

tanulmány

BENGI LÁSZLÓ

Művészet/allegóriák

CSÁTH ÉS KOSZTOLÁNYI KORAI MŰVÉSZETFOGALMÁRÓL¹

Csáth Géza halála után Kosztolányi Dezső hosszabb írásban búcsúztatja unokafivérét. Nyomban kijelenti: „Csáth Géza betegségéről és haláláról néhány adatot akarok közölni a *Nyugatban*, tisztelői és barátai számára.”² Sokféle motívum ösztönözhet egy ilyesféle beszámolóra. Talán a különféle mendemondákra okot adó események tisztázása lehetett Kosztolányi célja, az együtt érző vagy éppen morbid érdeklődés pletykáknak is elejét vevő kielégítése, a családi tragédia keltette fájdalom kibeszélése, egyúttal akár a segítő rokon kísérletek kudarcát elfojtó önmege-rősítés is, netán a racionalitás kereteit szétfeszítő történések viaskodó ésszerűsítése, a törésekkel szabdalt életút egységes, mert a bekövetkezett véget szükség-szerűnek mutató elbeszélése. Az emlékezés ellentmondásos érzelmektől fűtött számvetésnek bizonyul, amely a rokonhoz, barátához és pályatárshoz fűződő kapcsolatnak minden megrendültség és együttérzés mellett is feszült, kibeszélés és elhallgatás erőterében bontakozó rajzát adja.

Poétika és biográfia

Kosztolányi emlékező esszéje – egy Csáth utolsó hónapjait száraz tárgyilagossággal és tömörséggel ismertető levélrészlet után – jórészt valóban az unokatestvér morfinizmusának jelentkezését, hatásait és súlyosbodását beszéli el. Tulajdonképpen nem is nekrológot, inkább kórrajzot olvasunk. Ez az élettörténet eseményeit központba állító és azokat távolságtartóan elemző törekvés nemcsak annyiban éberszthet gyanakvást, amennyiben a számvetés traumatikusságára, hátrító jellegére irányítja az érzékenyebb olvasó figyelmét, hanem azért is, mert nem teljesen illik össze Kosztolányinak a tízes-húszas évek fordulóján kirajzolódó szemléletével.

Az 1919 végén megjelent esszét alig két hónappal követte Kosztolányi egy másik, szintén *Nyugat*beli írása – Goethe „*Über allen Gipfeln...*” kezdetű verséről mint fordítói kihívásról közölt tanulmánya. Jóllehet ennek az elemzésnek a papírra vetése alighanem több, igen eltérő ösztönzést fogott egybe – a közéleti-politikaitól kezdve az irodalomértelmezőin és fordítóin keresztül a Goethe iránti rajongásig –, ezek között meghúzódhatott Csáth szellemi hatásának a családi tragédia kiváltotta fölerősödése-újraéledése is. Amikor ugyanis Kosztolányi olyan inductív elemzés mód és „pszichofizikai eljárás” mellett tör lándzsát, amely „módszer – bármily kezdetleges kísérlet is – az esztétikába a természettudomány rendszerét óhajta-

ja belevinni”,³ akkor – ha nem is a részletekben és nem is kizárólagosan, de – alapfölvetésében, kiindulópontjában szinte csáthi programot valósít meg.⁴

Kosztolányi 1916-os *Tinta* kötetét, mely sajátos, átmeneti műfajú, mintegy szépirodalmi igénnyel megírt, átdolgozott és ciklusokká, abból könyvvé szerkesztett újságcikkeket gyűjtött egybe, Csáth Géza hosszú levélben köszöni meg. Méltatja az írások költőiségét, de egyúttal „modern, okos és logikusan kiépített” jellegét, „a kifejtés módszerességét” és a benne megnyilatkozó „modern pszichológiát”. Ugyanis „a freudi igazságok, azaz *a pszichológia valódi tényei*” által megalapozott irodalomszemlélet vezethet majdan oda, hogy „az esztétikát egzakt tudománnyá fogja emelni”. A levél ezen a nyomvonalon „buzdításba” csap át, hiszen „ha ráadnád magad, és irodalmi kritikáidban komolyan és részletesen analizálnád az írókat és munkáikat, sok új dologra és érdekes, meglepő gondolatokra bukkannál”.⁵ A nem egészen négy évvel később írt Goethe-elemzés az unokatestvér eme lelkesült javaslatát is részben valóra váltotta.

A két – időben igen közel eső és más módon, de Csáth hatásáról egyaránt valló – hosszabb Kosztolányi-írás ugyanakkor jól érzékelhetően különbözik egymástól: míg a Goethe-tanulmány a verset mintegy önmagában, önmaga érvényén helyezi középpontba, addig a Csáth-esszé hangsúlyosa életrajzi, s az unokatestvér irodalmi műveit is inkább csak az önpusztító szenvedély rajzának keretében, mintegy annak jeleként veszi számba. Ez az ellentmondás az esszé belső feszültségében is kitapintható, szinte már abban az idézett első sorban, amely hangsúlyozottan a *Nyugatot* olvasóit – mint Csáth tisztelőit és barátait – szólítja meg. Ezzel Kosztolányi unokatestvérét – jöllehet régebb óta alig közölt írást – a „nyugatos” szerzők sorából kiszakíthatatlan alkotónak mutatja, sőt jószerevével a modern magyar irodalomnak még a *Nyugatot* is megelőző előfutáraként állítja be: „Tizenkilenc éves korában, mikor nálunk még nem is álmodoztak modern irodalomról, egy vidéki lapban egymás után jelenteti meg novelláit. [...] Nyugodtabb korban biztosan visszatérnek még reá az irodalom történései.”⁶ Másfelől azonban az emlékező rögvest pontos-visszakozik: nem a csáthi életmű irodalomtörténeti vizsgálatára tesz kísérletet, hanem életrajzi vázlatot ad unokafivére írói hanyatlásáról.

Modern poétika és biográfiai közelítés feszültsége érzékelhető abban is, ahogy Kosztolányi a morfinizmus elhatalmasodását elbeszélve egymásba csúsztatja az írói elhallgatás és a poétikai változás mozzanatait. Egyrészt fokozatosságot lát, az alkotásmód folytonos elmozdulását, amely poétikai megítélés tárgya lehetne: „Azok az írásai, melyek a betegsége kezdőkorában jelentek meg, csak nagyon halványan tanúskodnak a változásáról. Még mindig eredetiek és finomak, de a figyelő szemnek már feltűnik, hogy valamiként *másnak* hatnak. [...] Régi, lírai hangja, mely közös gyermekkorunk és emlékeink édes mélységeiből szakadt föl, egyszerre megcsuklott, és figyelmét a nagyon is földi, nagyon is kézzelfogható jelenségek kötötték le. [...] A részletek elevenen tűnnek fel, de az egész mellékessé válik.”⁷ Másik oldalról a szer hatása nem poétikailag érhető tetten a Kosztolányi-esszé szerint, hanem egyáltalán az alkotás életrajzilag, a körtörténet részeként leírható hiányában: „Mindenkitől eltávolodott, csak hogy zavartalanul élhessen a szenvedélyének, akár egy emberkerülő alkoholista. [...] Alig írt valamit.”⁸

Ennél fontosabb, bár talán rejtettebb ellentét feszül egység és csonkaság, teljesség és részlegesség között. Előbbi a művészeti ágak majd minden terén alkotó – író, rajzoló-festő, zenét szerző és kritikus-értekező, sőt orvos-lélekgyógyász – személyiségnek a romantikus teljesség jegyében elgondolt eszményében fejeződik ki, amelyhez képest Csáth elhallgatása, majd végzete szinte szükségszerűnek, s nem pusztán a morfinizmus következményének tetszik: „Csáth Géza, kiből egy volt a zene és az értelem, a szín és a világosság, a költészet és a tudomány, csonka pályát mutat.”⁹ Ennek fényében a művészet éppannyira menekülés és belebonyolódás kettős szorításában látszik állni, mint a kábítószer rabjává váló ember: „Mint orvos, figyelte magát, és kísérletezett testével. Váltogatta a mérgeit [...], de akár a hínárba került úszó, egyre jobban belebonyolódott.”¹⁰

A művészet mint ambivalencia

Csáth Géza *A sebész* című novellájának címszereplője ugyan függőségben szenved, iszákos, de az írás föltehetőleg még az előtt született, hogy szerzője kábítószer rabjává vált volna. Az elbeszélés ettől persze még olvasható olyan módon is, mint az alkoholizmus hatásának, a személyiség ezzel összefüggő talajvesztésének, fokozatos-fokozódó torzulásának leírása. Úgy azonban, hogy a novellát kevésbé lehet példázatosnak tekinteni: nem zárja egyértelmű ítélet vagy tanulság, az elbeszélőnek a főhőshöz való viszonya is nyitott marad, s látszólag egyaránt vegyül benne tisztelet, részvét és szájalom, együttérzés és megértés.¹¹

A sebész és az elbeszélő egy „harmadrangú külvárosi kávéházban” találkozhatnak véletlenül, majd ismeretlenül szóba elegyednek, a kölcsönös megbecsülés jegyében.¹² Végül egy késő éjjeli találkozáskor világossá válik az elbeszélő számára, hogy az orvos „csendes, szenvedélyes alkoholista, aki elveszett”, akit már megváltoztatott az alkohol. Ennek ellenére – oldva a helyzet félszegségét – ő is abszintot rendel, és meghallgatja a már nem éppen józan sebész magánbeszédét. Ez a „kollega úrhoz” intézett monológ teszi ki – egy apró elbeszélői közbeékeléssel együtt – a novella több mint kétharmadát. Ahogy az énelbeszélő teljesen átengedi a megszólalás lehetőségét a másodlagos narrátornak, vagyis a sebésznek, az az olvasóban az elbeszélés keretes szerkesztésére való várakozást ébreszthet. Ez az elvárás azonban kielégítetlen marad: a novella a másodlagos elbeszélő, a sebészorvos szávaival zárul. Vagyis az olvasó nem tudja meg, a történet elmondója miként vélekedik az előadottakról, magára van hagyva annak mérlegelésében, mely pontokon fut félre az orvos magánbeszéde. És mert az igencsak abszurd vízióban csúcsosodik ki, joggal vetődhet föl a befogadóban a kérdés, hogy a novella s elbeszélője – túl azon, hogy az alkoholizmus egyfajta kórrajzát adja – miért tünteti ki ily figyelemmel főhősét.

Alighanem megalapozott a Csáth-szöveget a tudományra való ironikus reflexióként, a mindennapi tudományba vetett naiv hit fölött hallatott gúnykacajként olvasni.¹³ A tudás korlátaira figyelmeztethet mind az elbeszélő, aki csak fokozatosan döbben rá beszélgetőtársa csöndes iszákosságára, az annak világos okfejtésében működő irracionális készletésekre, mind a főhős, aki az emberi agyból műtevéssel véli eltávolíthatónak és ekként megszüntethetőnek az időt. Ez az olva-

sat, amely a novella fontos értelmezési lehetőségét adja, a címszereplő sebész voltát s az elbeszélő orvosi tudományokkal való kapcsolatát állítja előtérbe. Megíté-
lésem szerint van azonban egy másik hangsúlyos rétege is a novellának, amely azt
a művészet egyfajta allegóriájaként teszi olvashatóvá. Ezáltal *A sebész* egyaránt kér-
désessé és kétségessé teszi a tudomány és a művészet elbizakodott fölfogását, s
miközben ironikusan egymáshoz hasonítja őket, a különbségüket föloldó azonosí-
tást éppoly elbizakodott gesztusnak sejteti.

A művész már a sebész monológjának elején a tudós mellé kerül. Számukra az
idő egyként gátat jelent, hiszen mesterségesnek-külsőnek tetsző korlátot állít az al-
kotás teljessé tétele elé: „Mi az az ok, amely megakadályozza, hogy a tudós befe-
jezze munkáját, a művész kidolgozza terveit, az apák felneveljék gyermekeiket?”
Majd valamivel később, Beethovent is példaként hozva: „Súlyos dolog ez. Az idő-
nek a mérge beleette magát a filozófiánkba, a művészetünkbe, a napi beszédbe.”
S jöllehet „az orvostudomány hivatott arra, hogy ezt a szenvedést, ezt a fiziologi-
kus betegséget az emberi nemről elhárítsa”, az a műtét, műtevés, amelyet majd a
székéről fölemelkedő s szinte kiabáló orvos előad, leginkább egy színházi előa-
dásra emlékeztet. A műtőterem „tömve közönséggel”, amely „lélegzetét visszafojt-
va figyel. Látszövek merednek felém.” A műtét végeztével pedig e „közönség élje-
nez, tapsol. Én [...] meghajtom magam.”¹⁴

Az „igazi új ember” teremtésének gondolata és vágya – „aki friss, tiszta agyve-
lejével megfejti a mának titkait, a holnap igazságait” – vallási és talán nietzschei
ihletettsége mellett¹⁵ a művészi alkotás romantikus fogalmát idézheti. Az új terem-
tés messianisztikus ígéretét emeli ki a Krisztus feltámadására utaló, tulajdonképp
megválaszolatlan kérdéssel nyomatékosított motívum: „A seb három nap alatt gyó-
gyul.” Ugyanakkor mindez csupán a sebész monológját záró, jövőbe vetített látomá-
s, amelynek hevületét az orvos lecsillapodott – rezignáltan és cinikusan is
olvasható – konklúziója ellenpontozza, és állítja kettős-ironikus fénytörésbe: „De
addig is, míg a sebészi beavatkozás ideje el nem jó, egy múló értékű belgyógyá-
szati szerünk van az idő ellen. Ez az abszint. Tisztán tüneti orvosság. Sokáig ügyse
kell, mert a sebészi eljárás radikális és kitűnő. Isten éltesse, kedves kolléga úr!” A
műtevés mint egyszerre tudományos és művészi tett valami radikálisan újnak és
másnak a megalkotása, ekként azonban utópikus és be nem teljesíthető.

A nagy ívű és magasra szárnyaló célkitűzés szükségszerűen marad befejezetlen
– miként a novella szerkezete sem zárul keretessé. Az idő kimetszése – amely
mégiscsak egy csonkolt agyat hagyva maga után a jövő igazi emberében – csak
időleges, múló hatású „tüneti kezeléssel” elővételezhető. Az időtlen élet(kedv)
helyébe csöndes önpusztítás, a személyiséget torzító alkoholfüggőség lép. A mű-
vészet (és tudomány) nagy célja végső soron ezért nem lesz több, mint pótszer: a
mű utópikus életeszménye az alkotás kompenzatórikus, pótlékszerű fölfogásává
torzul. Úgy azonban, hogy a záró mondatok (ön)íróniája mintegy tudatosítja, ref-
lektálja is utópia és pótlék elkerülhetetlen, de csak egymás felől értelmezhető szét-
csúszását.

A korai Csáth-novella így mintha maga is a Kosztolányi-émlékezésben kitapint-
ható feszültségektől lenne terhes. A művészetet nem homogén és sima ügynek
mutatja, hanem az emberi létezés és alkotás eleve ellentmondásoktól feszített for-

májának. Az alkotás egyszerre cél és hajtóerő, valamint pótlék és menekülés. Időlegességében és kudarcában nem meghaladása az emberi létezésnek, hanem éppen hogy belebonyolódás mind az életnek, mind a művészetnek az ellentmondásaiba.

Megerősíti ezt az a következtetés, amelyre Eisemann György jut Csáth álomnovelláinak elmélyült értelmezése során, lélek és álom, „álom” és „való” romantikus jellegű egységének démonikus fölbomlását elemezve: „az ember önmagával küzdő lény, s e küzdelem kikerülhetetlen válságokat eredményez. A válságok előli menekülés eszerint annyi mint önmagunk előli menekülés, amely szükségképpen katasztrófához vezet.”¹⁶ Ez pedig új megvilágításba állíthatja az elmarasztalható, „az egzisztenciális elrontottságot” „a forma elrontottságával” is tükröző Csáth-elbeszélést, amely ekként „kiprovokálja, hogy [az olvasó] lecsapjon a hibákra, hogy ítélkezzen. De nem szabad elkövetnie ugyanazt a vétket, amit a szöveg elkövet. Szokatlan befogadói reagálásként ki kell engesztelődnie a művel – nem elfogadnia, de megbocsátania szükséges azt, ami megtörténik.”¹⁷ Aligha helyes e sorokat úgy értenünk, mint az esztétikai sikerületlenség fölmentését. Az értekező sokkal inkább egy kényes, csak ritkán megvalósuló egyensúly határterületét térképezi – mikor a jelentést megtörő hiba értelemképző szerephez jut. A kísértő ellentmondások nem engedik a művet önmagába záródni. Egyszerre tartják azt nyitottan a „művészet” és az „élet” felé, amelyeket szétszalazhatatlan egymásba kapcsolódásokban, démonikus táncukban jelenítenek meg.

A *sebészben* „szöveg”, „élet” és „művészet” hármását egyidejűleg jellemzi menekülés és belegabalyodás, egység és különbség, teljesség és csonkaság. A novellában egyaránt működnek az életből kifelé mutató és abba bele- vagy visszarántó erők. S ez a sajátosan ironikus, mert bár elbukást jelentő, mégsem egyértelműen tragikus viszony jelentkezik az elbeszélő által elismeréssel emlegetett pszichofizikai megfigyelésekben, tudomány és művészet kettősében, a műalkotás létmódjában.

Átdolgozások poétikája

A *sebész* eredetileg *Az idő* címen jelent meg 1905. április 2-án egy bácskai képes hetilapban, a *Bácsországb*ban. Kosztolányi Dezső *A szimpad Othelloja* című korai írása nem sokkal később, 1906. február 18-án látott napvilágot. Elsőre a két írást nem túl sok minden kapcsolja egymáshoz, ha csak az nem, hogy első szövegváltozatuk viszonylag gyorsan nem jelentéktelen szerzői módosításokon esett keresztül. Mire kötetben megjelentek – ugyanabban az évben, 1908-ban – *A varázsló kertjében*, illetve a *Boszorkányos estékben*, már (lényegében) el is nyerték mai formájukat. A változtatások fő tendenciája föltétlen közös: mind Csáth, mind Kosztolányi jól láthatóan törekedett arra, hogy a túl egyértelmű, didaktikus jelleg felé hajló részeket, illetve megfogalmazásokat törölje vagy átírja. A kötetbeli variánsok elbeszélői, valamint szereplői az események összefüggéseit jóval kevésbé magyarázzák meg, az okokat inkább sejtetik – azok fölismerését, kikövetkeztetését az olvasóra hagyva –, semmint nyíltan kimondanák, egyértelmű kijelentésekkel lezárnák. Összességében tehát a novellák befogadói értelmezési lehetőségei jelentősen nyitottabbá váltak.

Mindkét szöveg – eredetileg egyaránt három alakra épített – elbeszélő helyzete alapvetően, viszonyrendszerében változott meg. *Az idő* énelbeszélője még olyan kívülálló író- vagy újságíró-figura volt, akit részben talán együttérzés, részben azonban valamiféle antropológiai-szociológiai érdeklődés vezetett a kétes külvárosi kávéházak lecsúszott vendégeihez. Nem véletlenül ismerkedik tehát össze a sebésszel, akiben csak később ismeri föl a menthetetlen iszákost, hanem eleve eként keresi föl. *A sebész* első harmada – a korábbi találkozások és beszélgetések utalásos megjelenítése – így *Az idő*ben értelemszerűen hiányzott, helyén szenvedélyes elbeszélői önvallomás állt, amelyet a történet szinte csak példázott.¹⁸

„Szeretem az elzúllott embereket, akik összetörték magukat ama göröngyös, lejtős úton, amit életnek nevezünk; de akik mosolyogva kelnek föl, megpróbálják a ruhájukat és fölvetik a fejüket. Szeretem az embereket, akik a piszokba sülyedve úrnál; Szeretem (!) az iszákosokat, akiknek zavaros beszédjében nagy gondolatok (!) hiábavaló, de monumentális eszmék, hazug, nagyszerű, de meg nem történt események, ki nem vitt és ki nem vihető szép tervek és találmányok kergetik egymást. Szeretem azokat, akik nem mondanak le a gondolkozásról, az energiáról, saját magukról, hanem csillogó szemekkel bírnak és egyebet semmit... sem tudnak. A tehetetleneket, kik nem ismerik el, hogy azok, a sántákat, akik egyenesen járnak, a légvárac építő mestereit. A fantasztákat.

Szeretem és sajnálom őket. Ezért jártam sok jó éjszakán keresztül valami harmadrangu külső kerepesi-uti kávéházba, hogy két ilyen emberrel együtt lehessek. Ezek az öntudatlanul, véletlenül tönkrement existenciák érdekeltek.

Mind a kettőt doktor úrnak szólította a pincér. Tizenegy órakor már együtt voltak. Megrendelték az abszintheket és az egyik beszélni kezdett a másiknak.”¹⁹

Az orvos ezt követő magánbeszéde gondolatmenetét, a torz-groteszk érvelés pillérjeit tekintve alig változott, bár szövegén számos kisebb módosítás esett,²⁰ a novella zárata már az első megjelenéstől kezdve azonos. Láthatóan csökkent viszont a szereplők száma: *Az idő*ben az olvasó két „kolléga úr” (féloldalas) beszélgetésével szembesül, amelyet az elbeszélővel együtt szinte csak kihallgat. Ekként a narrátor jóval közelebb áll az első bekezdésekben megszólított történetbefogadóhoz, mint azokhoz a szereplőkhöz, akik számára – az elbeszélés keretei közepette – nincs szava. E viszony felemás jellegét az ötletét előadó orvos viselkedése is megerősíti, aki szintén kollégájához, és nem az elbeszélőhöz intézi szavait, lényegében idegenként jelenve meg a novellában. *Az idő* eredeti szövegváltozata így (aszimmetrikusan) kettétörlik az elbeszélő, illetve a sebész „magánbeszédének” határán, az előbbit fölébe is helyezvén a hosszabb második résznek. Ezzel szemben *A sebész* főhőse fokozatosan lép be a történetmondó és az olvasó látókörébe: mikor föltárja eszméit, ugyan elzúllásában lelepleződve, de már ismerősként szólal meg.

Ahogy a Csáth-, úgy a Kosztolányi-novella címe is módosult az első megjelenéshez képest: *A színpad Othelloja*. A „*Bácskai Hírlap*” eredeti tárcája másfél évvel később mint *Istenitélet*. A Budapesti Napló *eredeti tárcája* jelent meg. Jóllehet az *eredeti* korabeli újságírói fogalma nem teljesen fedte azt, amit a mai olvasó számára jelent – lévén annál jóval megengedőbb –, itt nem csupán erről van szó. *A színpad Othelloja* és az *Istenitélet* között jóval radikálisabb különbségek

vannak, mint a Csáth-novella két változata között: a cselekmény fölismerhető párhuzamán túl szinte csak néhány szövegrészlet ismétlődik.²¹

Az 1906-os első közlés beszédhelyzete a Csáth-novelláéval erősen rokon, s bár a korban bevett konvenciót követ, akár Csáth megerősítő hatását is láthatjuk benne. Elsőként ugyan a főhős szólal meg, de gyorsan kiderül, hogy története keretbe illeszkedik: egy elmeógyógyintézetben meséli el orvosának és az őt meglátogató elbeszélőnek. Az őrületbe torkolló életút elmondását időről időre megszakítják az elsődleges elbeszélő hol személyesebb, hol a környezetre vagy az idő múlására utaló bekezdései.

„– Akarják Önök meghallgatni a történetemet? Kérem legyenek szivesek, nagyon nagy szolgálatot tesznek velem. Sokszor, mikor este az orvos oda jön az ágyamhoz és korhol, hogy mért bibelődöm furcsa gondolataimmal, úgy érzem, hogy a szívem kiszakad a fájdalomtól, mert látom egyetlenegy ember sem értett meg eddig s ez aztán maga is olyan érzés, mely előbb-utóbb őrületbe hajt. [...] Nem akarják megérteni a panaszomat és növekvő aggodalmamra azzal felelnek, hogy a bróm-oldatot, ezt a hidegsós, utálatos folyadékot megkétszerezik. [...]

Az elmeógyógyintézet gyönyörű kertjében voltunk egyik orvos barátom és én s figyelmesen néztünk az öreg színészre [...].

Barátom félreintett.

– Halgasd [!] meg ezt a különös Othellót; biztosítalak, hogy téged különösen érdekel.

Leültünk egy padra és lestük a szavát.”²²

Az *Istenítélet* nemcsak az elmeógyógyintézetbeli jelenetkeretet hagyja el maradéktalanul, hanem az elbeszélést is személytelenné teszi: a főhős történetét nem ő maga, hanem egy kívülálló narrátor adja elő, következetesen ő-formában. Noha nem igazolja a férj gyanúját, de nem is cáfolja azt; tartózkodik attól, hogy hősét pusztá futóbolondnak állítsa be. Mindvégig bizonytalan marad, hogy a feleség viselkedése megfelel-e a férj által fölfedezni vélt szándékoknak.²³

Az *Istenítélet* nem töri meg a zárlat kirobbanó feszültségét, és elhagyja a *Bácskai Hírlap* szövegváltozatának a világ elsötétülését megelőző, a házaspár reakcióit részletező – ekként az elbeszélést lassító, feszültségét oldó – sorait: „Erre aztán elfogott a düh. Oda rohantam hozzá s rákiáltottam: te cudar [...] És nem tudok többet... Csak arra emlékszem még, hogy mélyen elpirult és megalázott vörös arcát lehajtotta a kis halott liliumhalovány homlokára...”²⁴ E részlet elmaradásával az olvasást immár nem határolja be a történetmondó megbízhatóságára vonatkozó kérdés előtérbe kerülése, és a novella kiléphet a pszichológizáló-lélektani értelmezés feltételrendszeréből.

A szerepjátszás mint átesztétizálás

Az *Istenítélet* legszorosabban a színház motívuma révén kapcsolódik Csáth elbeszéléséhez, de közös kérdésként jelenik meg bennük a személyiség torzulásának, a realitásérzék elvesztésének problémája is. A két írás zárlatát rokonítja abszurdba hajló, legalább részben látomásszerű jellegük. Ugyanakkor a színház és színészet motívuma Kosztolányinál nemcsak a bemutatás módjának konnotációs terében

mutatkozik meg, hanem a történetnek is eleme. A középpontban álló, alapvetően belső nézőpontból rajzolt férfi színésznőt vett feleségül, aki azonban három éve kötött házasságukkor fölhagyott a színházi pályával.

Az elbeszélés férj és feleség fokozódó konfliktusát, egyre feszültebb viszonyát, a férj gyanakvásának erősödését mutatja be, nem kronologikus rendben. Cser Gábor, a férj azzal gyanúsítja feleségét, hogy a kezdeti boldogságot követően mind jobban visszavágyik a színházba, s mert nem tud anélkül élni, hát otthon játszik szerepet. Házasságukban nem önmagát adja, hanem színlel: „Még mindig hazug vagy [...], képmutató és határozatlan. Le kell vetned az álarcot, mert az örületbe hajtasz. Le fogom tépni rólad, leszakítom, megalázlak. [...] Ez a baj. Megmérgezett a színház, te még mindig komédiás vagy. [...] Hol a te lelked, hol a te igazi, becsületes arcod? – kérdezte [Cser] szemrehányóan, szomorúan.”²⁵ A férj novellát nyitó szemrehányásai felületes kibéküléssel záródnak, melyet követően a szobában egyedül maradó férfi visszagondol házassága történetére, s az olvasó ezen keresztül ismeri meg az előzményeket, az őrzítő gyanú elhatalmasodását.

A kétségek közt hányódó Cser árulkodó jelekre les. A „játék”, az „álarc”, a „színpadi cafrangok” azonban lehetetlennek mutatják számára, hogy megfejtse, mit érez az asszony valójában, vajon csak színleli boldogságukat, egyáltalán milyen is valódi énje, személyisége: „Azután ijedten vette észre, hogy ez a nő a színpadi lámpák vakító fényében örökre elvesztette önmagát, s alkalmatlanná lett az életre. Az arca mindennap más volt, a hangját ezerféleképpen tudta változtatni. A szeme, az ajka, minden porcikája, minden csepp vére hazudott.” Majd a férj – nem éppen racionálisan – felesége hajdani közönségére is átviszi, rávetíti vádjait: „Gyűlölni kezdte az embereket, gyűlölte a közönséget, és féltékeny lett reá, hogy ezt a forró nőt egykor hideg, hüllőkarjaival ölelgette, és undok nyálas szájával kiszívta belőle a lelkét.” Eszerint a színház alakoskodása a személyiség fölmorzsolódásához, az önazonosság elvesztéséhez vezet – éppen úgy, mint a másokra való állandó gyanakvás.²⁶

Egy éjjeli sötétben lezajló rövid jelenet élesen exponálja az összetelálkozó tekintetek fölcserélhetőségét, az egymást nézés kiasztikus irányultságát: „Egyszer éjjel, mikor az asszony mozdulatlanul, lélegzettelenül feküdt, hogy azt higgye, alszik, föléje hajolt. A szemei tágra nyíltan, ragyogva meredtek a sötétbe, s mikor észrevette őt, ijedten hunyta be...” Ha „egész boldogságuk egy ügyes csalás, holmi színpadi szemfényvesztés”, akkor abban Cser is „csak egy odarántott, buta szereplő”, mint ahogy korábban maga is annak a közönségnek egy tagja volt, amelyet most vádol és kárhoztat. Akár megalapozott tehát a férj gyanakvása, akár paranoia szülte, a fiatal házaspár egyazon játék része, amelyben mind jobban meginganak az igazság megítélésének mércéi: „Cser először azt hitte, hogy ő a beteg [...]. Csert az örültség környékezte.” Sőt, már a novella második mondata úgy mutatja be a férjet, mint aki nem is önmaga, hanem inkább saját – teátrálisan túlstilizált – portréja: „Az arca krétafehér volt, s nagy, piros ajkai ebben az ijesztően fehér keretben kárminsínűeknek, kétszer akkoráknak látszottak.” A keret, a látszás, az eltűzött színek motívumai egy erősen kifestett színész képét vetíthetik az olvasó elé.

A novella zárójelenetében Cser a másik szoba üvegajtaján keresztül figyel – afféle kukkolóként, a „tágra nyitott szemek” motívumát is ismételve – feleségét,

aki torokgyíkban meghalt kisfiuk ravatala mellett áll. Az asszony mindaddig nem tud sírni, amíg meg nem látja „férje kémlelő, sötét szemét” az ajtót takaró függöny résének keretében. Ekkor azonban sírni kezd: „Hangja megcsuklott. Tüdejéből a levegőt szakadozva engedte ki, s erősen fújta az orrát. A színpadon zokogott így, emlékezett, tudta, érezte, egészen így sírt.” Cser számára ezen a ponton nyer végső igazolást gyanúja: „Cser megragadta az ajtót. A rozoga rézkilincs kezében maradt. Még látta a szobát, a koporsót, a gyertyákat, s úgy tetszett neki, mintha a ravatal egyszerre tűzbe borult volna.” Majd rögvest ezután, a történések egyértelműsítő elősorolása nélkül csupán annyi zárja a novellát: „Azután elsötétült előtte a világ.”

A világ elsötétülésének több magyarázata is adható: amint a Csáth-, úgy a Kosztolányi-novella befejezése is alapjában nyitott. Igaz ugyan, hogy az *Istenítélet* elbeszélői kijelentéssel ér véget, és nem a címszereplő elbeszélésének narratív szintjén, mint *A sebészben*, mégis ahhoz hasonlítja a zárómondatok föltételezhető belső nézőpontja. Ekként a befejezés éppúgy értelmezhető a férfi agyát elöntő, tudatát elborító düh kitöréseként – amit ez esetben megelőlegeznek a „letiprás”, „leszámolás” vágyának és szándékának motívumai –, a megrázó-leleplező fölismérés hatására bekövetkező eszméletvesztésként, vagy Cser addigi életét fölfejtő elborulásaként, azaz gyanakvásba való beleőrüléseként. Csakhogy maga a fokalizáció is valamelyest bizonytalan, kevésbé egyértelműnek tűnik föl. Nem annyira azért, mert a ravatalt emésztő tüzes lángok, majd a mindenre ráboruló sötétség – a címre alludálva – az isteni megnyilatkozás és ítélet transzcendens távlatának lehetőségét hordozzák. Fontosabb s érdekesebb is talán, hogy a világ elsötétülése tulajdonképp egybeesik az egyenes vonalú olvasás lezárulásával. Ahogy Cser, úgy a befogadó számára is – úgymond – legördül a függöny, és kialszanak a színpad fényei. Ezáltal a színjátszás retorikai-motivikus hálójá, mint Csáth Géza novellájában, itt is fölfogható a művészet helyzetére, teljesítményére, működésére való reflexióként.

A színház jelképrendszere tehát a Kosztolányi-novella több szálához is kapcsolódik, egybefogva azokat az olvasói tapasztalatban. A feleség színésznő volt, aki Cser gyanúja szerint – amit azonban csak a férj belső nézőpontjából megjelenített események és jelek igazolnak – nem képes a szerepjátszást elhagyni. Az asszony eszerint színház nélkül semmi, föloldódik annak látszatvilágában, amelyet Cser a házasságuk jelentette valós-polgári élettel szembeállítva hazugságnak lát. Ugyanakkor a köznapi gyakorlatok rendje mögött, azt átszöve a főhős is – magát a gyanakvó-kukkoló férj szerepébe kényszerítve-helyezve – afféle látszatjelentéseket tételez, és ezzel életüket eleve másnak, idegennek, bizonyos értelemben halottnak láttatja: „Ettől a pillanattól kezdve meg volt mérgezve körülöttük a levegő, minden tárgy idegenné vált, a szavakba mély bánat, hideg gyanakvás lopódzott.” Végül – különösen a zárlat felől – a színház képrendszere a nézőnek s ezen keresztül általánosan a műalkotás befogadójának a helyzetéhez kapcsolódik.

Az *Istenítéletben* Cser Gábor látszat és valóság ellentétébe, feszültségébe bomlódik bele, vélelmezett és valóságos különbségébe, ami egyúttal művészet és élet viszonyának problémáját is – szinte szó szerint – színre viszi. Ha minden játék, minden hazugság, és a tekintetek kölcsönössége egyfajta kiasztikus helycsere le-

hetőségét nyitja meg, akkor élet és művészet között sem húzható éles határ. Az élet átesztétizálódik, maga is színházzá változik: a valóság föloldódik a művészetben, mert csak annak keretei között bizonyul a maga teljességében átélhetőnek. Hasonlóan ahhoz, ahogy Kosztolányi Csáth-émlékezése is az életrajzot a mű kifejtéseként, és fordítva: a műalkotások sorát az életutat föltáró jelekként vélte olvashatónak. Élet és művészet eszerint egymást magyarázza és helyettesíti, s jól-lehet feszültségük nem oldható föl, megkülönböztetésükre sem adódik lehetőség.

(Össz)művészetre ítélve

A sebész és az Istenítélet nemcsak két kényszerképzetet foglyává lett alakról, hanem Csáth és Kosztolányi korai művészetfelfogásáról is képet ad. Ekképpen fölfoghatók úgy, mint a szecesszióknak vagy a klasszikus modernségnek – de bizonyos mértékben a romantikus hagyománynak is – kétféle értelmezése, más hangsúlyok mentén történő beállítás.

Mindkét novella a maga módján nyitva hagyja az olvasói megértés útjait, nem zárulnak példázatos tanulsággal. Ha a művészetről való elgondolásként tekintünk rájuk, akkor a műalkotásnak egyaránt kevésbé a harmonikus, mint inkább a feszült és dinamikus létmódját sugallják. Olyat, amelyet talán utópikus-ideális célok vezetnek és ösztönöznek, ámbátor azokat soha nem képes elérni, beteljesíteni. Ezért szükségszerűen vele jár a kudarc, a bukás, az önmaga elvesztéséből fakadó örület tapasztalata, ami mégsem jelent esztétikai-irodalmi sikertelenséget. Ennek okát és forrását azonban a két novella másutt keresi.

Az Istenítélet afelé húz, hogy az életet színháznak, a művészetet pedig valódi életnek lássa. Ennek ellenére nem képes meghaladni látszat és valóság különbségét, a világot az esztétikum egységében föloldó törekvés végül is sikertelennek bizonyul. Nem hagy hátra ugyanis mást, mint tájékozódásukat veszítő szereplőket, akik viszonyítási pontok híján menthetetlenül belegabalyodnak az átesztétizálódó élet és a valósággá váló művészet kölcsönös, ám mégsem egy közös pontban találkozó egymásba alakulásainak beláthatatlanná vált folyamataiba.

A sebész a tudomány és művészet, illetve az alkotó teremtés különböző lehetséges területei közötti viszonyokra összpontosít. Az összművészet teljes egységéhez, az idő meghaladásával kecsegtető műtevés-műalkotás utópikus eszméjéhez képest az esztétikai tapasztalat teljesítményét szükségszerűen részlegesnek, csonkának mutatja. Az adott léthelyzetből kiemelő és abba visszarántó folyamatok egyidejű és szükségszerűen paradox kölcsönösségét tanúsítja, de mindezt nem a világ átesztétizálásának látszat és valóság különbségét előtérbe állító bölcséleti-művészeti keretében teszi.

Amikor Csáth a műalkotás ellentmondásokkal terhelt létét nem az élet esztétikai átélése, hanem a művészet területeinek és törekvéseinek be nem teljesíthető összeillése felől értelmezi, akkor művészetfelfogása a modernség elevenebb, égetőbb és történetileg ösztönzőbb kérdéseire reflektál, mint a korai Kosztolányi-novella alapján megrajzolható esztétikai elgondolás. Akár innen nézve is indokolható és megérthető az az orientáló szerep, amelyet Csáth Kosztolányi írói indulásában játszott.²⁷ Ez az ösztönzés azonban csak a pályakezdés egy rövid, ilyen érte-

lemben kivételes szakaszában látszik érvényesülni, és még akkor sem általánosítható a két alkotó pályájának egészére, ha Csáth irodalom- és művészetesztétikai hatása jóval később is kitapintható Kosztolányinál.²⁸ Bármennyire szükséges is azonban ez a megszorítás, azon mit sem változtat, hogy a két szerző némely novellájának összevetése alapján a korai Csáth, ha nem is föltétlen jobb elbeszélő, de esetenként modernebb író tudott lenni, mint a korai Kosztolányi.

JEGYZETEK

1. A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2. Kosztolányi Dezső, *Csáth Géza [Csáth Géza betegségéről és haláláról, 1919]* = K. D., *Egy ég alatt*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 466.

3. Kosztolányi Dezső, *Tanulmány egy versről* [1920] = K. D., *Nyelv és lélek*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 405, de lásd még 406–407, 409, 415.

4. Ha hihetünk Kosztolányiné sorainak, Csáth öröknyitását lett volna hivatott valóra váltani a *Mos-toba* is, Kosztolányi töredékben maradt, soha el nem készült (drámája és) regénye: „Már jónéhány esztendeje egy regény tervével foglalkozik. Unokaöccsének, Csáth Gézának tragikus élete és halála volna a regény tárgya. Csáth Géza végakarataiban ő rá hagyta a naplóját és arra kérte, írja meg pusztulásának történetét.” (Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Révai, Budapest, 1938, 299.) Igaz, a tízes évek végére a csáthi ösztönzés pusztán egy – ekkor már aligha a legfontosabb – részmozzanattal járulhatott hozzá Kosztolányi látásmódjának alakulásához.

5. Csáth Géza 1916. június 13-ai keltezésű levelét közli: Csáth Géza, *Fej a pobárban. Naplók és levelek 1914–1916*, s. a. r. Dér Zoltán – Szajbély Mihály, Magvető, Budapest, 1997, 270–271. Csáth itt részletesen nem tárgyalta pszichofiziológiai elgondolásairól – további hivatkozásokkal – lásd Sebestyén Attila, *Agyvelő-akrobatika. Egy pszichofiziológiai művészet- és kultúraelmélet keretei Csáth Gézánál = Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. Bónus Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila, Ráció, Budapest, 2007, 154–171. (Ráció – Tudomány, 12.)

6. Kosztolányi, *Csáth Géza*, 472.

7. *Uo.*, 468. *Vö. uo.*, 469: „Ilyen állapotban, tudom, minden végtelenül érdekelte őt. Például egy asztal is, vagy egy gyufatartó is, mely szinte a maga ősi rejtelében nyilatkozhatott meg előtte.” Annak, ahogy Kosztolányi a morfium hatása alatt írt műveket jellemezte, szintén megtalálható előzménye, majdhogynem előszövege, amikor – a fönt idézett sorok után (időlegesen) fölélenkülő levélváltásában – Csáth közvetetten saját „érett” felfogását mutatja be az „ifjú” Kosztolányiéval ellentétbe állítva: „Azt hiszem, éppen úgy el fogsz érzekni a természet iránti aprólékosabb érdeklődéshez is, ami szintén hiányzott eddig nálad. Nem tökéletlenség volt ez a hiány, hanem az ifjúság stigmája, amely még annyira tele van önmagával, hogy nincs ideje és kedve kifelé nézni, és lehajolni megnézni egy virágot vagy követ. Így gondolom, hogy egy napon észre fogod venni a természetet, amely eddig csak mint staffage és szimbolikusan szerepelt nálad. Egyszer majd téma és realitás lesz. Mit gondolsz erről?” (Csáth, *Fej a pobárban*, 276.)

8. Kosztolányi, *Csáth Géza*, 469.

9. *Uo.*, 472.

10. *Uo.*, 470.

11. Hogy ez nem volt mindig így, arról lásd a Csáth- és a Kosztolányi-novella párhuzamos szerzői változtatásait említő későbbi részt.

12. A novellát, az oldalszámok ismételt föltüntetése nélkül, az alábbi kiadásból idézem: Csáth Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*, s. a. r. Szajbély Mihály, Magvető, Budapest, 1994, 54–58.

13. Lásd Szajbély Mihály, *Csáth Géza*, Budapest, Gondolat, 1989, 120–121.

14. A műtét leírása részben a (fél)nyilvános – nagy érdeklődéssel, botrányokkal és vitákkal kísért – boncolások hagyományát is fölidézi, amelyek azonban már a maguk korában is a szaktudományos kísérlet, az ismeretterjesztő demonstráció és akár a vásári látványosság sajátos határterületén helyezkedtek el. Ez a történeti kapcsolat tehát árnyalhatja, de aligha magyarázza meg elégségesen, hogy a műtét végző orvos egyszerre jeleníti meg magát – már a fölöltött kötény és kesztyűk révén is – a beavatko-

záshoz beöltözött tudósként, szertartásruhát öltött papként, jelmezbe bújt színészként, a világot újrateremtő művészként.

15. A sebész Kantra építve, kategóriatanát „pszichofizikailag” radikalizálva kezd bele eszméi kifejtésébe, melynek során az idő hatalmára és feszítő problémájára Schopenhauer nagy művét is példaként hozza; Nietzschét a szöveg nem említi.

16. Eisemann György, *A végesség démonizmusa. Álomszimbólumok Csáth Géza novelláiban* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Orpheusz, Budapest, 1991, 70.

17. *Uo.*, 73.

18. Lásd erről Szajbély, *i. m.*, 119–120.

19. [Brenner] József [Csáth Géza], *Az idő*, Bácsország, 1905. április 2., 12.

20. Ezek egy része is alighanem a túlzott egyértelműség elkerülését szolgálja. Csáth például törölte azt a részt, amely az embereknek az idő megszüntetéséből adódó örök életét vizionálta: „marad mindenki 24 éves, amilyennek kifejlődött és rekonstruálódik a teste vég nélkül, örökké”. (*Uo.*)

21. Kosztolányi Dezső, *A színpad Othelloja*. A „*Bácskai Hírlap*” eredeti tárcája, Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 2–5. Uő., *Istenítélet*. A Budapesti Napló eredeti tárcája, Budapesti Napló, 1907. augusztus 7., 2–4.

22. Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 2.

23. Azok a részek, ahol a szöveg színpadiasnak minősíti a feleséget (például „színpadi komplementtel ajánlta magát”), illetve megalapozni látszik a férfi vádjait (mint a novella végét megelőző „Most már nem kellett kételkednie...” mondat), egyaránt olvashatók Cser Gábor – belső nézőpontú elbeszélésbe foglalt – gondolataiként.

24. Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 5.

25. A Kosztolányi-novellát, az oldalszámok ismételt föltüntetése nélkül, az alábbi kiadásból idézem: Kosztolányi Dezső, *A léggömb elrepül*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 50–55. (Kosztolányi Dezső összes novellái, 1.)

26. Az első változat férje maga is színész, aki éppen hogy nem féltékeny a közönségre: gyanakvása sokkal mélyebbre nyúlik. A szerepjátszás határsértő elhatalmasodását azonban egyértelmű nyíltsággal mondta ki: „ez az asszony elhidegül minden iránt, ami nem színház és művészet. [...] Egészen a művészeté lett. Az életet csak azért szerette, mert belőle játékához anyagot bányászhatott. [...] A feleségem lelke meghalt. Az egyénisége elveszett.” (Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 3. és 5.)

27. Erről lényeges gondolatokat fogalmaz meg Szilágyi Zsófia, *Lázus lobogás és előfizető-gyűjtő ívek*. Kosztolányi Dezső pályakezdése és a Boszorkányos esték, Kalligram, 2012/7–8., 47.

28. Csáth 1903-as *Pán halála* című elbeszélését éppen az itt inkább Kosztolányi kapcsán megfogalmazott szempontok mentén olvassa Papp Sándor, *Pán halála. Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika = Otthonos idegenség*. Az Alföld Stúdió antológiája, szerk. Fodor Péter – Lapis József, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2012, 7–17. Kosztolányi 1907-es *A cseh trombitás* és Csáth 1911-es *Muzsikások* című novelláját összevetve pedig Szegedy-Maszák Mihály jut meggyőző érveléssel ellentétes következtetésekre: Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 73–115., különösen 89–93.

BALOGH GERGŐ

Az újraolvasó Esti Kornél

„Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán a legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott között van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. És verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”¹ A fenti szövegrészlet látszólag kellő mértékben behatárolja a Kosztolányi költészetével, és különösen a *Számadás* ciklussal foglalkozni kívánók gondolati mozgásterét, látszólag stabil pozíciót teremtve a minden-