Lényegtelen, hogy Víz Kornél milyen történetet ad elő Annáról, az a fontos, hogy nem érti az ő világot, ahogy a regénybeli Kosztolányi Dezsőét sem Drumáék” (Zsadányi 2002, 80). Ez a megközelítés azt a hallgatóságos előföltévést rejti magában, hogy a regény világa tágasabb, mint a szövegé. Talán célszerűbb arra következtetni, hogy a kihagyások mintegy arra emlékeztetnek: elképzelt világról van szó.

Az értelmezések többsége azt hangoztatja, hogy Moviszter véleményét az elbeszélő hitelesnek tünteti föl: „– Az az érzésem – ismételte makacsul –, az az érzésem, hogy nem bántak vele emberien” (Kosztolányi 1992b, 186). Ezt az állásfoglalást némileg árnyalja az a tény, hogy az orvos ellenvéleményt fejt ki, vagyis az ő megnyilatkozása másokéhoz képest mérlegelhető. Az elnök felfogása szemlátomást összhangban áll a történetmondó értékrendjével: „Az elnök sejtette, hogy itt lehet valami, egy titok, melyet közülük senki sem tud, talán maga a vádlott sem. [...] Tudta, hogy egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember, a teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl. [...] már hozzászókkott ahhoz, hogy az emberek nem ismerhetik meg egymást” (Kosztolányi 1992b, 182). Druma Szilárd kötél általi halál ítéletét várja a bíróságtól. Az elnök ennél enyhébb döntést hirdet ki: tizenöt évi fegyházra ítéli a vádlottat. Akadt értelmező, aki (ön)cenzúra kényszerének tulajdonította a mérsékelt büntetést: szerinte az író az „igazságos bíró figurájával, a viszonylag enyhe ítélettel védekezett,

nehogy könyvéből – szándékai ellenére – politikai kritikát olvassanak ki” (Kószeg 1974, 541).

„Olyan, mint Flaubert 'Un coeur simple'-jének a hőse: mindent odaadó, semmit nem kérő” – jegyezte meg a címszereplőről egy korabeli olvasó (Elek 1927, 200), aki akár magától Kosztolányitól is hallhatott utalást a francia műre. „Fatalista vagyok, mint egy török; úgy hiszem, akár teszünk valamit az emberiség haladásáért, akár nem, teljesen egyre megy” (Flaubert 1891, 114). Moviszter kijelentései sem állnak távol ettől a felfogástól. Az öreg orvosnak a szavait ugyanúgy nem szabad egyszerűen Kosztolányinak tulajdonítani, mint egyik beszélgetőtársának a véleményét, aki a *Pesti Hírlap*ban közölt szöveg szerint a következőket nyilatkozza: „Én minden politikai rendszert egyformán jónak és rossznak tartok: papíron mindegyik nagyszerű, de mihelyt megvalósítják, olyan gyarló, mint maga az ember. Az embert kell megváltoztatni, belülről” (Kosztolányi 2002, 442). Súlya van azoknak a szavaknak, amelyek szerint a jelenlevők közül „legtöbbször emberi megindultságot éreztek, mert az ítéletet igazságosnak tartották” (Kosztolányi 1992b, 189).

Történelem

A jobboldali rokonszenvű Druma történeti magyarázatot keres. Álláspontja nyilvánvalóan torz, de a regény világának része, s történeti vonatkozásait azért sem lehet figyelmen kívül hagyni, mert az egészen más értékrendű Moviszter csak részben cáfolja, inkább kiegészíti az általa mondottakat:

„– Megmérgezték az egészséges magyar nép lelkét. Azok a bitangok, azok a zsványok. Azelőtt ez elképzelhetetlen lett volna. Egy ilyen iszonyúság. De a sok kommunista propagandának, az agitátor-iskoláknak itt az eredménye. Ez a bolsevizmus utolsó kilengése.

– Meg a háborúé – tette hozzá Moviszter” (Kosztolányi 1992b, 170).

Az *Édes Anna* hatástörténete elválaszthatatlan attól, hogy évtizedekig megcsonkított szöveggel jelent meg. A „Tél” című XV. fejezet a történeti háttér vázlatával kezdődik. A kihagyott rész még az 1991-ben megjelent angol fordításból is hiányzik, s az előszó hamis értelmezést fogalmaz meg, amidőn azt állítja: „Horthy admirális ünnepélyes budapesti bevonulását alig érinti” a regény (Kosztolányi 1991b, vii). A fordító olyan kiadást vett alapul, amelyből kihagyták a következő két mondatot: „Csöndes, megindító viszontlátás volt. A bujdosók, mint annyszor a magyar történelemben, hazaérkeztek” (Kosztolányi 1992b, 129).

Az I. fejezet 1919. július 31., a X. szeptember 15. napjára vonatkozik. E másfél hónap eseményei minduntalan visszautalnak korábban történetekre. Az *Édes Anna* a magyar történelemnek egy szakaszáról is szól. Példaként az a részlet is idézhető, amelyben Vizyné faggatja új cselédjét:

- „– Testvérei?
- Egy bátyám.
- Az is földműves?
- Most jött haza.
- A háborúból?
- Nem. Francia fogságból” (Kosztolányi 1992b, 56).

Tatárné így számol be egy készülő vendégségről: „Vasárnap zsúrja van a lányaimnak. (...) Jön Ervin, a Gallovszky Ervin, az, aki a múltkor érkezett haza orosz fogságból” (Kosztolányi 1992b, 78). Még Druma Szilárd minősítését is árnyalja az V. fejezetnek egy feleségére vonatkozó mondata: „Ez a só-talan-ízetlen, tüneményesen műveletlen kis asszonyka a háborúban közönséges ápolónő volt, akkor vétette el magát azal a gyönyörű urával, amikor az fejlődéssel feküdt a marosvásárhelyi hadikórházban” (Kosztolányi 1992b, 49). Azt az

értékzavart, amely Vizynét jellemzi, az elbeszélő egyértelműen a háború következményeként tünteti föl: „Hiszen az újságban ő is olvasta, hogy az osztrák hadsereg egy teremtet ember életét a szívével és agyvelejével együtt mindössze harminchat aranykoronára becsüli, sokkal kevesebbre, mint egy fölszerelt lovat, miért ne vesztette volna el hát szemmértékét éppen ő aziránt, hogy mi az értékes és mi nem?” (Kosztolányi 1992b, 69). Ezek a szavak olyan történeti helyzetértékelésre vonatkoznak, amelyet közel hat évtizeddel később egy irodalomtörténész így jellemzett: „A magyar gondolkodás és művészet története folyamán ritkán nézett olyan válsággal szembe, mint az első világháború végén és nyomán. E válság nem egyszerűen ’politikai’ vagy ’nemzeti’ válság volt, hanem kire-kire közvetlenül egyedien is kiterjedő, hiszen mindaz, amit iskola és család, közélet és szószék, könyv és hivatal, újság és társaság eladdig mint rendező elvet és követendő célértéket tanított és sugallt, s amit kisebb vagy nagyobb mértékig a magyar társadalom legalább kilenczized része be- és elfogadott, realitását vesztette” (Németh 1987, 48).

A regény értelmezése szempontjából lényeges kérdés Kun Béla rendszerének minősítése. Aligha lehetne bizonyítani, hogy „narrátorának nyelve többek között a bank hosszas leírásában, az ’ellenforradalomról’ írott passzusokban, vagy például a cselédszerzőnél várakozó öreg cseléd rövid rajzában is a marxi diszkurzus formuláihoz folyamodik” (Bónus 2008, 488). A bankigazgatónak roppant elfoglalt, szivarozó, „köpcös, alacsony, igen erős zsidó”-ként megjelenítése (Kosztolányi 1992b, 101) inkább az *Uj Nemzedék*nek olyan cikkeit idézheti föl, amelyek arra utaltak, hogy az ellenforradalom a zsidó nagytőkének a támogatását is élvezte. Számos más részlethez hasonlóan ezt sem szabad kiemelni a környezetéből, mert a maga helyén akár jelöletlen idézetként (sztereotípiaként) is olvasható. Nincs más szöveghely, amellyel összefüggésbe lehetne hozni. Nem látok alapot arra hogy „gyaníthatóan zsidó” (Veres 2009, 107) volna a cigarettázó, „kivágott pongyolában” foxtrottot zongorázó, „rózsás kalapjában főpróbára”, Ady-

matinéra járó „szép doktorné”, akinek a vele táncoló Patikárius Jancsi „belecsókolt a nyakába” (Kosztolányi 1992b, 29, 49, 66, 159).

A kommunista uralmat a III. fejezetnek Vizynére vonatkozó visszatekintése kifejezetten előnytelen színben tünteti föl: „Felésege egy asztalkendőt rázott ki az erkélyen, azzal vádolták, hogy jeleket adott az ellenforradalmároknak. El is hurcolták a parlamentbe, csak éjfélkor engedték haza, testben-lélekből megtörve” (Kosztolányi 1992b, 23). A Horthy bevonulásáig történeteket az elbeszélő általában véve nevetségesnek tünteti föl, így az V. fejezetben ecsetelt román megszállást is: „Vasárnapként a karcsú, fekete tiszték befűzve, a parfümtől büdösen sétálgattak a Bástya-sétányon egy orfeumcsillag társaságában, kirándultak az Istenhegyre, a fűvön uzsonnáztak alkalmi babájukkal, kodakjaikkal lefotografálták őket. A Philadelphia-kávéházban magyar nótákat húzattak fülükbe, melyeket valaha, erdélyi diákkorukban, mikor szerelmesek voltak, maguk is vágyakozva daloltak” (Kosztolányi 1992b, 46, 47).

Az *Édes Anna* visszatekintő távlatból közelít olyan történeti tapasztalatokhoz, amelyeket maga a szerző is szenvedő alanyként élt át. Élete végén így összegezte ezeknek az éveknek a történéseit: „Mi a mozgó, eleven, folyton mást mutató utcán, szomszédjaink taglejtésén, házmesterünk vállvonításán, fűszeresünk köszönésén tanulmányoztuk az államformák ijedelmesen gyors változását, közvetlen közelből, s nagy szólamok helyett olyan emlékeink maradtak ebből az időből, mint a harisnyaszárba dugott ezüstpénzek, a ház tövébe elásott rézkondérok, a bőröndökbe zárt nagy halom jancsibankók, melyek huszonnégy óra alatt értéktelenebbé, időszerűtlenebbé váltak, mint a tegnapi újság. Képrázataink sajnos nincsenek. Csak tapasztalatunk van, keserűségünk, koravén bölcsességünk” (Kosztolányi 1978, 2: 58). Hasonló nézőpont érvényesül a regény két legrövidebb, nyitó és záró fejezetében, melyek mintegy keretként szolgálnak a címszereplő történetéhez képest. Az I. fejezet végső mondata – „Legalább a Krisztinában ezt beszélték” (Kosztolányi 1992b, 14) – oly nyilvánvaló-

an rendeli alá a ténylegesen megtörténtet a kitalálnak, hogy fölöslegesnek hat az érvelés, mely szerint „aligha figyelhető meg és válhat láthatóvá valakinek az arca egy 20 méter alacsonyan szálló, mozgó repülőben, miképpen a repülőt kormányzó pilóta sem képes személyre szabottan integetni a tömeg felé 20 méter magasból” (Bónus 2008, 489). Az ilyen megjegyzés aligha érvényesebb, mint a regény megjelenésekor a befejezés ellen fölhozott kifogás, mely szerint „az író egyszerre kilép a pártatlan művész higgadtságából s G. B. Shaw módjára, de nem olyan fölényesen és kedvesen, önmagáról beszélteti két alakját” (Kodolányi 1927, 49). „Látvány és hang kettőse”, azaz nézőpont és beszédhelyzet kölcsönhatása valóban döntő szerepet játszik a regényben, de főként a két szélső fejezet alkotta kereten belül. A zárlatról nem mondható, hogy a történetmondó ott „személytelen megfigyelőből egyszer csak maga is megfigyeltté válik” (Bónus 2009, 63, 56), mert az események elbeszélője nem azonos a szemlélővel, s a könyv szerzője éppúgy nem feleltethető meg a kereten belüli szereplők valamelyikének, mint a nyitó fejezetben megjelenített Kun Béla.

A XX. fejezet eseményei 1922-ben játszódnak. Druma Sziárd képviselőjelölt két hívével beszélget Kosztolányiról:

„Druma ezt mondta:

– Nagy kommunista volt.

– Ez? – csodálkozott az első kortes. – Hiszen most nagy keresztény.

– Igen – tódította meg a második kortes. – Egy bécsi lapban azt olvastam, hogy fehérterrorista.”

Ez a zárlat a műben elbeszélte gyilkosság kétértelműségét erősíti meg, amennyiben az egyértelmű állásfoglalást olyanoknak tulajdonítja, kiknek arcán „az látszott, hogy nekik valóban mindig csak egy gondolatuk volt, de az is látszott, hogy kettőt már nem tudtak volna gondolni” (Kosztolányi 1992b, 193), s ugyanakkor olyan költőnek az öngazolása, „ki sem jobbra, sem balra nem foglal állást” (Kosztolányi 1978, 2: 542).

Nézőpont

E kétértelműség nyilvánvalóan összefügg azzal, hogy a regény sem nézőpont, sem elbeszélő helyzet tekintetében nem egységes. Az érzékelőt (látót, hallót) és a beszélőt olykor nehéz azonosítani, s így viszonyuk nem mindig egyértelműsíthető. Példaként a XVI. fejezet elejéről, a lánykérő Báthory úr látogatásának megjelenítéséből idéznék két mondatot:

„Most jobban lehetett őt látni, mert a lámpa megvilágította halvány arcát és szőke, selymes haját. [...]

– Nem tetszik megismerni – mondta a férfi nem kellemetlen bariton hangján, és mosolygott” (Kosztolányi 1992b, 136).

Az első szavak éppúgy megfeleltethetők Vizyné, mint személytelen kívülálló nézőpontjának, és a kéményseprő hangjának minősítése is hasonló vagylagosságot sugall.

Túlzás egyfelől Vizyné „tudatfolyamszerű monológ”-járól beszélni (Bónus 2009, 70), másrészt határozottan kijelenteni, hogy az Édes Annát „a tudatábrázolástól tartózkodó narrátori technika” jellemezné (Bónus 2008, 505), hiszen ez utóbbi állítással nincs összhangban Vizynének a korábbi cselédeire vonatkozó, a III. fejezet több bekezdésében elmondott belső töprengése, a VI. fejezetben Anna batyujának vizsgálatakor támadt gondolatainak vagy a VII.-ben az új cseléd gyors és eredményes munkája okozta csodálatának rövid ecsetelése. A másodikként idézett értelmezés talán ahhoz a véleményhez képest próbált ellenhatást kifejteni, melyet alighanem Németh László 1928-ban megfogalmazott állítására lehet visszavezetni: „A Kosztolányi-regény pszichológiai regény. [...] egyetlen ilyen tétel szívós elkészítése és érzékeltetése” (Németh 1999, 1554). Ez az egyszerűsítő, sőt erősen torzító megközelítés a jelenkorig érzéketlen hatású – bizonyosság erre a következő érvelésnek meglehetősen elnagyoltan odavetett végkövetkeztetése: „a szinte teljes alkotó életét Budapesten leélő író jelentősebb munkáiban oly kevés figyelemmel illette a várost. [...]

a *Rossz orvosnak* [...] tényleg csak a helyszíne Budapest, bárhol játszódhatna. [...] Az *Édes Anna* is csupán történik Budapesten, ugyanúgy egy teherbíró – bár nem eléggé kibontott – lélektani képlet fűti” (Zeke 2008a, 39-40).

Való igaz, hogy úrnőjének elbeszélte tudatával ellentétben „Édes Anna perspektíváját feltűnően az érzéletek fiziológiai mozzanatai alkotják” (Bónus 2008, 482), de azért találhatók olyan szövegrészek, amelyekben az érzékelés nehezen választható el a tudat gondolati tevékenységétől – ilyen például az a mondat, mely arról tudósít, milyennek látja Vizynét Anna, amikor először pillantja meg s hogyan néz a lakásban látható kitömött bagolyra. Föltehetően Anna belső beszédjéről tudósítanak a VII. fejezet és VIII. fejezet főnévi igeneves mondatai, sőt a „Vad éjszaka” című fejezetnek a következő részlete is:

„Nem egészen értette a helyzetet.

Azt már hallotta, hogy az urak kijárnak a cselédekhez, meg hogy a cseléd szeretője is a gazdájának, és egyiknek-másiknak gyereke is született tőle. Kajáron volt egy ilyen lány, az szegyenbe esett egy pesti ügyvédnél. Tudta ezt és sok mást is, amit a lányok beszéltek. Ellenben hogy ilyesmi csak úgy esik meg, mint most, az valami együgyű csodálkozással töltötte el” (Kosztolányi 1992b, 111-112).

A legfeltűnőbb nézőpontváltás a XVIII. fejezetben figyelhető meg. Amennyiben igaz, hogy „a halál felől, a halál perspektívájában megélt élet jelenti [...] az egyenlőtlenségek abszolút korlátját” (Veres 2003a, 220), meglepő, hogy milyen keveset foglalkoztak az értelmezők magának a gyilkosságnak a megjelenítésével, holott lényegében ez a regény legsúlyosabb jelenete. Kétszeres előrevetítés vezet be. Az első Vizynének Annához intézett szavaiban rejlik: „Csukja be az ablakokat, és menjen maga is aludni. Majd holnap leszed. Ne zavarjon. Reggel pedig föl se keltsen. Aludni akarok sokáig.” A második az Annának az ebédlőbe belépését követő esemény elbeszélése: „Egyszerre oly zaj dördült végig a földült szobá-

kon, mintha pisztollyal lőttek volna. / Anna nem ismerte az idegen bútorokat, feldöntött egy tölgyfa széket, Moviszterék egy székét, az teljes hosszában elvágódott a padlón.” Ezután következik a nézőpontváltás:

„Vizyné arra ébredt, hogy az ágya szélén valaki ül.

Kicsit fölemelkedett a párnáról, kinyitotta álomittas, nehéz pilláit, s bámulta ezt az alakot. A kétes holdfényben olyan volt ez, mint valami szellem, ezüst párával körülvéve. Nem rettent meg tőle. Az illető bal kezével megfogta az ő kezét.

Tágra nyílt szemek egész közlelről egymásra meredtek.

– Mit akar? – suttogta Vizyné. – Anna? Maga az? Menjen aludni.

A jövevény nem felelt, csak ült, csak fogta a kezét, nem engedte el. Lassan mozgott, s pusztán ettől a furcsa lassúságtól borzadt meg, mert oly lassan mozgott, oly lassan, hogy azt nem lehetett kívárni.[...]

– Kornél – sikoltott egyszerre. – Kornél. Ki ez itt? Kornél, segíts. Segítség, segítség.

Akkor már egy ütést érzett a mellén, egy hatalmas ütést, amilyent még nem érzett.

– Őrült – mondta aléltn, és visszaesett párnájára” (Kosztolányi 1992b, 160-161).

Az ezután következő részlet azt sejteti, hogy amikor Vízyszemével látta a szöveg, ez a szereplő sem tudja értelmezni a helyzetet:

„A kés fényét pillantotta meg, a pengét, a nagy-nagy konyhakést, azzal hadonászott a leány. De hogy ki van itt, mit művelt, hogy férfi-e vagy nő, arról fogalma sem volt. Csak azt látta, hogy valaki a szalon ajtaja felé oson, menekülni próbál” (Kosztolányi 1992b, 162).

„A végzetes pillanat előtt és után Anna érzel” – ahogyan a jelenet francia elemzője írja. Maga a halál „gyászosan gro-

teszk” színben tűnik föl s „rejtély”-ként jelenik meg (Vauthrin 1995, 166–168). A kivételes nyelvi gazdaságosság rendkívüli módon kiemeli e részletet.

Az elbeszélő tudat Patikárius Jancsi esetében is alárendelődik az érzékelésnek. Így látja Édes Annát: „Haja csenevész volt, mint a parasztlányoké, vékonyka kontyban végződött, hisz a szép, a gazdagok és kiváltságosok sörénye hamar lekopik a cselédek fejéről. Felső ajkán fölfedezett egy pihebajuszkát, melyre a konyha melegétől gyöngyöző harmat csapódott. Az orra körül egy kis pattanás. Termete is túlon túl sovány. Csak a szeme szép és a foga” (Kosztolányi 1992b, 109). Az elbeszélő hangja ebben a részletben arra szolgál, hogy érzékeltesse, mennyire hézagos az érintkezés a két szereplő között:

„Vallatta őt, hogy volt-e már szeretője és kicsoda, mit tud, mit nem tud. Anna kurta, kétértelmű válaszokat adott, aztán nem is felelt. Talán most sértődött meg azon, hogy az előbb csöndre intette?

Jancsi ebből azt értette el, hogy már mindenkinek odaadta magát, és az utolsók utolsója. Annál jobb, gondolta” (Kosztolányi 1992b, 114).

A szereplő nyelve itt is a történetmondóéba ékelődik, akár a III. fejezetben, amikor Vízny Kornél Tatár Gáborral találkozásáról számol be a feleségének, vagy a XI.-ben, a bankigazgatónál tett látogatásnak elbeszélésekor.

A személytelen megnyilatkozások vagy a többes szám első személyű, tehát a történetbefogadóra is vonatkoztatott általánosítások (pl. „Távollevő ismerőseinket szeretjük megrögzíteni egy ponton, egy határozott helyzetben, akár a halottakat”) vagy a megrovó ítéletek („Féltelen politikai becsvágy lakozott benne,” Kosztolányi 1992b, 97, 24) arra engednének következtetni, hogy az elbeszélő feltétlen ura a regény világának, ám ennek ellentmondanak az olyan részletek, amelyek azt érzékeltetik, hogy a történetmondó nem ismeri, mi is megy végbe a szereplők tudatában. A krisztinai polgárok csak egy-

egy pillanatra látják Annát, mert a lány gyorsan eltűnik. „Ilyenkor egy darabig még vártak, majd szótlánul, ki tudja, milyen gondolatokba merülve, tovább bandukoltak” (Kosztolányi 1992b, 92). A regény egyfelől önmaga szerkesztettségére hívja föl a figyelmet, másrészt öntörvényű világ látszatát kelti. Nemcsak a keret emlékeztet mesterkéeltségre, a szereplők is időről időre megalkotott világra vonatkoztatnak: Vízny Asta Nielsen könnyeit látja feleségének az arcán, Moviszternének Víznyé szerint „csak a színházakon jár az esze”, az orvos pedig úgy érzi magát, „mint aki színpad között tévelyegve véletlenül a színpadra botlik, egy ismeretlen darab zajos jelenetében” (Kosztolányi 1992b, 29, 77–78).

Hasonló kettősség jellemzi a regény nyelvét, mely allegória és szimbólum között ingadozik – abban az értelemben használva e két szót, ahogyan maga Kosztolányi emlegette őket: „Az *allegória* világos utalás, közvetlen célzás valamire, párhuzamos kapcsolat, melyet értelmünkkel is fölfejtethünk. [...] A szimbólum más és több. Ez a szó a görögöknél azt jelentette, hogy ismertetőjegy, jelkép, de jelentette egy cserép, egy gyűrű két darabját is” (Kosztolányi 1978, 1: 198–199). Nemcsak egy- és többértelműség, de tulajdon- és köznévkettősségére is lehet hivatkozni. Ha emlékeztetjük magunkat arra, hogy „*bokrot* ’növény’ de *Bokort* ’személynév’” (Barabás 1977), ugyanaz a nyelvi képződmény lehet allegória és szimbólum. Az *Édes Anna* szövegében nagyon sok a beszélő név. A címszereplő keresztnévét az előző munkahelyén élő kisfiú az anyja, Víznyé a manna szóval, Patikárius Jancsi a feltételes mód sugallta ígérettel társítja. Ha igaz, hogy címnek négyféle: azonosító, leíró, mellékjelentéses és figyelemfölkeltő (séductive) szerepköre létezhet (Genette 1987, 88–89), akkor az *Édes Anna* esetében a két legutóbbinak a feszültsége játszhat szerepet a könyvnek az olvasóra tett hatásában: az „édes” mellékjelentéseinek ellentmond a cselekmény.

Kosztolányi nagyon gyorsan készítette el ezt a regényét, ezért az elírások közül nem mindegyik írható a szedők rovására. „Egy Macquart-csokortól, melyből pávatollak nyúltak ki,

egyenesen rettegett” (Kosztolányi 1992b, 67) – olvasható a VII. fejezetnek abban a részletében, amely azt ecseteli, mennyire idegennek érzi Anna új munkahelyét. A *Modern költők*ben Arno Holznak *Ninon* című költeményében szó esik egy szoborról, „amely szemben a tükörrel / kuksol a Makart-csokornál” (Kosztolányi 1914, 355). Föltételezhető, hogy az *Édes Anna* megírásakor Kosztolányi nem emlékezett arra, hogy a virágoknak szóban forgó elrendezése Hans Makart festményei után kapta a nevét. Az efféle apróságok nem változtatnak azon, hogy e regény olyan alkotónak a műve, aki fölényes arány- és nyelvérzékre tett szert az évek folyamán. „Az elbeszélés művészete nyilván az adagolás művészete” – írta egyik kiváló műelemzésében (Kosztolányi 2004c, 415), s utolsó befejezett regénye tökéletesen igazolja ezt a tételt.

Nyelvi megmunkáltságára ékes bizonyíték a tulajdonnevek használata. Lehet, fiatalkorában fölfigyelt arra, hogy Leconte de Lisle lefordította az Agamemnón, Akhilleusz, Oresztész, Klütaimnésztra neveket (Anthologie é. n., 1: 78). Vízyné lánykori neve Patikárius Angéla, Jancsi anyjának Jámbor Terézia, a bábának Karvaly Erzsébet a neve, Anna elődeit Mennyei Margitnak, Ökrös Mihálynénak, Tulipán Ilonának, Rózsás Böskének hívják, és nemcsak Druma Szilárd neve értelmezhető, de Moviszterébe is „belecseng a latin *moveo* (‘megindítva érzem magam’) valamint a *magister* (‘mester’) szó” (Király 1986, 139), s e kettő közül az előbbinek „számtalan, végig jelentőségteljes értelme van: ’megmozgat, megráz, felkavar, mérlegel, megfontol, tevékenységre indít, elindít, benyomást tesz, (hitet, véleményt) megingat’” (Kállay 2008, 191). Talán még azt sem érdemes teljesen figyelmen kívül hagyni, hogy „az Anna eredeti héber jelentéseinek egyike – ’bájos, kedves’”, s e szó „a magyar ’édessel’ rokon értelemben is használatos” (Kovács 1999, 22).

Föltehető a kérdés, mennyiben kell figyelembe vennie a fordítónak, hogy beszélő nevekről van szó, s a regény kérdésessé teszi a különbségtevést tulajdon- és köznévként. „Jóllehet a neveket nem szoktuk lefordítani, ám én *Esti Kornél* családi

nevét mégis lefordítottam, mert egy szerb ember nem tudja azt, hogy az *Esti* mit jelent, ezért az Esti Kornél, ha egyszer megjelenik, Kornel Večernji lesz” (Babić 2007, 164). A szerb költőnek ez az egykori nyilatkozata az *Édes Annára* is vonatkozatható. Az általam ismert fordítások közül egyedül egy 1992-ben, majd 2007-ben kiadott francia változat fordítója döntött úgy, hogy lefordítja a címszereplő vezetéknevét (Kosztolányi 1992a). Az egy évvel korábbi angol változat készítője nem élt ezzel a lehetőséggel, és megjegyezhető, hogy az erről a fordításról megjelent alapos bírálat sem tette ezt szóvá, pedig utalt arra, hogy „a regénynek az angol olvasó világához közelítése és a magyar összefüggések sajátosságától távolítása” lehetett a cél (Sherwood 1998, 37). E nagyon vitatható felfogás eredményeképpen a tárgyalási jelenet szövegében a címszereplő „együgyűséggel határos műveletlenségét” (Kosztolányi 1992b, 189) az angol nyelvű költő úgy értelmezte, hogy az ítélet Anna „egyszerűségét és alacsony értelmi képességét” vette enyhítő körülménynek (Kosztolányi 1991b, 189). Maviszter minősítése is gyökeresen megváltozott. Kosztolányi ezt írta: „A közönségnek az volt a benyomása, hogy ez a sír szélén álló agg doktor korlátolt ember” (Kosztolányi 1992b, 187). Az angol változat visszafordítva így hangoznék: „A közönség úgy érezte, hogy az orvos a halál kapujában áll, közel a gyengeelméjűséghez (senility) vagy legalábbis súlyos beszűkültséghez (handicapped)” (Kosztolányi 1991b, 212). Nem lehet elhanyagolni, hogy az elbeszélő mindkét esetben mások véleményét, sőt beszédét közvetíti. Ez annyit jelent, hogy a változtatás egyúttal a szereplők között fennálló viszonyt is átminősíti.

A fordítások ráirányíthatják a figyelmet az *Édes Anna* nyelvének egy fontos jellemző vonására: a regény különböző beszédmódok közhelyeit idézi s ütközteti egymással. Az utolsó előtti fejezet „eset”-ként minősíti a gyilkosságot, de ezt azután éppúgy némelyek vélekedésének tünteti föl, mint ahogy a bevezető fejezet utolsó mondata kérdéssé teszi az addig mondottakat. A VII. fejezet címe közmondás, ám a hozzáil-

lesztett kérdőjel („Új seprő jól seper?”) azonnal elveszi az érvényét. Anna karácsonyra „lélekmelegítőt” kap, csak hogy ezt a ruhadarabot egyszer már valaki visszaadta, azt mondván, nem kér belőle.

Az *Édes Anna* nyelvében a példázat, a lélektani és a történelmi regény beszédmódja között feszültség bontakozik ki, mely ellenáll az olyan kísérleteknek, amelyek e három műfaji hagyomány valamelyikének a jegyében próbálják egyértelműsíteni e művet. Egyúttal lehetővé teszi, hogy olvasói eseményként fogják fel, és időről időre másféleképpen közelítsék meg ezt a nézőpont és elbeszélő helyzet vonatkozásában meglehetősen árnyalt, erősen bonyolított regényt.

10. *Esti Kornél*: olvasás és újraolvasás

„Látta, hogy irányok tűnnek föl és tűnnek el nyomtalanul. Látta, hogy Németország legnagyobb írói márról holnapra Németország legkisebb íróivá lesznek, s az új költők minden kézzelfogható ok nélkül egyszerre csak ósdivá válnak, szinte pár perc alatt, amíg otthon gyanútlanul borotválkoznak.” (Kosztolányi 2007, 2: 553)

A kiragadott idézet mindig félrevezető. Kinek tulajdonítsuk az itt hangoztatott véleményt s mennyire vegyük komolyan? Ebben az esetben a tágabb szövegkörnyezet sem ad biztos választ e kérdésre. Az *Esti Kornél* kötet kiemelkedő művészi értékű Tizenkettedik fejezetéből idézett felfogás Baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeldnek tulajdonítható, ám beszéden belüli beszédről van szó: a megszővegezés a címszereplőtől származik. A Torpedó-kávéházban mesél olyan emberről, aki mindig elalszik, valahányszor ülésen elnököl.

A bölcsesség megnyilvánulását avagy a szellemi tunyaság bizonyítékát kell-e látni ebben? A válasz nem lehet egyértelmű. *Esti Kornél* játszik a nyelvvel, gyakran él humoros iróniával s ilyenkor az olvasónak kell eldöntenie, hogyan viszonyul az, amit a hős mond, ahhoz, amire gondol. Elképzelhető, a báró szellemi fölényéről tanúskodik, hogy tisztában van azzal: semmi lényeges nem hangzik el, amíg ő álomba merül. „Tud-

ta, hogy minden dolog reménytelenül viszonylagos, s mérésére nincs biztos eszköz” (Kosztolányi 2007, 2: 553). Ezt az állítást is Esti tulajdonítja a bárónak. A könyv címszereplője nagyon erős értelmező, amennyiben előszeretettel tükrözteti saját véleményét másokéban. Az olvasó nem lehet biztos abban, kinek a nézetével ismerkedik meg.

Az *Esti Kornél* a köznemességből és a polgárságból kialakult magyar középosztály egyik kiemelkedő egyéniségének értékelése egy világháborút és területi megcsonkítást, kommunista önkényt és jobboldali megtorlást átélt ország helyzetéről. A történelem komor tapasztalatai egyáltalán nem hiányoznak a könyvből. Míg a *Pacsirta* és az *Aranysarkány* az első világháború előtti „békebeli időket” idézte, addig az *Esti Kornél* az *Édes Annához* hasonlóan már az 1914 után történetekre vonatkoztat. Példaként lehet a Tizedik fejezetet említeni, „melyben egy bácskai aranyparaszt leánya, Zsuzsika, beugrik a kútba és férjhez megy.” E mulatságos történet jelzésszerűen rövidre zárt végkicsengése szerint a gazdag lány férje a világháború legelején elesett, s miután a család egész vagyonát hadikölcsönbe fektette, Zsuzsika „hadiözvegyi nyugdíjából tengődött” (Kosztolányi 2007, 2: 529), sőt végül arra kényszerült, hogy gazdasági cselédnek szegődjék be egy tanyára. A Tizenharmadik fejezetre is lehetne hivatkozni, amelyben Esti úgy próbálja támogatni a sorsüldözött özvegyet, hogy egyik hivatalban „a békeszerződés földönfutójának”, másutt pedig „a fehérterror áldozatának, visszatérő, bécsi emigránsnak” nevezi (Kosztolányi 2007, 2: 570). Az utolsó előtti fejezet – „melyben Ürögi Dani beruccan hozzá egy szóra” – még későbbi eseményre, a világgazdasági válságra utal.

A báró magatartásának értékelése a német néphez kapcsolódik. Az örökalkvó elnök alakja mintegy szinekdoché szerepét játssza a történetben: egy nemzeti közösséget képvisel. Ez utóbbi minősítésének kettőssége különösen nyilvánvaló a mai olvasó számára, ki tudja, hogy az *Esti Kornél* a Harmadik Birodalom kialakulása idején keletkezett. Ettől a történeti tapasztalattól nem lehet függetleníteni a németiség minősítését Kosz-

tolányinak ebben a művében. A német egyfelől „a világ egyik legnagyobb népe, mely az emberiségnek a zenét és az elvont gondolatot adta” (Kosztolányi 2007, 2: 540). Esti Hölderlint idézi, majd Johann Sebastian Bachra és Goethére hivatkozik, később pedig Hegelre és Kantra, valamint Beethovenre. Ugyanakkor az sem tagadható, hogy a báró olyan jellemzést kap, amelyből a humoron kívül a nevetségesség, sőt a szálnalmaság sem hiányzik. Hasonló összetettség, sőt ellentmondás tevődik át a népre, amelyet az elnök megtestesít.

„Folyton gondolkodik.” Ez a minősítés már korántsem osztatlan dicséret megfogalmazása. Hihetőleg Nietzsche valamelyik németeket ócsároló megjegyzésére vezethető vissza, esetleg arra a kijelentésre, mely szerint „a német ’mélység’ gyakran csupán nehéz, késlekedő ’emésztés’” (Nietzsche 1930, 176). Szembeállításhoz vezet: „csak a németek közt szeretnék beteg lenni és meghalni. De élni lehetőleg másutt szeretnék: itthon, szabad időmben pedig Franciaországban.” A német ugyanis „kifürkészhetetlenül titokzatos” nép. Esti a nyelvre hivatkozik, hogy bizonyítsa ennek a kijelentésnek igazát. Egy német sajtnak „hullaujj” (Leichenfinger), egy sötétvörös italnak „vérkelevény” (Blutgeschwür) a neve (Kosztolányi 2007, 2: 541, 543, 542). E szándékosan kiválasztott elnevezéseket a második világháború óta már nehéz komor mellékjelentések nélkül érteni.

Játék azzal, ami baljóslatúan komoly. Ez a kettősség teszi az *Esti Kornél* című kötetet szerzőjének kivételesen jellemző alkotásává. Aligha erős túlzás azt állítani: aki e könyvről fogalmaz meg ítéletet, általában Kosztolányi művészetéről nyilvánít véleményt.

A világirodalom megannyi „remekművén” kívül Berzsenyi összövegeitől s a jórészt Kazinczy javaslatára végrehajtott javításaitól Kemény Zsigmond munkáinak Gyulai Páltól származó átigazításáig vagy Szabó Lőrinc újraírt költeményeiig a magyar irodalomnak is sok megnyilvánulása figyelmeztet arra, hogy óvatosan kell bánni a műalkotás önazonosságának s véglegességének eszményével. Esti Kornél neve egyaránt

szerepel versben s prózában, s a prózai szövegeket nehéz világosan elbeszélő s értekező csoportra osztanunk. Elégséges-e mindezeket a megnyilatkozásokat annak alapján elkülöníteni szerzőjüknek más költeményeitől, cikkeitől vagy elbeszéléseitől, hogy szerepel bennük Esti Kornél neve? E kérdésre már csak azért sem könnyű a válasz, mert előfordul, hogy e tulajdonnév nem mindegyik változatban fordul elő.

Előzmények

Ha az Esti Kornél nevet tartalmazó szövegek közül csak a prózában írt történeteket vesszük figyelembe, három csoportot lehet elkülöníteni. Az elsőt az a tizennyolc szöveg alkotja, amely 1933-ban a Genius kiadó által *Esti Kornél* címmel kiadott kötet fejezeteiként jelent meg. A kritikai kiadás előkészületei során 55 olyan szöveg került elő, amely különböző lapokban jelent meg, s e fejezetek változatainak tekinthető. Közülük egyedül a Harmadik fejezet egyik változatának kézírata maradt fenn: a „Csók” a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található (MTA KT Ms. 4613/3). Mivel a *Tengerszem* kötet „Esti Kornél kalandjai” című sorozatának tizenhét szövegéből tizenegy már 1933 előtt megjelent, nem volna helyes azt gondolni, hogy az *Esti Kornél* megjelenése után Kosztolányi mintegy folytatta a sorozatot. Helyesebb azt fölteleznünk, hogy Kosztolányi lapokban közölt szövegeiből kötetet alakított 1933-ban, és egy újabb füzért hozott létre 1936-ban. Azt az ötvenkét változatban ismert huszonegy szöveget, amelyet egyik kötetbe sem vett föl, föltehetően kisebb jelentőségűnek tartotta.

Könyvemnek ebben a fejezetében csak az 1933-ban megjelent kötetet foglalkozom, melynek 1934-ben és 1936-ban a Révai kiadó által kibocsátott változata utánnomásnak tekinthető, hiszen a szedéstükör, sőt még a szedősor kopásai is megegyeznek az első kiadásban találhatókcal. Az „Esti Kor-

nél kalandjai” sorozattal mint a *Tengerszem* című kötet részével a következő fejezetben foglalkozom. Magától értetődik, hogy a két sorozatot együtt is lehet olvasni – korábban erre tettem kísérletet (Szegedy-Maszák 1979).

A sok változat kétségkívül azzal is összefüggésbe hozható, hogy Kosztolányi sajátmagának és családjának viszonylag magas életszínvonalát úgy biztosíthatta, hogy gyakran küldött szövegeket különböző lapoknak. Több esetben az is előfordult, hogy a vajdasági sajtónak is adott szövegváltozatot, föltehetően ott élő közeli rokonainak támogatása végett. Hiba volna azonban csakis anyagi okra visszavezetni a változatoknak viszonylag nagy számát. Az Esti Kornélról szóló történeteken szerzőjük többet változtatott, mint művei többségén. Noha a módosítások többsége részletek átfogalmazására, olykor egy-egy szó kicserélésére korlátozódik, az is előfordul, hogy a cselekményt is érinti az átalakítás. A Tizenhatodik fejezet – „melyben Elinger kihúzza őt a vízből, ő viszont Elingert belöki a vízbe” – a kritikai kiadás munkatársai által talált négy hírlapi közlésből háromban még annak elbeszélésével végződött, hogy a címszereplő csak elfut a helyszínről, vagyis a szalagcímben megfogalmazott szembeállítás kizárólag a negyedik kötetben található meg. A szalagcímek természetesen szintén lényeges változást jelentenek, és az is számottevő átalakításnak tekinthető, hogy egyes fejezetek korábbi megjelenéskor római számmal jelölt részekre tagozódtak. Azokra, akik annak idején lapokban olvasták az egyes szövegeket, nyilvánvalóan a szöveg megjelenése, környezete is hatott. Példaként a Hetedik fejezet említhető, „melyben Kücsük tűnik föl, a török leány, aki egy mézes cukrászsüteményhez hasonlít”. A *Magyar Magazin* 1930. december 15-én megjelent száma képek társaságában közölte a *Kücsük* szövegét, amelyeket mulatságosnak találhatott az egykori olvasó.

Hogyan jött létre Esti Kornél alakja? E kérdésre keresvén választ, figyelembe kell venni, hogy e kitalált szereplő abban a *Mostoha* címmel tervezett műben is feltűnik, amelyet szerzője végül is nem írt meg. Kosztolányi felesége azt jegyezte

föl, hogy férje, ahogyan Csáth Géza kívánta, életéről regényt és színdarabot készült írni, *Mostoha* címmel (Kosztolányiné 1938, 299). Csáth Géza meglehetősen kétértelmű kapcsolatba került mostohaanyjával, Budanovits Ilonával (1876–1929). Ezt tanúsítja naplójának 1915. október 20-án kelt részlete:

„1) Mostoha tényleg többször elolvasta lopva naplómát.

[...]

3) A véle fürdés – gyerekkori Wunsch.

Olga féltékenysége – tény” (Csáth 1997, 170).

Kosztolányi életrajzának kutatója szerint a *Mostohával* „kapcsolatba hozható első szerzői megnyilatkozás 1924-ből származik, az utolsó pedig 1934-ből. [...] Kosztolányi 1924-1928 között még 'csak' háromfelvonásos tragédiát tervezett, 1928 áprilisában ötfelvonásos drámát és regényt együtt, majd 1928 decemberétől már 'csak' regényt” (Balogh 2004b, 1412). Maga a műfaji bizonytalanság is kizárja, hogy olyan találgatásba bocsátkozzunk, mely szerint „a harmincas évek elején egy új nagyepikai korszak kezdődött Kosztolányi munkásságában” (Kosztolányi 2004a, 192). A *Mostoha* vázlatai egyrészt nem elégségesek ahhoz, hogy akár csak sejteni is lehessen, miféle művet tervezett Kosztolányi, másrészt nagyon különböző irányokba mutatnak. A színmű vázlata szerint Winter Sándor első felesége, a pótolhatatlan anya, „Bachot, Mozartot, Chopint és Beethovent zongorázta”. Az igencsak hézagos megfogalmazás alapján e szereplő túlzottan is hasonlít Novák Hilda édesanyjához. A vázlat más részleteiből arra lehet következtetni, hogy a mű az első világháború után kötött békeszerződés következményeivel foglalkozott volna. A címszereplő Tavasz Ilona gyógyszerésznő „erdélyi menekült”, s a töredékes följegyzésekben a következő mondat olvasható: „A megszállott terület lecsökkent, szomorú élete.” A műfaji bizonytalanságot csak fokozza, hogy több esetben értekező jellegű a papírra vetett megnyilatkozás. „Amikor nincs semmi mondanivalónk, idegen nyelven beszélünk.” Ez a mondat Kosztolányi cikkeit

visszhangozza (Kosztolányi 1997b, 228, 207, 242, 209). Vég-eredményben tehát az lehet a következtetés, hogy a rendelkezésre álló töredékek szerint Kosztolányi nagyon hamar föl- hagyott a *Mostoha* tervezésével. Talán úgy érezhette, hogy szá- mára kimerültek a regényírás lehetőségei. Ezért készítette el előbb az *Esti Kornél*, majd a *Tengerszem* kötetet. Lényegében a *Béla, a buta* (1920) után bő évtizedig nem jelent meg elbe- szélésregénygyűjteménye, hiszen *A rossz orvos* (1921) című kötet a címadó „kis regény”-en kívül csak négy rövidebb elbeszél-ést tartalmazott, az évszám nélkül, 1927-ben kiadott, hatvan- három lapos *Tintaleves papírgaluskával* meglehetősen kurta szövegei pedig mind egyes szám első személyben írt tárcák, annak ellenére, hogy némelyikből nem hiányzik a történet- mondás.

Az 1933-ban megjelent *Esti Kornél* címszereplőjének ne- vében a szójáték olyannyira nyilvánvaló, hogy szinte fölösle- ges idézni az első mondatot az először 1929-ben a *Pesti Hír- lapban* közölt „A patikus meg ő” szövegéből: „Esti egy me- leg, tavaszi este egy kültelki patika kirakata előtt ácsorgott” (Kosztolányi 2007, 2: 56). Még azt sem lehet kizárni, hogy ötletet adhatott a név megtalálásához Bors László *Vidéki ri- porter* című kisregénye is, mely 1917-ben az *Újvidéki Színház* című „irodalmi, közgazdasági, színházi és társadalmi riport- újság” első évfolyamában látott nyomdafestéket, öt folytatás- ban. Ebben a történetben a főszereplőt Pesti Kornélnak hív- ják. Kosztolányi gyűjtötte a neveket, és még azt sem képte- lenség föltételezni, hogy *Az Ujság* 1908. január 30-án megjelent számát is látta, melynek címlapján ez olvasható: „Szezón a Ri- viérán. Irta Őszi Kornél.”

„Az Esti Kornél-írások kvázi önéletrajzi eredetét az elmé- leti-értelmezői iskolák tagadják” – olvasható az előbb idézett életrajzíró egyik dolgozatában (Balogh 2006, 83). Ez a kinyi- latkoztatás több szempontból is félreértésre adhat okot. Nem- csak azért, mert egy kalap alá vesz közelebbről meg nem hatá- rozott, de gyaníthatóan nagyon különböző felfogásokat. Az életrajzírnak éppúgy komoly létjogosultsága van, mint a mű-

értelmezésnek, de egyik sem helyettesítheti a másikat. Az értelmezés nem az önéletrajzi eredetet vonja kétségbe, hiszen az alkotás természetéből következik, hogy nem létezhet olyan írói mű, mely ne volna önéletrajzi eredetű. A *Esti Kornél* ebben a tekintetben nem különbözik Kosztolányi két versfüzéréből, a Sárszegezen játszó regényektől vagy az *Édes Annától*. A Harmadik fejezetben például arról lehet olvasni, mit művelt Esti kisdíák korában „a szegény legyekkel és békákkal a mosókonyhában berendezett titkos kínzókamrában”. Itt ő meg unokaöccse konyhakéssel boncolták föl a békákat s öreganyjuk macskáit is, meglékelték koponyájukat, kivették szemüket, vagyis rendszeres *vivisectiót* folytattak, tisztán „tudományos, kísérleti alapon” (Kosztolányi 2007, 2: 449). Ennek a részletnek a megírását nyilvánvalóan Kosztolányi s ifjabb Brenner József (talán nem is egészen ártatlan) gyerekkori csínytevései ösztönözhatték. Bizonyos, hogy az *Esti Kornél*ban sok más részlet is található, melyet az életrajzi adatföltárás úgynevezett tényekre tud majd visszavezetni. Egyetlen példára hivatkozva, a Tizenhatodik fejezetben szereplő Ellinger – kit egy értelmező „rossz hasonmás”-ként minősített (Poszler 2008, 672) – nevében akár egy délvidéki család emlékét is rejtheti magában. Zentán élt egy Ellinger Jenő nevű ügyvéd, ki 1901 és 1906 között felelős szerkesztőként, 1907-től 1910-ig „lapvezér”-ként irányította az *Összetartás* című lapot, Csáth Géza apja pedig emlékezéseiben szól „Ellinger-néni”-ről, a bábaasszonyról (Brenner é. n., 57).

Az ilyen vonatkozások nem feledtethetik, hogy az önéletrajz egyike azoknak a műfajoknak, amelyeket a könyv a megszüntetés igényével idéz meg. Az *Esti Kornél* kérdésessé teszi az egységes és egyetlen szerzői tudat létét, abban az értelemben, ahogyan „R.” a *La nouvelle Héloïse* második előszavában: „Ha az ember más kíván lenni, mint aki, másnak fogja hinni magát” („Voulant être ce qu'on n'est pas, on parvient à se croire autre chose ce qu'on est”) (Rousseau 1877, 12). Miközben a két barát alakja mindinkább egymásba játszik, minél inkább előre haladunk az olvasásban, a „való” és a „képzeletbeli” is veszít kör-

vonalaiból. Az „érdekcsigázás” és a „bárgyú mese” elutasítása újszerű hatást kelthet, a fejezet végső mondatai viszont nagyon régi megszokást elevenítenek föl: a párbeszéd névtelen résztvevője csak lejegyzőnek mondja magát. Másra hárítja a felelősséget: „Történeteit részint gyorsírási jegyzeteim alapján, részint emlékezetből papírra vettem, s utasítása szerint rendeztem. Így jött létre ez a könyv” (Kosztolányi 2007, 2: 432).

Az olyan olvasó, aki az értelmező Esti vélekedéseit következetesen az író személyes nézeteivel azonosítja, nem vesz tudomást arról, hogy a könyv megtagadja a létező elbeszélő műfajokat. Kiss Ferenc még az önéletrajz megalkotottságát sem vette figyelembe, amidőn Kosztolányi korábbi műveit is Esti értékrendjével magyarázta. Az 1910-es évek cikkeiről értekezvén arra utalt, hogy szerzőjük „a véres és komor anyaggal is Esti Kornél fesztelenségével bánik”, az *Esti Kornél* méltatásakor pedig túlhangsúlyozta az önéletrajzi jelleget, így a Második fejezet méltatásakor a következő jellemzéshez folyamodott: „Az életrajzi elemek meleg fénye vibrál a felszín eseményeiben.” Még akkor is hasonló megoldással élt, amidőn óvatosabban fogalmazott, például annyit jegyzett meg, hogy „Esti teóriáit a sajátos epikai közeg intenciói ellenére se lehet Kosztolányitól élesen elválasztanunk” (Kiss 1979a, 56, 466, 452). Csakis sajnálható, hogy még a későbbi szakirodalomban is lehet érzékelni hasonló kísértést, valahányszor egy szerző a „hirdeti [...] Estivel Kosztolányi” fordulatot alkalmazza (Hima 1994, 68).

Való igaz, hogy a *Magyar Hírlap* 1930. augusztus 24-én megjelent száma arról tudósított, hogy „*Esti Kornél* címen önéletrajzi novellasorozatot gyűjt össze Kosztolányi” (Balogh 2006, 83), de ebből a könyvpiac szellemében fogant bejelentésből még csak egyértelmű szerzői szándékra sem lehet következtetni. A „szerzőfunkció [...] nem egyszerűen egy valóságos személyre utal, amennyiben többféle én kibontakozását teszi lehetővé” (Foucault 1999, 131). A *szegény kisgyermek panasza*i vagy az *Aranysárkány* nem kevésbé önéletrajzi ösztönzésű, de más és más szerzői ént teremt – ahogyan a *Háború és*

béke s a *Feltámadás* esetében is más az „implied author”. Az önéletrajzi és kitalált jelleg különösen nehezen választható szét olyan szerzőnél, akiről Török Sophie nem alaptalanul jegyezte meg, hogy „egy volt a szereppel” (Török 1936, 435). Az *Esti Kornél* értelmezőjének el kell kerülnie azt a zsákutcát, amelyre Jean-Jacques Rousseau emlékeztetett a *La nouvelle Héloïse* második előszavában. Amikor „N.” azt kérdezi: „Valódi-e a levelezés vagy kitalálás (fiction)?”, „R.” nem hajlandó választ adni. A párbeszéd legfontosabb része így hangzik:

„ N.: Miért kerüli meg a kérdésemet, hogy ön-e a levelek szerzője?

R.: Mert nem akarok hazudni önnek.

N.: De ugyanakkor nem hajlandó megmondani az igazságot?

R.: [...] Hogy merészel olyan kérdést föltenni, amelyre önnek kell válaszolnia?” (Rousseau 1877, 3, 18).

Egyszerűsítés volna azzal előhozakodni, hogy itt az olvasó és a szerző beszélget egymással. Sokkal inkább azt lehet föltelelni, hogy ugyanúgy két szerzői énről van szó, mint az *Esti Kornél* Első fejezetében. A lényeg az, hogy e párbeszédben írt előszó pontosan arra figyelmeztet: rossz kérdést tesz föl az, aki valamely irodalmi mű önéletrajzi vagy kitalált jellegét firtatja. Hasonló leckét ad az olvasónak az 1933-ban megjelent kötet Első fejezete.

A lélekelemzés sem adhat egyértelműen kulcsot Esti Kornél alakjának magyarázatához. „Hogy segített-e valamikor a költői alkotásban, az embereim, a regényalakjaim megértésében? Kimondom: alig valamit.” Ez az 1934-ből származó nyilatkozat (Kosztolányi 1996, 1049) csak részleges eligazítást adhat, de annak lehet némi jelentősége, hogy ebben az esetben még a lélekelemzés megszállottjai sem törekedtek saját előföltevéseik igazolására. Egyikük elismerte, hogy „a két Esti-novellafüzér darabjai nem igen tanúskodnak közvetlen freudi ösztönzésről” (Harmat 1994, 258).

Bármennyire csábító lehetne a párhuzam *A boldog emberrel*, e két mű olyannyira különbözik egymástól, hogy nem egészen meggyőző az érvelés, mely szerint „a műbe szereplőként beleírt Móricz és a neki történetet elmondó főhős olyan módon ’működik együtt’, mint Kosztolányi és Esti Kornél” (Szilágyi 2008, 288), mivel Joó György nem igazán fogható föl hasonmásnak. Az a magyarázat sem kielégítő, melynek alapján Esti és a névtelen elbeszélő „az alkotó személyiség inspiráló és alakító, forrongó és fegyelmező energiáit” testesítené meg (Kiss 1979a), hiszen az Első fejezetben kinyilatkoztatás-szerűen érvényesített szembeállítás a későbbiekben korántsem érvényesül makulátlan következetességgel.

Egyszerűsítések helyett talán célszerű óvatosan föltételezni, hogy Esti alakja többféle eredetre vezethető vissza. A kettős én ötletének egészen ifjúkori eredetét sem képtelenség kimutatni. 1932-ből származik az a visszaemlékezés, amelyben Kosztolányi azt idézi föl, mennyire ellentmondásos helyzetben találta magát kisdíakként, amikor édesapja volt a gimnázium igazgatója: „Abba az iskolába jártam, ahol ő tanított. [...] Egyaránt szívtam társaimhoz, akik forradalmi ösztöneimet szóltatták meg s a tanárokhöz, akikben apámat, a kegyeletet védelmeztem. Megértettem mind a két pártot. Így bizonyos lelki hasadás és kettősség támadt bennem. Fájni már akkor fájt, hogy nem tudok semmiféle párthoz tartozni, de már akkor vigasztalt korai elfogulatlanságom függetlensége” (Kosztolányi 2002, 299). Később olvasmányjaiban is találkozott kettős énnel, Erzsébet- és Jakab-kori angol színművekben éppúgy, mint a német romantikusoknál. Korábban szó esett arról, hogy Kosztolányit érdekelte Robert Schumann művészete. Tudnia kellett arról, hogy e zeneszerző két ellentétes képet alakított ki önmagáról, melyeknek az Eusebius és Florestan nevet adta – a *Karnevál* ebben a sorrendben, közvetlenül egymás után szerepelteti őket. „Régebben csodálkozott azoknak a sekélyes lélektanán, akik az emberi Ént egyszerű, állandó, megbízható, egy lényegű dolognak képzelték” – olvasható Dorian Gray-ről (Wilde 1984, 112). Paul Valéry *La Soirée avec*

Monsieur Teste című, 1896-ban megjelent művét is olvashatta Kosztolányi, amelyben az egyes szám első személyű elbeszélő egy estét tölt a címszereplővel, és párbeszédet folytat vele. Hihetőleg azt is tudta, hogy Valéry is beszélő nevet adott szereplőjének: a Teste a „tête” (fej) szó régi helyesírással (Hollier 1994, 878).

Kosztolányiné így jellemezte férjének a fiához fűződő kapcsolatát: „Van egy közös játszai alakjuk: hol Kornélka, hol Kálmánka, a rossz kisfiú, aki az ő másik gyermeke, de olyan rossz, hogy a kéményben lakik és oroszlánpaprikát eszik” (Kosztolányiné 1938, 223). „Aki elfelejtette önmagát.” Ezekkel a szavakkal kezdődik a *Bácsmegyei Napló* 1926 első napján megjelent számában a második tárcsa, mely olyan személyről szól, aki „1915. július 14-én reggel fölébredt egy New York-i szállodában (Ohio állam), de nem tudta, hogy miért jött és hogy került oda, meg hogy kicsoda ő” (Kosztolányi 2004b, 352). *A Pesti Hírlap Vasárnapja* 1930. május 4-én az első oldalon közölt egy névtelen fejtegetést *A második én az életben és az irodalomban* címmel. „Még a legnormálisabb ember sem állíthatja, hogy csak egy Énje van. Sok érv szól ez ellen! Hány-szor beszél az ember önmagával?” Ezeket a szavakat az ének álombeli kettéválására tett utalás követi, majd tudósokra hivatkozás, végül irodalmi példák, E. T. A. Hoffmantól, Heinetől, Poe-tól Dosztojevszkijig, Maupassant-ig és Robert Louis Stevensonig. Nehéz nem elhinni, hogy e tárcsa Esti Kornél megalkotójától származik (Kosztolányi? 1930), aki ugyancsak a *Pesti Hírlap Vasárnapjában*, ugyanennek az évnek augusztus 10-én a következő mondattal közölte *Esti Kornél rímeit*: „Az alábbi verseket barátom írta, akit önök már ismernek.”

„Aki úgy olvassa, hogy közben néha visszapillant a költő pályájára, nem egy jelenségnek magyarázó kulcsát érzi kezében s nem egy olyan kérdésnek kapja megfejtését, amit Kosztolányi régibb műveinek olvasásakor vetett föl.” Ez a mondat Schöpflin Aladár egykorú ismertetésében (Schöpflin 1933a, 76) tagadhatatlanul indokoltan figyelmeztet arra, hogy Kosztolányi korábbi műveiben is kereshető előzmény. A hasonmás már

ifjúkorában is foglalkoztatta. Nemcsak *A cseh trombitás* (1907) bizonyítja ezt, de például a *Lidérc* (1911) is, melynek hőst mások olyan személlyel azonosítják, akiről ő nem is tud, majd saját apja nem ismeri föl, és amikor végül tükörbe néz, olyan személlyel találja szemben magát, akivel még sohasem találkozott. Xavér, *Az alvó* (1913) címszereplője, „öregedő, de ifjúságot mímelő színész”. Életének lényeges része mindig a nap végén kezdődik. „Este karjába szúrta a morfiomos oltótűt.” Trencsén megyei kastélyában álmai lejegyzésével foglalkozik. „Úgy érezte, az élet legnagyobb eseménye az, hogy meghal, a napja szenzációja pedig az, hogy elalszik” (Kosztolányi 2007, 1: 367, 368, 365). Az első személyben elbeszélte *Óvoda* (1917) még nyilvánvalóbban kapcsolódik az *Esti Kornél* kötethez. Úgy is olvasható, mint a Második fejezet előfoglalóváltója. „Szabad-e a bírónak elaludnia?” Egy 1925. június 21-én megjelent tárcasorozat egyik része ezzel a címmel kezdődik (Kosztolányi 2004b, 285).

Valamely elbeszélő mindig fölvesz magára egy szerepet. Esti Kornél a fölvetett én megkettőzésére vezethető vissza. A nyitó fejezet végeredményben nagy múltú megszokást (konvenciót) idéz föl és fordít ki: a történet(ek) szerzője azt a látszatot kelti, hogy nem ő az elbeszélő. Az Első fejezet egyfelől keret, másrészt a kitalálás (fikció) része, amennyiben azt igyekszik elhíttetni az olvasóval, hogy a könyv két szerző alkotása. A bevezető rész az előszavakhoz hasonló szerepet játszik, mintegy a hitelesség szerződését (*contrat de véridicité*) (Genette 1987, 192) ajánlja az olvasónak, ám egyúttal önkorlátozást, sőt önbírálatot is bejelent: figyelmeztet arra, mit ne várjon az olvasó a továbbiaktól. E fejezet szinte párbeszédet is kezdeményez a törzsszöveggel, akár *La Nouvelle Héloïse* idézett második előszava. Vita látszatát kelti, hiszen a valódi „címezett” az olvasó, akit Esti figyelmeztet, mit ne várjon a könyvtől.

Füzészerűség

Létezik olyan felfogás, mely szerint „a mű zártságáról még akkor sem lehet az interpretáció során lemondani, ha számolunk az összes kétséggel” (Szilágyi 2005, 49). Az értelmezőnek kétségkívül könnyebb dolga van, ha határozott körvonalú alkotással áll szemben, de a romantika óta egyre kevésbé érvényesült e végső soron klasszicista eszmény. A huszadik század második felének egyik nagy hatású gondolkodója egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a 'mű' szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása” (Foucault 1999, 124). „Egy mű teremtése a világ teremtése” – állította Kandinszkij (Kandinsky 1974, 116), mintegy azt sugalmazva, hogy a mű folyamatos alkotás (Gestaltung), sőt bizonyos értelemben akár leszármazásnak is tekinthető. Az elbeszélésfüzért ennek az eszménynek lehet megfeleltetni, arra hivatkozva, hogy „a regénynél (vagy persze a novellánál) sokkal nagyobb aktivitásra számít az olvasó részéről” (Hajdu 2005, 150). Maga Kosztolányi egy évvel az *Esti Kornél* megjelenése után arra hivatkozott, hogy „a költői teremtés éppen abból áll, hogy keresünk valamit, amit magunk sem tudunk, vagy választ várunk egy kérdésünkre, megoldást egy kétségünkre, melyet csak végül kapunk meg, miután munkánk már elkészült és befejezett egész (művészet) lett” (Kosztolányi 1996, 1048-1049).

Nem vitás, hogy Kosztolányi kötete olyan előzményekre is visszatekint, amelyek a kultúrának nagyon régi hagyományával függnek össze. Közülük talán a mozaik a legismertebb. Közlebbi minta a romantikus töredék, melyről Friedrich Schlegel azt írta, hogy „legyen akár (gleich) egy kis műalkotás, teljesen elkülönülve a környező világtól, önmagában befejezett, mint egy sündisznó” (Schlegel 1980, 1: 301). Az *Esti Kornél* jellemezhető úgy, mint „önmagát menet közben is folyamatosan alakító, az időben előbb keletkező szövegek logikáját valamiképpen 'folytató' szövegszerveződés példája” (Lengyel 2000, 226), de csakis akkor, ha töredezett útvonal-

hoz hasonlítjuk. Kosztolányi a romantika művészetében ismerhetett meg olyan töredékszerű alkotásokat, amelyek mintha valaminek „a közepén kezdődnének” és befejezésük „egyszerre nyitott és csodálatosan kielégítő” (Rosen 1995, 419). Nemcsak az Esti Kornélt szerepeltető szövegekben folyamodott nyitott befejezéshez, hiszen a *Chmell Arisztid* (1928) című történet így ér véget: „Nincs jogom befejezni, barátaim, mert az életben az ilyen történetek nemigen fejeződnek be” (Kosztolányi 2007, 2:35). Az *Esti Kornél* Tizenötödik fejezete, „melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig az új verséért”, olyan mondattal záródik, amely függőben hagyja a szalagcímben elsőként megjelölt eseményt: „Lacikát, aki előzőleg morfinoltást kapott, s már félig aludt, épp akkor tolták be egy magas, keskeny kocsin a fényesen kivilágított műtőbe” (Kosztolányi 2007, 2: 581).

Debussy példája – kinek a művészetére található hivatkozás Kosztolányi műveiben (Kosztolányi 2002, 80) – arról győzhetette meg, hogy e francia szerző nem írt szimfóniát, mert a maga szempontjából használhatatlannak vélte e műfaj szabályait. „A különböző darabokat adott forma szerint egymáshoz kapcsoló nagy forma [...] számára kimerített lehetőségnek látszott.” Sőt, talán még arról is tudhatott, hogy a huszadik század elejének két kiemelkedő alkotása, a *Pierrot lunaire* és a *Tavaszi áldozat* „valójában töredékek egymáshoz illesztése” (Boulez 2005, 263, 704). Sztravinszkij zenéjét több ízben is említette hivatkozási alapként (Kosztolányi 1999b, 478; Kosztolányi 2002, 371).

A töredékek egymáshoz ragasztásából (collage) a zárt remekmű lehetetlenségére következtetett. A *Nyugat* köztudottan kapcsolatot tartott a *La Nouvelle Revue Française* körével, de nemcsak ebből, hanem Gide-re utalásból (Kosztolányi 2004c, 74) is sejthető, hogy Kosztolányi esetleg tudott arról, milyen fönntartásai voltak e francia írónak a regényírás bizonyos örökségével szemben. A *Les Faux-Monnayeurs* (*A pénzhamisítók*, 1926) szerzője 1931-ben így érvelt: „Semmi nem könnyebb, mint a többi regényhez hasonlólt írni! Egyszerűen irtózom et-

től, és éppúgy nincs szándékomban írni azt, hogy 'A márkiné öt órákor ment el', mint Valéry, vagy azt, hogy 'X hosszú ideje tűnődött, vajon...' – ami egészen más, de szememben még inkább rossz hírű (compromettant)" (Gide 1997, 298).

Noha tagadhatatlan, hogy „a ciklusszerűség nemcsak egyes irodalmi szövegek, szövegcsoporthoz sajátossága, hanem olvasásmód is”, s a műfajokat lehet „az olvasás csoportosító tevékenységének” felfogni, mégsem ajánlatos „a szerző életében publikált könyv szempontját technikai jellegű és lényegében indokolatlan önkorlátozásnak” mondani. Főleg azért nem, mert az ilyen érvelésben több szó – így a „technikai” és „indokolatlan” – jelentése vita tárgya lehet. Hasonló kifogás hozható föl azzal a megokolással szemben, mely szerint „az elbeszélőciklus önálló elbeszéléseknek olyan halmaza, amelyet az olvasó mint valamilyen tartalmi szempont alapján összetartozókat a maga számára kiválasztott”, mivel egyáltalán nem egyértelmű, mi is számíthat „tartalmi szempont”-nak (Hajdu 2005, 154, 125, 138). Talán szerencsésebb, ha egy elképzelt mű töredékeinek véljük az Esti Kornélról írt történeteket. Krúdy Szindbádöt szerepeltető elbeszélései föltehetően lazább halmazt alkothatnak, róluk inkább elmondható, hogy „a ciklust alkotó elbeszéléseknek sem a száma, sem a sorrendje nem állapítható meg pontosan” (Bezeczky 2003, 684). A számítógépes olvasás minden bizonnyal több szabadságot adhat a befogadónak. Az *Esti Kornél* kötet az alkotás későbbi szakaszának eredménye, az egyes részek egymásutánja nem véletlenszerű. Ahogy a két korábbi versfüzérnél, itt is lehet némi hasonlóság Robert Schumann olyan műveivel, amelyeknél „a dalok létrehozása és füzérbe (ciklusba) elrendezése az alkotó folyamatnak két különböző állomása” (Ferris 2000, 181), vagyis az első szakaszban a szerzőnek még nem kellett gondolnia összefüggésekre. A dalfüzérrel megállapították, hogy „a tizenkilencedik század első felében létrejött legeredetibb zenei forma”, melyben az „egyes részek (elements) jelentőségét csak visszatekintve lehet fölismerni” (Rosen 1995, 194).

A tizennyolc fejezet összetartozásához nyilvánvalóan hoz-

zájárulnak a szalagcímek. A *Pacsirta* esetében ezek az előrevetítő összefoglalók a felosztás eszközei, az *Esti Kornél*ban viszont kifejezetten a részek összetartozását hivatottak érzékelteni. Boccaccio legismertebb műve is elbeszélésfüzér, de tíz különböző történetmondóval. Minden elbeszélés elején rövid összegzés található, de kétséges, vajon a szerzőtől származnak-e ezek az apró történetek. „Nehéz megmondani, a középkorban mikor jelent meg a címféleségnek ez a típusa (Genette 1987, 277). Talán a *Róka-regény* (*Roman de Renart*) néven ismert, még a tizenkettedik század vége s a tizenharmadik első fele között keletkezett, huszonhét, versben elmondott történetből álló füzér a legkorábbi példa.

Könnyű volna arra hivatkozni, hogy 1933-ban Kosztolányi egységes könyvvé alakította tizenhét olyan írását, mely 1925 és 1933 között keletkezett és több-kevesebb elbeszélő alkotóelemet tartalmazott, majd az átdolgozáson kívül egy bevezetéssel is erősítette a kötet összetartozását, amely azután Első fejezetként a kiadvány élére került. Azért nem maradéktalanul kielégítő ez a magyarázat, mert az 1933-ban megjelent kötetben is maradtak némi „következetlenségek”. Közülük a legfeltűnőbb Esti és a névtelen elbeszélő barátságának kezdetével kapcsolatos. Az Első fejezetben a megnevezetlen történetmondó a következőket állítja: „Emlékezetem nem oly régi, mint barátságunk. Ennek kezdete még csecsemőkorom ősemberi homályába vész el”. Sőt, még arról is értesülünk, hogy a név nélküli barátot kisiskolás korában egy „zöld kabátos úr” összetéveszti Estivel (Kosztolányi 2007, 2: 422, 426). A Hatodik fejezetben viszont arról esik szó, hogy Esti azért nem adott barátjának pénzt harminc éves korában, amidőn a szalagcím szerint „óriási örökségre” tett szert, mert csak később ismerkedtek meg. A Hatodik fejezet szerint Estinek nincs testvére, az Ötödik végén viszont így kezdi a levelét: „Édes szüleim és testvéreim” (Kosztolányi 2007, 2: 486). A folytonosság nem nyilvánvaló, hiszen minduntalan megcáfolódik. A rendteremtése és lerombolása egyidejű egymással. Már-már csigavonalszerű a kötet alakja. „Van első utazás, de nincs utolsó” –

állapítja meg Krúdy értelmezője (Bezeczky 2003, 24). Az *Esti Kornél* szerkezete kevésbé laza, hiszen a Tizennyolcadik fejezetben a címszereplő „elbúcsúzkodik az olvasótól”, s a kalauz ezt kiáltja: „Végállomás” (Kosztolányi 2007, 2: 597, 600). A csigavonal kanyarulatai okolhatók a hatástörténet ellentmondásaiért.

A hatástörténet vázlata

Némi túlzással azt lehet mondani: a kötet értelmezéstörténete egy alapvető félreértéssel kezdődött. Azért volna mégis némileg egyoldalú az ilyen kijelentés, mert figyelmet érdemlő rész-igazságok is akadnak abban, ami Babits tollából a *Nyugat Könyvről könyvre* rovatában, 1933. június 16-án jelent meg. A költőtárs először „atelier-regény”-nek nevezte a könyvet, majd visszavonta ezt az állítását: „Voltaképp nem regény ez; s még csak nem is novellák sorozata, amikor a közös hős személye fűz össze. Igazi novella csak kettő van a kötetben; azok közül is az egyik lírává olvad át. A könyv többi darabja tiszta líra vagy ötlet vagy csevegés vagy humoreszk vagy értekezés, novellaformában” (Babits 1973, 152-153). Azt az észrevételt, mely a könyv műfajának vitathatóságára vonatkozik, utólag nem lehet indokolatlannak mondani. A nézet, mely szerint Kosztolányi „prózája még sokkal külön a versénél; de ő mégis csak költő és lírikus, és nem prózaíró” (Babits 1973, 153), máig kísért.

Babits szóban forgó bírálata egyetlen olyan jelzót tartalmaz, mely súlyos elmarasztalást rejthet magában: „hígságot” vet pályatársa szemére. Bizonyára ez is okozhatta, hogy cikke szóban megfogalmazott kárhooztatást váltott ki. Megnevezetlen személy ellenvéleményére hivatkozva tért vissza az *Esti Kornélra* a *Nyugat* következő számában. Ez a második cikk úgy próbálja megokolni a korábban kifejtetteket, hogy – akarva-akaratlanul – még határozottabban hangoztatja a kifogásokat.

Kosztolányi témáinak „jelentéktelenségéről” és „ötletszerűségről” értekeznek. Mai szemmel még ez sem tekinthető teljesen indokolatlannak. A Negyedik fejezet, a becsületes városba tett kirándulás története vagy „a világ legelőkelőbb szállodájáról” szóló Tizenegyedik fejezet nem sokkal több mulatságos ötletek egymásutánjánál. Szellemesek és könnyen olvashatók, mint Aldous Huxley, David Garnett, Paul Morand, Karinthy Frigyes vagy Szerb Antal némely elbeszélő műve. Lehetséges, hogy a török leánnyal foglalkozó Hetedik fejezet sem tartozik a kötet kiemelkedő részei közé, de a bolgár kalauzzal folytatott párbeszéd, a Kilencedik fejezet aligha sorolható a „kisebb súlyúak” közé (Németh 1995, 122).

Babits gondolatmenetének a vége azonban már zsákutcához vezet. „Az előadás eluralkodása, a tökéletes magyar elokvencia mindenén fölül helyezése nem kedvez a tömörségnek” (Babits 1973, 156). E megállapítás utolsó szava még indokolható s nincs ellentétben a korábban mondottakkal, a mondat korábbi része, az indoklás viszont már tévútra visz. „Forma és tartalom örök viszályában Kosztolányi a forma párthíve” (Babits 1973, 157). Ez a végkövetkeztetés olyan hamis kettősségre hivatkozik, amelynek föltételezése egyáltalán nem segítheti az *Esti Kornél* megértését.

Noha nem zárható ki a lehetőség, hogy Babits bírálata is ösztönözhetette Kosztolányit az *Esti Kornél éneke* című vers megírására, alighanem szerencsésebb az utókor ítéleteként, vagyis az értelmezéstörténet részeként számon tartani azt a megközelítést, mely szerint a következő sorok nemcsak öngigazolásként, de az egykori barát kifogásaira adott válaszként is fölfoghatók:

*Tárgyalj bolond szeszéllyel,
komázz halál-veszéllyel
s kacagd ki a buzgót,
kinek a mély kell.
Mit hoz neked a bűvár,
ha fölbukik a habból?*

Kezébe szomorú sár,
ezt hozza néked abból.
Semmit se lát, ha táncol
fényes vizek varázsa,
lenn nyög, botol a láncból,
kesztyűje, mint a mázsa,
fontoskodó-komoly fagy
dagadt üvegszemébe.
Minden bűvárnak oly nagy
a képe.

Jaj, mily sekély a mélység
és mily mély a sekélység
és mily tömör a hígság
és mily komor a vígság.
Tudjuk mi rég, mily könnyű
mit mondanak nehéznek
és mily nehéz a könnyű,
mit a medvék lenéznek.

A Kosztolányi Dezső *Őszegyűjtött Munkái* sorozatban, Révai kiadásában megjelent *Próza* című kötetben található egy húsz sornál alig hosszabb szöveg, melynek élén ez a szó áll: „Mélység”. Először 1933. január 15-én jelent meg a *Pesti Hírlap*ban, az „Ember és világ” címmel közölt jegyzetek egyik részeként (Kosztolányi 1974, 12-13). Több helyén emlékeztet a *Pesti Napló* hasábjain 1933. június 15-én megjelent *Esti Kornél énekére*, ezért Rónay László joggal értelmezte úgy, mint a vers közvetlen előzményét (Rónay 1977, 257-258). Mivel e prózai szöveg korábbi, mint Babits bírálata, mintegy megelőlegezett választ lehet sejteni a következő mondatokban: „So-hase feledd, költő, hogy az a tenger, ahol a mélységek mélységére kell ereszkedned, a színpadi tengerhez hasonlít, mely legföljebb másfél méter mély. Ebből kell igazgyöngyöt felhoznod. Sekély vizek, csillogó fölületek gyöngyhalásza vagy. Igazságod: káprázat. [...] Ne vágyakozzál az igazi tengerre.

Ott is csak a fölszín a szép. Nem is érdemes oda leszállnod s eldicsekedned, hogy lenn jártál és fölhoztál – bizonyítékul – egy marék sarat. [...] Nem vetted-e észre, hogy a bűvár a vas-
kos öltözékében milyen kevéssé emberi, s roppant sisakjával, tág üvegszemével, széles pofájával milyen nagyképű? Minden bűvár nagyképű.” Azért is lehetséges így olvasni az idézettek, mert a két költő vitája nem Babits bírálatával kezdődött. Király Istvántól (Király 1986, 403–412) Bónus Tiborig (Bónus 1998b, 297–314) többen is értekeztek az előzményekről, amelyek jogossá teszik a föltevést, hogy Kosztolányi bizonyos mértékig előre láthatta, miként fogja bíráltni Babits az *Esti Kornél* című kötetet. Már 1932. október 23-án megjelent egy cikke, melyben azt hangsúlyozta: számára a fontoskodó körmönfonság, a kiagyaltság, az erőlködés, a lemondani nem tudás összeegyeztethetetlen a művészettel: „Aki túlon túl mély igyekszik lenni, mint általában a meddők és kontárok, szükségszerűen sekélyessé és elcsépeltté válik, mert semmi sem oly sekélyes és elcsépel, mint az akarat erőfeszítése. Minden remekmű, mellyel eddig találkoztam, szerény is volt, látszatra majdnem igénytelen, kifejezésében pedig könnyed” (Kosztolányi 1999b, 299).

„Esti Kornél világnézetellenes világnézetének sötét árnyéka a kétely és pesszimizmus.” Ez a mondat a Kosztolányi halála után elmondott rádióelőadásban (Babits 1977, 420) arra enged következtetni, hogy Babits később sem tudott megbékelni a kötettel. Gyanítható, hogy a *Pesti Hírlap*ban 1934-ben megjelent tárcákban kifejtett gondolatokkal azonosította Esti Kornél nézeteit. A szeptember 8-án olvasható számban olvasható a következő vallomásszerű nyilatkozat: „Igazság, hajdani bálványom, gyermekkorom ábrándja, ifjúságom szerelme, mi lett belőled? [...] Én, aki már a tapasztalat s a tudás nagyítóüvegén át figyellek, tudom, hogy annyi igazság van, ahány ember. / Akik nem így gondolkoznak, azok az igazság korlátolt, erőszakos, elszánt bajnokai. Ők támasztottak minden meddő vitát, minden hiú pörpatvart, minden gyilkos háborút.” Két héttel később egy törvényszéki tárgyalás ismertetésekor,

a vádlott épelméjűségéről megfogalmazott, egymással homlokegyenest ellentétes elmeszakértői véleményeket így mérlegelte: „Kinek van igaza? / Bajos eldönteni. Ezek értékítéletek, s mindig attól a nézőponttól függenek, amelyikbe a szemlélő behelyezkedik” (Kosztolányi 1974, 275, 279).

Babits bírálatának fő hibája a nyelv szerepének félreismérésére vezethető vissza. A következő évtizedek értelmezéseinek többsége azért hiteltelen, mert úgyszólván nem vesz tudomást nyelvi megalkotottságról. Barta János 1938-ban a vallás (Barta 1976, 436-451), Heller Ágnes két évtizeddel később (Heller 1957) a marxistának mondott erkölcsstan távlatából ítélte el – nem annyira a kötetet, mint inkább annak címszereplőjét, akit Kosztolányi Dezső szócsövének tüntetett föl. A költő műveit méltányló szerzők is általában ilyesféle föltevéshez folyamodtak: Devecseri Gábor például 1945-ben kiadott könyvében a kötet Ötödik fejezetét csak azért hozta szóba, hogy Estit Kosztolányival, Kaniczkit Karinthy Frigyessel, Sárkányt Somlyó Zoltánnal azonosítsa (Devecseri 1945, 26). Ennél az értelmezésnél talán még az a kissé képzeletszülte magyarázat is helytállóbb, mely szerint e fejezet „prózában és ironikus hangsúllyal közli velünk azt, amit a *Boldog, szomorú dal* hátterének nevezhetünk” (Nemes Nagy 1989, 181). Az önéletrajzi megközelítést az eszmeivel ötvöző értekezés Esti Kornél „magatartásáról” (Király 1986, 403-475) viszont lényegében megkerüli a szövegszerű olvasást.

Az *Esti Kornél* megítélésében az életműnek az a két áttekintése sem hozott lényeges változást, mely az 1970-es években készült. Kiss Ferenc ugyan már a későbbi könyvét előkészítő, 1972-ben megjelent rövid pályaképben is méltatta a Harmadik fejezetet, de Esti alakját egyértelműen alkotójának életrajza felől közelítette meg, s azt hangsúlyozta, hogy Esti utazása Olaszországba „a legteljesebb önjellemzése Kosztolányinak” (Kiss 1972, 21). Ehhez képest hét évvel később kiadott, nagyobb terjedelmű könyve sem hozott igazán újat, amennyiben az Esti Kornélról írt történeteket vallomásként értelmezte (Kiss 1979a). Rónay László ebben a vonatkozás-

ban hasonló álláspontot foglalt el. Leszögezte, hogy az Első fejezet ellentmond „a filológiai tényeknek”, amennyiben azt a látszatot kelti, mintha a könyv egyéves munka eredményeként jött volna létre és nehezményezte, hogy „ez a tüneményes kötet végeredményben azért híjával van az összefogó egységnek” (Rónay 1977, 244-245).

Az Esti Kornél-történetek értékelésében némi túlzással 1979-ig nem következett be döntő fordulat. Ebben az évben adtak ki egy gyűjteményt Krúdy s Móricz születésének századik évfordulójára. Öt irodalmár foglalkozott Móricz, négy Krúdy műveivel. Más szerzőkről, egyetlen kivétellel, egy-egy tanulmány szólt. Kafka, Babits, Füst, Tersánszky, Komor András, Márai, Hevesi András, Gelléri, Illyés és Ottlik egy-egy művének elemzésén kívül egy eszmefuttatás Kassák regényeit taglalta. Az egyik szerző Karinthy Frigyes és Szathmári Sándor utópiáit hasonlította össze, egy másik pedig a két világháború között a Szovjetunióban élt magyar kommunisták regényeit méltatta. Kosztolányi műveinek hatástörténete szempontjából nem elhanyagolható, hogy noha a kiadvány egyáltalán nem azzal a céllal készült, hogy Kosztolányi műveire irányítsa a figyelmet, életműve két dolgozatnak is tárgyául szolgált. Németh G. Béla Kiss Ferenc kandidátusi értekezésésként is benyújtott munkájáról írt véleményét alakította át a kötet számára, oly módon, hogy a bírált munkának még az említését is kihagyta a szövegből. Kosztolányi egész életművének a minősítésére összpontosítván a figyelmét, lírára és regényekre utalt, de nem ejtett szót az Esti Kornélról írt történetekre, amelyekkel a másik tanulmány foglalkozott (Szegedy-Maszák 1979). Ezt az 1978-ban készült értelmezési kísérletet a francia strukturalistáknak az elbeszélésre vonatkozó elmélete ösztönözte. Változatlanul került be 1980-ban kiadott tanulmánykötetembe. Még ugyanebben az évben egy bővített változata is megjelent „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei” címmel, mely az *Esti Kornél* című kötetet és az „Esti Kornél kalandjai” című sorozatot a lélektani regény meghaladásaként jellemezte (Szegedy-Maszák 1980). Ez a változat – némi helyesbítéssel –

1987-ben, majd – újabb módosítással – 1998-ban is megjelent. Az a szöveg, mely az 1999-ben kiadott francia fordítás utószavaként olvasható, egyetlen javítást leszámítva lényegében az 1979-ben kiadott magyar szöveg alapján készült (Kosztolányi 1999). Erősen különbözik viszont ettől az 1985-ben Párizsban tartott előadás (Szegedy-Maszák 1988), illetve az öt évvel később Amerikában közölt értelmezés (Szegedy-Maszák 1990).

E különböző szövegváltozatokat összehasonlítva egyértelművé válik, hogy a hangsúly a szerkezeti elemzésről fokozatosan a nyelvjátékokra és a hatásra terelődött át. Egyetlen alapfeltevés maradt változatlan, mely szerint a tizennyolc fejezetes *Esti Kornél* című kötet egységként olvasható, s az 1936-ban megjelent *Tengerszem* „Esti Kornél kalandjai” című tizenhét részes sorozata is annak tekinthető. Sőt, ha figyelembe vesszük, hogy a korábbi kötet Első fejezete általános bevezetés, mely hangsúlyozza a távolságot a megszokott műfajokhoz képest és körvonalazza a viszonyt a névtelen elbeszélő és Esti között, akkor – így szólt az érvelés – még bizonyos párhuzamosságok is teremthetők az azonos számú részekre tagolt két sorozat között. A korábbi kötetet lezáró, „közönséges villamosút”-ról szóló Tizennyolcadik fejezet például Esti halálának metaforikus megjelenítésével, az „Esti Kornél kalandjai”-t berekesztő „Az utolsó fölolvadás” viszont a hős „betű szerinti” halálával ér véget.

Ez a magyarázat három évtized távlatából már némileg túlzónak minősülhet, bár alighanem új irányt adott az értelmezésnek. Egységes műként azóta leginkább Hima Gabriella jellemezte az *Esti Kornél* kötetet s az „Esti Kornél kalandjai”-t. Az ő felfogása az orosz irodalomtudomány távlatából fogant. Szerinte az „*Esti Kornél* műfaja jellegzetesen *regény utáni* erkölcsrajz”, melynek hősében „a legélesebb tisztánlátás a legteljesebb passzivitással párosul” (Hima 1992, 171-172).

A történetmondás korábbi hagyományaihoz képest lazább – ha úgy tetszik, nem „regényszerű” – fölépítés e történeteknek megkülönböztetett jelentőséget ad. Ez a fölismerés tükröződött abban, hogy 1998-ban olyan Kosztolányi műveit elem-

zű gyűjtemény jelent meg, amelynek huszonöt tanulmányából öt kizárólag az Esti Kornél-történeteket vizsgálta. Túlzás nélkül állítható, hogy a kilencvenes évekre ezek váltak az életmű legtöbbet emlegetett darabjaivá. Valószínűleg a posztmodernnek nevezett magyar próza alakulása is okolható ezért, de azt sem szabad feledni, hogy nagyon különböző irodalomtudományi irányzatok képviselői találtak értelmezni valót e szövegekben.

Fokozatosan hódított tért az a hallgatólagos vélemény, hogy a történetek némelyike megkülönböztetett figyelmet érdemel. A „közönséges villamosút” elbeszélését – melyről még Kiss Ferenc annyit jegyzett meg, hogy benne Esti „szerepének nincs különösebb jelentősége” (Kiss 1979a, 467) – Bengi László a hermeneutika távlatából értelmezte át. Ez a magyarázat arra figyelmeztet, hogy az először Esti nevének említése nélkül, „Utam” címmel a *Napló* 1932. február 20-án megjelent számában, majd a következő napon a *Pesti Hírlap Vasárnapjában* közölt történet jelentése döntően megváltozott azáltal, hogy záró fejezetként a kötetbe került. A tanulmány szerint „a szöveg némely részlete, a történet néhány mozzanata már első olvasáskor is egyértelműen ironikusnak mutatkozik. Elsősorban az iróniának abban az értelmében, amikor a szó szerinti (denotatív) és az átvitt jelentés (konnotátum) feszültségét, el-lentétét értjük e szón. [...] Az iróniát tehát az elbeszélői szólam modalitását egységesítő vonásnak tekintem” (Bengi 2000, 11-12). A fejezetnek egy másik értő olvasója arra hívta föl a figyelmet, hogy „Kosztolányi nyelvi purizmusa mellett a vállalási tradíció szóhasználata is motiválhatja a villamos *tornácá*-nak említését” (Mártonffy 1998, 220). Mindkét véleményt megerősíti Kosztolányi önértelmezése. „A végállomás, ahol majd kiszállunk, egy” – olvasható egy 1930. november 14-én, a *Pesti Hírlapban* közölt cikkében (Kosztolányi 2002, 452). Négy évvel később, 1934. november 18-án jelent meg ugyan-ebben az újságban az a beszámoló, melynek kulcsmondatai így hangoznak: „Az utazás szememben előbb-utóbb az élet jelképévé magasodik. Elindulunk valahová, s megérkezünk.

Mi a végcél? Ennek is többnyire oly kevés értelme van, mint az élet végcéljának” (Kosztolányi 1979, 294).

Más fejezetekről is készültek új értelmezések. Molnár Mariann a szójátékok szerepét vizsgálta a Mogyoróssy Pali megőrülését elbeszélő Nyolcadik fejezetben (Molnár 2001), Adriana Varga pedig a román fordításból kiindulva Esti s a bolgár kalauz történetének nyelvbölcseleti vetületéről adott részletes elemzést (Varga 2002). Könnyű volna arra következtetni, hogy az újabb tanulmányok mindinkább a befogadásra irányították a figyelmet, de ezt túlzás volna hangoztatni, hiszen némelyikükben tovább kísért a szerzői szándék érvényének elismerése. „Köztudott Kosztolányiról – olvasható az egyik szerzőnél –, hogy milyen tudatosan írt, s hogy szójátékokat nem indokolatlanul alkalmazott” (Molnár 2001, 303). Függetlenül attól, mennyiben hasznosítható ilyen érv egy mű értelmezésében, az is kérdés, vajon Kosztolányi nem a nyelv eleve – a beszélő vagy író szándékától függetlenül – létező működési módjának megnyilvánulását látta-e a szójátékban.

A legutóbbi három évtized tanulmányai kimondva-kimondatlanul a kiadások hiányosságaira is ráirányították a figyelmet. Réz Pál 1981-ben – saját korábbi gyakorlatától is eltérve – félretette az „Esti Kornél kalandjai”-nak minden bizonnyal még a költő által megszabott sorrendjét és időrendben közölte e történeteket. Sőt, az *Esti Kornél* kötet egyes fejezeteinek végén is föltüntette az első megjelenés évszámát, noha ez az évszám olyan szöveg megjelenésére vonatkozik, amely nem egyezik meg a kötetben olvasható változattal. „Esti Kornél kalandjai” cím alatt itt ugyanúgy huszonhárom történetet talál az olvasó, mint Kosztolányi elbeszéléseinek 1994-ben megjelent összkiadásában. Föltehető a kérdés, vajon helyes-e eltekinteni a *Tengerszem* alcímmel is hangsúlyozott tagolásától, amely műfaji különbségeket is jelöl, nem célszerűbb-e megtartani a kötet tizenhét történetét az eredeti elrendezésben – mint a szintén Réz Pál által sajtó alá rendezett, 1965-ben megjelent kiadásban – s külön közölni azokat a szövegeket, amelyeket maga Kosztolányi nem vett föl kötetébe. Bengi László

az 1994-ben megjelent kiadásból kiindulva állapította meg, hogy a *Tengerszem* kiadásainak legtöbbje „sajnos egy ciklus kompozícióját sem tartja meg (a novellákat időrendben közli), ami főleg a középső három rész esetén igen vitatható” (Bengi 1998, 255). Véletlen-e, hogy az eredeti gyűjteményben „Az utolsó fölolvadás” zárja le az Esti Kornélról szóló történeteket? Lehet, a szerkesztő is érezte az általa választott megoldás hátrányát, hiszen az „Esti megtudja a halálhírt” című szövegről megjegyezte: „bizonyosan nem tudni, hogy Kosztolányi önálló elbeszélésnek szánta-e, avagy *Mostoha* című tervezett, de ki nem dolgozott regényének egy fejezete” (Kosztolányi 1994, 1520). Ha ennyire a szerzői szándék a kiindulópont – ami korántsem magától értetődő –, nem önellentmondás-e félretenni a szerzői elrendezést? A folyóiratban, hetivagy napilapban közölt írásokat a költő életében az *Esti Kornél* és a *Tengerszem* című kötetben közreadott szövegekkel Péczely Dóra vetette össze (Péczely 1998). Noha az első változat lelőhelyét nem mindig sikerült pontosan azonosítani, munkájának komoly érdeme, hogy egyértelműen arra az eredményre jutott: a különféle szövegváltozatok teljes kritikai kiadására van szükség.

A Wüstenfeld bárónak tulajdonított s kiindulópontként idézett kijelentés bizonyos kételyt juttat kifejezésre a korszerűség igényével szemben. Az *Esti Kornélt* lehet a mérsékelt újszerűség jegyében olvasni. Ez a könyv távol áll az első világháború után sokhelyütt, így Magyarországon is meghatározó erejű újklasszicizmustól – amelyet egyébként az *Esti Kornél* Tizenkettedik fejezete a múltékony irányzatok sorában említ. Móricz *Tündérkertjével* ellentétben nem Kemény Zsigmond történeti regényeinek a hagyományához kapcsolódik, nem is a regény tizenkilencedik századi alakulásában jelentékeny szerepet játszott nevelődési és családregegy felújítása, mint a *Halálfiak* vagy akár Tormay Cécile korábbi műve, *A régi ház* (1915). Az öntükröző nyelvi megalkotottság révén s a belső cselekmény előtérbe helyezésével már Kosztolányi regényei, *A véres költő*, a *Pacsirta*, az *Aranysárkány* s az *Édes Anna* is

jobban eltértek a tizenkilencedik századi regény fő irányaitól, mint a legtöbb magyar kortárs művei, s az *Esti Kornél* még közelebb áll azokhoz a jórészt nyugat-európai vállalkozásokhoz, amelyeket az utókor a huszadik század elejének kezdeményezéseiként tart számon. Az egységes regényvilág megszüntetésére és a kitaláltság újraértelmezésére ugyan már Krúdy is tett kezdeményezést Szindbád-sorozatával, sőt az egyes részek közötti viszonyt bonyolító elbeszélésfüzérre már a tizenkilencedik században is akadt példa, de az, ahogyan az Esti Kornél-történetek egy része a véletlenszerű hatással, a lélektani megindoklás és az erkölcsi tanulság mellőzésével mintegy társalkotóvá lépteti elő a befogadót, majdnem példátlan a korábbi magyar irodalomban.

Az utóbbi évtizedekben nemcsak az irodalmárok, de az elbeszélő prózáírók munkái is növekvő érdeklődést tanúsítottak Kosztolányi elbeszélésfüzérére. Császár István (1936–1998) *Gyilokjáró* (1985) című kötetéről ugyan joggal állapították meg, hogy „az *Esti Kornéllal* szemben nem megnyitja az utat az értelmezések előtt, hanem lezárja”, Garaczi László (1956–) könyvei közül a *Plasztik* (1985) és a *Pompásan buszozunk!* (1998) azonban már valóban „az Esti által problematizált nyelvhez való viszony szintjén olvasta el Kosztolányi szövegeit” (Szilágyi 2004, 71, 77). Csakis sajnálni lehet, hogy a Pacskovszky József (1961–) rendezte film, az *Esti Kornél csodálatos utazása* (1994) nem gazdagította az alapjául szolgáló szövegek értelmezését. Egyértelműsítésre, „az egyes részek ’összerántására’ törekszik”, s nem a jelentés nyitottságát, ehelyett „a szét-tartó tendenciákat emeli ki” (Szilágyi 2004, 71, 77, 76). Az Esti Kornélról szóló történetek közül nagyon kevésre támaszkodik, miközben Kosztolányinak olyan elbeszéléseit – így *A bécsi asszonyt* (1910) és a *Hrusz Krisztina csodálatos látogatását* – is fölhasználja, melyek lényegesen korábbiak, és nincs sok közülük az *Esti Kornél* világához. Ebben a filmben feltűnően érzékelhető a Huszárik Zoltán rendezte *Szindbád* hatása, de míg e korábbi alkotás Krúdy szellemében nyitott mű, addig az *Esti Kornél csodálatos utazása* „mintaszerű, veretes dramatur-

giájával párhuzamos építkezésű, hagyományos módon 'olvasandó' filmregénnyé formálódott." Ha a *Pacsirta* című film kaszinóbeli jelenete Móricz Zsigmond gentry szereplőket megjelenítő regényeinek szellemében készült, úgy az *Esti Kornél csodálatos utazása* „Szindbád-’átlátás’”, amennyiben a címszereplő „a filmben erotikusan meghatározott lényé válik” (Péczy 2002, 73, 80, 79).

Az előzmények említésekor szó esett arról, hogy Kosztolányi 1933-ban kiadott könyve nemcsak a későbbiek, de a korábbiak felől is megközelíthető. A viszonylag későn írt Első fejezetben Esti a megnevezetlen elbeszélő hasonmásaként jelenik meg és a közösen létrehozandó mű töredékszerűségét hangoztatja. Mindkét jellegzetesség kapcsolatba hozható a romantika örökségével. Talán nem túlzás azt az észrevételt tenni, hogy az *Esti Kornél* annyiban is szerzőjének különösen jellemző alkotása, hogy egyértelművé teszi az érintkezést a romantikával. Ez is jelenthet különbséget az első világháború után oly feltűnővé, már-már divatosá vált újklasszicizmus-hoz és újrealizmushoz képest.

Az is tagadhatatlan, hogy Kosztolányi elbeszélő prózai művei sokkal kisebb vállalkozások, mint a huszadik század első harmadának legjelentősebb nyugati teljesítményei. Az *Esti Kornél* szerzője számára sem Proust, sem Joyce nem volt ismeretlen. *Rövid és hosszú mondat* címmel 1935-ben a *Pesti Hírlap* hasábjain közölt cikkében saját fordításban idézett egy részletet a *Du côté de chez Swann*-ból annak szemléltetésére, hogy a hosszú mondat nélkülözhetetlen szükségszerűség s földarabolása a gondolatot semmisíti meg, a *Színházi Élet* 1933. szeptember 3-i számába készített *Irodalmi levél*ben pedig arról tett említést, hogy az *Ulysses*-t röviddel megjelenése után megrendelte. Az a tény, hogy Kosztolányi viszonylag ritkán folyamodott hosszú mondathoz és az *Ulysses* olvasását – saját bevallása szerint – abbahagyta a 179. oldalon, mindazonáltal némi távolságtartást jelez.

Különösen az *Ulysses*ről írtak vethetnek éles fényt Kosztolányi felfogására. Az általa adott értelmezésnek fontos része

annak a nyelvteremtésnek a méltánylása, mely „hol elszabdálja a szavakat, hol összevarrja, ötből-hatból formálva egyet”. Az élmény maradandósága is hangsúlyt kap: „Emlékezem egy tetetés leírására, mely most, hogy visszagondolok rá, még mindig megráz” (Kosztolányi 2006, 437).

Az eredetiség ilyen változatára Kosztolányi nem törekszik. Részint azért nem, mert noha nem tagadja, hogy a művészetnek szüntelenül meg kell újulnia, bizonyos mértékig viszonylagos érvényűnek véli az újítás létjogosultságát. Az alkotói szándék természetesen nem perdöntő jelentőségű. Egyébként is gyakori, hogy a jelentős művész idegenkedik kortársai műveitől, mert a saját útjának a megtalálása foglalkoztatja. Virginia Woolf és Robert Musil is élt fönntartással az *Ulysses*-szel szemben.

Megszakítottság és folytonosság

Értelmezés kérdése, fogyatékoságnak számít-e, hogy az *Esti Kornél* későbbi fejezeteinek némelyike ellentmond a legelsőnek. Lehetséges azzal érvelni, hogy a folytonosság hiánya annyit jelent, hogy a mű megtagadja a szereplő jellemének realista hagyományát. A nyitó fejezet társadalmon kívüli, törvénytadó (anarchista) és hitetlen Esti Kornélt állít szembe a társadalmi előírásoknak alkalmazkodó, törvénytisztelő és pályaeépítő, sőt törtető névtelen elbeszélővel. A Tizenharmadik fejezet – „melyben mint jótevő szerepel, fölkarolja a sorsüldözött özvegyet, de végül kénytelen megverni őt, mert annyira sajnálja, hogy egyebet nem is tehet” – viszont már meglehetősen jómódú, beérkezett íróként állítja elének a címszereplőt, ki bizonyos önérzettel vallja mesterembernek magát, s szobalányt tart, aki nagyságos úrnak szólítja alkalmazóját.

Esti nem regényhős, nem jellem, amelynek összetartozó egységet alkotó megkülönböztető jegyei találhatók a különböző szövegrészekben. Az Első fejezet előbb az elbeszélő háta

mögötti hangként szerepelteti Esti Kornélt, majd ismételten azt sugalmazza, hogy a két „szereplő” tulajdonképpen akár egyazon személy is lehet: „Mefogadtuk, hogy valamint egy napon és egy órában pillantottuk meg a világot, azonképpen egy napon és egy órában fogunk meghalni, egyikünk sem éli túl a másikat, egyetlen másodperccel sem” (Kosztolányi 2007, 2: 425). A városbeliek összetévesztik őket egymással, míg a névtelen elbeszélő apja a fiú rossz szellemeként üldözi Estit. Még arra is van némi utalás, hogy a megnevezetlen elbeszélő és Esti viszonya Faust és az ördög szerződéséhez hasonló. Művészet és kegyetlenség, sőt talán gonoszság vagy legalábbis a gonoszkodás is a címszereplő tevékenysége; „ő tanított meg énekelni, hazudni és verset írni” (Kosztolányi 2007, 2: 424).

A „való”-nak mondott léttel szemben Esti a képzelet világában él, és szemlélete a megnevezetlen elbeszélőt is hatalmába keríti. „Valami csillogó fémtárgyat mutatott a markában. Azt mondta, hogy az varázssíp, csak bele kell fújnia, s bármely házat a levegőbe emel [...]. Tíz felé suhogást hallottam a levegőben és zenét. Házunk lassan, egyenletesen emelkedett fölfelé, a magasban egy kissé megállapodott, aztán imbolgva, de éppoly lassan, egyenletesen, amint fölemelkedett, visszaereszkedett a földre” (Kosztolányi 2007, 2: 423-424).

Aki fölemeli a földről a hétköznapi világát a levegőbe, maga is a képzelet szülője. „Esti Kornél tényleg volt, de nem volt jogi személy.” Tükör előtt ül és álarcot tart a szálláshelyén. Arra emlékszik, amit földönjáró társa elfelejtett, és azt felejt el, amire a másik emlékszik. A megnevezetlen így jellemzi viszonyát Estivel, mielőtt társszerzőséget ajánl neki: „Mindenben egy és mindenben más. Én gyűjtöttem, te szórtál, én megnősültem, te agglégény maradtál, én imádom a népet, nyelvemet, csak itthon lélegzem és élek, de te világcsavargó, nemzetek fölött röptél, szabadon, és az örök forradalmat vijjogod” (Kosztolányi 2007, 2: 427, 430).

A bevezetést követő tizenhét fejezet nem egészen felel meg a meghirdetett célkitűzésnek, ám a következtetlenség a vállalkozás lényegéből is fakadhat. A töredékszerűséggel sok min-

den összeegyeztethető, például az is, hogy Esti életének hosszabb szakaszairól semmit sem tud meg az olvasó. Az Ötödik fejezet – „melyben egyetlen hétköznapjának, 1909. szeptember 10-ének mozgalmas és tanulságos leírása foglaltatik, s megelevenül az idő, mikor még I. Ferenc József ült a trónon és Budapest kávéházaiban csak különböző irányokhoz, iskolákhoz szító modern költők tanyáztak” – azt állítja, hogy a címszereplő mindössze húsz éves, a rákövetkező – „melyben szert tesz óriási örökségre” – ellenben már visszaemlékezés arra az időre, midőn Esti körülbelül harminc éves lehetett. A Wüstenfeld báró örökhalását ecsetelő Tizenkettedik fejezet azután ismét a húszéves Estihez vezeti vissza az olvasót. Fölvethető a gondolat, hogy az *Esti Kornél* füzérszerúsége megengedi, hogy a fejezetek sorrendje szempontjából érvénytelen legyen az évek előrehaladása és az egyes fejezetek eseményeit elválasztó időköz. Az elbeszélés és a történet ideje között mindig változik a távolság, vagyis az egyes fejezetek nem a bennük elmondott események sorrendjében követik egymást. Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy az ötletsorokat és az olykori vágásokat – például az Ötödik fejezet végé felé, Esti és a Paula nevű „utcai lány” jelenete utáni tér- s időbeli váltást – akár a mozi is ösztönözhetne. A Kilencedik fejezet elején Estit olyan érzés fogja el, „mintha némafilmet forgatnának” előtte (Kosztolányi 2007, 2: 514). Kosztolányi műveiben nagyon sok a mozira vonatkoztatás. Már 1911-ben közölt cikket *Mozgóképek a moziról* címmel *A Hét* hasábjain, 1932-ben pedig a *Pesti Hírlap*ban jelent meg *Mozi* című novellája, amely tizenkét képsorból áll.

Az is fokozza az elrendezés szabadságának a hatását, hogy a megnevezetlen elbeszélő jelenléte némely fejezetekben igen feltűnő, másutt viszont alig vagy egyáltalán nem érzékelhető. Ez utóbbi csoporthoz tartozik a Második fejezet, „melyben 1891. szeptember 1-én a Vörös Ökörbe megy, és ott megismerkedik az emberi társadalommal”. A címszereplő első napja az iskolában ellentmond a nevelődési regény hagyományának, amennyiben teljesen kész jellemet állít az olvasó elé. Három olyan meg-

határozó tulajdonságát mutatja meg, amely végigvonul a többi fejezeten. Közülük a halálfélelem a legelső. A második már egyértelműen elárulja Esti alkatának kétértelműségét; retteg a magánytól és a tömegtől: „ha az imént azon esett kétségbe, hogy annyira egyedül van a világon, most még riasztóbb kétségbeesés fogta el, hogy ennyire nincs egyedül a világon”. Sem az „urak”, sem a „parasztok” között nem talál helyet, s ez általános bizonytalanság érzését alakítja ki benne: „Nem tudta, hogy hová menjen, nem tudta, hogy hová tartozik” (Kosztolányi 2007, 2: 435, 436). A cél s a közösségben elfoglalt hely meghatározatlansága ugyanannak a létérzékelésnek két vetülete.

Esti utazásként éli meg az életét, ám a helyváltoztatás annyiban kápráztatnak bizonyul, hogy a hátrahagyott menedék – a *Pacsirtából* s az *Aranysárkányból* már ismert Sárszeg – utólag, visszatekintve nem látszik alacsonyabbrendűnek, mint a „nagyvilág”. A Harmadik fejezet –, melyben 1903-ban, közvetlen az érettségije után, éjszaka a vonatban először csókolja száján egy leány” – nemcsak a leghosszabb, de kezdettől fogva a kötet legtöbbre értékelt történeteinek egyike. Már Babits a novellaszerűsége miatt emelte ki e vonatút elbeszélését. Annyiban jogos volt észrevétele, hogy az Estivel egy fülkében ülő asszony és hibbant lánya regényszerűnek mondott életének sem korábbi, sem későbbi szakaszairól nem kapunk tudósítást. A címszereplő mintegy ekkor lesz gyerekből felnőtté, ám a nevelődési regény célelvének ellentmond, hogy az utazás „lelki álarcosbál”, a személyiség elveszíti önazonosságát – „az a fiatalember, aki ott ül, az olasz könyvvel a kezében, voltaképp ő is meg nem is ő” –, s az új helyzet a hátrahagyottnál – ha úgy tetszik, a felnőttkor a gyerekkornál – nem egyértelműen értékesebb: „Több annál és kevesebb.” Az önmagukat semlegesítő értékelések az elbeszélő visszatekintő jellegéből erednek. A névtelen elbeszélő az egykori Esti Kornélról a későbbinek ismeretében szól: „Sziürke szeme fájó esengéssel, tétova kandisággal égett, akkor még sokkal tisztábban és tüzesebben, mint később, mikor a csalódás, a mindenben való kétkedés ködössé tette e szem ragyogását, olyan ólomszínűvé, olyan része-

gen-zavarossá, mintha állandó pálinkamámorban volna.” Visszatekintő távlatból nézve – márpedig a könyv másfélét nem ismer – a korábbi mintegy a későbbi igazolásának látszik. A csúnya és eszelős lány csókja az éjjeli vonaton azt igazolja, hogy a kék „nem messze lakhat az undortól” (Kosztolányi 2007, 2: 443, 441, 446, 456).

Találhat-e az olvasó olyan elemet az *Esti Kornélban*, mely egységet ad a lazán egymáshoz fűzött történeteknek? Legalábbis kettőt lehet szóba hozni. Az egyik a nyelv létezési módjának a fürkészése. Még a Tizennegyedik fejezetnek is ez ad mélyebb létjogosultságot. Babits itt is „kissé üres” ötletet, „avult” és „nyakatekert” humort talált (Babits 1973, 153). Tévedett, mert Gallus az általa fordított szövegek túlfogalmazásainak kiiktatásával voltaképp nyelvileg s következésképp művésziileg bírálja az olcsó hatásokra törekvő regényeket.

Esti nyelvbölcseleti felfogására természetesen a Kilencedik fejezet, a bolgár kalauzzal folytatott „eszmecsere” veti a legélesebb fényt. A közlés, az érintkezés mibenlétének és lehetőségének e kivételes érzékenységre valló megvilágításában nem a nyelv mindenhatósága vagy pótolhatósága, nélkülözhetősége forog kockán. Arra irányul a figyelem, hogy a jelentés mindig a nyelvi összefüggéstől (a ko- és kontextustól) függ. „Az ’igen’ legtöbbször ’nem’ is.” Így szól a fejezet egyik kulcsfontosságú mondata (Kosztolányi 2007, 2: 516).

Nem kevesebb nyomatékkal irányítja a figyelmet a közlési (kommunikációs) helyzet elsődlegességére a Tizenhetedik fejezet, amelyben Esti a következő szavakat intézi Ürögi Danihoz:

„Ki innen, mégpedig azonnal. Értetted? Kotródj innen. Nem tréfálok, esküszöm, hordd el az irhát, mert nem tudlak látni, s eztán többé sohase szemtelenkedj ide, torkig vagyok veled, unlak, unlak, te savanyútozás, te unalommartás...

Esti már úgy üvölt, hogy elreked, ajkai vonaglanak, hadonászik. Egy mozdulattal leveri az asztalon levő vizeskorsót, az izzé-porrá törik, s a benne levő fekete leve épp egy fehér selyemperzsáját áztatja át.

Dani elkacagja magát. Szélesen, boldogan kacag. Csak most érti meg végre-valahára, hogy itt szívesen marasztalják” (Kosztolányi 2007, 2: 595).

Amikor Esti a dolgok viszonylagosságát hangoztatja, volta-képp arra céloz, hogy a világ a nyelv természetét képezi le. Nincsenek azonos jelentésű szavak, s csakis egyedi jelenségek léteznek. Minden értelmezés távlat kérdése. A Tizenötödik és Tizenhatodik fejezet egyaránt élet s művészet nyomatékos szembeállítás. Esti és Pataki azért nem tudja megérteni egymást, mert két külön világban él. „Az apa arra gondolt, hogy megmarad-e a fia. A költő arra gondolt, hogy megmarad-e a verse” (Kosztolányi 2007, 2: 581). Elinger és Esti között sem kisebb a távolság. Elinger megmenti a költő életét, de amikor verset kezd írni, Esti belöki a Dunába és futásnak ered.

A kötet másik visszatérő alkotóeleme, az Estire gyerekkortól jellemző félelem „a meghalás utolsó kötelességétől”, a Nyolcadik fejezetben kerül előtérbe. Mogyoróssy Pali megőrült. Erről értesítik Esti Kornélt, aki a helyszínre siet, hogy lássa az újságírót, mielőtt tébolydába zárják, „mert azt remélte, hogy valamit mégis elleshet a titokból akkor, mikor az ismeretlen láb reánk tipor, s a lét észrevétlenül a nemlétbe bilien” (Kosztolányi 2007, 2: 500).

Egészen más nyelvjáték érzékelhető a zárófejezetben, mely „egy közönséges villamosútról ad megrázó leírást”. A bevezetés mellett ez a zárlat kelti legegységesebben azt a hatást, hogy a kötet összefüggő egész. Egyúttal a legékebben bizonyítja, hogy a jelentés a szövegösszefüggés és a közlési helyzet függvénye. Már a „közönséges” és a „megrázó” is kölcsönhatásban áll egymással. Az első jelző azt sugallja, hogy semmi rendkívüli nincs az elbeszélésben, a második viszont némileg ellentmond ennek. Voltaképp kétféle nyelvhasználatról is szó lehet. Az egyik felől szemlélve a „megrázó” bohókás túlfogalmazás, a másik felől a „közönséges” egyáltalán nem közönséges.

Az írásmód kétféle rétege végig érzékelhető. „Ordított a szél.” „Körös-körül fekete sátorok ásítottak.” „A koci vi-

sított a síneken. Szilaj kanyarodással megállt előttem.” Az eféle megfogalmazások inkább illenek a „megrázó”, mintsem a „közönséges” jelző képviselte írásmódhoz. A kettősség mintegy arra készíti föl az olvasót, hogy ne nagyon lepődjék meg, ha többértelműséggel találkozik. Nem lehet tudni, mekkora súlya van a szavaknak. Mindig fönnáll a lehetőség, hogy átvitt (metaforikus) értelemre kell gondolni. Ha például azt olvassuk: „nagy út várt rám: okvetlenül meg kellett érkezennem”, óhatatlanul az életút ősrégi közhelyére (toposzára) gondolunk, s ennek a másodlagos jelentésnek az érvényességét csak tovább erősíti a „végzet” szó, melyről ismét nehéz eldönteni, mennyiben tréfás túlfogalmazás (Kosztolányi 2007, 2: 597).

Az allegorikus írásmód az élet különböző szakaszainak felelteti meg azt, ahogyan Esti a villamos lépcsőjéről a tornácra, majd a kocsi belsejébe jut. A többieket ahhoz hasonlóan látja, ahogyan a Második fejezet szerint az osztálytársaira tekintett az iskolában töltött első napon. Azt a meggyőződést, hogy mások gyűlölik, egy távolról megpillantott, kék szemű nő tekintete ellensúlyozza, de ez az érintkezés megvalósulás helyett inkább csak ígélet marad. Mire sikerül ablak melletti, tehát kilátást biztosító ülőhelyre szert tennie, már hiába keresi az egyetlen emberi lényt, akitől megértést remélt s talán kapott is. „Elvesztettem mindörökre” (Kosztolányi 2007, 2: 600).

A villamosút elbeszélése a megérkezés és megszűnés összekapcsolódásával ér véget. A „megérkeztem” érzése oktalan elbizakodottsághoz vezet. „Büszkeség dagasztott, hogy idáig jutottam.” „Elértem azt, amit lehetett” (Kosztolányi 2007, 2: 598, 600). A második mondatnak az utolsó szavak ismeretében, tehát újraolvasáskor ismét kettős értelmet lehet tulajdonítani. A korlátozó érvény lemondást is sugallhat. A „Végállomás”-t kiáltó „kalauz”-hoz is társítható átvitt értelem. Létből nem létbe vagy másik világba vezetők régi hagyományára is lehet emlékezni – különösen azért, mert az Első fejezet első szavai („Már túljártam életem felén”) Dante főművének elejét is földézhetik, azokat a szavakat, amelyek bevezetik annak a túl-

világi útnak az elbeszélését, amelyet a költő az őt kalauzoló Vergilius társaságában tesz.

A Tizennyolcadik fejezet végszavai („Elmosolyodtam. Lassan leszálltam.”) eszményítve szépítik meg a nemlét bekövetkeztét. Nyoma sincs Esti halálfélelmének. Mintha azt fogalmazná meg a két szűkszavú, rövid mondat, ahogyan a hős szeretné, de nem tudja megélni a halált. Nemcsak a közvetlen szövegösszefüggés jogosítja föl az olvasót arra, hogy ilyen átvitt értelemre gondoljon, hanem a kötet korábbi részei is, például a belső magánbeszéd a Harmadik fejezetben: „egyszer talán meg is írom ezt. Nagyon nehéz téma. De engem ilyesmi érdekel. Olyan író akarok lenni, aki a lét kapuin dörömböl, s a lehetetlent kísérli meg” (Kosztolányi 2007, 2: 460).

Mennyiben írja felül az *Esti Kornél* kötet Tizennyolcadik fejezetét az öt részre tagolt *Tengerszem* kötet „Esti Kornél kalandjai” című sorozatának zárata, „Az utolsó fölolvadás”? Látszólag egészen másféle módon jeleníti meg Esti szembe-sülését a halállal: „Az orvos megállapította, hogy félrebeszél s szeme bandzsít. Tapogatta érlökését, de már nem érezte. Le akarta ültetni egy székre. Erre Esti teljes hosszában végigvágódott a földön. A tükör elé esett s kidülledt mind a két szeme.” A különbség azonban kisebb, mint első pillanatra lehetne gondolni. A villamosút elbeszélésében végig a címszereplő nézőpontja érvényesül. Az *utolsó fölolvadás* idézett bekezdése más látószögre utal. Esti saját értelmezése összhangban van a villamosút elbeszélésének végkicsengésével. „Tudta, hogy mi fog következni. De ez inkább érdekelte, mint bosszantotta. Azon csodálkozott, hogy az egész csak ennyi” (Kosztolányi 2007, 2: 359).

Az „Esti Kornél kalandjai” mutat folytonosságot az 1933-ban megjelent kötettel. Mindkettőben esik szó helyi értékekről, ha tetszik, Sárszeg parlagiságáról. Az Ötödik fejezet vége arról tesz említést, hogy Esti levelezőlapot kap otthonról. „Remegve szorította magához a levelezőlapot, hogy védelmet legyen, elbújt a vidéki béke mögé, oda, ahol a gyökerei voltak és az ereje.” A fejezet vége mégis azzal zárul, hogy Esti a követ-

kező választ küldi Sárszegre: „Gondolatban állandóan veletek vagyok. [...] Sajnos, egyhamar nem utazhatom le. Az új irodalom forrong. Nekem itt kell maradnom, résen kell lennem.” Az 1936-ban közölt sorozat első történetében a címszereplő Párizsból haza utazik. Az *Omelette à [la] Woburn* már azt sejteti, hogy az, amit az érettségi után Olaszországba utazó fiatalember kiszabadulásként fogott fel „abból a börtönből, melybe születésétől fogva bezárták”, bizonyos mértékig ábránd (Kosztolányi 2007, 2: 485-486, 462).

Noha aligha lehet kétséges, hogy az „Esti Kornél kalandjai” történeteinek sorrendjét maga Kosztolányi szabta meg, az 1933-ban megjelent kötet ellentétben, nem számozott fejezetekként, hanem mindegyiküket külön címmel ellátva adta közre. Ezért az olvasó kevésbé érezhet késztetést arra, hogy a későbbi sorozatot is egységként fogja föl. Lehet e történeteket a *Tengerszem* egészébe illesztve is olvasni. A következő fejezet erre tesz kísérletet.

11. *Tengerszem*

„*Reine Prosa ist nie 'prosaisch'. Sie ist so dichterisch und darum so selten wie die Poesie*”.

(Heidegger 1985, 28)

„Végzet és szeszély”

Majd negyedszázaddal ezelőtt fogalmazódott meg a vélemény, mely szerint „a *Tengerszem* a magyar próza első művészi igény-nyel és tudatossággal megszerkesztett rövidtörténet-gyűjteménye, melynek 'történetei' és miniatűr rajzai, arcélei a műfaj két alaptípusát példázzák” (Thomka 1986, 110).

A kötet összeállításakor szerzője már tudhatta, hogy ez lesz utolsó ilyen műfajú gyűjteménye, ezért alighanem összegző szándék is vezette, midőn az öt alciklusban lényegében ötféle műfajváltozathoz sorolható szövegeket adott közre. Noha a különféle szerkezet nem zárja ki némely alkotóelemek közös voltát – „az *Öreg barackfa* (1926), a *Verőfény* (1930) és a *Tengerszem* (1933) című rövidtörténetekben egyaránt központi szerepű az öregség felismerése” (Bengi 2000, 54), sőt, a *Tintaleves papírgaluskával* (1927) kötetben megjelent és az „Egy asszony beszél”, illetve „Tollrajzok” című alciklusban található szóban forgó három történettel ebből a szempontból még a kötet élén található „Végzet és szeszély” alciklushoz tartozó, mulatságos *Tailor for gentlemen* (1930) is rokonítható –, az öt füzet lényegében más jellegű. A kötetet záró „Tollrajzok” „ráadásul

nem egy esetben irodalom és publicisztika, széppróza és esszé határterületén” (Bengi 2000, 75) elhelyezkedő részeket is magában foglal. Pontosabban elbizonytalanítja a különbségtevést elbeszélő és értekező próza között.

A „Végzet és szeszély” minden bizonnyal azért került a könyv élére, mert leginkább megfelel annak, amit az olvasó a novella műfajától várhat. Egyúttal legközvetlenebbül kapcsolódik a szerző korábbi rövidebb elbeszéléseihez. A *Petőfi Sándorka* 1923-ban keletkezett, jelezvén, hogy a kötet anyagának megválogatásakor Kosztolányi mindazt számításba vette, amit legutóbbi gyűjteménye óta írt ebben a műfajban. Az alciklus címe okozati összefüggést teremt két fogalom között, amikor rokonértelműként kapcsol össze két szót. A figyelmes olvasó az *Esti Kornél* kötettel is teremthet összefüggést, hiszen az *Ilonka* (1928) Elzász nevű orvosa az 1933-ban megjelent könyvben is szerepel, a Tizenötödik fejezetben, „melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig a verséért”. A *Tengerszem* belső összetartozását is elárulja e történet. Ilonka kisgyerek, ki a nemlét közelébe kerül. Az „Esti Kornél kalandjai” alciklust lezáró részben a címszereplőtől a halál küszöbén az orvos azt kérdezi, miért használ kábítószer. Esti válasza szerint azért, „mert a földön meghalnak a gyermekek” (Kosztolányi 2007, 2: 359). Ilonka, ki édesanyját egészen korán veszítette el, két éves korában kerül a műtőasztalra. Végül is megmentik az orvosok. A róla szóló történet utolsó két mondata az apára vonatkozik: „Visszakapta az életét. De a világot megint elvesztette” (Kosztolányi 2007, 2: 53).

E zárszavak azt sugalmazzák, hogy az átlagember csak váratlan és nagy sorscsapás következtében ébredhet „ittlétének” tudatára. Az egyetlen fiának életét öntudatlanul kioltó Suhajda története, a kötet élén álló *Fürdés* (1925) végzetes eseményei félóránál is rövidebb idő alatt játszódnak le. A késleltetésnek és a váratlannak magas művészetét megvalósító novella François Gachot fordításában *Balaton* címmel jelent meg a *Nouvelle Revue de Hongrie* 1932. májusi számában. A pótvizsgára készülő tizenegy éves Jancsi, a vékonypénzű, de basáskodó kis-

hivatalnok apa és a tópartra később elinduló, eleinte gyanútlan, majd rossz érzés hatására fejét vesztő Suhajdné lelkében végbemenő történésről a szöveg rendkívüli gazdaságossággal szól. A belső nézőpontnak még következetesebb érvényesítése jellemzi az *Alfa* (1928) című történetet, melynek főszereplője, Wohl, a gyorsíró egy „gyönyörű farkaskutya” ellenszenvét váltja ki. A dühös ugatás okozta rémület hatására „Wohl öntudatlanul magára is veszi a kutyaszerepet: ’beiszkolt lakásába’, ’sunyított az ajtaja felé’” (Bengi 2000, 43). Mivel a lakók nem tűrik és a gyorsírót okolják az állandó hangzavar miatt, Wohl kénytelen elköltözni, de egy alkalommal visszatér a házába, amelyet elhagyott, és megmérgezi a kutyát.

A tudati folyamatoknak, az elfojtott erőszak fölszínre törésének érzékeltetése mellett a váratlan halál mozzanata is rokonítja a *Fürdést* és a *Feri* (1930) című tizenkét rövid részre tagolt elbeszélést. A kifizetésű műszaki rajzoló nem tudja végezni a munkáját, mert egyetlen szobájának két ablakán keresztül szüntelenül labdarúgó gyerekek kiabálását kénytelen elviselni. Aludni sem tud, mert állandóan egy Feri nevű fiú „undok, kibírhatatlanul éles hangját” hallja. Egy szép napon a viciék Ferije nagy követ hajít Wilcsek szobájába, mire Wilcsek megfenyegeti, majd tehetetlen dühében, „a gyűlöletből részegen”, titkon a fiú halálát kívánja. Amikor ez bekövetkezik, rettenetes lelkiismeret-furdalása lesz. Karácsony előtt pénzt ajándékoz Feri pincelakásban élő szüleinek. A viciné Wilcsekre vonatkozó végszavai kiemelik a történet groteszk tragikomikumát: „Jó ember – szólt az asszony, tünődve. – Szereti a gyerekeket. A Ferit is nagyon szerette” (Kosztolányi 2007, 2: 137, 138, 140).

A „Végzet és szeszély” novelláiban a nyelvet a rövid versekre jellemző tömörség jellemzi. A legapróbbnak látszó részletek is számítanak, olykor egy-egy szó vetíti előre a történes fordulatót. Példaként az a néhány mondat idézhető a *Fürdés* szövegéből, amely arra vonatkozik, miként indul el Suhajdné a tópartra: „Lassan lépegetett nyitott napernyője alatt, mely a tűző fény ellen oltalmazta. Azon gondolkozott, fürödjék-e.

Elhatározta, hogy ma nem fürdik. De amikor az ördögcérna-sövény felé érkezett, gondolatának fonala egyszerre megszakadt, összegomolygott, napernyőjét becsukta, szaladni kezdett, s szaladt egész úton, amíg a fürdőépületig nem jutott” (Kosztolányi 2007, 1: 618). Ahogyan Kosztolányi egyik francia fordítója írta: „Az állító mondatok elveszítik szentencia jellegüket. [...] Az írásmód ritmusa a világ megfigyelőjének bizonytalanságát, a nézőpont állandó mozgását és a valóság elsuhanó, megfoghatatlan, titokzatos jellegét sugallja” (Járfás 1988, 59).

„Esti Kornél kalandjai”

A kötet első alciklusától lényegesen különbözik a második, az „Esti Kornél kalandjai”. Mi indokolhatta, hogy Kosztolányi időről időre újabb szövegeket alkotott és/vagy tulajdonított Estinek? Ez az alakja nyilvánvalóan az irónia közegeiben mozog otthonosan, márpedig „az iróniának kiemelkedő sajátossága az a szubjektív szabadság, amellyel mindenkor van ereje az újramegzítéshez, mely nem korábbi föltételek alapján teremődik meg” (Kierkegaard 1966, 270). Az „Esti Kornél kalandjai”-ban a szövegek rövidebbek, mint akár a „Végzet és szélszély”, akár az *Esti Kornél* részei. Az 1933-ban megjelent kötet fejezeteivel ellentétben nem szalagcím vezeti be őket. A tizenhét történetnek negyvenhét változata jelent meg lapokban. Az *író* című szöveget – mely mutat némi rokonságot a *Tengerszemben* olvasható *Kézirattal* – írásmódja alapján nem tekintem hitelesnek, noha 1927. június 24-én Kosztolányi nevével jelent meg s a *Temesvári Hírlapban*, amely máskor közölt szöveget tőle.

E második alciklus nyelve sokszor egészen közel áll a verses költészetéhez. Példaként a kiazmus használatára lehet hivatkozni. Rubén Darío Kosztolányi fordításában *Ments meg, Uram...* címmel először a *Pesti Hírlapban*, 1931. május 3-án közölt versében olvasható ez a két sor:

*Szeretni, gyötrődni, gyötrődve szeretni,
szeretve gyötrődni, verni és veretni,*

Hasonló példát Kosztolányi saját költeményeiből is lehet idézni, például a Corvin Színház megnyitására 1922-ben készített *Szavakból*, melyet alkalmi jellege ellenére teljes joggal dicséret Barta János a kötetből kimaradt versek első megjelenésekor (Barta 1939, 332):

*A gyermek játszik, mint az ember
s az ember játszik, mint a gyermek,*

A második alciklus tizenkettedik, *Kernel Kálmán eltűnése* című történetében fordul elő a következő mondat: „Feleség volt (vagy néhai feleség), özvegy volt (vagy özvegyjelölt), függőben lévő címmel és ranggal: egy halott férj felesége, vagy egy élő férj özvegye” (Kosztolányi 2007, 2: 349).

Magától értetődik, hogy a kötetnek ennél a részénél döntő tényező a viszony az 1933-ban kiadott könyvvel. Feltűnő kapcsolódást jelent az utazás szerepeltetése. A füzér első elbeszélése, az *Omelette à [la] Woburn* teremti meg, majd a *Cseregdí Bandi Párizsban* és a *Boldogság* nyomatékosítja, végül *Az utolsó fölolvadás* zárja le ezt a keretet. Az életút másik nyelv használatával is társítódik, amely mindig idegen marad, még a művelt címszereplő esetében is, aki az „Esti Kornél kalandjai”-ban kénytelen beismerni, hogy nem sikerült világpolgárrá válnia. A sorozatot nyitó történet szerint hazafelé utazván, „büdös állasereglet”-nek tekinti a magyar utasokat, de végül szomorúan tapasztalnia kell, hogy külhonban ő is idegennek számít. Megáll Zürichben. Nem tudja, mit rendeljen. Hallotta, hogy a pincérek egymás közt olaszul társalognak. „Ezért a beszédet olaszra fordította. Erre a majordomus – hűvösen – németül feleltetett, mintegy visszautasítva a bizalmaskodást. Előkelő ember csak egy nyelven beszéljen” (Kosztolányi 2007, 2: 5, 7). A nyelvtisztító Kosztolányi csak az anyanyelvet fogadja el igazinak, mert meggyőződése, hogy másik nyelven legföljebb

tökéletlenül lehet tudni. Némileg mulatságos módon, az is e véleményének helyességét erősíti, hogy a történet címe sem hibátlan franciaságú. 1931. december 15-én megfelelő módon, *Omelette à la Woburn* címmel jelent meg, a *Revue de Hongrie* hasábjain, a fordító megnevezése nélkül. Alighanem François Gachot készíthette a francia szöveget, amelyet azután a *La Revue Belge* is közölt, 1933. október 1-jén. Kosztolányinak tudnia kellett a javításról, ám a történet a magyar kiadásokban azóta is hibás címmel jelenik meg.

A sorozat első darabja magyarul először 1927. november 1-jén volt olvasható a *Nyugat*-ban. Két másik magyar nyelvű lapban és a francia változatban is úgy közölték, hogy nem szerepelt benne Esti Kornél neve, tehát csakis a *Tengerszem* révén vált a ciklus részévé. Az „Esti Kornél kalandjai”-nak más történetei viszont már 1929-től Estiről szóló elbeszélésként láttak nyomdafestéket. Ebből arra lehet következtetni, hogy szerzőjük 1933-ban és 1936-ban is tudatosan válogatott az addig írt szövegeiből. Még az is sejthető, hogy amit kihagyott, azt a ciklusok szempontjából nem találta megfelelőnek.

Az idegen nyelv fogyatékos elsajátítására két mulatságos történet is emlékeztet. Cseregdí Bandit Esti magára hagyja párizsi lakásában. A háziasszony reggelit hoz be neki. Cseregdí Bandi nem tudja, mitevő legyen. „Elővette a nyelvkönyvet, lapozgatott benne, hogy valamit válaszoljon.” A Sárszegen a nagybátyjától kapott, régen elavult kötetben olvasottak alapján azt mondja: „– Très bien, princesse” (Kosztolányi 2007, 2: 190). A *Gólyák*-ban Esti lakótársa minduntalan beugrik egy divatárusboltba, melynek kirakatában ez olvasható: „Ici on parle français.” Amikor Esti fölkeresi a boltot, megtudja, hogy az ott dolgozó segéd ugyanabban a hiedelemben leledzik, mint Esti lakótársa: mindketten a másiktól vélik, hogy tud franciául.

Az *Esti Kornél* címszereplője elutazott hazulról, az *Omelette* hőse hazatér. Az „Esti Kornél kalandjai”-ban visszatekintő a távlat. A *Vendég* kivetített belső párbeszédében Esti szavai – „már túl vagyok életem nagyobbik felén” – az 1933-ban megjelent könyv elejét visszhangozzák: „Már túljutottam életem

felén, mikor [...]” (Kosztolányi 2007, 2: 108, 421). A *Gólyák* első diákévét idézi föl, a *Sakálok*ban Esti húszéves korára emlékezik, a *Margitka* névtelen elbeszélője visszatekint arra, miként csavargott együtt fiatakorában Estivel. „Mindnyájan csak egy-két évtizedig élünk igazán, életünk első évtizedeiben. Akkor rakódnak lelkünkbe a kincsek, mély rétegekben. Ezeket egy életen át se tudjuk kibányászni” – állítja Esti a *Barkochba* című történetben (Kosztolányi 2007, 2: 329). Ez az egyetlen az „Esti Kornél kalandjai” darabjai közül, melynek kézírata *Ezerkilencszázharminchárom* című korábbi változatában jelenleg is megtalálható, az MTA Kézirattárában (Ms 4613/8). Ennek az elbeszélésnek főszereplője huszonkilenc éves költő. „Az írásban a Jancsi Jánosnak nevezett hős, vagyis József Attila verseként szerepel Kosztolányi *Negyven pillanatképének* egyik darabja [...] és a *Csacsi rímek* egyikének változata” (Szőke 1998, 23). Ez a megállapítás legfőljebb apró helyesbítésre szorul: Jancsi János alakját valóban József Attila ösztönözhetette, de természetesen nem azonosítható a fiatalabb költővel, hiszen egy elbeszélésben szerepel, elképzelt világ része. Bármennyire is gyümölcöző volt a két pályatárs érintkezése, a *Barkochba* két nemzedék távolságáról is szól. „Nem én fordulok el a jelentől. A jelen fordul el tőlem” – hangsúlyozza Esti, majd később kijelenti: „Ismerem azokat a fiúkat, akik 1933-ban élnek. [...] Mi regényesek voltunk. Ők tárgyilagosak” (Kosztolányi 2007, 2: 329, 337).

Semmi ok nincs arra, hogy kétségbe vonjuk: a szóban forgó történet megírásához valóban József Attila és Szántó Judit kapcsolatának válsága szolgált kiindulópontul. „Ez 1933 júliusában történt. [...] Amikor Juditot elvitték a mentők, komor, sötét hangulatában senkivel sem akart találkozni. Felment Németh Andorékhoz. [...] / Németh Andor, aki talán legjobban ismerte Attilát, lefeküdt melléje a díványra. / – Ki fogom barkochbázni, hogy mi történt veled – mondta. [...] / Később elmondották Kosztolányinak ezt a jelenetet. És Kosztolányi megírta 'Barkochba' című novellájában” (József 1999, 211).

Az alakok kitaláltsága miatt félrevezető volna azt gondol-

ni, hogy Kosztolányi arra törekedett, „hogyan meggyőzhesse az olvasót: József Attila nem volt embertelen Szántó Judittal szemben” (Vajda 1985, 1343). A történet sokkal általánosabb érvényű: mély szakadásra emlékeztet, amelyet az első világháború okozott. Az *Esti Kornél* a békebeli világra, az „Esti Kornél kalandjai” olyan létformára vonatkozik, amelyben a címszereplő már nem érzi otthon magát. Így látja a később születetteket: „Ezek a fiatal emberek nem csalódtak. Csalódni csak az tud, aki valaha hitt. Nekik erre nem engedtek időt. [...] Két nemzedék még nem különbözött annyira egymástól, mint a miénk meg az övék. [...] Őnek ez a rendes élet a kaland volt, mert köröttük mindenki csak rendetlenkedett. Mi a korunk sivár eseménytelenségében fölnagyítottuk a kis eseményeket, hogy meg ne semmisüljenek. Ők, szegények, a nagy eseményeket voltak kénytelenek lekicsinyíteni, ugyanebből a célból. [...] Mi naponta ötször-hatször meg akartunk halni. Ők inkább élni szeretnének, ha lehetne” (Kosztolányi 2007, 2: 330-31).

Bármennyire van kapcsolat az *Esti Kornél* és az „Esti Kornél kalandjai” között – a *Kernel Kálmán eltűnésében*, sőt a *Sakálokban* is szerepel Pataki, aki valószínűleg „azonos” a Tizenötödik fejezet hőisével –, az eltérés nem kevésbé lényeges. Az indokolatlan önellentmondás a későbbi füzérben feltűnőbb. A *Sakálokban* például Esti azt kérdezi Patakitól, mit tenne Pataki, ha ő nyomtalanul eltűnnék. Barátja ezt válaszolja: „– A nevedet mondanám, előbb hangosan, aztán halkabban: 'István, István'” (Kosztolányi 2007, 2: 13). Mi a magyarázat erre a névhasználatra? Legföljebb a *Hazugság* című történetnek egy mondata adhat fogódzót: „Csak a valószínűtlen igazán valószínű, csak a hihetetlen igazán hihető” (Kosztolányi 2007, 2: 259).

A fekete humor is sokkal döntőbb szerepet játszik a korábbi elbeszélésfüzérhez képest. Kernel Kálmán megbízhatóságát Esti a következőképpen indokolja: „Sürgősen ezer darab eleven poloskára volt szükségem. Az árut huszonnégy óra alatt leszállította, mégpedig kifogástalanul, ízléses csomagolásban, tíz kis dobozában, melyek mindegyikét szalag kötötte át, mint azokat a bankjegycsomókat, melyeket a nagy bankoktól ka-

punk kézhez, százanként csoportosítva és már előre gondosan megolvastva, s az egészért alig fizettem néhány száz pengőt. Nem tartozik szorosan a tárgyamhoz, de megemlítem, hogy a dobozok tartalmát egyik dúsgazdag és aljasul zsugori rokon lakásán engedtem szét, amikor havonta egyszer ebédre hívtam, s megosztotta velem cukorbajos kosztját, de minden hónapban csak egy doboz tartalmát hintettem szét részint az ágyára, részint a díványaira, hogy közben az esetleges tisztogatások után is egy éven át mindig legyen mivel szórakoznia. Azt is meg kell említenem, hogy a portéka hatékonysága minden várakozásomat fölülmúlta” (Kosztolányi 2007, 2: 350).

A *Tengerszem* kötetben szereplő Esti Kornél nem egészen azonos a korábbi könyv címszereplőjével. A második füzetben „szó esik Esti szerelmi érzéséről” (Kontra 1985, 1354). A *Világ vége* így módon a hős életének olyan vetületére irányítja a figyelmet, amely feltűnően hiányzott az 1933-ban megjelent kötet világából, a *Boldogság* (1932) pedig egyenesen cáfolja a Wüstenfeld báró elnöki alvását részletező Tizenkettedik fejezetben mondottakat. Esti ezúttal is német földön utazik. „Egy kis, német ipari város tűnt föl a völgyben. Vettem a bőröndömet, kiszálltam.” A következőt, amelyet a vándor el látogatásból levon, homlokegyenest az ellenkezője a korábbinak: „akkor voltam legboldogabb életemben. Hogy miért? Annak megfejtését rátok, lélekelemzőkre bízom. Én nem törődöm az elnyomott és fölszabadult okokkal, a tudattalan és tudatelőttes jelképekkel. Nem óhajtom magam fölboncolgatni, amíg élek. Hadd maradjon az, ami vagyok, zárt, egész és titkos. [...] Halálommal pedig semmisüljön meg, mint valami fölbontatlan levél” (Kosztolányi 2007, 2: 280-281). Az összefüggés a történet és a végkövetkeztetés között homályban marad. Csakis az bizonyos, hogy Estit a megsemmisülés gondolata foglalkoztatja. A *Világ vége* (1935) az ő álmairól szól, melyekből ilyen következtetést von le: „jegyezd meg, hogy csak az élhet, aki teljesen el van készülve a halálra, s mi ostobák, azért halunk meg, mert csak az életre készültünk el és mindenáron élni akarunk. A rend, melyet magad körül láatsz, volta-

képp rendetlenség s a rendetlenség az igazi rend. A világ vége pedig a világ kezdete” (Kosztolányi 2007, 2: 404).

A kiazmus az ittlét lényegét fejezi ki. A *Tengerszem* a *Számadás* verseivel tart közeli rokonságot. A föladat a meghalás. „Ezt egyszer el kell intézнем. Ez minden ember egyetlen komoly föladata. Ez az a nagy-nagy vizsga, melyet föltétlenül le kell tennünk” (Kosztolányi 2007, 2: 108). Joggal mondható, hogy „egymásra íródik a *Vendég* című történet és az *Ének a Semmiről*” (Dobos 2002, 203), hiszen még a szavak is hasonlóak: „– Mi bajom volt nekem Nagy Sándor korában? – ordított Esti magánkívíül. – Mi a fene bajom volt nekem XIV. Lajos korában, és a Fáraók és V. Károly és II. Lipót korában? Semmi bajom se volt, semmim se hiányzott. 2000-ben ismét nem fog nekem hiányozni semmi, és 3000-ben se és 5000-ben se, és aztán soha többé nem fog nekem hiányozni semmi, semmi” (Kosztolányi 2007, 2: 109).

A történetek irodalmias (metapoétikai) vonatkozásait messzemenően indokolja az a tény, hogy Esti Kornél író. A *Sárkány* (1933) főszereplőjét Murger és Gissing alakjaihoz hasonlítja, és úgy rekeszti be ezt a történetet, hogy a Goncourt-fivérek naplójára hivatkozik. Művészet és élet kölcsönhatását sugallja az is, ahogyan a tükör valósággá alakul át, amelyből azután ismét tükör lesz. Esti a szállodában tükörbe pillant. „Amint a közelébe ért, meggyőződött, hogy amit a tükörben lát, az nem is tükörkép, hanem a valóság.” Közvetlenül a halála után a „fiatalember”-nek a szavait idézi a szöveg, aki egyébként korábban „kisfiú”-ként említődött: „– Érdekes, – jegyezte meg – most is nézi magát a tükörben. / – Igen – bólintott az orvos. – Mint afféle művészember. Pedig már nem is él” (Kosztolányi 2007, 2: 359).

Ebben a történetben is lehet önéletrajzi ösztönzést sejteni. A költő naplóföljegyzéseinek álmokra vonatkozó részletében olvasható a következő mondat: „Ismeretlen szobában felolvasásra készülök, de nem találok a felső termet” (Kosztolányi 1996, 848). Nem tudom, mikor vetette papírra e szavakat, mert noha a közreadó azt tételezte föl, hogy a kézirat 1933-34-ből

származik, bizonyos részei az *Esti Kornél* kötet Harmadik, Ötödik és Hatodik fejezetének ötletét fogalmazzák meg, melyek első változatukban már 1930-ban, 1929-ben, illetve 1931-ben megjelentek, tehát némely följegyzések a jelzethnél évekel korábbiak lehetnek. Az „Esti Kornél kalandjai”-t lezáró történetet először *Esti Kornél búcsúja: Novella* fölirattal, 1933. december 24-én ismerhették meg a *Pesti Hírlap* olvasói.

„Bevett valamit, amitől szeme azonnal csillogni kezdett.” Ennek a mondatnak nagyobb súlyt ad egy későbbi, részben már korábban is idézett szövegrész: „Amíg a kisfiú orvosért szaladt, addig ő előkotorászta a barna üveget, és megint bevett belőle. / – Miért használja ezt? – kérdezte az orvos és kivette a kezéből. / – Azért – felelte Esti – mert a földön meghalnak a gyermekek” (Kosztolányi 2007, 2: 359). Ismeretes Kosztolányi Dezsőnek hihetőleg 1933. október 26-án Spiegel Gyula gyógyszerészhez intézett és talán Harmos Ilona által kikényszerített levele, melyben a költő a következőket írta: „hogy a szertől teljesen ment lehessek, arra kell kérnem, hogy a jövőben sem nekem, sem bármiféle megbízottamnak, sem vényre, sem anélkül egyetlenegy milligramm szert se szolgáltatasson ki, ha mégannyira megokolnám is kérésemet” (Kosztolányi 1996, 694). A tükör szerepeltetéséről viszont inkább csak arra van bizonyíték, hogy Kosztolányi utóbb Esti helyzetébe próbálta beleképzelni magát. Talán 1935. december 9-én küldte Radákovich Máriának azt a levelet, amelyben a következő két mondat található: „A tükör elé álltam – én, a ripacs – lehunytam a szemem, s szemem rése alól kémleltem a tükörképre, milyen leszek majd mint halott. Még a szájamat is kinyitottam, hogy a kép valóságosabb és borzalmasabb legyen” (Kosztolányi 1996, 749).

Egyes alkotóelemek önéletrajzi eredeténél lényegesebb az értelmezés szempontjából a szövegek közötti összefüggés. Az *utolsó fölolvásásról* azt állapították meg, hogy „Esti Krúdy vidéki kisvárosába érkezik, a 'díszletek' megegyeznek” (Dánél 2002, 170). Noha a megfogalmazás kissé túlzó, tagadhatatlan kapcsolatokra lehet utalni. A *Hófúvásnak* (1912) következő

részlete idézhető: „Szindbád egyszer – már nagyon régen történt ez –, éjjel a vonattal egy ismeretlen városkába érkezett, hegyek közé, nagy, szép havas télben”. A *Téli út* (1912) egyik Eperjesre vonatkozó mondata is elárulhat némi hasonlóságot Kosztolányi szövegével, amely így kezdődik: „A hóval fedett pohos torony környékén, ahol láthatatlanul kárognak az elrejtőzött varjak és csókák [...]” (Krúdy 1973, 162, 167). Mindkét szöveghely emléke sejthető *Az utolsó fölolvadásnak* azokban a mondataiban, amelyek azt hivatottak érzékeltetni, mit lát Esti Kornél az Aranysas nevű szálloda ablakából: „Lenn, egészen mélyen lenn a hegyeken egy kisváros szétszórt házacskaí hevertek a lámpafénytől sugárzó, sárga, meleg ablakokkal, mint gyermekkori színházának feledhetetlen díszletén. [...] Egy zömök kőtorony körül a hullongó hóban varjak keringtek” (Kosztolányi 2007, 358). Az első mondat itt is visszautalhat gyerekkori élményre, a füzért lezáró történet hangsúlyozottan visszatekintő – hét mondat is az „Emlékezem” szóval kezdődik –, mégis fontosabb lehet az összefüggés, mely a két kortárs hasonló műfajú alkotását egymáshoz fűzi. A tájékozott olvasó Krúdynak más könyvével is teremthet rokonságot: az először 1920-ban megjelent *Álmoskönyv* észrevételt is tartalmaz az életről, „amelyet voltaképpen egyedül kell végigélni szenvedéseivel, hosszadalmasságával”. Az e szavakat követő általánosítás feltűnően közel áll Esti véleményéhez: „egyedül is kell meghalnunk, bármily viszontagságos, társas, mozgalmas volt életünk” (Krúdy 2008, 312).

A kritikai kiadás munkatársai eddig huszonegy olyan prózai szöveget találtak, amelyben szerepel Esti Kornél neve, de az elbeszéléseknek egyik füzérében sem szerepel. Az ötvenkét változat nagyon egyenetlenül oszlik meg: *Az orvos gyógyítása* hatszor is megjelent különböző lapokban, 1933-ban vagy 1934-ben, a *Boncolás* viszont csak a *Nyugat* 1930. szeptember 1-jei számában volt olvasható. *Az Esti megtudja a halálhírt* Kosztolányi életében kiadatlan maradt, javított piszkozati, illetve tisztázatnak tekinthető gépírási szövege a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában található (Ms 1613/7, 1613/8).

Miért hagyta ki Kosztolányi ezeket a szövegeket? Csakis találgatni lehet. Elképzelhető, hogy az ok hasonló ahhoz, amiért némely költeményeket nem illesztett be *A szegény kisgyermek*, illetve *A bús férfi panaszai* füzérbe. A kimaradt szövegek tekintélyes része inkább tárcsa, mint elbeszélés. A *Zár* (1929) majdnem felerészben magánbeszéd, a *Boncolás* pedig hasonló fölépítésű, mint Kosztolányinak számos tárcája. A mellőzött írások sokszor olyan részleteket foglalnak magukban, amelyek ismétlés hatását kelthették volna. „Esti Kornélt hosszas keresés után Párizsban leltem meg egy bal parti szállóban, ahol annak előtte gyakran laktunk együtt” – olvasható *Az orvos gyógyítása* (1933) című szövegben. *A Tanú* (1931) Estinek a következő nyilatkozatát idézi: „Nem hiszek a végzetben. Ellenkezője vagyok a fatalistának. Véletlen, hogy megszülettünk, és véletlen, hogy meghalunk.” *Az Esti Kornél valómlomása* (1932) pedig a következő végkövetkeztetéssel záródik: „A halálban sem az a borzasztó, hogy meghalunk, hanem hogy ezt tudjuk és elképzeljük” (Kosztolányi 2007, 2: 284, 229, 244).

Kozocsa Sándor Krúdy Szindbád-történeteinek közreadásakor kihagyta az olyan elbeszéléseket, amelyekben nem fordul elő e költött szereplőnek a neve. Az Esti Kornél-szövegek egyik értelmezője olyan tanulmány lehetőségét is fölvetette, „amely azt próbálja bizonyítani, hogy Kosztolányi minden szövege Esti Kornél-szöveg” (Péczy 1998, 185). Egyetlen példával élve, nem lehetne-e a *Valaki* (1933) beszélője Esti Kornél? E történetet egyízben a következő két mondatral szakítja félbe az elbeszélő: „Ha valamiről sokat tudunk, akkor hallgatunk. Csak a műkedvelők biztosak és bőbeszédűek. A teljes tudás – a külsőségben – fölöttébb hasonlít a teljes tudatlansághoz” (Kosztolányi 2007, 2: 309). Ez a kinyilatkoztatás közel áll ahhoz a *Tao Te King*ben kétszer is olvasható tanításhoz, amely Esti Kornél értékrendjére döntő hatással lehetett: „A tudó nem beszél, / a nem-tudó beszél” (Lao-ce 1958, 66, 91). *A Tengersizem* egyik „tollrajza” „mesterem”-ként hivatkozik ennek a kínai szövegnek a vélt szerzőjére (Kosztolányi 2007, 2: 152).

Olyan föltevés is megfogalmazódott, mely szerint a kihagyott szövegek egyikét-másikat szerzőjük a *Mostoha* című alkotásába szerette volna beilleszteni. Mivel ez mű nem készült el, nem sok értelme volna találgatásnak. Az általam ismert kéziratok alapján nem indokolt arra hivatkozni, hogy valamelyik szöveg azért nem lehet regényrészlet, mert „ekkora (nagy) monológot egy regény nem tud szervesen magába fogadni” (Balogh 2004a, 9). Másfelől az „Esti Kornél följegyzése” alcímmel 1930. szeptember 1-jén a *Nyugat*ban közölt *Boncolás*-ról sem célszerű azt állítani, hogy „ha a sorozat részévé vált volna, a rész szerepeltetése regényszerűbbé tette volna az egészet. A novellában ugyanis Esti Kornél 'életrajza' is újabb adalékkal bővül: megtudjuk belőle, hogy Kornél orvos szeretett volna lenni” (Balogh 2006, 88).

Kosztolányi egy könyvet és egy alciklust alakított ki lapokban közölt szövegeiből. Mindkettőnek nyomatékossított zárlatát van. Az irodalmárnak e két füzészerű alkotás értelmezése a föladata.

„Egy asszony beszél”

Erős túlzással lehetne azt mondani: az „Egy asszony beszél” alciklus hat része egy vonatkozásban azoknak a történeteknek a leszármazottja, melyekben Esti „barátaim”-hoz beszél. Ezek is szóbeli előadást képeznek le, némileg az orosz „szkaz” műfajváltozatra emlékeztető módon. „Több históriám van, mint egy írónak. De nem tudok írni” – mondja a *Sárika* (1931) elbeszélője (Kosztolányi 2007, 2: 206). Miután az alcím kétértelmű s a történetmondó névtelen, „arra a kérdésre, hogy identikus-e hat írás elbeszélője, látszólag két választ – igenlőt vagy tagadót – lehet adni” (Bengi 2000, 65). A *Tengerszem* novellának tekinthető részeihez a *Kínai kancsó* áll legközelebb. Az „alapjául szolgáló tényleges történetben Karinthyéknál tört el egy műtárgyat Hatvany Lajos” (Kiss 1998, 154). Először a *Nyu-*

gatban jelent meg, 1931. január 16-án, *Ribillió* címmel, mint „Elbeszélés”. A megszólítottat már a második mondatban a „drágám”, a főszereplőt később az „uram” szó jelöli. A férfi műkedvelő zenész. Hegedűjén J. S. Bach műveiből játszik. Előbb az „Air”-t – minden bizonnyal a BWV. 1068. jelzetű D-dúr zenekari szvit második tételnek hegedűre készített átiratát. Esti is ezt „füttyörészi”, közvetlenül a halála előtt. A feleség arról is beszámol, hogy férje később „a Gavotte-ot hegedülte”, majd a vendégük még „a C-dur fúgát is meghallgatta” (Kosztolányi 2007, 2: 198-199). Mivel az E-dur partita (BWV. 1006) 3. (Gavotte en Rondeaux), illetve a C-dur szonáta (BWV 1005) 2. (Fúga) tétele nem tartozik a könnyen játszható darabok közé, az olvasó föltételezheti, hogy viszonylag jó művészi érzéke lehet a szerény fizetésű bankhivatalnoknak, akinek egyetlen öröksége a milliomos vendég által eltört kínai kancsó. E műtárgy értéke felől a szöveg bizonytalanságban hagyja az olvasót, s a történet ezáltal ironikus hatású lesz. A „dolgok” megítélésének viszonylagossága lényegében a beszélő távlatából következik, s ezt az alciklus többi részéről is el lehet mondani. Nem az „igazságot” ismerjük meg, csak egyetlen személynek a véleményét, amely lehet erősen elfogult.

A *Tengerszem* harmadik alciklusa az elbeszélő megbízhatóságát kérdőjelezi meg. Ez okozza, hogy az elvált szülők szeretete által tönkretett Lozzay Ali sorsának éppúgy tulajdonítható csúfondáros színezet, mint Juliska esetének. Ez utóbbi örök ajándékozó, akinek „nem lehet adni semmit sem”, mert őneki „minden, amit kap, értéktelen. Csak az az érték, amit odaad” (Kosztolányi 2007, 2: 225). Jellemző, amit Kosztolányi egyik értő elemzője vont le következtetésként az „Egy asszony beszél” elbeszéléseiből: „E sorok írója számára az volt a legmeglepőbb tapasztalat, hogy milyen jelentősen megváltozott az *Ali* és a *Juliska* értelmezése, mikor – elsősorban a modalitás tekintetében – a ciklus egészének a kontextusában olvasta újra ezeket. Ugyanis mindkét rövidtörténet ironikusabbnak látszik ebből a horizontból” (Bengi 2000, 63).

„Elmesélem neked, drágám, úgy, ahogy Lolától hallottam.”

Az a *Pletyka* (1933) című történet, amelynek ez a bevezető mondata (Kosztolányi 2007, 2: 288), megerősítheti az olvasót abban a meggyőződésében, hogy a *Tengerszem* válogatás és szerkesztés eredményeként jött létre. Nemcsak az „Esti Kornél kalandjai” esetében hagyott ki Kosztolányi olyan szöveget, amelyik hasonlított egy alciklus szövegeihez. Csakis a „Latin arcélek” lehet a kivétel: nincs tudomásom olyan kihagyott történetről, amellyel bővíthető lett volna a kötetnek ez a része.

„Latin arcélek”

Lehetne azzal kezdeni, hogy két költött és két történeti szereplőre vonatkozik ez a négy szöveg, de ennél az egyszerűsítésnél sokkal fontosabb megjegyezni, hogy míg az előző alciklusban a beszélő a legfontosabb szereplő, addig itt személytelen a történetmondás. Teljesen félrevezető a felfogás, mely szerint a rabszolgány panaszát értelmező költő Rufusban – ki éppen Mutius Argentinus sztoikus bölcsnek az éjszakai vendége – „bízást magát Kosztolányit is láthatjuk” (Puskás 1940, 23), mint ahogy az is, hogy a második történet nyomorult rabszolgája „Novák és Vili karakterjegyeiből tevődik össze” (Szitár 2000, 137). Az 1929-ben írt *Paulina* és *Silus* emberi kiszolgáltatottság két formáját állítja elénk. Az *Aurelius* (1931) értelmezését az bonyolította, hogy a címszereplő szót ejt bizonyos „fölforgatók”-ról, „kik Keletről hozott jelszavakkal, Egyiptomból átplántált hülye mesékkal támadnak a rend, a latin szépség ellen, és arra törekszenek, hogy itt a világosság helyett a sötétség és zűrzavar uralkodjék, a bölcsek helyett a műveletlenek és piszkosak ítélkezzenek” (Kosztolányi 2007, 2: 213). A császár úgy dönt, hogy csak megfeddést kapjon Sextus, a katonája, aki halálosan megsebesített egy rendetlenkedő fiatal fiút. Az áldozat „rugdalózott”, mikor az őrségre vitték. Commodus, a császár legidősebb fia megkérdezi apját, miért nem büntette szigorúbban a fegyverét használó katonát. Az uralkodó kér-

déssel válaszol: „azt hiszed, jóvátehetünk egy hibát azzal, hogy másik hibát követünk el?” (Kosztolányi 2007, 2: 211-212). Aurelius tettét nem szerencsés „action gratuite-ként ható lépés”-nek nyilvánítani (Grüll 1998, 34). E kifejezést André Gide *Les Caves du Vatican* (1914) című könyvének arra a részletére szokás vonatkoztatni, amelyben az ifjú Lafcadio minden indok nélkül kilök a vonatból egy férfit. Aurelius cselekedete nem „action gratuite”, hiszen ő alaposan kikérdezi a katona felettesét és a tett elkövetőjét is maga elé rendeli. Meggyőződik arról, hogy a katona mindig kiválóan teljesítette a neki kiszabott föladatokat. Ezúttal helytelenül, hirtelen használta a lándzsáját, de a rendetlenkedő sem egészen ártatlan. A „sztotikus császár másként mutatkozik meg a novellában, mint a versben” (Veres 2009, 121). Prózai elbeszélés hőseit és lírai költemény megszólítottját mindenképpen nagyon kockázatos azonosítani, főként akkor, ha a két szöveg két egymástól merőben különböző ciklus része. A „latin arcél” a hatalom gyakorlását mérlegeli, a vers a „fönséges író-társ”-hoz szól. Az *Aurelius* a rá következő *Caligula* (1934) ellenképe; a két szöveg egymással összehasonlítva olvasandó.

Kosztolányi nem Gide, hanem föltehetően Renan könyvét használta forrásként, mely a huszadik század elején Magyarországon is jól ismertnek számított. A *Marc-Aurèle et la fin du monde antique* 1882-ben jelent meg. 1928-ban magyarul is kiadták (Renan [1928], 7). Fordítója, az orvos Salgó Ernő (1873–1946), a *Pesti Napló* munkatársa volt, ki nemcsak francia nyelvű műveket ültetett át magyarra, de értekezőként is elismerést szerzett. Némi túlzással azt lehet mondani, az *Aureliust* a francia munkában olvasható jellemzés egyik, a két évvel korábban írt *Marcus Aurelius* című verset egy másik részlete ösztönözhette. Renan tizenkilencedik századi értelmezése a római császárt egyértelműen a szabadelvűség (liberalizmus) elődjeként tüntette föl. Kosztolányi elbeszélése megfelel a következő érvelésnek: „Uralkodóként (souverain) tekintve Marcus Aurelius a szabadelvű (libérale) politika tökéletességét valósította meg.

Tevékenységének az emberek iránti tisztelet szolgált alapul. Tudta, hogy a jó érdekében a jót nem túlzott föltétlenséggel (d'une manière trop absolue) kell kikényszeríteni, mivel az emberi életnek a szabadság szabad játéka a föltétele. [...] Teljesen köztársasági eszményt vallott a kormányzásban. Az uralkodó (prince) a törvény első alávetettje." Sextus enyhe büntetést kap. „Lehetséges, hogy Marcus Aurelius nem is egyszer valóban elkövette a túlzott elnézés vétkét” – ismeri el Renan. Kosztolányi elbeszélésében a császár úgy cselekszik, hogy az megfelel annak az eszménynek, amely Renan szerint Marcus Aureliust vezérelte: „A sztoicizmusnak alapelve, hogy a bűnösség a szándékban s nem a tettben keresendő, a jog lelkévé válik” (Renan 1882, 18, 19, 28). A császárnak a „Keletről hozott jelszavakkal” támadó „fölforgatók”-ra tett megjegyzése megfelel a francia szerző észrevételének, mely szerint „az igazi szabadelvűnek (libéral) teljesen el kell utasítania a vakbuzgókat (fanatiques), még a vértanúság örömét is.” „Marcus Aurelius római volt; római minőségében üldözött (persécutait)” (Renan 1882, 56, 68).

A „Latin arcélek” utolsó darabja Suetonius alapos elolvasására vall, s rendkívüli mértékben tömörítő átírás – a szónak legnemesebb értelmében. Arról az uralkodóról, aki a „kiscsizma” nevet kapta, az említett történetíró jót is írt. „Jó vívó volt, kocsihajtó, de énekes meg táncos is egyszersmind [...]. A katonák [...] nagyon megszerették, szívből ragaszkodtak hozzá;” „sajnálta is, hogy egész családját kiirtották”. Nemcsak „a rómaiak mértéktelen szeretete vette körül, hanem a külföldi előkelőségek rokonszenve is”, „nagylelkűségéből felmentette az elítélteket, és hazahívta a száműzötteket”, élelmet osztatott szét a szegények között. „Egyik ilyen elosztás alkalmával észrevette, hogy egy vele szemben ülő római lovag milyen mohón habzsolja az ennivalót – erre a maga részét is odaküldte neki” (Suetonius 1961, 182, 157, 158, 159, 162).

A felsorolt mozzanatokból Kosztolányi keveset használt föl, s ezekről magának a címszereplőnek a szájából értesül az elbeszélés olvasója, a hatodik részben, amikor Caligula ahhoz

beszél, aki azután meg fogja ölni őt az utolsóelőtti, tizedik részben. A nagyon rövid számozott részek a latin forrásnak a második feléből merítik az anyagukat, amelyet a történetíró ezzel a mondattal vezet be: „Ennyit az uralkodóról: a továbbiakban a szörnyetegről kell szólnom.” Kosztolányi válogatását megkönnyíti, hogy a történetíró olykor bizonytalanságot árul el. „Azt beszélük,” – így kezdi egy ízben egy esemény ismertetését, máskor pedig elismeri: „A történetekről kétféle hír járja” (Suetonius 1961, 163, 172, 184). Számos elem átkerült a *Tengerszem* elbeszélésébe, így hangsúlyt kap az, hogy a császár álarcot hord, megszőkített rómaiakat, hogy azt a látszatot keltse, sok foglyot ejtett északi hadjáratában, mesterséges éhínséget rendel el, márványistállót építtet a lovának, kettéfűrészeltet valakit vagy kivágatja az emberek nyelvét, s a Holdat akarja „karjaiba zárni” (Kosztolányi 2007, 2: 377). Kosztolányi hihetőleg Caligulának azokat a szavait tekintette kiindulópontnak a szereplő újraalkotásakor, amelyekkel a császár nagyanyja intő szavára válaszolt: „nekem mindent szabad mindenkivel szemben” (Suetonius 1961, 169). A „latin arcél”-ben nem szerepel ez a kijelentés, mert a cselekménynek az uralkodó az irányítója. Kosztolányi gyökeresen átalakítja a kapott anyagot, hiszen az ő elbeszélésében – Csurik Károly szavaival – „a múltban sem, a jelenben sem Caligula az, aki az összeesküvők kezében van, hanem megfordítva, ő az, aki az összeesküvők minden lépését irányítja és meghatározza” (Hankiss 1971, 78). Részgazság, hogy „Caligula kísérletének célja ugyanis saját istenségének bizonyítása” (Hima 1994, 139), mert ugyanakkor „a tudatos halálvágy, a semmi, a megsemmisülés vágya” is (Bengi 2000, 39) jellemzi. E kettősségre vezethető vissza Kosztolányi tömör szövegének összetettsége.

„Miközben ugyanis Caligula áldozatot mutatott be, ráfreccsent egy flamingó vére” (Suetonius 1961, 184). Az efféle előjelzéseknek Kosztolányi megkülönböztetett hangsúlyt ad. Az ő szövegében a kegyetlenkedésekről jórészt maga a címszereplő számol be, és pedig Cassiusnak. Amikor Sallustius kétféle híradásról számol be, Kosztolányi a neki nem megfe-

lelőt kizárja – például Caligula halálának elbeszélésekor. Karol Tomiš egykor félreolvasta a novellát, azt állítván, hogy „Caligula helytelenül választ és az összeesküvők vezére helyett a másik Cassiust végezteti ki” (Hankiss 1971, 201). Ez Sallustiusnál olvasható, aki szerint Cassius Longinus megöletésekor az uralkodó arról „megfeledkezett, hogy Chaereát is Cassiusnak hívják” (Sallustius 1961, 184). Kosztolányi itt sorrendet cserél és lényegesen változtat az általa olvasottakon. Nála a jós figyelmeztetése: „Óvakodj Cassiustól” a történet élére kerül, Cassius Longinus kivégeztetése pedig arra szolgál, hogy a császár gúnyt űzzön valódi ellenfeléből, akit azután testőrsége főparancsnokának nevez ki. Segítséget kér az összeesküvők vezetőjétől, szenvedéseit panaszolja el, végül csipiszt mutat neki. A *Caligula a Tengersizem* sikeres történetei közé tartozik. A rövid mondatos írásmódnak jóformán végletes példája. Szekér Endre elemzése szerint: „Csaknem ötven százalékkal több az egyszerű, mint az összetett mondat. [...] Az egyszerű mondatok mintegy hatvan százaléka rövid: egyhat szóból áll” (Hankiss 1971, 325). Ugyanakkor figyelemre méltó a kísérlet, hogy a mondat szerkesztés bonyolítása érzékeltessen valamit a megsemmisülés rendkívüli tapasztalatából: „– Élek – érezte még egyszer. / De aztán csodálatosan elsápadt, s csak azt érezte, hogy a világ nélküle van, a hegyek, folyók, a csillagok is, és ő nincs többé” (Kosztolányi 2007, 2: 380). „A mondatnak négy alanya van, de ezek közül három átkerül a mondatot lezáró ige mögé” – jegyezte meg Kelemen Péter (Hankiss 1971, 38). Talán érdemes hozzátenni: az anakolutia olyan esetéről van szó, mely azáltal hívja föl a nyelvi megfogalmazásra a figyelmet, hogy „a kimondott szó társát” mintegy oda kell értenünk (sous-entendre) (Fontanier 1968, 315), hiszen a többes számú főnevekhez velük egyeztetett ige illenék.

„Tollrajzok”

Nem volna egészen helytálló azt állítani, hogy a *Tengerszem* utolsó alciklusa mintegy átmenetet képvisel Kosztolányi elbeszélő és tárcaíró tevékenysége között. Inkább arra lehet célozni, hogy a kötetet záró rész némi fogalmat ad arról, milyen lehetőségekkel kísérletezett a költő műhelymunkája során. Mint az első három alciklusnál, itt is bővebb anyagból válogatott a kötet szerzője, s olykor a kihagyottak is figyelmet érdemelnek. A talán 1933 körül keletkezett *Sofőrkaland* például majdnem egészében álomleírás, ám csak az utolsó mondatok teszik egyértelművé, hogy a címszereplő elaludt, miután némi bort fogyasztott. Másféle szerepet játszik az álom a *Strucppolitika* (1930) című fürdőhelyi tárcában, mely a világháború utáni helyzetre vet éles fényt:

„Délben egy rendkívül rokonszenves, magas, szőke pincér szolgált ki. Worcester-mártással kínált. Meglepődtem, milyen hibátlan angolsággal ejtette ki ezt a szót.

– Angoltanár vagyok – rebegte, mikor borraivalót adtam neki –, angol-német szakos. Londonban és Berlinben tanultam. Négy éve ’elkészültem’, a szó legszorosabb értelmében. Egyelőre, úgy látszik, még pár évet kell várnom kinevezésemre. Négyszázan vannak előttem, idősebb kollégák, sokgyermekes családapák is.

Délután arról értesültem, hogy kávéházi pincérem a békében egy erdélyi városban főispáni titkár volt. [...]

Éjszaka lidérces álmodtam. Azt álmodtam, hogy Rubens mázolja ki szobámat, és királyok tisztogatják cipőmet” (Kosztolányi 2007, 2: 158-159).

Thomka Beáta már évtizedekkel ezelőtt észrevette a *Tengerszem* ötödik alciklusában található szövegek egy részének szerkezeti elvét: „A címek kiemelnek egy gyújtópontban álló részletet, s ezzel egyben elindítják az elbeszélést. [...] Pl. *Csöngettyű* (cím) / Eddig nem is tudtam, hogy van. (szövegkezdés)

/ Szörnyeteg (cím) / Ő a világ legönzőbb embere (szövegkezdés)” (Thomka 1986, 114). Két másik jellegzetesség is ismétlődik a „Tollrajzok”-ban. Az egyik a visszaütés a szerző korábbi műveire. „A *Rabló* (1915) és a *Vasúti tolvaj* (1933) közötti szembeötlő párhuzamosságot” nem nehéz észrevenni (Thomka 1986, 126), sőt azt sem, hogy a *Tengerszem* címadó szövegében (1933) az üvegajtó mint az életből kilépés jele *A szegény kisgyermek panaszeit* is fölidézheti az olvasóban. „Siegfriednek volt egy varázsfüvege. Az láthatatlanná tette a jelentékeny hőst.” Ez a két mondat a *Heinz* (1933) szövegében (Kosztolányi 2007, 2: 323) Wagner-nyomok hosszú sorát rekeszti be.

A figyelmes olvasó hamar tudatára ébredhet annak, hogy nem egyszerűen kapcsolódásokról van szó. A *Tengerszem* például nemcsak önértelmező szöveg – ez a „Tollrajzok” harmadik jellegzetessége –, de bizonyos mértékig ugyanúgy ellentmond egy másik alkotásnak, ahogyan a *Boldogság* kérdésessé tette a Wüstenfeld báró történetében kifejtetteket. „– Ezután én is inkább kis költő akarok lenni. Nem nagy. Olyan kicsiny, mint ez a tengerszem. És olyan mély” (Kosztolányi 2007, 2: 326). Az utolsó mondat némileg ellentmond annak az ars poeticának, amelyet az *Esti Kornél éneke* fogalmaz meg. Az önértelmező (metapoétikai) vonatkozás más szövegekre is jellemző. Nyilvánvaló példa a *Házi dolgozat* (1930), melynek szövegében, pontosabban az egyes szám első személyű történetmondó beszédében elmosódik a határ elbeszélés és belső magánbeszéd között. Noha a tollrajzban az apa-fiú viszony kiéleződése is fontos szerepet játszik, amennyiben bebizonyosodik, hogy a nevelődés „– miközben az élet kényszere – hazugság is; a gondolkodás megszűnése, közhelyessé és gépiessé válása felé mutat”, talán még ennél is fontosabb, hogy „a házi dolgozat műalkotássá, a rövidtörténet – tudatosítva szöveg voltát – dolgozattá válik. [...] A két alapvető szövegsík egymásra játszása lehetővé teszi, hogy a házi dolgozatot a művészi alkotás (folyamatának) metaforájaként értelmezzük” (Bengi 2000, 74, 70, 72).

„A 'Tengerszem' nagy könyv, mint Tamási 'Összegyűjtött novellái', de Tamásié egyenletesen nagy, mint a hegylanc,

Kosztolányi már a könyv derekán zuhanni kezd. [...] A 'Tengerszem' végén különösen áruló írást találunk, a 'Szegény asszony'-t. Rettegés ez a novella mindentől, ami alulról jön. Valóban torzítás, mesterkélt polgári lelkiismeretmegnyugtató, a tőke és a bölcsekedés származás vadházassága" (Féja 1943, 279-280). A föltehetően 1930-ban keletkezett *Szegény asszony* kétségkívül kegyetlen írás, ahogy *Az írástudatlanok árulása* is az. A népi mozgalom képviselői azt is gondolhatták, hogy ellenük irányul. Szellemességét nehéz tagadni. Az idézett vélemény megfogalmazója nem vett tudomást arról, hogy olyan megnyilvánulás művészi értékét is el lehetne ismerni, amely a magunkétól merőben eltérő eszmei értékrendet képvisel. Talán az öniróniát sem vette észre az általa megbírált szövegben.

Kosztolányi tollrajza közvetlenül a *Kati néni* (1924) után következik a kötetben, s ha ezt figyelembe vesszük, az idézettől eltérő következtetésre juthatunk. A korábbi szöveg azt a városi embert teszi nevetségessé, aki reménytelenül próbálja beleképzelné magát a paraszt helyzetébe, elemi szinten nem érti a parasztot. A pesti színésznő parasztdarabban játszik és a vidékről fölhozott nénikétől szeretné megtanulni, miként beszél s viselkedik a paraszt. A népieskedés hamis voltát megjelöltő tollrajz a *Szegény asszony*hoz képest a másik oldalról érzékelteti, milyen áthidalhatatlan távolság választja el egymástól a polgárt és a parasztot. Ami pedig Féja Géza kinyilatkoztatásának az utolsó részét illeti, érdemes arra emlékeztetni, hogy Kosztolányi szövege világosan megjelöli ösztönző forrását: „Gyönyörű az irgalom bibliája, de veszedelmes. Sohase tudjuk, hogy jótetteinkkel micsoda rosszat művelünk. Cselekedni mindig veszedelmes. Legalább mesterem, Lao Cse, a kínai bölcs ezt vallja. Szerinte az igazi jóság közönyös, az igazi okosság néma. *Légy tiszta és csöndes* – hirdeti” (Kosztolányi 2007, 2: 152). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a *Tengerszem* több részének, akár még az *Aurelius*nak ösztönzői között is számon tarthatók a *Tao Te king* szavai:

*A nagy erény nem cselekszik,
nem-cselekvéssel cselekszik.
A kis erény sűrű,
erővel cselekszik.
[...]
Szó nélküli tanítással
s a nem-cselekvés hatalmával
mi sem mérkőzhet e világban
(Lao-ce 1958, 47, 53).*

12. Meztelenül és Számadás

„Es ist, als wüßte jede Stelle von allen.”
(Rilke 1983, 59)

Szabadvers és próza

Whitman és Marinetti fordítójától nem volt igazán meglepő, hogy szabadverset is írt. *A bús férfi panasza*i megjelenése után nem sokkal, 1924 karácsonyán a *Nyugat* tizenhárom rím nélküli verset közölt tőle. Négy évvel később került az olvasók elé Kosztolányi szabadverseinek kötete. Az évtizedekkel ezelőtt megfogalmazott értelmezés, mely szerint „a *Meztelenül* költője a rákövülő magányból, minden gátoltsága ellenére is, az emberek felé akar kijutni” (Kiss 1979a, 254), aligha ad kielégítő magyarázatot arra, miért fordult a szabadvershez az a költő, ki a rímnek talán minden kortársához képest is nagyobb szerepet adott verseiben. Inkább arra érdemes hivatkozni, hogy már 1910-ben éreztette, hogy a költészet nem azonos a jó verseléssel: „Minden művésznek, de a modern művésznek leginkább veszedelmes a nagyon is gazdag felszerelés, a feltétlen formatudás, az ügyesség” (Kosztolányi 1978, 2: 587). Ismeretes, hogy Kassák első megjelent verseskötetéről méltatást írt, 1927-ben pedig így nyilatkozott e pályatársáról: „Ha fel kellene sorolnom azt a három írónkat, akiket az élők között legtöbbször becsülök, neve feltétlenül ott szerepelne ebben a névsorban. Szükséges visszahatás ő azzal az egyéniség-

tisztelettel szemben, amelyet vagy húsz évvel ezelőtt éppen mi teremtettünk meg, de utánunk következő epigonjaink sima játékká silányítottak. / Undor fog el, ha látom, hogy válik egykor forradalmi költészetünk kintornává. Ma mindenki 'különös' és 'egyéniség' akar lenni. A forma megérett. Ennélfogva szét kell robbantani. Újat kell helyette teremteni" (Rónay 1927, 392-393).

A korabeli magyar közönség többsége maradi ízlése miatt aligha fogadta kedvezően a *Meztelenül* verseit. Jellemző példaként említhető Pintér Jenőnek s Kosztolányi apjának a véleménye. Az irodalomtörténész 1927. december 21-én a költőhöz intézett levelében a következőket szögezte le: „a szabad verselésről csak annyit vagyok hajlandó elismerni, hogy ritmosus próza, de nem vers" (Levelek 1985, 44-45). Idősb Kosztolányi Árpád ezekben az években versezeteket küldött fiának, aki többnyire Herczeg Ferencet kérte meg, hogy az *Új Idők*ben közölje e műkedvelő próbálkozásokat. Az apa levelekben fejezte ki rosszallását, mert fia eltávolodott korábbi írásmódjától. 1926. május 29-én a következő módon panaszkodott: „te a kötött verselést – sajnos! – abban [sic!] hagytad”, július 19-én pedig hanyatló kor megnyilvánulásaként értelmezte a versíró gyakorlat megváltozását: „Talán jól sejtem, hogy te örökölted tőlem a verselési hajlam *csiráit*, melyek benned terebélyes, virágzó és gyümölcsöző fájá [!] fejlődtek mindaddig, míg a mai kor dekadenciája a ritmust és a rímet modern verseidből nem száműzte" (Kosztolányi család 1988, 273, 284). A költő kényszeredett hangnemben, kitérő válasszal próbálta leszerelni az öregedő szülő kifogásait, július 26-án kelt válaszában: „A szabadversről majd otthoni tartózkodásom alatt beszélek, remélem, sikerül megértenünk egymást, mert az erre vonatkozó elméletem azóta még inkább kialakult" (Kosztolányi 1996, 545).

Kosztolányinak az élete végén, egy rádióelőadásban kifejtett vélekedése, hogy „a költészet minden korban egy-egy új területet ragad el a prózától" (Kosztolányi 2004c, 226), szembeállítható az első világháború után Európában nagy hatású,

korábbi írásmódokat fölidéző irányzattal, amelyet újklasszicizmusnak szokás nevezni. Újabban Kulcsár Szabó Ernő nyomán némely magyar irodalmárok azzal érveltek, hogy helyesebb „késő-, másod- vagy utómodernség nevével is fémjelzett időszak”-ról beszélni, „melynek eladdig a visszafelé mutató újkasszicizmus nevet ítélték oda” (Bednánics 2009, 32). Ez a javaslat részint azért lehet kérdéses, mert a későmodern megjelölés is visszafelé mutat, továbbá a „modern, modernség, modernizmus szavaknak nem ugyanaz az értelmük franciául, angolul s németül; nem világos körvonalú eszmékre, nem zárt fogalmakra utalnak” (Compagnon 1990, 15). Az sem nyilvánvaló, hogy a későmodern föltételezett jelentésköre azonos azal, amit új- vagy neoklasszicistának neveznek – amely megjelölés általánosan elfogadott a zene, sőt a képzőművészet történetében is. Egyik szigorú bírálója „a történelem által ránk hagyományozott árucikkekben tett sétá”-hoz hasonlította ezt a törekvést. „Az újklasszicizmus (néo-classicisme) leginkább éleslátó pillanataiban az értékek szembesítését próbálta játékba hozni, sőt átvitelüket kikényszeríteni” – tette hozzá (Boulez 2005, 347, 348).

A *Meztelenül* (Kosztolányi [1929]) maradéktalan tagadása ennek az irányzatnak. Mint más esetekben, ennél a kötetnél is célszerű a költemények elrendezésére figyelni, szemben a keletkezés sorrendjével. Az 1925-ben írt bevezető vers értelmezi a címet és bejelenti azt, mit ne várjon az olvasó:

*Csomagold be mind, ami volt, ami régen
volt, ami édes, mind csomagold be,
ami több, mint játék, szerelem, több, mint
élet is, a kincseim csomagold be,
rég szavam, az aranyt, kevélyen
csengő rímeim, melyekkel magasan
röpültem a többi fölött, s ékes igéim,
mind-mind csomagold e batyuba,
abba, amit hoztam, s hagyd az úton másnak,
[...]*

*s meztelenül legyek, amint megszülettem,
meztelenül legyek, amint meghalok.*

Az önmegszólítás – amelyet az olvasó mindig átválthat általános alannyá – visszatér a *Szerelemben* (1924), az igék a szó betű szerinti értelmében is hiányoznak a *Vidék nappal, éjszaka* (1924) szövegéből, és a sor végi összecsengést belső ismétlődés váltja föl, mint a *Piacnak* (1926) ebben a sorában: „és meghal a hal most”. Összegző léttörténet igénye tulajdonítható annak a szövegnek, amelynek *Költő* (1925) a címe. E hosszabb lélegzetű költemény először azáltal hívhatja föl magára a figyelmet, hogy a címben megjelölt tevékenységét a mozdonyvezetőéhez hasonlítja, vállalván némi rokonságot olyan avant-garde mozgalmak eszményével, amelyek megtagadták a szerves forma hagyományát. Az avant-garde mibenlétének taglalása egy Kosztolányi munkásságával foglalkozó könyv szerzőjének nem lehet a föladata. Ismeretes, hogy e megjelölést 1596 óta használták a harcászatban (Weisgerber 1984, 18), s onnét került a politikai szaknyelvbe. Fourier követői közül Gabriel-Désiré Laverdant *De la mission de l'art et du rôle des artistes* címmel 1845-ben kiadott munkájában alkalmazta a művészetekre (Poggioli 1968, 9). Baudelaire nem éppen kedvezően fogadta a metaforának ilyen átvételét. Egyik följegyzése azt sejteti, hogy kegyetlen módon előre látta a későbbi mozgalmak egyik önellentmondását: „Az avant-garde irodalmi. / A hadügyi metaforáknak e használata nem harcos szellemekre, hanem a cselédszellemre születettek fegyelmére, vagyis az alkalmazkodására (conformité) vonatkozik” (Baudelaire 1964, 420).

Az avant-garde jelentésköre alighanem határozottabban körvonalazható, mint a modernségé: a huszadik század elején indult mozgalmak egy csoportjára szokás vonatkoztatni. Az a tény, hogy e mozgalmak többsége a nemzeti irodalmaknak viszonylag szűk körére korlátozódott – a futurizmus elsősorban az olasz és az orosz, az expresszionizmus a német, az imagizmus az angol, a szürrealizmus a francia nyelvterületen vált jelentőssé –, óvatosságra int olyan kísérletekkel szemben, ame-

lyek általános nemzetközi irányzatként próbálják értelmezni. Egy nagy hatású könyv Lautréamont és Mallarmé kezdeményezéseit tünteti föl az avant-garde költészet legjelentősebb vívmányaiként (Kristeva 1974), arra emlékeztetve, hogy az egyes nemzeti irodalmak más-más értelemben használják e fogalmat.

Kosztolányinak fordítóként a futurizmushoz, az expresszionizmushoz és az imagizmushoz volt köze. Noha e két utóbbinak hatása érzékelhető a költészetében, munkásságának nincs köze ahhoz a jövőre irányuló (utópisztikus) szemlélethez, mely nemcsak a futurizmusra, de más avant-garde mozgalmakra is jellemző volt. Az irány nélküliségre, sőt elkötelezetlenségre célzásnak némi halvány politikai vonatkozást is lehet tulajdonítani, ám a beszélő ennél sokkal lényegesebbnek tünteti föl a létbe vetettség tudatát:

*Láttam feketét, fehéret,
éreztem keserűt, édeset,
s nem tudtam menni se jobbra se balra.
[...]
Azt hittem, hogy csak én estem így a világra,
élet halál közé*

A végkövetkeztetéssel rokonítható későbbi rész a korábbi szavakat új összefüggésbe helyezi s ezáltal megváltozott jelentést ad nekik; az ismét nem sorvégi egybecsengés mintegy szemlélteti s előkészíti azt, amit a továbbiak mondanak, tanúsítván, hogy „a lírának nincs más tárgya, mint a lírikus” (Benn 1975, 1074):

*Egyik kezemben a félelem, másokban a részvét,
ballagtam előre
s közben elmúlt fél-életem.*

*Most ezt vallom utólszor: csak a betű, csak a tinta,
nincs semmi más, csak a szó, mely elzeng*

s visszhangot ver az időben, csak a szó, mely
példázza az időt, s úgy múlik el, hogyha beszéljük,
mint ütőereink gyors kopogása, s ha látjuk
olvasva szemünkkel akkép tűnik tova, mint az
emlékeink az élet ütemére.

De belőle ébred meg minden, ami elmult,
ő rakja egészbe azt, ami csonka,
föltámasztva a holtakat, egybefűzve őket, akik élnek.

A *Meztelenül* szorosán kapcsolódik az utolsó verseskötetnek tekinthető *Számadáshoz*. Az egyik különbség abban rejlik, hogy az idézett hosszabb költemény nem a kötet lezárásával hozható összefüggésbe. A sors kifejelete itt a kötet közepén kerül szóba; az *Özvegy a villamosban* (1924) címében megjelöltről állítja a vers, hogy szemében „ez van”: „[...] most egyedül / teszem meg ezt az utat, / a végállomásig.” A természetfölötti sem az utolsó előtti szövegben kerül szóba mint lehetséges, hanem korábban, a *Bekötött szemmel* (1926) zárlatában:

úgy jöttem én is e furcsa világra,
bekötött szemmel
s úgy megyek el innen,
bekötött szemmel,
nem tudva honnan, nem tudva hová.
Csak téptem a kendőt síró szememről,
örökre csak téptem. De a végső percben,
ha leszek s nem-leszek, ugye majd föloldod,
Isten?

A szabadverses kötet némely darabja akár úgy is felfogható, mint vázlat későbbi költeményekhez. Az *Ének a semmiről* előzményeként két vers is számon tartható. Az *Aki ma meghalt...* (1927) fölütése („Aki ma meghalt, / csak egy órával ezelőtt / az olyan régi énekem, / mint Nagy Sándor vagy Caesar katonái.”) és az *Utolsó kiáltás* (1924) afféle első megfogalmazás. Kettejük közül ez utóbbi a lényegesen rövidebb, és tö-

mörsége révén talán a sikerültebb is, annak ellenére, hogy a negyedik sor utolsó szava alighanem bántó túlfogalmazásként hangzik:

*Én nem hiszek semmiben.
Ha meghalok, a semmi leszek,
mint annak előtte, hogy
e földre születtem. Szörnyű.
Hozzád kiáltok majd utolszor.
Légy jó anyám, örök sötétség.*

Ez a költemény utolsó előtti darab egy olyan kötetben, mely a *Számadáshoz* hasonlóan ellentétező zárlattal ér véget. A különbség nyilvánvaló: ezúttal a sorrend megfordított, hiszen a *Zászló* (1925) sokszor idézett végszavai utalnak bizonyosságra:

*Lelkem te is, te is –
ne bot és vászon –
légy zászló.*

A szabadversek után Kosztolányi százegy lapos kisalakú könyvet adott ki, melyben verset prózával társított. A különböző virágokat, fákat, állatokat, madarakat, bogarakat, rovarokat, lepkéket, gyümölcsöket, ásványokat és drágaköveket megszólaltató, értelemszerűen stilizált *Zsivajgó természet* (Kosztolányi [1930]) látszólag afféle játékos kirándulásnak tekinthető a költő pályafutásában. „Hová repült a sárkányod vajon / S kedved, hited az életed felén?” – kérdezi a Hárs. A korábbi regényre visszautaló kérdésre *A szegény kisgyermek panasza*i megidézésével válaszol a Napraforgó: „Azzal vádoltok, hogy köpönyegforgató vagyok? Igazatok van. De ti, akik a földre sütitek fejeteiket, és a sötétséget imádjátok, tudjátok meg, hogy én a napot bámulom, ezt a mindig mozgó, izzó bálványt, mely úgy változik, mint az élet és úgy fénylik, mint az igazság.” Az egykori szabadkőműves, az *Uj Nemzedék* korábbi

munkatársa a pártatlanság mellett tette le a garast. A Szekfű így érvel: „Ha tarka ruhában járunk, töröknek neveznek, ha vörösben, szocialistának, ha fehérben, antiszemitának. Kérlek, tiltakozz ez ellen a nevemben. Nekem nincs semmi hitem, semmi meggyőződés.” Az Akác magánbeszéde a fajvédelemmel szemben tartott távolságot érzékelteti: „Nem vagyok fajmagyar. Azt példázom nektek, hogy gyakran leghűbb fiatalok azok, kik máshonnan jöttek hozzátok, de gyökereikkel úgy belekapaszkodtak a futóhomokba, hogy onnan többé sohase tudnak elmenni.” Az Oroszlán szavai ellentmondást sejtetnek a szabadelvűség elmélete s gyakorlata között: „Mindenki meggyőződéses demokrata, ha nagyon kényszerítik rá.” A Pipacs és a Szarka úgy hirdeti a kommunizmus eszméit, hogy viselkedésük egyértelműen elárulja: őszintétlenül játszanak fölvelt szerepet. „– A burzsoa gabonaszárak között moszkvai titkos küldötként bujkálok s vörösben, örültem ordítom a forradalmat” – mondja egyikük, másikuk pedig önmagát leplezi le: „– Annelőtte a törvényszék előtt halkán, pironkodva vallottam be: 'Lopás miatt többször büntetve.' Ma hangosan, forradalmi öntudattal csörgök minden utcasarkon: 'Nem ismerem el a magántulajdont! Le a kapitalizmussal!'”

A *Zsivajgó természet* afféle kitérő a költő munkásságában és semmiképpen nem jelentős művészi teljesítmény. Közelebb áll Kosztolányi közírói tevékenységéhez, mint művészi alkotásaihoz. Egyedüli fontosságát abban lehet vélni, hogy világhosszú teszi: szerzője a húszas évektől már egyre távolabb állt a korszak politikai mozgalmaitól. „Az árulásnak hervadhatatlan érdemei vannak. Örökkévaló vagyok, mint a gonoszság” – jelenti ki a Judáspénz nevű virág. Kosztolányi arra a következtetésre jutott, hogy az erkölcstelenség nem iktatható ki a társadalomból, s a fennen hirdetett eszmék (ideológiák) mind hitelüket veszítik. „Wágneri [sic!] operák viharzanak át zord lombjaimon, csatákról, népek és istenek alkonyáról.” Ezt a lemondó következtetést vonja le a Tölgy abból, hogy hősiességén disznók híznak meg.

Számadás

A költő életében megjelent verseskötetek közül a legkésőbbi, az *Ősszegyűjtött költeményei 1907–1935* feliratú válogatás *Számadás* című utolsó egysége mutat folytonosságot a hat évvel korábbi kötettel, különösen ha elfogadjuk, hogy amennyiben a vers „*ritmikailag tudatos* (self-conscious) beszéd”, „lehetetlen megmondani, hol végződik a metrikus és hol kezdődik a ’szabad vers’” (Sapir 1921, 224, 222). Az ide tartozó versek összességét a továbbiakban kötetnek fogom nevezni, így különböztetvén meg az ugyanilyen című szonettekétől.

E kései költemények verselésének egyik elemzője joggal hangsúlyozta, hogy olyan hosszabb lélegzetű szövegek, mint a *Halotti beszéd* vagy akár a *Hajnali részegség* (mindkettő 1933) „noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet” (Ferencz 1988, 37-38), egy másik méltató pedig azt emelte ki, hogy a *Ha negyvenéves...* (1929), az *Őszi reggeli* (1929) vagy a *Vörös hervadás* (1931) költője „a rímről mond le” (Bárdos 1987b, 137).

Halász Gábornak e könyv Előszavában idézett tanulmányát leszámítva a kortársak többsége korán fölismerte e kései versek jelentőségét. Még Földessy Gyula sem tagadta meg tőlük az elismerést, mondván, hogy Kosztolányinak „élete utolsó éveiben, módjával, az *élet* megszólaltatására is volt egypár megragadó hangja, a Babits gixerei nélkül” (Földessy 1938-9, 141). Ismeretes, hogy Kosztolányi korábbi verseihez hasonlóan a *Számadás* darabjai is hatottak József Attilára. „Az ő *Negyven pillanatképe* közvetlen előzménye is lehet” a *Tűnődő* (1931) négy versének – állította Szabolcsi Miklós, sőt az *Emberiség* (1935) című szonett egyik „előképe”-ként említette Kosztolányi két évvel korábbi hét szonettjét, mely *Számadás* címmel az *Ősszegyűjtött költemények* utolsó részének élére került, s még az *Ars poeticában* (1937) is az „*Esti Kornél énekének* is továbbéneklésé”-t látta (Szabolcsi 1998, 104, 499, 744). A két költő verseinek viszonyában a korábbi évekhez képest annyi-

ban lehet újságról beszélni, hogy a harmincas években már „kölcsonhatást” is föl lehet tételezni (Szigeti 2002, 49).

Utolsó verseskötet esetében különösen erős a kísértés a fejlődéstörténeti szempont érvényesítésére. Noha sem a fölépítés, sem a belső összetartozás nem hiányzik a *Számadás* kötetből – ez utóbbira éppen József Attila irányította a figyelmet, amidőn a *Negyven pillanatkép* (1926-35) *Mézes kenyér*, illetve *Asszony-arckép* című harmadik és hetedik darabját kapcsolatba hozta az *Őszi reggelivel* –, nem lehet olyan értelemben egységet keresni benne, mely *A szegény kisgyermek* és *A bús férfi panasza*it jellemzi. Némely darabjaiban érzékelhető kapcsolódás az avant-garde-hoz – elsősorban az expresszionizmusra és az imagizmusra lehetne gondolni –, de más versek ösztönzése visszautal a tizenkilencedik-huszedik század fordulójára, például a szimbolizmusra. *Katé* (1925) című cikkében maga a költő fogalmazta meg annak igényét, hogy „jőjjön az új, mely szintén régi”, s véleményét így nyomatékosította: „Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, mely régi, de mi újnak látjuk” (Kosztolányi 1999b, 426-427).

A *Számadás* költője Montaigne, Nietzsche és Freud ismerőjeként tudomást vesz „az ének a vers általi elvesztéséről, kérdé(se)ssé tételéről” (Kulcsár-Szabó 2007, 314). Ahogyan Németh G. Béla megjegyezte, „talán egyetlen metaforikus-szcenikus, képies jelentésű elem sem fordul elő annyiszor e kötetben, mint az álarc, a maszkos játék, felöltött vendéghaza, a színház, a festett mosoly, a színlelt közöny, s a szerep megannyi más színonímája.” Négyféle szerep megnyilvánulását látta a versekben. „Az első közülük: a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is szembeszegülni a megsemmisüléssel”. A *Harsány kiáltások tavaszi reggel* (1929), az *Őszi reggeli*, az *Esti Kornél éneke* (1933) s *A vad kovács* (1930) című költeményt sorolta ide. „A második domináns magatartás és szerep a halált előrejelző szenvedésnek s a kényszerű végesség egyre tisztuló tudatának sztoikus bölcsességű és méltóságú elfogadása”. A *Bologna*

(1924) s a *Marcus Aurelius* (1929) olvasásából vont le ilyen következtetést. „A harmadik csoportja a szerepeknek az álomba, [...] a gyermek- és ifjúkor védett s a végsőkre még nem gondoló biztonságába való átlépés.” A *Hajnali részegségen* kívül a kötet megjelenése után írt *Szeptemberi áhítatra* (1935) is vonatkozott ez a jellemzés. „A negyedik csoportba a közös emberi sorshordozás, a közös emberi létvállalás szerepei, magatartásai tartoznak.” Ez a kijelentés a *Számadás* hét szonettjét és az *Ének a semmiről* (1933) című költeményt, vagyis a kötetet elindító és lezáró szöveget emelte ki, s a kissé retorikus mondatból kihüvelykezhető, hogy az irodalmár ezeket becsülte legtöbbre (Németh 1985, 296, 302-303, 305-307). Magától értetődik, hogy e fölosztás egyoldalú; szerkezeti vonatkozásban egymástól erősen elütő költeményeket helyez egymás mellé. Nem is szentel figyelmet a kötet minden jelentős darabjának, például említés nélkül hagyja a *Beszélő boldogság* (1932) című szonettet, amelyről teljes joggal állapították meg, hogy „a másképpen értés igényével idézi föl Babits Mihály *A lírikus epilógja*” című költeményét (Oláh é. n., 123) .

*most megszületsz belőlem és dalomból,
minthogy kitörve rég bezárt körömből,
ujjongva megteremtelek örömből.*

Kosztolányi versének e zárzata valóban párbeszédet folytat Babits költeményének sextettjével:

*Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm,
csak nyílam szökhet rajta át: a vágy –
de jól tudom, vágyam sejtése csalfa.*

*Én maradok: magam számára börtön,
mert én vagyok az alany és a tárgy,
jaj én vagyok az ómega s az alfa.*

Nem csorbítja az összehasonlítást, hogy az idézett tanulmány szerzője az 1911. évvel hozza összefüggésbe az idősebb költő versét, holott az 1903 júniusában keletkezett (Rába 1981, 19) s 1908-ban jelent meg (Babits 1997, 694).

A *Számadás* kötet címét viselő hét szonett egyetlen műként is olvasható. Kéttérműségek sora teremti meg az egységet. Önmegszólítással kezdődik, ám az egyes szám második személy általános alanyként is felfogható. „Nem vagy magad” - állítja a második szonett felütése, s ugyanennek a résznek harmadik szakasza oxymoronszerű megjelöléssel azonosítja a megszólított megszólítót:

*Családtalanok óriás családja,
[...]
komor kisebbség, szívós és kemény,*

Szokás arra hivatkozni, hogy a harmadik szonett a „szenvedők”-höz közeledő „részvét” hangoztatásával mintha ellentmondana Nietzsche örökségének, sőt annak a jelenetnek is, amelyben Pacsirta útítársai közül a lelkész magatartásával az együttérzés hiábavalóságát sugallja: „mindig kell valaki, aki megértse / az utcalányt s a tébolyultakat.”

A versfüzér különböző részeinek összjátéka azonban ellentmondásosabb. „Borús e táj. Borzaszt a forradalmár, / kinek a falba koppan szelleme” – mondja az ötödik szonett kezdete, de a megelőző rész olyan közösségként tünteti föl a többes első személyben beszélőket, amelynek van füle a tőle idegen emberek megnyilatkozásaira. Tagjai nélkül aligha „támadna hívő, vértanú, eretnek, / ki egy rögeszmén részegülve csüng”. A beszélők egyfelől befogadók: „ki sírna, ha nem hallaná fülünk”, másrészt – az első költemény zárlata szerint – „égő kanóc”-hoz hasonlítanak, mely „örökre / elégedetlenség szent olaján” lobog. A „Nirvána-köd” földidézését a negyedik szonett záró sor alapján az eleve elrendelés érvénye indokolhatja, s az önértelmezés a következő szonettben már-már a megszólalás érvényét teszi kérdéssé: „aztán mit írsz, ha sorsunk írva van

már”. Az utolsó szonett azután erős szembeállítást fogalmaz meg, mintegy megtérve a kiindulóponthoz, de egyúttal visszautalva közel három évtizeddel korábbi költeményekre, akár még *A bal latorra* is, tanúsítván, hogy az utolsó verseskötet szövegei közül nemcsak a *Hajnali részegség*ben ismerhetők föl a pályakezdés emlékei. Többféle kapcsolat is észrevehető a múlttal, s közöttük rejtettebb vagy annak látszó is akadhat.

*Igen, kiáltsd ezt: gyáva az, ki boldog,
[...]
Hazája ház, barátja az erős,
[...]
de a boldogtalan tanyája sátor,
zászlója felleg, ő, csak ő a bátor
s a jó, csak a boldogtalan a hős.*

A *Számadás* kötet feltűnő módon cáfol olyan hiedelmeket, amelyeknek Kosztolányi más alkotásai talán kevésbé látványosan mondanak ellent. Az, amit Kiss Ferenc számomra talányos módon, talán az akkori cenzúra kényszerítő hatására, a kétsoros szakaszokból építkező *Életre-halálra* (1930) című vers értelmezésekor „anakronisztikus magyarságélmény”-ként minősített (Kiss 1979a, 524), egyrészt a költőnek számos más művéhez kapcsolódik, másfelől a „Rokontalan, sívó magányom / egyedül” szakasszal kölcsönhatásban értendő, hiszen az „Itt éltem én, vér véretekéből, / magyarok. [...] Mégis mindent, ami tiétek, / szeretek.” sorok kulturális, ha tetszik (a szó legtágabb értelmében) nyelvi örökségre is utalnak. Ezt a kinyilatkoztatásszerű költeménynek több, így az „Öreg, nehézkes, régi-ízű / szavakat” említő részlete is alátámasztja, mely egyúttal a „sívó” jelző régies használatát is megindokolja.

Ennek a fejezetnek élén a Rilkrétől származó idézet arra emlékeztethet: a *Számadás* kötet részei mintegy tudnak egymásról, minősítik egymást. Súlyos van annak, hogy az *Életre-halálra* után az *Európa* (1930) következik, melynek változó terjedelmű szakaszai közül az első a műfaj s így a hangnem megjelölése

mellett félreérthetetlenül jelzi az elutasítását a Spengler nyomán elterjedt nézetnek a Nyugat alkonyáról. Ennek az állásfoglalásnak növeli a jelentőségét, hogy olyan költőtől származik, aki nagyon is tisztában volt azzal, hogy az emberi művelődés nem azonos az európaival:

*Európa, hozzád,
feléd, tefeléd száll szózatom a század
vak zűrzavarában
s míg mások az éjbe kongatva temetnek,
harsány dithyrambmal én tereád víg,
jó reggelt köszöntök.*

A harmadik költemény, mely az előző kettővel együtt olvasandó, a szakaszos beosztás nélküli *Költő a huszadik században* (1930), távolságot jelez a korszakban számottevő hatású ideológiai és politikai irányzatokkal, sőt divatokkal szemben is:

*mit nékem a hazugság glóriája,
a munka.
Mit a csaló próféták csácsogása,
nem alkuszom én semmiféle rúttal,
se a labdákért ordító tömeggel,
se számarányokkal, se Hollywood-dal.*

A kapcsolódások mellett éles ellentétek is jellemzik a kötetet. A hét szonettet a költő anyját megidéző szabadvers követi, a *Fényes koszorú*, s a későbbiekben időmértékes áthallások is találhatóak. A *Harsány kiáltások tavaszi reggel* „az érett Kosztolányinál viszonylag ritka antikós verselés egyik példája (e vonatkozásban a *Februári ódához* kapcsolódik). Ritmikája hexametert idéz, de az egysoros metrumot két sorba osztja el úgy, hogy a periódusok második sorába az adoniszi sorzárlat kerüljön” (Bárdos 1987b, 132). Rímelés tekintetében is éles a különbség némely versek között: a *Negyven pillanatképben* éppúgy találhatóak kancsal, mint tiszta rímek. E sorozat vissza-

utalhat a magyar költészet epigrammatikus írásmódjára, így Petőfi *Felhők* című ciklusára, de Kosztolányi fordítói tevékenységével is összefügg. E rövid versekből értelemszerűen hiányzik a kidolgozás, továbbfejlesztés. Az *Októberi táj* tömörsége a japán haiku ösztönzését sejteti. Túlzás nélkül állítható, hogy Kosztolányi ugyanúgy a távol-keleti kultúrából is merített ösztönzést a magyar költői nyelv gazdagításához, ahogyan Ezra Pound kínai és japán költői szövegek segítségével teremtette meg az imagizmusnak nevezett mozgalmat.

Az alciklusnak ez a tizenötödik darabja feltűnő önellentmondástól kapja eredetiségét; a három sor legföljebb jelzői szerepet játszó igeneves alakban tartalmazza azt, amire a végző betű szerinti értelemben utal:

*Piros levéltől vérző venyigék.
A sárga csöndbe lázas vallomások.
Szavak. Kiáltó, lángoló igék.*

E vers „egyetlen mondatában sincs igei állítmány; névszói állítmányaik [...] az időtlenség, a változatlanság, az öröklét élményét sugározzák. [...] A vers más, de legalább ilyen erős hatású mozzanatai viszont épp ellenkezőleg: a *drámai változás, a hirtelen és teljes átlényegülés dinamikus élményét* sugallják” (Hankiss 1977, 108).

Nem kevésbé figyelemre méltó a tizenkilencedik vers, a *Késő ősz a ludasi pusztán*:

*A pitvaron a tengeri
nevet a nap piros tüzére,
de sárga árnyát elveri
a paprikák piros füzére.
Száll-száll a lelkem kergetőzve
a mustszagú, világos őszbe,
mint a szélbe csörgő papiros,
fölötte a halál és az élet
a sárga és a piros.*

E Kosztolányi szülőföldjére utaló szövegben kísért a pictura – sententia régi egymásutánjának távoli emléke. Palicsi születésű költő készített róla értő elemzést. Szerinte „a második kompozíciós egység a beszélőnek a tájképben megélt létről való tudatát formálja meg [...]. A beszélő én azonban itt is megtartja a distanciát, oly módon nevezi meg a maga jelenlétét a tájban, hogy közben megőrzi a harmadik személyű közlésformát” (Danyi 1985, 1334).

Seneca a halála előtt megpróbál „ugy mosolyogni, mint az ős, egyszerűen és szelíden. Az ős, mely már semmit sem akar” (Kosztolányi [1921], 222). Ezek a szavak magukban rejthetik az *Őszi reggeli* csíráját. Ez az egyetlen sorvégi rímet tartalmazó költemény a „résztételen, derült, / magába-forduló tökéletesség” földelésével mintha ellentmondana a *Számadás* szonettjeinek:

*Ezt hozta az ős. Hús gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyóról,
és elgurul, akár a briliáns.
A pompa ez, résztételen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezüikkel intenek nekem.*

József Attilának e költeményre vonatkozó szavairól egy elemző azt állította, hogy a fiatalabb költő a „vers szövegében határozott szerzői szándékot lát érvényesülni, – éppen e szándék rekonstrukcióját tekinti az elemzés céljának” (Veres 2003b, 72). A magam részéről inkább a hatás körülírására irányuló törekvést látnék József Attila tanulmányában, amelynek *A Toll* című folyóiratban, 1929-ben közölt változatában ez olvasható: „Nem a szőlő nehéz tehát és nem a körte hatalmas, hanem a vágy, a teljesítetlen vágy” (József 1958, 169). Egy újabb

elemzés a kimondatlanban jelöli meg a költemény fő jellemzőjét: a „jelentő-jelentett viszony egyértelműnek látszik (az aranykezü fák intése [vehicle] = halál-sejtelem [tenor], noha nem magyarázott, azaz a képzettársítás motivációja (ground) hiányzik.” Az „ékszerek és az arany motívumai a szépséget és az életteleniséget egyaránt konnotálhatják.” A „fölpillantó versalany térélményére utaló deixis – ’túl’ – transzcendenciára utaló időhatározó is lehet, főleg a ’már’ kontextusában”. Ugyanez az értelmezés egyúttal arra is rávilágít, hogy a kötetben az *Őszi reggelit* közvetlenül megelőző, noha mintegy két évvel később keletkezett *Vörös hervadás* „megfordítja az ugyanehhez a tapasztalathoz társított kommunikatív alapviszonyt: a versbéli szubjektum szemlélelőből kérdezővé válik” (Molnár 1998, 31–33). Mindkét költeménynek lehet távoli rokonát keresni Mallarmé viszonylag korai versei között – példaként az 1864-ben írt *Soupir* említhető. A különbség arra vezethető vissza, hogy Kosztolányinál érzékeltetni lehet a sententia halvány nyomát, különösen a *Vörös hervadás* esetében.

A *Számadás* egyes szövegeinél jól fölismerhető a sorrend indokoltsága. Különösen a kötet elejére és végére vonatkozhat ilyen észrevétel. A közbülső részek egymásutánja lényegesen kevésbé látszik szükségszerűnek. A beszédmódok között nagy a különbség: az *Ilona* (1929) hatásos szavazásra csábíthat, a *Három szatíra* (1930) inkább versnek nevezhető a szó igen szűk értelmében s nem tart igényt a magasnak nevezhető költészet rangjára, a *Litánia* (1932) magasan retorizált, hiszen két soros szakaszainak első sora mindig ugyanaz („Az én koromban:), a *Ha negyvenéves...* viszont az alulfogalmazás magas művészetét képviseli. Az önmegszólítás és az általános alany egymásbajátzásában itt az utóbbinak jut a döntő szerep:

*Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel
egyszer fölébredszt és aztán sokáig
nem bírsz aludni. Nézed a szobádat
ott a sötétben. Lassan eltűnődöl
ezen-azon. Fekszel, nyitott szemekkel,*

*mint majd a sírban. Ez a forduló az,
mikor az életed új útra tér.
Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt
éltél. Eszedbe jut egy semmiség is.
Babrálsz vele. Megúnod és elejted.
Olykor egy-egy zajt hallasz kiűn az utcán.
Minden zajról tudod, hogy mit jelent.
Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.
Majdnem nyugodt. Egyszerre fölsóhajtasz.
A fal felé fordulsz. Megint elalszol.*

A folytonosságot a *Meztelenül* kötettel ezúttal a szélsőségesnek mondható átkötések jelzik. Egészen másféle kapcsolódás, a szabadverses kötet zárlatára visszaautalás jellemzi a kifejezetten harsány, kinyilatkoztató hangnemű *Esti Kornél énekét*:

*Hát légy üres te s könnyű,
könnyű, örökre-játszó,
látó, de messze-látszó,
tarkán lobogva száz szó
selymével, mint a zászló,
vagy szappanbuborék fenn,*

Már Kiss Ferenc óvott attól, egy késeinek mondható, 1987-ben írt tanulmányában, hogy könnyelműen ars poetica módjára értsük ezt a verset: „Esti, ha százszor alteregoja is Kosztolányinak, mégiscsak Esti, s szavait nem lehet szó szerint Kosztolányinak tulajdonítanunk” (Kiss 1998, 66). Bármilyen volt a szerző szándéka, hatása révén Babitscsal folytatott vita megnyilvánulásaként rögzítődött az olvasók tudatában. Az idősebb költő magára vonatkoztatta a költeményt, amidőn így érvelt: „Kosztolányi téved. A bűvár nem sarat szokott fölhozni kezében, – hanem gyöngyöt és elsüllyedt kincseket” (Babits 1933, 71). A jelenkori értelmező így összegezte a vita utóéletét: „Király István véleménye szerint Babits azért is érezhette joggal sértve magát, mert neki volt ’kedves képe’ a bűvár, amit egy

fiatalkori, Kosztolányinak írt levelében említ [...]. Ha azonban elolvassuk az említett Babits-levelet, kiderül, hogy a 'búvár' éppen nem mint Babits magára használt metaforája szerepel, hanem a vele szemben álló véleményekre vonatkozik" (Menyhért 1998, 62). Babits 1904. november 17-én Kosztolányihoz intézett levelében ezt írta: „Énhozzám átkozott búvárok jöttek, maliciózus tanítómesterek, irigy aranymosók. Lámpával világítottak a vizemre: 'Nézd! Szó sem aranyról; nem látszanak képek; és ami nem látszik, nincsen is. Víz ez, legvégig, barátom; csupa víz vagy magad is, lelked legmélyéig; és ahol vége a víznek, lenn elrejtve, a legmélyeden – ott tudod mi van? sár...'” (Babits-Juhász-Kosztolányi 1959, 62). Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy Kosztolányi újraolvasta ezt a levelet, mielőtt megírta az *Esti Kornél énekét*.

Annyi bizonyos, hogy ebben a versben is joggal látta egy szerep megéneklését Németh G. Béla. A *Marcus Aurelius* másféle szereppel hozható összefüggésbe. Természetesen igaz, hogy „a versbeli és a valóságos Marcus Aurelius nem azonosak” (Kiss 1979a, 502), noha a „valóságos” jelentése korántsem egyértelmű. Nietzsche is szívesen hivatkozott e római császárra (Nietzsche 1964, 248), föltehetően a neki tulajdonított *Elmélkedések* alapján. Kosztolányi versét nagyon is lehetséges e munkával együtt olvasni. „Minden tettet, szavad, gondolatod olyan legyen, mint azé, aki rögtön távozhatnék az életből” (Marcus Aurelius, 1975, 19). Ez a figyelmeztetés megfelel a költemény üzenetének. A „s végül odadobja férgeknek a tettet” sor a császár-írónak olyan följegyzéseit visszhangozza, melyek a természetbe visszatérés elfogadását sugallják. A megelőző sorok: „őt szeretem, ki érzi a földet, / tapintja merészen a görcsös, a szörnyű / Medusa-valóság kő-iszonyatját / s szól: 'ez van', 'ez nincsen', / 'ez itt az igazság', 'ez itt hamisság'” is felfogható a következő intés átfogalmazásának: „Szoktasd magad hozzá, hogy csak olyant forgass eszedben, amire, ha valaki hirtelen kérdezne: 'Mire gondolsz most?', tüstént, kertes nélkül rávághatnád: erre és erre” (Marcus Aurelius, 1975,

27). Az újsággal szemben érzett bizalmatlanság, sőt az örök visszatérés gondolata is visszavezethető az *Elmélkedések* némi részletére: „Minden csak változás, de ne félj, nem lesz azért valami új belőle!” „A színjáték ugyanaz, csak a szereplők mások!” (Marcus Aurelius, 1975, 104-105, 146). Valószínű, hogy Kosztolányi versét Renan könyve is ösztönözhetette, melynek kiinduló tétele szerint e római uralkodó „mindazt összegzi, ami jó volt az antik világban”. Halála „mintegy az antik civilizáció végét jelöli. Ami jó ezután történik, azt nem a görög-római elv, hanem a judeo-szíriai hozza létre” (Renan 1882, II).

Mindazonáltal hiba volna eltúlozni Kosztolányi versének kötődését a római császár sztoikus tanításához. Átírásról van szó, és Kosztolányi, aki nagyon jól tudta, hogy a fordítás fordítás is, magától értetődőnek vette, hogy az átírás távolságot tart az „eredeti”-től. Mennyire tulajdonítható az eltérés a költő tudatos szándékának? Föltehetően nem dönthető el. Csakis az állítható bizonyosan, hogy amennyiben valaki összehasonlítja Kosztolányi művét az *Elmélkedések* címen ismert szöveghalmazzal, feltűnő különbséget is fog találni. Marcus Aurelius közösségért élő, közérdekű tevékenységet folytató emberről, Kosztolányi ellenben öntörvényű egyénről beszél. A költeménytől idegen volna annak beismerése, hogy „résznek születél”. „Egymás kedvéért születtünk” – mondja a sztoikus bölcs (Marcus Aurelius, 1975, 111, 160). Talán még azt az észrevételt is meg lehet kockáztatni, hogy a római uralkodó a természet lényegéből fakadónak fogadja el a halált, Kosztolányi alkotása viszont nem egészen ezt sugallja. Különösen akkor nem, ha a *Számadás* kötet más részeivel együtt olvassuk a *Marcus Aureliust*. Lehetséges, hogy a magyar költő számára hőn óhajtott szemlélet lett volna a sztoicizmus, melyet nem tudott maradéktalanul elsajátítani s így vállalni sem?

Bizonyos tekintetben a vers kifejezetten cáfolja a megidézett császár tanításait. Marcus Aurelius a hírnév rövidségére figyelmeztet. Azt állítja, hogy „minden emlékezet megszűnik, melyet alig kigyúlt, máris elhamvadt emberek hordoztak”.

„Mert minden az enyészet zsákmánya, és hamarosan mesévé lesz; majd a teljes feledésbe merül. [...] Minden csak egy napig tart: a magasztalás éppúgy, mint a magasztalás tárgya” (Marcus Aurelius, 1975, 41, 46-47).

Kosztolányi röpirata, *Az írástudatlanok árulása* 1929. július 14-én jelent meg *A Tollban*, s a *Nyugat* október elsején megjelent száma a *Marcus Aurelius* szövegével kezdődött. A két szöveg között több értekező is összefüggést tételez föl. Egyikük szerint a költemény a „'barbárság' és a 'pogányság' oppozíciójára épül, sőt e két fókusz mögött harmadikként ott sejlík a háttérben a 'kereszténység' is, amelyet a szerző a barbársággal azonosít.” E magyarázat kulcsmondata így hangzik: „A barbárság zászlóvivője Ady, míg a pogányságé a Marcus Aurelius álarcába bújt Kosztolányi.” A kifejtés során az értekező azt hozza föl bizonyossággal, hogy „alapvetően kétféle anyagból szövődik össze a *textus*, a vers szövedéke. Az egyik a Marcus Aurelius nevével fémjelzett sztoikus filozófiai hagyomány (tágabban: a klasszikus antikvitás kulturális öröksége), a másik Ady költészete (tágabban: a 'zagyva Kelet' alapvetően vallási hagyománya). E két kontextuális összetevő mellett harmadikként – mintegy kötőanyagként – természetesen ott van maga Kosztolányi, illetve a Kosztolányi-oeuvre”. A megokolás a túlzott általánosítást egyes jelenségre való szélsőséges vonatkoztatással ötvözi. Kosztolányi műveltebb volt annál, hogy általában nyilatkozzék az ókori görög-latin hagyományról, az Adyra célzás helyett pedig a vers sokkal általánosabban szól „a jósok”-ról. Ha valaki okvetlenül egyes példákra akarja érteni az elutasítást, legalább annyi joggal gondolhatna az 1917 utáni Oroszországnak Kosztolányi által többször is megírt eszmeiségére. Az idézett magyarázat önellentmondásba is keveredik, amidőn a „roppant pogányság örök igazza” szavakról a következő állítást teszi: „A betűkettőzés itt nemcsak a ritmus megkívánta *poetica licentia*, hanem Adyra irányuló 'oldalvágás'” (Grüll 1998, 11, 26, 28). Bizonyítatlan, hogy a más-salhangzó kettőzése Adyra céloz, hiszen hasonló megoldás más szerzőknél is előfordul, akiknek verseit ismerte Kosztolányi.

„S fény rajzai közzül nincs oly kicsiség, / Mi ne élne tovább, hirdetve dicsét” – olvasható például Vargha Gyula *A fény* című költeményében. Lényegesebb megjegyezni, hogy ha a *Marcus Aurelius* Adyval azonosítaná a kereszténységet – amire az elemzésben nincs bizonyíték –, akkor az idézett részletben a szokatlan elemnek nem a pogányságra kellene vonatkoznia. A Kosztolányi életművére hivatkozás is meglehetősen elnagyolt, hiszen azt sugallja, hogy e költőnek egyetlen és változatlan véleménye volt, ami semmiképpen nem tartható előföltéves.

A *Marcus Aurelius* jelentésének érvényességi köre a mondottnál sokkal pontosabban körvonalazott. Elsősorban a művészi tevékenységről és eredményéről ad jellemzést: „főséges írótság”-at szólít meg, s félreérthetetlenül a szoborra utal, mely a költemény keletkezésekor még a szabad térben volt látható:

*Bronzfejű cézár,
aranyszakállú,
vak ragyogásu szoborszemeiddel
örködve vigyázol,
s én állok előtted.*

A szembeállítás kétféle művészetre vonatkozik, némileg hasonló módon, mint a Tolsztojról 1928. július 22-én az *Új Idők*ben közölt prózai szövegben: „Az apostol optimista, aki hisz a fejlődésben, értelmi elméleteken lovagol, oda akarja adni a földgolyót másoknak, viszont a költő pesszimista, mohó, egyéni gyermek, aki csak érzékeivel vesz tudomást az életről, érzéketesen vall róla, s csak annyiban vállal vele közösséget, amennyiben érdekli. Egyik jellegzetesen keresztény, másik jellegzetesen pogány” (Kosztolányi 2006, 131). Persze, annyiban még ez a párhuzam is sántít, amennyiben a cikk a Kosztolányi által becsült Tolsztoj munkásságának két vetületével foglalkozik. A hasonlóság abban áll, hogy mindkét szöveg általában a jövőmondó irodalom ellen irányul. Mallarmétól Bennig, Flaubert-től Henry Jamesig egy sor kiváló művész

foglalt el hasonló álláspontot. Zágonyi Ervin teljes joggal emlékeztetett arra, hogy „Az élő holttestről és A sötétség hatalmáról írt recenziókban a ’pogány’ ’igazság’ vallója elhatárolja magát az irracionálistól, a keresztény prédikálástól” (Zágonyi 1989, 515). Ennyiben tehát Kosztolányi szóban forgó költeménye és Az írástudatlanok árulása egy általánosabb szembeállítás egyes eseteiként foghatók föl, vagyis nem igazán célszerű az előbbit az utóbbira visszavezetni.

Király István nemcsak a *Marcus Aureliust*, de a *Pesti Napló*ban 1929. szeptember 22-én *Kő* címmel megjelent nyolc soros költeményt is az Adyról írt röpirat okozta támadásokra vezette vissza (Király 1986, 385-386). Akár elfogadjuk e származtatást, akár nem, a két vers között észrevehető némi összefüggést inkább ellentétként lehet körülírni. Gyanítani lehet, hogy a *Kő* azért sem került be a *Számadás* kötetbe, mert a költő el akarta kerülni, hogy szavait személyes megnyilatkozásként értsék. Efféle magyarázatra így is akadt példa. „Kezdeté lehetne egy pálfordulásszerű metamorfózisnak, ha Kosztolányi képes lenne ilyesmire” – jegyezte meg Kiss Ferenc (Kiss 1979a, 496). Ez a minősítés elárulja, hogy Kosztolányi értelmezői olykor abból indultak ki, milyennek szerették volna látni e költő műveit, s nem azt próbálták kideríteni, miféle alkotásokról van is szó. A *Kő* egészen másként, metaforikusan is olvasható, *A bús férfi panaszait* berekesztő, „A pohár eltörik” kezdetű, szintén kétsoros szakaszokból álló szöveghez hasonlóan:

*Elfordultak azok, akiket szerettem.
Bilincsekbe vertek, aztán tovamentek.*

*Rozsdás lett az arany, mihelyt hozzáértem.
Kezembe az ezüst egyszerre megvakult.*

*Halálordítás szólt az anyaméhből.
Véres kezével megütött a gyermek.*

*Most járok az utcán. Lóg a kabátom.
Nincsen senkim a földön. Rokonom a kő.*

402

Ez a költemény az élettelen természet szintjére lefokozza, a *Marcus Aurelius* viszont fölemeli a beszélőt. Egy nagy műalkotáshoz írt óda, mely ugyanakkor mérlegeli a „főséges író-társ” hagyatékát. Az értelemre hagyatkozó, eszes lény eszménye, mely a nyugati ember tulajdonságaként jelenik meg, szemben a „zagyva keletnek” jósaival, rokonítható „az érzéki latinság”-gal, melyről a költő az *Új Idők*ben 1929. január 20-án azt állította, hogy „ma is csak a világos tényeknek hisz, annak, amit kézzel foghat föl, amit teljesen megérthet” (Kosztolányi 2006, 133). Ez az örökség a kételkedés jogához ragaszkodik, amelyről a költő 1930. október 26-án a *Nyugat* Os-vát Ernő emlékére rendezett ünnepségen beszélt, hangoztatván, hogy „a franciák évszázadok óta Montaigne pár mondatából élnek, s szüntelen visszatérnek hozzá”. Osvátnál tett utolsó látogatásáról így számolt be: „Vauvenargues-ról kezdett beszélni, akiről tudta, hogy mennyire szeretem, és Bossuet-ról. Ő is bámulta az ízlés és arány e mesterét, aki a hétköznapi észrevétlenül emeli a főségesbe” (Kosztolányi 2004c, 340, 334).

Az eddigi értelmezések többsége elsiklott a nem egyenlő hosszúságú szakaszokra tagolt költemény utolsó előtti, hetedik részének kezdő sorai fölött:

*Messze vagyok már, messze röpültem,
messze az olcsó, híg dudaszótól,
dél és nyugat között csapong az én lelkem,
mindig szabadabban.*

Korántsem magától értetődő, mit is jelentenek e szavak. Elképzelhető, a helyi értékek egyedüli érvényességét hirdető felfogástól határolja el magát a beszélő, arra hivatkozván: a különböző kultúrák ismerete a szabadság élményének a záloga. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a sokféle irodalom ismerete biztosította tág látókörre is céloz a költemény.

A *Marcus Aurelius* verselés tekintetében feltűnő módon képviseli a *Számadás* kötet kettősségét: „a prozódia okvetlenül az

antik drámák kórusainak ritmikáját idézi”, „ez a szabad vers az ókori versformák zenéjét stilizálja” (Hegedüs 1970). Ferencz Győző nem alaptalanul vonta be a költemény elemzésébe Goethe *Prométheusz* című alkotását, amelyet Kosztolányi is fordított magyarra. Mindkét költemény „megszólítástól megszólításig ível, Prometheus szólítja meg Zeust, illetve a költő a császárt [...], mindkét költemény változó hosszúságú versszakokra és sorokra tagozódik. Ez a forma [...] a pindaroszi ódát, a kardalköltészetet idézi. Igaz, ez a fölidézés tévedésen alapul: Abraham Cowley (1618–1667) [...] nem vette észre a strofikus ismétlődést [...], és egyéni felfogású 'pindaroszi ódáival' divatot indított el.” Kosztolányi költeményének „hetvenkét sorában százhat esetben mutatható ki az adóniszi kólon”, vagyis a – uu– versláb. A szakszerű verstani elemző szövegromlásra is rámutatott. A „Csak a bátor, a büszke, az kell nekem, ő kell,” sorban „az 1936-os, Révai kiadású *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* című kötetben még ott van a verstanilag oly fontos névelő” a „büszke” szó előtt (Ferencz 1988, 39).

Esetleges szövegromlásról talán a *Hajnali részegség* esetében is lehet beszélni. Az egyik kérdéses részlet a *Nyugat* 1933. november 16-án megjelent számában ilyen központozással olvasható:

*s mozgás riadt, csilingelés, csodás,
halk női suttogás,*

a Révai 1935-ből származó kiadásában viszont hiányzik a vessző a „riadt” szó után. A későbbi kiadások az első vesszőt e szó elé helyezték át. Más jellegű a másik változ(tat)ás. Ez a részlet a *Nyugatban* s a legutóbb említett kiadásban így szerepel:

*aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporba sok száz
bazár között, patkójuk fölsziporkáz.*

Több évtizede olyan kiadások jelennek meg, melyekben a „batár” szó szerepel. 1979-ben Réz Pál mellett érvelt, hogy „a mozgás riadt” és a „bazár” a hiteles (Réz 1979), noha Kiss Ferenc nem fogadta el ezt a véleményt. A javított szöveg mellett tette le a garast, de döntését azzal a meglehetősen ingatag érveléssel igyekezett alátámasztani, mondván: „mérget vennék rá, hogy Kosztolányi is erre szavazna” (Kiss 1979b). A költő fiának Zágonyi Ervinhez 1979. augusztus 28-30-án intézett levelében a Kiss Ferencre vonatkozó részlet ezzel a mondattal zárul: „Olvastam az ÉS-ben megjelent, Réz Pálnak szóló válaszát, s azt hiszem, neki van igaza, nem az egyébként kitűnő Réz Pálnak” (Zágonyi 2008c, 43-44). E fejezet írása közben megkérdeztem Réz Pált, nem változott-e véleménye, és ő azt mondta, maga is ingadozik a kétféle értelmezés között. Amennyiben a „batár”: „Üveges úri díszhintó” (Czuczor – Fogarasi 1862, 454), nem nevezhető indokolatlannak a kiigazítás. A Magyar Rádió hangtárában fennmaradt a versnek egy fölvétele Kosztolányinival. Ő „batár”-t mond, ám e versmondás hitelét kissé csorbítja, hogy meglehetősen kései, 1968-ban készült, vagyis elképzelhető, hogy Harnos Ilona az akkoriban forgalomban levő kiadások valamelyikét vette irányadónak. Bollobás Béla, ki annak idején a Szent János kórházban kezelte a költőt, a kéziratból megtanulta s a beteg költőnek felmondta a verset. Kosztolányi meghallgatta és nem javította, mikor „bazár”-t mondott (Bollobás 1979). Ezt a változatot valószínűsítene a kapcsolat a *Számadás* kötet hetedik szonettjével, amely így kezdődik:

*Igen, kiáltsd ezt: gyáva az, ki boldog,
kis gyáva sunnyogó, mindent bezár,
bezárja életét is, mint a boltot,
mert benne van a csillogó bazár*

A *Hajnali részegség* megírásakor, 1933 második felében Kosztolányi már beteg volt. Felesége szerint az ínyrák, „a piros folt június elején mutatkozott először” (Kosztolányiné 1938, 306), a *Hajnali részegség* a *Nyugat* november 16-án megjelent

számában volt olvasható. A *Számadás* kötet vége felé az a vélemény alakulhat ki az olvasóban, hogy egy betegség történetét olvassa, pedig a versek nem időrendben követik egymást. Másszóval a kötet elrendezése költői célelvűség hatását kelti. A „Mert idegen és őrült az egész, / de nyájas és rokon velem a rész” sorok az 1930-ban keletkezett *Kétségbeesés* zárataként szerepelnek. Ezt követi az ugyancsak 1930-ból származó költemény, *A vad kovács*, mely szorosan kapcsolódik a *Februári ódához*, pedig ez utóbbi négy évvel később, vagyis már a betegség alatt készült. A korábbi vers a harmadik és negyedik sorban jelentésátvitellel, a rá következő kettőben pedig a hangalak hasonlóságán alapuló összekapcsolással, az „alszik” tövéből származó s az élni igének a szembeállításával olyan tömörítést valósít meg, amely a kötet legjavának a jellemző vonása:

*A vad kovács, a szenvedés
sötét pörölyvel döngöl engem,
szikrázva visszánézek, és
kormos dalát ővéle zengem.
Beh jó nekem, hogy nem kell élni,
csak az üllőre ráalélni,
engedni szépen, mit se tenni,
csak fájni így és várni, lenni.
Verj, vad kovács, világfutóvá,
érzéstelenné és meredtté,
tökéletessé és tudóvá,
kemény, fájdalmas műremekké.*

Némileg hasonló módon hívja föl a figyelmet a *Februári ódában* az alaktani ismétlődés, a belső rím olyan szövegrészre, amelyben nehéz határt vonni metaforikus és betű szerinti nyelvhasználat között:

*Nincsen menekvés, zörgetek esztelen,
kemény kilincsen és vasajtón
koppan a szándék.*

„A társadalomban, emberi nemben gondolkodó élet (mint például Ady pályája mutatta) túl tudott emelkedni a vég kérdéseiben. Túlelte rajtuk a nembeliség elve” – olvasható Király István könyvében (Király 1986, 182) a *Halotti beszédről*. Ez a fel fogás az olyan megközelítéshez hasonlítható, amelyik a festményről nem, csak az ábrázolt tárgyi valóságról vesz tudomást. A fiatal Kosztolányi egy ízben ezt írta: „Az ember, ha saját haláláról gondolkodik, sohasem érez félelmet, hanem inkább valami mély szánalmat és részvétet önmaga iránt. Mintha azt mondaná: Szegény, igazán mily nagy kár lesz érte!” (Kosztolányi 2001, 92). Az évtizedekkel későbbi költemény többszörös elidegenítéshez folyamodik. 1933. április 16-án jelent meg a *Pesti Napló*ban, tehát a költő ekkor még nem tudott a betegségéről. A vers a legkorábbi összefüggő magyar nyelvű szöveg idézésével kezdődik és a népmeséket bevezető szavakkal végződik. Az „akárki megszülethet már, csak ő nem” szavak köré olyan sorok kerültek, amelyeknek ösztönzését Rába György Rupert Chawner Brooke (1887–1915) *The Great Lover* című költeményére vezette vissza, „Kosztolányi költeménye előtanulmányának” nevezve az általa készített fordítást. A kiváló költő-irodalmár elismerte, hogy az angol vers átköltésekor „Kosztolányi átgondoltan sűrít”, s ami kimaradt a magyar változatból „az díszítő elem: ha úgy tetszik: már-már szecesszió” (Rába 1969, 348, 346-347). A fiatalon elhunyt angol szerzőnek hetvenhat soros költeményében a beszélő egyes szám első személyt használ. A vallomás csak a zárlatban távolítja el a beszélőt:

*O dear my loves, O faithess, once again
This one last gift I give: that after men
Shall know, and later lovers, far-removed
Praise you, “All these were lovely”; say, “He loved.”*

Kosztolányi fordítása távolságot tart a századelő érzélgősségével szemben, s ennyiben a *Halotti beszéd* irányába mutat, bizonyítván, hogy a költő nemcsak fiatalkorában, később is műhelymunkának tekintette a fordítást:

*Vegyétek ezt, ti kedves és eretnek
szerettjeim: s akik majd szeretnek,
tudják meg és tüdődjének felette
és szóljanak: „Ő ezeket szerette”.*

A magyar költemény számára e végszavak pusztán kiindulópontul szolgálnak. Kosztolányi verse úgy idézi föl a középkori nyelvemléket, hogy átfordítja, bonyolítja a beszédhelyzetet. Végig ugyanaz szól, és nincs nyelvtani nyoma annak, hogy önmagáról; az olvasónak kell ezt fölismernie. Az egész szöveg „a közvetett megszólítotttság távlatába kerül át: a búcsúzó beszélőből búcsúztatott lesz” (Kulcsár Szabó 1998, 76). A zárlat – „Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer” – „saját újrakezdődését alapozza meg”, és ennek a költeménynek „megidézésével” (Lőrincz 2002, 112, 109) találkozik az olvasó a *Tücsökzene* „Sírfelirat” című 292. részében:

*A legtisztább a leggyermekesebb,
a legnaivabb, az egyetlenegy,
a minden szavát mindig szenvedő,
a legkönnyebben félreérthető,
a legfájóbb, legbecsületesebb,
a legszomorúbb, az egyetlenegy.
Az volt, tudom, állom és hirdetem,
nem volt övénél nagyobb gyötrelmem,
nem volt még egy oly igaz akarat,
nem, aki oly érdektelen maradt,
csak így mondom, legközönségesebb
szavakkal: ő, ő, az egyetlenegy.
Én tudom csak, én ott voltam vele,
mind tévedett, aki szólt ellene,
fény- s árny-érzékeny aranymérlegen
százszor megmértem s úgy ismételem:
mindenre elszánt lelkiismeret,
a legtisztább volt. Az egyetlenegy!*

A *Hajnali részegség*ről Király István azt állította, hogy két korábbi szöveg továbbírása. Egyikük *A bús férfi panaszai* című versfüzérnek „Hajnal, éjfél közt ocsúdva” kezdetű, 1918-ban keletkezett részlete, a másik a *Pesti Hírlap*ban „Ember és világ” címmel közölt sorozatnak 1933. június 11-én *Hajnali utca* fölirattal ellátott szövege (Király 1986, 286-287). E két származtatás közül voltaképp az első tekinthető hitelesnek, annyi megszorítással vagy kiegészítéssel, hogy a *Hajnali részegség* összegző igényű alkotás, nagyon sok előzménnyel. A benne fölidézett „vendégség” mint „átmeneti helyzet: az utazás és a kaland köreibbe tartozik” és ennyiben a költőnek sok korábbi művére visszautal, de a végkicsengés ugyanúgy berekeszti a „folyást továbbmenni” (Eisemann 1991, 169) folyamatát, mint *Az utolsó fölolvadás*. Szauder József már közel félévszázaddal ezelőtt olyan észrevételt tett, mely szerint „Kosztolányi lírájában a *csillagok* s az *ég* jelentése szinte teljes egészében az ifjúság vagy a gyerekkor számára foglалható le” (Szauder 1961, 442). Az ösztönzők között akár még Seneca is számításba vehető, kinek *Helvia vigasztalása* című szövegében a következő mondatok találhatók: „Mindenünnen egyaránt az égre röppen tekintetünk, a menny a földtől mindenütt egyforma távolságra van. Tehát amíg szemem élvezheti azt a látványt, amellyel betelni nem bír soha, amíg a napban és a holdban gyönyörködhetem, amíg a többi csillagon elmerenghetek, amíg felkelésüket s lenyugvásukat és távolságukat s hol szédületes, hol csökkent sebességük törvényeit fürkészhetem, amíg csodálhatom az éjszakában tündöklő millió csillagot, [...] amíg lelkemmel, amely igazi hazájának szemléletére óhajtozik, mindig az égi magasságokat járhatom, mit törődöm vele, hogy lábaim miféle földet taposnak?” (Seneca 1959, 80-81). „Az erkölcsi törvény úgy ragyog fölöttünk, mint a csillagos égboltozat” – jegyzi meg Kant, kitől ezt a mondatot Kosztolányi idézi „Ákombákom” sorozatának a *Pesti Hírlap* 1935. szeptember 15-én közölt részletében (Kosztolányi 1974, 446). A *Négy fal között* első kiadásának öt részes záróverse, *A csillagokhoz*, éppúgy korai előzményként tartható számon, mint a *Reggeli ál-*

dás, mely ugyan 1909-ben készült, de a *Kenyér és bor* (1920) részévé vált. A *bús férfi panaszai* részletei közül a már említetten kívül a „Van már kenyérem, borom is van” (1917), „Diákoromban, vékony kis legényke” (1918), „Már elmondtam, mint kezdtem el” (1920) s „Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről” (1921) kezdetű szöveg egyes részleteinek emléke is fölismerhető a *Hajnali részegség*ben. „Tudjuk, ma már az égboltot is reklámcélra használják” – írta a költő mély megvetéssel 1924-ben (Kosztolányi 2004b, 163).

2001-ben a *Korunk* című folyóirat körkérdéssel próbálta megállapítani, mely költeményeket vélnék legszebbnek a magyar irodalom hozzáértői. Nem válaszoltam a körkérdésre, így nem volt részem abban, hogy a *Hajnali részegség* kapta a legtöbb szavazatot. Nem okvetlenül bizonyos, hogy ez Kosztolányi minden szempontból legjobbnak nevezhető verse, de nagyonis érthető, miért a legnépszerűbb. Összegző jellege mellett az is indokolhatja elismertségét, hogy zárlatával bizonyosság reményét ígéri, ami szerzőjének nem sok jelentős alkotásáról mondható el. „Mindig szükségünk van [...] egy pár illúzióra. És ez egyúttal érv Nietzsche ellen, s a keresztény morál mellett” (Kosztolányi 2001, 92). Ezek az 1906-ban leírt szavak elárulják, hogy Kosztolányi már egészen fiatalon képes volt kívülről nézni saját szemléletét. 1933-ban azután már így vélekedett: „Az öregkor hinni akar”, és e kijelentésének külön súlyt adott, hogy Shakespeare kései színművének, az életből visszatérést sugalló *Téli regének* lefordítása után tette (Kosztolányi 2006, 26).

A *Hajnali részegség* többszintű versnek nevezhető, s ez annyit is jelenthet, hogy nem minden sorát kell egyforma ütemben olvasni, nem minden szava tart igényt nagyon alapos mérlegelésre. Vannak szabadabb és tömörebb részletei. Megfelel annak az eszménynek, amelyet szerzője értekezőként is képviselt, amikor szövegelemzéseiben „eltérő kódok megtorlódásaival és összeférhetetlenségével hozta kapcsolatba a költemény sikerültését” (Oláh é. n., 120). Az elsőnek nevezhető szinten feltűnő az egyes szám második személyben megszólí-

tott többfélesége. „Elmondanám ezt néked.” E szavak nyilvánvalóan visszautalnak a *Beszélő boldogság* című szonett kezdetére („Beszélni kell most énnekem”). Ehhez a fölütéshez képest a „te” másféle használata vehető észre az „'ébredj a valóra” idézetben, amely az álom és az álmodozás vagy ábránd erőteljes szembeállítását követi: „s ők a szobába zárva, mint dobozba, / melyet ébren szépítnék álmodozva”. Később azután a „hát te mit kerestél / ezen a földön” szavakban a második személy az első helyett szerepel, vagyis önmegszólításról van szó.

A jelentésnek egészen más síkját alkotják a beszédhelyzet keretein kívüli utalások. Először a jövőre vonatkoztat a vers:

*A ház is alszik, holtan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla
s nem sejtí senki róla,
hogyan volt-e vagy állat óla.*

A következő szakasz előbb egyre régebbi múltra vonatkozik, majd visszatér a közelebbire, ahhoz a kiindulóponthoz, amely a közben megidézett távolival szemben a beszélő számára valóságosnak, általa megéltnek nevezhető múlt. E sorok különösségét fokozza, hogy a visszatekintésbe majdnem rejteve, de mégis kimondva utalás van olyan jövőre, mely a halált jelentheti. Kapcsolat teremődik a kötet következő, utolsó költeményével, majd két szó látszólag váratlanul, de nagy nyomatékkal a létbe taszítottságra céloz. A visszaváltás könnyedebb hangvételre csak még jobban kiemeli az „ide estem” szavakat:

*Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,
s a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog*

*a langyos őszi
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
[...] úgy rémlett, egy szárny suhan felettem
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.*

Egy harmadik szinten a vers mintegy önmagába fordul, hiszen „a boldogságtól föl-fölkiabáltam [...] Egyszerre szóltam: [...] dalolni kezdtem ekkor az azúrnak” szavak arra emlékeztetnek: a költemény beszéd a beszédben és a beszédről. Akár még negyedik szint is megkülönböztethető, hiszen „a házigazda a lépcsőn bucsúzott, / előkelő úr, az ég óriása” sorok előrevezetik az összegzést, mely szerint a „lent” lelkiállapot s a „fönt” is az, a beszélő pedig önmagát ítéli meg, amiért késett ezt fölismerni:

*úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.*

A kötet záróverséről Kiss Ferenc úgy vélekedett, hogy „a számadás egyik zsákutcáját az *Ének a semmiről* című költemény példázza” (Kiss 1979a, 497). A *Pesti Napló* 1933. június 4-én megjelent számában még *Kereplő* címmel volt olvasható, s ezt a költemény hangnemére vonatkozó (formális) elnevezést csak a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* kötetnek a Petőfi Irodalmi Múzeumban levő első levonatában javította a költő a legalábbis részben tematikus megjelölésre. Az eredeti cím föltehetően annak a faeszköznek a hangjára utal, melyet „a római katolikusok templomaiban nagycsütörtöktől nagyszombatig harangok és csengetyűk helyett szoktak használni” (Czuczor – Fogarasi 1865, 566). A költő egyaránt

gondolhatott a „Jó kereplője van” szólásra és az „Úgy jár a szája, mint a kereplő” szóláshasonlatra (Szemerényi 2009, 762), amidőn versének régies, kántáló hangnemére utalt. Ezt figyelembe véve az utolsó szakasz eleje („Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:”) is indokoltnak tekinthető, melyről egyébként azt lehetne hinni, kissé megtöri az egységes hangnemet.

Nehezen tagadható, hogy e vers a magyar költészet egyik kiemelkedő teljesítménye. Kappanyos András érvelése mérlegelést érdemel: „elég egyértelműnek látszik, hogy az erősebb – merő seb rímpár előbb ’megvolt’, mint az *Ének a semmiről* gondolatmenete. Somlyó György vette észre, hogy Tóth Árpád ugyanezt a rímet már egy évtizeddel korábban felhasználta *Gyopár* című versében. [...] Van azonban ennek a rímnek egy még korábbi előfordulása” (Kappanyos 2007, 72).

Valóban a rím adta-e a kiindulópontot a költemény megírásához? Erre a kérdésre egyszerűen nem lehet válaszolni. Legföljebb annyi jegyezhető meg, hogy Kosztolányitól valóban nem állt távol az efféle gondolat, hiszen a *Pesti Hírlap* 1935. január 13-án megjelent számában azt a föltevést fogalmazta meg, hogy Arany János egy szójáték alapján alkotta meg a *Családi kört*. Ezt írta nagy elődjéről: „Először és előre csendül meg fülében és szívében ez a két szó: *nyugalomba* és *lombja*, ebből hajtott ki a sorpár: Este van, este van: kiki nyugalomba! / Feketén bólingat az eperfa lombja” (Kosztolányi 1999b, 489). A *Beszélő boldogság* című szonettnek is gyaníthatóan a „fájdalomból” és „dalomból” összecsengése lehetett a csírája, s ennek az ad különös jelentőséget, hogy a *Számadás* kötetnek e hetedik költeménye egyaránt tekinthető a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* előképének. A második szakasz mintegy fölkészíti az olvasót a két utolsó vers befogadására:

*Beszélni égnek, fáknak és ereknek,
neked, ki nagy vagy, mint az úr, te lélek
s nincsen füled sem, látod, én eretnek,
csupán neked, a semminek beszélek.*

Tóth Árpád 1923-ban írt költeménye is szolgálhatott ösztönzésül, annak ellenére, hogy az *Ének a semmiről* mintegy emlékezik Kosztolányi korábbi szövegeire. A *Gyopár* öt hatosoros szakasza nem teremt egészet, s az *Élet* kissé közhelyes megszólítása, valamint a meglehetősen szólamszerű zárlat miatt nem mondható jelentékeny versnek, legföljebb annyiban érdemelhet némi figyelmet, amennyiben visszautal Arany János elégikus lírájára.

*Már jó utat bejártam,
Térdig kopott a lábam,
[...]
Bölcsebb lettem s erősebb,
De a szívem merő seb,*

Maupassant öt részből összetevődő *A paraszt Vénusz* című elbeszélő költeménye meglehetősen érdektelen mű, de a szóban forgó rímpár kétségtől előfordul a magyar változatban: „Aztán felérohant a legerősebb, / az arca csupa vér volt és merő seb”. E fordítás már 1908-ban megjelent, tehát újabb bizonyíték arra, hogy Kosztolányi munkásságában szoros a kapcsolat eredeti alkotás és fordítás között.

Hasonló összefüggés állapítható meg verses költészete és prózája között. Némely cikke olvasható úgy, mint fölkészülés az *Ének a semmiről* megírására. 1924. február elsején írta a következőket a *Nyugat*-ban: „Ha sohasem halnánk meg, akkor boldogok lennénk. De nem hiszem, hogy dalolnánk, és nem hiszem, hogy a többiek figyelnének a dalra. [...] Ne hívjuk tehát a költőt halhatatlannak. Régi szólam ez. Hívjuk inkább halandónak, mert ő az igazi halandó, ki mindenkinél jobban tudja, hogy meghal, és naponta meghal mások helyett is” (Kosztolányi 2004c, 372). Marcus Aurelius sztoicizmusával is összhangban van a *Számadás* kötetet lezáró költemény, hiszen a „bírjuk mi is, ha ők kibírják” rokon azzal a végkövetkeztetéssel, amelyet sok ismert halott felsorolása után így összegez az *Elmélkedések*: „Gondold meg, hogy mindezek már ré-

gen elpihentek. Mi rossz van ebben számukra?” (Marcus Aurelius 1975, 82-83). Azt is föl lehet tételezni, hogy Tolsztoj egyik olyan kései alkotása is adhatott ösztönzést, melynek 1929-ben írt méltatását Kosztolányi a színmű szereplőire vonatkozó szavakkal zárta: „Mi számukra az élet értelme? Semmi, semmi. Az ember állandóan ezt hallja: nyicsevo, nyicsevo” (Kosztolányi 1978, 2: 559).

Az *Ének a semmiről* két szembeállítással kezdődik: „Amit ma tartok, azt elejtem, / amit ma tudtam, elfelejtem”. Megokolásukat a második szakasz felütése adja meg: „Annál, mi van, a semmi ősebb”. E szavak annak az 1935. szeptember 15-én megjelent elmélkedésnek a kérdésére adnak feleletet, amelynek végszava arra figyelmeztet: „Csak az láthatja meg igazán a világot, aki távozni készül” (Kosztolányi 1974, 447). A vers kulcsmondata az utolsó előtti szakasz első sora: „Ha félsz, a másvilágba írt át”. Erről a mellékmondatról az egyik elemző joggal állapította meg, hogy „a versegészben ál-feltételezésnek bizonyul” (Bárdos 1987a, 146), hiszen a három sorral később megadott válasz így szól: „de nem felelnek, úgy felelnek”.

A *Számadás* kötetet lezáró vers annak az eszménynek a megtestesülése, amelyet Gottfried Benn így foglalt össze egy 1951-ben tartott előadásában: „az abszolút költemény hit, remény nélküli, senkihez sem szól, varázslatosan egymás mellé helyezett szavakból álló költemény” (Benn 1975, 4: 1088).

„Úgy ült a magányában, a csöndjében elzárva, mint a hősnő egy dán regény fejezetében, a legcsöndesebb lámpafénytől aranyozva. Aztán a kikötőhídon hevert, a verőfényben. Később zenét hallottam magam körül – *Beethoven* Sonate pathétique-ét és *Schumann* dalait –, akár gyermekkorom családi összejövetelein” (Kosztolányi 1996, 734). Ezek a mondatok Kosztolányinak Radákovich Máriához 1935. augusztus 5-én „reggel 10”-kor írt levelében olvashatók. Ahogy korábbi szövegeket lehet későbbiek felől megközelíteni, úgy ennek a fordítottja is elképzelhető. „Ha a bűn oly szép, mint Mária, akkor nem bűn többé.” A Gömöri Jenő (1890–1967) szerkesztette *Modern Könyvtár* számára Kosztolányi által – minden bizonnyal az

1894-ben Berlinben megjelent német kiadás alapján – lefordított, *Boldog házasság* című ironikus regény elején olvasható ez az idézet, az ugyanebben a sorozatban, Roboz Andorné fordításában kiadott *Mária* című regényből. Mindkettőnek a dán Peter Nansen (1861–1918) a szerzője. Kosztolányi fordítása a szakirodalom szerint 1921-ben jelent meg (Brunauer 1983, 244), ám ennek ellentmond, hogy a birtokomban levő példányba az egykori tulajdonos 1919. január 8-án írta be a nevét. Mivel az *Úrnő és komorna*, Calderón Kosztolányi fordította vígjátéka a *Modern Könyvtár* 161-163. köteteként 1912-ben, valószínű, hogy a 141-142. kötetként kiadott *Boldog házasság* is ebben az évben került a közönség elé. 1926-ban jelent meg ugyancsak Kosztolányi fordításában François Mauriac *Le désert de l'amour* című regénye, melynek családjától elidegenedett, ötvenes éveiben járó egyik szereplője a következő kijelentést fogalmazza meg magában: „Mária: meg kell halnom e kicsinyes, robotoló élet számára, hogy újjászülessek, magával együtt” (Mauriac 1926, 71).

Ennek a könyvnek nem lehet vállalt föladata mérlegelni Kosztolányi magánéletét. Kosztolányiné említi, hogy házasságukat annak idején a költő családjának némely tagja ellenzte, sőt arról is szót ejt, hogy maga a költő sem mutatott töretlen lelkesedést az esküvő előtt (Kosztolányiné 1938, 196, 192). A barátok között is akadt olyan író, aki nem tartotta jónak e házasságot. Szélsőséges véleményként azt lehet idézni, amit Füst Milán jegyzett be a naplójába 1932-ben: „K. D-néhez így tudnék beszélni: a legmelegebb szívvel, melegen tudnám megmagyarázni, hogy elviselhetetlen lény ő. – 'Nem a zsidót, vagy zsidóságot gyűlöli önben D. az Ön személye az, amely elviselhetetlen és undorító, – a legnagyobb szeretettel kérem, lássa be'. S elmagyaráznám néki, hogy ki ő... S ha be tudná látni, milyen féreg, még szeretni is tudnám.” Ugyanebből az évből származik a pályatársnak a következő megállapítása: „Dezső: – képes ennyire vágyni... s képes elérni. Micsoda életképesség – s micsoda energia! Ehhez képest félhalott vagyok

rég! – Sem asszony, de még a kenyér megszerzése sem tudott ennyi erőt felverni bennem” (Füst 1999, 2: 379, 375).

Ezeket a szavakat három évvel azelőtt írta le Füst Milán, hogy Kosztolányi Visegrádon, az Újságírók Rákosi Jenő Üdülőjében megismerkedett Papp Oszkárné Radákovich Máriával (1899–1978). „Tizenöt éves koromtól fogva hitetlen lettem, dühös és büszke materialista” – írta neki Kosztolányi 1935. augusztus 26-án, majd így folytatta: „Két utolsó levele olvasásakor megint Istenre gondoltam. Kicsoda maga?” Néhány héttel később megerősítette a korábban állítottakat, a következő módon: „Teljesen megváltoztam. Két hónappal ezelőtt nevettem volna ezen a levelelen. Akkor még materialista voltam. Te spiritualissá változtattad minden ízemet. Istenről egyre többet gondolkozom” (Kosztolányi 1996, 739, 744).

Két alkotást szokás összefüggésbe hozni Radákovich Mária és Kosztolányi kapcsolatával. Az egyik a *Röpima*, melyet Kiss Ferenc „gyöngé vers”-nek nevezett (Kiss 1998, 150), a másik a *Szeptemberi áhítat*, melyről a következőket írta: „e költemény teljességét nem érezzük a *Hajnali részegségével* egyenértékűnek.” Véleményét azzal indokolta, hogy a hetedik szakasztól sűrűsödnek „a szónoki effektusok”. „’Gyanús’-nak azért mondjuk ezt a mámort, mert a *Kosztolányiné* által ’leleplezett’ morfium hatását sejtjük benne” (Kiss 1979a, 585, 587, 589).

A *Szeptemberi áhítat* zenei ösztönzésre is enged következtetni, hiszen a vers utal az idézett levélben szereplő művekre, Beethoven c-moll (op. 13.) zongoraszonátájára, valamint Robert Schumann zenéjére. Az életnek vendégséghez hasonlítása a gyerekkornak és a halálnak a szembeállítása alapján utóhangként is felfogható a vers a *Hajnali részegség*hez képest. A hol tizenegy, hol tíz szótagú jambikus sorokat „ó dai hangnem”-nek s a ditirambus, illetve a rapszódia műfaji hagyományának jegyében értelmezték (Király 1986, 263). A kétségkívül magasztos hangvételnél két tényező mond ellent. Az egyik az olyan sorvégződés, amelyet inkább lehet kancsal rímnek, mintsem asszonáncnak tekinteni: „méztől dagadva megreped

a szóló / s a boldogságtól elnémul a szóló.” Hasonló ellentétezés a jelentett szintjén is érzékelhető. A beszélő „pogány igazság” nevében elutasítja a vallásos megnyilvánulást: „Én nem dadogtam halvány istenekhez / hideglelős és reszkető imát,” később viszont mintha visszavenne ennek a kinyilatkoztatásnak az erejéből. Két olyan sor található a költeményben, amely valószínűleg többértelmű. Sugallhatja azt, hogy a hitre méltatlanok mímelik az imádságot, de azt is, hogy még a legnyomortabbak is Istenhez fordulnak, sőt olyanok is, akiknek nincs esélyük arra, hogy meglássák őt, illetve meghallját a szavát: „vakok meresztek az égre szemüket, / Isten felé fülel egy agg süket.”

Ha valaki az első értelmezést fogadja el, akkor az idézett szavaknak a jelentése talán még Yeats kötetben 1921-ben kiadott *The Second Coming (A második eljövétel)* című költeményének két sorával is összehasonlítható: „The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity.” Kosztolányi fordított az ír költőtől, és nem zárható ki annak a lehetősége, hogy *A második eljövételt* is ismerte. Amennyiben a második megfejtés mellett dönt az olvasó, gondolhat arra, hogy Kosztolányi verse esetleg visszautal a *Das Stunden-Buch* egyik részletére: „Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn, / wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören”. Kosztolányi így fordította e szavakat: „Kiolthatod szemem te: látlak, / tömd be fülem, hallom szavad”. Kállay Miklós változata mindkét felszólítást megtartja, de fölcseréli a két sort: „Tömd két fülem be: én hallom szavad, / Oltsd két szemem ki: ugy is látlak s nézlek” (Kállay 1921, 66).

A magyar vers idézett szavai két olyan szembeállítást fogalmaznak meg, mely a versen végigvonuló ellentéteztéseknek abba a sorába illeszkedik, melyet a „miféle régen elsüllyedt mennyország?” kérdés, a „Jaj, minden oly szép, még a csúnya is” állítás vagy a „fekete esőn arany-ablakok” szókapcsolat fémjelez. Másszóval, a belső feszültségek összetettséggel ruházzák föl a költeményt, amely ha nem is tekinthető kimagaslóan jelentős remekműnek, joggal minősülhet egy költő szép

hattyúdalának. Valamivel több bizonyosságot ad az olvasónak, mint a *Hajnali részegség*, s ezt talán Radákovich Mária hatására is vissza lehet vezetni, ki vallásos nevelést kapott és később is gyakorolta vallását.

Cikkeiből is kikövetkeztethető, hogy Kosztolányit már akkor is foglalkoztatta a rákbetegség, amikor még egészségesnek tudta magát (Kosztolányi 2004b, 186, 369). „Három és fél évi betegségének utolsó három hónapjában már nem tudott beszélni” (Ascher 1936, 444). Beszélgetőfüzetei – melyek teljességükben csak a közeljövőben, a kritikai kiadás egyik köteteként jelennek meg – megrendítő dokumentumok, de nem költői munkásságának a részei. Haláláról Füst Milán így emlékezett meg a naplójában: „November 3-dikán, kedden, 11 óra 6 perckor Dezső meghalt. – Nagyon sírtam, nagyon sírtam. – Aztán elmentem oda... benéztem egy pillanatra szegény szobájába, – egy pillanatra látni akartam óriási könyvtárát, amelyet, mint a polyvát hord majd szerte a szél s a nagy rendjét... – drága Dezső, hiábavaló az emberi erőfeszítés, tudat és mégis tetted. – S ott ültek a kondoleálók és mindenfélet összebeszéltek, nagyon mosolyognál, ha hallanád...” (Füst 1999, 2: 420).

13. A kánonok hiábavalósága?

„Mozgás van, hullámozás is van, de fejlődés nincs.”
„Véleményemet nem tartom csálhatatlannak.”
(Kosztolányi 2004c, 175, 377)

Irodalomszemléletének fő sajátosságai

Kosztolányi irodalomról alkotott véleményeinek értékelésében sokáig döntő szerepet játszott az elmarasztalás. Kiss Ferenc súlyos kifogásokat kapcsolt „a *homo aestheticus leghamisabb tételéhez*, mely tagadja az életalkotó művészet értékét és létjogát.” Bírálata szerint Kosztolányi bizalmatlan volt „azokkal az irányzatokkal és művekkel szemben, amelyeket a népben – nemzetben való létezés ihletei tápláltak, amelyek a humánium cselekvő védelmének elvét hirdették, s ennek jóvoltából termeltek értéket”. Évtizedek távlatából nehéz eldönteni, mennyi írható a korabeli politikai kényszer rovására és mennyi következett az irodalmárnak a népi mozgalom iránt érzett rokonszenvéből, amikor a következőképpen érvelt: „a *homo aestheticus* mutató programjában az írói függetlenség s az esztétikai mérték létjogának védelméhez más értékszférák gögös alábecsülése társul. S ezzel a *homo aestheticus* alatt azt a bázist rombolja szét Kosztolányi, amelyből a *művészet legnagyobb esélye, a teljesség átélésének és kifejezésének képessége ered*. [...] a *homo aestheticus* nem titkolt szándéka és legfőbb gyen-

gesége, hogy ebből a teljességből a politikát mint idegen szakmát ki akarja tudni” (Kiss 1979a, 383-384, 391-392).

Milyen volt Kosztolányi irodalmi értékrendje? Erre a kérdésre azért nehéz válaszolni, mert nagyrészt alkalmi fölkerések döntötték el, kikről is írt. Korai éveiben Carlyle-ra sűrűn hivatkozott, noha soha nem szentelt neki önálló cikket. Ugyanez mondható el Novalisról és Mallarméről a kései évek vonatkozásában.

Melyek Kosztolányi irodalomszemléletének megkülönböztető jegyei? Elsőként arra lehet hivatkozni, hogy kortársai túlnyomó többségével ellentétben azt az álláspontot képviselte, hogy a művelődés nem azonos az európai kultúrával. 1926-ban szinte megvetéssel tette szóvá, hogy „úgynevezett széles látókörünk legfőljebb Oroszországtól Spanyolországig, Norvégiától Görögországig ível” (Kosztolányi 2006, 212). Már a *Modern költők* első kiadásába fölvelt két japán és két kínai költeményt, továbbá hatot a máltai származású Fernand Gregh (1873–1960) négy soros japán versutánczataiból, 1931-ben pedig a *Pesti Hírlap* egyik cikkében arra emlékeztette olvasóit, hogy a kínaiak „932-ben könyvet nyomtattak, több mint fél ezer évvel előbb, mint az európaiak” (Kosztolányi 2006, 374). Még általa nagyra becsült magyar alkotások méltatásakor is szívesen hivatkozott nem európai művekre. „Ősét megleljük a buddhista hitregékben és a *Pancsatantrában* is” – jegyezte meg Arany János töredékben maradt költeményéről, a *Bolond Istókról* (Kosztolányi 2004c, 121).

Felfogásának második jellemzőjeként a filozófiai érdeklődés említhető. Félrevezető azt állítani, hogy „a bölcseleti elemek csupán hatások, beütések formájában mutathatók ki nála” (Fekete 1985, 1346). „Olvasmányaim közül legjobban Nietzsche érdekel” – írta Juhász Gyulának, 1904. december 29-én (Kosztolányi 1996, 68). Nem egészen alaptalan az észrevétel, mely szerint a huszadik század elején indult magyar költők közül „Kosztolányi fogott fel legtöbbet Nietzsche gondolatainak lényegéből” (Kiss 1962, 33). Babits értekező munkássá-

gában látványosabbak a hivatkozások jelentős gondolkodókra. Kosztolányi cikkeiben sokkal inkább szétszórva található a bölcséleti utalások, de nagyon különböző kérdésköröket érintenek, és nemcsak a sztoikusok vagy Kant, Platón, Schopenhauer műveinek ismeretére, de az angol empirizmustól a pozitivistákig számos irányzat ösztönzésére engednek következtetni.

Újságírói tevékenységétől elválaszthatatlan, de elbeszélő műveiben és költészetében is érzékelhető érdeklődése az ismereteket továbbító közegek (médiumok) iránt. *A rádió mint hittérítő* (1924) csak egy jellemző cím a sok közül, mely a tömegtájékoztatásnak a korban újszerűnek számító valamelyik változatára utal (Kosztolányi 2004b, 394). A *Képes Pesti Hírlap* közlése szerint „1928. november 12-én hétfőn nyílt meg Amerika és Magyarország között a telefonforgalom. Az első beszélgetés Bethlen István miniszterelnök és Kellogg USA külügyi államtitkár közt folyt le. Az első magánbeszélgetés a Pesti Hírlap és a New York-i Amerikai Magyar Népszava szerkesztősége között zajlott le, a magyar lap nevében K. D. üdvözölte az amerikai magyarokat” (Kosztolányi 2001, 44)

„Én elismerem a mozirol, hogy átalakította idegrendszeremet, szemléletemet, új ütemet szabott képzeitemnek” – olvasható egy 1927. szeptember negyedikén közölt szövegben (Kosztolányi 2002, 407). Az *Édes Anna* vagy az *Esti Kornél* érezteti olvasójával, hogy olyan kötetet tart a kezében, amelynek írásmódjára hatott a mozgókép. Félrevezető volna azonban azt hangsúlyozni, hogy Kosztolányi csakis előnyt látott a műszaki fejlődés új termékeiben. „Tanulmányt lehetne írni arról, hogy befolyásolják az írószerszámok az írás művészetét.” Ezzel a tétellel indította el azt az 1936 elején papírra vetett gondolatmenetét, melynek végkövetkeztetése így hangzik: „Végül az írógép köszöntött ránk ördögi zajával, villámgyors beidegzésével, elröppenő íveivel és másolópapírjaival, s vele együtt a műkedvelők borzalmas korszaka, amikor már senkinek se volt mondanivalója, de ezt sietve mondta el s lehetőleg bőbeszédűen tíz-tizenöt kötetes regényekben, kiadósan, a semmit

is fölhívítva” (Kosztolányi 1974, 510). Öt évvel korábban írta a következőket: „Ansbachban, az őgrófok kecses reneszánsz-kastélyában bolyongok [...]. Milyen határtalan volt akkor minden lehetőség. [...] Mi viszont az örök jelenben élünk. A sajtóval, a távirattal, a telefonnal, a rádióval, a repülőgéppel tágitani akartuk életünk határait, de voltaképp összeszűkítettük. Minden, ami történik, azonnal tudatunkba jut. Nincs is múltunk és jövőnk, csak jelenünk. Egy kutyáról, melyet valaki elveszt az utcán, a rádió útján előbb értesülünk, mint ezek a régi, elmaradt emberek egy ország elvesztéséről. Lehet azonban, hogy ők boldogabbak és tartalmasabbak voltak. Akkor éltek a regényt. Ma csak olvassuk” (Kosztolányi 1979, 162-164).

A idézett cikkeknek két vonatkozására érdemes fölhívni a figyelmet. Az egyik az idő szemléletének a megváltozását jelzi, a felgyorsulásra utal, amely fordított arányban van az idő tartalmasságával, telítettségével. Az embereknek nincs ideje lassan olvasni és írni. A távolságok jelentéktelenné válására, a világ egységesülésére vonatkozó gondolatmenet némileg rokonítható annak az amerikai születésű regényírónak az eszmefuttatásával, ki a huszadik század legelején így állította szembe a múlt szereplőit a jelenleg élőkkel: „Több dolog van a birtokunkban, mint amennyi az ő rendelkezésükre állt, de kevesebb helyet tudunk szorítani e dolgoknak életünkben s elménkben, s így bármennyire is pallérozottabb az ízlésünk, kevésbé tudjuk igénybe venni [...]. A minőségre előnytelenül hat a mennyiség; csak ez utóbbival büszkélkedhetünk” (James 1903, 1: 17).

Kosztolányi arra is utal, hogy az írás eredendően és lényegénél fogva a kéz tevékenysége, s ez emlékeztet Heidegger felfogására, aki 1942-43 telén, a freiburgi egyetemen *Parmenidész és Héraklész* címmel tartott előadásorozatában a következőket mondta: „Az írás lényegénél fogva a kéz-írásból származik. [...] Amikor tehát az írást elválasztják lényegi eredetétől, azaz a kéztől, és amikor elterjed a gépírás, az embernek a léthez fűződő viszonya változik meg” (Heidegger 1982, 125). Kosztolányi is azoknak a nevében marasztalta el az író-

gép használóit, „akik még mindig kézzel körmölünk” (Kosztolányi 1974, 510-511). Már 1909-ben, *A Hét* szeptember 14-én megjelent számában *Az írás technikája* címmel értekezett, megjegyezvén, hogy egy „magyar íróművész stílusa szemmel láthatóan megváltozott, mióta az írógéphez szegődött” (Kosztolányi 1999b, 327), egy évvel a halála előtt pedig ugyanebből a kiinduló föltevésből jutott a tömegtermelést elítélő végkövetkeztetéshez: „Olykor öt-hat évenként feltűnik egy tehetőség, meghódítja tárgykörével az olvasóközönséget, esetleg a mozit is, egy kicsit tündököl a népszerűségben, aztán lebukik a sötétségbe és ismeretlenségbe, ahonnan felbukkant, s legközelebbi könyve az újság varázsa nélkül már ismétlés, vagy olyan csapnivaló, hogy kézbe se lehet venni. Állandó csillagok nincsenek többé” (Kosztolányi 2006, 444-445).

Kosztolányit a korai huszadik századi magyar írók többségénél jobban foglalkoztatták a társművészetek, s ez irodalomszemléletére is hatott. 1922-ben a következő módon határozta meg az általa modernnek tekintett líra két fő sajátosságát: „zeneiség és festőiség” (Kosztolányi 2004c, 185). Balassiról értekezvén, Fragonard-ra, Aranyról elmélkedvén, Segantinira célzott (Kosztolányi 2004c, 29, 122), és egy alkalommal a Vidinben született, 1892-től Bukarestben élt, majd Párizsba költözött zsidó, olasz és szerb származású Pascin, azaz Julius Mordecai Pincas (1885–1930) „zseniális” rajzait is szóba hozta, amelyeket talán a *Simplicissimus*ból ismerhetett (Kosztolányi 1978, 1: 578). Noha méltatta magyar festő kortársait – Lányi Hedának 1908 elején írt levelének tanúsága szerint már 1908-ban meglátogatta Rippl-Rónait (Kosztolányi 1996, 147), sőt „Gulácsy egy képéért még egyetemi hallgató korában, részletre, jelentős összeget fizetett” (Kosztolányiné 1938, 256), Nagy Istvánról és Csókról is írt, Nagy Balogh János művészetét pedig úttörő jelentőségű esszéiben méltatta az *Uj Nemzedék* hasábjain, *Képek a képekről* címmel a *Pesti Hírlap* 1935. március 31-én közölt szövegében mégsem nevezett meg magyar alkotást, amikor kiválasztotta „azt az öt remekművű festményt, mely nyilván maradandó nyomot hagyott életében” (Kosztolányi 2006, 444-445).

lányi 1974, 367). Az is feltűnő, hogy e leginkább kedvelt alkotások közül egyik sem olasz reneszánsz munka, pedig tisztában lehetett a quattro- és cinquecento jelentőségével, hiszen 1911. augusztus 27-én szép esszét közölt a *Giocondáról A Hét* hasábjain (Kosztolányi 1997a, 76-79), 1932-ben pedig Giorgone egyik Tiziano által befejezett képével szemléltette a szépség mibenlétét (Kosztolányi 1999b, 300). Nem Rubens, Rembrandt vagy Velázquez műveiből választott, Holbein, El Greco, Vermeer, Degas és Cézanne egy-egy képére hivatkozott (Kosztolányi 1974, 367-369). Ez az írásmű szemléletesen elárulja, milyen messze távolodott korai ifjúságának egyik példaképétől. Reviczky *Jézus Pilátus előtt* című költeményében úgy ünnepelte Munkácsy festményét, mint amely megerősítette abban, amit mindig is lelki szemével látott: „Állok, merengve, hosszan, áhitattal. / Ez ő! Ilyen volt! Így képzeltem én!” Kosztolányi nem akadémikus képről ír. Leszögezi, hogy szavakkal „képet festeni képekről” éppoly lehetetlen, mint „reneszánsz palotát elfütyülni”, majd jelenetszerűség helyett színekről és arányról „dadog” (Kosztolányi 1974, 367).

1912-ben hálóját fejezte ki a németeknek, „ennek a sápadt, álomlátó és mélységes népnek [...], amely a világnak a két legnagyobb kincset adta, a metafizikát és a muzsikát” (Kosztolányi 2006, 217). Ha valamit nagyra értékelt, gyakran a zenét idézte meg. A *Szeptember végén* második szakaszát például így minősítette: „Ez a föloldás Bach mesterien-ravasz vonalvezetésére emlékeztet, aki gyakran előbb ékítményesen hozza tételét, s csak később közli velünk díszzeitől megfosztva, a maga fönséges csupaszságában” (Kosztolányi 2004c, 143). Még kedvelt festményeinek megidézését is a lipcsei mesterre vonatkozó megjegyzéssel fejezte be, azt állítván, hogy az őt kép színeit „akkor is látjuk, ha már régen megvakultunk, amint Bachot akkor is halljuk, ha már régen megsüketültünk” (Kosztolányi 1974, 369). Édesapjáról őrzött legszebb emlékét így rögzítette: „Beethovent zongorázta legszívesebben. Az ő szonátáit álomban és félálomban hallottam először” (Kosztolányi 2002, 299). Róla magáról felesége ezt jegyezte föl: „Írt,

olvasott, gépbe mondott, ki-kijött a szobájából, a zongorához ült, eljátszott néhány ütem Schumann, Beethoven” (Kosztolányiné 1938, 271). A színházba járó olyan befogadóként jellemezte, aki ugyanazt a darabot éppúgy „különböző művészek-től kívánja hallani, mint a zenekedvelő Beethoven vagy Chopin zongoradarabjait” (Kosztolányi 1978, 2: 763). A kor kiváló előadóinak rádióbeli szereplését is számon tartotta, így például Németh Mária (1898–1967) bécsi vagy Elisabeth Rethberg (1894–1976) berlini föllépésére is célzott (Kosztolányi 2002, 163).

1934-ben maga Kosztolányi így vonta meg zenei tájékozottságának a korlátait: „gyermekkoromban zongorázni tanultam, s kisebb-nagyobb megszakítással, változó szorgalommal, eredménnyel és szenvedéllyel nyolc évig kalimpáltam. Szóval, van némi zenei műveltségem és érzékem. Bachot, Beethoven, Mozartot ma is játszom, s Rameau-t meg tudom különböztetni Wagnertól vagy Stravinszkijtől. De ha valaki azt merné állítani, hogy csak konyítok is a zenéhez, az tévedne. Nem, zenei tekintetben én még mindig a legszerényebb műkedvelőnek számítok, aki az anyagot állandóan összetéveszti a formával, s éppúgy bolyong a hangjegyek ijedelmesen feketéllő őserdejében, mint az a kis pesztonka, aki mosogatás közben elpityerdül valami nóta dallamán. Nem is vállalkoznék arra, hogy erről vagy arról a zenedarabról bírálatot mondjak” (Kosztolányi 1999b, 478). Papp Oszkár visszaemlékezése szerint Radákovich Mária szerette volna, ha Kosztolányi gyakrabban jár hangversenyre, mire a költő azt válaszolta: nincs erre ideje, mert akkor a zene teljesen lefoglalná. A *Pesti Hírlap* 1934. május 20-án közölte azt a cikkét, amelyben így emlékezett vissza korai éveire: „Ha egyszer megírom ifjúságom történetét, hosszasan kell majd elidőznöm 1900-nál [...]. Wagner volt a zeneszerzőnk, s lakótársunknak egy szegényes diákszoba ötödik emeletére a Siegfried-motívumot füttyültük, ezzel jelezve jöttünket” (Kosztolányi 1974, 211-212). 1916-ban a „trisztáni vágymotívum”-ra utalással rekesztette be Szomory Dezső könyvének ismertetését (Kosztolányi 2004c, 286), egy év-

tizeddel később pedig a mozdonyvezetőt egy Wagner-mű harmadik jelenetének fölidézésével mutatta be: „Lohengrin, ki hattyú-vont csónakán jelenik meg harsonák és kürtök rivalgása közepette, nem oly hatásos és színpadi, mint a mozdonyvezető, aki a gyorsal berobog a pályaudvarra!” (Kosztolányi 2002, 346). 1930-ban a következő szavakat adta az ötvenéves „Olivér” szájába:

- „– Mikor voltál a legboldogabb?
- Amikor lettem az érettségit és Pestre kerülve a Tannhäusert hallgattam a kakasülön. [...]
- Mik a terveid?
- [...] Öregkoromban a muzsikának akarnék élni, zongorázni Wagnert” (Kosztolányi 2002, 185-186).

Egyízben Wagner művészetének nem szigorúan zenei vonatkozásainak is szentelt figyelmet: „A bayreuthi színház, a német művészet e temploma 1914. július 31-én, pont éjjel tíz órakor csukódott be (akkor már háború volt) a szerelem s a keresztény irgalom dicsőítésével, a *Parsifal* harmadik felvonásával. Pont tíz évre nyílt meg újra, 1924. július 22-én a *Mesterdalnokokkal*. [...] Kevéssel a harmadik felvonás vége előtt a közönség, mely pusztán németekből állott, minthogy az idegenek jegykérelmét nem vették tekintetbe, nyugodtan és ünnepien felállt, állva hallgatta végig Hans Sachs utolsó, jelentős szavait, s mikor a függöny legördült és a lámpák kialudtak, egyszerre rázendített mindenki a 'Deutschland über alles' kezdetű dalra. Aztán csöndben, a legkisebb tüntetés nélkül eltávoztak, hazamentek. / Bármennyire is nyugodt és öntudatos volt ez az érzelemnyilvánítás, a német szellemek legkitűnőbbjei helytelenítették, s elsősorban a színház igazgatósága, mert ellettben állott az intézmény hagyományaival és minden politikától mentes szellemével” (Kosztolányi 2004b, 188). A huszadik századi zene sem hagyta érintetlenül. Olyan grófnővel készített beszélgetést, aki a cigányzene helyett Debussy és Bartók művészetét értékelte, és egy kintornás bemutatásakor Sztra-

vinszkij zenéjével vont párhuzamot (Kosztolányi 2002, 80, 371), Bartókkal 1925-ben beszélgetést készített a *Pesti Hírlap* számára, egy tárcájában pedig Honegger 1924-ben bemutatott *Pacific 231* című zenekari művéről is hírt adott (Kosztolányi 2004b, 110).

Világirodalom

Mivel Kosztolányi nem vállalkozott terjedelmesebb irodalomtörténeti áttekintés elkészítésére, rövidebb-hosszabb cikkeiből kell kikövetkeztetni, milyen kép is élt benne a világirodalomról. 1933-ban erős túlzással tekintett vissza kezdő éveire, a következőképpen: „tizenötéves koromban olvastam el az első könyvet [...], melynek ez volt a címe: *Az élet semmiségeiről és gyötrelmeiről*. [...] Második olvasmányom *Mouret abbé vétke* [...]. Harmadik olvasmányom: *Iljics Iván halála*” (Kosztolányi 1999b, 379). Aligha hihető, hogy Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* című munkájából a második kötetnek magyarul önállóan is kiadott negyvenhatodik fejezete, Zola regénye és Tolsztoj hosszabb elbeszélése lett volna legkorábbi olvasmány, de a három cím jelezheti tájékozódásának nemzetközi távlatait. „Élete során körülbelül nyolcezer könyvet gyűjtött össze. Francia, angol, német, olasz, spanyol nyelven” – írta halála után a felesége, s hozzátette: „Még élete utolsó napjaiban is, a kórházi ágyon, francia, angol órákat vett” (Kosztolányiné 1938, 257, 294).

Ízlése nyilvánvalóan sokat változott az idők folyamán. 1906-ban a *Magyar Szemlében* Emersonra, Ibsenre és Nietzsche-re hivatkozott (Kosztolányi 2004c, 233), 1930 táján viszont Goethe költeményeihez készített bevezetőjében Mallarmé és Novalis idézte (Kosztolányi 2006, 49-50), ugyanebből az időszakból fennmaradt naplójában pedig ugyanennek a francia költőnek, valamint Flaubert-nek a szavait jegyezte föl (Kosztolányi 1996, 851). Egyetlen szerző kísérte végig egész pályá-

futása során. „Nekünk mind a kettőnknek Shakespeare volt a legfőbb fellebvalónk” – írta Füst Milán Kosztolányi halálakor (Füst 1936, 429), s való igaz, hogy 1933-ban egyenesen „a legnagyobb költő”-nek nevezte az angol színműíró (Kosztolányi 2006, 29). Szakszerűen közelített a műveihez; új és kiváló könyveket forgatott. 1927. szeptember 8-án a *Pesti Hírlap*ban Edgar Elmer Stoll *Shakespeare Studies: Historical and Comparative in Method* címmel ugyanabban az évben kiadott kötetére hívta föl a figyelmet, 1934. december 23-án pedig a *II. Richárd* második felvonásának második színét elemezve Émile Legouis véleményével vitakozott. Stoll Shakespeare korának színházi megszokásairól több történeti könyvet is készített, Legouis pedig az angol irodalom egyik ismert francia méltatója volt. Noha Kosztolányi nem nevezi meg a szöveget, amelyből idéz, nyilvánvaló, hogy a *II. Richárd* nyelvi összetettségét tagláló mondatok abból az irodalomtörténetből származnak, melynek első fele 1928-ban jelent meg. E munkának második felét Louis Cazamian írta, s a mintegy ezernégyszáz lapos áttekintés utóbb számos kiadást megért és évtizedeken át meghatározó szerepet játszott az oktatásban (Kosztolányi 2006, 20, 34-35). E példákat több mással is meg lehetne erősíteni. 1932-ben a *Pesti Hírlap*, a következő évben pedig a *Színházi Élet* olvasóinak figyelmébe ajánlotta George Humphrey Wolf-erstan Rylands (1902-1999) *Words and Poetry* című könyvének Shakespeare nyelvére vonatkozó észrevételeit (Kosztolányi 1999b, 373; Kosztolányi 2006, 432-433). E szerző akkoriban Cambridge-ben a King’s College, illetve Londonban a Bloomsbury csoport néven ismert kör tagja volt. Szóban forgó könyvét Virginia és Leonard Woolf adta ki (Rylands 1928). *Új és régi Hamlet*ek című 1936. január 12-én megjelent cikkében Kosztolányi Goethe, Coleridge, az ír Edward Dowden, Frank Harris, valamint olyan kiváló huszadik tudósok véleményére támaszkodott, mint az angol reneszánsz színházat tanulmányozó Sir Edmund Kerchever Chambers (1866–1954), a Shakespeare képalkotását elemző Caroline Spurgeon (1869–1942), valamint a szövegkiadások hosszú sorát készítő John Dover

Wilson (1881–1969) és George Bagshawe Harrison (1894–1991) (Kosztolányi 1978, 1: 79, 2: 283, Kosztolányi 2006, 446–447). „Angol nyelvű, Georg Brandes bevezette Hamlet-példánya az utolsó kenetet adó pap bejegyzésével” tanúsítja, hogy még utolsó napjaiban is kedvelt szerzőjét olvashatta (Zágonyi 1990, 46).

Fordításai alapján Vajda Endre (1914–1987), a dési születésű költő, John Donne „magyar felfedezőjé”-nek nevezte Kosztolányit (Vajda 1943, 188), nem teljesen alaptalanul. Már a *Modern költők* első kiadása is szerepeltetett olyan szerzőket, akiket a *Nyugat* első nemzedékének más tagjai nem fordítottak, s a későbbiekben Kosztolányi még inkább igyekezett Magyarországon addig nem ismert költő verseire irányítani a figyelmet. Noha Babitshoz hasonlóan szerfölött sokra becsülte Poe verseit, idősebb kortársával ellentétben korántsem gondolta, hogy az észak-amerikai irodalom az angolnak a része. Már 1914-ben hangsúlyozta, hogy „Walt Whitman az új világ új lírikusa” (Kosztolányi 1914, 20), később pedig számos amerikai vers magyar változatát készítette el. Thornton Wilder *Szent Lajos király hídja* című regényét röviddel annak megjelenése után lefordította, 1931-ben pedig rövid levél kíséretében három könyvét elküldte Sinclair Lewisnak (Kosztolányi 1996, 631). Abból a tényből, hogy 1935-ben Faulkner mellett Evelyn Scott (1893–1963) elbeszélésének tolmácsolásával járult hozzá a Cs. Szabó László szerkesztette *Mai amerikai dekameron* című gyűjteményhez, arra lehet következtetni, hogy különösen érdekelte az amerikai Dél irodalma. Figyelemre méltó, hogy a huszadik századi angol értekezőket is olvasta, 1928-ban Percy Lubbockra (1879–1965), a *The Craft of Fiction* (1921) szerzőjére hivatkozott (Kosztolányi 1978, 2: 807), 1930-ban pedig E. M. Forster *Aspects of the Novel* (1927) címmel kiadott előadásaiból idézett (Kosztolányi 2004c, 266). Alkalmi jellege miatt egyik szöveg sem tette magától értetődővé mai szemmel is jelentősnek ítéltető regényelméleti munka fölidézését.

A francia irodalom szeretete meglehetősen általános lehetett Kosztolányi korosztályának íróinál. Az ő ízlése annyi-

ban nevezhető sajátosnak, amennyiben olyan szerzőket is közel érzett magához, akik nem számítottak különösebben divatosnak a huszadik század eleji Magyarországon. 1904-ben La Bruyère-t magasztalta Babitsnak írt egyik levelében (Kosztolányi 1996, 42), évtizedekkel később pedig Vauvenargues-ot és Bossuet-t, az „arány e mesterét” dicsérte (Kosztolányi 2004c, 334). Feltűnően gyakran emlegetett francia prózaírókat, így Montaigne-t, aki szerint „a kétkedés jó kis-párna egy kemény koponyának” (Kosztolányi 2002, 436). Már 1905-ben Flaubert példáját kívánta követni, aki „naponta egy lapot írt irtózatos kínlódások között” (Kosztolányi 1996, 79), s a Goncourt fivérek naplójából vonta le a következőt, hogy a „tragikum váratlanul komikumba” billenhet (Kosztolányi 2004c, 123-124). A PEN Club azután lehetővé tette, hogy személyes kapcsolatba kerüljön a kortárs francia irodalom néhány képviselőjével. 1931-ben a hágai ülésen ismerte meg Georges Duhamelt, aki az ő meghívására október 2-án előadást tartott az MTA előadótermében. A következő évben Budapesten tartott találkozón Jules Romains is részt vett. Duhamel, ki orvosi tevékenységet is folytatott, 1936 nyarán az Új Szent János kórházban meglátogatta a nagybeteg Kosztolányit. Cikkei alapján megállapítható, hogy Esti Kornél alkotója főként e szerzők műveinek humorát érezhette vonzónak.

A költők közül az 1920-as évek második felében előszeretettel hivatkozott a szimbolizmus legjelentősebb költőjére, akitől soha nem fordított. „Mallarmé szavaira gondolok: 'az érzéketlen drágakövek, a kemény, szívtelen drágakövek...'” – mondja a beszélgetőtárs *Ékszerész*-szel eszmecserében (Kosztolányi 2002, 149). Ez a szöveg ugyanabban az évben készült, mint az *Őszi reggeli*. Az idézet valószínűleg arra a töredékben maradt költeményre utal, melynek *Hérodiasse* a címe. Az először 1869-ben megjelent, később kis mértékben megváltoztatott második, középső rész, a „Jelenet” (Scène) a Dajka és az címszereplő párbeszéde. A későbbi, 1887-ben kiadott változatban vannak kisebb módosítások,

de az itt idézett sorok változatlanul maradtak (Mallarmé 1956, 1445). A címszereplő mondja a következőket:

*Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
A répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,
Armes, vases depuis ma solitaire enfance.*

Talán a „la froideur stérile du métal” szavakat hozta Kosztolányi összefüggésbe azzal, amit a címszereplő a „Jelenet” legvégén mond:

*J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries.*

E példa általánosabb tanulsággal is szolgálhat: ha egy újságírói beszélgetés néhány szava olvasói emlékre vezethető vissza, akkor föltételezhető, hogy a szövegközöttiségnek sokkal bonyolultabb változatai fejthetik ki összjátékukat Kosztolányi verseiben.

Élete utolsó éveiben a *Tengerparti temető* fordítója szívesen erősítette saját véleményét úgy, hogy e költemény szerzőjének értekezéseire hivatkozott. 1935-ben így érvelt: „A költői eredetiség kérdésében valószínűleg Paul Valérynek van igaza: 'Nincs eredetibb, nincs *miénkebb*, mint az, hogy másokból táplálkozunk. De ezt a táplálékot meg is kell emésztenuink. Az oroszlán voltaképp áthasonított borjú.’” Egy évvel korábban is őt idézte: „'Az újban csak a legrégebb a jó’” (Kosztolányi 2004c, 122, 577). „Ce qui est le meilleur dans le *nouveau* est ce qui répond à un désir *ancien*” (Valéry 1930, 81).

Azokról a szerzőkről, akiket a *Nyugat* című folyóirat első nemzedékéhez sorol a közvélekedés, azt szokás föltételezni, hogy világirodalmi tájékozódásuk a német nyelvterületen túli kultúrákra irányult. Kosztolányi ebben a vonatkozásban a kivételek közé tartozott. 1909. szeptember 16-án éppen a *Nyugatban* azzal érvelt, „Ausztia és mindenekelőtt Bécs a világ-lírában ma már többet jelent, mint akár Párizs, akár London” (Kosztolányi 2006, 318). 1904. augusztus 11-én így nyilatkozott a *Faust* második részéről: „Ez a könyv életem legnagyobb szenzációja volt, és azt hiszem, az is marad” (Kosztolányi 1996, 34). Fordítóként és értekezőként is olyan német nyelvű alkotásokra igyekezett irányítani a figyelmet, amelyeket korábban nem vagy alig ismert a magyar közönség. Büchner *Dantons Tod* című művét azzal az indoklással fordította le, hogy szerzője az 1789-ben kitört francia forradalom színrevitelével a színházszerűség (teatralitás) kétszeres fokozását érte el: „A színdarabból egy másik színdarabot formált” (Kosztolányi 2006, 97). Miért érdekelte ez a mű? Erre a kérdésre alkalmasint válasz található abban a cikkben, amely a bemutatóról számol be: „Mit érzek e darab láttán és hallatán? Azt, hogy az emberiség fejjel megy neki a falnak. Azt, hogy a haladása véres bukdácsolás egyik gödörből a másikba. Azt, hogy a nép éppúgy fölzabálja a forradalmárokat, mint a királyokat” (Kosztolányi 1978, 1: 136).

Stefan George költészetének méltatásához még az általa egyébként nem igazán kedvelt Lukács György véleményét is igénybe vette (Kosztolányi 1914, 312-313), Rilke műveinek megközelítéséhez személyes kapcsolatot is keresett a prágai születésű költővel (Kosztolányi 2006, 340). Fordított expreszionista verset a Klabund írói nevet használó Alfred Henschkétől (1890-1928), sőt ennek az északnémet szerzőnek irodalomtörténetét (Klabund 1923) is használta, amidőn a régi kínai költészet magyarországi népszerűsítésére vállalkozott. Klabundot a hazájában Benn búcsúztatta (Benn 1975, 969-973), a *Pesti Hírlapban* Kosztolányi emlékezett meg róla (Kosztolányi 2006, 362-363). Kosztolányi avant-garde iránti

érdeklődését nemcsak az olasz futuristákról, a német expresszionistákról és a magyar aktivistákról írt cikkei bizonyítják; az 1931-ben Hollandiában megrendezett PEN nagygyűlésről készített beszámolójában Schwitters (1887-1948) dadaista tevékenységét is méltatta. Apróságként megemlíthető, hogy a hannoveri születésű alkotót nem tévedésből illette Karl névvel, hiszen az avant-garde e kiemelkedően jelentős képviselője ezt a keresztnévét is használta (Kosztolányi 1979, 193).

Rilke költészete köztudottan nagy hatást tett Kosztolányira. A *Nyugat* 1909. szeptember 16-iki számában közölt esszéjéről megállapították, hogy „az általa megrajzolt kép jobban illik *A szegény kisgyermek panaszainak* költőjére, mint a *Neue Gedichte* két kötetének szerzőjére.” Ez a szöveg lényegesen módosított alakban jelent meg 1922-ben a Benedek Marcell szerkesztette *Irodalmi miniatúrák* című gyűjteményben. Ekkor már Rilke életművének nagyobb részét ismerte, beleértve a korai, illetve a későbbi verseket. Jogos az észrevétel, hogy „az osztrák kortárs lírájának absztrakt, fogalmi síkja elkerüli figyelmét”, de ennek magyarázata abban rejlik, hogy ez az ösztönzés „a kezdeti sokkhatástól távolodva szervesen beleépül a megtalált egyéni hangba” (Szász 1975, 299, 301, 315). Általában véve megállapítható, hogy Kosztolányi a másoknak általa fordított és/vagy értelmezett szövegeiből mindig erősen válogatott: csak azok az összetevők érdekelték, amelyeket saját műveiben tudott hasznosítani.

Ugyan több nyelven olvasott, mint kortársai többsége, olyan irodalmaknak is megkülönböztetett figyelmet szentelt, amelyeket csak másodkézből volt alkalma ismerni. Már 1900-ban a szabadkai gimnázium önképzőkörében „kimutatta, hogy Jámbor István *Egy őszi est* című írása Gogol-plágium, és a kör tekintélyén esett foltot Jámbor kizárásával akarta megtorolni” (Dér 1980, 19). Egész életében nagyra becsülte „az *Iljics Iván halála* íróját” (Kosztolányi 1974, 39), és egy francia nyelvű antológia is birtokában volt, „amely Tolsztoj valamennyi halálábrázolását” magában foglalta (Zágonyi 2008c, 304). Dosztojevskij – kinek *Az örök férj* című kisregényére egy belőle ké-

szült francia színmű ürügyén hívta föl a figyelmet 1912-ben (Kosztolányi 2006, 119-120) – számára olyan példát szolgáltatott, amelyet saját eszmei álláspontjának védelmére is fölhozott 1920-ban: „Dosztojevszkij irodalmi forradalmár (romantikus) és politikai konzervatív (nacionalista-militarista), Zola ellenben politikai forradalmár (liberális-szocialista) és irodalmi konzervatív (klasszikus-naturalista)” (Kosztolányi 2004c, 175). A közelebbi múlt orosz szerzői közül Csehov műveiről írt legtöbbet. Már 1904. augusztus 3-án levelében Juhász Gyula figyelmébe ajánlotta a *Sirály* és a *Három nővér* német fordítását (Kosztolányi 1996, 32), később pedig az elbeszélések foglalkoztatták. Számba vett hivatkozásai valóban „Csehov legnagyobb magyar rajongójának mutatják” (Zágonyi 1984, 332).

Kosztolányi soha nem törekedett világirodalmi ismereteinek rendszerező igényű összefoglalására. Érdeklődésének sokoldalúságát nemcsak kínai és japán versfordításai és e költészetekről írt értekezései bizonyítják, de az is, hogy tanulmányozta a *Kalevalát*, melynek Vikár készítette átköltését Arany *Hamlet*- és Bérczy Károly *Anyégin*-fordításával egyenrangúnak nevezte (Kosztolányi 2006, 382). Ez is közös nevezőt jelentett József Attilával. „Kezdetben felváltva mondogatták férjemmel – nyilatkozta Kosztolányiné –, de Attila annyira belemelegedett, hogy minduntalan férjem szavába vágott” (Kosztolányiné 1954, 200). Ezt a vonzódást akár a népi írók is rokonszenvvel fogadhatták volna, hiszen az ő érdeklődésük is ebben az időszakban fordult a finnek eposza felé (Gulyás 1937).

Magyar irodalom

Milyen képet alakított ki magának Kosztolányi a magyar irodalomról? Szűk félévszázaddal ezelőtt azt írták róla, hogy „a nemesi elődök iránti nosztalgiából, a magyarnótás világ varázsából haláláig sem képes felemelkedni Móricz vagy Ady magyarság-élményének szintjére” (Kiss 1962, 70). E véleke-

déssel szembesíteni lehet Kosztolányinak 1931-ből származó útibeszámolóját, amelyben a következőket írta azokról, akikkel Hollandiában megismerkedett: „mennyire fájt szegényeknek, mikor kíméletesen értésükre adtam, [...] hogy Liszt Ferenc és Bartók Béla muzsikája nem azonos a cigányzenével” (Kosztolányi 1979, 183). Sőt, 1934-ben nem csekély büszkeséggel hivatkozott arra, hogy „Bartók és Kodály kiszabadította zenénket az európai költészet és zene elméletéből” (Kosztolányi 1999b, 237). Harminc éve az előbb idézett irodalmár azt írta Kosztolányiról, hogy „Vörösmartyról, Jókairól, Vajdáról nem tud érdemeset mondani, a prédikátorok és Zrínyi, Fazekas, Berzsenyi, Eötvös és Kemény pedig hiányoznak világgépéből” (Kiss 1979a, 409). Nehezen lehet elképzelni, hogy a mindmáig legnagyobb terjedelmű monográfia szerzőjének figyelmét elkerülték volna a Fazekasról, Eötvös Józsefről vagy Kemény Zsigmondról készített méltatások. Elképzelhető, hogy Kiss Ferencet olyannyira lefoglalta Ady költészetének bírálata *Az írástudatlanok árulása* című röpiratban, hogy nem vette észre, mennyire nagyra értékelte a szerzője „Vörösmarty wagneri zenekará”-t, és milyen magasztalásban részesítette Vörösmartyt a *Pesti Hírlap* 1935. április 21-én megjelent számában, kiemelve, hogy e költő – kinek „legnagyobb remekei: az *Előszó* és *A vén cigány*” – „tizenkétezer szóval él”. Való igaz, hogy Kosztolányi olykor a nyugati irodalom csúcsait tekintette mércének, de a magyar kultúra értékeit ilyen összefüggésben is nagyra becsülte. „Úgyszólván mindent tudott, amit mi most tudunk, amiről Paul Valéry és André Gide ír” – állította Kazinczyról 1935-ben (Kosztolányi 2004c, 385, 96, 95, 74).

Mennyiben lehet magyar jellegről beszélni az irodalomban? 1905-ben Kosztolányi Beöthy Zsolt milléniumi irodalomtörténetéről azt írta, hogy „a nemzeti eszme jegyében született, [...] mintha általában nem azért írnánk, mert tudunk, hanem mert magyarok, franciák vagyunk” (Kosztolányi 2004c, 169). Másfél évtizeddel később egy szembeállításból vezette le a magyar irodalom nemzeti jellegét: „*A hogyan* a magyar tudniilik, nem a *mi*” (Kosztolányi 2004c, 242). Ez a megkülönböztetés

összhangban van azzal, ahogyan két évvel korábban, ugyan-
csak a *Nyugatban* Fülep Lajos érvelt: „Ha a művészetben van
nemzeti, úgy magának a *formának* kell annak lennie, mert min-
den egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, kör-
nyezet stb. – a művészethez tartozik ugyan mint etnikai anyag,
de maga még nem művészet. Csak magának a formának nem-
zeti voltára vonatkozhatik a tétel, hogy korrelatív viszonyban
van az egyetemessel” (Fülep 1974, 1: 262). Fülephez és Ba-
bitshoz némileg hasonló módon határozta meg Kosztolányi is
a magyarságnak a nyugati kultúrához tartozását 1929 körül,
nem nyilvánosságnak szánt följegyzéseiben: „Európa hű fia
vagyok én, a *nyugaté* [...]– ez több, mint minden sámánizmus
[...] fájlalom, hogy rovásírásunk, sok ismeretlen népregénk,
szokásunk itt nyugaton veszendőbe ment, bűvölő verseink és
régí ritmusunk, és egészen átnyugatosodtunk, de miután erre
az útra léptünk, nincs más – nem lehet visszaáhítózni azt, amit
nem is ismerünk és ami mint szólám is tartalmatlan” (Kosztolá-
nyai 2004c, 725).

„Mi nem szeretjük az anekdotizáló irodalmat, mely zsíros
magyarossággal teremtettézi körül igénytelen, lapos kedélyes-
ségeit.” Ez az 1907-ben leírt mondat (Kosztolányi 2004c, 390)
híven tükrözi azoknak a célkitűzését, akik a *Nyugat* létrehozá-
sával föl akarták váltani azt, amit parlagi magyarkodásnak
vélték. Kosztolányi évtizedekkel később a népi mozgalomban
mintegy visszalépést sejtett. Ez indította arra, hogy a *Pesti Hír-
lap* 1934. március 11-iki számában röpiratot közöljön *Vojtina
új levele egy fiatal költőhöz* címmel. Ebben a szövegben, nem
„a szimbolista költészeti nyelv modorosságait bírálta” – aho-
gyan egy kiváló irodalmár állította (Oláh é. n., 115). Illyés
Gyula magára vonatkoztatta a bírálatot, és a vita legutóbbi
mérlegelője szerint indokoltan: „A ’marhabögés, paszuly és
tinó’ valóban Illyésre utal elsődlegesen [...] Illyés verseiben –
a *Hősökről beszéléssel* bezárólag – kilencféle háziállat tucat-
nyi ’megszólalását’ számoltam össze; három ’szérü’, egy ’ga-
tya’ és egy ’borjúszejű ing’ is előbukkant” (Zágonyi 2008a,
422). Illyés azzal az érveléssel vágott vissza, hogy a Kosztolányi

által kifogásolt irányzat képviselői korántsem palléroztatlanok: „Van köztük, aki egyenesen párizsi szövetből öltözködik. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, aminőből ön öltözködött. / Az önök öltönyét Gautier szabta és Herédia, a múlt század ötvenes éveinek modorában!” (Illyés 1964, 1: 212). Részletkérdés, hogy az indulat sokszor túlzó megfogalmazáshoz vezet – Illyés pontosan tudta, hogy az 1842-ben született Heredia szonettgyűjteménye, a *Les Trophées* 1893-ban jelent meg, és Kosztolányi elég hamar maga mögött hagyta e költő írásmódját. Talán lényegesebb megjegyezni, hogy a *Számadás* költője a népi mozgalom bírálata egy jóslattal párosította. Az újságíróként sok országot bejárt költő olyan helyzet bekövetkeztére vonatkoztatott, amelyről ő maga is félt, s ami még fontosabb: ma úgy láthatjuk, nem teljesen alaptalanul: „A népiesség mindenütt végét járja. Egyelőre mesterséges oltásokkal igyekeznek életben tartani. De napjai meg vannak számlálva. A közlekedés tökéletesedésével csakhamar el is fog tűnni, akár a regényes tizenkilencedik század, mely létrehozta, s a világ – legalább külsőleg – meglehetősen egyforma lesz” (Kosztolányi 1979, 203).

A Lenni vagy nem lenni s A magyar nyelv helye a földgolyón (mindkettő 1930) szerzőjét alighanem a népi írók mozgalmának hatása készítette arra, hogy egy alkalommal, 1935-ben olyan kijelentést tegyen, amely a polgári értékrend hangoztatásával már-már Márai álláspontjához állt közel: „A város az igazi nemzetköziség, a város az igazi emberi közösség diadala, a város az igazi nemzetfölöttiség. Ha nyelvét nem is beszéljük, értjük néma jelbeszédét, értelem-teremtette mértani beosztását, azonos szokásait, mentőállomásait, gőzfürdőit, kézápoló termeit, vendéglőit. Egy falu, egy kisközség tulajdon országomban idegenebb nekem, mint egy idegen város. Valahányszor városba érkezem, úgy tetszik, hogy haza érkezem” (Kosztolányi 1979, 307). Más nyilatkozatai viszont arra figyelmeztetnek, hogy a népi írók értékrendjét valló Kiss Ferenc 1977-ben megfogalmazott bírálata nem egészen indokolt. Azt sérelmezte, hogy „a *Három öreg*, a *Hősökről beszéllek* s talán még az *Ifjúság* rész-

leteivel is számolhatott volna a mester. Erdélyi József legjobb műveiről nem is beszélve” (Kiss 1998, 57). Kosztolányi közvetlenül az Illyéssel folytatott vita után utazott Székelyföldre. Az *Erdélyi Lapok* közölte a következő szavait: „Gelléri Andor Endrét tartom a legtehetségesebb fiatal magyar prózaírónak, Erdélyi Józsefet és Illyés Gyulát pedig a legtehetségesebb új költőknek.” A tudósítás hitelességét bizonyítja, hogy a *Brassói Lapok*ban is hasonló közlemény jelent meg: „Versben elsőrendű tehetségek Illyés Gyula és Erdélyi József – állapítja meg Kosztolányi – míg prózában legtöbbször Gelléri Andor Endrét tartom.[...] Érdekes tehetség a fiatal Sértő Kálmán, a paraszt-költő. Ő azonban egyelőre, fiatalos hévvel, túlsokat és szertelenül alkot” (Bustya 1967, 480).

Nem kevésbé félrevezető az, ahogyan a múltban Kosztolányinak a korábbi magyar irodalomra vonatkozó nézeteit minősítették. Azt a véleményt, mely szerint „érezni lehet az alkalom mulandó lázat a Pázmány iránti rajongásban” (Kiss 1979a, 412), talán legegyszerűbb szembevetni a magyar ellenreformáció vezetőjéről a *Nyugat* 1920. október 15-én megjelent számában közölt négy részes esszének néhány mondatával: „Pázmány Péter közelebb áll hozzám, mint bármelyik más prózaírónk. Szinte naponta olvasom. Az a vastag kilenc kötet, melyet a magyar tudományos egyetem adott ki, imádságkönyve, hitvitái, haragos prédikációi és országmentő levelei napjaink kedves enyhülete és fölfrissítője.” Mi több, ennek a szövegnek a lényegét akár párhuzamba is lehet állítani Németh László egyes eszmefuttatásaival: a tizenkilencedik század előtti magyar nyelv gazdagságával hallgatólagosan vagy kimondottan mindketten kétségbe vonták a nyelvújítás szükségességét. Nem kevésbé figyelemre méltó az, ahogyan Kosztolányi Mikes leveleiből vonja le a következtetést, mely szerint a humornak az a lényege, hogy „a nagy dolgokat kicsinnyé teszi, a kicsinyeket nagygyá, s ezzel hangsúlyozza minden jelenség viszonylagos voltát”. Kevésbé egyértelmű a Bessenyei iránti elismerés, noha Kosztolányi szavai ezúttal olyan kérdésre vonatkoznak, melynek súlyosságáról mélyen meg volt győződve:

„Ő írta le az első okos szót az emberek egyformaságáról, a kultúra által összehangolt és uniformizált emberiségről, az internacionalizmusról, egy kéziratban lévő kötetében – *Magyarország törvényes állása*” (Kosztolányi 2004c, 33, 56, 65).

Petőfi és Arany János költészetének értékelésében a fiatal Kosztolányi Babits felfogásához állt közel. 1908-ban ezt írta: „nem Petőfit, hanem Aranyt tartom a legmagyarabb költőnek”, majd a fiatalabb költőről ezt írta: „A vérében, tüzében túl sok szenvedélyesség, szláv lobogás égett”. Ez a vélekedés aligha számíthatott eredetinek a korban, s lényegében ugyanez mondható arról, amit 1917-ben írt: „az, akit mi olvasunk mai magyarok, akit mi imádunk, a szenvedő Arany, a lírikus. Arany [...] csak öregkorában jut művészi céljához”. Legfőljebb arra érdemes figyelni, hogy e szavak magában rejtik a föltevést, mely szerint egy életműből minden korszak mást emelhet ki. Ugyanezt sugallja Petőfi költészetéről 1921-ben megfogalmazott ítélete: „Nagyapám, ki 1849-ben szemtől szembe látta, s beszélt vele, csatadalait szerette, apám a családi verseit, én azokat a pár soros költeményeit, melyek egy álomlátó csodálatos révületét őrzik. [...] Bizonyos vagyok, hogy fiam is szereti majd, és más módon, mint én” (Kosztolányi 2004c, 688, 109; Kosztolányi 1997a, 263).

„Annyira tiszteli minden író egyéniségét, hogy mint kritikus, elveszti a magáét. Kivételes példa arra, hogy nagy művész is méltányolhat vele ellentétes művészeket.” A kortárs Komlós Aladár jellemezte így az értekező Kosztolányit (Komlós 1966, 149). Noha kicsit túlzó e minősítés, talán indokoltan vélte Kiss Ferenc, hogy Kosztolányi „nyiltabb, nyitottabb szellem, mint Babits” (Kiss 1962, 56). Tény, hogy sokszor tanújelét adta annak, hogy az övétől eltérő világfelfogások előnyeit is hajlandó volt méltányolni. „A református bírāja, papja is önmagának, minden vétek, mit elkövet, lelkiismeretére nehezedik, s a hit szolgája nem oldja fel alólók”. Erre az elismerésre Arany János költeményeinek olvasása készítette 1905-ben. Míg az induló *Nyugat* némely szerzői szükségét érezték, hogy elhatárolják magukat a korábbi magyar nemzedékek intézmé-

nyesült felfogásától, ő legalábbis kettős értékeléshez folyamodott, például Gyulai Pálról írt soraiban: „Magam nem tudom élvezni a verseit, a népköltészetéről szóló és az irodalomtörténet-elméleti írásaival pedig egyáltalán nem értek egyet, mégis a magyar írók között alig szeretek és becsülök valakit jobban, mint őt.” Amikor mások beérték annak hangoztatásával, hogy a Thaly Kálmán által közölt versek nem kuruckoriak, ő így vélekedett: „1913-ban egy új, nagy költőnket fedeztük föl, már a halála után, Thaly Kálmánt” (Kosztolányi 2004c, 686, 159, 53). Miközben Szerb Antal azt írta Molnár Ferencről, hogy „problémái néha ethikai problémáknak látszanak, de általában valami langyos nyárspolgári megbocsátásban oldódnak fel”, s szimbolikája „az értelmes, de nem túlságosan értelmes publikum szájaíze szerint elvizesített változata a korabeli nagy drámaírók” szimbolikájának (Szerb 1935, 492), Kosztolányi inkább azt emelte ki, amit ennek a szerzőnek sikerült elérnie. „Ő becsületesen sáfárkodott tehetségével. Kitermelte magából mindazt, amit lehetett, amit tudott” – írta 1928-ban, hat évvel később pedig ezt az ítéletét így fogalmazta újra: „Beírta azzal, hogy drámaírója legyen egy kornak, melynek voltaképp nincs is drámája [...]: tudja határait, és sohase vállalkozik erejét felülmúló föladatak megoldására” (Kosztolányi 2004c, 401, 402).

„Így csak a természet alkot.” Ebben a Móriczra vonatkozó megállapításban lehet ugyan némi távolságtartást érezni, de bírálatot aligha, hiszen nem éppen remekműre, hanem az *Árvalányok* (1917) című kisregényre vonatkozik (Kosztolányi 2004c, 411). Aligha indokolt a kárhoztatás, hogy Kosztolányi a *Barbárok*at „kizárólag az írói mesterség szempontjából méltatja” (Kiss 1979a, 516), hiszen „az adagolás művészeté”-nek (Kosztolányi 2004c, 415) a *Nyugat* 1932. március 1-jén megjelent számában olvasható méltatása alighanem a legkorábbi magyar szövegelemzések egyike. Kosztolányi lényegesen többet írt magyar, mint idegen szerzők műveiről, és kitüntetett figyelemmel viseltetett kortársai iránt. 1918. április 20-án a *Pesti Napló*ban már méltatta a tizennyolcéves Márai első kötetét, és Babitsnál többször is közbenjárt szegénysorsú pá-

lyatársai Baumgarten-díjának ügyében, igaz, olykor – mint például Berda József esetében – eredménytelenül.

Művei külföldön is visszhangra találtak, s nemcsak a regények, de például a *Fogfájás* (1917) című elbeszélés, melyet az *Ungarn: Ein Novellenbuch* című, Breslauban évszám nélkül, föltehetően 1931-ben kiadott gyűjteménybe Ludwig Spohr fordított le (Kosztolányi 1996, 728), vagy szabadversei közül a *Nők* (1925) és a *Magánbeszéd* (1927), melyeket a *Nouvelle Revue de Hongrie* közölt 1933-ban. 1932 nyarán nemzetközi elismerés is érte, hiszen a francia irodalmat tanító Eckhardt Sándorral és a Nemzeti Színház igazgatóságától éppen megváló Hevesi Sándorral együtt a francia Becsületrend lovagjává nevezték ki. Nyilván örült, ha valamelyik művét lefordították, de elsősorban a magyar közönségre kívánt hatni. „Itthon kell versenyre kelniünk a világ nagy szellemeivel” – hangsúlyozta *Lenni vagy nem lenni* című eszmefuttatásában (Kosztolányi 2004c, 14), abban a szövegben, amely szerint a magyaroknak Széchenyi István felfogását kell példamutatónak elfogadni. Nagyrabecsülése a *Hitel* szerzője iránt egész életében töretlen volt. „Hatodikos korában, hetedikese, nyolcadikosok elől elnyeri a gimnázium, Széchenyiről szóló, irodalmi pályadíjat” (Kosztolányiné 1938, 103), 1933-ban a nagycenki kastély meglátogatásakor úgy érzi, „mintha egy mai mágnás könyvtárában Aldous Huxley-t, Proustot és Freudot” pillantná meg (Kosztolányi 2004c, 90), három évvel korábban pedig Széchenyi naplójának abból a részletéből indítja gondolatmenetét, amely a következő szavakkal kezdődik: „Nagy értekezlet nálam... Tűrhetően beszélek – azt hiszem, szívhez szólón” (Széchenyi 1939, 743).

Az értékek változása

E fejezet élén két olyan idézet áll, melyek azt sugallják: Kosztolányi kételkedett abban, hogy a művészetekben indokolt fej-

lődést keresni, és fönttartotta magának a jogot, hogy változasson ítéletein.

„Azon, amin most csak ásítózunk, az akkori emberek hangosan zokogtak” – írta halála előtt egy évvel a *Fanni hagyományairól*. Ugyanebből az időből származik Apor Péterről írt méltatása, mely arra figyelmeztet, „milyen régiek azok az új szokások, melyeket az író megró, s milyen újak azok a régi szokások, amelyeket magasztal” (Kosztolányi 2004c, 81, 49). Már húsz évvel korábban is élt benne a fölismerés, hogy a műveknek nincs önértéke, mert a történelem átminősít: „Az ódont néha nagyon újnak, s az újat egypár év múlva kopottabbnak és régiesebbnek tartjuk, mint a múzeumi régiségeket” (Kosztolányi 2006, 357). A *Modern költők* című vállalkozás készítője úgy vélte, az újszerűség olyan viszony, amely állandó változásnak van kitéve. Álláspontja közel állt Flaubert-éhez, aki azt állította magáról: „nem vagyok inkább modern, mint ősrégi (ancien)” (Flaubert 1891, 137).

Az olvasó soha nem lehet egészen bizonyos értékítéletében. „Azt a munkát, melyet remekműnek ismerek, számtalanszor gyanúsítottam meg olvasás közben, hogy fércmű” (Kosztolányi 1973, 318). Ebből a beismerésből két következtetést lehet levonni. Az egyik szerint Kosztolányi az értéket az értékelőre vezeti vissza. Félreértés ne essék: nem teljes értékviszonylagoosságot hirdet, hanem azt sugallja, hogy az olvasó egyéni adottságai (neveltetése, műveltsége, befogadói tapasztalata, életkora, neme, stb.) erősen hatnak arra, mi iránt fogékony s mi iránt nem az irodalomban. „Tagadhatatlan – mondja –, hogy az a rézgaras, melyet a bolond vagy a gyerek aranynak vél, éppoly kincs, mint ahogy szép az a rút nő, akit a szerelmes férfi imád, vagy érték az a fűzfaköltemény, melyet a kontár minden gáncs ellenére bámul. A látszat és a valóság pörében az utolsó, döntő szót senki se mondhatja ki. Be kell érünk ennyivel” (Kosztolányi 1978, 2: 541). A másik tanulság minden ítélet esendősége s a türelem különféle értékrendekkel szemben: „hogy lehetnék meg nem értő mások irányában, mikor tudom, hogy erről vagy arról tavaly még homlokegye-

nest ellenkezőleg gondolkoztam, és jövőre szintén másképp vélekedhetem” (Kosztolányi 1973, 315). Kosztolányi saját értekező prózája is bizonyíthatja e föltételezés jogosságát. 1916. július 20-án ezt írta Csáth Gézának: „Semmit se nézek le annyira, mint a *hangulat-irodalmat*, melyet a pesti kereskedősegédek annyira átéltnek és megérleltnek képzelnek – ezt a könnyű cukrászkodást, ezt az örökös habkeverést, ezt az ellenőrizhetetlen játékot. Krúdy Gyula és Szép Ernő képtelen elmozdulni innen. Mind a kettő igen tehetséges ember. De egyikből se lesz semmi” (Kosztolányi 1996, 379). Ismeretes, mennyire más lett később a véleménye Krúdy munkásságáról. Nem cinizmus késztette a következő észrevétel megfogalmazására: „Akkor nyilván nekem volt igazam, s nem a jó alföldi uraknak meg a higgadt, bölcs bírálóknak. Ma is nekem van igazam, s nem azoknak, kik akkori gondolataimat most fogadják el” (Kosztolányi 2006, 190).

Megtévesztő volna elfogadni azt a magyarázatot, mely szerint „jobb műértő volt, hogy ne tudta volna, ki mennyit ér. Ennek a tudásnak azonban csak legszűkebb baráti körben adott hangot, s olyan intim műfajban, mint a családi-baráti levelezés” (Dér 1980, 132). Tudott nagyon keményen bírálni, s nemcsak akkor, ha ifjabb Szász Károly könyvéről azt írta, hogy „az egész kötetben egyetlenegy épkezláb költemény sem akad”, vagy a *Holnap* egyik szerzőjének, Dutka Ákosnak költészetét így jellemezte: „szűk skáláján szomorúan setteng az egyhangúság, a modorrá savanyított modernség ásitó géniusza” (Kosztolányi 2004c, 348, 435). 1920-ban egész korszakot bélyegzett meg azokra az évekre utalva, „mikor a divat az aszfalt nagyvárosi líráját (ezt a külsőségekre irányuló társadalmi-társasági költészetet) kegyelte” (Kosztolányi 2004c, 210), és nagyon súlyos kérdést érintett azzal az állításával, hogy „a népszerűség csak a félreértések és belemagyarázások sorozata” (Kosztolányi 2006, 92).

Kiváló és kevésbé jelentős külföldi szerzők hosszú sorát illette komoly bírálattal. Már 1909-ben rosszállással célzott „Byron bántóan romantikus pózá”-ra, negyedszázaddal később

pedig úgy hasonlította össze Puskinnal, hogy „a tanítvány túlszárnyalta mesterét, s nagyobb nála, költőibb, s – bármily furcsán hangzik – eredetibb is” (Kosztolányi 2006, 216, 75). A *Modern költők* rövid bevezetéseiben azt állította, hogy „Keats föltétlenebb költő, egészebb lírikus, mint Shelley”, Bécquert pedig „a spanyolok Heine-jé”-nek nevezte (Kosztolányi 1914, 34, 453). Ez utóbbi minősítés a Babitsnak 1904. szeptember 16-án küldött levele fényében kapja meg igazi jelentőségét, amelyben a *Buch der Lieder* költőjéről a következő szavak olvashatók: „érdemes lenne róla gondolkodni és írni, vajon e sokat dicsért lírikus nem volt-e nagyobb prózaíró, mint versköltő; nem volt-e mélyebb a kötetlen beszédben, mint az aprócska dalban, mely fogalomná vált ugyan, s hódított és hódít, de nekem csak mindig kugler bonbon volt és lesz” (Kosztolányi 1996, 42). Lenau magyar tárgyú költeményeit már 1905-ben „leggyöngébb és legharciasabb alkotásainak” minősítette, Longfellow-t pedig két évvel később így jellemezte: „egyénisége abban van, hogy egyáltalán nincs egyénisége” (Kosztolányi 2006, 79, 87). Ezek az értékelések mind azt sejtetik, hogy Kosztolányi már fiatalkorában is gyakran maga mögött hagyta a tizenkilencedik század uralkodó ízlését, az általa ismert értékelésekhez képest önálló véleményt fogalmazott meg. Ugyanez mondható arról, ahogyan Tennyson költészetét bevezette a *Modern költők*ben: „idilli költő. Látköre polgári. A polgárságnak való idilleket fest, versekben. [...] Költészetének forrása nem annyira benne, mint a külső világban van. A szempontja nem magas, de az intimitása meleg” (Kosztolányi 1914, 37).

Heine, Lenau és Tennyson megközelítése elárulja, hogy Kosztolányi válogatott az általa ismert életművekből, s ez még Tolsztoj tevékenységének mérlegelésére is vonatkozik. Miközben az *Ivan Iljics halálát* rendkívüli módon csodálta, idegenkedett az orosz író jóslataitól, Kosztolányi Ádám visszaemlékezése szerint „úgy vélte, hogy Tolsztoj teoretizálása értéktelen, ez nála 'öregkori bolondéria' volt” (Zágonyi 2008c, 35).

Még jelentős alkotókra is jellemző, hogy a közelmúlt irodalmát kevésbé éles szemmel látják, mint a megelőző koro-

két. Kosztolányi feltűnően sokszor bírálta a kései tizenkenczedik és korai huszadik század szerzőit. Olyanokat is, akiket magyarra fordított, amiből levonható a következtetés: nem okvetlenül becsülte sokra azokat, akiknek a műveit átültette magyarra. „Valaha mindenki őt olvasta. [...] Ennek a varázsnak ma már vége” (Kosztolányi 2006, 193). Ez a Maupassant-ra vonatkozó fanyar megjegyzés 1924-ből származik, de már nyolc évvel korábban rosszállólag említette, hogy az „adomázó írók, kiknek őse – bocsánat az író tisztelőitől – Guy de Maupassant volt, olcsó és hideg lélektanával, mindig csak mint tényezőkkel bántak embereikkel” (Kosztolányi 2004c, 284-285). A Parnasse költői közül azt, akinek magyar vonatkozású versét a *Vérző Magyarországra* is fölvette, már 1908-ban nagyon kedvezőtlenül mutatta be: „Nem találok rá példát, hogy költő annyi készséggel, gyors biztonsággal és ügyességgel át tudta volna váltani összes álmait, levegőből és ködből való ábrándjait forgalmi értékekre, népszerűsége, hírnévre és aranyra, mint Coppée”. Három évvel később Jean Richepin-ről sem rajzolt előnyösebb képet; meglehetősen sommás ítéletét így összegezte: „Csupa potencia és lendület. A verseit pedig nem szeretem” (Kosztolányi 2006, 165, 192). Debussy barátját és szövegíróját, Pierre Louÿst „nyárspolgári író”-nak, „gonoszul számítónak”, olyan „erotikus ponyva” művelőjének bélyegezte, „mely fölött nyomtalanul haladt el az idő és a komoly irodalom” (1978, 1: 572-573). Nem kevésbé fanyalogva élcelődött a „puha és olvatag maeterlincki lírá”-n, színműveiről írván pedig kegyetlen összehasonlításhoz folyamodott: „Az angol drámaíróról feljegyezték, hogy tizenhatezer szóval élt. Róla azt jegyezték fel, hogy alig használ ezer szót.” A Shakespeare-re hivatkozást később Andersennel összevetéssel egészítette ki, így jelezvén a fölmelegített romantikát két általa is fordított szerző műveiben: „Wilde később utánozta – cifrázta és túlfinomította – az ő meséit, de nem érte utol. Maeterlinck babonás hangulataiban is fölismerszik az ő ősi és mélyebb regényessége” (Kosztolányi 2006, 216, 225, 85). Hasonló megoldáshoz folyamodott Verhaeren esetében, akit Baudelaire

nagyságához mért, hangsúlyozván, hogy a „belga lírikus nem ily hatalmas költő és szigorú formaművész – formai pongyolasága miatt a franciák is támadták” (Kosztolányi 2006, 461). Azért van némi jelentősége e szavaknak, mert a Saint-Amandban született francia nyelvű költő látszólag kitüntetett helyet kapott a *Modern költők*ben. Ugyanez vonatkozik Detlev von Liliencronra, akinek költészetét olyan sorok vezetik be, amelyek mintegy figyelmeztetik az olvasót: a lefordított versek mennyiségéből nem okvetlenül következik a szerző jelentősége: „Szempontjai nem magasak: az egész életről nincs mondanivalója. [...] Gondolkodása alig különbözik a német katonatisztekétől [...]. Néha a katonabanda ritmusára emlékeztet verseinek muzsikája. Még a csinadrattát is kihallani” (Kosztolányi 1914, 286-287).

Talán egyedül Rilke műveivel szemben nem élt fenntartásokkal. Különösen akkor feltűnő, mennyire föltétlen elismeréssel illette e költő munkásságát, ha értékelését Musiléval vetjük össze, aki a korai kötetekről így vélekedett: „messze több 'manír' lelhető az első kezdetekben, mint a későbbi ismétlésekben. Olykor azt lehetne mondani: az ifjú Rilke utánozza Rilkét.” Sőt, a kései verseket sem fogadta osztatlan elismeréssel, mondván, hogy „az életmű a *Szonettek Orfeuszhoz*ban – kivételesen alább száll, vagyis [...] ott a költő mintha finnyáskodó utód lenne csupán” (Musil 2000, 251, 256). Még távolabb állt Kosztolányitól Beckett 1934-ben megfogalmazott bírálata: „Szüntelenül változtatja alapállását (ground), [...] mert nem tud nyugalomban maradni. Ideges nyughatatlanság vesz erőt rajta, amely Rilkénél alkalmanként magasrendű költészetet hív életre. De miért kell e nyughatatlanságokat (fidgets) Istennek, Ego-nak, Orpheusznak és hasonlónak nevezni? Ez olyan gyerekesség, amelyre német írók különösen hajlamosak” (Beckett 1984, 67). Ezt a kifogást már olyan szerző fogalmazta meg, aki a nyelvet „ki akarta küszöbölni” („ausschalten”) (Beckett 1984, 67, 52), ezért helytelenítette, ha egy költő kiktartott „mindennemű alakzat felismerhető jelentésének elve mellett” (Pór 2006, 479).

Feltűnő az óvatosság azokban a meglehetősen ritka szövegrészekben, amelyekben Kosztolányi magyar és külföldi alkotások összevetésére vállalkozik. Példaként Mikszáthról írt sorai idézhetők: „azt hiszem, az utolsó boldog író. Nemcsak azért, mert játék neki az írás, de azért is, mert az életet is játéknak tekinti. [...] Flaubert pedig nem ok nélkül jár fejfájósan, amikor Madame Bovary megmérgezi magát. Ez neki valóságos családi gyász. Nem tud enni, hetekig szájában érzi az arsenikum fanyar ízét, és írás közben oly elevenen átéli az egész jelenet tragikumát, hogy émelygő gyomorral kel fel az íróasztaltól, örlődik és hány. Mikszáth nincs ily kapcsolatban az embereivel. Fölöttük áll. Kisebb művész vagy nagyobb, ne keressük. Más művész” (Kosztolányi 2004c, 195).

Kosztolányi általában tartózkodott különböző nyelvű költői szövegek összehasonlító értékelésétől, ám a magyar művek mérlegelésekor éppúgy tudott keményen ítélni, mint idegen szerzők alkotásainak a minősítésekor. „Az életet tulajdonképpen nem is ismerte, mert nem érdekelt. [...] Nem volt megfigyelő és mélyen érző lélek, s itt van magyarázata egyrészt vézna kompozíciójának, másrészt óriási termékenységének.” E Jókaira vonatkozó, 1907-ben leírt szavak egyrészt Gyulai s Péterfy hatására vezethetők vissza, másfelől sejtetik, milyen örökségtől próbált eltávolodni Kosztolányi prózai elbeszélőként. Versíró kortársait gyakran bírálta keményen. „A gondolat túlsúlyra emelkedése gyakran tönkretesz nála minden poézist” – állapította meg Palágyi Lajosról, Szilágyi Gézárt pedig így jellemezte: „Dogmákat követ.” Szép Ernő esetében azt tette szóvá, hogy a szabad versek „bőbeszédűvé” teszik, „nem felelnek meg sem véralkatának, sem nőies egyéniségének”, Juhász Gyula költészetét pedig azért vélte fogyatékosnak, mert „még sokszor többet lát a külvilágban, mint saját magában, még nagyon húz a parnasszusiak felé”, Adyt vagy a *Négyfal között* verseit utánozza. „Hangköre nem tágabb, mint húszéves korában, hogy pályáját elkezdte” – vont le a következtetést a *Nyugat* 1921. február elsején megjelent számában (Kosztolányi 2004c, 191, 267, 315, 506, 489-490, 497). Ítéle-

tét nem befolyásolta a baráti kapcsolat. „A jellemzése sokszor nem jellemzés, csak hasonlalthalmazás, ügyeskedés és stílus” – írta Oláh Gáborról. Somlyó Zoltán költészetét a „sokszor kaotikus és modoros”, Bartalis Jánosét a „balog, félszeg, gyámoltalan, sőt lapos” jelzővel illette, „gyermetegnek, átlátszó-nak, tájékozatlannak” nevezte, György Mátyásnak pedig szemére lobbantotta, hogy „nem rendelkezik biztosan az eszközeivel, többek közt a magyar nyelvvel sem, amely ellen nem egyszer vétkezik” (Kosztolányi 2004c, 742, 743, 619, 535).

Az írástudatlanok árulása: Különvélemény Ady Endréről olyan összefüggésrendszerbe is helyezhető, amelyet az idézett bírálatok teremtenek. Nem gondolnám, hogy „jellegében, stílusában ideillő analógia L. Ny. Tolsztoj Shakespeare-ről írt tanulmánya” (Szitár 1998, 274), mert a két szöveg között alapvető a különbség: az orosz író évszázadokkal korábbi szerzőről nyilvánított véleményt, ráadásul olyan művekről, amelyeket föltehetően fordításban ismert. A magyar költő közvetlen elődjével szállt szembe, s ilyenre nagyon sok példa található az egyes nemzeti irodalmakban. A későbbi költő eltávolítja magától a korábbi, mert így is akarja biztosítani saját önállóságát.

Két nappal Ady halála után Kosztolányi ezt írta a *Pesti Napló*-ban: „Legenda keletkezett róla már életében is, s vidéken, mikor messze az isten háta mögött felolvasásokon jártam, sehol se akadt olyan szomorú városka, hol a hívei ne szótték-fonták volna tovább – önkényesen is – ezt a legendát” (Kosztolányi 2004c, 360). Négy évvel később keletkezett a *Legenda* című szonett Rozsnyay Kálmán Ady emlékezetére létrehozott kéziratgyűjteménye számára, mely 55. tétel a Széchényi Könyvtár Kézirattárának ebben az egységében (FondHung 1849):

*Egy régi délelőtt gyorsan berobbant
a hosszú, nagy szobába, mint a szél,
leült, vagy állt, vagy fájdtította rokkant
szívét s beszélt, úgy ahogy más beszél,*

vagy hallgatott, vagy ment és lépte koppant,
egy cigarettát eldobott, s kevély
száját elhúzva kacagott s a roppant
időben egyszer meghalt és nem él.

Csak ennyi volt. Ezt láttam. És kezembe
e sok-sok semmi most mégis ereklye.
Ő, mondja, ő, azt mondja minden, ő,

a toll, a száj, a húr, az uccakő,
azt mondja, ő, mivel nyomába leng a
hír és halál. És az egész: legenda.

Mindkét szöveg az 1929-ben készült röpirat előképének tekinthető, különösen ha elfogadjuk, hogy a kifordítás is az átalakításnak egyik formája. 1919. március elsején a *Nyugatban* megjelent cikke is említhető, amelyben így írt az elhunyttról: „Nekem több ízben említette, hogy az úgynevezett 'művészet-tel' keveset törődik, s a versei életmegnyilatkozások, melyeknek értékét a bennük foglalt élet határozza meg, az életet pedig többre becsüli minden tintás és papiros művészetnél” (Kosztolányi 2004c, 366). Természetesen Babits és Kosztolányi ifjúkori levelezése is előzmény, s ennyiben Babits következetlenségnek mondható. „Nem magától értetődő azt állítani, hogy Kosztolányihoz írott, 1906. február 21-én kelt levelében Babitsnak az *Új versekről* tett megállapításai korai s értetlen ítélezésről tanúskodnak” – figyelmeztetett a két költő egymásról adott értelmezésének elemzője (Bónus 1998, 295). Arra a levélre utalt, amelyben Babits ezt írta: „Nem képzelek ízléstelenebb dolgot, mint könyvének ajánlását *Léda asszonyhoz*. (Maga 'Léda asszony' mint név és cím: *Léda asszony zsoltárai* is modoros és ízléstelen.)” Nem törli ki, hanem módosítja ezt az ítéletet a következő mondat Babitsnak 1908. szeptember 23-24-én Juhász Gyulának írt levelében: „Ami a 'Holnap' általános hatását illeti, Ady bizony kimagaslik közülük két fejjel...” (Babits – Juhász – Kosztolányi 1959, 113, 178). Füst

Milán 1919-ben papírra vetett kifakadása azért méltánytalan, mert Babitsnak joga volt megváltoztatni a véleményét, sőt ahhoz is, hogy egyik alkalommal ilyen, máskor ellenben olyan részletét fogalmazza meg a benne élő igazságnak. Ezt még akkor is egyértelműen le kell szögezni, ha némi következtetlenségre vagy esetleg bizonytalanságra is lehet következtetni a pályatárs indulatos és rosszmájú megjegyzéséből: „Hogy Babits korlátolt, rossz ítéletű s gyenge jellemű ember, azóta hirdetem, mióta négy évvel ezelőtt sokáig sétáltam vele. Akkor azt magyarázta, hogy Ady nem művész, – nem ez az, amit nyugaton művészetnek szokás nevezni. [...] Most aztán ő Ady legnagyobb profétája” (Füst 1999, 1: 500). Babits 1929-ből származó tétele, mely szerint „Ady hatalmas szimbólumépületét egészében kell megítélni, s [...] így tekintve még jelentéktelenebbnek látszó versei is nagyságot és fontosságot nyernek” (Babits 1978, 2: 257) abban az értelemben Kosztolányi leértékelési kísérletére adott válasz, hogy *Az írástudatlanok árulása* nélkül nem igazán értelmezhető, azt nem érvényteleníti, sőt bizonyos mértékig még a pályatárs értekezése okozta riadalom is érezhető benne.

A megrökönyödés erejét bizonyítja, hogy még Ady csodálói is Kosztolányi részigazságának elismerésére kényszerültek. „A kritikával szemben türelmetlen volt, – ebben igaza van Kosztolányinak” – jelentette ki Adyról egyik legföltételebb csodálója, Fenyő Miksa (Fenyő 1929, 132). Németh László úgy gondolta, Kosztolányi támadásának éle a költő egyes méltatói ellen irányult: „Adynak voltak igen derék magyarázói (akiket kár írástudatlanoknak bélyegezni, ha védtelenek is), de kritikusai alig s ezt a hiányt bizony sokan érzik” (Németh 1929, 388). Nincs kizárva, Kosztolányi s Németh László is Földessy Gyulára célzott, aki két vonatkozásban is esendő érvehhez folyamodott Ady nagyságának igazolásakor. Egyfelől arra hivatkozott, hogy a nagy költészet sokak számára hozzáférhető: „Nagy költők nagy tömegekhez szólnak s minél nagyobbak, annál nagyobb tömegekhez. A keveseknek szóló költők nagyon gyanusak. A zsenik az örök emberi közhelyeknek új

és új formában való tökéletes kifejezői.” Másrészt a magyar értékeket más nemzetek teljesítményének a rovására igyekezett hangsúlyozni, azt hangoztatván, hogy Adynak csak rövid ideig van szüksége francia költők ösztönzésére, „mert rövidesen rájön, milyen toronymagasságnyra áll ő, a barbár magyar, mindannyiuk felett” (Földessy 1938-9, 426, 96).

E tévedések kimutatása mellett azt is el lehet ismerni, hogy két vonatkozásban még Földessyre is volt némi hatással Kosztolányi bírálata. Az egyik részlet egy költemény értékére vonatkozik: „Kosztolányinak a tőle tollhegyre vett s egy-egy versszakában idézett 9 vers között egyetlen-egyre csakugyan sikerült ráhibáznia Ady – tőlem is rossznak tartott – 5-6 verse közül (a *Költők tavaszkor énekelnek* címűre a posthumus *Az utolsó hajók*-ban).” A másik engedmény Ady ajánló szavaira vonatkozik: „Ezeket a dedikációkat legtöbbször kötetei utolsó korrektúrája idején, borozgatás közben írta. Ha a borivás már előrehaladottabb volt, nem egyszer nagyon furcsa sorok kerültek bele a dedikációba. Ilyen volt a többi között a Kosztolányitól alaposan kiaknázott Lesznai Annának szóló ajánlás, *A Magunk szerelmé*-ben és jó egypár más dedikáció” (Földessy 1938-9, 415, 417).

Még a legnagyobb szerzők megértését sem szolgálja az egész életmű iránti föltétlen csodálat. Földessy Ady költészetéről adott magyarázatait Babits joggal vélte fogyatékosnak. Megértés helyetti rajongásra azonban a *Nyugat* körében is akadt példa. „Ady Endre költői nagysága [...] annyira religiózus meggyőződéssé izmosodott bennem, hogy genieje felől való vita számomra a legképtelenebb gondolat.” „Annyira nagy, hogy nem is érthetjük meg egyszerre: hogy emeletek kellenek megértéséhez” (Fenyő 1929, 127, 132). Fenyő Miksának efféle kinyilatkoztatásai egyáltalán nem voltak alkalmasok arra, hogy cáfolják Kosztolányi állításait. Ő egy bő évtizeddel később sem próbálkozott érvelni, pusztán leszögezte, hogy számára „Ady Endre élete műve valami nagyszerű egységként jelentkezik, melyből semmiféle esztétikai osztályozással nem lehet külön-külön fémjelezni az egyes verseket” (Fenyő 1941,

60-61). Az általa hangoztatott igazságokhoz képest feltűnő, mennyire józanul ítélte Illyés ugyanekkor, amidőn a művészt elválasztotta a sokak által csodált szerepjátszástól: „Ady népszerűsége Kosztolányi pampfletjének idején olcsó volt. Állítom, hogy a népszerűség elsősorban nem a költő igazi értékeinek szolgált. [...] Ma már tudjuk, hogy nem volt vátesz; nevezetesen alibi-igéi a nyilas hírlapok homlokzatán díszeltek. Ennek ellenére is költő. Sokak szemében most azért oly istenítésre méltó költő, mert magyar, a világ teremtése óta a legnagyobb. Sajnos, ez sem ismérve a költészetnek s ha megmondom itt, hogy én sem a képzeletét, a tengerre, sziklára, vitorlára, skóciai félhomályra járó, sem jellemét, az érzékiségével kérkedőt, a maga-fitogtatót, az isten-keresőt nem érzem azonosnak népünk tulajdonságaival, vagyis magyarnak, csak azért mondom, hogy hozzátehessem: ennek ellenére is nagy költőnek tartom” (Illyés 1941, 63). Ugyanebből az évből származik az a kijelentése, mely szerint „nagy költőink közül Adynak van legtöbb rossz verse. Az olvasók jó része épp ezekért bálványozta a kitűnő költőt” (Illyés 1964, 1: 232).

Az idézetek alapján azt lehet hinni, *Az írástudatlanok áruháza* lényegében elérte célját, amennyiben arra figyelmeztetett, hogy megértés nem létezhet bírálat nélkül. Nemcsak az említett szerzők gondolták így. Kardos László például így összegezte a vita tanulságait a *Debreceni Független Újságban*: „Olcsó és alantas dolog Kosztolányi támadásait pályatársi irigységre, nemtelen versengésre vezetni vissza. [...] Tiszta szándékait becsülhetjük, ha eredményeit el is vetjük. [...] S ha kritikai megállapításaival nagyon is túllőtt a célon, mégis friss szelekkel bizgatta meg a vak Ady-imádat füledt fanatizmusát” (Kardos 1959, 188).

A röpirat fogadtatását általában mégsem ilyen józan mérlegelés jellemezte. „Életveszélyes fenyegető leveleket kaptam” – jegyezte föl Kosztolányi a maga számára (Kosztolányi 2004c, 717), egyik kiváló pályatársának magatartásáról pedig így tudósította Füst Milánt: „Móricz Zsiga Fazekas Baba előtt olvasta el a cikkemet. Rácsapott az asztalra, mosolyogva kiál-

tott föl: 'Csakhogy akadt egy bátor ember, aki ezt is megírta...' (Fazekas Baba telefonálta ezt Gellértnek.) Aztán megírta cikkét: sajnált... (Én nem sajnálom őt, hogy nem tudja kívülről Mallarmét és Browningot, mint én.)" (Kosztolányi 1996, 581). Az utolsó mondat elárulja, milyen indulatokat válthatott ki belőle az ellenséges fogadtatás, de még a nem nyilvánosságra szánt följegyzésekből sem hiányzik a mértéktartás: „jöttem hozzám vigyori arccal olyanok, akik azt hirdették, hogy ők mindig mondták, hogy Ady nem költő. Ezeket visszautasítottam”. Július 14-én jelent meg a röpirat, s december 22-én már higgadtan azt nyilatkozta a *Prágai Hírlap*: „Ha a tüzér céloz, nem arra a pontra lő, melyet el akar találni, hanem távolabb” (Kosztolányi 2004c, 725, 729).

Mindazoknak igazuk van, akik elsősorban önjellemzést tulajdonítanak Kosztolányi szövegének. Elhatárolja magát egy költői alkattól, hogy a sajátját megvilágítsa. „Ady humortalan” – állítja, mert saját felfogása szerint a művészetnek elengedhetetlen velejárója a mulatságosság, „avult romantikának” a nyomait látja a megbírált műveiben, mivel ő szeretne eltávolodni az érzelmességtől, és elutasítja a „messianizmus”-t. Azokban a följegyzésekben, amelyeket az őt ért támadásokra tervezett válaszhoz készített, így jellemzi saját álláspontját: „Anarchista vagyok, anélkül, hogy királyokat öltem volna [...], anarchista a szó tiszta és nagy értelmében, mely az egyént tartja mindenek-felettvalónak. [...] Ellensége a divatos kollektivismusnak, amelytől minden formájában irtózom.” Az utolsó szavak nyilvánvalóan egyaránt vonatkoznak bal- és jobboldalnak mondott irányzatokra. Hat évvel később már higgadtan tud fogalmazni: „A maradi azt tartja, hogy ami van, az rossz, és csak az jó, ami volt. A haladó azt tartja, hogy ami van, az rossz, és csak az jó, ami lesz. [...] Úgy látszik, a jelent csak a bölcsesség képes egészen megérteni” (Kosztolányi 2004c, 380, 384, 378, 720, 724, 50).

Kosztolányi azért utasítja el a messianizmust, mert úgy sejtí, a jóslat befejezett tényt lát a jövőben. Minden jóslattal szemben erős kétellyel él, vagyis azt gondolja: „Lehet, hogy így

lesz, de az is lehet, hogy nem így lesz” (Kosztolányi 1999b, 292). *Hitvallás* címmel a következőket jelentette meg 1933. március 29-én a *Pesti Hírlapban*: „Mindaddig, amíg az emberek külön-külön rá nem ocsúdnak arra, hogy milyen ragadozó kegyetlenség lakozik bennük, mindaddig, míg magukat csak valamivel is jobbnak tartják, mint másokat, [...] semmi remény sincs arra, hogy a földön vége szakad annak a tenger szenvedésnek, melyet a háborúk és a forradalmak támasztanak. Ezt azonban tömegmozgalommal, közintézményekkel nem lehet elérni. Az erőszak minden rendszerben megtalálja a maga ürügyét. Nem lehet az egész emberiséget megváltani, csak egy embert lehet, ez is csak önmagát válthatja meg, az önismeret által. [...] Az igazi író [...] csak a dolgok viszonylagosságát hirdeti, minden ember megértését, azt az igazságot, melyet értelme igazságnak ismert meg. Ez az igazság sötét, de mégse fél attól, hogy őt magát is *sötét*-nek tartják, mert nem hazudja rózsaszínűnek a világot” (Kosztolányi 1974, 41-42).

Kosztolányiból nem hiányzott a megértés Ady világa iránt. 1919. február 5-én ezt írta nagy kortársáról egy cikkében: „'Semmit se fordíthatok vissza' – mondta a feleségének, mikor a szanatóriumba vitték. / A kálvinista predestináció, az eleve elrendeltetés ígéje volt ez. Csodálatos, hogy itt találkozott legnagyobb ellenfelével, a kálvinista magyarral, Tisza Istvánna, akinek utolsó szava ezt volt: 'Ennek így kellett történnie.'” A *Tollban* közölt röpiratból sem hiányzik az elismerés: „Adynak, különösen a kezdő korszakában, gyakran vannak ihletes pillanatai, amikor az alvajáró ösztönével biztosan leli meg a hangját, s diadalmasan végigéneкли nótáját.” A hamis csodálattal övezett eszmény körvonalazása után a következőket mondja: „Van azonban egy másik Ady is. Ez még mindig az előkelő szellemek, a szenvedő lelkek lírikusa. [...] Mégis jelentős tehetség volt. Maradandót alkotott azzal a harminc-nyolcvan versével, mely pályája szerencsés termékének tekinthető” (Kosztolányi 2004c, 364, 382, 386). A Kosztolányinál egy évvel fiatalabb Gottfried Benn azt állította: „korunk egyetlen nagy lírikusa se hagyott hátra hat-nyolc tökéletes (vollen-

dete) költeménynél többet” (Benn 1975, 1069). Ha hitelesnek fogadjuk el ezt a mércét, *Az írástudatlanok árulása* című röpirat szerzője nem ítelt igaztalanul.

Az elmondottakból önként adódik a végkövetkeztetés, hogy Kosztolányi értekező munkáit műhelytanulmányokként is lehet olvasni. Mivel a befogadás, nem pedig az alkotás szempontjából igyekezett meghatározni a művészi értéket – „A költemény nem a papíron van, hanem bennünk” (Kosztolányi 1999b, 305) –, szemléletétől elválaszthatatlan az alapföltevés, hogy a jelen mindig sajátmagát keresi a múltban, ezért a kánonok mindig esendőek. Azoknak a történeteknek, tárcáknak s verseknek az alkotója, amelyekben Esti Kornél szereplő vagy beszélő, idegennek érezte magától a befejezett, önmagára zárt mű klasszikus eszményét. Úgy gondolta, hogy az érték lényegéből fakadóan nem lehet elévülhetetlen, szükségszerű, hogy az egyik nemzedék sárba rántsa azt, amit az előző a magasba emelt, és nem lehet megjósolni, vajon véglegesnek bizonyul-e egy leértékelés avagy nem.

1935-ben emlékeztek meg a franciák Victor Hugo halálának ötvenedik évfordulójáról. Kosztolányinak is tudomására jutott, hogy az ünneplésbe meglehetősen sok elmarasztalás is vegyült. Ez az alkalom szolgáltatott ürügyet ahhoz, hogy *Irodalomtörténeti pofonok* címmel az életművek időnkénti leértékelésének a szükségességét bizonygassa. „Ha valaki csakugyan nagy, arról bárki büntetlenül állíthatja, hogy kicsiny. [...] A pofonoktól, mint valami edző dögönyözéstől, a halottak kipirulnak, s oly üdén és frissen mosolyognak, mint a halhatatlanok” (Kosztolányi 1999b, 400). 1925-ben El Greco és Vermeer festészetének csodálójaként olyan tételt fogalmazott meg, amely értékelő magatartásának irányelveként is fölfogható: „a halhatatlanság nem oly folytonos valami, mint az iskolakönyvek tanítják. / Századok során meg-megszakad, s ekkor a halhatatlanok csöndesen visszamennek dízsírhelyökre várakozni, míg nem kopog kriptájuk vaskapuján egy másik kor, mely ismét tulajdon arcát ismeri föl bennük” (Kosztolányi 1975, 221).

14. A néző értékítéletei

„A dráma [...] társas művészet, melyet a nézőtér és a színpad közösen alkot.”

(Kosztolányi 2001, 82)

1924. május 18-án jelent meg a *Pesti Hírlap*ban az a cikk, melyben Kosztolányi ezt írta: „életemben vagy kétezerszer lehettem már színházban” (Kosztolányi 2004b, 30). Tizenegy évvel később így emlékezett vissza: „A *peleskei nótárius* talán a legrégebb irodalmi élményem. Abban az időben, melyet gyermekkorunk szoktak nevezni – vagy hétéves lehettem –, [...] elvittek a színházba. A *peleskei nótáriust* játszották ott, Gaál József énekes bohózatát. Azóta se láttam ezt” (Kosztolányi 2004c, 59). 1900. november tizenhatodikán ezt jegyezte be a naplójába: „Este színházban voltam *Brankovits* című történelmi drámában, hej de döcög ez, de rosszulesik [sic!] látni, Shakespeare drámái után!” (Kosztolányi 1996, 773). Obernyik Károly (1815–1855) befejezetlenül hagyott, Bulyovszky Gyula által kiegészített s a pesti Nemzeti Színházban 1856 és 1867 között, „a szerb fejedelem tragédiája” alcímmel tizenhétszer játszott (Pintér 1933, 879) műve nemcsak a legnagyobb angol színműíró alkotásaihoz, de a gimnáziumban tanult művekhez képest is más világ lehetett. 1928-ban látta Kosztolányi Goethe *Iphigenia Taurisban* című alkotását, s ekkoriban írta e műről a következőket: „fülemben muzsikál abból az időből, mikor kívülről kellett tudnom az iskolában” (Kosztolányi 1978, 1: 123).

„Mesterségemhez tartozik, hogy színházi előadásokról írjak.” Ez az 1918-ban papírra vetett mondat félreérthetetlenül leszögezi, hogy Kosztolányi egyik újságírói föladata volt a rendszeres tudósítás színházi előadásokról. Az *Uj Nemzedék* 1919. december 21-én névvel közölt cikkében így számolt be egy olyan napjáról, mely gyakran fordult elő színibíráói gyakorlatában: „Fél tizenegykor jöttem a főpróbára, és a zsöllyéről fél három után kelek fel” (Kosztolányi 1978, 2: 726, 167). Ebből a megjegyzésből kiviláglik, hogy rendszeresen járt próbákra, vagyis nemcsak az előadásokat látogatta. A harmincas évek elejére azután elveszítette a kedvét. 1932-ben egy levélben így adta okát annak, miért hagyta abba színibíráói tevékenységét: „a kritikát – a színházi és könyvkritikát egyaránt – föladtam [...]. A színházakról már egy éve nem írok, s könyvekről már több éve. [...] Én az évek során teljesen eltávolodtam az itteni kritika szempontjaitól, alacsonyaknak és kicsinyeseknek érzem azokat, teljesen más úton haladok, szinte légüres térben. [...] Meg kell maradnom egyedül” (Kosztolányi 1996, 654). Egy évvel a halála előtt így tekintett vissza színikritikusi tevékenységére: „a bíráló, szegény, aki egy évben ötven-hatvan főpróbát kénytelen végignézni, lassanként maga is elfásult” (Kosztolányi 1978, 1: 792).

Miért hagyott fel azzal a foglalatosságával, melyet évtizedekig folytatott? Minden bizonnyal azért, mert nem elégítette ki a kortárs magyar színműírás, és a színházakat okolta a hazai darabok silányságáért. A huszadik századi magyar kultúra súlyos fogyatékoságaként tartotta számon a színházi tevékenység igénytelenségét. Élt benne az igény magyar drámák iránt, 1925-ben örömmel nyugtázta, hogy Gorkij „először Madáchot említette” a vele folytatott beszélgetésekor, és hat évvel később, Bornemisza Péter *Elektrájának* méltatását is alkalomként használta föl arra, hogy a színjátszás nemzeti jellegét hangsúlyozza: „Corneille spanyoljai, görögjei, latinjai íz-ig-vérig franciák. Racine zsidai úgy hajbókolnak, teszik a szépet, mint a XVII. század főurai. Voltaire törökjei parókát viselnek, táncpellelőt és szépségflastromot. Nekünk sincs okunk pironkodni, hogy –

akár akarjuk, akár nem – minden lehetőségünkben magyarok vagyunk” (Kosztolányi 1978, 1: 161, 19-20). Fiatalon, 1910-ben magyar színművek létrehozását sürgette. „Lehetetlen, hogy ez a generáció, amely oly sokféle és gazdag lírát teremtett, ne találja meg helyét a színpadon is” – írta, arra hivatkozván, hogy új művészet „már jelentkezik a zenében, piktúrában és itt-ott az építészetben is.” Ahogyan maga mögött hagyta a fiatalságot, egyre keserűbben vette tudomásul ennek a jóslatának a beteljesületlenségét. „Ez nem a dráma nyelve. [...] A rendezésben is volt néhány hiba.” Hasonló szavakkal fejezte ki elégedetlenségét új magyar színművek bemutatója után, s még olyan korábbi művekről is az volt a véleménye, hogy nem igazán színpadra termettek, mint a *Csongor és Tünde*, melyet költészetként igen nagyra értékelt: „Gyulai Pál megállapításait, melyek e páratlan remek drámai hibáira vonatkoznak, ma is igaznak tartjuk” (Kosztolányi 1978, 2: 698-699, 1: 351, 1: 127).

Arra a kérdésre, miért nem foglalkozott komolyan színműírással, bírálati megadják a választ: súlyos főnntartásai voltak a magyarországi színházi kultúrával szemben. Csakis rövid és jórészt alkalmi szövegeket készített előadásra, melyek többsége paródia. A tizenhárom jelenetből álló *Lótoszevők* (1910) olyan mesejáték, amely Odüsszeusz történetének gúnyos kifordítása. Egy rablányt „fecskelány”-ként minősítésével utalást rejt magában Kosztolányi és Lányi Hedda kapcsolatára, s az öl(el)és szójátékkal korai példa a jelentő fontosságának kiemelésére (Kosztolányi 1997b, 40, 32). *A szörny* (1917) általam ismert eddigi egyetlen értelmezése szerint „voltaképpen Tisza István meggyilkolásának éleslátó anticipációja” (Lengyel 2009a, 61). A világháborúra utalás valóban kiemelt helyet kap ebben a szövegben. Hasonló az időszerű vonatkoztatás *A bábjátékosban* (1922) és a Madách születésének századik évfordulójára, *Lucifer a katedrán* (1923) címmel írt egyfelvonásban: mindkettő a Trianon névéhez kapcsolt békeszerződést hozza szóba. Mindegyikre jellemző az erős stilizáltság. Ezt tanúsítják az alcímek: *A szörny* a vele egyidős *Csodához* (1917) hasonlóan „Bábjáték, rímjáték”, *A bábjátékos*

„Verses játék egy felvonásban”. Az „Óflamand játék”-nak nevezett *A lovag meg a kegyese* (1919) valóban idegen nyelvű szöveg alapján készült: afféle átmenet a „fordítás” és az „eredeti alkotás” között. A paródia és a stilizálás közeli rokonságát érzékelteti két rövid jelenet, amely Nagy Endre kabarészínháza számára készült. A *Kanári* (1924) az idegen nyelv tanulását gúnyolja ki. A *Patália* (1925) elején „operett zenéje hallik”. Egy gyerekszereplő föléptetése szolgál kiindulópontként a korabeli olcsó színjátszás nevetségessé tételéhez. A gyerekszínész családjából egyetlen felnőtt jut szerephez, akit a szöveg gúnyosan „csehszlovák nagymama”-ként említ (Kosztolányi 1997b, 167, 173).

Közönség

Mindezekből az ujjgyakorlatszerű kísérletekből világossá válik, hogy szerzőjük a magyarországi közönséggel volt elégedetlen. „Minden igazi műalkotást ketten csinálnak meg. A művész és a közönség” – hangoztatta 1910-ben, és előadásokról írt bírázataiban minduntalan emlékeztetett arra, hogy a néző mindig társalkotó. A *Szentivánéji álmom* 1928-ban látott előadásánál például Hevesi Sándor rendezésének és Oláh Gusztáv díszleteinek méltatásakor a következő alaptételből indult ki: „Minden mű csak 'árnyék'. Tulajdon képzeletünkkel kell pótolnunk” (Kosztolányi 1978, 1: 745, 74).

„Mivel kétségkívül legközvetlenebbül ki van szolgáltatva a főként polgári közönség igényeinek, a színház ismeri el legutoljára az avant-garde-ot” (Bourdieu 1992, 172). A szociológusnak ez az észrevétele fokozottan érvényes a korai huszadik század budapesti színházi közönségére. 1912-ben írta Kosztolányi a következőket egy új magyar színmű Nemzeti Színházban tartott bemutatója után: „Amikor Wedekind darabját játszották nálunk, a kakasülön fütyök tiltakoztak a német író merész zsenialitása ellen. Ki tiltakozik most e fantáziahíjas

kép láttára, amely igazán erkölcstelen, mert rossz és művészi-
tlen?” Heltai Jenő egyik darabjának vígszínházi bemutatójáról
nagy tapintattal írta a következő mondatot: „A szereplők kétes
értékű elmésségeket mondanak, amelyeket csak egy hajszál
választ el a sablontól, szemmel láthatólag kerülve mindent, még
az eredetiséget is, ami kirína ebből a franciás eleganciából”
(Kosztolányi 1978, 1: 353, 586-587).

Félreértés ne essék: Kosztolányi nemcsak magyar színmű-
veket ostromozott. Általában a „piaci szentimentalizmus”-t ítél-
te el, s angol vagy francia nyelvterületről származó darabokat
egyaránt gyakran szapult. „A nép játékot akar, és ezt tudja az
író [...]. Ezért lett nemcsak hivatalos, de nemzeti nagyság is
Rostand, Bernstein és Henri Bataille.” Ez az elmarasztalás épp-
úgy 1909-ből származik, mint Henry Bernsteinnek ez a minősí-
tése: „Mennyire nem tud írni, és a technikája milyen gyatra.”
A pesti közönség kényszerítő hatása alól Kosztolányi sem von-
hatta ki magát. Verset és színművet is fordított Paul Géraldytól,
holott műveiről lesújtó véleménnyel volt. „Afféle polgári mű-
vészet – utálom ezt a kifejezést –, de bizony osztályművészet”
– állapította meg egyik darabjáról, melyet 1925-ben a Belvá-
rosi Színházban mutattak be. Tristand Bernard bohózatait –
melyek a Renaissance és a Belvárosi Színházban arattak si-
kert – így minősítette: „a látókör szűk, a szempont sekélyes,
a környezet pedig tisztátalan, mint egy tyúkketrec.” Egyértel-
műen érzékeltette, milyen távol áll tőle a pesti közönség ízlé-
se, midőn e francia szerző fércműveiről elismerte: „'szórakoz-
tatja' azokat, kik unják azt, ami engem 'szórakoztat'” (Kosztolá-
nyai 1978, 1: 447, 613, 681, 2: 116, 1: 482, 485).

Az angol zenés színházról, mely a *Pacsirtában* döntő sze-
repet játszik, már 1908-ban azt írta, hogy „diabetesben szen-
ved”, 1933-ban pedig az English Players társulat vendégjáté-
kát annak bizonyítékaként fogta fel, „hogy az angol szellem,
mely a legnagyobb alkotásokat hozta létre, milyen gyatra tö-
megcikkeket is tud termelni, s hogy hová züllött a színvonal,
mindenütt a világon” (Kosztolányi 1978, 1: 456, 2: 293). A kor-
szak legtöbbet játszott darabjairól is szigorúan ítélte. George

Bernard Shaw-ról azt állította, hogy „jellemző a korára. De a korára még inkább jellemző, hogy benne leli meg a 'lángelmét', aki lefényképezteti magát fürdőruhában vagy tánc közben, árusítja autogramjait vagy szerelmes leveleit, s nyegleségét előítéletnélküliségnek, ízléstelenségét bátorságnak, tartalmatlanságát tartalomnak, szemérmertlenségét szellemességnek tünteti föl.” A korszakot kárhoztatta, melyben „szükség van valakire, aki a szellemi amerikanizmus e versenyében [...] reklámjaival túloldítja a lármát” (Kosztolányi 1978, 1: 296, 2: 135).

Kosztolányi bírálatának olvasója óhatatlanul is arra a következtetésre juthat, hogy a korai huszadik század magyar közönsége rendkívül igénytelen lehetett. Bíró Lajos 1910-ben a Magyar Színházban bemutatott *Sárga liliumát* így jellemezte: „ez a dráma csak az első felvonásig dráma, azután [...] regény lesz belőle, a harmadik felvonásban pedig egy nagy megalkuvás mindennel, de a közönséggel is” (Kosztolányi 1978, 2: 22). Nyolc évvel később ezt a következtetést vont le egy új magyar színmű bemutatójából: „Minden művészet akkor szűnik meg, amikor a tárgy fontosabb lesz a formánál, a *mi* előtérbe kerül a *hogyan* rovására. [...] Ennek a színháznak az apostola és prófétája Drégely Gábor. [...] Őt minden nép egyformán megérti, akárcsak a hírlapok napihíreit. Az a tömeg ez, mely mindig egyféle könyveket olvas itthon is, külföldön is.” Cikkét a szerző sommás elmarasztalásával zárta: „Különben, mint ő mondja, osztálytársa Zerkovitznak, a zeneszerzőnek” (Kosztolányi 2004c, 477, 479).

A kor hivatalosságait és legnépszerűbb szerzőit sem kímélte. Pekár Gyulát „e fölületes élet fölületes írója”-ként marasztalta el, Benedek Elek egyik művének Nemzeti Színház-beli előadását pedig így értékelte: „Az ifjúsági író kedves, öreg gyerekeknek írt, akiket megint be lehet pólyázni, és dalolni nekik: tente-tente szépen, aludjatok, szenilis babák, aludjatok, és adjátok elő a darabomat.” Herczeg Ferenc *Déryné ifjasszonyát* a közönséghez alkalmazkodó műfaj megtestesüléseként így írta le: „gyöngye úton halad, s nagyon gyakran szól a zene, sok benne a szavalat s a melodráma [...]. Herczeg Ferenc [...]

nagyon jól tudja, mi kell a mi felemás, gondolkozni nemigen szerető és akaró közönségünknek.” Molnár Ferencről fanyarul jegyezte meg, hogy „az a drámaíró, kinek most nem is egy világrész tapsol, sohasem biztos vonalvezetéssel, drámai fejlesztéssel tűnt fel, hanem azzal a tündöklő bűvészzel, mely ennek hiányát elfeledteti” (Kosztolányi 1978, 1: 503, 313, 410-411, 768). A hangnemére oly gyakran jellemző maró gúnynak jellegzetes példája az a cikk, melyet éppen a Herczeg Ferenc szerkesztette lapban közölt Marcel Pagnol *Topaze* című darabjának a párizsi bemutatóhoz képest mindössze egy évvel későbbi vígszínházi előadásáról: „Nem osztozkodom azoknak a véleményében, akik ezt az erkölcsi fölháborodás tüzeiben fogant, pompás szatírárt visszautasítják azon a címen, hogy alakjai fölnagyoltak, túlzottak, elrajzoltak. [...] Nem értek egyet azokkal sem, akik fölhánytorgatják, hogy korunk mégsem ennyire romlott, s ahelyett hogy a bűnösöket püfölnék, a szatíraírón verik el a port. Megnyugtathatom őket, hogy az itteni megállapítások kizárólag a francia közéletre vonatkoznak [...]. Az, hogy a mi közönségünk is ismerősökként üdvözölte a darabban szereplő betyárokat, csak széles körű műveltségre vall. Kétségkívül olvasmányaiból szerzett tudomást arról, hogy másutt ilyenféle emberek is élnek” (Kosztolányi 1978, 2: 218-219).

Látvány

Kosztolányi színibírátaival viszonylag keveset foglalkozott a szakirodalom. A legszakszerűbb tanulmány szerint e szövegekben „abszolút prioritást élvez az író és a dramatikus szöveg”, s így Kosztolányi „erősen redukálja az előadást a színpadról elhangzott verbális jelekre”, vagyis színházi tapasztalatairól írt cikkeiben „körvonalazódó színházeszmény nem a vizualitásra épül, hanem a szép szövegmondásra” (Kékesi Kun 1998, 339-390). Ez az észrevétel némi módosításra szorul. „Micsoda számunkra a drámaiság? A néma cselekvés” –

hangsúlyozta Kosztolányi egy évvel a halála előtt, s abból az alapföltevésből kiindulva, hogy „a műalkotás éppúgy ürügy a rendezőnek, mint a költőnek a nyers élmény”, érvényesnek fogadta el, ha egy rendező Strindberg felől közelített a *III. Richárd*hoz vagy a mélylélektannak az apa-fiú komplexusra vonatkozó tanításainak szellemében vitte színre a *IV. Henriket* (Kosztolányi 1978, 1: 102, 110, 37, 46). Az *Új Idők*ben 1928. október 14-én közölt *Pár szó a rendezőről* a Karlheinz Martin rendezői munkájáról próba közben papírra vetett megfigyeléseket rögzíti. Ez a cikk egyenesen a rendezői színház beköszöntét állítja. Végkövetkeztetése így hangzik: „Valaha a színház a fül színháza volt. Ma a szem színházává lett. Elsősorban látni akarunk. Azt, aki színházba megy, nem hallgatónak hívják, hanem nézőnek.” Néhány hónappal később Sztanyiszlavszkij társulatának a vendégszínházából is hasonló tanulságot vont le, bár e véleményét kétségkívül az is befolyásolta, hogy nem értett oroszul: „a mai színházban a beszéd másodrangú tényező, s a cselekmény, a percek apró-cseprő története, egy díszlet, egy kellék, egy ruha sokkal fontosabb.” Ezt az észrevételét a néma mozi hatásával, sőt azzal is összefüggésbe hozta, hogy a zenés színházban a közönség számottevő része nem érti a szöveget (Kosztolányi 1978, 2: 445, 563). Egy rövid tárcájában arra is emlékeztetett, hogy „1911-ben, mikor Sztanyiszlavszkij, a moszkvai Művész Színház megalapítója ócsárolta a színpadiasságot, Jevreinov lándzsát tört mellette. / Végül is ő győzedelmeskedett” (Kosztolányi 2004b, 282).

Shakespeare műveinek előadásait méltatva, hangsúlyozta, hogy „e darabok írója elsősorban színházi ember” (Kosztolányi 2006, 31). Már 1907-ben André Antoine-nak (1858–1943), az 1887-ben megnyílt párizsi Théâtre Libre igazgatójának naturalizmus és lélektaniség jegyében fogant rendezésére hivatkozott, amidőn *A velencei kalmár* Nemzeti Színház-beli előadása alkalmából e mű különböző értelmezéseiről, „Shakespeare-kutatók” véleményéről értekezett, s arra a következtetésre jutott, hogy „a felsült Shylock alapján tragikus alak.” Messzemenően tisztában volt azzal, hogy nagyon különböző

színházi hagyományok léteznek, melyek megismerése komoly erőfeszítést igényel: „a művészetben mindig az árnyalatok számitanak, s azokat csak az ő múltjuk pontos ismeretével lehetne megkülönböztetni. Irtóztos távolságok és idők feszülnek közöttünk. Ki tudja, meddig lelemény és meddig utánzás, meddig merészség és meddig hagyomány?” (Kosztolányi 1978, 1: 24-25, II: 409). Majdnem négy évtizeden át rendszeresen írt német és osztrák társulatok budapesti föllépéseiről, és szenvedélyesen érdekelték az orosz színház különböző megnyilvánulásai, beleértve a kabarét is. 1913. október 5-én és 7-én a tokiói császári társulat előadásairól tudósította a *Világ* olvasóit, 1930 novemberében pedig a *Pesti Hírlapban* és az *Új Időkben* a kabukiról közölt méltatásaiban arról értekezett, mennyire nehéz érvényes ítéletet meghozni olyan előadásról, amely mögött a néző számára ismeretlen a színházi hagyomány. 1925. november 3-án „néger” színészek fölléptével is foglalkozott a *Pesti Hírlap* hasábjain. „A négereknek van komoly, nagy művészetük is” (Kosztolányi 1978, 2: 476). Ezt az állítását is annak a gondolatnak a jegyében fogalmazta meg, hogy nem könnyű megérteni a másféle szokásrendszert.

1910 és 1934 között rendszeresen írt Max Reinhardt rendezéseiről – olykor meglehetősen szigorú bírálatokkal. A *Kísértetek* 1910-ben látott előadásából például egyedül Edvard Munch (1863–1944) díszletét vélte kiválónak. E norvég művész mellett Léon Bakstot (1866-1924) társította Reinhardt rendezésével (Kosztolányi [1930], 70). E fehéroroszországi zsidó díszlet- és jelmeztervező művészetével valószínűleg 1912-ben, Gyagilev balettegyüttesének budapesti vendégszereplésekor ismerkedhetett meg. Hangsúlyozta, hogy „a díszletet díszletnek kell tekinteni, és rossz kritikus az, aki a díszletet úgy nézi, mint a festményt.” A *Budapesti Napló* 1907. május 12-én megjelent számában Wedekind *Frühlings Erwachen* című tragédiájának Reinhardt társulata által, a szerző föllépésével tartott előadásáról méltánylólag írt, de Strindberg *Haláltáncának* 1913-ban látott előadása esetében sikertelennek vélte az ausztriai születésű rendező munkáját: „Professzor úr, ön fáradt és

öreg, ön már a régi tőkéjéből él, ön idén a haláltáncát járta itt. Biztosítjuk azonban, hogy a hű budapesti smokkok utoljára távoznak el halottas ágyától, és egykor majd azok fogják le a szemét is.” Valamivel kevésbé szigorúan ítélt tizenhárom évvel később, amikor úgy vélte, hogy a választott darab igénytelensége nem igazán tette próbára a rendezőt: Molnár Ferenc *Riviéra* című műve mindössze „adomamag, melyben még egy kabaréjelentre való tárgy sincsen”, ezért Reinhardtnak „kevés munkája akadt, hiszen a szín egyszerű, mindössze egy kirakatot kellett igényesen befüggönyöznie.” Több elismeréssel fogadta azt, hogy 1931-ben Goldoni *Két úr szolgája* című darabját Reinhardt úgy adatta elő, hogy színészei „a zsöllyesorok között haladtak föl a színpadra”, s a rendező „annyira hangsúlyozza a játék játék voltát, hogy a színpadot maguk a színészek díszletezik be, mintegy esetlegesen, a commedia dell’arte rögtönzött voltát érzékeltetve” (Kosztolányi 1978, 1: 767, 233, 776, 777, 111).

Noha megkülönböztetett figyelemmel fordult külföldi színházak felé – elismerte, hogy egy német kisvárosban „a díszletek, a színészek, a rendezők fővárosias előadást produkáltak” (Kosztolányi 1997a, 130), s már 1910-ben római színházi tapasztalatairól tudósította *A Hét* olvasóit –, nemcsak Reinhardt munkáját bírálta, de például a Lessingtheater vendégjátékát is „jó közepszerű”-nek minősítette (Kosztolányi 1978, 2: 44). Gyakran a rendezést állította előtérbe. 1907. május 7-én a *Budapesti Napló*ban úgy számolt be a Deutsches Theater vendégjátékáról, hogy Salom Asch színre került darabját fércműnek minősítette, csak a rendezést és a színészi játékot dicsérte. Miközben messzemenően tisztelte az egyes országok színházi kultúrájának sajátosságát – ezért róttá meg a Nemzeti Színházat azért, mert Reinhardt utánzásával próbálkozott Hebbel *Judit* című darabjának előadásakor –, egyes esetekben számolt az a lehetőséggel, hogy egy színművet érdekesebben rendez meg a külföldi rendező. A *Pesti Hírlap* 1924. május 21-iki számában a Raimund Theater *Hat szereplő keresi a szerzőt* előadását értékelte, három évvel később pedig a *Felöltöztetni a mez-*

teleneket című darab német rendezéséről írta, hogy „különb, mint az olaszoké, noha az olasz előadást a szerző, maga Pirandello rendezte” (Kosztolányi 1978, 2: 571).

Már 1909-ben előfordult, hogy két elemzést is készített ugyanarról a rendezésről, a *Hamletnek* a Magyar Színházban Márkus László által irányított előadásáról, kiemelve a némajátékot és a „tréfás” kísérezeneét s üdvözölve, hogy a szereplők huszadik század eleji ruhában, nem pedig „a régi sablonok bő lebernyegjében” játszottak (Kosztolányi 1978, 1: 27, 31), később pedig egyre többet foglalkozott a látvánnyal. A „szereplők az egyiptomi-görög-barokk díszletben, a színpad lovardszerű méreteiben csak keresik egymást, de nem találják meg, mert ahányan vannak, annyiféle modorban felelnek” – állapította meg a *Phaedra* 1935 elején a Nemzeti Színházban tartott bemutatójáról, és lesújtó véleményét a nézőnek a látottak részleteire vonatkozó bírálatával toldotta meg: „Zavarnak aztán a kellékek is (...). Egy festékfolt, egy papírkard jobb szolgálatot tenne.” „Előbb-utóbb vissza kell térnünk a csupasz színpadhoz” – figyelmeztette a rendezőket *A vihar* 1929-ben tartott előadásának megtekintése után (Kosztolányi 1978, 1: 104-105, 78). Négy évvel korábban, a Renaissance Színház *Hamlet*-előadásában a Horatio szerepét alakító színész maszkját és a Szellem jelmezét találta nevetségesnek, Csontos Gyula játékát pedig többször is maszkja és mozdulatai alapján dicsérte, akár olcsó francia bohózatban, akár a *Szentivánéji álomban* látta e kiváló művészt.

Jól megírt szövegeket sem fogadott el, ha nem elégítette ki a rendezés. „Papíron irodalmi érték [...]. Színpadon még a stílusos kísérezene sem menti meg.” Ez a sommás elmarasztalás Csáth Géza egyik művére vonatkozik. George Bernard Shaw oly sokat játszott műveit is színpadiatlannak vélte. A „hitvitázó drámákhoz”, „prédikáció”-hoz hasonlította őket, „zsurnalisztá”-nak nevezte a szerzőjüket, kifogásolta, hogy nála a cselekmény mindig „*példáz* valamit”. Bajor Gizi játéka sem tudta feledtetni vele a *Szent Johanna* fogyatékoságait, melyeket így foglalt össze: „Tanúja voltam, hogy mire képes a művészet-

ben az értelem. Nem sokra képes.” Molière színpadra teremt műveivel hasonlította össze a *Pygmalion*t, mondván, hogy Shaw darabját „a humortól egy végtelenség választja el. Mindig érvel és bizonyít. [...] Molière meghat. Shaw sohase hat meg, még csak annyira se, hogy egy eleven, emberi emlék maradjon.” 1922-ben a *Fanny első darabja* példájával szemléltette, mennyire ósdi fogásokkal próbál színházszerűséget előidézni az a szerző, aki mellesleg három évvel később Nobel-díjat kapott: „a színpadról levezeti alakjait a páholyba, s alakjai róla is beszélnek. Csakhogy ez a fogás meglehetősen régi. A XIX. századi német romantikusok vadabb tréfákat műveltek. Tieck is beszélt önmagáról darabjaiban, felhozta a színpadra a nézőt, és egy vihar alkalmával kiráncigálta az ügyelőt is, aki a kellék hiányosságáról panaszkodott” (Kosztolányi 1978, 2: 158, 1: 269, 273, 271, 281, 294, 283-284, 287).

Az elmondottak alapján talán nem meglepő, hogy olykor egy-egy szereplő színpadra állításakor Kosztolányi szinte kizárólag a megjelenésre vonatkozó igényeit vetette papírra. Példaként a Mephistora vonatkozó sorokat lehet idézni egy 1910-ben írt cikkből: „Ne rakjunk fejére szarvakat, lába se legyen csámpás, szemöldöke se görbüljön diabolikus ívekben, csak legyen a homlokára írva, hogy nincs köze senkihez. Po-fákat se vágjon, csak maradjon merev és mozdulatlan. Jelenjen meg lila fény és kénkőbűz nélkül, elegánsan, majdnem igénytelenül, de úgy, hogy a fejünk felett valami alig észrevehető, hideg léghuzam sivítson el.” Rendkívüli módon sajnálta, hogy némely hagyományok teljesen hiányoznak a magyar színházi kultúrából, s ezért a hazai rendezők a nagy színművek tekintélyes részével sem képesek megbirkózni. 1935-ből származik ez az eszmefuttatása: „Kérdés, hogy mi magyarok megérthetjük-e valaha ezt a nagy, tiszta, nemes költőt, aki ilyen irdatlan távolságra esik mindentől, ami személyes, szeszélyes, regényes, vagyis romantikus. [...] Racine egy másik ízlés csillagán született. Közelünkbe hozni annyi, mint egy idegen csillaglakót letelepíteni a földre” (Kosztolányi 1978, 1: 117, 103).

Magyar alkotások hosszú sorát nevezte siralmasnak.

„A színpadi technika negligálásával [...] íródott a *Muskátlí*. [...] Könyvszerű, sima, színpadiatlan mondatokban beszélnek a szereplők”. Martos Ferencnek, Jacobi Viktor operettszerző szövegírójának e munkáját éppúgy silánynak vélte, mint Herczeg Ferenc *Éva boszorkány* című színművét, melyről ezt írta: „A szavakkal kétségkívül megindította a fantáziát, de az emberei csak dekoratív foltok [...]. Primitíven maguk az emberek jellemzik magukat, s nem a tettek, amelyeket véghezvisznek.” „Mi egy óriási rendezői ötletet várunk, rendezői zsenialitást”. 1910-ben fogalmazta meg ezt a sürgetést, s nyolc évvel később így fejezte be egy beszámolóját. „Valahogy meg kell újhodnia a színháznak, irodalomban, rendezésben, díszletek tekintetében, különben menthetetlenül elpusztul: a színpad a középszerűségek versenyporondja lesz, a nézőtér pedig a lelki szegények mulatóhelye” (Kosztolányi 1978, 1: 690, 417, 118, 735).

Szöveg és színész

Bármennyire tudta is Kosztolányi, hogy a színház nem vagy legalábbis nem csak irodalom, kétségkívül komoly figyelmet szentelt a szövegnek, különösen nagy költők alkotásai esetében. A szakirodalom alapján szögezte le a *Timon of Athens* című színműről, hogy „az első felvonásban Timon, Apemantus és az Intéző beszélgetése, a harmadik felvonásban a pénzkérő szolgák szerepeltetése, s az ötödik felvonásban Timon, a Költő és Festő közötti jelenet kétes és nem föltétlenül Shakespeare-től való” s azt is, hogy a *VIII. Henriket* „többen írták”. „Nem fontos műve Shakespeare-nek” – vonta le a következtetést a *Tévedések vígjátéka* elolvasása után, és hasonló okból vélekedett úgy, hogy *A windsori víg nők* „alkalmi darab”, mely a „vígjátékok csarnokában is halványabb” (Kosztolányi 1978, 1: 99, 57, 64, 79). Elfogadván, hogy „művészet nem a szavakban van, hanem a szavak hatásában”, nemcsak azért róttá meg Szomoryt, mert „csak nagyvonalú tablókat vetít, színpadi tablókat gö-

rögtűzzel, és ezeket a külsőségek közt mozgó embereket nagyon is külsőségesen jellemzi”, hanem azért is, mert „a magyarságát sok gáncs érheti” (Kosztolányi 1978, 2: 97, I: 541, 544). Megkövetelte a színészeket, hogy „tisztességesen beszéljenek magyarul” és Rákosi Szidit (1852–1935) azért dicsérette, mert „nemesen és egyszerűen” a „rég magyar beszédművészet” hagyományát ápolva mondta a szöveget. Edmond Rostand nem volt több „okos üzletember”-nél a szemében, de elismerte, hogy Ábrányi Emil *Cyranója* „remekbe készült színpadi nyelv”, s e színmű címszereplőjéről azt írta: „Drámai szempontból megvethetjük ezt a szerepet, színészi szempontból nem” (Kosztolányi 1978, 1: 49, 318, 516, 525, 2: 589).

E legutóbbi idézet ismét bizonyítja, mennyire nem azonosította a drámát a színházzal. Ennek megfelelően, a színészeket is az egész előadás részeként értékelte. „A sztárrendszer a fejlődő élet ellensége, megölő betűje minden színjátszásnak.” Ennek az elvnek alapján becsülte Max Pallenbergnek (1877–1934), a bécsi születésű komikus színésznek vagy az albán származású Alexander Moissinek (1879–1935) az alakításait. Ez utóbbinak a művészetét 1918 és 1928 között tizenhat cikkben méltatta. Mozdulataival, taglejtéseivel, jelmezeivel éppúgy foglalkozott, mint hanghordozásával, szövegmondásával. „Csak a magyarázók tévednek, kik mindmáig a ’férfiasság’ mintaképét bámulták ebben a szavaló, hetvenkedő szerelmesben. [...] Alkotás ez az alakítás” – írta Moissi Othellójáról (Kosztolányi 1978, 2: 255, 1: 71-72). Igyekezett a magyar közönséget különböző rendezői irányzatokkal megismertetni. 1909. április 25-én két elemzése is megjelent arról, miként alakította Susanne Deprès (1875–1951) Hofmannsthal Elektráóját. Méltatásának súlyt ad, hogy e művésznő férjének, Aurélien Lugné-Poë-nak (1869–1940) s az általa létrehozott La Maison de l’Œuvre (1893–1929) társulatnak a naturalizmussal élesen szemben álló, szimbolista színházát képviselte. Évtizedekkel később, 1926-ban Tilla Durieux-nek (1880–1971) a játékát méltatta a *Hedda Gabler*-ban és Jerome K. Jerome egyik

vígjátékában, olyan művésznőnek, aki Erwin Piscator (1893–1966) epikus színházának a szellemét hozta Magyarországra.

Kosztolányi a színészi játéknak nagyon szigorú mérlegelője volt. 1907. március 23-án és 24-én Eleonora Duse (1858–1924) játékaról közölt jellemzést két egymástól merőben különböző színmű, *A kaméliás hölgy* és a *Rosmersholm* alapján. „Alakításában a latin művészet tisztaságát bámultam.” Emma Gramaticáról (1874–1965) a *Nyugatban* 1927. április 16-án közölt cikkét zárta ezzel a mondattal, és elismerésének súlyát emelte, hogy angol darabban látta az olasz színésznőt. Korántsem fogadta elragadtatással minden nemzetközi hírnevű művész teljesítményét, a görög-örmény születésű Raoul Aslan (1886–1958) Hamlet-alakításáról elemzéssel igazolta, játéka miatt „nem igazi élmény” (Kosztolányi 1978, 2: 378, 305). A Nemzeti Színház élvonalához tartozó Bakó László (1872–1928), Beregi Oszkár (1876–1965) és Ivánfi Jenő (1863–1922) játékát egyaránt színvonaltalannak bélyegezte Szophoklész *Antigoné* című tragédiájának 1907-ben látott előadásában; Bakó „förtelmes álpatoszában” s a másik két színész „ósvi színészkedésében” a magyar színjátszás súlyos fogyatékoságait vélte fölismerni (Kosztolányi 1978, 1: 10). Jászai Marit (1850–1926) sem kímélte. Két beszélgetést is készített az ünnepezt színésznővel – 1918-ban, illetve 1925-ben –, ám a *János királyban* 1906-ban nyújtott teljesítményét a „teátrális kakaskodás és torokösszeszorító éneklés” szájalmas példajaként írta le. Többre becsülte a korszak színésznői közül Márkus Emiliát (1860–1949). 1907-ben a következőképpen méltatta a szombathelyi születésű színésznőt: „Ez a csodálatos nő egész szépségét, művészetét harcba viszi, s olyan finomságokat játszik bele ebbe a harmadrangú német drámába, amiről szegény Wildenbruch sohasem álmodott.” „Micsoda hanganyag, micsoda mozdulatok és ösztönös színésznői megrezzenések” – írta 1920-ban (Kosztolányi 1978, 1: 23, 218, 2: 442), nyolc évvel korábban pedig egyenesen azt állította: „Ha egyszer ez a színésznő nem játszana, elárvalna és megkopna a színpadunk,

s nem találnánk olyan színésznőt, aki pótolhatná” (Kosztolányi 1978 1: 25-26). Lelkesedése valószínűleg arra is visszavezethető, amit Zilahy Lajos úgy foglalt össze: Márkus Emilia pátosza „közelebb van a természetes beszédhez, mint a Jászaié” (Zilahy 1922, 209).

Kosztolányi általában olyan művészekről szeretett írni, akiket nagyon sokszor látott színpadon, egymástól erősen eltérő szerepekben. Pethes Imre (1864–1924) művészetével már 1905-ben foglalkozott, e kiváló színésznek szabadkai vendégszereplésekor. „Egy színészt jellemezni majdnem annyi, mint egy zenedarab tartalmát elmesélni.” Így fejezte ki azt a meggyőződését, hogy a színházat majdnem olyan kevésbé lehet megközelíteni szavakkal, mint a festményeket vagy zeneműveket. Egy évvel később arra hívta föl a figyelmet, milyen „bámulatosan bánik a szünetekkel” az általa oly nagyra tartott színész, majd Hamlet-alkítását hasonlította össze Mihályfi Károlyéval (1856–1936) és Beregi Oszkáréval. „Opera-Hamletet játszott” – állapította meg az előbbiről, s az utóbbiról azt állította, hogy rajta is „megérzett a régi iskolának minden ódon-sága, melyet hiába igyekezett bevonni a modernség mázával, levásott róla.” Pethest mindkettejükkel úgy állította szembe, mint a részletek árnyalatainak nagy művészt, aki „a megriadt lélek apokaliptizáló borzalmát” tudja érzékeltetni a nézővel (Kosztolányi 1978, 2: 579, 582, 585-586). Somlyó Zoltán egyik cikkéből lehet tudni, hogy 1911-ben Kosztolányi leutazott Szabadkára, hogy megnézzék Pethes Ibsen két darabjában (Somlyó 1982, 64-65). A *Színháti Élet* 1910. május 19-én megjelent számában e színész hangját, az *Új Nemzedék*ben, 1920. június 4-én szövegmondását, halálakor, a *Pesti Hírlap* 1924. november 23-iki számában pedig arcjátékát elemezte. Ez utóbbi cikkében éppúgy sok föllépésre hivatkozott, mint Gabányi Árpád (1855–1915) halálakor a *Nyugatban* vagy Hegedüs Gyuláról (1870–1931) az *Új Idők*ben megjelent, összefoglaló igényű megemlékezésében.

Igaz ugyan, hogy Kosztolányi legszívesebben olyan művészek játékát szerette méltatni, akiket sokszor látott színpadon,

de azért egyes esetekben olyanoknak a teljesítményére is felfigyelt, akiknek a művészetével csak egyszer-kétszer találkozhatott. Idegenkedett az operett világtól, de elismerte, hogy Fedák Sári (1879–1955) „megdöbbentő drámai erővel” énekel, táncolt és játszott, 1928. október 28-án elemzést közölt az *Új Idők*ben Csontos Gyula (1883–1945) Shylock-alakításáról, „kissé keményebbnek és erősebbnek” szerette volna látni Bajor Gizit (1893–1951) a *Romeo és Júlia* egyes jeleneteiben, megrendítőnek találta azt, ahogyan Tasnády Ilona (1890–1971) Desdemona haldoklását „az egyszerűség csöndes magaslatáig” tudta fölemelni, „feledhetetlen figurá”-nak nevezte Maklár Zoltánt (1896–1978) Hunyady Sándor egyik darabjában, „illúziókeltő” volt számára a huszonhétéves Rajnai Gábor (1885–1961) Arisztophanész vígjátékában, *A felhők*ben, és 1935-ben egy magyar színmű „kétségtelen igénytelenségé”-vel „okos, férfias, nemes jelenség”-ként állította szembe Páger Antal (1899–1986) alakítását (Kosztolányi 1978, 1: 604, 56, 93, 2: 176, 1: 16, 2: 233-234). Mindegyik esetben a műfaj követelményeit tekintette irányadónak.

Műfajok és irányzatok

A színházszerűség nem teszi lehetővé nem drámai művek átalakítását. Ez a kiinduló föltevés készítette arra, hogy elutasítsa a „dramatizált regényt” (Kosztolányi 1978, 1: 204). Minden közegnek saját törvényszerűségeket tulajdonított, s ezért kizárta annak a lehetőségét, hogy elbeszélő műből színházszerű előadás jöjjön létre. Dosztojevszkij *Az örök férj* című kisregényét remekműként tartotta számon, de a belőle készült színművet ezzel a mondattal bélyegezte meg: „A mély hangú, síró balalajkáról egy őszerejű motívumot áthangoltak a clavecinre” (Kosztolányi 2006, 119). Hevesi Sándor munkáját is hasonló módon utasította el, ha a rendező Mikszáth elbeszéléseit próbálta színpadra alkalmazni: „Novellát dramatizálni: körülbe-

lül annyi, mint elhegedülni, hogy milyen szép valami szobormű, vagy egy festményt átalakítani épületté” (Kosztolányi 1978, 1: 219).

Meg volt győződve arról, hogy nemcsak az irodalomban, hanem a színházban is szerepet játszik az elévülés, s ez is összefügg a műfajokkal. Kiemelte, hogy „a komikum szótára sokkal inkább időhöz kötött, mint a tragikumé”, és tisztában volt azzal, hogy a különböző fajsúlyú alkotások más és más földadatot adnak a rendezőnek. Gyakran a színházak igényei szabták meg, mit fordított. 1907-ben fogalmazta meg a következő figyelmeztetést: „Wilde Oszkárt nem állítjuk Goethe mellé. Sohasem fordulunk hozzá, hogy mélységet s lelki tartalmunkat növelő művészi élményeket kérjünk tőle”. Az általa fordított *Pádua hercegnőjét* „utánérzés”-nek nevezte az 1909-ben tartott bemutatója alkalmával. A magyar színházak igénytelenségét nemcsak a hazai darabok színvonaltalanságával, de a magyar közönségnek föl kínált külföldi portékák súlytalanságával is összefüggésbe hozta. 1922-ből származik a következő megállapítása: „Amit valaha ’franciás’-nak neveztek, az jobban untat, mint a lapos ’németes’. Csapkodják az ajtókat, sűrögnek, forognak, szellemeskednek, mi pedig egy élemedett műfaj zörgését halljuk, mely úgy hat, mint önmagának karikatúrája.” Élete utolsó másfél évtizedében még arra is utalt, hogy fiatalkorának a színháza elavult. „Ibsen meghalványodott [...]. Bizonyos, hogy Szophoklész sohasem jut erre a sorsra” (Kosztolányi 1978, 1: 53, 240, 249, 210, 194).

Mivel csakis műkedvelő zeneértőnek tekintette magát, nem vállalkozott arra, hogy zenés színházról írjon – Sándor Erzsí (1883–1962) méltatása a *Figáró* 1918. november 27-iki számában ritka kivétel. Az „operett léha világa”-t ostromozó cikkei alapján súlya van annak, hogy a francia bohózatokról azt írta: „Az ilyen termékek voltaképp operettek, zene nélkül”. 1908. március 22-én *A Hétk*ben Leo Fall egyik operettjét minősítette fércműnek, 1910. január 16-án így értékelte Lehár *Luxemburg grófja* című alkotását: „Nem kell azt állítani, hogy ez a darab nem olyan nagyszerű, mint amilyen a *Víg özvegy*, csak azt kell

megállapítani, hogy a *Víg özvegy* se volt nagyszerű. Azóta Le-
hár haladt: fáradtabb lett, és még több instrumentációs techni-
kát tanult (a legtöbbet füllel hallhatóan Puccinitól).” Koszto-
lányi nem hanyagolta el a népszerű kultúrát, de egyértelműen
értékbeli különbséget tételezett föl némely műfajok között.
„Nem vígjáték a szó nemes értelmében, sokszor bohózat, sok-
szor csak kabaré” – írta egy magyar színdarabról, s kedvetle-
nül vette tudomásul, hogy „a magyar kabaré [...] nagyon pol-
gári és nagyon konzervatív intézménnyé vált, majdnem akadé-
mikus” (Kosztolányi 1978, 1: 649, 2: 569, 1: 823, 2: 171, 717).

Miért írt bábjátékokat? Maradéktalanul igaz, hogy az „anti-
naturalista színház” foglalkoztatta (Lőrinc 1990, 102). Pethes
Imre művészetét is azért értékelte, mert „lassanként levet min-
den realizmust, és szimbolikus lesz” (Kosztolányi 1978, 2:
589). A *Modern költőkben* a Paul Fort-ról (1872–1960) készí-
tett rövid életrajzban is szólt Lugné-Poë szimbolista színházá-
ról, de a francia rendező által bemutatott darabok közül
Maeterlinck színművei nem elégtették ki. Állóképszerűségü-
ket kifogásolta, úgy vélte, hogy a flamand származású szerző
„csak a díszleteket változtatja”. Fanyar gúnnyal fogadta a *Pel-
léas és Mélisande* budapesti bemutatóját: „Ez a költő az ősem-
ber mohón táguló szemével nézi az életet, s egy gyerek naiv
gügyögésével meséli el, mit látott és hallott” (Kosztolányi 1978,
1: 551, 360). Hihetőleg egyetértéssel fogadta volna, hogy az
utókor történésze így jellemzi Maeterlinck színházát: „A ko-
rabeli közönség egy részénél meleg fogadtatásra talált, ám a je-
lenkorra elveszett az érdeklődés iránta, s ez teljesnek és vég-
legesnek mutatkozik” (Köhler 1982, 419). D’Annunzio szín-
műveivel szemben is főntartással élt. A *holt városnak* a Thália
Színházban tartott bemutatójáról értekezve, „szertelen színe-
zésre hajló, némiképpen a szélhámosra emlékeztető” szerző-
ként jellemezte, a *Szent Sebestyén mártírhalála* című miszté-
riumjátékot pedig „agyonreklámozott, tönkremagasztalt” al-
kotásnak tartotta, sőt franciaságán is csúfolódott, amidőn
megjegyezte, hogy az olasz költő tud „selypíteni” ezen a nyel-
ven (Kosztolányi 1978, 1: 402, 405). Ez utóbbi vélekedése

összhangban van a francia véleménnyel, mely szerint „D’Annunzio hibázott, amikor közvetlenül a francia nyelvhez folyamodott” (Barraqué 1962, 164). A lélekelemzés ösztönzésére írt osztrák műveket sem találta színpadra termettnek. Schnitzler művei közül *A Zöld Kakaduról* azt gondolta, hogy „mindenekelőtt olvasmánynak való, s minden izgató volta mellett sem kívánkozik színpadra”. *Az élet szavának* előadásából pedig azt a következtetést vonta le, hogy e műben a „cselekmény összevissza szótt-font polifon vezetése nem sikerült, a képből körkép lett, a misztikumából terméketlen homály” (Kosztolányi 1978, 1: 370, 377). A szecessziós színház termékei közül Wyspiański színműveinek előadásait hiányolta a magyar színházakból, *A Hét* 1909. május 2-án írt cikkében, később pedig, a húszas évek első felében Georg Kaiser expresszionizmusát méltatta a *Pesti Hírlap*ban. 1929-ben a *Színházi Életben* párhuzamot volt O’Neil *Különös közjátéka* és a régi kínai színház között, 1936. január 23-án az *Ünnep* hasábjain pedig Giraudoux iránti érdeklődésének adott kifejezést. Noha az avant-garde irányzatok közül elsősorban az expresszionizmushoz vonzódott, 1925-ben rokonszenvvel írt a *Nyugatban* a Zöld Szamár Színházról, melynek Hevesy Iván és Mittay László által létrehozott, március 24-én tartott bemutatkozásán Ivan Goll két műve és Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című „gramofon-pantomim”-je került előadásra.

„Kosztolányi és a bábművészet bensőséges, a költő szemléletének a lényegét érintő kapcsolatát” nyilvánvalóan összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy nézőként különösen érdekelte a látványszerűség (Lőrinc 1990, 104). Ugyanez a vonzódás érzékelhető a *Pesti Hírlap* 1924. február 12-iki számában Niddy Impekoven (1904–2002) táncstjét elemző cikkében, melynek összehasonlításaiból kiderül, hogy elég sokszor látta kora kiváló táncosait, Isadora Duncantól (1878–1927) Anna Pavlováig (1881–1931). A mozgóképnek kora fiatalságától lelkes híve volt, ám ennek az új művészeti ágnak későbbi alakulását látván, arra a következtetésre jutott: a műszaki fejlődés éppúgy lehet az új művészet forrása, mint akadály. Már 1929. szept-

tember 15-én megjelent cikke a hangos mozirol az *Új Idők*-ben, de néhány évvel később már veszteséggént könyvelte el a némafilmnek és a kis stúdióknak az eltűnését. Félt a világ egységesülésétől, a piac kényszerítő hatásától és az üzletszerűség térhódításától. Ezzel magyarázható egyik kései cikkének keserű hangneme: „Hollywood manapság olyan jellegzetes, élesen körülírt műveltséget jelképez, mint hajdan Athén, Róma, Bizánc vagy Párizs. A műveletlenség műveltségét. A szellemtelenség szellemét. Az erkölcstelenség erkölcsét. A 'művészi' sikert, melynek mértéke ezer és millió dollárokban fejezhető ki. A fényűzést, a pompát, a lelki és testi divat léhaságát. A pénz meddő ürességét” (Kosztolányi 1978, 2: 247).

15. A fordítás kockázatai

„Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak. [...] Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol.”

(Kosztolányi 1988, 2: 531)

„Utazni, igazán és szenvedélyesen utazni annyi, mint bújócskázni önmagunkkal és sorsunkkal, másnak rémteni önmagunk és embertársaink szemében, mint amik vagyunk, s ugyanezt az enyhületet adja olykor az idegen nyelv is, mely takaró álarc a egyéniségünknek, s azt a káprázatot kelti bennünk, hogy lehetőségeink végtelenek és abból a kötöttségből, melybe végtetünk vetett, esetleg ki is szabadulhatunk.”

(Kosztolányi 1973, 358)

A válogatás

Kosztolányi többet fordított idegen nyelvből, mint nemzedékének más jelentős tagjai. Ilyen irányú tevékenységét önelentmondás jellemzi. Nem fogadta meg az előtte járó nemzedék szószólójának tanácsát, pedig tudatában volt annak a veszélynek, amelyre Radó Antal így figyelmeztetett: „Éppen mert oly fölötte nehéz egy idegen nyelv szellemébe teljesen beha-

tolni, nem ajánlom, hogy a műfordító nagyon sokféle nyelvből fordítson. Ritka ember van megáldva olyan nyelvtanuló képességgel, hogy egy-két idegen nyelvnél többet tudjon elsajátítani (persze a kellő alapossággal), s ha nyelvtanuló képessége meg is van, honnan veszi az időt, hogy annyira belemerüljön a sokféle idegen nemzet külön-külön géniuszába, a mennyire kell, hogy ama nemzetek költői szinte átmenjenek a vérébe?” (Radó 1909, 18).

Kosztolányi verseket éppúgy ültetett át magyarra, mint színműveket, regényeket vagy rövidebb elbeszéléseket. Ennek a könyvnek nem a fordítás a tárgya, ezért csak nagyon vázlatos képet adhatok arról, hogyan közvetítette más nyelvű kultúrák termékeit. Ahogyan sajtó-, úgy fordítástörténet sem áll a huszadik századdal foglalkozó irodalmár rendelkezésére, ezért tétova jelzésekre vagyok kárhóztatva.

Fordításainak mérlegelésekor el kell ismerni, hogy nem követett azonos elveket. Az e fejezet élén szereplő két idézet közül az első inkább a cél-, a második a forrásszöveg elsődlegességét sugallná, de torzítás volna arra következtetni, hogy a későbbi évek nagyobb „hűséget” hoztak volna az eredetinek nevezett szöveghez. Kosztolányi magát a „hűséget” tekintette kérdéses eszménynek. Lehet általánosítani a spanyol fordítások tanulmányozójának észrevételéből, mely szerint „még az egy időben (így a legkésőbb) publikált spanyol műfordítások is szeszélyesen váltakozó, inkább spontán mintsem kimódolt fordítói technikáról árulkodnak” (Végh 2008, 439). Négy évtizeddel ezelőtt Rába György olyan párhuzamot vont Kosztolányi költői írásmódjának és fordítói gyakorlatának alakulása között, amelyet túlzónak lehet nevezni: „A Wilde-ballada átültetése Kosztolányi némi egyszerűsödését mutatja a *Meztele-nül* (1928) szabad verseinek keletkezése idején. [...] Kosztolányi nyelve indulatlanabb, objektívebb [...]; Tóth szókincse szubjektív, dekadens [...]. De az angol eredeti mellett Kosztolányi 'szép hűtlensége' is szembeötlik: Wilde csak 'garish day'-t, fényes napot mond; itt a fordítás barokkosan keresett is” (Rába 1969, 325).

A *The Ballad of Reading Gaol* hatodik szakasza így hangzik:

*I only knew what hunted thought
Quickened his step, and why
He looked upon the garish day
With such a wistful eye;
The man had killed the thing he loved,
And so he had to die.*

Kosztolányi valóban csökkentette a díszítő jellegű bővítéseket későbbi fordításaiban, sőt olykor még az általa fölöslegesnek vélt részleteket is kiiktatott a forrásszövegből – Jacobsen *Arcképem körül* című, 1929-ben megjelent versfordításában „két jelzöt el is hagy” (Zágonyi 1997, 237) –, de a „hűtlenséget” tisztázatlan, sokértelmű fogalomnak vélte. Átköltéseinek bírálói önkényesen kiválasztott szempont alapján ítélték. Az idézett példa is ezt támasztja alá. Tekintettel arra, hogy a „garish” sokkal ritkábban használt szó, mint a „fénylő”, Kosztolányi teljesen indokoltan folyamodott olyan megoldáshoz, amely kiemeli a jelzöt a köznapi beszédmódból:

*Csak most tudtam, mért sietett
oly lázzal ez az egy,
mért nézte a máglyás napot,
mért volt arcán a jegy;
megölte azt, kit szeretett
s most majd utána megy.*

A fordításnak nincsenek adott, történeti összefüggésrendszertől, „helyzet”-től független követelményei. Kosztolányi különböző műfajú és értékű műveket, más és más föltételezett közönségnek ültetett át magyar nyelvre. Különösen jól érzékelhető ez a színdarabok esetében. 1909. február 28-án ezt írta Babitsnak: „lefordítottam a Magyar Színháznak Wilde *Duchess of Paduá*-ját, s robotolok” (Kosztolányi 1996, 170). Ebből a megjegyzésből egyértelműen azt a következtetést lehet le-

vonni, hogy sokszor piacnak nevezhető megrendelésre dolgozott, vagyis nem okvetlenül értékelte nagyra azt, amit lefordított. 1910-ben a *Színjáték* az ő fordításában közölte a *Chantecler* (*Kikeriki*) néhány részletét. Így hasonlította össze e művet Edmond Rostand más alkotásaival: „ez a darab sem fölötte, sem alatta nem áll a többinek. Akármelyiket tekintem, mindennütt ez a léha könnyűség, ez a becukrozott és színes felszínesség” (Kosztolányi 2006, 279). 1926-ban szintén az ő átköltésében adták ki Paul Géraldy egyik verseskötetét, amelyről két évvel korábban így nyilatkozott: „Shakespeare tizenhatezer szóval él. Paul Géraldy alig többel, mint ezerhatszáz szóval. [...] Költeményeiben, melyek számtalan kiadásban keltek el, a *Te meg én* című kötetében, szintén ilyen a nyelvezete, nem találunk itt egyetlen olyan szót sem, melyet ne hallanánk naponta az utcán, a villamosban, a telefonkagylóban, ezerszer. [...] Valljuk be őszintén, emlékeztet kissé a ’zsúrköltészet’-re is, mely a múlt század végén virágzott nálunk” (Kosztolányi 1978, 2: 113-114, 117).

Hasonló kényszer hatására foglalkozott egy sor francia és angol színművel. Sőt, némely elbeszélő prózai vagy verses szöveggel is. 1922-ben például a Martinique szigetén született René Maron (1887–1960) *Batouala*, 1925-ben pedig a Thierry Sandre álnévet használó Charles Moulié (1891–1950) *Le Chèvrefeuille* című regényét nyilvánvalóan a *Pesti Hírlap*ot is kiadó Légrády (testvérek) cég megrendelésére fordította le. A *Batouala*, illetve az *Iszlag* a magyar kiadást megelőző évben kapott Goncourt díjat. A kiadó mindkét esetben hasznot remélhetett, hiszen azal lehetett érvelni, hogy Maron az első színesbőrű, aki megkapta a díjat, Sandre pedig (akinek keresztnéve a magyar kötetben hibásan, „Pierre”-nek van feltüntetve) első világháborús tapasztalatainak hatására írta e regényét. Nyolc évtizednél is hosszabb idő elmúltával nehéz megállapítani, mennyire válhatott be a kiadó számítása. Talán a színesbőrű szerző könyve lehetett a sikeresebb, hiszen második kiadására is sor került.

E példákból azt a következtetést lehet levonni, hogy sokszor nem Kosztolányi választotta ki az általa magyarul tolmá-

csolt műveket. Természetesen félrevezető volna bármi általánosítás. François Mauriac *Le désert de l'amour* című regényét föltehetően nemcsak azért ültette át magyarra, mert 1925-ben a Francia Akadémia nagydíjával jutalmazták. E mindössze tizenkét, meglehetősen rövid fejezetből álló, rendkívül gazdaságosan megszerkesztett könyv fölkelthette *A rossz orvos* szerzőjének az érdeklődését. „Ifjúkorunk küszöbén már megtettük a tétünket, nincs tovább; talán gyermekkorunkban eldőlt minden” (Mauriac 1926, 170). A Raymond Courrèges nevű egyik főszereplőnek e véleménye is közel hozhatta a fordítóhoz ennek a regénynek a világát.

Színműveknél is előfordult, hogy valamilyen írásmóddal kísérletezés vezetett egy idegen mű lefordításakor vagy egyenesen elképzelt közönségnek, vagyis a piac szempontjából mintegy fölöslegesen, saját belső igényeitől vezérelve dolgozott. Az elsőre példa az osztrák Max Mell (1882–1971) *Das Nachfolge-Christi-Spiel* (1927) című passiójátéka, melynek szövege 1928-ban jelent meg a *Nyugatban*. „Több naivitással talán megrendítőbb lenne ez a dráma” – írta Schöpflin Aladár a Nemzeti Színház előadásáról (Schöpflin 1929, 448). Minden bizonnyal a rendezés okozhatta csalódását, mert a szöveg a régiesítésnek és népies egyszerűsítésnek olyan egyedi megvalósítása, mely majdnem példátlan Kosztolányi életművében. Nem létező közönségnek készült Racine utolsó tragédiájának magyar változata, melyet tudtommal soha nem játszottak színházban. Az 1947-ben megjelent szöveg a költő feleségének föltevése szerint 1911-12-ben készülhetett, eltekintve a harmincas évek elejéről származó változtatásoktól (Kosztolányi 1982, 2: 684), amelyekből arra lehet következtetni, hogy Kosztolányi utolsó éveiben is remélte, hogy e nagy francia szerző műveit meg lehet kedvelteni a magyar színházakkal.

Magától értetődik, hogy nyelvismerete is korlátozta válogatását. Minden bizonnyal németül tudott legkorábban s talán legjobban. Diákkori naplójának tanúsága szerint már 1900-ban kísérletezett Heine átköltésével (Kosztolányi 1996, 768), és arra is van adat, hogy a következő évben Goethe *Kennst du*

das Land? kezdetű versének fordításával foglalkozott (Kosztolányiné 1938, 86). Bécsi tartózkodásakor németül is próbált verselni. „Dicsérték németségemet, s elámultak, mikor közöltem, hogy 15 éves koromban kezdtem tanulni. Nem hitték el” – írta feleségének Münchenből 1931-ben. Élete során nyilván sok németre fordított művel is megismerkedett. Babitsnak 1906. március 25-én küldött levele elárulja, hogy akkor még Oscar Wilde egyik munkáját is ezen a nyelven olvasta. Több jelből is azt lehet sejteni, hogy nagyon is tudatában volt idegen nyelvtudása korlátainak. 1932-ben franciául írt Andrew Cecil Bradley-nek (1851–1935), mert Shakespeare műveinek nagy hatású értelmezője előtt nem akarta a legnagyobb angol költő nyelvét „hibásan használni”, és ugyanebből az időszakból származik az argentinai *Nosotros* főszerkesztőjéhez ugyancsak franciául intézett levele, amelyben „buzgó hispanizáló-nak” nevezi magát (Kosztolányi 1996, 64, 633, 108, 677, 601).

E könyv második fejezetében említettem, hogy a bécsi egyetemen francia órát is fölvettem, és alighanem ez volt a második élő idegen nyelv, amelyen sokat olvasott. A *Modern költők* első kiadásában valóban meglehetősen sok a franciából fordított vers, és általában jogos Rába Györgynek a következő méltatása: „Ezeknek a francia költőknek zömét se Babits, de Tóth Árpád, se Juhász Gyula nem fordította, de nem fordított Babits Rilket sem és Geor géval is csak a háború után, Szabó Lőrinc jóvoltából ismerkedett meg.” Azt viszont már túlzás volna a fiatal költőnek tulajdonítani, hogy kötetével „mindenekelőtt a francia szimbolisták bemutatásával kívánja a magyar poétikát gazdagítani” (Rába 1969, 221, 220). Az a három kötetes gyűjtemény, amelyből Rába szerint a *Modern költők* francia anyagának nagy része származik, ezt az alcímet viseli: „Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866–1909)” (Anthologie é. n.).

Kosztolányi fiatalkori költészetének méltatásakor szó esett arról, miben különbözött a Parnasse és a szimbolizmus egymástól. Kosztolányi sosem fordította Mallarmét, és a tizenkilencedik s huszadik század fordulójának számos olyan francia versét fölvette gyűjteményébe, amely nem kapcsolható a szim-

bolizmusához. Válogatásával némely esetben hézagot akart pótolni, ezért például Herediától olyan költeményeket szerepeltetett, amelyeket Vargha Gyula nem költött át a Kisfaludy Társaság által egy évtizeddel korábban közreadott gyűjteményében (Anthologia 1903).

A szakirodalom megállapította, hogy a *Modern költőkben* az egyes szerzőkről olvasható bevezető jórészt átvétel a felhasznált forrásokból. Anélkül, hogy ezt cáfolnám, érdemes megjegyezni, hogy ezek az ismertetőik olykor magyarázzák a válogatást és az átköltés módját is. Példaként Baudelaire *La Beauté* (A Szépség) című szonettje említhető. A hetedik sor így hangzik: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes”. Tóth Árpád fordításában: „a vonal-szaggató mozgást gyűlölő lényem”. Ez a változat csak részben feleltethető meg jobban a franciának, mint a Kosztolányié: „Gyűlölöm a mozgást, a forma-bontót”, ez utóbbi viszont tökéletes összhangban van Kosztolányi bevezetőjének alapgondolatával, mely szerint Baudelaire egységesebb, fegyelmezettebb és teljesebb költészetet hozott létre azoknál, akik utána léptek föl: „Utód nélkül halt meg. A dekadens költészet, mely az ő hatása alatt cseperedett fel, csak részleteket nyújtott, az ő nagyszerű, átfogó ereje nélkül. [...] Ma már klasszikus ízt érzünk verseiben. [...] Szemben Verlaine ködös és hazard szókeverésével, pedáns formába öltözteti gondolatait” (Kosztolányi 1914, 122). Persze, az is előfordul, hogy a magyar fordító értelmezése ellentmond valamely anyanyelvi irodalmár értelmezésének, s ez a válogatást is befolyásolja. A *Modern költők* első és 1921-ben megjelent második kiadása között lefordított versek közül a *Wandriers Nachtlied II* címmel ismert költemény Kosztolányitól származó átköltése tökéletesen megfelel annak, amit a költő *Tanulmány egy versről* címmel a *Nyugat* 1920. február 1-jén megjelent számában fejtett ki, ám létezik olyan felfogás, mely szerint Goethe nyolcsorosa a *Wandriers Nachtlied I* folytatása és értelmezése (Lausberg 1966). Kosztolányi e másik verset nem fordította le és nem vette figyelembe az *Über allen Gipfeln* fordításakor.

Zágonyi Ervin egyértelműen bebizonyította, hogy Kosztolányi Hans Bethge (1876–1946) német költő 1907-ben megjelent gyűjteményének (Bethge 1907) a példájára állította össze fordításkötetét. E kiváló irodalmár így hasonlította össze a két kötetet: „Bethge tizenhét ország százötvenöt költőjének negy-százhatvanhárom versét adta közre, nagyralátó magyar társa szintén tizenhét ország költőképviselőit vonultatja fel, de 'csak' százkettsöt, s 'csak' kétszáznegyvennégy versükkel. Bethge ötven fordítótársat vont munkájába, Kosztolányi azonban maga dolgozik. [...] Kosztolányi azért is szívesen használhatta Bethge összeállítását, mert maga is megszólalt benne a 'nagyvilág' számára, Lámpafénynél című szonettjével, Horvát Henrik fordításában” (Zágonyi 1990, 125).

Milyen okok játszhattak szerepet abban, hogy Kosztolányi valamely mű lefordítása mellett döntött, abban az esetben, ha volt módja szabadon választani? Inkább csak sejteni lehet indítékait. René Maran regényével talán szívesen foglalkozott, mert érdekelhette a színesbőrűek irodalma, hiszen a feketék életére vonatkozó verseket fordított a jamaicai Claude McKay-tól (1889-1948), a brooklyni Frank Horne-tól (1899–1974) s a Missouri államban született Langston Hughes-tól (1902–1967). Olykor egy-egy részletet átültetett magyar nyelvre, mert olyan kérdést érintett, amely őt költőként erősen foglalkoztatta. Valószínűleg ezért fordította le azt a jelenetet Shakespeare *Measure for Measure* (*Szeget szeggel*) című „sötét vígjátékából”, amelynek középpontjában a Hercegnek a börtönbe csukott Claudiohoz intézett szavai állnak:

[...] *Yet in this life
Lie hid more thousand deaths: yet death we fear,
That makes these odds all even.*

[...] *Az életben megannyi
halál van, és mi félünk a haláltól,
mely majd bevégzi mind.*

Lope de Vega *Szonett a szonetról* című versét – melynek magyar változata Tverdota szerint hatott József Attila „*Költőnk és Kora*” című költeményére – alighanem azért fordította le, mert szenvedélyesen érdekelte az öntükrözés, az olyan szöveg, mely „önmaga létrejöttének stádiumairól” ad számot (Tverdota 1979, 126). Több versben a magyar vonatkozás vonzotta: a *Vérző Magyarországn*ban közöltek esetében a külső igény találkozhatott a belsővel, Carl Sandburg *Boldogság* című költeményét minden bizonnyal az Újvilágba kivándorlott magyarok emlegetése miatt választotta ki, és a latin nyelvű magyar kultúra iránti tisztelete nyilvánult meg a Szent Imre himnuszok magyar változatának elkészítésekor.

Természetesen számolt az elavulással is, amelyet sokan emlegetnek azok, akik a fordítás mibenlétét mérlegelik. Somlyó György szerint „a fordításoknak, úgy látszik, csak egy életük van, s az többnyire nem hosszabb egy ember életénél, vagy akár egy emberöltőnél” (Somlyó 1976, 282). Dávidházi Péter meglehetősen elterjedt felfogásra utalt, amidőn szóba hozta, hogy „a fordítás mindig gyorsabban avul az eredeti műveknél” (Dávidházi 1989, 203). Kosztolányi általában bizalmatlan volt a fordításra vonatkozó általánosításokkal szemben. Számolt azzal a lehetőséggel, hogy egy átköltés sokáig érvényben maradhat, sőt mintha még azt sem vélte képtelenségnek, hogy majdnem pótolhatatlannak, kicserélhetetlennek bizonyul. 1935-ben így érvelt: „irodalmunkban eddig három igazi csodája van az átköltésnek, a fordítás három utolérhetetlen s egyértékű remeke. Az első: Arany János *Hamletje*, a második: Bérczy Károly: *Anyegin Eugénje*, a harmadik: Vikár Béla *Kalvalája*” (Kosztolányi 2006, 382).

Érdeemes figyelni arra, hogy Shakespeare-nek Arany János által tolmácsolt három színművéből csak az egyiket dicsérte. A *János király* egyik előadásáról már 1906-ban fönntartással írt. Arra hivatkozott, hogy Arany fordítása „minden művészi kvalitásai ellenére néhol nagyon sértette” a fülét, s a következő indoklást adta: „Az avult félmúltaknak következetes használata, a fülsértően merész poetica licentia a színpadi előadás-

ban az élő beszédből nagyon kirí” (Kosztolányi 1978, 1: 23). Halála előtt egy évvel egy részt saját fordításban közölt a *Szentivánéji álomból*, így indokolván az újrafordítást: „Arany János, mindnyájunk mestere, 1864-ben fordította le remekbe a Szent Iván-éji álmot. Azóta hetvenegy év múlt el, majdnem háromnegyed évszázad. Ez az időköz s az ő nyomán fejlődő magyar nyelv növekvő simulékonysága magyarázza az én kísérletemet” (Kosztolányi 2006, 37).

Hasonló ok készíthette arra, hogy 1931-32 körül újra kísérletet tegyen az általa olyannyira szeretett Vörösmarty után a *Lear király* tolmácsolására. A záró felvonás második jelenetének kulcsmondatát, Edgarnak Gloucester-hez intézett szavait („Ripeness is all: come on”) az *Előszó* költője így adta vissza: „A fő dolog, hogy elszántak legyünk.” Kosztolányi változata („fő, hogy készek legyünk. Gyere”) minden bizonnyal Hamlet szavait visszhangozza, a dán királyfinak Horatioval folytatott párbeszédéből, melyre szintén egy záró felvonás második jelenetében került sor: „The readiness is all”. A két mű összefüggését még kiváló fordítók sem érzékeltették. Yves Bonnefoy átköltésében így hangzanak Edgar szavai: „Car l’essentiel, / C’est que le fruit mûrisse. Allons, venez vite” (Shakespeare 2005, 374).

Vörösmartynál s Aranynál kisebb, összehasonlíthatatlanul kisebb tehetségek korábbi teljesítményét nyugodt szívvel tette félre. A *Téli regét*, melynek általa készített változatát a Nemzeti Színház 1933-ban mutatta be, alapos tanulmánnyal együtt bocsátotta a közönség elé, melyben silánynak minősítette Szász Károly fordítását. Már a szabadkai önképzőkörben szigorúan megbírálta mások próbálkozásait, és később még jelentős pályatársai elé is magas mércét állított. Színműveknél a beszélhetőséget tartotta legfőbb próbának. 1935-ben az *Athéni Timon* új magyar szövegét így jellemezte: „Szabó Lőrinc új szövege drámai, kitűnően beszélhető. Nem szeretem, hogy olykor a közvetlenség örvén kacérkodik a hírlapi nyelvvel, s dacból, öntudatosan olyan Budapesten meggyökeresedett idegen szókkal is él, melyek mindegyike helyett kapásból tíz-húsz különb,

jellemezőbb magyar szót találhatott volna, de fordítása velős, össze se mérhető a régiekkel” (Kosztolányi 1978, 1: 100).

Természetesen aki komolyan veszi Kosztolányi nyelvtisztító eszményét, még az ő fordításaiban is találhat kifogásolható. Byron *Beppo* című költeményének egészében kitűnő változatában található a következő két sor:

*His 'bravo' was decisive, for that sound
Hush'd 'Academie' sigh'd in silent awe;*

Kosztolányi így költötte át a harminckettedik szakasznak ezt a nem könnyen tolmácsolható részletét:

*Harsányan éljenzett, és erre félszeg
arccal lapult a „smokk”-nép maga is,
(Kosztolányi 1988, 1: 67).*

Kedvelhette az idézőjelbe tett szót, hiszen 1913-ban Jules Renard (1864–1910) *Écornifleur* (1892) című regényét is ezzel a címmel bocsátotta a magyar olvasók rendelkezésére: *A smokk*. A *Pesti Hírlap Nyelvőre* így adja meg a szó jelentését: „kicsinyes ember” (Kosztolányi [1932], 205). A legújabb *Idegen szavak szótára* „finomkodó, modoros (személyiség, magatartás)”-ra utal (Tolcsvai Nagy 2007, 933). A *Magyar értelmező kéziszótár* Gustav Freytag egyik regényalakjának a nevéből származtatja a szót, és két meghatározást ad: „1. Sznob. 2. Fontoskodó személy” (Juhász – Szőke – O. Nagy – Kovalovszky 1978, 1212). Annyi megkockáztatható, hogy a „der Schmock” német szó sem hangzása, sem kissé bizonytalan jelentésköre miatt nem felel meg maradéktalanul Kosztolányi nyelvi igényeinek. Kései műveiben talán már nem is fordul elő.

A fordítás fordítása

Nyilvánvaló, hogy átköltéseit elsődleges és másodlagos fordítások két nagy csoportjára lehet osztani. Ez utóbbiaknál harmadik nyelv iktatódott közbe. Felesége könyve szerint már 1910 előtt próbálkozott Ibsen *Brand* című művének magyar nyelvre átültetésével (Kosztolányiné 1938, 163), bizonyosan német szöveg alapján. Zágonyi Ervin, a szláv nyelvű alkotásokból készített magyar szövegek teljességre törekvő mérlegelője, azzal érvel, hogy a nem eredetiből vagy egyes esetekben nyersfordításból átalakított szövegekben más nyelvű költemények áthallásai érzékelhetők. Ez a föltevés még akkor is helytálló lehet, ha némely példája – így a Baudelaire-idézetek hangsúlyozása Jovan Dučić (1874–1944) *Női portré* című versében (Zágonyi 1991, 833) – nem igazán meggyőző. Maga Kosztolányi ideiglenesnek, kényszer szülte megoldásnak tekintette a közvetítő nyelvre támaszkodást, legalábbis ezt tanúsítja az *Uj Nemzedék* 1920. május 9-iki számában közölt cikke, melyben sérelmezte, hogy „még mindig németből készült a fordítás” a *Ványa bácsi* vígszínházi előadásához (Kosztolányi 1978, 1: 324).

Egyes esetekben a közvetítő nyelvből származó szöveg megkülönböztetett figyelmet érdemel. Karel Čapek *R. U. R.* című drámáját 1924-ben mutatta be a Vígszínház. Kosztolányi személyes kapcsolatba is került cseh íróval: 1930 augusztusában találkoztak a nemzetközi PEN Club hágai ülésén, és Čapek meg is említi Kosztolányit *Obrázky z Hollandiska* (1931) című útirajzában, sőt gúnyrajzot is közöl róla (Kosztolányi 1996, 1038). Kosztolányi a szóban forgó színműnek a prágai születésű Otto Pick (1887–1940) által az 1920-ban megjelent hosszabb változat alapján készített német szövegét használta, szemben a darab más fordításaival, amelyek már egy későbbi, megkurtított cseh változathoz származnak. A magyar költő alighanem maga szorgalmazta e mű budapesti előadását, s a *Prágai Magyar Hírlap* 1924. február 13-án megjelent számában így indokolta az általa lefordított színmű időszerűségét: „a da-

rab nyomról nyomra levetíti a világtörténelmi mozzanatok, melyek a mai boldogtalan világot rágják: a vak önzés és a véres kommunizmus csődjét és a szeretet megváltó, újrateremtő munkáját” (Zágonyi 1996, 172, 182).

Más példa is felhozható annak igazolására, hogy Kosztolányi nem eredetiből fordított szövege olykor még az eredeti szakértőjét is jobban kielégítheti, mint mások átköltései. Nyekraszov költeményének, *Az orosz dalnak* Kosztolányitól és Szabó Lőrinctől származó magyar változatainak összehasonlítását Zágonyi Ervin tizenhat-tizenhét éves tanulók véleményét figyelembe véve mérlegelte. Az általa megkérdezettek többsége „Kosztolányi fordításának zeneiségét: a mély magánhangzók kifejező voltát, a hangutánzó szavak dinamizmusát, a vers jó jambikus lejtését emelte ki” (Zágonyi 1990, 137). Más szakértő Lermontov *Kinzsál (A tőr)* című verséről egyenesen az állította, hogy Kosztolányi „alighanem végérvényesen” ültette át magyar nyelvre. Ítéletét azzal indokolta, hogy a *Modern költők* összeállítója gondot fordított arra, „hogymind egyik ’endecasillabo’-ja ennek a proteusi mozgékonyaságú dantei sorfajnak más-más változatát képviselje.” Az endecasillabo a minore átmentése mellett arra is hivatkozott, hogy Kosztolányi átköltésében „Lermontov szerkezeti elve érvényesül: az egymással rímelő sorok ugyanis – azonos fajtájú rímük ellenére – tagolás tekintetében rendszerint különmeműek” (Gáldi 1969, 449). A tizenhat soros költemény első szakasza talán elégséges bizonyíték:

Szeretlek, tőr, együtt élek te véled, 3,1 4,3
Te csillogó, te hűs, te gyönyörű 4 2,4
A puszta fia fente fanyar éled, 3,2 2,4
Pengéd edzette sok-sok köszörű. 2,3 2,3

„A két utód-fordítás nem érte el Kosztolányi szintjét.” Ez az értékelés a *Három nővérnek* Trócsányi Zoltán és Háy Gyula oroszról készített fordítására vonatkozik (Zágonyi 1990, 199). Egyúttal azt sugallja, hogy Kosztolányi átköltéseit alig-

ha szerencsés „kiigazítani”. Csehov művénél ugyanis ez történt. A Kosztolányinak tulajdonított szövegről le kellett választani „az ismeretlen szerzőtől származó hozzátoldásokat”, másfelől hozzá kellett adni „a színházi példány többleit”, annak az 1922-ben tartott bemutatónak az anyagából, amelyet Jób Dániel úgy rendezett meg, hogy a próbák közben „Berlinben megnézte Sztanyiszlavszkijék vendégszínházát” (Zágonyi 1982a, 76, 87). A magyar szöveg mintája a Lipcsében működött orosz Wladimir Czumikow (1871–1943) német szövege volt, mely az orosz eredetihez képest csak egy évvel később, 1902-ben jelent meg. E kiváló fordítónak „nagyon pontos német átültetéséből Kosztolányi tollán – szózenéjével, alakzataival, szóképeivel, népiességével – egy, az eredetihez a németnél közelebb, hívebb magyar mű született” (Zágonyi 1984, 315). A rendező visszaemlékezése szerint „*Kosztolányi* az utolsó próbákon gyakran megjelent, csöndesen figyelt, szerény ember létére alig szólt bárkihez is csak egy szót is” (Jób 1955, 282). Sejthető, hogy voltaképpen azt szerette volna hallani, az általa leadott szöveg élő beszédként miként hat a nézőre.

Nemcsak ebből a példából lehet arra következtetni, hogy Kosztolányi általában törekedett arra, hogy kiváló közvetítőket keressen. Peter Nansen (1861–1918) *Boldog házasság* címmel lefordított regénye – az összes többi skandináv mű átköltéséhez hasonlóan – német szövegre vezethető vissza, de Kosztolányit föltehetően az is ösztönözhette, hogy a *La Revue blanche* 1897-ben és 1898-ban is foglalkozott e dán szerzővel, sőt *Mária* című regényét Pierre Bonnard illusztrációival közölte. Ibsen három versénél Christian Morgenstern átköltését vette alapul, és nem kevésbé jelentős költő, az expresszionista Klabund munkáját hasznosította Tu Fu két és Li Taj-po egy versének tolmácsolásakor – ezek előbb *A Nő* című lap 1917. február tizediki számában, majd 1921-ben, a *Modern költők* bővített kiadásában kerültek az olvasók elé. Hasonló módon tanúsítják az avant-garde vonzódását a távol-keleti költészethez a szintén expresszionista Paul Adler átköltései, amelyek egy 1926-ban kiadott könyvben találhatók (Adler – Revon,

1926). Valószínű, hogy Kosztolányi a német költő forrását már korábbról ismerte. Az *Élet* 1911. január 15-én „Vampa” aláírással cikket jelentetett meg, mely hivatkozott Michel Revon előző évben franciául kiadott japán irodalmi szöveggyűjteményére (Revon 1910). Tekintettel arra, hogy az 1909-ben Prohászka Ottokár és Szemere György által indított katolikus „szépirodalmi és kritikai hetilap”-ban Kosztolányi kezdetől fogva közölt ezzel a névvel, föltehetően e japán vonatkozású cikket is ő írta (Vampa 1911).

1929-től egyre többet fordított ezekből a japán versekből, míg kínai versek esetében a nagy német sinológusnak, Richard Wilhelmnek (1873–1930) egy 1922-ben kiadott gyűjteményét (Wilhelm 1922) is használta. Az újabb kutatás azután bebizonyította, hogy a haikuk esetében Kosztolányi Asataró Miyamori (1869–1952) Tokióban kiadott gyűjteménye (Miyamori 1932) mellett Arthur David Waley (1889–1966) angol szövegeiből merített (Koloszy-Kiss 2008, 44-45). Ez utóbbi orientalista 1918-tól egy sor kínából és japánból fordított verseskötetet adott ki, és nagy hatású átköltései saját jogon bekerültek a huszadik századi angol nyelvű költészetbe – Po Csü-ji egyik hosszabb művének tőle származó átköltését Yeats fölvette a modern vers általa szerkesztett gyűjteményébe (Yeats 1936, 247–256).

1932-ben Kárpáti Aurél még azt állította, hogy Kosztolányi távol-keleti fordításai „jórészt angolból készültek” (Kárpáti 1932, 285). Ma már lehet tudni, hogy ez legfőljebb a kínai versek egy részére áll, „a japánok elsősorban német közvetítésűek” (Zágonyi 2008b, 413). A *Modern költők* első kiadásában olvasható két-két kínai, illetve japán vers Hans Bethge korábban említett világköltészeti gyűjteményéből származik. 1930-tól azután ugyanennek a költőnek egy japán fordításkötetét (Bethge 1911) is használta (Zágonyi 2008b, 413, 407, 408). Érdeklődése a távol-keleti költészet iránt némileg hasonlít ahhoz, ahogyan Debussy az 1889-ben megrendezett világkiállításon fölfigyelt e térség zenéjére, Gauguin és Nolde az óceániai, Picasso az afrikai művészetre, később Boulez a gagaku

nevű japán udvari zenére. A *Kínai és japán versek*, mely 1931 végén vagy 1932 elején hagyhatta el a nyomdát, kiterjesztette a nyugati s így a magyar irodalom látóhatárát. Csongor Barnabás félszáz évvel ezelőtt jutott arra a következtetésre, hogy „Kosztolányi Dezsőnek alapvető érdemei vannak a kínai és japán költészet magyar műfordításban, magas művészi színvonalon való megismertetésében” (Csongor 1960, 202). Szándékának komolyságáról tanúskodik, hogy már megjelent átköltését nem egyszer újrafordította (Zágonyi 2008b, 414). Li Ji (? –827) *Fuvolaszó Su-hsiang felől* című verse esetében azt is kiemelte a szaktudós, hogy „Kosztolányi fordítása nemcsak szebb, de hűbb is,” mint Ágner Lajos eredetiből készült átköltése (Csongor 1960, 213). Más nem eredetiből fordított szöveg esetében is megfogalmazódott hasonló végkövetkeztetés. Ibsen *Magyarország*hoz intézett verses szövegének a *Vérző Magyarország* számára készített változatát és a svéd Gustav Fröding *Téli éjszaka* című versét Zágonyi Ervin Hajdu Henrik átköltéseivel vetette össze, és arra a következtetésre jutott, hogy a skandináv irodalomnak a korszakban legismertebb népszerűsítője „paradox módon eredetiből merítve, és anyagát Kosztolányinál mégis sokkal önkényesebben kezelve” fordította le a két szöveget (Zágonyi 1997, 230, 242).

A fordítás hűsége

Az idegen kultúrákat közvetítő Kosztolányi megítélésekor nem szabad feledni, hogy minden fordítás célirányos, más-más közönségre számít. Az *Érdekes Újság* 1919. április 17-én megjelent számában közölte *A lovag meg a kegyese* például egy bábozó társulat kérésére „egyenesen a színpad számára készült, ezért annak igényei szerint számos ponton változtatott [...], tömörítette a művet, 939 sorról 675 sorra” (Lőrinc 1990, 105). Önértelmező cikkeiben hangsúlyozta, hogy nem egyszerűen az idegen nyelvek, de azokon belüli változatok (szociolektusok) átül-

tetése jelenti a nehéz föladatot. Példaként hivatkozott „a fejlett francia társalgási nyelvre, melynek megfelelő egyenértékűje, a szalonélet hiánya miatt, ma sincs a magyarban” (Kosztolányi 1978, 2: 760).

Rába György negyven évvel ezelőtt a következőképpen jellemezte a *Modern költők* fordításait: „A fiatal Kosztolányi eszménye a szép magyar vers, az érzékletes, erős nyelvi kifejezés, és ennek az eszménynek a fogalmi és stílushűség közötti választást is alárendeli, azaz tolmácsolása a fogalmakhoz és a tónushoz nemegyszer egyaránt hűtlen. [...] Három költő-műfordító a fejlődés három különböző útját képviseli” (Rába 1969, 449). A részizagság olykor félrevezető következtetéshez vezethet. Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád fordítói tevékenységéről nehéz általános ítéletet alkotni. Hűség vagy hűtlenség kérdése helyett azt kell eldönteni, a forrásszövegnek milyen alkotórészéhez vagy vetületéhez kíván hű lenni a célszöveg. Babits állítása, mely szerint „mennél hívebben maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg” (Babits 1978, 1: 278), kinyilatkoztatás, amelynek ingatagságát elárulják az utolsó szavak. Babits és Kosztolányi felfogása hihetőleg már a korai években is erősen különbözött, legalábbis ez sejthető abból a levélből, amelyet a fiatalabb költő 1906. november 12-én intézett pályatársához: „Többször megírtam s megmondtam önnek, hogy fordításai – amennyire lelkemhez szólnak, elragadnak eredeti versei – egyáltalán nem tetszenek” (Kosztolányi 1996, 120). Némi egyszerűsítéssel: Babits és Rába forrásközpontú átköltés eszményét hirdette, szemben Kosztolányi célközpontú szemléletével.

„Nyelve keményebb, duzzadóbb, szókincse a köznapitól távolabb álló, még verselése is pedánsabb hatású, mint a Maupassant-é. Fordítása sokkal plasztikusabb és (hogy így fejezem ki) szigorúbb az eredetinel; veszít az eredeti könnyedségből, nem mintha a fordító nyelvvel, formával küzdene, hanem éppen, mert nagyon is virtuóz. Azt lehet mondani: egy oktávval magasabbra hangolt Maupassant az övé” (Babits

1977, 228). Babitsnak ez a jogos bírálata a *Guy de Maupassant összes versei* (1908) című kötetéről arra emlékeztet, hogy a célszöveg elsődlegességébe vetett meggyőződés keresztezi a forrásszöveghez való hűség eszményét. Rilke egyik amerikai fordítója úgy döntött, hogy figyelmen kívül hagyja a francia nyelvű versek egyes összetevőit, például arra hivatkozott, hogy „Rilke olyan sűrűn használja az *exposé* szót, hogy az egyszerűen *de trop* volna angolul” (Rilke 1986, XIX).

Kosztolányi 1919-ben tett kijelentése – „az eredeti, egy vers, melyről a műfordító-költő másik verset ír” (Kosztolányi 1919, 557) – sokak számára nyilván elfogadhatatlan volt. Noha újabban Babits fordításait is érte bírálat – a *Spleen II* címmel ismert költemény tőle származó átköltését „modoros”-nak nevezte Baudelaire fordításainak egyik mérlegelője (Kulcsár-Szabó 2007, 195) –, szokás kétértelműen nyilatkozni Kosztolányi versfordításairól. Rónay György így jellemzi a *Le Cimetière marin* (Tengerparti temető) magyar változatát: „észrevesszük rímeit is, a Kosztolányi-rímeiket, melyeket egy Valéry soha le nem írta; és mégis: létrejött az egyszeri csoda” (Rónay 1966, 1387). Karátson Endre azt állította, hogy *A hollónak* Kosztolányitól származó változata „elferdíti az eredeti szellemét. [...] Ennek ellenére el kell ismerjünk, hogy ez a hamis nagyon szép” (Karátson 1971, 84-85). Hasonló ítéletet hozott Szász Ferenc is a *Neue Gedichte* (1907) *Der Schwan* (*A hattyú*) című darabjáról, mondván, hogy „a fordítás pedig szép Kosztolányi-vers, aminek az élet, halál, hattyú fogalmak összekapcsolásán kívül alig van köze Rilke költeményéhez.” Ugyanez az irodalmár a *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (*Önarckép 1906-ból*) tolmácsolásáról azt állította, hogy „e fordítás Kosztolányi legjobb Rilke-átköltései közé tartozik”, de elmarasztalta a *Gesang der Frauen an den Dichter* (*Nők éneke a költőhöz*) záradékának magyar változatát: „E száj nem zenél, mint Kosztolányinál, hanem mond, s az asszonyoknak nem a költő jelenlétére van szükségük, hanem az ő mulandóságukkal szemben a költő léte, amely az ő létüknek is előfeltétele” (Szász 1975, 305, 297, 303).

A bökkenőt az jelenti, hogy az értelmezők általában maguk döntik el, mi alkotja a „tartalomban” a „lényeg”-et, mi értendő „az eredeti szellemé”-n. A *Das Buch der Bilder* első könyvének második részében található *Herbsttag* (1902) záradékából mindegyik fordító mást emel ki.

*und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.*

Kosztolányi utolsó sora valóban önkényesnek nevezhető:

*vagy bús alléban járkál hallgatag
s bámulja a fakó napsugarat.*

Ez a sor azonban más átköltésekben sem igazán szerencsés. Komlós Aladár átköltését avultan stilizált metafora rekeszti be („mikor a lombok őszi tánca járja”), Rab Zsuzsa fölösleges tér- és időbeli képzetekkel („míg fenn a lombot őszi szél cibálja”), Kányádi Sándor szóismétléssel és hangutánzással terheli meg a verset („a fák alatt, ha lombra lomb süvölt le”) és még Tandori is olyan kiegészítéshez folyamodik, amely jelenetszerűség és szószaporítás hatását keltheti („mikor a szél hullt lombot hajt a fákhhoz”). A *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) című, Rodin-nek ajánlott kötet első verse, az *Archaischer Torso Apollos* ezekkel a szavakkal zárul: „Du mußt dein Leben ändern.” Tóth Árpád változata – „másképpen kell élned.” – éppúgy nem sejteti a megszemélyesítés (prozopopeia) erejét, mint Kosztolányi: „Kezdj újra élni.” Hasonlóan távol áll az eredetitől Babits és Kosztolányi átköltése Wilde *Impression du matin* című versének első két sorában. Az angol nyelvű szöveg így kezdődik:

*The Thames nocturne of blue and gold
Changed to a Harmony in grey:*

Kosztolányi átköltésében a második sor első jelzője olyan betoldás, mely az *Őszi napban* is joggal zavarja az olvasót:

*A kékes-arany éji Themze
bús szürke leplét veszi fel:*

Nem kevésbé érzélgősen stilizáló Babits igéje, kevert metaforája, mely erősen különbözik a „changed” szentelen tárgyiasságától:

*Az éji Themze kékaranyja
szürkés összhangba olvad át;*

A *Modern költőkben A Rossz virágai* cím szerepel. George kötetének élén is ez olvasható: *Die Blumen des Bösen*. Lehetne azzal érvelni, hogy Babits, Tóth és Szabó Lőrinc közös vállalkozásának a címe, *A romlás virágai*, meghamisítja Baude-laire költészetét. Az egyes versek fordításával szemben is nagyon sok kifogást lehet fölhozni. Nem kell ismerni Riffaterre elemzését (Riffaterre 1971, 307–364), elég hangosan fölolvasni a *Les chats (A macskák)* című szonettet ahhoz, hogy valaki megértse, mennyire meghatározza a jelentést az 5., illetve 6. sorban a „science” és a „silence” összefüggése, melynek nyoma nincs Szabó Lőrinc fordításában.

Azok, akik magyar fordítások hűségéről értekeznek, olykor elmulasztják fölteni a kérdést, miként költenek át idegen nyelvű szövegeket más országokban. Lehetséges, olyan követelményeket hangoztatunk, amelyeket másutt nem érvényesítenek. „Ha versfordításnál elismert elv ma már, hogy az eredeti mértékben kell fordítanunk, akkor ugyanezt az elvet alkalmazni kellene végre a latin metrikus próza fordításában is.” Noha e rendkívül szigorú mérce fölállításával Révay József ókortudós nagyonis indokolt követelményt fogalmazott meg (Seneca 1959, 106), a nemzetközi gyakorlat meglehetősen távol áll az érvényesítésétől. Az angolok vagy a franciák gyak-

ran prózában fordítják a verset. Az ellenkezőjére is akad példa. Példaként Chamfort egyik maximáját idézném.

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est un palliatif; la mort est le remède.

Ezt a két mondatot Beckett így fordítja angolra:

*sleep till death
healeth
come ease
this life disease
(Beckett 1977, 134).*

Miként értelmezhető a hűség ebben az esetben? Hűtlenebbnek nevezhető-e *A hollónak* Kosztolányi készíttette átköltése annál a prózai szövegnél, melyet Mallarmé adott közre Poe művének francia fordításaként? Vers és vers között is sokféle lehet a viszony. Beckett egyik saját művében szerepel ez a versbetét:

*(Pause. Sings.)
Now the day is over;
Night is drawing nigh-igh,
Shadows – (coughing, then almost inaudible) –
of the evening
Steal across the sky
(Beckett 1965, 19).*

A szerző saját fordításában franciául így hangzik ez a részlet:

*(Pause. Il chante.)
L'ombre descend de nos montagnes,
L'azur du ciel va se ternir,
Le bruit se tait – (Accès de toux.*

*Presque inaudible) – dans nos cam-
pagnes,
En paix bientôt tout va dormir*
(Beckett 1959, 30).

Számtalan más példát lehetne idézni annak igazolására, mennyire különféle ismérvei lehetnek annak, mi is számít fordításnak. Egy 1819 áprilisában készült szonettet idéznék igazolásul.

To Sleep

*O soft embalmer of the still midnight,
Shutting, with careful fingers and benign,
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine;
O soothest Sleep! if so it please thee, close
In the midst of this thine hymn, my willing eyes,
Or wait the Amen, ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities;
Then save me, or the passed day will shine
Upon my pillow, breeding many woes;
Save me from curious conscience, that still hoards
Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed casket of my soul.*

Keatsnek ezt a versét Kosztolányi meglehetősen korán lefordította; átköltése már a *Modern költők* első kiadásában megtalálható:

Az Álomhoz

*Ó, csöndes éjjel enyhe balzsama!
Lágy ujjaiddal érintsd könnyörülve,
s fénytől futó, éjimádó szemünkre
boruljon a felejtő éjszaka;*

ó, édes Álom! Hogyha akarod
törd meg dalom most s fogd le gyenge pillám,
vagy várd meg a záró áment, amíg rám
a mákonyos ágy suttog altatót;

de óvj s erősíts, mert a vánkoson
a sírba szállt nap árnya átoson;
űzd el szobámból a búsarcú gondot,

mert éjjel áskál, mint sunyi vakondok;
csukd el a lelkem ékszerét, vigyázva
S fordítsd meg a kulcsot az olajos zárba.

Körülbelül kilenc évtizeddel későbbi a következő francia változat. A kiváló költő az angol szöveggel együtt adta közre, így első rátekintésre lehet látni, hogy a fordítás húsz soros, vagyis a hűségnek egészen más értelmezésére enged következtetni, mint Kosztolányi átköltése. Kiemeli az eltérés jelentőségét, hogy a francia s az angol nyelv hagyománya köztudottan sokkal közelebb áll egymáshoz, mint az angol s a magyar nyelv kultúrája.

Au Sommeil

Ô suave embaumeur du minuit paisible,
Toi dont les doigts affectueux, attentifs,
Ferment nos yeux épris déjà de l'ombre,
Tel un berceau de feuilles qui les abritent
De la lumière, et les bordent des plis
De l'oubli, notre part divine. Sommeil, la douceur même,
Si tel est ton plaisir
Dans ton chant de partout en moi, ferme mes yeux
Qui veulent bien, – ou tarde: la prière,
Peut-être la faut-il avant que ne neigent
Tes pavots sur ma couche, et leur compassion.

*Mais après, garde-moi! Sinon la journée
Qui a pris fin et toutes ses détresses
Éclaireront mon oreiller encore.
Garde-moi de la curiosité de l'esprit,
Qui attroupe encore ses forces, dans le noir
Où elles creusent comme des taupes, tourne
Habilement ta clef dans la profondeur
Huilée de la serrure; et de mon âme
Enfin silencieuse scelle le coffre*

(Bonneyfoy 2000, 13).

Csakis a magyar fordítástörténet hiánya magyarázhatja, hogy olykor kísért a legenda, mely szerint a *Nyugat* első nemzedékének a költői a „szép hűtlenség” jegyében fordítottak, s a későbbi átköltések „pontosabbak”, közelebb állnak a forrásszövegekhez. Huysmans regénye, az *A Rebours* (1884), Kosztolányi fordításában ezzel a címmel jelent meg: *A különnc*, holott az eredeti „voltaképp azt jelenti: Visszajára” (Komlós 1965, 13), de vajon jobban indokolható-e, hogy a *L'Étranger* Gyergyai Albert nyomán *A közöny* címmel került be a magyar köztudatba. Joyce *Chamber Music* (*Kamarazene*) című kötetének harminchatodik, azaz utolsó darabjának első sorai Kosztolányi tolmácsolásában az angol szövegnek olyan alkotóelemeit is visszhangozzák, amelyeknek nincs rokona Tóth István fordításában. Íme Joyce kezdő sorai:

*I hear an army charging upon the land
And the thunder of horses plunging, foam about their knees.*

Tóth István 1958-ban közreadott szövegéből hiányzik a „charging”, a „thunder” és a „foam about their knees” nyoma:

*Hallom, egy hadsereg most partraszáll,
A paripák robogva gázolnak a habokban,*

Kosztolányi lényegesen korábbi változata újratemti a szövegnek azokat az összetevőit, amelyek a költészet szintjére emelik a versbeszédet:

*Egy sereget hallok, amint a partra zúdul,
mennydörgő lovakat, tajtékba úszni csúdig,*

Hasonló a különbség a második, középső szakasz harmadik sorában: „They cleave the gloom of dreams, a blinding Flame”. Tóth István változatában a „gloom” helyén prózaiság található, melyből hiányzik az eredeti többértelműsége, a „Flame” általánosabb, szélesebb jelentéskörét pedig a „villám” szűkebb jelentése szorítja ki: „De széttépik álmom éjét, mint a villám” (Joyce 1958, 81). Kosztolányi sora így hangzik: „széttépik álmom homályát, mint a tűzfény”.

Gyanítható, hogy Kosztolányi a számára fontos költemények vagy akár részletek fordításakor nagyobb „pontosságra” törekedett. Christina Georgina Rossetti *Remember (Emlékezz)* című, 1849-ben írt szonettjét is nyilvánvaló szándékkal választotta ki.

*Remember me when I am gone away,
Gone far away, into the silent land;*

*Emlékezz rám, ha tőled messze-messze
a hallgatag országba érkezem,*

Ugyancsak a halálra vonatkozik az angol költőnőnek egy szintén 1849-ből származó szonettje, a *Rest (Nyugalom)*, melynek tolmácsolása hasonlóan pontos jelentéstani értelemben:

*O Earth, lie heavily upon her eyes,
Seal her sweet eyes weary of watching, Earth;*

*Ó Föld, temesd be súlyosan szemét,
édes, fáradt szemét, Föld, zárd le halkan.*

Kosztolányi tisztában volt azzal, hogy a forrás- és célkultúra egyaránt saját hagyományokkal, intézményesedett előírásokkal és követelményekkel (normákkal) rendelkezik. Mivel nem képezhető el semmiféle „megfelelés” a forrásszövegnek a hozzá tartozó hagyományaiban elfoglalt helye és a célszöveg öröksége között, soha nincs arra biztosíték, hogy ami az egyik kultúrában remekműnek számít, az hasonló értékű lehet a másikban. Ennek természetesen fordítottját, tehát azt is lehetségesnek tartotta, hogy egy nem igazán jelentős mű fordításban előnyére változhat. „Ha egy verset átlántsunk idegen talajba, gyakran elszorvad, nem is mindig a fordító hibájából, de az is megeshetik, hogy új életre kel, szebb lesz, mint az eredeti, mégpedig nem mindig a fordító érdeméből” (Kosztolányi 1999b, 512). Amennyiben igaz, Valéry méltánylólag szólt Mécs László költészetéről, ezt azzal lehet magyarázni, hogy „valójában érezhetően megjavított” változatban ismerte meg a magyar pap-költő verseit (Szabó 1978, 60). A *Modern költők* második kiadásához 1921 januárjában készített előszó „a fordítás fogalmának azt a definícióját cáfolja, melybe a hűség mint a különböző nyelvű szövegek közötti azonosság szémája magától értetődően íródik bele”. Kosztolányi gondolatmenete nyilvánvaló rokonságot mutat Walter Benjamin *A fordító feladata* (1923) című értekező szövegének érvelésével. A magyar költő eredetisége abban rejlik, hogy míg Benjamin „sem veti fel annak elméleti lehetőségét, hogy a részek soha nem lesznek képesek az eredetit tökéletesen létrehozni, addig Kosztolányi számára ez nyilvánvaló, sőt a magyar szerző írásaiból arra is következtethetünk, hogy benne felmerülhetett: az eredeti egységként megragadhatósága maga is értelmezés kérdése” (Józan 2009, 127, 130). Csak látszólagos ellentmondás, hogy Kosztolányi egyfelől sokat fordít, másrészt lehetetlenségnek véli a fordítást. 1932-ben azzal érvelt, hogy Arany János „a nagy költők közé tartozik, akiket sohase lehet lefordítani, sohase lehet átültetni idegen talajba, akár Racine-t vagy Chaucert” (Kosztolányi 2004c, 115).

„Van valami igazság a laikusok rosszul fogalmazott panaszkodásában, hogy a népszerű 'Idegen Költők Antológiája' csupa

Kosztolányi-vers, [...] Kosztolányit fordítás közben annyira elkápráztatja az anyanyelvből adódó sok gazdag lehetőség, hogy az idegen, távoli nyelv egyenletes fénye elszürkül a csillogásban” (Karinthy 1935, 270). Karinthy Frigyesnek ez az észrevétele kétségkívül megállja a helyét annyiban, amennyiben Kosztolányi a célkultúrához igyekszik hasonítani a más nyelvű szöveget, különösen akkor, ha színházi vagy gyerek közönségre számít. „’Igenis’; ’Parancsol’? Vagy: ’Kérem’, stb. Pontosan ezek a szavak fejezik ki azt, amit a francia szövegben: ’Monsieur’” – olvasható egyik színházi cikkében (Kosztolányi 1978, 2: 816). Lewis Carroll *Alice in Wonderland* című könyvének általa készített változatában is jól megfigyelhető az átalakítás módja, különösen akkor, ha valaki összehasonlítja az ő szövegét a Szobotka Tibor által átdolgozott változattal. „Képzéljétek, gyerekek, Évike, amint lefelé esett a levegőben, illedelmesen meg is hajolt a tanító néni előtt” (Carroll [1936], 8). Ez a mondat az átírt változatban így hangzik: „És Alice beszéd közben megpróbált pukkedlizni is – csak képzéljétek el, hogy valaki pukkedlizzék akkor, amikor lefelé zuhan!” (Carroll 1974, 9). A honosításnak egy árnyalattal erősebb változata érzékelhető akkor, amikor Kosztolányi kiiktatja a brit kultúrára vonatkozó utalásokat, például a következő mondatban: „Egyszer – emlékezett – pofon is ütötte önmagát, mert csalt, amikor önmagával huszonegyest játszott” (Carroll [1936], 12). Az átírt szövegben a játék neve „krokkett”, amely szó természetesen lábjegyzetet igényel (Carroll 1974, 12). Kosztolányi nyilvánvalóan nem gondolt arra, hogy gyerekeknek szánt könyvben lapalji magyarázatra lehet szükség. Az átírt változatban több mozzanat is található, amely elidegenítheti az angolul nem tudó gyereket. Az ötödik fejezetben Hernyó arra kéri a címszereplőt, szavalja el a *You are old, Father William* kezdetű verset. Ez az *Old Man’s Comforts, and how he Gained them* című, Robert Southey (1774–1843) által írt költemény a tizenkilencedik században közismertnek számított Angliában. A kislány rosszul emlékszik rá, kifordítja a szöveget, amely így összefüggéstelenné válik. E paródia akkor létjogosult, ha a befogadó emlékszik a kicsúfolt szöveg-

re. Szobotka Tibor lefordította a paródiát, de a föltételezett magyar olvasó (vagy a felolvasást hallgató gyerek) aligha emlékezhet az „eredetire”, tehát hiányzik a kicsúfolás értelme. Kosztolányi változatában a Hernyó arra kéri a kislányt, hogy a *Családi kört* szavalja el. A vers így valóban zűrzavaros kifordításként hat, akár az angol szövegben:

*Este van, este van ki-ki nyugalomba,
Rettenve sikolt fel az eperfa lombja.
A legkisebb fiú nekimegy a falnak,
Homlokát letörli, azután elhallgat.
Ballag a cica is, leteszi a könyvet,
Meg-megáll, körülnéz, elébb, elébb görnyed.
Egy-egy szárnyat-combot nyújt a kicsinyeknek,
Természete ez már a magyar embernek*

(Carroll [1936], 43).

A honosítás különböző fokozatai elválaszthatatlanok attól, hogy Kosztolányi gyakran átdolgozta a fordításait. A *Szeged és Vidéke* 1904. július harmadikai számában a lipcsei Universal-Bibliothek *Modern deutsche Lyrik* című kiadványának méltatásában olyan saját fordításait közölte, amelyeket utóbb átalakított. Baudelaire *Le chat* (A macska) című költeményének négy megjelent változata ismert (Balogh 2007, 67). Akad példa arra, hogy az első változat akár sikerültebbnek is tekinthető: Eleonora Kalkowska (1883–1937) egyik német nyelvű költeményének 1917-ben *A Nő* című havilapban közölt fordítása teljesebb, mint a kötetben közölt, lényegesen módosított változat (Sárközi 2006, 246), de az átdolgozások általában javára váltak a fordításoknak. A *Romeo és Júlia* 1930-ban kiadott átköltésén Babitsnak írt levele szerint „másfél évig” dolgozott (Kosztolányi 1996, 603), a *Téli rege* három évvel később kiadott változatát saját bevallása szerint „három hónapi szakadatlan munka után” bocsátotta a kiadó rendelkezésére, a *Tengerparti temető* magyar szövegét „hétszer fordította le, mielőtt nyomdába küldte volna” (Gyergyai 1968, 198).

Fordításainak általános jellegzetességei

Tekintettel arra, hogy Kosztolányi sokféle műfajú szöveget tolmácsolta magyarul és egymástól erősen különböző igényeket próbált kielégíteni, nagyon nehéz általános jellemzést adni fordítói gyakorlatáról.

Mi az, amit leginkább megtart egy fordító a forrásszövegből? Lehetne a címre gondolni. *Le Cerf-volant d'or*: ilyen címmel jelent Kosztolányi egyik regénye franciául (Kosztolányi 1993a). Ebből a címből hiányzik a „sárkány” szó kettős jelentése. Ahogyan Kosztolányi nem „mentette át”, azaz fordította le Huysmans korábban már említett regényének a címét, ugyanígy járt el Sőtér István, amikor a *Wuthering Heights* (beszélő) helynevet nem tartotta meg s nem is próbált közelebbi megfelelőt találni a magyar nyelvben. Nabokov *Zasczita Luzsina* (1930) című regényét utóbb nem „Luzsin védelme”, hanem *A védelem* (*The Defense*, 1964) címmel fordította le másodmagával, vagyis kiiktatta a hasonlóságot a címszereplő és az „ábránd” szó orosz megfelelője között. Beckett munkásságában sok a hasonló példa: a távolság *Krapp's Last Tape* (1959) és *La dernière bande* (1959), *Comment c'est* (1961) és *How It Is* (1964), *Happy Days* (1962) és *Oh les beaux jours* (1963), *Stirrings Still* (1988) és *Soubresauts*, *Comment dire* (1989) és *What Is the Word* (1990) között változó mértékű, de letagadhatatlan. Más szerző fordítójaként Beckett még nagyobb szabadságot engedett meg magának. Robert Pinget *La Manivelle* („A fogantyú”) című 1960-ban kiadott rádiójátékát *The Old Tune* („A régi dallam”) címmel ültette át angolra. Ennél a megoldásnál aligha lehet önkényesebbnek vélni Molière *L'étourdi ou les contre-temps* című színművének Kosztolányitól származó elnevezését: *A szeleburdi vagy minden lében kanál*. 1910. december 17-én ebben a fordításban mutatta be a Nemzeti Színház e darabot. Paulay Ede 1877-ben ezt a címet adta e vígjátéknak: *A szeleburdi vagy Mindent rosszkor*.

A címet különösen akkor szokás megtartani a fordításban, ha tulajdonnévnek számít. John Stuart Mill – egy olyan mun-

kájában, melyet Kosztolányi akár még magyarul is ismerhetett (Mill 1873-74) – „jelentés”, pontosabban „konnotáció nélküli jel”-ként („unmeaning mark”), határozta meg a tulajdonnevet, de elismerte, hogy valamely olvasó „korábról a birtokában levő ismerettel összefüggésbe hozhatja” (Mill 1879, 1: 37, 33, 36, 37). A beszédműveletek huszadik századi elméletírója már némileg óvatosabban fogalmazott, azt állítván, hogy „amennyiben a tulajdonneveknek van jelentésük, az pontatlan”; a „tulajdonnevek intézménye az azonosító utalás (reference) beszédműveletének elvégzésére szolgál”, és ami a fordítás szempontjából fontos: „ritkán tekintjük úgy a tulajdonnevet, mint amely más nyelvekkel szemben egy bizonyos nyelvnek a része” (Searle 1969, 172, 174, 169).

Kosztolányi erősen hajlott afelé, hogy kétségbe vonja a tulajdonnevek elkülöníthetőségét. Sűrűn folyamodott beszélő nevekhez. Olvasmányaiából nyilvánvalóan sok olyan szereplőt ismert, akiknek a neve köznévként is értelmezhető. A Shakespeare korabeli nyelv szótárainak tanulmányozása során valószínűleg tudomására jutott, hogy az *Ahogy tetszik*ben a Jacques szó az illemhely „jakes” megjelölését is magában rejtheti, Amleth ónorvégül bolondot vagy olyan személyt jelent, aki furfangos módon bolondnak tette magát, Montaigne esszéinek csodálójaként Caliban nevét a kannibál anagrammájaként ismerhette, színdarabokban olyan szereplőkkel találkozhatott, mint Wycherley *The Country-Wife* (*A falusi feleség*, 1675) című vígjátékában Mr. Horner („Szarvazó úr”) vagy Sheridan *The Rivals* (1775) című darabjában a közmondásokat rosszul alkalmazó Mrs. Malaprop. Már gyerekkorából emlékezhetett *A kőszívű ember fiaiból* Mindenváró Ádámra, és Flaubert megtaníthatta arra, hogy a Bovary név a „boeuf” („ökör”) szót rejti magában. Az *Édes Anna* és az *Esti Kornél* szerzőjét nyilvánvalóan ugyanúgy foglalkoztatta a fölismerés, hogy a tulajdonnév nemcsak tulajdonnévként olvasható, mint Vladimir („dire”: „mondani”) és Estragon („go”: „menni”), Clov („clou”: „szög”) és Hamm („hammer”: „kalapács”) megalkotóját, akinél ilyen mondat olvasható: „Celia, s’il y a, – mondja Mr. Willoughby

Kelly” (Beckett 1969, 82). A *Pacsirtának* (Kosztolányi 1991a), sőt az *Édes Annának* (Kosztolányi 1992a) is akadt olyan fordítója, aki nem tulajdonnévként értelmezte e regények címét.

Némely esetben a beszélő nevek lefordítása helyett ajánlatosabb azoknak a jelentését magába a szövegbe ágyazni. Ilyesféle megoldás vehető észre a *Téli rege* fordításában. Kosztolányi minden bizonnyal fölismerte, hogy Paulina neve összefüggésbe hozható Pál apostoléval, ezért a magyar szöveg Leontes „vezetője”-ként értelmezi a szerepkörét. Azt is fölismerte, hogy a Leontes szó az oroszán haragjára utal, következésképp e szereplő indulatát emelte ki az általa elmondottakkal. A női mellnek a Mamillius névben rejtőző megjelölése indíthatta arra, hogy hangsúlyozza a férfinak anyára utaltságát, és Perdita „elveszettségét” is hasonló módon juttatta kifejezésre, Florizelt pedig a tavasz virágaival társította. Más megoldáshoz folyamodott az *Alice in Wonderland* átköltésekor. Példaként állhatott előtte Wilhelm Busch gyerekkönyve, a *Max und Moritz* (1865), melyet Rudnyánszky Gyula átírásában, *Marci és Miska* címmel ismert meg. E magyar fordító egyébként ahhoz hasonlóan járt el, ahogyan a későbbi héber változatok elkészítői, akik a Š'on és Levi, Gad és Dan, Mašés és Sela nevet adták a két szereplőnek (Toury 1980, 140–151). „– Azt hiszem, Cirmos nagyon fog búsulni utánam ma este” (Carroll [1936], 8). Ez a mondat alighanem természetesebb hatást tehet egy magyar gyerekre, mint az átdolgozott változat, amelyben Dinah néven szerepel a cica (Carroll 1974, 9) – még akkor is, ha a könyv végén megtalálható az angol név helyes ejtése.

A tulajdonnevek részleges honosítása mellett a mellékjelentéseknek szentelt figyelem érzékelhető Kosztolányi fordításában. Sokszor nem a szótári elsődleges jelentést tekinti irányadónak. Olyan árnyalatra irányítja a figyelmet, amely a fordítással foglalkozó újabb szakirodalomban is súlyos kérdésként szerepel. A címében is nehezen fordítható *Wahlverwandschaften* angol fordításáról jegyezték meg, hogy a „kép” szó helyén a célszövegben „picture, „portrait”, „figure” vagy „metaphor”

található, vagyis nyoma vész az összefüggésnek „Bild” és „Bildung” között (Miller 1992, 195). A fiatal Kosztolányi a dán királyfinak a színészek számára adott utasítására hivatkozott. „Use all gently! [...]– olyan szó, mit magyarra nem lehet lefordítani –, azaz előkelő, finom, nemes, hajlékony és édes” (Kosztolányi 1978, 2: 582). Vörösmarty és Kosztolányi más és más árnyalatok mellett döntött a *Lear király* átköltésekor. Akár még egyetlen szó megválasztásával is lehet jelezni a különbséget. A negyedik felvonás nyitó jelenetében mondja Gloucester a következőket: „As flies to wanton boys, are we to th’ Gods, / They kill us for their sport.” Bonnefoy így fordítja hasonlatot: „Des mouches dans la main d’un enfant espiègle, / Voilà ce que nous sommes pour les dieux. / Ils nous tuent pour se divertir” (Shakespeare 2005, 331). Vörösmarty jelzője viszonylag közel áll a franciához, de az eredeti két sort ő négyvel fordítja:

*Hallám régebben: hogy mik a legyek
A pajkos gyermekeknek, az vagyunk
Az isteneknek mink: mulatozásból
Öldösnek le bennünket.*

Kosztolányi a francia költőhöz hasonlóan beéri három sorral, ám jelzője erősebb, ha tetszik némileg meghökkentőbb, mint a másik két fordítóé:

*mint vásott gyermekeknek a legyek,
azok vagyunk mi itt az isteneknek,
játékból ölnek minket ők*
(Kosztolányi 1982, 1: 302).

A fordítás lehetlenséggel határos kockázatát Kosztolányi az egyetlen mellékjelentés melletti döntés kényszerében látja. Színibírálataiban minduntalan elégedetlen a fordítással. „*La manière douce*. Magyar cím ez lehetne: *Csínján*.” „’Ön túloz, uram’ – áll a francia szövegben. Mi pedig helyesen így fordít-

juk: 'Ugyan'. Vagy: 'Hallgasson'. Vagy: 'Fogja be a száját'. Az elköszönésnél szokásos *au revoir*-nak pedig hamarjában tíz értelmét jegyzem le: 1) Isten önnel, 2) ajánlom magam, 3. volt szerencsém, 4. alászolgája, 5. jó napot, 6. jó estét, 7. pá, 8. szervusz, 9. szerbusz. Csak igen ritkán jelenti azt, ami a szótárban áll: viszontlátásra." „*Tendresse* csakugyan gyengédséget jelent, de jóságot, finomságot, megértést, tapintatot, elnézést, kedvességet, megbocsátást is, tehát tulajdonképpen szeretetet. Különösen itt, hol a *tendresse* az *amour*-ral van szembe állítva. [...] A darab igazi magyar címe mégis ez: *Szeretet*” (Kosztolányi 1978, 2: 494, 762, 1: 625).

Gyakran a jelentő sugallja a döntést valamelyik mellékjelentés mellett, sőt olykor a jelentő fölülírja a jelentettet. Ilyenkor szokás hűtlennek tartani a fordítást. Az *Ábécé a fordításról és fordításról* (1928) című vitairat egyik sarkalatos állítása így hangzik: „*Désir* magyarul azt jelenti, hogy *vágy*: a francia ötbetűs és mély hangú. *Désir* helyett értelmi fordítása tehát: *vágy*, de zenei fordítása inkább ez lehetne: *vezér*. E két nehézség közt tétováz az, aki idegen verset akar átültetni” (Kosztolányi 1999b, 512). 1909-ben közölt fordításai közül Verhaeren *A hó* című költeményének általa készített magyar változatáról Rába György azt állította, hogy „a gondolatrítmus visszaadását fontosabbnak találja a tartalomnál” (Rába 1966, 105). Elek Artúr már 1913-ban más fordítókkal állította szembe Kosztolányit: „Amazok inkább az értelmi tartalom kifejezésére igyekeztek. Kosztolányi a 'Holló'-nak leginkább a zenei tartalmát akarja nyelvünkön érzékeltetni.” Ez a voltaképpen találó szembeállítás azután teljesen hamis következtetéshez vezetett. „A történet rendkívüli volta nem szavai mivoltában fejeződik ki – állította a bíráló –, nem is az elbeszélés részleteiben, hanem a cselekvény jelentésében” (Elek 1913, 592, 593). Az érvelés ott hibádzik, hogy nem vesz tudomást arról, hogy az, amit „cselekvény”-nek nevez, legjobb esetben másodlagos romantikának nevezhető. A jelentő igazát Kosztolányi talán akkor fogalmazta meg legvilágosabban, amikor 1926-ban Moissi szavaltatát meghallgatva vont le következtetést. A kiváló színész

Ady két költeményét mondta el. Kosztolányi így összegezte a hatást: „Ezek a versek a német nyelv másító közegén át megváltoztak, éppúgy, mintha egy zongorára írt zenedarabot hegedűn játszunk el, vagy megfordítva. A fordítás híven követi a szöveget, az ütemet, a rímeket, de ennek ellenére a költemény vagy magasabb síkba tolódik, vagy alacsonyabba, szükségszerűen mássá lesz, mert a szavak, a fogalmak jegyei egyéb hangokból állnak, mint az eredetiben” (Kosztolányi 1978, 2: 471).

A jelentő elsődlegessége indokolja, hogy az *Athalie* második felvonásából az ötödik jelenetnek két sora: „Un songe (me devrais-je inquiéter d’un songe!) / Entretient dans mon coeur un chagrin qui le ronge” a következőképpen hangozzék magyarul: „Egy álom (ó, miért ijeszt meg úgy egy álom?) / zaklatja a szívem, úgy gyötri, hogy nem állom” (Kosztolányi 1982, 2: 165). Kosztolányi nem tett lényegi különbséget vers és próza között. Regény fordításakor is figyelembe vette a jelentő hasonlóságát. François Mauriac *A szerelem sivatagja* című regényében az öregedő orvos azon tűnődik magában, mi zavarhatta meg az általa reménytelenül szeretett nő lelkét: „Oui, peut-être un bouquin [...]. Bouquin éveilla dans son esprit le mot bouquetin; et il vit se dresser, auprès de Maria Cross, un chèvrepied” (Mauriac 2007, 141-142). A magyar változat visszaadja a szójátékot: „Igen, lehet, hogy valami regény. Ez a szó ’regény’, lelkében egy más szót ébresztett, azt, hogy ’legény’ és Cross Mária mellett most egyszerre egy vad, szilaj, fiatal leányt látott fölágaskodni” (Mauriac 1926, 111).

A rím jelentéstani bővítést is igényelhet, mint a *Beppo* ötvenedik szakaszában:

*But to my tale of Laura, – for I find
Digression is a sin, that by degrees
Becomes exceeding tedious to my mind,*

*De Laurára térjünk – mert e csélcsap
kalandozás bizony öreg hiba,
unok repülni, ahová a szél csap,*

A jelentő elsődlegessége érzékelhető Wilde Sarah Bernhardt-nak ajánlott *Phèdre* című költeményének zárósorában is, ahol a betűrím irányítja a magyar költőt, amidőn a „The loveless lips with which men kiss in Hell” szavakat így tolmácsolja: „s a csóktalan csók, mit halottak adnak.” Hasonló indíték sejtethető a *Das Stunden-Buch* harmadik könyvének a következő részletében: „Du aber bist der tiefste Mittellose, / der Bettler mit verborgenem Gesicht”. Kállay Miklós változatában nincs nyoma a belső rímnek: „Te vagy kinél nincs más mélyebb nyomorba’ / Koldus vagy s arcodon vak lárma van” (Rilke 1921, 113). Kosztolányi ezzel szemben kitüntetett szerepet ad az ismétlődésnek: „De te vagy a jó, ki más ó, / a koldusoknak koldusa”.

Túlzás volna azt állítani, hogy Kosztolányi mindig a jelentett rovására irányítja a figyelmet a jelentőre. A *readingi fegyház balladájának* tőle és Tóth Árpádtól származó átköltése között olykor éppen az a különbség, hogy a fiatalabb költő megoldása bizonyul önkényesebbnek. Tóth nem tartja meg a költemény szerkezeti beosztását, és a belső rímek átmentésekor esetenként vállalja a jelentéstani hűtlenséget. Az „And all, but Lust, is turned to dust” sor nála így hangzik: „S az emberi gép egy vágya se ép”. Kosztolányi megoldása – „csupán a kéj él, mint fekély” – szervezesebben illeszkedik a ballada jelentéskörébe.

1830-ban jelent meg Tennyson *Poems, chiefly Lyrical* című kötetében egy párvers, a *Nothing will Die* és az *All Things will Die*. Kosztolányi – nagyon jellemző módon – csakis az utóbit fordította le.

*Yet all things must die.
The stream will cease to flow;
The wind will cease to blow;
The clouds will cease to fleet;
The heart will cease to beat;
For all things must die*

*All things must die,
Spring will come never more,
Oh! Vanity!
Death waits at the door.*

A *Minden meghal* részben egyszerűbb, részint bonyolultabb az angol költeménynél. Egyszerűbb, mert a rímképlet kevésbé változatos.

*De minden véget ér,
nem csörgedez az ér,
a szél susogni nem jó,
nem imbolyog a felhő,
a szív többet nem üt.
Halál les mindenütt.
Mert minden meghal itt,
a semmi ránk havaz,
elhervad a csalit.
Jaj, bús panasz!*

Ajtóba vár a vad halál.

Ahol Tennyson abbcba, ott Kosztolányi aabbcc fölépítéshez folyamodik. Az angol költő háromszor majdnem teljesen megismétel egy sort, fordítója ehelyett bővít. A „semmi ránk havaz” sor egy szép magyar vers része, ezért aligha érdemes sérelmezni, hogy nincs „megfelelője” az eredetiben. Hűtlenség a jelentett és hűség a jelentő szintjén. Némi egyszerűsítéssel a költemény további részét is így lehet jellemezni:

| | |
|------------------------|-----------------------|
| <i>The old earth</i> | <i>A vén világ,</i> |
| <i>Had a birth,</i> | <i>mint pici ág,</i> |
| <i>As all men know</i> | <i>ugy született,</i> |
| <i>Long ago.</i> | <i>Ti emberek.</i> |

Lehet Kosztolányit bírálni a szójátékaiért, de el kell ismer-
ni, hogy gyakran a jelentés kiemelését szolgálják. A *Ballada
a blois-i költő-versenyre* refrénjében a „Bien recueilli, débouté
de chacun” szembeállítás (antitézis) erejét fokozza az „engem
mindenki megölel s megöl”. Chrysothemis a következő sza-
vakkal fordul Elektrához Hofmannsthal színművében: „Ich
hab’s wie Feuer in der Brust, / es treibt mich immerfort herum
im Haus”. Kosztolányi belső rímmel kapcsolja össze a belső
és külső világot: „Szívemben tűz ég, / mely szerte űz e házba
engemet”.

Nem kétséges, hogy a jelzős bővítések olykor a tömörség
rovására érvényesülnek. Rilke *Vergers* (*Gyümölcsöskertek*) so-
rozatának harminchatodik darabjában a zárlat – „soyons plus
vite / que le rapide départ” – magyarul túlfogalmazásként hat:
„legyünk gyorsabbak, mint a végtelen-nagy / szilaj, vad el-
mulás”. Donne egyik *Szent Szonettjének* felütésében a névszói
állítmány igével helyettesítését nehéz volna nem szerencsés-
nek minősíteni, de a rá következő jelzős szerkezet rontja a vers
keménységét: „Halál, ne kérkedj, bár úgy hív a vásott: / nagy
és iszonytató, egyik se vagy”. Az angol költemény ismeretében
hangnemtörésnek bizonyul a magyar változat első sorá-
nak a második fele: „DEATH be not proud, though some have
called thee / Mighty and dreadful, for thou art not so”.

„Istenem, én itt egy szójátékot fordítottam le, amivel – föl-
lebből – adós maradtam.” Így védte Kosztolányi a maga iga-
zát Elek Artúrral szemben (Kosztolányi 1999b, 498). Joggal
hivatkozott arra, hogy sokszor másutt „pótolta” a nyelvi lele-
ménynek olyan megnyilvánulásait, amelyeknek a maguk he-
lyén nem találta megfelelőjüket e szónak igen tág értelmében.
Igei bővítéseit, a szófejtő alakzat (figura etymologica) fölén-
yes használatát Racine színművének magyar szövegében
csakis hosszabb idézetekkel lehetne szemléltetni, ellentétben
Byron elbeszélő költeményeinek metaforikus gazdagításával,
amely olykor egy-egy sor földidézésével is bizonyítható. „Pray
don’t you think the weather here is colder?” – kérdezi a *Beppo*
egyik szereplője, s Kosztolányi így írja át e szavakat: „Ugye

hús itten, a szél foga mar?” – majd amikor az elbeszélő azt állítja a címszereplőről, hogy „he grew rich”, Kosztolányi azt írja: „megtollasult” (Kosztolányi 1988, 1: 88).

Bőven él szólásokkal. „I marvel what kin thou and thy daughters are” – mondja a bolond Lear-nek a nyitó felvonás negyedik jelenetében, s Vörösmarty, a nagy nyelvteremtő viszonylag szentelen hangot üt meg, amikor így tolmácsol: „Bámulok, mely nagy rokonszenv van közted s leányaid között”. Kosztolányi megoldása: „Ámuldozom, mennyire egy húron pendülsz lányaiddal”.

Kertész Manó *Szokásmondások* (1922) című könyvének méltatója sűrűn folyamodott a magyar nyelv állandósult kifejezéseihez s mondataihoz Shakespeare fordításakor. A szóban forgó jelenetben Kent így szól Oswaldhoz: „I’ll teach you differences: away, away”. Míg Vörösmarty ismét a betű szerinti jelentéshez ragaszkodik: „Majd megtanítlak én különbséget tenni”, addig Kosztolányi ezúttal is szólást idéz: „Majd én megtanítlak kesztyűbe dudálni” (Kosztolányi 1982, 1: 216, 215). Az *Alice in Wonderland* magyar szövegének átdolgozója minden közmondást kiiktatott Kosztolányi szövegéből, és ezáltal elszűrősködött Lewis Carroll meséjét. Ha Kosztolányi azt írta: „Ez világos volt, mint a vakablak” (Carroll [1938], 58), Szobotka ezzel a mondattal cserélte elődje megfogalmazását: „Ez tagadhatatlan volt” (Carroll 1974, 52). John Donne *The Good-morrow (Jó reggelt)* című költeményének hangneméhez tökéletesen illik, hogy az „Or snorted we in the seven sleepers’ den?” kérdés így hangozzék magyarul: „vagy horkoltunk, mint két álomszuszek?” Wilde *The Duchess of Padua (A páduai hercegnő)* című öt felvonásos szomorújátékának 1910-ben megjelent magyar átköltésében is tökéletesen indokolt, hogy az utolsó felvonás elején a második katona közmondásokban beszél. François Mauriac említett regényének elején a huszonegy éves Raymond Courrèges egy mulatóban hallja, amint egy nő azt kéri társától, máshová üljenek be, mert ez a hely üres, mire a férfi szólásszerű fordulattal válaszol: „Mais non, ce n’est pas triste: dans un quart d’heure: ce sera plein comme un oeuf”

(Mauriac 2007, 15). Kosztolányi megfelelő szokásmondáshoz folyamodik: „Dehogy kérlek, nem is olyan sivár: egy negyedóra múlva úgy tele lesz, mint a pinty” (Mauriac 1926, 11). Később a hősnő segítséget hív lerészegedett férjéhez, ki az öregedő orvost látván, kedvenc szólását idézi: „Encore un qui est mûr pour la froide pierre” (Mauriac 2007, 231). „Ez is nem sokára deszkát árul majd” – olvasható a magyar szövegben (Mauriac 1926, 182).

„Nekem a legfőbb ambícióm, hogy *szép magyar verset adjak*” – írta Kosztolányi válaszként Elek Artúr bírálatára (Kosztolányi 1999b, 495). Mivel a célkultúrából indult ki, olykor magyar költői szövegekre is utalt a fordításaiban. „Mikor az éjjel vad-fekete inget / terít az égre (kormos bakacsint)” – olvasható a *Beppo* magyar változatában (Kosztolányi 1988, 1: 57). Strindberg *Csöndes idill szombat estén* című költeményének fordítását egy elemző Csokonai, Arany János és Petőfi ösztönzésére hivatkozva méltatta (Zágonyi 1997, 233). Lewis Carroll hősnője a következő veresetet szavalja: „Krokodil fürdik, / fekete tóba, / Anyjához készül / Négerországba” (Carroll [1936], 16). Max Mell török korban játszó passiójátékában Balta Kázmér, az egyik rablógyilkos így kiált föl: „Nem kell az áfium, se semmi maszlag!” (Mell 1928, 800).

A fordítás egy elméletíró szerint „a jelenségeknek olyan osztálya, melynek tagjai között a viszony családi hasonlóság (family resemblance)” (Touy 1980, 18). „Gyaluforgácsok ezek egy művész műhelyéből” – nyilatkozta maga a költő a fordításairól 1921-ben, a *Modern költők* második kiadásához írt előszavában (Kosztolányi 1988, 2: 532). Mindig hangsúlyozta az átjárást úgynevezett eredeti művei és átköltései között. „Nem a *Hajnali részegséget* írta bele fordításaiba, épp ellenkezőleg, a japán versek hangulata árad későbbi verseiből” – hangsúlyozta a távol-keleti szövegek fordításait elemző fiatal irodalmár (Kolozsy-Kiss 2008, 38). A Kosztolányi által tolmácsolt spanyol versek tanulmányozója ebben a lírában kereste a *Meztelenül* egyik ösztönzőjét (Végh 2008, 446). Korábban szó esett arról, hogy Rupert Brooke *The Great Lover* (*Aki nagyon szere-*

tett) című versének fordítását Rába György a *Halotti beszéd* „előtanulmányának” tekintette (Rába 1969, 348). Ha „semmi nem tiltja, hogy Gould vagy Furwängler tolmácsolását műalkotásnak minősítsük” (Genette 2002, 110), ugyanez Kosztolányi legtöbb fordítására is vonatkozatható. Saját művei és átköltései között olyan szoros a kölcsönhatás, hogy ez utóbbiakat munkássága szerves részeinek célszerű tekinteni.

16. Nyelv és nemzet

„Im Augenblick sehe ich nicht, inwiefern wir es an der Sorgfalt des Wortgebrauches fehlen ließen. Das bemerken wir oft recht spät; weil der Mangel nicht so sehr an uns liegt, als daran, daß die Sprache mächtiger ist und darum gewichtiger als wir.“

(Heidegger 1985, 118)

Vers és próza

Kosztolányi fordításai és eredetinek nevezett alkotásai egyaránt határozott nyelvszemléletet tükröznek. 1926-ban a következőképpen nyilatkozott: „Nyelvünk az értelem eszközüvé lett. Elemei közhasználatú cikkek, akár a váltópénz. [...] Innen származik az, hogy az emberek a költészetet sokkal inkább félreértik, mint például a zenét, melynek anyaga, a zenei hang már eleve jelzi, hogy egy magasabb művészi légkörbe emelkedünk” (Kosztolányi 1926, 35). Felfogása élesen szembeállítható azzal a szemlélettel, amelyet Jean-Paul Sartre a második világháború után így fogalt össze: „Az ember jól tudja, hogy a tiszta és az üres művészet egy és ugyanaz, és az esztétikai tisztaság (purisme) nem egyéb, mint a múlt század polgárainak ragyogó védekező hadmozdulata”. A francia író egyértelműen elkülönítette a prózát a költészettől: a prózaíró „eszköznek” tekinti a nyelvet és „jeleknek” a szavakat, a költő számára viszont a szavak „dolgok”. (Sartre 1964, 35, 18). Mint-

518

egy fél évszázaddal korábban H. G. Wells érvelt e kétféle nyelvhasználat létezésével, Henry Jamesszel folytatott vitájában (Szegedy-Maszák 2007b, 203-205). Ez az álláspont összefüggésbe hozható Locke nézetével, aki a szavakat „ideák” „jeleiként” határozta meg, s e kapcsolatot egyértelműen önkényesnek ítélte, azzal érvelvén, hogy amennyiben ez másként volna, csakis egyetlen nyelv léteznék (Locke 1964, 2: 12). „Ha a költő elbeszél, magyaráz vagy tanít, a költészet *prózaivá* válik” – állította Sartre, vagyis a költészetet a zenével, a festészettel, a szobrászattal s az építészettel rokonította, mondván: „A hangok, színek, formák nem jelek, semmi rajtuk kívülre nem utalnak vissza. [...] A költők olyan emberek, akik nem hajlandók *használni* a nyelvet” (Sartre 1964, 48, 12, 17). Hasonló vélekedést a közelmúltban is fogalmaztak meg elméletírók. „A festészet és a zene, a szobrászat és a tánc, vagy a líra és a regény nem összemérhető [...]. E formai különbségeket nem a forma *megválasztása* szabja meg (ha így volna, megkerülhetőek volnának), hanem a minden forma alapjául szolgáló közeg (médiium)” (Luhmann 2000, 115).

Kosztolányi másként vélekedett. Nem tételezte föl azt, hogy a líra és regény közege lényegesen eltér egymástól. Mindketőt a nyelv végső soron azonos létezési módjára vezette vissza. Úgy gondolta, hogy le lehetne „kottázni prózánk ritmusát”, „a dallam menetét” (Kosztolányi 2004c, 278). Prózaírása elválaszthatatlan attól a meggyőződéstől, hogy a szavak nem „átlátszó”, s a prózaíróknak nem az a feladata, hogy „üzenetet közvetítsen olvasóikhoz” (Sartre 1964, 32, 34.). Nemcsak úgynevezett szépprózai alkotásaiban, de szövegelemzéseiben is észrevehető, hogy „elválasztja és összeegyeztethetetlennek tartja a *szép* és *hasznos* fogalmát” (Szitár 2000, 190). Bármennyire igaz is, hogy József Attilához hasonlóan „elsősorban magára a szövegre” összpontosította figyelmét, „annak nyelvi elemzésével” vélt róla „érdemét mondani” (Lengyel 1996), mégsem az orosz formalistákhoz célszerű hasonlítani, mert ők „illetéktelen megközelítésként utasították el mind a pszichologista, mind a ’szociális’ érdeklődésű értelmezést, azt, ami Lengyel

András szerint Kosztolányi, illetve József Attila értekező munkásságát jellemzi” (Veres 2003b, 67).

A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy a lélektani és társadalmi vonatkozások inkább jellemzik József Attila, mint Kosztolányi szövegelemzéseit. Az idősebb költő műelemzéseit – például *A hollóról*, az *Über allen Gipfeln* kezdetű versről vagy a *Téli regéről*, a *Barbárok* című elbeszélésről vagy az *Anyám nevére* című költeményről – az orosz formalisták munkáinál indokoltabban hozhatók összefüggésbe a *The Dial* elnevezésű folyóiratban közölt értekezésekkel, amelyeknek szerzői arra törekedtek, hogy „egy műalkotás tárgyalásába ne vonjanak be külső ismereteket” (Janssens 1968, 73). A Széchenyi Istvánról írt eszmefuttatás, a *Lenni vagy nem lenni*, említést tesz arról, hogy szerzője e szóban forgó amerikai folyóirat „mindössze nyolcszáz” előfizetője közé tartozott (Kosztolányi 2004c, 13). A *The Dial* nem számított népszerű folyóiratnak. „1923 januárjában 18 000 példányt nyomtattak ki, de ez volt a legkelendőbb szám, általában csak 4000 példány kelt el” (Janssens 1968, 37). A húszas években T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings, William Carlos Williams, Ezra Pound költészetét, valamint Kenneth Burke értekezéseit jutalmazta külön díjjal. Munkatársai közé tartozott Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, a nyelvész Edward Sapir, az értekező Edmund Wilson, valamint a versíró Amy Lowell, akinek egy költeményét lefordította Kosztolányi, továbbá Thomas Mann és Hermann Hesse. 1922-ben itt jelent meg a *The Waste Land*. E folyóirat fontos szerepet játszott a New Criticism néven ismert szövegelemző irányzat kialakulásában, és szerzői közül Sapir döntően hozzájárult Wilhelm Humboldt örökségének, a nyelvi viszonylagosság gondolatának továbbviteléhez. Talán a nyelv költészettanának lehetne nevezni azt a felfogást, amelynek európai hagyományáról a nyelvbölcselet egyik magyar szakértője ilyen összegzést adott: „nyelv és gondolkodás egysége gyakorta azt jelenti, hogy a nyelv konstituálja világunkat, s így magukat a dolgokat is; azt, hogy mi lehet egyáltalán tárgy a számmunkra, a nyelv határozza meg” (Neumer 1998, 97). Az emlí-

tett amerikai költők és értekezők lényegében Mallarmének ahhoz az előföltevéséhez kapcsolódtak, mely szerint „a költő egyetlen, de megfellebbezhetetlen elkötelezettsége a nyelvre vonatkozik” (Man 1993, 158).

A *The Dial* Remy de Gourmont nyelvszemléletét is népszerűsítette (Gourmont 1920a). Ez a francia szerző Mallarmé köréhez tartozott. *Un coeur virginal* (1907) című könyvét Kosztolányi méltatta *A Hét* 1910. január 30-án megjelent számában (Kosztolányi 2006, 205-207). Rába György hasonlóságot állapított meg e francia szerző s Kosztolányi nyelvszemlélete között (Rába 1969, 224), s valóban nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a magyar költő Remy de Gourmont szimbolistákról írt könyvéből (Gourmont 1896), sőt *Le problème du style* (1907) című gyűjteményéből is meríthetett ösztönzést szövegelemzéseik elkészítésekor. „Gourmont-t szemlátomást foglalkoztatta a csalóka és kétségkívül értelmetlen (pointless) remény, hogy a kritika tudománnyá alakítható” – írta egy olyan angol költő-irodalmár, aki fönntartásokkal élt a módszerességgel szemben (Davie 1964, 73).

Kosztolányi álláspontja abban különbözik Sartre idézett érveitől, hogy nem tesz különbséget költészet és próza között, s ennyiben Mallarmé eszményéhez áll közel, aki így fogalmazott: „A vers mindenütt benne van a nyelvben, ahol van ritmus [...]. A prózának nevezett műfajban olykor mindenféle csodálatos ritmus érvényesül. Valójában nincs is próza: létezik az ábécé és a többé vagy kevésbé kötött (serrés), többé vagy kevésbé széttöredezett (diffus) vers” (Mallarmé 1945, 867). Kosztolányi már 1906-ban az értekező prózaíróval szemben is olyan igénnyel lépett föl, amelyet mások csak versírók esetében tekintettek érvényesíthetőnek: „Mondataiban sok az architektúra és kevés a numerus, a zene” (Kosztolányi 2001, 46). Évtizedekkel később így méltatta a tizenhetedik század egyik magyar költőjét: „Társszerzője a magyar nyelvnek” (Kosztolányi 2004c, 42). „Köztudott Kosztolányiról, hogy milyen tudatosan írt, s hogy szójátékokat sem indokolatlanul alkalmazott” (Molnár 2001, 303). Az efféle méltánylás sajnála-

tosan meghamisítja a költő álláspontját. „A kiadó könyvkereskedő, a költő könnykereskedő.” Amikor Kosztolányi ilyen szójátékhoz folyamodik (Kosztolányi 1978, 2: 812), az a meggyőződés vezeti, hogy a lehetőséget a nyelv nyújtja, függetlenül a nyelv használójának a szándékától. Az *Új Idők* 1932. január 10-én megjelent számában így határozza meg a költőt: „szenvedélyes alkímistája azoknak az összehangzásoknak, melyek csak játék közben, szándéktalanul jelentkeznek, [...] magára hagyja a nyelvet, hogy helyette érezzen, gondolkozzék [...]. Ez a szóvarázs: a költészet” (Kosztolányi 2004c, 608). Jakobsonnal ellentétben nem a versre korlátozza a hangszimbolikát, a prózát is olyan tartománynak véli, „ahol a hangzás és jelentés közötti kapcsolat lappangóból nyílttá válik” (Jakobson 1969, 248).

Aki fordításaiban is a jelentő fontosságát hangsúlyozza, érthető módon Kratülosz szellemében azt sugallja, hogy a dolog és neve között természetes a kapcsolat: „Az, hogy két merőben mást jelentő szó a külső idomában egyezik egymással, s hangzása révén testvérré válik, ami annak előtte idegen volt, biztató és bátorító jel számára, hogy a héj mögött talán a dolgok ősi lelke, az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok” (Kosztolányi 1999b, 472). Ez az okfejtés nincs összhangban Hegel vagy Saussure felfogásával, akik lényegében önkényesnek tételezték föl a kapcsolatot jelentő és jelentett között. Közelebb áll a szófejtő Heidegger vagy a megszokott jelentést a jelentő alapján kitörlő Derrida álláspontjához. A fordító, akinek a „désir” szóról a „vezér” is eszébe jut, nem áll távol a bölcselőtől, aki Hegel méltatásához a név franciás kiejtését – „aigle” („sas”) – is fölhasználja (Derrida 1981, 1: 1). A jelentők hasonlósága mindig kapcsolatot teremt a jelentettek között. Ez az alapgondolat Kosztolányi elmékedéseiben a rímről, és ez a szervezőelem a *Számadás* sorozat negyedik szonettjében, ahol a főnévként és igeként szerepeltetett „ír” szó a két terzina végén áll. Mind költeményeiben, mind elbeszélő prózai műveiben követett munkamódszerére fényt vet 1914-ben tett nyilatkozata, mellyel alighanem azt kívánta ol-

vasói tudomására hozni, hogy írásmódjának lényegéhez tartozik a jelentő eltávolítása a megszokás alapján hozzá rendelt jelentettől: „Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmem, amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, metafizikai és zenei értelme” (Kosztolányi 1999b, 23). Az *Alice in Wonderland* átköltése, az *Ilona* és a *Csacsi rímek* mintegy ujjgyakorlatok a komolyabb nyelvjátékokhoz, annak szemléltetésére, hogy a nyelvi humort paraszthajszál választja el az együgyű értelmetlenségtől. A nyelv mindenhatósága és semmisége között is szinte észrevétlen az árnyalatnyi eltérés – erről is szól Esti Kornélnak s a bolgár kalauznak a története.

A tizenéves Kosztolányi „tanulmány gyanánt” németül vezette a naplóját, de arra a következtetésre jutott, hogy „idegen” volt a gondolataiban, amíg nem az anyanyelvén írt, s ezért mintegy fohászt intézett a magyar nyelvhez: „Most visszatérek tehozzád, oh gyönyörű nyelv, s te újra kinyitod tárházadat. Engedsz bányászni fénylő kincseid között” (Kosztolányi 1996, 797). Kilenc évvel később Flaubert-t idézve hangsúlyozta a felelősségét az anyanyelvével szemben. Nem ő teremt, a nyelv lehetőségeit igyekszik megtalálni: „Birkózunk az írással, futunk előle, akarjuk, és egyben nem akarjuk. Kétségbeesés, a kétségbeesés utolsó felkiáltása minden formába gyötrött szó, és azt hiszem, mindnyájan szomorúak vagyunk, alázatosak és félénkek, mikor leülünk az íróasztalhoz. Mi történik majd? Vajon sikerül-e megtalálnom az igazi szót, az egyetlen lehetőt? Az örökkévalóságban előre meg vannak számlálva az összes betűim, amiket valaha le fogok írni, és ha kevesebbet írok vagy többet, már kontár a nevem és nem művész” (Kosztolányi 2004c, 194). A *Nyugat* 1915. augusztus elsején megjelent számában különös hangsúllyal érzékelteti, hogy költőként a nyelv az egyedüli társa a magányban: „egyedül állok a földgolyón. Az őseim még tudtak valakihez tartozni. Néha találkozom a rokonaimmal [...]. Nekik ez a nyelv nem az, ami nekem. Ők csak használták: kértek rajta bort, kenyeret, áldást.

De én nem használom: hanem engem használ” (Kosztolányi 1916, 179-180). Tíz évvel később még egyértelműbben fogalmazza meg alávetettségét: „A nyelv, mely látszólagos logikátlanságában bölcsebb, mint sokan hiszik, s mély, eddig ki nem derített igazságok kulcsát rejti” (Kosztolányi 1978, 2: 554). Aligha igényelnek magyarázatot Illyés Gyula szavai, ki 1933. október 30-án ezt írja Kosztolányinak: „egy nemzedék tőled tanul prózát írni, tőled tanul magyarul” (Levelek 1985, 105).

Nyelvi viszonylagosság

„Fogarason egyedül / megtanultam görögül.” E rigmus (Babits 1997b, 669) egyszerre érzékelteti a huszadik század elején indult jelentős magyar költők készségét idegen nyelv elsajátítására és azt, hogy ez legtöbb esetben olvasást és nem beszéd-készséget jelentett. Sauvageot azt írja Babitsról, hogy „soha egy szót nem hallottam tőle franciául.” Kosztolányit kivételnek tekintette az Eötvös Collegium oktatója. Ő „meglehetősen (fort) jól beszélt franciául”, legföljebb a felesége miatt kellett áttérni a magyarra (Sauvageot 1988, 62, 67, 71). Akinek jó a nyelvérzéke és komolyan is veszi a nyelvtanulást, az minduntalan érzi, mennyire kevés van a birtokában. Kosztolányi mindig élesen látta idegen nyelvtudásának fogyatékosságait. Ez magyarázza 1922-ben megfogalmazott figyelmeztetését: „Az erőtlén karó gyenge, a tavaszi szél azonban már zsenge, a könnyű ruhácska vagy a szellő lenge, a tengő fa cse-nevész, a düledező, régi ház rozoga, a vékony üveg pohár törékeny, a beteges gyermek vézna vagy satnya, vagy mazna, a tévedő ember gyarló, az elégtelen táplálék silány vagy hitvány, vagy gyatra stb., stb. Az azonban, aki már kiskorában tudja, hogy a gyenge schwach is, meg faible is, meg weak is, meg debole is, könnyen lemond e fárasztó és izgató keresésről. Őneki mindenki gyenge. [...] Csak bizonyos mennyiségű szót fogad magába az emberi agyvelő” (Kosztolányi 2004b, 24).

A fordító tudatában van annak, hogy nem ismeri a forrászöveg mellékjelentéseit. Ezt a tanulságot vonja le annak a költőnek a műveiből, akinek a tragédiáit hiába próbálja meghonosítani a magyar színpadot: „Racine is rabja a francia nyelvnek. A francia nyelv nem börtön. Ha pedig börtön, olyan börtön, melyben negyvenmillió ember lakik, olyan dallamos börtön, melyben sok más millió idegen is szívesen időzik, mint vendég. Ezek azonban akármennyire tudnak franciául, akármennyire tanulmányozzák ízlésük csínját-bínját, akármennyire ismerik hagyományait, aligha találhatják meg a kulcsot az arány e mesteréhez, aligha élvezhetik tartózkodását és elvontságát, aligha vehetik észre azokat a lemérhetetlenül finom nyelvi árnyalatokat, melyektől a franciák annyira el vannak ragadtatva” (Kosztolányi 2004c, 147).

Nem igazán van értelme „az anyanyelvhez való erotikus kötődés”-t tulajdonítani Kosztolányinak (Kőváry 2009, 69). Egyszerűen annak meglátásáról van szó, hogy valamely nyelvet sosem lehet birtokolni. „Tudni egy nyelvet, még anyanyelvünket is, viszonylagos dolog. Ennek a tudásnak nincs határa” (Kosztolányi 1978, 1: 91). Kosztolányi értesült arról, hogy a franciák fanyalognak, ha mások használták a nyelvüket. Ismerte D’Annunzio és Verhaeren franciaországi fogadtatását. Maurice Barrès 1998-ban Verhaerennek ajánlotta *Les Déracinés (A gyökértelenek)* című regényét, föltehetően azért, mert így akarta kifejezni azt a meggyőződését, hogy a flamand költő számára a francia kölcsönvett nyelv. Nemcsak ő gondolkozott így. Albert Giraud a *La Jeune Belgique* című lapban azt írta, hogy „Verhaeren úr a franciaországi franciát sosem tanulta és nem is értette. Olyan mesterkéltén használja, ahogyan egykor a faragatlan barbárok Titus Livius és Vergilius latinját” (Marx 1997, 47). Remy de Gourmont szóvá tette, hogy Verhaeren nyelve pontatlan, elcsépelte rímeket, hibás kifejezéseket ismételt, sajnálta, hogy Verhaeren nem húszéves korában telepedett le Párizsban, és kegyetlen végkövetkeztetést fogalmazott meg: „Születése, neveltetése, kultúrája okozza azokat a fogyatékoságokat, amelyek megbotránkoztatnak bennünket” (Gourmont 1904, 218, 221, 222).

Nem indokolatlan föltételezni, hogy „Kosztolányi egyenesen a *Medienkulturwissenschaft* bizonyos kérdés feltevéseit látszik megelőlegezni”, hiszen valóban számol a műszaki fejlődésnek olvasásra gyakorolt hatásával, de „a hírközlés, a látvány és hang rögzítésének, továbbításának eszközeit és anyagát vizsgálva összegezőképp rendre a jelentésteremtő nyelv összetettségét mutatja fel” (Dobos 2008, 64, 61). Éleslátását bizonyítja, hogy megjósolta az ismereteket közlő és továbbító közegek (médiумok) egységesítő hatását. „Ma – a közlekedési eszközök, a telefon és a rádió jóvoltából – egy az egész földgolyó. Úgy látszik, senki sem és semmi sem maradhat elszigetelve. Még egy sziget sem.” A jövőnek ez a jelenbe vetítése (Kosztolányi 1978, 2: 286) ugyanabból az évből származik, amelyből a *Lenni vagy nem lenni* eszmefuttatása. Széchenyi megidézését az indokolja, hogy e nagy előd sokakat elrettentő látomásából igyekszik ihletet meríteni hasonló figyelmeztetés megfogalmazásához. Így rajzolja meg a műszaki fejlődés fölgyorsulásának a körvonalait: „e technikai forradalom, mely a nemzeti egységek irodalmát ismeretlen és beláthatatlan válságok felé sodorja, még a kezdet kezdetén van, csak ezután érezteti majd hatását. [...] Ez megtanította az embereket arra, hogy képekben érezzenek, gondolkozzanak, anélkül hogy nyelvel fejeznék ki magukat” (Kosztolányi 2004c, 12). Egyszerre két folyamat elindulását vette észre. Évtizedekkel a képernyő világméretű elterjedése előtt érzékelt a nyelvi kultúra háttérbe szorulását, és fölismerte az angol nyelv térhódítását. Egyre gyakrabban hivatkozott az angol nyelvű sajtóra, és pontosan látta, hogy e nyelv kiszoríthat másokat és csökkentheti a magas kultúra esélyeit. „Vajon az angol szellem hódította meg a világot? Sajnos, kötve hiszem. Gazdasági jelenség ez. Nem Shakespeare és Dickens diadalmaskodott, hanem két másik tényező: a Shilling és Dollár” (Kosztolányi 1978, 2: 278).

A kultúrák sokféleségének védelméhez a nyelvek különbözőségét megszokás alapján indokoló felfogás hagyományához nyúlt vissza. A Kratülosszal vitázó Hermogenész állítja, hogy „semminek nincs *természettől fogva* neve, csak az elnevezők

szokása és gyakorlata adja ezt neki.” Szókratész, aki óvatosságra int, mondván, hogy „nem kell túlgyorsan elfogadni akármit”, végül is engedményt tesz Hermogenésznek, amidőn kijelenti: „kénytelenek vagyunk a megegyezésnek és a szokásnak is helyet adni gondolataink beszéddel való kifejezésében” (Platón 1943, 501, 573, 366). A nyelvi sokféleség föltétlen tisztelete indította a magyar költőt arra, hogy szembeszegüljön a nyelvi egyetemesség (univerzalizmus) híveivel.

1930. július 16-án közölte a *Nyugat* *A magyar nyelv helye a földgolyón* címmel azt a nyílt levelet, amelyet Kosztolányi Paul Jules Antoine Meillet-hez (1866-1936) intézett. E francia tudós korának egyik legjelentősebb nyelvésze, Ferdinand de Saussure-nek előbb tanítványa, majd munkatársa volt. 1902-ben az École des Langues orientales Örmény Tanszékének vezetésével bízták meg, majd 1905-ben kinevezték a Collège de France tanárának, ahol olyan kiváló nyelvészeket nevelt, mint Émile Benveniste, Georges Dumézil és André Martinet. *Les langues dans l'Europe nouvelle* című könyvét először 1918-ban adták ki. A magyar költő a tíz évvel későbbi kiadást olvasta, mely a szerző egyik tanítványának az európai nyelvekről készített számszerű kimutatásával együtt jelent meg (Meillet 1928). Mivel Kosztolányi vitairata a *La revue mondiale* 1931. január 15-iki számában franciául is olvasható volt, *Défense d'une langue nationale* címmel, e röpiratszerű nyílt levélről franciák is tudomást szereztek. Február 14-én a *L'Opinion* Meillet tanítványának, a könyv függelékét összeállító André Thérive-nek a cikkét közölte, áprilisban pedig a *Revue Franco-Hongroise* is foglalkozott Kosztolányi szövegével. Hihetőleg ez a vita járult hozzá ahhoz, hogy francia írók a korábbinál több figyelemmel fordultak Magyarországhoz: Kosztolányi meghívására Georges Duhamel 1931. november 2-án előadást tartott a Magyar Tudományos Akadémián, s a PEN Club 1932 májusában Budapesten tartott, négy napos, kétszázötven résztvevővel megrendezett tizedik ülésén Duhamelen kívül Jules Romains is megjelent. Ugyanebben az évben lett Kosztolányi a Becsületrend lovagja, december végén pedig tíz francia új-

ságíró érkezett Budapestre, a La Fontaine Társaság és a a Magyar-Francia Kapcsolatok Irodalmi Társasága által rendezett összejövetelre, melyen Kosztolányi is előadást tartott (Madácsy 1985, 534-535).

Aurélien Sauvageot azt állította visszaemlékezéseiben, hogy Kosztolányi „elégé rosszul értelmezte, amit Meillet írt” (Sauvageot 1988, 156). Kifogásának személyes indoka érthető, hiszen ő is Meillet tanítványa volt, és saját beismerése szerint még kéziratban olvasta ezt a munkáját, sőt tanára reá bízta az első kiadás levonatának javítását. A könyv politikai célzatát nehéz volna tagadni. Az első világháború vesztes államaiban hivatalos nyelveknek és kultúráknak elmarasztalása csakis így magyarázható. Természetesen a munka számos részlete elárulja, hogy szerzője az összehasonlító nyelvtudomány kiemelkedő művelője volt. Ez adja a benne kifejtettek súlyát. Nyilvánvaló, hogy *Az új Európa nyelvei* az 1920-ban kötött békeszerződés tudományos igazolásának igényével készült.

Ha összevetjük Meillet szóban forgó munkáját a vele foglalkozó nyílt levéllel, nyomban kitűnik, hogy Kosztolányi pontosan fordította az idézeteket és nem a szövegből kiragadott részletekre utalt. Számtalan más hivatkozással is bizonyíthatta volna állításait. Némely esetben még ki is hagyta az olyan mondatokat, amelyeket durván sértőnek vélhetett. Egyik idézetének elejéről például mellőzte az Osztrák-Magyar Monarchia népeire vonatkozó kitélet: „Valójában mindegyik nemzetiségnek nyelve van annyira nemes, sőt még nemesebb is, mint a magyar” (Meillet 1928, 208). E mondat után a szlovák nyitja a példák sorát, amiről Kosztolányi szintén nem ejtett szót.

Meillet zavarónak és megszüntetendőnek vélte a nyelvi sokféleséget. Az értelemre hivatkozva emelte magasra a nyelvi egyetemesség érvényét, és a saját anyanyelvében látta ennek legtökéletesebb megtestesülését. A második kiadás előszavában így érvelt: „a nyelvek között még kevésbé van egyenlőség, mint a népek körében: a francia nyelv intellektuális és társadalmi értéke nem azonos mértékű a bretonnal vagy a baszkal” (Meillet 1928, XII).

Milyen vádakkal illette Kosztolányi Meillet könyvét, és indokolhatók-e kifogásai? A költő azt vetette a nyelvtudós szemére, hogy lebecsüli a jelentő fontosságát. A *Budapesti Napló* 1906. augusztus 30-án megjelent cikkében még úgy foglalkozott Zamenhof „okos, világos és nagyszerű nyelvtanával”, hogy üdvözlétét küldte az eszperantó nyelv Genfben tartott, második ülésének résztvevőjéhez, a „jövendő kultúra nyelvének nemes és ihletett előcsatárjaihoz” (Kosztolányi 1999b, 11). Némely kortársát a nemzetközi megértés reménye arra készítette, hogy valamely nemzetközi nyelv tanulására biztasson. 1918. november 8-án a Galilei-kör választmánya „felhívást tett közzé az ido nyelv tanulására és a nemzetközi kapcsolatokban való alkalmazására. A felhívást Jászi Oszkár, Pikler J. Gyula, Dienes Pál, Babits Mihály és Ignóus írták alá” (Rátkai 2009, 76).

A nemzetközi nyelv eszménye nagyon régi időkre megy vissza. A nyelvi és kulturális egyetemesség hívei, Descartes és Leibniz követői szálltak síkra érte. „Talán léteznek mesterséges nyelvek, amelyek választhatók és teljesen önkényesek” – írta Leibniz (Leibniz 1900, 1: 236). Kosztolányi nagyon korán eltávolodott ettől a hagyománytól, mert úgy vélte, a költészetről teljesen megfeledkezik az, aki „az etnikus nyelvekkel azonos célokra alkalmazható nemzetközi nyelv” lehetőségét tételezi föl. A fordítás nehézségeinek tudójaként világosan látta, hogy „a legjobb irodalmi alkotások eszperantóra fordítását” (Rátkai 2009, 73) csakis olyanok szorgalmazhatják, akik nincsenek tudatában annak, hogy a nyelvi műalkotás elválaszthatatlan az olyan mellékjelentésektől, amelyek egy-egy nyelv történelmét testesítik meg. Halott vagy élő egy metafora? Erre a kérdésre csakis az illető nyelv hagyományán belül adható válasz. Kosztolányi megtanulta az eszperantó nyelvet, de már *A Hét* 1912. augusztus 25-én megjelent számában érzékeltette, hogy az ő céljaira használhatatlan: „Az eszperantónak nincs emlékezete [...]. Minden szót kitűnően értek, de fáj, hogy érttem, ízetlen és sórtalan, nincs a szavaknak tartalmuk. Hazugság minden szó, mert nincs múltjuk. [...] Lehet ezen a nyelven beszélni és komédiát játszani? Legfeljebb kereskedelmi-

levelezni, falragaszokat, rendeleteket írni” (Kosztolányi 1978, 2: 705). Hasonló indokkal tette félre az eszperantót és C. G. Ogden „Basic English” nevű próbálkozását (Kosztolányi 1999b, 199), mint később Wittgenstein, aki az eszperantó terjesztését pártoló Carnappal szemben fejtette ki a véleményét: „Eszperantó. Az undor érzése, mikor *kitalált* szót kitalált todalékokkal mondunk ki. A szó hideg, mellékértelem nélküli s mégis a ’nyelv’ szerepében tetszeleg” (Wittgenstein 1984, 52).

Meillet rangsorolta a nyelveket, Kosztolányi a teljes egyenlőségüket hirdette. „Össze nem mérhető egységeket nem lehet összemérni” – jegyezte meg 1934-ben. A francia tudóssal szöges ellentétben szerves képződménynek tekintette a nyelvet és arra következtetett, hogy „nincs, nem volt, nem lehet ’barbár’ nyelv” (Kosztolányi 1999b, 223, 90), sőt egyenesen azt sugallta, hogy a nyelvek egyenrangúságába vetett hit elválaszthatatlan a szabadelvűségtől.

„Számítási alapigazságok megítélésénél az emberi elme csodálatos egyöntetűséget tanúsít. Ez a nyelvek területén megszűnik”, mert minden nyelv „más-más szemléleti forma megnyilatkozása” – olvasható *A Pesti Hírlap Nyelvőre* című kiadvány „Használati utasításá”-ban (Kosztolányi [1932b], 6). Ez az állásfoglalás összeegyeztethetetlen azzal a Locke és Leibniz által képviselt vélekedéssel, amely szerint a gondolat elsődleges a nyelvhez képest. A nyelvi egyetemességnek még azzal az eszményével is szemben áll, amelyet Saussure képviselt, kiről megállapították, hogy nyelvszemlélete a történetiséget zárójelbe tevő klasszicistákéhoz állt közel, hiszen Condillacnak, nem pedig Friedrich Schlegelnek vagy akár Goethének az örökségét képviselte (Todorov 1977, 338).

Kosztolányi nyelvszemléletét viszont éppen a romantikusoktól lehet származtatni. Idegennek érezte magát az Arisztotelész vagy akár Augustinus nevével is fémjelezhető jelelméleti hagyományt, amennyiben kizárta annak a lehetőségét, hogy létezik a különböző nyelvekhez képest elsődleges jelentés. Kosztolányi felfogása a romantikusokéhoz állt közelebb, akik „Urfaktum”-nak fogadták el a nyelvet – akár Istentől ere-

deztették, mint Hamann, akár az ember elmélkedő képességének, a „Besonnenheit”-nek forrásával azonosították, mint Herder, akár a nemzeti „Geist”-ből eredeztették, mint Wilhelm von Humboldt. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Kosztolányi a romantika néhány későbbi örökösének a nézeteiről is tudott. Renan-ra lehet gondolni, ki *De l'origine des langues* (A nyelvek eredetéről, 1848), illetve *L'Histoire générale des langues sémitiques* (A sémi nyelvek általános története, 1855) című könyvében nyelvi alapon próbálta igazolni azt az erősen vitatható föltevést, mely szerint „az árja szellem sokféleséget tételez föl (pluraliste), többistenhívő és türelmes”, szemben az egyistenhívő sémi gondolkozásmóddal (Genette 1976, 248). Akadt nyelvész, aki Wilhelm Wundt (1832–1920) lélektanának ösztönzését vélte fölismerni Kosztolányi szemléletében (Szili 2009, 21), s tény, hogy a költő barátja, Gombocz Zoltán nyelvészként „közvetlenül a wundti néplélektanra” támaszkodott (Pléh 1998, 159). Kései naplójában Kosztolányi az etnológus Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) *La mentalité primitive* (1922) című munkájára hivatkozott, aki a kulturális viszonylagosság szemléletésére azt említette, hogy a cherokee közösségben a négy a „misztikus szám [...] (míg nálunk a három!)” (Kosztolányi 1996, 840).

Föltehetően a romantikus örökség készítette Esti Kornél megalkotóját arra, hogy kísérletet tegyen az esztétika s az etika szétválasztására, mondván, hogy a hasznosat magamért, a szépet önmagáért kedvelem. Amidőn kérdésesnek tűntette föl a fordítást, kissé hasonló sejtéshez folyamodott, mint amilyen annak a beszélgetésnek a során fogalmazódik meg, amelyben Heidegger azt a föltevést adja egy japánnak a szájába, amely szerint „az itteni és ottani nyelvek nem pusztán különböznek, de alapjaikban más lényegűek”, mire a „kérdező” a következőket mondja: „Így az egyik s másik ház közötti beszélgetés majdnem lehetetlen” (Heidegger 1985, 85).

Negyedszázaddal azután, hogy arra az eredményre jutott: „idegen volt” gondolataiban, amikor németül vezette naplóját, Kosztolányi a következőképpen érvelt: „Hogy mi a kedély,

azt kevés nép tudja oly tömören, egyetlen szóval kifejezni, mint a német és a magyar. A latin nyelvekben mindenre van kifejezés, ami közel áll hozzá, a szellemre, élcre, csipkelődésre, sziporkázásra és humorra, aztán a jókedvre, nyájasságra, derűre, kedvességre és lelki egyensúlyra, de a fogalom pontos megjelölésére hiányzik a szavuk, egyszerűen azért, mert maga a tulajdonság is hiányzik belőlük” (Kosztolányi 1978, 2: 654). Az utolsó években egyre többször folyamodott az ahány nyelv, annyi gondolkozásmód föltevéshez. Jellemző példaként a *Pesti Hírlap*ban 1931. szeptember 20-án megjelent cikke említhető, melynek kulcsmodatai a következők: „Ez a két nyelv – a magyar és a francia – szöges ellentétben áll egymással, nemcsak szerkezetében, hanem – hogy úgy mondjam – életszemléletében és világfelfogásában is. [...] Mi nem elemzünk, hanem összefogunk, megjelenítünk” (Kosztolányi 2004c, 148).

Amennyiben igaz, hogy „az írás védelmezői inkább az univerzalizmus, a szóbeliség védelmezői pedig inkább a relativizmus felé hajlottak”, föltehető a kérdés, vajon nem lehet-e kimutatni Kosztolányinál vonzalmat a szóbeli közlésformák iránt. Nemcsak Kertész Manó (1881-1942) *Szokásmondások* (1922) című könyvének méltatása, hanem a szólások és közmondások kitüntetett szerepeltetése is arra enged következtetni, hogy Kosztolányi munkásságát távoli rokonság fűzi „a 18. század második felétől egyre világosabban körvonalazódó könyvellenes tradícióhoz”, vagy legalábbis ahhoz a gondolathoz, hogy „a nyelv és gondolkodás egysége a herderi koncepció keretein belül csak a kicsiny, zárt, szóbeli kommunikációs közösségen belül valósulhat meg” (Neumer 1998, 38, 9, 116). Újságíróként följegyezte vagy talán inkább egy nyomdász szájába adta az észrevételt, hogy Mikszáth „sosem használt központosítást, se pontot, se kommát”, s így a nyomdászoknak meg a levonat javítóinak kellett ezeket pótolni (Kosztolányi 2002, 330). Mi több, maga a szöveg, amelyből ez az idézet származik, Kosztolányinak egyik kedvelt műfaját képviselte, a nyilvánosságnak szánt, célzott beszélgetést (interjút), mely az ő korában még viszonylag fiatalnak számíthatott, hiszen Fran-

ciaországban 1884-ben a *Le Petit Journal* vezette be, amerikai mintára (Genette 1987, 330).

Az 1928-ban írott *Ábécé a versről és a költőről* első mondata szerint „Az emberiség előbb tudott versben beszélni, mint prózában” (Kosztolányi 1999b, 433). A jelentős a jelentett kapcsolata eredetileg nem volt önkényes, a költő tehát az eredeti állapotot állítja vissza. Ennek a kratiüloszi gondolatnak Novalisnál, August Wilhelm Schlegelnél, sőt Hamannál is megtalálható a változata. Kosztolányi nézetei összességükben mégis inkább Wilhelm von Humboldt nyelvbölcseletével rokoníthatók. Ő volt „az első európai, aki a nem indoeurópai nyelvek ismeretét széles bölcseleti háttérrel tudta társítani”, és „elsőként hangsúlyozta a kultúrák közötti eltérés nagyságát úgy, ahogyan az nyelveikben megnyilvánul” (Penn 1972, 19). Nemcsak Humboldt, Kosztolányi is hajlott arra a meggyőződésre, hogy a nyelv a nemzetjellem kifejeződése. A Meillettel szembeszegezett gondolatmenet erősen hasonlít a német értekezőnek arra a tételére, mely szerint „az emberi nem nyelvének felépítése azért és annyiban különböző, amiért és amennyiben maguknak a nemzeteknek a szellemi sajátossága is az” (Humboldt 1985, 79). A magyar költő rögeszmésen visszavisszatért annak hangsúlyozásához, hogy a nyelv a közösség emlékezetét testesíti meg, s ugyanez a hiedelem játszott fontos szerepet abban, ahogyan Humboldt síkra szállt a baszk nyelv létjogosultsága mellett, amelyet Meillet a magyarhoz hasonlóan majdnem fölöslegesnek ítélt.

Noha Kosztolányi nyelvre vonatkozó ítéletei némileg változtak az évek során, alapvető átalakulás helyett szerencsésebb egyértelműsödésről beszélni. Már 1905. augusztus 20-án, a *Bácskai Hírlap*ban úgy határozta meg a nyelvet mint „minden szellemi kincsünk alapföltételét”, és a következő jellemzést adta róla: „A nyelv egymagában álló hatalmas szervezet, egy természetproduktum, melynek oly furfangos, de lényegében egyszerű törvényei vannak, mint a természetnek” (Kosztolányi 1999b, 8, 7). A szervesség eszményét a romantika korában Humboldt állította föl a legegységelműbb formában, ki-

mutatván, hogy ha minden rész magában rejti az egészet, akkor az összes nyelvben kezdettől fogva adott a lehetőség arra, hogy „a fogalmak új világa és az ékesszólásnak (Beredsamkeit) addig ismeretlen ragyogása” táruljon föl (Humboldt 1994, 12).

Kosztolányi – Babitscsal ellentétben – meglehetősen rendszertelenül olvasott, roppant gyorsan tájékozódva, és ritkán jelölte meg a forrásait. Kéziratainak egy része megsemmisült, így elképzelhető, hogy már nem lesz mód annak kiderítésére, olvasta-e Humboldtot. A párhuzam mindenesetre fönnáll ketten nyelvészlelete között. Mindketten a költészetet, a bölcséletet és a történelmet tartották a nyelv fő megnyilvánulási formáinak s egyben a nemzeti művelődés lényegének, és abban is osztoztak, hogy nem tisztán önkényesnek tekintették a nyelvi jelentőt. Minden nyelvben más a helyes. „Miért? Mert így szoktuk mondani”. E szűkszavú kijelentés *A Pesti Hírlap Nyelvőrében* (Kosztolányi [1932b], 6) a nyelvtisztító mozgalom hívét annak az elvnek az érvényre juttatásához vezette, hogy az úgynevezett valóság a közösség nyelvi megszokásainak függvénye. „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkozik” – olvasható az 1931-ben papírra vetett *Túlvilági sétákban*, amely voltaképp Szarvas Gáborral folytatott, elképzelt párbeszéd sorozata (Kosztolányi 1999b, 111). Nyelv művelő cikkeiben minduntalan annak elismertetése mellett szállt síkra, hogy a világmindenségről alkotott kép nyelvről nyelvre más, mert a különböző nyelvek nem ugyanúgy szeletelik föl a világot, eltérő módon osztályoznak – a színek megkülönböztetése például az elnevezésükön (is) múlik.

Egy 1933-ból származó szösszenete, az *Ige* már a címével is arra emlékeztet, hogy a fogalomrendszereket a nyelvek szabják meg, s azért, annyiban tudok valamit, mert, amennyiben magyar az anyanyelvem. „A szó maga a valóság, melyet jelképez, magának a valóságnak veleje, kútja és kezdete” (Kosztolányi 1999b, 207). Akár a *Tractatus Logico-Philosophicus* híres állítása is eszünkbe juthat: „Nyelvem határai világom határait jelentik” (Wittgenstein 1985, 148), noha Esti Kornél

nyelvjátékainak több köze lehet Wittgenstein későbbi tűnődéseihez, mint a korai értekezésében foglaltakhoz.

A költő a hangzók eloszlásában és arányában véli fölismerni a nyelv szellemét, azután arra gondol, hogy az igeidők s módok rendszere sem egyetemes. Kosztolányi példái könnyen folytathatók. Az „imparfait” például nem fordítható le minden nyelvre, az „ősz” megjelölés a magyarban, a „fall” pedig az angolban kétértelmű, s ezért kétséges, mennyiben fordítható némely magyar vers más nyelvre, mint ahogyan Henry James *The Turn of the Screw* című szellemhistóriájának magyar változata is mellőzi az említett angol szónak „bűnbeesés” jelentését, pedig e történet megértése szempontjából döntő fontosságú, hogy az őszi kert leírása az *Őszövetség* első könyvét idézi föl.

Esti Kornél számára a nyelv életforma, s e „szereplő” megalkotója gyakran egész kultúrát rendel valamely nyelvjátekhoz. Kertész Manó említett gyűjteménye is megerősíthette Kosztolányit abban a hitében, hogy az igazság beszélők közötti viszony. A Heller Ágnes által egykor oly kedvezőtlen színben feltüntetett értékviszonylagosság tagadhatatlanul kísért Kosztolányi egyes műveiben, hiszen a hit a nyelvjátekkal is rokonságba kerül, nemcsak készség, hajlandóság, de olyan belső állapot is, melynek időtartama van. Az Észak-Amerikába költözött magyarok példája tanúsíthatja, hogy a nyelv váltás világszemlélet kicserélését is vonhatja maga után, vagy legalábbis nem teljesen indokolatlan megfelelést sejtet a nyelv szerkezete s nem nyelvi jellegű viselkedés között. Az a meggyőződés, hogy az ember a nyelvben talál önmagára, „sok esetben ő maga szolgálja a nyelvet, ezt a titokzatos valóságot, melyben legmélyebb ember volta tárul ki” – ahogyan *A lélek beszéde* című 1933-ban írt cikksorozat első részében olvasható (Kosztolányi 1999b, 194) –, óhatatlanul is annak a leszögezéséhez vezet, hogy a nyelv elválaszthatatlan a tudattól, s amit egy közösség valóságnak tart, az jórészt ugyanennek a közösségnek a nyelvi megszokásai szerint mintegy öntudatlanul épül

föl. Humboldt munkáinak közvetlen ösztönzésére Sapir fej-
tette ki módszeresen ezt a gondolatot többek között azokban
a tanulmányokban, amelyeket a *The Dial* hasábjain közölt. Az
amerikai nyelvészek másutt olvasható értekezései – így a *The
Musical Foundations of Verse (A vers zenei alapjai)* – is tartal-
maznak olyan megjegyzéseket a költői nyelvről, amelyek kí-
sértetiesen emlékeztetnek Kosztolányinak a harmincas évek-
ben tett nyilatkozataira. Sapir két olyan amerikai költő, Carl
Sandburg és Amy Lowell verseivel foglalkozott, kiktől Kosz-
tolányi is fordított, és őt is szenvedélyesen érdekelte, milyen
szerepet játszanak az olvasó beidegződései a jelentő értelme-
zésében és mi a feladatköre a kihagyásnak a versben (Sapir
1921).

Abból a kiindulópontból, hogy a nyelv gondolkozik helyet-
tem s a szó jelentése a használatban rejlik, könnyen el lehet
jutni ahhoz a meggyőződéshez, hogy a világkép örökség, „örö-
költ háttér, mely szerint különbséget tesz az igaz s nem igaz
között” – ahogyan Wittgenstein mondja (Wittgenstein 1979,
15). A *Bölcsőtől a koporsóig* (1934) végső szókincsének leg-
fontosabb alkotóeleme a hagyomány, melyet az ember épp-
úgy nem tanulhat vagy választhat, mint a rokonait. A felnőtt
fejjele is nyelveket tanuló Kosztolányi egyre nagyobb nyoma-
tékkal emlegeti, hogy csakis az anyanyelv tekinthető igazi-
nak. Olyan ellentmondást állít föl, melyet később Sapir tanít-
ványa, Benjamin Lee Whorf hoz szóba, *Science and Linguistics
(Tudomány és nyelvészet, 1940)* című tanulmányában: „Az
volna leginkább szabad személy, aki nagyon sok egészen kü-
lönöző nyelvi rendszert ismer. Csakhogy mostanáig senki nem
volt ilyen helyzetben” (Whorf 1976, 214). Kosztolányi szerint
csak az anyanyelvet lehet igazán tudni, minden más nyelv ta-
nulásában létezik egy szint, amelynél nem juthatunk mag-
sábbra. Ennek az a fő oka, hogy kizárólag az anyanyelv köze-
gében ismerhetem az árnyalatot, amely mindig valamely hely-
zet összefüggéseinek a kiszolgáltatottja. A szavak árfolyamát
egyedül az anyanyelvben kísérhetem figyelemmel, mint ahogy
az örökölt hagyománynak, a közösségi emlékezetnek is pusz-

tán itt lehetek birtokában. A jelentést nem azonosság, hanem különbség jegyében lehet meghatározni, a legkisebb nyelvi elemhez is olyan szövegösszefüggés tartozik, melynek határai nem vonhatók meg.

„Egy új világ kezdődik minden nyelv küszöbén”. Kosztolányi 1933-ban *A tíz legszebb szóról* elmélkedvén jutott erre a fölismerésre (Kosztolányi 1999b, 212). Élete utolsó öt-hat évében gyakran tett olyan nyilatkozatokat, amelyek mintegy visszhangozzák Humboldt tételeit. Ha „minden nyelvben sajátos világszemlélet rejlik”, akkor „egy idegen nyelv megtanulásával a világ eddigi szemléletében új álláspontra teszünk szert”, csakhogy az eredmény mindössze részleges, „mert többé vagy kevésbé mindig tulajdon világ-, sőt nyelv szemléletünket visszük át az idegen nyelvre is” (Humboldt 1985, 107).

Kosztolányi szemében a nyelvtisztítást az árnyalat védelme igazolja. Nem az a lényeges, hogy úgy érzi, a magyarban különösen feltűnő, sután hangzik, a szöveg többi részétől elválik az indoeurópai szó, sokkal lényegesebb az, hogy egyetlen idegen szó helyett több magyart javasol – a „fantasztikus” helyére például harminchét jelöltje van (Kosztolányi 1999b, 62-63). Rosszmájú észrevétele, mely szerint az anyanyelv szerkezetei mindig beszüremkednek idegen nyelvű beszédünkbe, éppúgy vonatkoztatható az angolt második nyelvként használó magyarra, aki egy-egy fáradt percében megfélekedzik a híms-nőnem kettősségéről, mint a magyarul kitűnően beszélő idegenre, aki hasonló állapotban elvéti az egyébként alaposan megtanult tárgy-as-tárgyatlan megkülönböztetést. *A Pesti Hírlap* 1922. szeptember 17-én megjelent számában közölt cikk, *A kis Mezzofantik* figyelmeztet, hogy azt, amit Vladimir Nabokov „a természetes szókincs hiánya”-nak nevezett, fogyatékoságnak érezhetjük, ha történetesen nyelvközi állapotban leledzünk (Nabokov 1967, 110).

Nyelvszemlélet és írói gyakorlat

A nyelvi viszonylagosság eszménye határozta meg Kosztolányi fordítói gyakorlatát és indította arra, hogy kezdeményezést tegyen írói alkotások szövegszerű vizsgálatára. Rába György találóan jegyezte meg, hogy „tulajdonképpen nem fordít, hanem magyarul gondolja végig a szöveget” (Rába 1969, 291). Az előző fejezetben arra tettem kísérletet, hogy érzékeltessem: az idegen nyelvű szövegek átköltésekor Kosztolányi eljárása megfelel a nemzetközi gyakorlatnak. Baudelaire Poefordításainak minősítésekor Remy de Gourmont az „arrangeur”, sőt a „collaborateur” megjelölést használta (Gourmont 1904, 356, 357). A *Túlvilági séták* harmadik részében még ilyen sarkított mondat is olvasható: „Nem lehet fordítani” (Kosztolányi 1999b, 110). Ennyire türelmetlen kijelentésre Humboldt sosem ragadtatta magát. Világtörténelemben gondolkodott, elfogadván, hogy az emberi eszmélkedésnek vannak általános ismérvei, melyek lehetővé teszik a fordíthatóságot. Igaz, gondolatmenetének további részében szigorúan korlátozta ennek lehetőségét: „jóval (weit) nagyobb tömegben vannak fogalmak és nyelvtani sajátosságok, amelyek oly elválaszthatatlanul bele vannak szöve nyelvük egyéniségébe, hogy [...] nem vihetők át megváltoztatás (Umänderung) nélkül másikba” (Humboldt 1994, 25).

A nyelvi átültethetőségre vonatkozó kétely okozta, hogy Kosztolányi nem igazán bízott abban, hogy a magyar irodalmat el lehet ismertetni külföldön. A *Lenni vagy lenni* erre vonatkozó szavai meglehetősen súlyosak: „Ne áltassák magukat azok a kiválóbbak vagy szerencsésebbek, kiknek könyvei esetleg külföldi piacokon is futnak, hogy ott buzogányukkal beverhetik a dicsőség érckapuit. Különlegességek maradnak arafelé, örökre, szívesen vagy nem szívesen látott vendégek. Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik. Ha mégoly mesterkéz ültette át idegen idiómába verseiket, rímeik bágyadtabban csengenek, párbeszédek lötyögnek, célzásaik fele elsikkad. Boszorkányos mesterség-

günkben a forma lényeg, az árnyalat. Mindnyájan messzire visszanyúló, tétova emlékekből táplálkozunk, víziókból és hallucinációkból, egy-egy szó hallucinációjából, mely évszázadok sziklabarlangján sejtelmes echót ver. Sajnálom, hogy nem mondhatok eredetibbet, de minden irodalom csak a nyelv lelkeiből lelkezhethet” (Kosztolányi 2004c, 14-15). Az ismétléses szófejtő alakzat (figura etymologica), amellyel ez az idézet véget ér, pontosan előre vetíti a később kifejtetteket: „Minden nagy költészet családiás. A család tagjai az idegen számára jelentéktelen, érthetetlen adomákat mesélnek egy kisgyerekről, aki hajdanában mindnyájunk ismerőse volt, emlékeznek valamire, amire az idegen nem emlékezhethet, és elmosolyodnak. Valami ilyesmihez hasonló a költészet. Nyelvünk szellemében él, melyben összeforradunk valamennyien, akármiféle politikai hiten élünk. Nem dicsekszünk azzal, hogy hűek vagyunk ehhez a nyelvhez. Mi magunk vagyunk a hűség. Nem állítjuk azt sem, hogy vele, általa, érette lélekezünk. [Itt az eredeti helyesírást érdemes megtartani!] Mi magunk vagyunk ez a nyelv. Vér vízzé válhat, pártot is üthet, de ez a szellemi közösség megronthatatlan, elmozdíthatatlan” (Kosztolányi 1930, 257-258).

Kosztolányi több helyütt is céloz arra, hogy valamely kifejezés értéke rokon egy kártyalapnak adott szabályok szerinti föladatkörével. Nyelvnek és játéknak egyaránt megegyezés az alapja. Hasonlóságuk jól érzékelhető a *Pacsirta* kilencedik fejezetében. „– Önmagát hívta ki, – kacagtak mindnyájan, álmélkodva” (Kosztolányi 1924, 104). Ezek a szavak másodlagos értelemben is vehetőek, és arra figyelmeztetnek, hogy a regény különböző nyelvjátékoknak egymást zavaró kölcsönhatásaként értelmezi a benne fölépített világot. A címszereplő levele éppúgy önmagában zárt nyelvjáték, mint az álom, a kaszinói kártyajáték vagy a vendéglői étlap. Jelentő és jelentett viszonyának az eltérő nyelvjátékok feszültségére visszavezethető bonyolítását lehet érzékelni Vajkay Ákos magánbeszédében: „– Vaníliás metélt. Vajon mi az a vaníliás metélt? Sohasem ettem ilyesmit, és nem is láttam egész életemben. Fogalmam sincs, hogy milyen. [...] Csak futólag láttam nevét, egy pillanatra, a tú-

rósgombóc, gyümölcsbabkosár és mogyorótorta között. Mint-ha álmodtam volna. Mégsem lehet elfelejteni. [...] Borjúdió. Ez is rejtély. [...] Olajvaj halból, vagy orosz ízelítő. Hahaha, de furcsa. Boszorkányos, ostoba nevek” (Kosztolányi [1924], 47-48). Vajkay Ákos itt nem régi oklevelekben, de szavakban „váj-kál”. Kratülosz öntudatlan követője, ki úgy gondolja, „*a dolgok lényege* nevüknek *rejtett értelmében*” keresendő (Genette 1976, 325). Kosztolányi a regény mimetikus jellegét teszi kérdésessé, midőn e műfaj nyelvét a költészetéhez közelíti.

Az egyik nyelvjáték szabályai alapján a másik teljesen képtelennek tűnik föl. Maga az elbeszélő is önmagukban zárt beszédműveletekkel játszik, ezért olykor még a legegyszerűbbnek látszó megnyilatkozása is akadályt állít a fordító elé. A kilencedik fejezet így kezdődik: „A csütörtök pedig, a csütörtök” (Kosztolányi [1924], 95). Richard Aczel minden korábbi Kosztolányi-átültetést felülmúló angol változatában ez olvasható: „And as for Thursday... Well, Thursday was simply Thursday” (Kosztolányi 1993b, 127). E kissé hosszadalmas, körülményes magyarázkodás elárulja a magyar mondat lefordíthatatlanságát.

A műközpontúnak nevezhető irodalomszemlélet némely nyugati, sőt kelet-európai országokhoz képest is megkésve valósult meg Magyarországon. Kosztolányi kezdeményezésének jelentőségét éppen ezért nem lehet eléggé méltányolni. 1934-ben úgy fogalmazott, hogy célja „a szövegmagyarázat, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése” (Kosztolányi 1999b, 483). Műértelmező gyakorlata nyilvánvalóan összefüggött fordító tevékenységével, hiszen több elemzését éppen más nyelvű költemények sajátmaga készítette hasonmásának igazolására használta fel. Egy 1920-ban írt tanulmányában így jellemezte értelmező eljárását: „a költeményt külön elzárt világnak tekintettem, és anélkül, hogy a tárgyukkal vagy a költő életrajzi kapcsolatával foglalkoztam volna, magát a szöveget vizsgáltam” (Kosztolányi 1999b, 409).

Kosztolányi nemcsak életrajzi, de eszmetörténeti szempontokat sem érvényesített szövegelemzéseiben. Azért nem, mert föltételezte, hogy a költő sosem új igazságokra derít fényt. „A legrosszabb művészi alkotások telis-tele vannak úgynevezett 'gondolatokkal'.” Ez a gúnyos megjegyzés (Kosztolányi 1999b, 360) rokon Mallarmének azzal a figyelmeztetésével, amelyet Valéry idéz: „Az ember nem eszméssel csinálja a verset, kedves Degas, hanem szavakkal”, sőt azzal a meghatározással, amely szintén a *Tengerparti temető* szerzőjének egyik tanulmányában olvasható: „az irodalom nem más, mint a nyelv bizonyos tulajdonságainak kiterjesztése s alkalmazása” (Valéry 1945, 141, 289). 1932-ben a *Pesti Hírlap*ban tömörségéért dicsérte Robert Browning, Mallarmé és Baltasar Gracián írásmódját, 1934-ben pedig a következő figyelmeztetést iktatta *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* című intésébe: „A költő – jegyezd meg, sűrítő, Dichter” (Kosztolányi 1999b, 148, 479).

Nyelvi magyarság

Illyés Gyula, „a fiatal költő”, e legutóbb említett szöveg címezte, 1962-ben, egy rádió-előadásban a következőképpen emlékezett vissza Kosztolányira: „mikor Kosztolányival megismerkedtem, bámultam kitűnő magyarságát, kitűnő írni tudását, noha tudtam, hogy ő is úgy tanult meg magyarul. Ifjú korában még óriási hibákat lehet fölfedezni az írásaiban, majdnem magyartalanságokat. Egyszóval: kimutatható, hogy a legjobb magyar stilisztá tudatosan sajátította el a nyelvet. Ismétlem, amikor vele találkoztam, és én már tudtam az ő útját, megkérdezte tőlem, te kitől tanultál meg magyarul. Jules Renard-tól, mondtam – az egy kitűnő francia író, a világosságnak, a francia clarténak a mestere – fölnevetett, átölelt, azt mondja, körülbelül úgy, mint én is, Racine-tól” (Illyés 1989, 45).

Kosztolányi Babitsnak 1906. március 25-én küldött levelében bírálattal illette azt, ami „nyelvünk szellemével ellenke-

ző”, sőt már diákköri naplójában, 1901-ben elmarasztalóan utalt a mások beszédjében hallott „fültépő germanizmusokra”, később pedig szóvá tette anyósának németes kifejezéseit (Kosztolányi 1996, 107, 806, 321). 1917-ben Kármán Józsefről írt méltatásában neheztelő megjegyzést tett a németes „vad nyelvújítók”-ra, sejtetvén, hogy nemcsak az idegen eredetű szokat kifogásolja, de a tükörfordításokat is. „Ha öt forgatom, nem érzem a nyelvújítás szükségességét” – állította Pázmányról 1920-ban, szintén a *Nyugatban* közölt esszéjében (Kosztolányi 2004c, 675, 34), s e súlyos ítéletét az olvasó akár Németh László jóval későbbi észrevételeivel is rokoníthatja. Ugyanabban az évben jelent meg rendkívül kegyetlen elemzése *Az elsodort faluról*, amelyet idegenszerűsége miatt ugyanúgy megszólalt, mint Lukács György és Jászi Oszkár írásmódját, azt állítván, hogy Szabó Dezső mondatai ugyanúgy nevetségesek, mint „Maeterlinck álomnyelve Balázs Béla székely balladái-ban” (Kosztolányi 2004c, 420, 421, 418). Kifejezetten baráti megrovásnak minősülhet egy 1927. szeptember 22-én kelt levél, melyben Füst Milán *Catullus* című színművének idegenszerű megfogalmazásait tette szóvá (Kosztolányi 1996, 559). Fordítások és színészek magyartalanságaira is figyelt: a *VIII. Henrik* magyar előadását még nem sokkal a halála előtt is ezekért bírálta (Kosztolányi 1978, 2: 261).

„Az idegen szavak szegénységre vallanak.” Ezt az előföltévesét (Kosztolányi 1996, 721) azzal lehet indokolni, hogy amennyiben valamely szó jelentése más szavakéhoz képest határozható meg, fönnáll annak a veszélye, hogy a másik nyelvből kölcsönzött szó jelentése körvonalazatlan marad a magyarban. Egyszerű példára hivatkozva: a „szimpatikus” szóhoz más jelentés tartozik, mint a „sympatique”-hoz vagy a „sympathetic”-hez. Nyelvész állapította meg, hogy amikor 1932-ben *Magyarosan* címmel nyelvművelő folyóiratot indítanak „s az Akadémia egy sajtóértekezleten kezdi feszegetni a nyelvtisztaság ügyét, Kosztolányi már huszonhárom éve írja ilyen tárgyú dolgozatait, s háta mögött ezeken kívül egy már megszerkesztett Pesti Hírlap Nyelvőre is áll” (Deme 1946, 35). E kiad-

vány létehozásakor Hegedüs Loránt „közgazdasági szöszede-tét” és „Lotz János egyetemi hallgató anyagát” is hasznosította. 1933 januárjában örömmel jelentette Tolnai Vilmosnak, hogy e tanácsadó kézikönyv „már karácsonykor szétrepül 100 000 példányban, a többi 150 000-et most osztogatják” (Kosztolányi 1996, 665, 666, 681).

Nyelvtisztító tevékenységét sokan nem helyeselték. „Erre a védelemre nincs szükség” – hangoztatta Schöpflin Aladár, és pályatársának okfejtéséről azt jegyezte meg, hogy Kosztolányi „olyan dolgokat is szupponál, amiket” ő nem vállalhat. Fő ellenérvét így fogalmazta meg: „nem nézek egy szóra sem gyanúval vagy gyűlölettel azért, mert idegen. Előbb megnézem, van-e pontosan azonos jelentésű szó; ha van, azt használom, ha nincs, inkább mondom vagy írom az idegent” (Schöpflin 1967, 174, 179). Vitájuk süketek párbeszédéhez hasonlítható, hiszen a nyelvek különféleségét állító költőnek alapföltevése volt, hogy két nyelvben nem létezhet azonos jelentésű szó. Javasatainak egy részét a magyarul beszélők vonakodtak megfogadni: kritikai helyett nem mondunk „bírálati” kiadást (Kosztolányi 2004c, 676), rádió helyett „hangosanbeszélő”-t (Kosztolányi 2002, 362), romantikus helyett „regényes” irodalmat (Kosztolányi 2006, 81), statisztika helyett „számhasonlítást”, rivalda helyett „fényhidat” (Kosztolányi 1999b, 129, 167), automata-buffét helyett „mozgó konyhá”-t (Zeke 2008b, 68). Az irodalmár számára viszont föltétlenül hasznosnak mondható nyelvtisztító törekvése, hiszen némi támpontot ad ahhoz, hogy a névtelen cikkek esetében eldöntse, mi származik Kosztolányitól. Ha egyszer ő a „gépszekér” használata mellett döntött, akkor valószínűleg nem ő a szerzője olyan cikknek, amelyben autóbuszok szerepelnek (Zeke 2008b, 114, 34). A lélektan művelői között van, aki úgy gondolja, hogy szakmája sokat köszönhet Kosztolányi nyelvtisztító tevékenységének: „ajánlatainak igen nagy hányada bevált, a szakma elfogadta, használja, vagy – legalább egy ideig – használta. Némelyik nélkül ma magyarul nem is lehetne pszichoanalízisről beszélni” (Lengyel 1998, 60). Maga Kosztolányi nem sokat remélt saját kez-

deményezésének sikerétől, hiszen 1933 elején ezt írta Tolnai Vilmosnak: „Ha így haladunk, maholnap már csak a névelőink és ragjaink maradnak magyarnak” (Kosztolányi 1996, 682). Borúlátása nem volt teljesen alaptalan, hiszen még értő elemzőinek munkáiban is található ilyesféle mondat: „A vonatból optikai csalódás miatt kiszálló utazó így duplán deplacírozott figura” (Hima 2003, 51).

„Az édes anyanyelv iránti szerelme a ’tudtán kívüli alkotás’, a nyelvhez fűződő erotizált kapcsolat motiválta rokonszenvét a romlatlan, egyszerű és gyermeki parasztlányokból lett cseléd lányok iránt is” – olvasható egy lélektani tanulmányban (Nemes 1998, 18). E túlértelmezés helyett másféle indítékot tételeznék föl. „Magyarul szeretnék tanulni” – írta Balázs Béla Babitsnak 1908. november 14-én (Babits – Juhász – Kosztolányi 1959, 307). Kosztolányi is így vélekedhetett, hiszen kamaszkori naplója még „valóban tartalmaz elég germanizmust” (Dér 1980, 21). Nyelvész hangsúlyozta a távolságot korai és későbbi írásmódja között: „az 1908-ban írt Swinburne-essay kora stílusát hűen képviseli. Idegen szavakkal, dagályos mondatokkal, bő és hivalkodó jelzőkkel megtűzdelt írás ez. [...] Huszonhat évvel később, Füst Milán szerzői estjén már egy teljesen más jellegű, szinte nem is ugyanolyan nyelvű író szólal meg” (Deme 1946, 39). A nyelvtisztító korábbi műveit is átalakította. Olykor még a címek is megváltoztak: az *Appendicitis* (1911) utóbb *Vakbélgyulladás*ként jelent meg. Rilkeről írt szövegének 1909-ben és 1922-ben közölt változatát összehasonlítva, olyan módosítások állapíthatók meg, mint idegen szavak magyarítása, a jelzők számának nagymértékű csökkentése, „a határozatlan névelő mindenkori, a határozott névelők gyakori elhagyása főként felsorolásokban, egymást követő mondatok összevonása mellérendelő összetett mondatokká” (Szász 1975, 300) és így tovább.

Ahogy Kosztolányi más jellegű nézeteiben, úgy nyelvhasználatában is hiba volna teljes következetességet látni. 1904-ben még síkra szállt a félmúlt használata mellett (Kosztolányi 1996, 38), főként azért, mert némely nyugati nyelv időszerke-

zeteit ennek az igealaknak a segítségével próbálta átültetni magyarra, vagyis „főként az idegen nyelvi párhuzamokra gondolhatott” (Horváth 1957, 459). Mindössze két év telt el, s egy színházi előadás már arról győzte meg, hogy a magyar félműlt még fordításban is „avult”-nak tekinthető, mert „az élő beszédből nagyon kirí” (Kosztolányi 1978, 1: 23). Azzal is számolnia kellett, hogy olykor tévedett a nyelvérzéke. Tolnai Vilmos 1919-ben kárhoztatta, hogy a „zsongító” szót hibásan használta: „Ez nem annyit jelent, mint *enyhítő*, *csillapító*, hanem *erősítő*, *idegfejlesztő*” (Levelek 1985, 31). 1935. január 13-án olyan cikket közölt a *Pesti Hírlapban*, amely még némi önbírálatot is mutat. Proust nagy regényének egy részletén mutatta be a hosszú mondatos írásmód előnyeit (Kosztolányi 1999b, 242-244), burkolt célzasként arra, hogy a rövid egységekre széttagolás – amelyet ő talán Seneca nyomán valósított meg – hátrányokkal is járhat.

„Mondatai rövidek, pattogók, – de milyen tömörek! A cicerói mondást igazolják ’nem értem rá röviden írni’ – ő úgylátszik [sic!], ráért” (Karinthy 1936, 424). Karinthynek a költő halála után írt sorait mintegy kiegészíti az, ahogyan a következő nemzedék egyik értekezője vonta meg a mérleget öt évvel később: „Hagyatékának három kötetét egyenként is, egyvégtében mind a hármát is elolvastam, találtam bennük feledhetetlen s jelentéktelen sorokat egyaránt, de pongyola sort egyet sem, stilisztikai hibát felet sem” (Bóka 1941, 57).

„Nemcsak a két, szükségképpen egyoldalúnak ítélt politikai irányzatosságtól, a nacionalizmustól és az internacionalizmustól határolja el magát, hanem mindenfajta *kollektivizmustól*” (Veres 2009, 12). Mint minden értékelés, ez sem mentes az előföltevésektől. Évtizedekkel ezelőtt Kiss Ferenc így jellemezte Kosztolányinak a magyarságról alkotott felfogását: „Merő ellentéte a plebejusi nemzetképnek” (Kiss 1979a, 519). Ezzel az ítélettel szembesíteni lehet magának a költőnek az 1927-ben tett észrevételét, mely szerint „a magyar próza gyökerében és mivoltában népies [...]. Városi nyelvünk még mindig csenevész, szegényes” (Kosztolányi 2004c, 429). Koszto-

lányi nagyra becsülte azt a nyelvi örökséget, amelyet székely származású apai nagyanyjától kapott. Az ő szavaival: „Gyermekkoromban sok gyönyörű szót hallottam tőle, melyet később csak a népmesékben és régi könyvekben láttam viszont” (Kosztolányi 2002, 317). Ez a felfogás rokon azzal a szemlélettel, amelynek lényegét Jókai így foglalta össze: „Nálunk a nép és az uralkodó osztály nyelvben és irodalomban végkép összeforrt, sokkal inkább, mint bárhol a világon” (Jókai 1933, 189).

Az *Édes Anna* és a *Lenni vagy nem lenni* szerzője tudatában volt annak, hogy bal- és jobboldalról egyaránt érheti vád. „A nemzetgyalázásnak azt a magasztos formáját művelem, mint Széchenyi István” – jegyezte föl a maga számára 1929 körül (Kosztolányi 2004c, 715). Ebből az előföltevésből kiindulva tette 1927-ben ezt a nyilatkozatot: „Magyar író az, aki magyarul ír. Ezt nem most mondom először. Így válaszoltam a kommün bukása utáni napokban is egy újságnak, amely megkérdezett erre vonatkozólag. [...] Épp ezért nevetséges és meddő társasjátéknak tartom azt a politikai hajsztát, amely egyes költőinknél ki akarja mutatni, hogy magyarul írtak ugyan, de mégse magyarok” (Somlyó 1927, 309). A nyelvi közösségként felfogott magyarságot viszont nagyon komolyan vette. Csakis olyan alkotásokat fogadott el egy nemzeti kultúra részeinek, amelyek mélyen kapaszkodtak „a szavak alakjába, a szavak hangzásába, történeti és irodalmi múltjába, a szavakhoz fűződő emlékekbe és hangulatokba” (Kosztolányi 2004c, 147).

„A jó vers mindig hazafias, mert egy nyelv erejét, értékét mutatja” (Kosztolányi 2004c, 736). Ehhez a kijelentéshez hasonlít az, amit Kosztolányi leveleiben is megfogalmazott: „Véleményem szerint csak nyelvünkben lehetünk nemzetiek, s valaki annál inkább nemzeti, minél nagyobb költő” (Kosztolányi 1996, 560). Az ilyen szavakat csakis akkor lehet megérteni, ha világosan látjuk: Kosztolányi a nyelvet nagyon tág fogalomként használta, számára egy közösség emlékezetét jelentette. „Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyarul beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb erénye, melyhez nincs fogható.” Ezt az 1927-ben papírra vetett mondatát

Meillet könyvének hatására még határozottabbakkal egészítette ki. Nem egészen két évvel a halála előtt így fejezte be egy gondolatmenetét: „Én a szó és szellem jogán minden porcikámmal és leheletemmel egy közösséghez tartozom, melynek tagjai itt és ott, mindenütt a világon mintegy összeesküvésszerűen magyarul beszélnek, én ösztönösen és öntudatlanul is akarom ezt a szellemi és lelki egyházat, én föltétel nélkül helyeslem ezt a titokzatos egységet, melynek folytatója vagyok és messze századokból érkező célfutója, kezemben koszorúval és fáklyával, s minden bölcsességen túl az az óhajom, hogy az ocsmány és kegyetlen életharcban ez a közösség, ez az egyház, ez az egység mennél erősebb, hatalmasabb és diadalmasabb legyen” (Kosztolányi 1999b, 72, 574).

17. Hivatkozások

- Ablonczy Balázs (2009) „Bethlen István és Teleki Pál konzervativizmus”, in Romsics Ignác (szerk.) *A magyar jobboldali hagyomány 1900–1945*. Budapest: Osiris, 167–185.
- Adler [Paul] – Revon [Michel] (1926) *Japanische Literatur. Geschichte und Auswahl von den Anfängen bis zur neusten Zeit*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verl.-Anst.
- Ady Endre (1987) *Publicisztikai írásai*. A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Vezér Erzsébet munkája. Budapest: Szépirodalmi.
- Alexander Bernát (1911) „A magyar tanárság psychéje”, *Magyar Figyelő*, 1. 4: 49–56.
- Angyal Dávid (1971) *Emlékezések*. Péter László bevezető tanulmányával. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta: Czigány Lóránt. London: Szepsi Csombor Kör.
- Angyalosi Gergely (1983) „'Az istenek ellen, könnyű, fehér ruhában' (Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső kapcsolatáról)”, in Fenyő D. György – Gelniczky György (szerk.) *Költőnk és korunk (Tanulmányok József Attiláról)* 3. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 358–377.
- Angyalosi Gergely (2007) „A befalazott költő (Kosztolányi Dezső: Négy fal között)”, in Hózsza Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevensége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 82–88.
- Angyalosi Gergely (2009) *A minta fordul egyet: Esszék, tanulmányok, kritikák*. Budapest: Kijárat.
- Antal Gábor (1989) „Lendvai István”, in Martin József (szerk.) *Magyar Nemzet 50 év emlékkönyv 1938-1988*. Budapest: Pallas, 105–107.
- Anthologia a XIX. század francia lyrájából* (1903). Második kötet. Budapest: Franklin-Társulat.
- Anthologie des poètes français contemporains: Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866–1909)*. Morceaux choisis, accom-

- pagnés de notices bio- et bibliographiques et de nombreux autographes par G. Walch (s. n.). Paris – Leyde: Ch. Delagrave – A. -W. Sijthoff.
- Arany János (1953) *Toldi szerelme. A Daliás idők* első és második dolgozata. Sajtó alá rendezte Voinovich Géza. Bp.: Akadémiai.
- Arany Zsuzsa (szerk.) (2008) *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke* 1. Budapest: Ráció.
- Ascher Oszkár (1936) „Az utolsó szavak”, *Nyugat*, 29. II: 444–449.
- Babić, Sava (2007) „Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš”, ford. Sinkovits Péter, in Hózsá Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevevége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 163–167.
- Babits Mihály (1929) „Személyes ügy?” *Nyugat*, 22: 303–304.
- Babits Mihály (1933) „Könyvről könyvre”, *Nyugat*, 26. II: 71–75.
- Babits Mihály ([1935]) *Az európai irodalom története 1760–1925*. Budapest: Nyugat.
- Babits Mihály (1939) *Keresztülkasul az életemen*. Budapest: Nyugat.
- Babits Mihály (1973) *Könyvről könyvre*. Budapest: Magyar Helikon.
- Babits Mihály (1977) *Arcképek és tanulmányok*. Válogatta és jegyzetekkel ellátta Gál István. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegegyűjtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (1987) „Egy versmondóest bevezetői”, *Újhold-Évkönyv*, 1: 458–467.
- Babits Mihály (1997a) „Itt a halk és komoly beszéd ideje”: *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Szerkesztette, válogatta, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Téglás János. Celldömölk: Pazu-Westermann.
- Babits Mihály (1997b) *Összegegyűjtött versei*. A szöveggondozás Kelevéz Ágnes munkája. Budapest: Osiris.
- Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése* (1959). Török Sophie gyűjtése alapján sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Akadémiai.
- Bajcsy-Zsiliszky Endre [1930] *Nemzeti radikálizmus*. Budapest: Stádium.
- Balassa Péter (1987) *A látvány és a szavak: Esszék, tanulmányok 1981–1986*. Budapest: Magvető.
- Bálint György (1966) *A toronyőr visszapillant*. Budapest: Magvető.
- Balogh Tamás (2004a) „Esti Kornél elfeledett vallomása: Egy elfeledett Kosztolányi-novella”, *Tiszatáj*, 58. 3: 7–9.
- Balogh Tamás (2004b) „Új regényen dolgozik Kosztolányi Dezső: Az el nem készült 'Mostoha' keletkezéstörténete”, *Holmi*, 16: 1401–1415.

- Balogh Tamás (2005) „A halála után is alkotó Kosztolányi új kötete», *Híd*, 69. 5: 101–110.
- Balogh Tamás (2006) „A köteté formálás igénye: Az Esti *Kornél* keletkezéstörténete», *Tiszatáj*, 60. 12: 81–91.
- Balogh Tamás (2007) „Egy reggel a postás levelet hozott’: Kosztolányi ifjúkori helykeresésének önellentmondásai», *Forrás*, 39. 2: 61–76.
- Bangha Béla S. J. (1920) *Magyarország újjáépítése és a kereszténység*. 2. kiad. Budapest: Szent-István-Társulat.
- Bangha Béla S. J. (1941) *A katolikus sajtó szolgálatában (Összegejtött munkái*. Sajtó alá rendezte Dr. Biró Bertalan, 25). Budapest: Szent István-Társulat.
- Bánffy Miklós (2001) *Emlékeimből (1932), Huszonöt év (1945)*. 2. bővített kiadás. Kolozsvár: Polis.
- Barabás András – Kálmán C. György – Nádasdy Ádám (1977) „Van-e a magyarban tulajdonnév», *Nyelvtudományi Közlemények*, 79: 135–155.
- Barabás Judit (1998) „Édes Anna», in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 143–157.
- Baránszky Jób László (1968) „Kosztolányi és a német irodalom», *Irodalomtörténeti Közlemények*, 72: 310–332.
- Bárdos László (1987a) „Meggyőződés vagy önmeggyőzés», in Mész Lászlóné (szerk.) *A rejtőzködő Kosztolányi: Esszék, tanulmányok*. Budapest: Tankönyvkiadó, 140–148.
- Bárdos László (1987b) „Változatok a búcsúzásra: Kosztolányi kisszerkezeteiről a *Számadás* három verse alapján», in Mész Lászlóné (szerk.) *A rejtőzködő Kosztolányi: Esszék, tanulmányok*. Budapest: Tankönyvkiadó, 129–139.
- Barraqué, Jean (1962) *Debussy*. Paris: Seuil.
- Barta János (1939) „Kosztolányi költői hagyatéka», *Nyugat*, 32: 331–332.
- Barta János (1976) *Klasszikusok nyomában: Esztétikai és irodalmi tanulmányok*. Budapest: Akadémiai.
- Baudelaire, Charles (1964) *L'Art romantique suivi de Fusées, Mon coeur mis à nu et Pauvre Belgique*. Présentation d'Hervé Falcou. Utrecht: Julliard.
- Baudelaire, Charles (1971) *Écrits sur l'art*. Paris: Le livre de poche.
- Beckett, Samuel (1957) *Fin de partie suivi de Acte Sans Paroles I*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Beckett, Samuel (1959) *La dernière bande* suivi de *Cendres*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1964) *Endgame: A Play in one Act* followed by *Act without Words: A Mime for one Player*. Translated from the original French by the author. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1965) *Krapp's Last Tape* and *Embers*. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1969) *Murphy*. London: Calder and Boyars.
- Beckett, Samuel (1977) *Collected Poems in English and French*. New York, NY: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1984) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. New York, NY: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1998) *Összes drámái*. Budapest: Európa.
- Bednatics Gábor (2009) *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei*. Budapest: Ráció.
- Bengi László (1998) „Modalitás és önértelmezés viszonya a *Tengerszem* egy ciklusában. Kosztolányi Dezső: *Egy asszony beszél*”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 240–258.
- Bengi László (2000) *Az elbeszélés kihívása*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége.
- Benjamin, Walter (1961) *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benn, Gottfried (1975) *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. Dieter Wellershoff. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Bergson, Henri (1963) *Œuvres*. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. Seconde édition. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ifj. Bertényi Iván (2009) „A századelő politikai irányzatai és Tisza István”, in Romsics Ignác (szerk.) *A magyar jobboldali hagyomány 1900–1948*. Budapest: Osiris, 34–72.
- Bethge, Hans (1907) *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Bethge, Hans (1911) *Japanischer Frühling*. Leipzig: Insel.
- Bever, Ad. Van – Paul Léautaud (1900) *Poètes d'Aujourd'hui: Morceaux choisis*. Mercure de France.
- Bezeczky Gábor (2003) *Krúdy Gyula: Szindbád*. Budapest: Akkord. (Talentum műelemzések.)
- Bezeczky Gábor (é. n.) „Sajtó és irodalom a 19. és 20. század fordulóján” (Kézirat).

- Biczó Ferenc (1937) *Kosztolányi Dezső (A magyar impresszionista vers)*. Kaposvár: Szalai-nyomda.
- Bitter Illés (1925) *Salse dicta (Latin közmondások és szállóigék)*. Budapest: „Magyar Jövő” ifjúsági irodalmi rt.
- Bóka László (1941) „A Kosztolányi-hagyaték”, *Protestáns Szemle*, 50: 52–57.
- Bóka László (1963) „Kosztolányi 'Édes Anna'-ja”, in Kosztolányi Dezső *Édes Anna*. Budapest: Szépirodalmi.
- Bollobás Béla (1979) „A beteg Kosztolányi”, *Élet és Irodalom*, 23. 36: 2.
- Bonnefoy, Yves (2000) *Keats et Leopardi: Quelques traductions nouvelles*. Paris: Mercure de France.
- Bonnefoy, Yves (2003) *La Hantise du ptyx: Un essai de critique en rêve*. Bordeaux: William Blake & Co.
- Bónus Tibor (1998a) „A kontextusra ráhagyatkozó jelentés: Az Arany-sárkány értelmezéséhez”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 106–132.
- Bónus Tibor (1998b) „Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 291–325.
- Bónus Tibor (2006) *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról: Kosztolányi Dezső*: Pacsirta. Budapest: Ráció.
- Bónus Tibor (2008) „A másik titok: Az *Édes Anna* értelmezéséhez”, *Irodalomtörténet*, 88: 476–518.
- Bónus Tibor (2009) „Színháziasság és az érzékeny topológiája I.: Szem(ek)”, *Alföld*, 60. 2: 56–76.
- Bori Imre (1973) „Miroslav Krleža naplói”, *Tiszatáj*, 27. 11: 85–96.
- Bori Imre (1993) *Prózatörténeti tanulmányok*. Újvidék – Budapest: Forum – Akadémiai.
- Bori Imre (1986) *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Forum.
- Botka Ferenc (2007) „Emberi színjáték – 'vonal alatt': Kosztolányi Dezső: *Tere-feré*”, in Hózsza Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevensége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 142–152.
- Boulez, Pierre (2005) *Leçons de musique (Points de repère III): Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*. Textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois.
- Boulez, Pierre (2008) *Œuvre: fragment. Essais de Pierre Boulez, Marcella Lista. Dialogue entre Pierre Boulez et Henri Loyrette*. Paris: Gallimard – Musée du Louvre.

- Boulez, Pierre (2008-9) „Kandinsky a crevé le mur du son’: Propos recueillis par Maureen Marozeau”, *Le journal des arts*, 293, 4.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l’art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Id. dr. Brenner József (é. n.) *Emlékeim*. (Gépirat Dér Zoltánné tulajdonában.)
- Ifj. Brenner József (Csáth Géza) (2006) *Napló (1900–1902)*. Közreadja és az utószót írta Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem.
- Ifj. Brenner József (Csáth Géza) (2007a) *Napló (1903–1904)*. Közreadja Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem.
- Ifj. Brenner József (Csáth Géza) (2007b) *Napló (1906–1911)*. Szabadka: Szabadegyetem.
- Brunauer, Dalma Hunyadi – Stephen Brunauer (1983) *Dezső Kosztolányi*. München: Veröffentlichungen des Finnisch-Ugrischen Seminars an der Universität München.
- Brunetière, Ferdinand (1896) „Le symbolisme contemporain”, in *Essais sur la littérature contemporaine*. 3^e éd. Paris: Calmann-Lévy, 133–156.
- Bustya Endre (1967) „Adatok Kosztolányi marosvásárhelyi előadó útjához”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 71: 478–481.
- Carroll, Lewis [1936] *Évike Tündérorságban*. Fordította Kosztolányi Dezső. Rajzolta Fáy Dezső. Budapest: Gergely R.
- Carroll, Lewis (1974) *Alice Csodaországban*. Fordította Kosztolányi Dezső. A fordítást az eredetivel egybevetve átdolgozta Szobotka Tibor. Szecskó Tamás rajzaival. Harmadik kiadás. Budapest: Móra.
- Carroll, Lewis (n. d.) *The Complete Works*. Illustrated by John Tenniel. Introduction by Alexander Woollcott. New York, NY: The Modern Library.
- Compagnon, Antoine (1990) *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- Cronin, Anthony (1999) *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York, NY: Da Capo Press.
- Crossan, John Dominic (1985) *Parables: The Challenge of the Historical Jesus*. San Francisco, CA: Harper & Row.
- Csaplár Ferenc (1993) „Kassák és Kosztolányi”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 97: 39–51.
- Csáth Géza (1911) *Zeneszerző portrék*. Budapest: Politzer Zsigmond és fia.
- Csáth Géza (1977) *Ismeretlen házban*. Összegyűjtötte és az utószót írta Dér Zoltán. Újvidék: Forum.

- Csáth Géza (1994) *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*. Szerk. Szajbély Mihály. Budapest: Magvető.
- Csáth Géza (1997) *Fej a pohárban: Napló és levelek 1914–1916*. Sajtó alá rendezte Dér Zoltán és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető.
- Csehov, Anton Pavlovics (1973) *Sirály: Színművek 1887–1904*. Budapest: Helikon.
- Dahlhaus, Carl – Hans Heinrich Eggebrecht (2004) *Mi a zene?* Fordította Nádori Lídia. Budapest: Osiris.
- Csongor Barnabás (1960) „Kínai műfordításainkról”, *Filológiai Közlemény*, 6: 197–207.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1862) *A magyar nyelv szótára*. Első kötet. Pest: Emich Gusztáv.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1864) *A magyar nyelv szótára*. Második kötet. Pest: Emich Gusztáv.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1865) *A magyar nyelv szótára*. Harmadik kötet. Pest: Emich Gusztáv.
- Dánél Móna (2002) „A Krúdy-szöveghagyomány emlékezete Kosztolányi Dezső *Az utolsó fölolvadás* című novellájában”, in Ármeán Otilia – Odorics Ferenc (szerk.) *Határon*. Kolozsvár – Szeged: Pompeji, 165–177.
- Danto, Arthur C. (1985) *Narration and Knowledge* (including the integral text of *Analytical Philosophy of History*). New York, NY: Columbia University Press.
- Danyi Magdolna (1985) „Egy Kosztolányi-vers jelentésértelmezése”, *Híd*, 49: 1330–1336.
- Danyi Magdolna (2007) „Beszéd és vers”, in Hózsza Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevensége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 43–62.
- Dasenbrock, Reed Way (1989) “Paul de Man, the Modernist as Fascist”, *South Central Review*, 6. 2: 6–18.
- Dávidházi Péter (1989) „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat.
- Davie, Donald (1964) *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. New York, NY: Oxford University Press.
- Deme László (1946) „Kosztolányi az elméleti és gyakorlati nyelvtisztító”, *Magyar Nyelv*, 42: 34–42.
- Dér Zoltán (1970) *Fecskelány: Dokumentumregény*. Újvidék: Forum.
- Dér Zoltán (1980) *Iker-sillagok (Kosztolányi Dezső és Csáth Géza): Tanulmányok, kritikák, dokumentumok*. Újvidék: Forum.
- Derrida, Jacques (1981) *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier.

- Devecseri Gábor [1945] *Az élő Kosztolányi*. Budapest: Officina.
- Devecseri Gábor (1964) „Szemedben éles fény... – Gondolatok a 'Pacsirta' megfilmesítéséről –”, *Filmvilág*, 7: 11–14.
- Dobás Kata (2009) „Az átdolgozások 'hasznáról és káráról'”, *Forrás*, 41. 9: 39–54.
- Dobos István (2002) *Az irodalomértés formái*. Debrecen: Csokonai.
- Dobos István (2008) „Az olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalomszemléletében”, in Hózsá Éva – Samu János Vilmos (szerk.) *Szakadás(köz)vetítések: Irodalom és medialitás*. Szöveggyűjtemény 1. Újvidék – Szabadka: Forum – Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 59–66.
- Dobos Tas László (2004) *Túl a ráción: Irodalomelméleti egyensúlyozások a határokon*. Budapest: Littera Nova.
- Dóczy Jenő (1925) „Aranysárkány”. *Napkelet*, 3. II: 57–59.
- Dóczy Jenő (1927) „Édes Anna”, *Napkelet*, 5: 156–158.
- Duckworth Barker, Vernon (1933) „George Moore”, *Nyugat*, 26. I: 696–700.
- Dujardin, Édouard (1936) *Mallarmé par un des siens*. Paris: Albert Messein.
- Egyed Emese (2006) „Két Aranysárkány, kísérlet”, *Üzenet* 36. 1: 62–67.
- Éjjél: Magyar írók misztikus novellái* (1917). A novellákat Bálint Aladár gyűjtötte össze. Az Előszót Kosztolányi Dezső írta. Gyoma: Kner Izidor.
- Eisemann György (1991) *Végidő és katarzis*. Eger: Orpheusz.
- Elek Artúr (1913) „Poe 'Holló' -jának legújabb fordítása”, *Nyugat*, 6. II: 591–593.
- Elek Artúr (1927) „Édes Anna”, *Nyugat*, 20. I: 200–202.
- Eliot, T. S. (1957) *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1988) *The Letters*. Volume I: 1898–1922. Ed. Valerie Eliot. London: Faber and Faber.
- Endrődi Sándor (1900) *Századunk magyar irodalma képekben: Széchenyi föllépésétől a kiegyezésig*. Budapest: Athenaeum.
- Erdélyi Árpád (1925) „Zsidók a magyar irodalomban”, in Márkus Aladár (szerk.) *Magyar zsidó diák családi naptár 5686. (1925-26) évre*. Budapest: Magyar Zsidó Ifjak Egyesülete, 105–108.
- Esterházy Péter (1988) *A kitömött hattyú – írások*. Budapest: Magvető.
- Fekete J. József (1985) „Szeljegyzetek Kosztolányi *Kínai kancsó* című elbeszéléséhez”, *Híd*, 49: 1346–1351.
- Féja Géza (1943) *Nagy vállalkozások kora: A magyar irodalom története 1867-től napjainkig*. Budapest: Magyar Élet.

- Fenyő Miksa (1925) „Két regény”, *Nyugat*, 18. II: 72–74.
- Fenyő Miksa (1929) „Kosztolányi Ady-cikke”, *Nyugat*, 22. II: 127–132.
- Fenyő Miksa (1941) „Ady és Tisza és Kosztolányi”, *Nyugat*, 34: 59–62.
- Fenyves Ferenc (1938) *Mégegyszer elmondom*. Subotica: Minerva.
- Ferencz Győző (1988) „Kettős tanulmány Kosztolányiról”, *Jelenkor*, 31. I: 32–40.
- Ferenczi László (1996) „Kállay Miklósról...”, *Jel*, 8: 153–154.
- Ferris, David (2000) *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*. New York, NY: Oxford University Press.
- Flaubert, Gustave (1891) *Correspondance: Première série (1830–1850)*. Paris: Charpentier.
- Flaubert, Gustave (1894) *Correspondance: Deuxième série (1850–1854)*. Paris: Charpentier.
- Fontanier, Pierre (1968) *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris: Flammarion.
- Forster, E. M. (1954) *Aspects of the Novel* (1927). New York, NY: Harcourt, Brace & World.
- Foucault, Michel (1999) „Mi a szerző?” Fordította Erős Ferenc és Kicsák Lóránt, in *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 119–145.
- Földi Mihály (1927) „Kosztolányi Dezső regényei”, *Nyugat*, 20. II: 170–185.
- Földessy Gyula (1938-9) „Ady értékelése az Új versek megjelenésétől máig”, *Kelet Népe*, 4: 314–329, 415–428, 5: 19–33, 94–102, 135–142.
- Freud, Sigmund (1972), *Traumdeutung*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Fröhlichné Kaffka Margit (1908) „Kosztolányi: Négy fal között”, *Nyugat*, 1. I: 45–47.
- Fry, Roger (1956) *Vision and Design*. New York: Meridian Books.
- Fülep Lajos (1974): *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Budapest: Magvető.
- Füst Milán (1936) „A nevetéséről”, *Nyugat*, 29. II: 427–430.
- Füst Milán (1937) „Kosztolányi és a zsidóság”, *Múlt és Jövő*, 27. 3: 83.
- Füst Milán (1999) *Teljes napló*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Gadamer, Hans-Georg (1990) *Hermeneutik I : Wahrheit als Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1993) „Lesen ist wie Übersetzen (1989)”, in *Gesammelte Werke*. Band 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst und Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 279–285.

- Gáldi László (1961) „Lermontov versművészete magyar köntösben”, in Kemény G. Gábor (szerk.) *Tanulmányok a magyar-oroszkapcsolatok köréből*. Budapest: Akadémiai, 1: 407–470.
- Garay János (1860) *Összes költeményei*. Második teljes kiadás. Pest: Emich Gusztáv.
- Gautier, Jules de (1926) *Nietzsche*. Paris: Éditions du Siècle.
- Gautier, Théophile (1966) *Mademoiselle de Maupin*. Chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert. Paris: Garnier – Flammarion.
- Gellért Oszkár (1962) *Egy író élete: A Nyugat szerkesztőségében 1926–1941*. II. kötet. Budapest: Gondolat.
- Genette, Gérard (1976) *Mimologiques: Voyages en Cratylie*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2002) *Figures V*. Paris: Seuil.
- Gerő András (1996) *Utódok kora: Történeti tanulmányok, esszék*. Budapest: Új Mandátum.
- Gide, André (1997) *Journal II: 1926–1950*. Édition établie, préface et annotée par Martin Sagaert. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gombos Gyula (1989) *Szabó Dezső*. Budapest: Püski.
- Gourmont, Remy de (1896) *Le livre des masques*. Dessins de Félix Vallotton. Paris: Mercure de France.
- Gourmont, Remy de (1904) *Promenades littéraires*. Paris: Mercure de France.
- Gourmont, Remy de (1920a) “Dust for Sparrows”, translated [with notes] by Ezra Pound, *The Dial*, 69: 219–224.
- Gourmont, Remy de (1920b) *Pensées inédites*, avec 18 dessins de Raoul Dufy, préface de Guillaume Apollinaire. Paris: Éditions du Sagittaire.
- Gourmont, Remy de (1924) *Le Problème du Style*. Nouvelle édition. Paris: Mercure de France.
- Grüll Tibor (1998) „'Kelet és Nyugat között': Eszmetörténeti háttér és kommentár Kosztolányi Dezső *Marcus Aurelius* című verséhez”, *BÁR*, 1–4: 111–138.
- Gulyás Pál (1937) „Út a Kalevalához”, *Válasz* 4: 195–219.
- Gyergyai Albert (1936) „A stílusa”, *Nyugat*, 29. II: 438–443.
- Gyergyai Albert (1968) *A Nyugat árnyékában*. Budapest: Szépirodalmi.
- Gyurgyák János (2001) *A zsidókérdés Magyarországon: Politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris.
- Hajdu Péter (2005) *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*. Budapest – Szeged: Gondolat – Pompeji.

- Halász Gábor (1977) *Válogatott írásai*. Budapest: Magvető.
- Hankiss Elemér (szerk.) (1971) *A novellaelemzés új módszerei*. Budapest: Akadémiai.
- Hankiss Elemér (1977) *Érték és társadalom: Tanulmányok az értékszociológia köréből*. Budapest: Magvető.
- Hankiss János (1939) *Tormay Cécile*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Harmat Pál (1994) *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis: A budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1993*. 2., átdolg. és bőv. magyar kiad. Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó.
- Hegedüs Géza (1970) „Különvélemény egy vers értelméről”, *Irodalomtörténet*, 52: 895–901.
- Hegedüs Loránt (1940). *Ady és Tisza*. Budapest: Nyugat.
- Heidegger, Martin (1976) *Sein und Zeit*. Dreizehnte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, Martin (1982) *Parmenides*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1985) *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heller Ágnes (1957) *Az erkölcsi normák felbomlása: Etikai kérdések Kosztolányi Dezső munkásságában*. Budapest: Kossuth.
- Heller Ágnes – Kőbányai János (1998) *Bicikliző majom*. Budapest: Múlt és Jövő.
- Herceg János (2003) *Összegyűjtött esszék, tanulmányok*: Harmadik kötet. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Herzeg Ferenc emlékezései: *Hűvösvölgy* (1993). A szöveget Győri János gondozta. Budapest: Szépirodalmi.
- Heredia, José-Maria de (1984) *Œuvres poétiques complètes*. Édition critique par Simone Delaty. Paris: Société d'Édition „Les belles Lettres”.
- Hess, Elizabeth (1982) “The Symbolist Movement in Belgium”, in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 565–574.
- Hima Gabriella (1992) *Kosztolányi és az egzisztenciális regény (Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata)*. Budapest: Akadémiai.
- Hima Gabriella (1994) *Szövegek párbeszéde. Kosztolányi: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula*. Budapest: Széphalom Könyvműhely.
- Hima Gabriella (2003) „Az idegen-tapasztalat módozatai az Esti Kornél utazástörténeteiben”, *Alföld*, 54. 3: 48–53.
- Hoffmann, E. T. A. (1982) *Werke in drei Bänden*. Ausgewählt und eingeleitet von Gerhard Schneider. Berlin – Weimar: Aufbau.

- Hollier, Denis (ed.) *A New History of French Literature*. Cambridge, MA – London, England: Harvard University Press, 1994.
- Horváth Csaba (2001) „'Akit gyűlölnék az istenek, tanárrá teszik' (Tanárbrázolás a húszas évek magyar regényirodalmában)”, *Kritika*, 30, 2: 32–34.
- Horváth Mária (1957) „Kosztolányi és az elbeszélő múlt”, *Magyar Nyelv*, 53: 458–459.
- Horváth Mária (1961) „A nyelvi formák szerepe Kosztolányi prózájában: A *Pacsirta* című regény elemzése”, in *Stilisztikai tanulmányok*. A Kiadói Főigazgatóság stilisztikai előadássorozatának teljes anyaga. Budapest: Gondolat, 330–407.
- Huymans, J. K. (1984). *A Rebours*. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli. Paris: Gallimard.
- Humboldt, Wilhelm von (1985) *Válogatott írásai*. Ford. Rajnai László. A jegyzeteket összeállította és az utószót írta Telegdi Zsigmond. Budapest: Európa.
- Humboldt, Wilhelm von (1994) *Über die Sprache: Reden vor der Akademie*. Hrsg., kommentiert u. mit einem Nachwort versehen von Jürgen Trabant. Tübingen – Basel: Francke.
- Ignotus Pál (1936) *Kosztolányi Dezső*: Különlenyomat a SZÉP SZÓ 9. számából. Budapest: Cserépfalvi.
- Ignotus Pál (1989) *Csipkerózsa: Budapesti és londoni emlékek*. Sajtó alá rendezte, az előszót és a jegyzeteket írta Nagy Csaba. Budapest: Múzsák.
- Illyés Gyula (1933) „Van-e jobboldali és baloldali irodalom?” *Nyugat*, 26. II: 93–98.
- Illyés Gyula (1941) „Ady és Tisza és Kosztolányi”, *Nyugat*, 34: 62–63.
- Illyés Gyula (1964) *Ingyen lakoma: Tanulmányok, vallomások*. Budapest: Szépirodalmi.
- Illyés Gyula (1989) *Naplójegyzetek 1961–1972*. Válog., szerk., sajtó alá rendezte Illyés Gyuláné. Budapest: Szépirodalmi.
- Jakobson, Roman (1969) *Hang – jel – vers*. A kötetet összeállította Fónagy Iván és Szépe György. Budapest: Gondolat.
- James, Henry (1903) *William Wetmore Story and his friends from letters, diaries, and recollections*. Boston, MA: Houghton, Mifflin & Co.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York, NY: Charles Scribner's Sons.
- James, Henry (1967) *Hawthorne*. With an Introduction and Notes by Tony Tanner. London: Macmillan.
- James, Henry (1999) *The Turn of the Screw*. 2nd ed. New York – London: W. W. Norton & Co.

- James, William (1984) *The Principles of Psychology*. Chicago – London – Toronto – Geneva – Sydney – Tokyo – Manila: Encyclopaedia Britannica.
- James, William (1991) *Pragmatism*. Buffalo, NY: Prometheus Books.
- Janssens, G. A. M. (1968) *The American Literary Review: A Critical History 1920–1950*. The Hague – Paris: Mouton.
- Járfás, Ágnes (1988) „Traduire les nouvelles de Kosztolányi: difficultés stylistiques”, in *Regards sur Kosztolányi*. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris – Budapest: A. D. E. F. O. – Akadémiai, 53–61.
- Jász Dezső (2001) *Hasznok és keserűségek: Egy szabadkai gimnazista század eleji naplója (1908–1910)*. Közreadja, a szöveget gondozta és az utószót írta Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem.
- Jászi Oszkár (1928) „Letter to Herbert Solour”, April (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1936) „Levél Hodza Milán cseh miniszterelnöknek”, febr. 9. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1941) „Levél Lesznai Annához”, máj. 29. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1942) „Levél Fényes Lászlóhoz”. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1945) „Letter to Benes”, 11 Sept. 1945. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1948a) „Levél Csécsy Magdához”, márc. 17. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1948b) „Levél Csécsy Magdához”, jún. 27. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1949) [Nyilatkozat], Amerika Hangja, 1949. márc. 21. (OSZK Kéziratár, fond 419.)
- Jászi Oszkár (1989) *Magyar kálvária – magyar föltámadás: A két forradalom értelme, jelentősége és tanulságai*. Szerkesztette, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Veres András. Budapest: Magyar Hírlap Könyvek.
- Jászi Oszkár (1991) *Válogatott levelei*. A kötetet összeállította, jegyzetekkel ellátta Litván György, Varga F. János. Budapest: Magvető.
- Jauß, Hans Robert (1989) *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jób Dániel (1954) „A 'Három nővér' első magyar nyelvű előadása”, *Színház- és Filmművészet*, 5: 279–282.
- Jókai Mór – Herman Ottó – Herrmann Antal – Jérôme et Jean Tharaud

- Ravasz László – Hóman Bálint – Szekfű Gyula – Herczeg Ferenc – Kornis Gyula – Kodály Zoltán - Solymossy Sándor – Milotay István – Móricz Zsigmond – Márkus László – Laczkó Géza – Orbók Attila – Kosztolányi Dezső – Czákó Elemér (1933) „A néprajz mellett...”, *Magyar Könyvbarátok Diariuma*, 183–190.
- Joyce, James (1958) *Kamarazene*. Fordította Gergely Ágnes és Tóth István. Budapest: Európa.
- Józan Ildikó (2009) *Mű, fordítás, történet: Elmélkedések*. Budapest: Balassi.
- Józan Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter (szerk.) (2007) *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Budapest: Balassi.
- József Attila (1958) *Összes művei III: Cikkek, tanulmányok, vázlatok*. Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós. Budapest: Akadémiai.
- József Jolán (1999) *József Attila élete*. Budapest: Argumentum.
- Judas, Blandine (1988) „L'influence psychanalytique dans les nouvelles antérieures à 1918”, in *Regards sur Kosztolányi*. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris – Budapest: A. D. E. F. O – Akadémiai, 63–71.
- Juhász József – Szőke István – O. Nagy Gábor – Kovalovszky Miklós (szerk.) (1978) *Magyar értelmező kéziszótár*. Harmadik, változatlan kiadás. Budapest: Akadémiai.
- Kabos Ede (1908) „Mária látogatói”, *Nyugat*, 1. I: 188–192.
- Kállay Géza (2008) *Semmi vérjel: Szövegbe helyező kísérletek*. Budapest: Liget.
- Kállay Miklós (é. n.) „Irodalom”, in Kornis Gyula (szerk.) *Szellemi élet*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 383–446.
- Kandinsky, Vassily (1974) *Regards sur le passé et autres textes, 1912–1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann.
- Kappanyos András (2007) „Rím és értelem”, in Hózsá Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevenése: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 72–81.
- Karátson, André (1971) *Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du Nyugat en Hongrie*. Paris: PUF.
- Karátson Endre (1994) *Baudelaire ajándéka*. Pécs: Jelenkor.
- Kardos László (1959) *Vázlatok, esszék, kritikák: Új magyar irodalom*. Budapest: Szépirodalmi.
- Karinthy Frigyes (1910) „A szegény kisgyermek panaszai”, *Nyugat*, 3. II: 1010–1013.

- Karinthy Frigyes (1935) „Az ötvenéves Kosztolányi”, *Nyugat*, 28. I: 265–272.
- Karinthy Frigyes (1936) „A zöld tinta kiapadt...”, *Nyugat*, 29. II: 421–426.
- Kárpáti Aurél (1932) „Kínai és japán versek”, *Nyugat*, 25. I: 284–286.
- Kassák Lajos (1975) *Csavargók, alkotók: Válogatott irodalmi tanulmányok*. Válog. és sajtó alá rendezte Ferencz Zsuzsa. Budapest: Magvető.
- Kassák Lajos (1983) *Egy ember élete*. Budapest: Magvető.
- Kékesi Kun Árpád (1998) „Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 338–346.
- Kelemen Péter (1981) *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Budapest: Akadémiai.
- Kemenes Géfin László (1997) „Nem is olyan Édes Anna – A női szexualitás problematikája Kosztolányi Dezső regényében”, *Kortárs*, 41. 8: 79–91.
- Kenyeres Kovács Márta (1976) *Régi nóta, híres nóta... (Arnold György, Gaál Ferenc és Lányi Ernő munkássága)*. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyletem.
- Kepes, Sophie (1988) „Néron, Le poète sanglant et Absolve Domine – Enquête sur l’histoire de deux traductions”, in *Regards sur Kosztolányi*. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris – Budapest: A. D. E. F. O. – Akadémiai, 109–119.
- Kermode, Frank (1967) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Søren (1966) *The Concept of Irony, with constant reference to Socrates*. Translated with an Introduction and Notes by Lee M. Capel. London: Collins.
- Király György (1921) „Kosztolányi novellái”, *Nyugat*, 14. I: 237–238.
- Király István (1986) *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok)*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kiss Ferenc (1962) *A beérkezés küszöbén*. Budapest: Akadémiai.
- Kiss Ferenc (1979a) *Az érett Kosztolányi*. Budapest: Akadémiai.
- Kiss Ferenc (1979b) „Egy betű meg egy vessző – Réz Pálnak”, *Élet és Irodalom*, 23. 34: 2.
- Kiss Ferenc (1998) *Kosztolányi-tanulmányok*. Miskolc: Felsőmagyarország.
- Klabund (1923) *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde*. Leipzig: Dürr & Weber.
- Kodály Zoltán (2007) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek*, 562

- nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum.
- Kodolányi János (1927) „Kosztolányi Dezső: Édes Anna”, *Pandora*, febr. 25, 47–50.
- Kolozsy-Kiss Eszter (2008) „Kosztolányi Dezső japán versfordításai”, *Literatura*, 34: 37–68.
- Komlós Aladár (1965) *A szimbolizmus és a magyar líra*. Budapest: Akadémiai.
- Komlós Aladár (1966) *Gyulaitól a marxista kritikáig (A magyar irodalmi kritika hét évtizede)*. Budapest: Akadémiai.
- Kontra Ferenc (1985) „A világ vége pedig a világ kezdete”, *Híd*, 49: 1351–1355.
- Kosztolányi család (1988) *Levelezéséből*. A leveleket válogatta, az utószót és a jegyzetet írta Dér Zoltán. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyletem.
- Kosztolányi Dezső [1903/1904] [Bírálat Babits költeményeiről és műfordításairól] (OSZK Babits-hagyaték. Analekta. Fond III/2106).
- Kosztolányi Dezső (1907) *Négy fal között*. Kürthy György rajzaival. Budapest: Pallas.
- Kosztolányi Dezső [1911] *Bolondok: Novellák*. Budapest: Athenaeum.
- Kosztolányi Dezső (1914) *Modern költők: Külföldi antológia a költők arcképeivel*. Budapest: „Élet”.
- Kosztolányi Dezső (1915) *Öcsém* (1914–1915). Békéscsaba: Tevan.
- Kosztolányi Dezső (1916) *Tinta*. Gyoma: Kner Izidor.
- Kosztolányi Dezső (1919) „Horvát Henrik antológiája”, *Nyugat*, 12. I: 556–560.
- Kosztolányi Dezső (szerk.) [1920] *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarországot területeért*. Budapest: Pallas részvénytársaság nyomdája.
- Kosztolányi Dezső (1921) *A rossz orvos (Kis regény)*. Budapest: Pallas.
- „Kosztolányi Dezső új könyve” (1921), *Bácsmegeyi Napló*, 22. 278: 6.
- Kosztolányi Dezső [1921] *A véres költő*. Budapest: Genius.
- Kosztolányi Dezső (1923) „Levél Tormay Cécile-hez” (kézirat, magántulajdon).
- Kosztolányi Dezső (1924) *A bús férfi panasza*. Budapest: Genius.
- Kosztolányi Dezső [1924] *Pacsirta: Regény*. Budapest: Athenaeum.
- Kosztolányi Dezső (1925) *Aranysárhány*. Budapest: Légrády.
- Kosztolányi Dezső (1926) „A versről”, *Pesti Hírlap (Vasárnapja)*, 48. 42: 35.
- Kosztolányi Dezső [1929a] *Alakok*. A képeket Molnár C. Pál rajzolta. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

- Kosztolányi Dezső [1929b] *Meztelenül: Kosztolányi Dezső új versei*. Budapest: Athenaeum.
- Kosztolányi Dezső (?) (1930) „A második én az életben és az irodalomban”, *Pesti Hírlap (Vasárnapja)*, 52. 18: 3.
- Kosztolányi Dezső (1930) „Lenni vagy nem lenni”, *Nyugat*, 23. I: 249–258.
- Kosztolányi Dezső [1930] *Zsivajgó természet*. Budapest: Genius.
- Kosztolányi Dezső [1932a] *Aranysárkány*. Átdolg., ifjúsági kiad. Jaschik Álmos rajzaival. Budapest: Genius.
- Kosztolányi Dezső (szerk.) [1932b] *A Pesti Hírlap Nyelvőre*. Budapest.
- Kosztolányi Dezső (1943) *Elsüllyedt Európa*. Sajtó alá rendezte és bevezetőt írta Illyés Gyula. Budapest: Nyugat.
- Kosztolányi Dezső (1969) *Álom és ólom*. Az írásokat összegyűjtötte és a bevezető tanulmányt írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1970) *Füst*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1972a) *Hattyú*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1972b) *Negyvennégy levél (Költő családon belül)*. A leveleket összegyűjtötte, sajtó alá rendezte és az egyes időszakok bevezetőjét írta Dér Zoltán. Szabadka: Munkásegyletem.
- Kosztolányi Dezső (1973) *Én, te, ő*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1974) *Sötét bújócaska*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1975) *Ércnél maradóbb*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1977) *Egy ég alatt*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1978) *Színházi esték*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1979) *Európai képeskönyv*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1982) *Verses drámafordítások*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.

- Kosztolányi Dezső (1988) *Idegen költők*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi, Dezső (1991a) *Alouette*. Texte français: Maurice Regnaut en collaboration avec Péter Ádám. Paris: Viviane Hamy.
- Kosztolányi, Dezső (1991b) *Anna Édes*. Translated from the Hungarian and with an Introduction by George Szirtes. Budapest: Corvina.
- Kosztolányi, Dezső (1992a) *Anna la Douce*. Trad. du hongrois et préf. par Vingiano de Piña Martins. Paris: Viviane Hamy.
- Kosztolányi Dezső (1992b) *Édes Anna*. A kötetet szerk., a mű szövegét sajtó alá rendezte, a szemelvényeket és a képeket válogatta, a jegyzeteket írta Veres András. Budapest: IKON.
- Kosztolányi, Dezső (1993a) *Le Cerf-volant d'or*. Traduit par Eva Vingiano de Piña Martins. Paris: Viviane Hamy.
- Kosztolányi, Dezső (1993b) *Skylark*. Translated by Richard Aczel, Introduction by Péter Esterházy. London: Chatto & Windus.
- Kosztolányi Dezső (1994) *Őszes novellája*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Helikon.
- Kosztolányi Dezső (1996) *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Réz Pál. Az 1933-1934-es naplót sajtó alá rendezte Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (1997a) *Az élet primadonnái*. Gyűjtötte, sajtó alá rendezte és az utószót írta Urbán László. Budapest: Palatinus – Intera.
- Kosztolányi Dezső (1997b) *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Réz Pál. Budapest: Balassi.
- Kosztolányi, Dezső (1999a) *Kornél Esti*. Roman traduit du hongrois par Sophie Kepès. Postface de Mihály Szegedy-Maszák. Paris: Éditions Ibolya Virág, 319–358.
- Kosztolányi Dezső (1999b) *Nyelv és lélek*. Válog. és sajtó alá rendezte Réz Pál. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2001) *Gyémántgöröngyök: Versek, műfordítások, publicisztikai írások, nyilatkozatok, riportok, melyek először jelennek meg kötetben!* Szerk. Urbán László. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Kosztolányi Dezső (2002) *Bölcsőtől a koporsóig*. Szerk. Réz Pál. Budapest: Noran.
- Kosztolányi Dezső (2004a) *Aranysárhány: Átdolgozott, ifjúsági kiadás*. Jaschik Álmos rajzaival. A szöveget gondozta és az utószót írta Balogh Tamás. Szeged: Tiszatáj.
- Kosztolányi Dezső (2004b) *Tere-feré: Írásai a Bács megyei Naplóból*

- 1923–1926. Sajtó alá rendezte Botka Ferenc. Budapest – Újvidék: Balassi – Forum.
- Kosztolányi Dezső (2004c) *Tükörfolyosó: Magyar írókról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2006) *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2007) *Ősszes novellái*. A szöveggondozás és a jegyzet Réz Pál munkája. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezsőné (1938) *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai.
- Kosztolányi Dezsőné (1955) „Egy este József Attilával”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 59: 200.
- Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona (2003) *Burokban születtem*. Budapest: Noran.
- Kovács Árpád (1999) „A költői beszédmód diszkurzív elmélete”, in Kovács Árpád – Nagy István (szerk.) *A szótól a szövegig és tovább...: Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest: Argumentum, 11-66.
- Köhler, Hartmut (1982) “Symbolist Theater”, in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 413–424.
- Köszeg Ferenc (1974) „A csendtől a kiáltásig”, in *Kosztolányi Dezső Nero, a véres költő. Édes Anna*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kőváry Zoltán (2009) „Morfium, matricidium és pszichoanalízis”, in Csányi Erzséber (szerk.) *Csáth-járó át-járó: Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontja*. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 45–86.
- Kristeva, Julia (1974) *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Krúdy Gyula (1967) *Régi pesti históriák: Színes írások*. Válog. és szerk. Barta András. Budapest: Magvető.
- Krúdy Gyula (1973) *Szindbád*. Összegejtötte és szerk., a bibliográfiát és az utószót írta Kozocsa Sándor. Budapest: Magyar Helikon.
- Krúdy Gyula (2008) *Álmoskönyv*. Sajtó alá rendezte Kelecsényi László. Pozsony: Kalligram.
- Kulcsár Szabó Ernő (1998) *A megértés alakzatai*. Debrecen: Csokonai.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2007) *Metapoétika: Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*. Budapest – Pozsony: Kalligram.
- Lao-ce (1958) *Az Út és Erény könyve (Tao Te-king)*. A kínai eredetiből prózára fordította, az utószót, a magyarázó jegyzeteket írta Tőkei Ferenc. Fordította Weöres Sándor. Budapest: Európa.

- Lausberg, Heinrich (1966) „Rhetorik und Dichtung”, *Der Deutschunterricht*, 18: 47–93.
- Legouis, Émile – Louis Cazamian (1940) *A History of English Literature*. Revised edition. London: J. M. Dent and Sons.
- Leibniz [Gottfried Wilhelm] (1900) *Œuvres philosophiques*. Avec une Introduction et des Notes par Paul Janet. Deuxième édition revue et augmentée. Paris: Félix Alcan.
- Lemur (1921) „A ’kurzus’ zökkenői”, *A Cél*, 12: 258–262.
- Lendvai István (1920) *Köszöntő 1918-1919*. Budapest: Táltos.
- Lengyel András (1996) *A modernitás antinómiái: József Attila-tanulmányok*. Budapest: Tekintet.
- Lengyel András (1997) „Kosztolányi Dezső Tömörkény-nekrológja”, in Lengyel András szerk. *Irodalom- és művészettörténeti tanulmányok I*, Szeged: Móra Ferenc Múzeum, 172–174.
- Lengyel András (1998) „Kosztolányi, Hollós István és a nyelv pszichoanalitikus fölfogása”, *Új Forrás*, 30. 8: 52–65.
- Lengyel András (2000) *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj.
- Lengyel András (2006) „Az Apostol-ügy: Egy 1920. őszi Kosztolányi cikk sorsa”, *Holmi*, 17: 1511–1520.
- Lengyel András (2007) „A ’Vérző Magyarország’ – Kosztolányi Dezső irredenta antológiájáról –”, *Literatura*, 33: 399–424.
- Lengyel András (2009a) „A ’szörny’ antropológiája”, *Híd*, 73.7: 61–72.
- Lengyel András (2009b) „Kosztolányi ’latin világossága’”, *Kalligram*, 18. 2: 66–74.
- Lengyel András (2009c) „Kosztolányiról, avagy ’művészet, érdek, politika’ viszonyáról: Válasz Szegedy-Maszák Mihálynak”, *Kalligram*, 18. 4: 92–97.
- Lengyel Géza (1957) *Ady műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi.
- Lengyel Géza (1963) *Magyar újságmagnások*. Budapest: MTA Irodalomtörténeti Intézet.
- Levelek Kosztolányihoz (1907–1936)* (1985) A leveleket válogatta, sajtó alá rendezte, a Bevezetést és a magyarázó szöveget írta Dér Zoltán. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyletem.
- Levendel Júlia (1985) *Így élt Kosztolányi Dezső*. Budapest: Móra.
- Litván György (1997) „’Sorai ismét választ követelnek’: Jászi Oszkár és Kolnai Aurél levelezéséből”, *Világosság*, 38. 5–6: 74–107.
- Locke, John (1964) *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. with an Introduction by John W. Yolton. London: Dent.
- Lőrinc László (1990) „Kosztolányi és a bábszínház: Egy Kosztolányi-fordítás háttere” *Irodalomtörténeti Közlemények*, 94: 101–110.

- Lőrincz Csongor (2002) *A líra medialitása: Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*. Budapest: Anonymus.
- Luhmann, Niklas (2000) *Art as a Social System*. Translated by Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lukács György (1977) *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk., a névmutatót és a jegyzeteket készítette Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1987) *Forradalomban: Cikkék, tanulmányok 1918–1919*. Válog., szerk., a jegyzeteket és a kronológiát írta Mesterházi Miklós. Budapest: Magvető.
- Lukácsy Sándor (1972) „Petőfi forradalmi világnézetének fő vonásai”, in Tamás Anna – Wéber Antal (szerk.) *Petőfi tüze: Tanulmányok Petőfi Sándorról*. Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 207–220.
- Madácsy Piroska (1985) „Kosztolányi Dezső francia kapcsolataihoz”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 89: 533–545.
- Mallarmé, Stéphane (1945) *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et J. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Man, Paul de (1986) *The Resistance to Theory*. Foreword by Wlad Godzich. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Man, Paul de (1988) *Wartime Journalism, 1939–1943*. Eds. Werner Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Man, Paul de (1993) *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore, MD – London: The Johns Hopkins University Press.
- Mann Jolán (2006) „Kétféle poétika a kívülálló szemével: Miroslav Krleža az Ady-Kosztolányi dilemmáról”, *Literatura*, 22: 334–345.
- Mann, Thomas (1990) „Ein ungarischer Roman”, in *Reden und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer, 2: 637–639.
- Márai Sándor (1972) *Föld, föld!... Emlékezések*. Toronto: Stephen Vörösváry-Weller.
- Márai Sándor (2002) *Írók, költők, irodalom*. A kötetet összeállította és a jegyzeteket készítette Urbán László. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2006) *Március: Márai Sándor összegyűjtött írásai*. A kötetet szerk., a szöveget gondozta, és a bevezető tanulmányt írta Kakuszi B. Péter. Szeged: Lazi.
- Marcus Aurelius (1975) *Elmélkedései*. Fordította Huszti József. Budapest: Európa.
- Margalits Ede (1910) *Isten a világ közmondásaiban*. Budapest: szerző.
- Margócsy István (1987) „A szegény kisgyermek panaszai”, in Mész

- Lászlóné (szerk.) *A rejtőzködő Kosztolányi: Esszék, tanulmányok*. Budapest: Tankönyvkiadó, 49–54.
- Markovits Györgyi – Tóbiás Áron (szerk.) (1966) *A cenzúra árnyékában*. Budapest: Magvető.
- Márton László (1997) „Színes tinták bölcsessége”, *Holmi*, 9: 1315–1327.
- Mártonffy Marcell (1998) „Az én exodusa és az emlékezet iróniája: Kosztolányi: *Esti Kornél*, Tizennyolcadik fejezet”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 216–223.
- Marx, Jacques (1997) „Introduction: La poésie 'sociale'”, in Verhaeren, Émile *Poésie complète 2. Édition critique établie et présentée par Michel Otten*. Bruxelles: Éditions Labor, 7–57.
- Mauriac, François (1926) *A szerelem sivatagja: Regény*. Fordította Kosztolányi Dezső. Budapest: Pantheon.
- Mauriac, François (2007) *Le désert de l'amour*: Grasset (Le livre de poche).
- Meillet, A[ntoine] (1928) *Les langues dans l'Europe nouvelle*. Avec un appendice de L. Tesnière sur la statistique des langues de l'Europe. Paris: Payot.
- Mell, Max (1928) „Krisztus követése: Passió-játék. Magyar versekbe szedé: Kosztolányi Dezső”, *Nyugat*, 21. II: 783–812.
- Menyhért Anna (1998) *En'-ek éneke: Líraolvasás*. Budapest: Orpheusz.
- Mill, Stuart János (1873-74) *A deductiv és inductiv logika rendszere mint a megismerés elveinek és a tudományos kutatás módszerének előadása*. Az eredeti VII. kiadás után a m. tud. Akadémia megbízásából ford. Szász Béla. Budapest: Ráth Mór.
- Mill, John Stuart (1879) *A System of Logic Ratiocinative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*. 10th edition. London: Longmans, Green, and Co.
- Miller, J. Hillis (1992) *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven and London: Yale University Press.
- Miller, J. Hillis (1998) *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Miyamori, Asatarô (1932) *An Anthology of Haiku, Ancient and Modern*. Tokyo: Maruzen.
- Mohai V. Lajos (1991a) „Harc a szereppel való azonosulásért (Szempontok a *Pacsirta* értelmezéséhez)”, *Irodalomtörténet*, 72: 35–78.

- Mohai V. Lajos (1991b) *Kiszolgáltatottak és szerepvesztők (A Pacsirta és az Aranysárkány regényalakjairól): Esszé.* Budapest: Z-füzetek.
- Mohai V. Lajos (1991c) *Szorgalmi feladatok: Esztétikai kisrajzok, tanulmányok.* Budapest: Z-füzetek.
- Molnár Gábor Tamás (1998) „Költőiség, köznapiság, konvenció: Kosztolányi Dezső: *Őszi reggeli*”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Masszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Budapest: Anonymus, 27–36.
- M(olnár) G(ál) P(éter) (1979) „Egy békebeli botrány”, *Kritika*, 5: 12-13.
- Molnár Mariann (2001) „Az örület metaforái Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című művének 8. fejezetében”, *Literatura*, 294–308.
- Musil, Robert (2000) *Esszék.* Válogatta Földényi F. László, fordította Bán Zoltán András, Györfly Miklós, Hámori Ágnes, Tandori Dezső. Pozsony: Kalligram.
- Nabokov, Vladimir (1967) “The Art of Fiction: An Interview”, *The Paris Review*, 41: 92–111.
- Nagy Péter (1964) *Szabó Dezső.* Budapest: Akadémiai.
- Nemes Livia (1998) *Alkotó és alkotás.* Budapest: Animula.
- Nemes Nagy Ágnes (1989) *Szó és szótlanság.* Budapest: Magvető.
- Németh G. Béla (1981) *Küllő és kerék: Tanulmányok.* Budapest: Magvető.
- Németh G. Béla (1985) *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok.* Budapest: Magvető.
- Németh G. Béla (1987) *Babits, a szabadító.* Budapesti Tankönyvkiadó.
- Németh G. Béla (1995) *Kérdések és kétségek: Irodalomtörténeti tanulmányok.* Budapest: Balassi.
- Németh, Lajos (1982) “Contribution to a Typology of Symbolist Painting”, in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest: Akadémiai, 437–453.
- Németh László (1929) „Pamflet és kritika”, *Napkelet*, 7. II: 388–390.
- Németh László (1999) *A minőség forradalma – Kisebbségben.* Budapest: Püski.
- Neumer Katalion (1998) *Gondolkodás, beszéd, írás.* Budapest: Kávé.
- Nietzsche, Friedrich (1930) *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral.* Leipzig: Alfred Kröner.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte.* Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Forster-Nietzsche. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Nietzsche, Friedrich (é. n.) (1982) *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alle und keinen.* Frankfurt am Main: Insel.
- Nietzsche, Friedrich *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und*

- Pessimismus*. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. Leipzig: E. W. Fritsch.
- Oláh Szabolcs (é. n.) „Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a 'most' esztétikai tapasztalatában: Kosztolányi Dezső: *Beszélő boldogság*”, in Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter (szerk.) *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest: ELTE BTK, 112–133.
- Öffentliche Vorlesungen an der K. K. Universität zu Wien im Winter-Semester 1904/5 (1904). Wien: Adolf Holzhausen.
- Öffentliche Vorlesungen an der K. K. Universität zu Wien im Sommer-Semester 1905. Wien: Adolf Holzhausen.
- Örley István (1968) *A Flocsek bukása: Válogatott írások*. Budapest: Magvető.
- Paksa Rudolf (2007) „Szélsőjobbaldali pártok és mozgalmak a Horthy-korszakban”, *Kommentár*, 5: 68–75.
- Papp György (1985) „Pacsirta idegenben: Egy Kosztolányi-regény szerbhorvát kiadásának fordítástörténeti tanulságai”, *Híd*, 49: 1355–1362.
- Pásztor József (1956) „Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső és az irigység”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 60: 484–486.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Peckham, Morse (1995) *The Romantic Virtuoso*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Péczely Dóra (1998) „E.S.T.I. - Kérdés: Az Esti Kornél-szövegek kiadásának problémái”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 178–187.
- Péczely Dóra (2002) „Kor nélküli képek: Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél* és Pacskovszky József: *Esti Kornél csodálatos utazása*”, *Alföld*, 53. 10: 72–81.
- Peirce (Charles Sanders) (1992) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 1 (1867-1893). Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington – Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Pekár Tibor (2002) *Szabadka zenei élete 1900–1918: Adalékok a város zenei múltjának történetéhez*. Szabadka: Szabadegyetem.
- Penn, Julia M. (1972) *Linguistic Relativity versus Innate Ideas: The Origins of the Sapir-Whorf Hypothesis in German Thought*. The Hague – Paris: Mouton.
- Peremiczky Szilvia (2009) „Egy arckép a magyar irodalom mikrotörténetéből (NIL – Rozsnyayné Dapsy Gizella)”, *Alföld* 66: 76–87.

- Péter László (2005) „Lengyel András: A ’másik’ Móra”, *Tiszatáj*, 29. 12: 94–99.
- Petőfi S. János (1985) „Szövegszerkezet és jelentés: Kosztolányi *Akarsz-e játszani?* című versének elemzése”, *Híd*, 49: 1313–1329.
- Pintér Jenő (1933) *Magyar irodalomtörténete: Tudományos rendszerezés*. Hatodik kötet: *A magyar irodalom a XIX. század második harmadában*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság.
- Platón (1943) „Kratylos”, ford. Szabó Árpád, in *Összes művei*. Budapest: Magyar Filozófiai Társaság, 1: 500–573.
- Pléh Csaba (1998) *Hagyomány és újítás a pszichológiában: Tanulmányok*. Budapest: Balassi.
- Poe, Edgar Allen (1977) *Poems and Essays*. London: Everyman’s Library.
- Poggioli, Renato (1968) *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Popper, Karl (1982) *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Sixth impression, with extended bibliography. London: Fontana/Collins.
- Pór Péter (2006) „Bevezetés Rilke olvasásába”, ford. Györfly Miklós, *Holmi*, 18: 476–493.
- Poszler György (2008) *Az eltévedt lovas nyomában*. Budapest: Balassi.
- Pound, Ezra (1973) *Selected Prose 1909–1965*. London: Faber & Faber.
- Proust, Marcel (1988) *À la recherche du temps perdu* III. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d’Antoine Compagnon et de Pierre-Edmond Robert. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Puskás Elemér (1940) *Kosztolányi és Itália*. Budapest: Királyi Magyar Pázmány Tudományegyetem.
- Rába György (1966) *Verhaeren és a modern magyar költészet kezdetei*. Különlenyomat a Hagyomány és újítás című könyvből. Budapest.
- Rába György (1969) *A szép hűtlenek* (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai). Budapest: Akadémiai.
- Racine, Jean (1867) *Théâtre [sic!] complet*. Paris: Firmin Didot.
- Radó Antal (1909) *A fordítás művészete*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Raimondi, Ezio (1982) “D’Annunzio and International Symbolism”, in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 311–333.
- Rátkai Árpád (2009) „A Nyugat köre és a nemzetközi nyelv: Ignóty, Babits, Ady, Kosztolányi, Karinthy, Juhász és az eszperantó”, *PoLisz*, 121: 70–91.

- Rédey Tivadar (1924) „A bús férfi panasza”, *Napkelet*, 2. II: 358–360.
- Rédey Tivadar (1933) „Van-e jobboldali és baloldali irodalom?” *Nyugat*, 26. II: 1–5.
- Reisinger János (1983) „Hanem ki vált meg engemet?” (Babits és a kereszténység; Babits és a katolicizmus” in Kelevéz Ágnes (szerk.) *Mint különös hírmondó (Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára)*. Budapest: PIM – Népművelési Propaganda Iroda, 45–67.
- Renan, Ernest (1882) *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*. Troisième édition. Paris: Calmann Lévy.
- Renan, Ernest (1893) *Vie de Jésus* (Édition populaire). Cinquante-cinquième édition. Paris: Calmann Lévy.
- Renan, Ernest [1928] *A kereszténység eredetének története* 1–7. Fordította Salgó Ernő. Budapest: Dick Manó.
- Revon, Michel (1910) *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*. Paris: Delagrave.
- Réz Pál (1979) „Egy betű meg egy vessző”, *Élet és Irodalom*, 23. 33: 6.
- Ricoeur, Paul (1983) *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1998) „Pillantás az írásaktusra”, ford. Farkas Ildikó, *Helikon*, 35: 472–477.
- Ricoeur, Paul (1999) *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Válog., szerk. és az utószót írta Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Osiris.
- Riffaterre, Michael (1971) *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Riffaterre, Michael (1980) *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.
- Riffaterre, Michael (1990) *Fictional Truth*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Rilke, Rainer Maria (1921) *Imádságos könyv*. Fordította Kállay Miklós. Budapest: Genius.
- Rilke, Rainer Maria (1983) *Briefe über Cézanne*. Hrsg. Clara Rilke. Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1986) *The Complete French Poems*. Translated by A. Poulin, Jr. Saint Paul: Gray Wolf Press.
- Rítóók Emma (é. n.) *Évek és Emberek* (OSZK kéziratár, fond 473).
- Romsics Ignác (1991) *Bethlen István: Politikai életrajz*. Budapest: Magyarországtudományi Intézet.
- Romsics Ignác (1999) *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris.
- Romsics Ignác (2001) *A trianoni békeszerződés*. Budapest: Osiris.
- Rónay György (1966) „Kosztolányi és világirodalom”, *Nagyvilág*, 11: 1380–1387.

- Rónay László (1977) *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Gondolat.
- R. (ónay) M. (ária) (1927) „Költők a költőről. Kassák Lajos memoárjainak megjelenése. II. Kosztolányi Dezső”, *Literatura*, 2. 11: 392-393.
- Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Roubaud, Jacques (1989) *Le grand incendie de Londres: Récit, avec incises et bifurcations*. Paris: Seuil.
- Rousseau, J[ean] J[acques] (1877) *La nouvelle Héloïse*. Paris: Firmin-Didot et Cie.
- Rugási Gyula (1983) „Az ’örök Róma’: Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényéről”, *Irodalomtörténet*, 65: 592–614.
- Rylands, G. H. W. (1928) *Words and Poetry*. London: The Hogarth Press.
- Sapir, Edward (1921) “The Musical Foundations of Verse”, *Journal of English and Germanic Philology*, 20: 213-228.
- Sarfatti, M. G. [1927] *Mussolini élete*. Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Sárközi Éva (2006) „’Kedves szerkesztő kisasszony’: Kísérlet egy ismeretlen Kosztolányi-levél megfejtésére”, *Irodalomtörténet*, 87: 242–249.
- Sartre, Jean-Paul (1964) *Quest-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sauvageot, Aurélien (1988) *Souvenirs de la vie hongroise*. Budapest: Corvina.
- Scherr, Johannes (1869) *Allgemeine Geschichte der Literatur: Ein Handbuch in zwei Bänden*. Stuttgart: Carl Conradi.
- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau.
- Schlett István (2009) „Jobboldali? Hagyomány?”, *Magyar Tudomány*, 170: 1147–1150.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea*. Berkeley – Los Angeles, CA: University of California Press.
- Schöpflin Aladár (1929) „Uj passiojáték a mi Urunk Krisztus követéséről”, *Nyugat*, 22. I: 498-499.
- Schöpflin Aladár (1933a) „Esti Kornél”, *Nyugat*, 26. II: 75-76.
- Schöpflin Aladár (1933b) „Van-e jobboldali és baloldali irodalom?”, *Nyugat*, 26. II: 98–100.
- Schöpflin Aladár (1937) *A magyar irodalom története a XX. században*. Budapest: Grill Károly.
- Schöpflin Aladár (1967) *Válogatott tanulmányok*. Válog., szerk. és a bevezető tanulmányt írta Komlós Aladár. Budapest: Szépirodalmi.
- Schöpflin Aladár (é. n. a) „Emlékek Kosztolányi Dezsőről”, in *Irodalmi tanulmányok* (OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 2280-2281), 109–122.

- Schöpflin Aladár (é. n. b) „Kosztolányi Dezső”, in *Irói arcképek* (OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 2282), 51–56.
- Searle, John R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sebestyén Imre (1927) „Mussolini Válogatott beszédei”, *Pandora*, 1: 314–321.
- Seneca, Lucius Annaeus (1959) *Vígasztalások*. Ford., az utószót és a jegyzeteket írta Révay József. Budapest: Európa.
- Sénèque (1885) *Œuvres complètes* III. Paris: Garnier.
- Shakespeare, William (2005) *Hamlet. Le Roi Lear*. Préface et traduction d’ Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard.
- Sherwood, Peter (1998) “Crater into Well: Sex and Violence in Kosztolányi’s *Édes Anna* and Its English Translation”, *Translation Review*, 55: 34–38.
- Simon, Claude (1970) *Orion aveugle*. Genève: Albert Skira.
- Sipos Iván (1924) „Kosztolányi Dezső, Márkus Emilia, Móricz Zsigmond és Sebestyén Károly a Cseresznyés kert rendezéséről, előadásáról és az előadás jelentőségéről”, *Színházi Élet*, 14. 38: 7–9.
- Sipos Lajos (szerk.) (1999) „*Engem nem látott senki még*”: *Babits olvasókönyv*. Budapest: Historia Litteraria – Korona.
- Smith, Denis Mack (1976) *Mussolini’s Roman Empire*. New York, NY: Viking.
- Somlyó György (1976) „Egy perújrafelvételi kísérlet elé”, *Nagyvilág*, 21: 282–286.
- Somlyó György (1980) *Philoktétész sebe: Bevezetés a modern költészetbe*. Budapest: Gondolat.
- Somlyó Zoltán (1927) „Négyszem közt Kosztolányi Dezsővel”, *Literatura*, 2: 306–309.
- Somlyó Zoltán (1937) „Kosztolányi és a zsidóság”, *Múlt és Jövő*, 27. 2: 37–38.
- Somlyó Zoltán (1982) *Szabadkai karnevál: Válogatott írások*. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyetem.
- Sóter István (1980) *Gyűrűk: Tanulmányok a XX. századról*. Budapest: Szépirodalmi.
- Stoll Béla (2003) „Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban”, in Hargittay Emil (szerk.) *Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*. Budapest: Universitas, 154–210.
- Suetonius (1961) *Caesarok élete: Tizenkét életrajz*. Ford., az utószót és a jegyzeteket írta Kis Ferencné. Budapest: Európa.
- Symons, Arthur (1958) *The Symbolist Movement in Literature*. New York, NY: E. P. Dutton & Co.

- Szabó, Anna (1978) *L'Accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Szabó Dezső (1911) „Válasz nagyméltóságú gróf Tisza István volt miniszterelnök, nagybirtokos úrnak”, *Nyugat*, I: 809–812.
- Szabó Dezső (1920a) *Egyenes úton: Tanulmányok*. Budapest: Táltos.
- Szabó Dezső (1920b) *Tanulmányok és jegyzetek*. Budapest: Táltos.
- Szabó Dezső (1924) „Nyílt levele Kosztolányi Dezsőhöz”, *Világ*, 15. 112: 5.
- Szabó Dezső (1996) *Életeim: Születéseim, halálaim, feltámadásaim*. Budapest: Püski.
- Szabó Dezső (é. n.) *Az egész látóhatár*. Budapest: Magyar Élet.
- Szabó Miklós (1985) „Homo aestheticus és politikai konzervativizmus”, *Új Írás*, 25. 11: 63–68.
- Szabolcsi Lajos (1993) *Két emberöltő: Az Egyenlőség évtizedei (1881–1931). Emlékezések, dokumentumok*. Szabolcsi Miklós előszavával. Budapest: MTA Judaisztikai K(ED.)
- Szabolcsi, Miklós (1982) “On the Spread of Symbolism”, in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 183–189.
- Szabolcsi, Miklós (1991) „Wandlungen im ungarischen Feuilletonstil um die Jahrhundertwende.”, in Thurnher, Eugen – Walter Weiss – János Szabó – Attila Tamás (Hrsg.) „Kakanien”: *Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*. Budapest – Wien: Akadémiai – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 101–115.
- Szabolcsi Miklós (1992) „Kemény a menny”: *József Attila élete és pályája 1927–1930*. Budapest: Akadémiai.
- Szabolcsi Miklós (1998) *Kész a leltár: József Attila élete és pályája 1930–1937*. Budapest: Akadémiai.
- Szajbély Mihály (1989) *Csáth Géza*. Budapest: Gondolat.
- Szász Ferenc (1975) „Kosztolányi és Rilke”, *Filológiai Közöny*, 21: 292–308.
- Szauder József (1961) *A romantika útján*. Budapest: Szépirodalmi.
- Szauder József (1962) „Kosztolányi Dezső költészete”, in *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei*. Sajtó alá rendezte Vargha Balázs. Budapest: Szépirodalmi, 1: 5–45.
- Gróf Széchenyi István (1939) *Naplói: Hatodik kötet*. Szerk. és bevezette Dr. Vízota Gyula. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Szegedy-Maszák Mihály (1979) „Esti Kornél”, in Kabdebó Lóránt (szerk.) *Valóság és varázslat: Tanulmányok századunk prózairodal-*

- máról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 159–175.
- Szegedy-Maszák Mihály (1980) „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei”, in „*A regény, amint írja önmagát*”: *Elbeszélő művek vizsgálata*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980, 103–151.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1988) „*Esti Kornél* comme antiroman”, in *Regards sur Kosztolányi*. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris – Budapest: A.D.E.F.O. – Akadémiai, 155–166.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1990) „Dezső Kosztolányi”, in Stade, George (ed.) *European Writers: The Twentieth Century*, 10. New York, NY: Scribner, 1231–1249.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2007a) “Agnes Heller on Literature”, in János Boros – Mihály Vajda (eds.) *Ethics and Heritage: Essays on the Philosophy of Agnes Heller*. Pécs: Brambauer, 163–174.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007b) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.
- Szegzárdy-Csengery József (1938) *Kosztolányi Dezső*. Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet.
- Szekfű Gyula (1923) „Két önvallomás (Wassermann és Biró Lajos)”, *Napkelet*, 1: 172–175.
- Szekfű Gyula (1924) „Egy nagyúri önéletírás”, *Napkelet*, 1. II: 187–191.
- Szekfű Gyula (1940) „Csécsy Imréhez”, 1940. dec. 15., kéziratossal levél gépiratos másolata. (OSZK Kézirattár, fond 419.)
- Szemere Miklós (1912) „Általános választójog”, *A Cél*, 403–407.
- Szemerényi Ágnes (2009) *Szólások és közmondások*. Budapest: Osiris.
- Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.
- Szerb Antal (1980) *A világirodalom története*. 6. kiad. Budapest: Magvető.
- Szigeti Lajos Sándor (2002) *A virrasztó költő: Esszék, tanulmányok, kritikák*. Szeged: Tiszatáj.
- Szilágyi Zsófia (1998a) „Aranysárkány: arany + sár”: Egy regénycím nyomában”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 92–105.
- Szilágyi Zsófia (1998b) „Az érettségi mint átmeneti rítus az *Aranysárkányban*”, *Üzenet*, 28. 3: 41–49.
- Szilágyi Zsófia (2004) „A ’feltámadó’ Esti Kornél: Esti Kornél, Rév Zoli, Lemúr Miki”, *Alföld*, 55. 1: 62–81.

- Szilágyi Zsófia (2005) *A féllábú ólomkatona: Irodalmi mű-hibák*. Pozsony: Kalligram.
- Szilágyi Zsófia (2008) *A továbbélő Móricz*. Pozsony – Budapest: Kalligram.
- Szili Katalin (2009) „Kosztolányi a nyelvről (Kosztolányi nyelv szemléletének kérdéséhez)”, *Magyar Nyelvőr*, 133: 14–28.
- Szitár Katalin (1998) „Narrativa a lírában és líraiság a prózában: Poétikai szempontok az 'Ady-revízió' értelmezéséhez”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 272–290.
- Szitár Katalin (2000) *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kara Doktori Tanácsa.
- Szőke György (1998) „Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében”, in Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus, 22–26.
- Szőke György (2003) *Az árnyékvilág árkain: Írások József Attiláról és Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Gondolat.
- Tacitus (1903) *Fönnmaradt összes művei*. Az eredetiből magyarra fordította, a szerző életrajzával s műveinek ismertetésével bevezette, jegyzetekkel s magyarázatokkal ellátta Csiky Kálmán. Budapest: Lampel Róbert.
- Takács László (2003) *Irodalmi élet a Nero-kori Rómában*. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Tamás Attila (1994) *Értékkerentők nyomában*. Debrecen: Csokonai.
- Tamás Ferenc (2004-5) „Az 'ifjúsági' Aranysárkányról”, *Tanít-tani*, 10. 33: 94–96.
- Tandori Dezső (1979) *A zsalu sarokvasa: Irodalmi tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Taruskin, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music*. Oxford – New York, NY: Oxford University Press.
- Thomka Beáta (1986) *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Újvidék: Forum.
- Todorov, Tzvetan (1977) *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1978) *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1984) *Critique de la critique: Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2007) *Idegen szavak szótára*. Budapest: Osiris.
- Tormay Cécile (1939) *Bujdosó könyv*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Tóth Árpád (1921) „Kosztolányi versei”, *Nyugat*, 14. I: 128–130.
- Tóth Béla (1895) *Szájruul szájra: A magyarság szálló igéi*. Budapest: Athenaeum.

- Tóth Béla (1906) *Szálló igék lexikona*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Tóth Réka (1998) „Az írás mint szöveg – a szöveg mint írás”, *Helikon*, 44: 553–569.
- Toury, Gideon (1980) *In Search of A Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Török Sophie (1936) „Harc a félelemmel”, *Nyugat*, 29. II: 432–437.
- Tverdota György (1979) „József Attila költészetének kozmológiai vonatkozásai”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 83: 121–133.
- Tverdota György (2007) „Kosztolányi és a halál: Kosztolányi fogadtatása Franciaországban”, in Hózsá Éva – Arany Zsuzsanna – Kiss Gusztáv (szerk.) *Az emlékezés elevensége: Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön*. Szabadka: Városi Könyvtár, 299–307.
- Vajda Endre (1943) „Kosztolányi Dezső: Idegen költők”, *Protestáns Szemle*, 52: 187–188.
- Vajda Gábor (1985) „Igazolási kísérlet Kosztolányi *Barkohba* című novellájáról”, *Híd*, 49: 1341–1346.
- Valéry, Paul (1930) *Littérature*. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul (1945) *Variété V*. Paris: Gallimard.
- Vampa (1911) „Vasárnapi levél. Sárga kultúra”, *Élet*, 3. 3: 57–58.
- Varga, Adriana (2002) “Esti Kornél and the Bulgarian Train Conductor”, *Hungarian Studies*, 16: 63–87.
- Vargha Balázs (1975) „Szeptemberi áhítat: Kosztolányi utolsó szerelmének emlékei”, *Kritika*, 8: 11–19.
- Vargha Balázs (é. n.) Radákovich Mária, Füst Milánné és Vargha Balázs beszélgetései. A felvételeket készítette Vargha Balázs. PIM: 3008–3010.
- Vauthrin, Caroline (1995) „Kosztolányi et la rencontre avec la mort: Étude comparative des scènes de mort dans *Néron, le poète sanglant, Le cerf-volant d’or, Anna la douce*”, *Cahiers d’Études Hongroises*, 7: 151–169.
- Végh Dániel (2008) „’Comme hispanisant fervent...’: Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai”, *Irodalomtörténet*, 89: 432–453.
- Veres András (2003a) *Távolodó hagyományok: Irodalom- és esztétörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi.
- Veres András (2003b) „Világképek dialógusa: József Attila Kosztolányi bírálatáról”, in Tverdota György – Veres András (szerk.) *Testet öltött elv: Az értekező József Attila*. Budapest: Balassi, 64–77.
- Veres András (2009) „Kosztolányi Nyugatja és a Nyugat Kosztolányija” in Angyalosi Gergely – E. Csorba Csilla – Kulcsár Szabó Ernő – Tverdota György szerk. *Nyugat népe: Tanulmányok a Nyugatról és koráról*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 88–124.

- Verhaeren, Émile (1997) *Poésie complète 2: Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*. Édition critique établie par Michel Otten. Bruxelles: Éditions Labor.
- Wais, Kurt (1982) "German Poets in the Proximity of Baudelaire and the Symbolists", in Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 145–156.
- Waley, Arthur (1923) *The Temple and Other Poems*. London: George Allen & Unwin.
- Weisgerber, Jean (dir.) (1984) *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Budapest: Akadémiai.
- Wellek, René (1982) "What Is Symbolism?", in Balakian, Anna (ed.) (1982) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 17–28.
- Whorf, Benjamin Lee (1976) *Language, Thought, and Reality*. Cambridge, MA: The M. I. T. Press.
- Wilde, Oscar (1966) *Complete Works*. London – Glasgow: Collins.
- Wilhelm, Richard (1922) *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten: Lieder und Gesänge, verdeutscht*. Jena: Eugen Diederichs.
- Wittgenstein, Ludwig (1979) *Über Gewissheit*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value*. Ed. by G. H. von Wright, in collaboration with Heikki Nyman. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1985) *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Wolff Károly (1921) *A magyarországi symbolikus nagypáholly védelme alatt működött páhollyok tagjainak névsora*. 2. kiad. Budapest: Egyesült Keresztény Nemzeti Liga.
- Woolf, Virginia (1977) *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf*. Volume III: 1923–1928. London: The Hogarth Press.
- Yeats, W. B. (1936) *The Oxford Book of Modern Verse*. Oxford: Clarendon Press.
- Zágonyi Ervin (1982a) „Kosztolányi *Három nővér* fordítása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 86: 76–91.
- Zágonyi Ervin (1982b) „Kosztolányi szlávság-élménye”, *Studia Russica*, 5: 321–340.
- Zágonyi Ervin (1984) „Kosztolányi Csehov-élménye nyomában”, *Irodalomtörténet*, 65: 304–334.
- Zágonyi Ervin (1989) „Kosztolányi és Tolsztoj”, *Irodalomtörténet*, 70: 484–515.

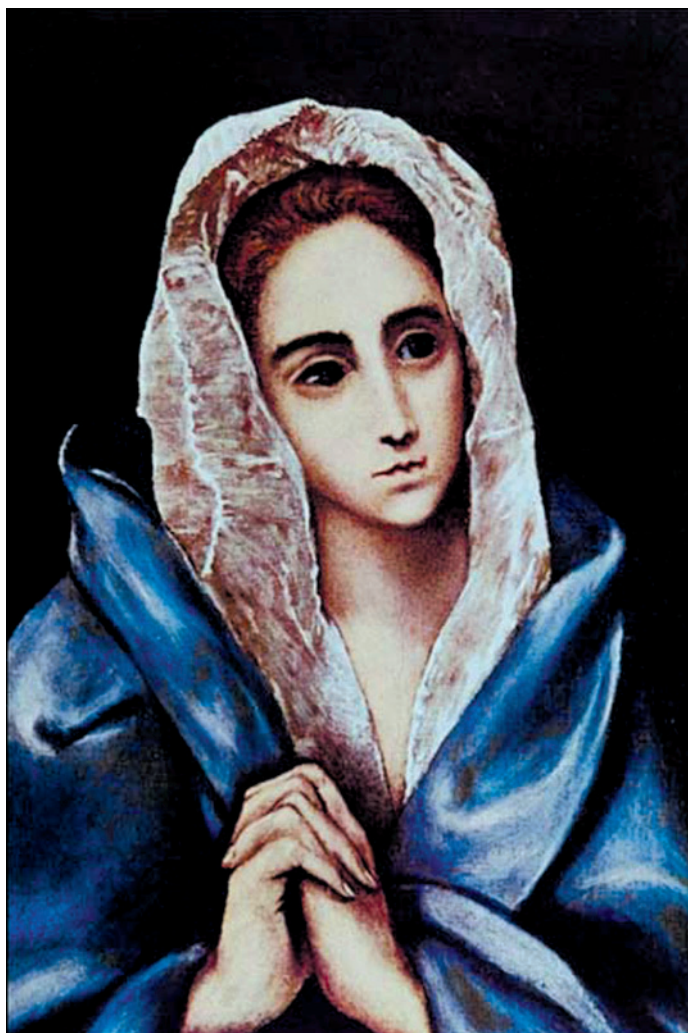
- Zágonyi Ervin (1990) *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Budapest: Akadémiai.
- Zágonyi Ervin (1991) „Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra tolmácsa”, *Jelenkor*, 34: 825–834.
- Zágonyi Ervin (1996) „Kosztolányi R. U. R. fordítása”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 100: 170–190.
- Zágonyi Ervin (1997) „Kosztolányi északi – dán, norvég, svéd – műfordításai”, *Irodalomtörténet*, 78: 226–247.
- Zágonyi Ervin (2008a) „A Kosztolányi-Illyés-vita nyomában: Kosztolányi választörédékei, kérdőjelekkel”, *Irodalomtörténet*, 89: 410–431.
- Zágonyi Ervin (2008b) „Kosztolányi kínai és japán versfordításainak keletkezéstörténete; a japán közvetítő szövegek jegyzéke”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 112: 407–434.
- Zágonyi Ervin (2008c) „'...minden élet, mint olyan, tragikus': Kosztolányi Ádám levelei Zágonyi Ervinhez”, *Duna-part*, 4: 32–45.
- Zeidler Miklós (2009) „Revíziós tervek és irredenta kultusz” in Romsics Ignác (szerk.) *A magyar jobboldali hagyomány 1900-1948*. Budapest: Osiris, 474–505.
- Zeke Gyula (szerk.) (2008a) *Kosztolányi Dezső Pesten és Budán, Buda-Pesti Negyed*, 16. 3.
- Zeke Gyula (szerk.) (2008b) *Kosztolányi Dezső: Pesti utca, BudaPesti Negyed*, 16. 4.
- Zilahy Lajos (1922) „Jászai Mari és Márkus Emilia”, *Nyugat*, 15. I: 208–209.
- Zolnai Béla (1958) „Kosztolányi, Nietzsche, Juhász”, *Irodalomtörténet*, 46: 389–405.
- Zsadányi Edit (2002) *A csend retorikája: Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony: Kalligram.
- Zsoldos Sándor (1985) „Esti és Sárkány: Adalékok Kosztolányi Dezső és Somlyó Zoltán barátságához”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* (Szeged), 22: 117–140.



Képmelléklet



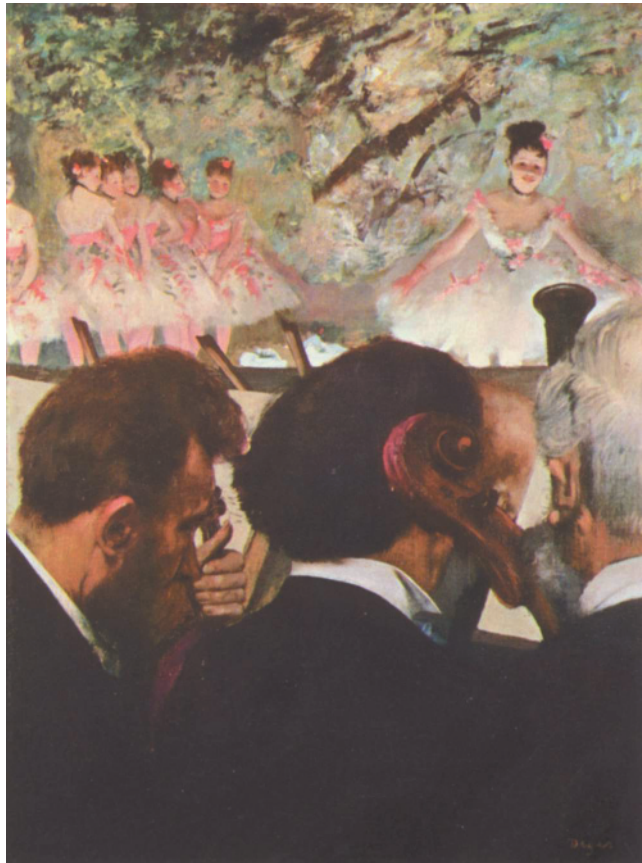
Jan Vermeer van Delft: *Leány gyöngy fülbevalóval*, 1665
Olaj, vászon, 44,5 x 39 cm, Hága, Mauritshuis



El Greco: *Mater Dolorosa*, 1590
München, Fleischmann Galerie



Hand Holbein: *VIII. Henrik*, 1539–1540
Roma, Galleria Borghese



Edgar Degas: *Musicians à l'orchestre*, 1870–1871
Staetische Galerie im Stadelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main



Paul Cézanne: *Le Vase bleu*, 1883–1887
Párizs, Musée d'Orsay



Nagy Balogh János: *Csendélet*
23,5 x 32 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Mester Tibor



Nagy Balogh János: *Csendélet* című képe a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Közlése engedélyezéséért ezúton mondunk köszönetet.





Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2010. Első kiadás.
Oldalszám 592. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Mészáros
Sándor. Borítóterv Hrapka Tibor. A borítón: Vermeer: *Leány gyöngy fülbe-
valóval*, c. 1665, Hága, Mauritshuis. Nyomdai előkészítés Studio GB,
Dunaszerdahely. Nyomta az Expresprint Kft., Partizánske.



Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2010. Prvé vydanie. Počet strán 592. Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedný redaktor Sándor Mészáros. Návrh obálky s použitím malby Vermeera, Tibor Hrapka. Grafická úprava Studio GB, spol. s r. o., Dunajská Streda. Vytlačil Expresprint, spol. s r. o., Partizánske.

