

KOSZTOLÁNYI SZÍNPADI MŰVEI

TANULMÁNYOK

KOSZTOLÁNYI SZÍNPADI MŰVEI

TANULMÁNYOK

MTA-ELTE
HÁLÓZATI KRITIKAI SZÖVEGKIADÁS
KUTATÓCSOPORT

BUDAPEST

2017

A tanulmányok előadásként az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport és a PPKE BTK Klasszika Filológia Tanszéke által szervezett a PPKE BTK-n 2013. november 22-én tartott *Kosztolányi Dezső színművei, színpadi jelenetei, bábjátékai* című konferencián hangzottak el.

A kötetet lektorálta

Dobos István

Szerkesztette

Bucsics Katalin

ISBN 978-963-508-840-9

Felelős kiadó:

MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás

Kutatócsoport

© a szerzők, 2017

TARTALOM

DOBOS ISTVÁN

Színmű és regény viszonya Kosztolányi életművében

9

TAKÁCS LÁSZLÓ

Odüsszeusz útja

Adalékok Kosztolányi mesejátékának keletkezéstörténetéhez

57

SZILÁGYI ZSÓFIA

„A közönség semmit sem vesz észre” (Patália)

74

BENGI LÁSZLÓ

Párbeszéd és mérték

98

GYÓREI ZSOLT

Rímjáték a novelláskötetben – a Csoda a műnemek hármásútján

126

DOBÁS KATA

*Néhány kérdés Kosztolányi Dezső Kanári című darabjával
kapcsolatban*

140

PINTÉR BORBÁLA

Mi a színpad? Kosztolányi Dezső Dialóg című verses jelenetéről

150

PARÁDI ANDREA

„Az igazi varázsló”

A bábjátékos keletkezéstörténetéről

165

ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

*Szakralizáció és de(és/vagy re)szakralizáció
Kosztolányi Dezső: Lucifer a katedrán*

176

BUCSICS KATALIN

*Kosztolányi Dezső: A kékruhás
A fiatal Kosztolányi Reviczky-képéhez*

193

HUTVÁGNER ÉVA

„egy lyukas lavór védelme alatt”

*Kosztolányi Dezső: A lovag meg a kegyence
versus Kosztolányi Dezső A lovag meg a kegyese*

221

VARGA KINGA

Leszármazások.

*Az Édes Anna néhány színpadi szövegekönnyvéről
(A Lakatos László-, a Felkai Ferenc- és a Harag György-féle
változat)*

283

DOBOS ISTVÁN

Színmű és regény viszonya
*Kosztolányi életművében**

Előadás és elbeszélés kölcsönhatása

Kérdésselvetés. A Pacsirta példája

Jóllehet Kosztolányi színműveit előadták, s az író megkülönböztetett figyelemmel kísérte saját darabjainak a bemutatását, mégsem került be a korabeli színjátszást meghatározó szerzők közé. Vajon mi akadályozhatta meg ebben? Alighanem e roppant összetett kérdésre az egyik válasz a poétika felől érkezik. Mit tud a kimagasló alkotások sorát létrehozó regényíró nyújtani, melyre színműben nem vállalkozhat? Jelen tanulmány keretében az életműsorozat legújabb kötetét veszem alapul, a *Pacsirta* kiváló kritikai kiadását, hogy szemléltessem a kétféle kifejezőmód, elbeszélés és előadás, regény és színmű viszonyának némely összefüggéseit Kosztolányi életművében.¹

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, kiad., jegyz., BUCSICS Katalin, Pozsony, Kalligram, 2013 (Kosztolányi Dezső Összes Művei) – A

Mindenekelőtt arra kell emlékeztetnem, hogy a színmű nélkülözi a közvetlen elbeszélői megnyilatkozást, s ez Kosztolányi esetében a lehető legnagyobb veszteséggel jár. A regények elbeszélője ugyanis nyelvteremtő. Egy-egy ritka, jól elhelyezett szó, mely összefogja az addig elmondottakat, s távlatot nyit a soron következő eseménynek, megvilágító erejű lehet. Apa, anya és lánya a *Pacsirtában* az utazás előtt a rendkívüli izgalomban csak „ide-oda bódorogtak”. E szavak körül megfordul az elbeszélő világ, s a figyelmes olvasó is részesül ebből az átváltoztató eseményből. Jóllehet nem biztos, hogy ismeri az „ide-oda bódorogtak” „céltalanul megy” jelentését, mégis telitalálatnak véli a régies kifejezést, s tökéletesen érti a „kóborol” áthallásával. Egyik nyelvtörténeti forrásunk szerint: „Az bódorog, aki nem tuggya, hoty hova mennyen, csak kószál.”² Talán nem véletlen, hogy Kosztolányi az idézett mondatban minden mást javított, de ezt a szót érintetlenül hagyta. (20–21) A kóborolnál azért is erőteljesebb a bódorog, mert hangalakján a borong, búslakodik jelentése is átsejlik.

A felforgató hatású jelző rendszerint szellemi jelenségekhez, s lelki eseményekhez kapcsolódik a regényben. A kávéház teraszán ejtőzők Pacsirtára néznek: „Nem tiszteletlenül, hanem úgy, ahogy rendesen. Bizonyos jóindulatú, hamuszín rokonszenvvel, melyet belül káröröm bélelt, pirossal.” (33) A káröröm pirosa érthető, s

továbbiakban e könyvre hivatkozva csak a lapszámot adom meg zárójelben, a főszövegben.

² KÁLNÁSI Árpád, *Debreceni cívis szótár*, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézet, 2005.

szemléletes jelző. Pokoli meleg van az indulás napján, s a pusztító szenvedélyhez könnyen társítható a parázsló tűz, ennek nyomán pedig a hamu. A hamuszín rokonszenv mégis fejtörést okoz. Ákos egérszürke ruházatára, s őszes hajszínére emlékeztet. Az apa esetében a hamuszín egyaránt lehet a gyász és a bűnbánat kifejezője. Ákos előre sietett, hogy ne kelljen a lánya mellett mennie. Most mellé áll, jelezve, hogy ő is vállalja a kárörömöt, s persze a rokonszenvet is. Az apa esetében jelentheti továbbá a világi hívságokról való lemondást lánya kedvéért. Vészjósló jelzésként is értelmezhető, hiszen a világ végi eseményekhez is a pusztulásra utaló hamu kapcsolódik az apokaliptikus írásokban. A kétségbeesésében magáról megfélemedezett apa szivarjának a hamuja szóródik majd szét, és szennyezi be könnyes arcát a nevezetes leszámolási jelenetben, amely hajnalig tart, amikor az égbolt hamuszínűre vált. Egyetlen jelző a szöveg egészének az áttekintésére, s a kapcsolódó elemek újrendezésére készíti az olvasót. A 20. századi drámai szövegek nem, vagy csak nagyon ritkán adnak utasítást a szereplők arckifejezésének a jelentését illetően, s az utóbbi esetben is számolni kell azzal, hogy az előadás nézője az adott távolságból, s látószögből másként észleli az arc árnyalatát. A szín többértelmű megjelölése az elbeszélő szövegben a kapcsolódó elemek erőteljes áramlását váltja ki, s ennek a többirányú mozgásnak az észlelő megértése az olvasó feladata.

A leírás regényben általában szünetet jelent, azonban Kosztolányi esetében az ekkor megszólaló nyelv egyenrangú a cselekvéssel. Cifra Géza „Ádámcsutkája le-föl mozgott

gugás nyakán.” A csomós jelentésű gugás szó megszakítja a szöveg folytonosságát, s arra eszmélteti az olvasót, hogy az értelmezés távlatát a szereplő, s az elbeszélő nézőpontjának a függvényében módosul: az utóbbi megítélése szerint Cifra Géza jelentéktelen alak, a szülők szemszögéből ellenben kulcsszereplő. A félreértés elkerülhetetlen a társas kapcsolatokban, mert senki sem tudhatja, mit jelent a másiknak. A harmadik fejezet kínosan emlékezetes első jelenete színpadra állítva beszédtöredékre zsugorodna: „– Elutazott? – kérdezte. – El, – szólt az apa rekedten. ... – Tulajdonképpen – kezdte anélkül, hogy folytatná.” (63) E párbeszédfoszlány akár abszurd dráma lecsupaszított jelenetében is elhangozhatna. A regényben azonban nyolc lapra rúg a jelenet bemutatása. Az elbeszélő és Vajkay Ákos értékrendjének a rokonságára utal, hogy a nyelv művészehez hasonlóan a levéltáros is sokat tudott „egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol századok mélyén.” (73) A családfák kutatója a múltban él, az író a nyelv emlékezetében időzik. Egyetlen példával szemléltetem ezt a párhuzamot.

Vajkay Ákos Pacsirta levelét olvasva ismételten szembesül a megértés korlátaival, s az értékek viszonylagosságával. Azon tanakodik, hogy nem tudja megmagyarázni a feslett Orosz Olga vonzerejét, az ünnepezt díva ellenben bizonyára nem értené meg Pacsirta levélének a különös észrevételeit. Jelesül azt, hogy „kígyóút van a dombon, [...] hogy rhododendronok nyílnak a virágágyakban, [...] hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szüretre készülődnek.” (305) Vajkay Ákos tökéletesen tisztában van az idézett szavak

jelentésével. A regénybe foglalt levél olvasójának töprengése a mű önértelmezéseként is felfogható, melynek a címzettje a mindenkori befogadó. A szöveg rejtelmes utalásrendszerének a felvázolása azt sejteti, hogy az apa többet tud a címszereplő lelkivilágáról, mint az elbeszélő, a tényleges olvasóról nem is szólva. Vajkay számára magától értetődő, miért tartja Pacsirta éppen a rhododendront említésre méltónak, amelyre vonatkozóan az elbeszélő nem kockáztat meg feltevést, holott máskor kedvtelve teremt összefüggéseket. A havas szépe tudományos nevét Linné a görög *rodón* (rózsa) és *dendron* (fa) szavakból képezte. Mivel azonban a rododendron nem rózsa és nem is fa, ő maga is elégedetlen volt vele, olyannyira, hogy átkeresztelte azaleának. Pacsirta neve a Japánban, s Kínában őshonos növényhez hasonlóan nem illik viselőjéhez. A szülők nagyon régen nevezték el így lányukat, „Mikor még énekelt. Azóta a név rajta ragadt és viselte, mint kinőtt gyermekruhát.” (25) Az azálea kínai jelentése azonban kakukkvirág: ezt abból a hiedelemből eredeztetik, mely szerint az azálea az örökké síró kakukk vércseppjeiből sarjad. Ebben az értelemben e név illik Pacsirtára, aki könnyeivel öntözi a földet. A levél minden szava fáj az apának, mert síró lányát képzeleli maga elé. A levéltáros nemcsak a családfáknak, de a nyelv emlékezetének is avatott kutatója lehet: „Mi mindent tudott azonban mesélni az ő őseiről, [...] egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol a századok mélyén”. (73)

Az olvasásból felocsúdva kimenőjüket élvező katonákat lát, akik lányokkal „ámolyognak” a parkban, sötétedésre

várva. Az olvasó a különös szóválasztásra lesz figyelmes. Az elbeszélő történet idejéhez, 1899-hez képest félműltnek számít 1862, amikor megjelenik a *Magyar nyelv* szótára. E szerint az ámolyog jelentése: ámulva, tátogatva, céltalanul, henyén álldogál, vagy ide-oda jár. A színmű alakjai járhatnak andalogva, de „ámolyogva” aligha. E távolról jövő, ritkán hallott szó a nyelv emlékezetének a kimeríthetetlen gazdagságára figyelmeztet, s arra, hogy a nyugalmazott levéltáros számára a szókincs mélyebben fekvő rétege is elérhető.

A cselekvést megjelenítő kifejezés erőteljes hatást vált ki a regényben, ellenben nem érvényesülhet színpadon, mivel ott testet ölt. Amennyiben hangot kapna a színre vitt cselekvést leképező szó, önmegnevezésként, vagyis ironikus hatású feliratként érzékelné a néző. Ami a regény sava-borsa, az színműben felesleges. Az elbeszélő megnyilatkozásaiban éppen ezek a gondosan elhelyezett, nem hivalkodó, ám megvilágító erejű kifejezések válnak az olvasás jelentésteremtő eseményeivé.

Amint a szereplők útra kelnek a vasútállomásra, először az apa, majd az anya arcát és alakját látjuk az elbeszélő nézőpontjából. „Mégis mennyire hasonlítottak. Szemükben ugyanaz a riadt fény reszketett, vékony, porcogós orruk egyformán hegyesedett ki és fülük is egyformán piroslott.” (23) Kosztolányi társalkotónak tekintette az olvasót, akinek az értelmező tevékenységéhez teret biztosított, ezért is tartózkodott a leírást kísérő kimerítő lélektani magyarázatoktól. A regény beszédmódjának a megítélése szempontjából lényeges kérdés, mit nem közöl Kosztolányi

itt a kéziratból. Kihagyja a szülőkre vonatkozó összegző megállapítást: „A hosszú házaselet testvérekké tette őket.” (22) Másfelől a szöveg legapróbb részletei is jelentéssel telítettek.

A tárgyak nem pusztán kellékek Kosztolányi regényeiben, mivel az esetek döntő részében a szereplőkben zajló lelki folyamatok jelölői. Az apa egyik kezében gyapjútakarót, a másikban meg kulacsot tart. Az utóbbi érthető, hisz Pacsirta a nagy meleg ellen felhúzza rózsaszínű napernyőjét, a meleg takaró viszont felesleges, ugyanakkor ebből lehet arra következtetni, hogy jelenléte a szülők eltúlzott aggodalmának köszönhető. Az elbeszélő tekintete egy-egy tárgyat kiemel, ráirányítja a figyelmet, s ezáltal érzékelteti a jelentőségét. A falióra jelenlétének a többértelműségére lehet itt utalni.

Leírással kezdődik a regény. „Apa” és „Anyá” csomagol az ebédlőben. Közelről látható a két szereplő, ahogy birkóznak a bőrönddel, majd villanásnyi időre megelevenedik a jelenet. Egy-egy rövid mondat hangzik el a majdnem otthon felejtett fogkeféről, de párbeszéd nem bontakozik ki. Drámai fordulat akkor következik be, amikor a faliórára néznek: nem lehet tovább halasztani az indulást. A történetmondó felől itt arra is lehet gondolni, hogy Pacsirta színre léptetése sem halogatható tovább, a címszereplő ugyanis fizikai valójában csak közvetlenül az elindulás előtt jelenik meg. Az ingaóra „cifra, fa-faragványos”. A jelző előre mutat Cifra Gézára, aki ugyan a jelét sem mutatja közeledésnek Pacsirta iránt, a szülők vágyteljesítő képzetében azonban ez mégis megtörténik.

Cifra jelzőkkel azért illetik Vajkayék az ártatlan forgalmistát, mert a továbbállt csapodár udvarló tulajdonságaival ruházzák fel.

Ami a szereplők belső világában történik a regényben, az nem következik szükségképpen a látható, külső eseményekből. A színmű ellenben az utóbbiakra épül. A narratív szöveg hangnemének, s nézőpontrendszerének az összetettsége elsősorban az elbeszélő tevékenységének köszönhető. Az elbeszélő történet szereplői, s a fikatív világot megalkotó szerzői tudat között az elbeszélés teremt kapcsolatot. A narrátor összefoglaló előadása közvetíti a regényalakok belső gondolatait. Az átélt beszéd eltörli az előadó és a szereplő megnyilatkozása között húzódo határt.

A szereplő az elbeszélő nézőpontjának a közvetítésével látható, akinek a közleménye kiemeli és súlypontozza a megjelenített cselekvés, mozdulat, arcjáték jelentőségét. Az apa a földre tekintve szól lányához: „Mehetünk aranyos”. Pacsirta azért jár lehajtott fejjel, hogy a haja eltakarja az arcát, az apa azért, hogy ne lássa azt. A két szereplő testtartásának a hasonlóságára a mozdulat kiválasztása, megnevezése és ismételt megjelenítése hívja fel a figyelmet. Dramatikus szövegben, a párhuzam ebben a formában nem érvényesülhet, erre legfeljebb a mű színpadra állításával nyílhat lehetőség.

Kosztolányi tudatában volt szöveg és előadás különbségének, ezért vélte fontosnak, hogy jelen legyen saját darabjainak a próbáin. A színrevitelt egyenrangúnak tekintette az írott művel, ezért a játék igényei szerint kész volt változtatni a drámai szövegen. Másfelől ez a tudás és

meggyőződés abban is kifejeződik, ahogy megformálja regényeinek az elbeszélőit, akik mintha a rendező szemével állítanák be a jelenetet. A Pacsirta elbeszélője bevonja a játékba az olvasót: „Második fejezet (melyben végigmegyünk a Széchenyi-uccán, az indóházig, és a vonat végre elindul).” (27)

Az elbeszélő nem riad vissza a szereplők gondolatainak a tolmácsolásától. Színházi látásmódra jellemző, hogy előadásra utaló hasonlattal reflektál a címszereplő regénybeli megjelenítésére. Az, hogy Ákos lánya csúnya, s megvénült „Csak a napernyő rózsás fényözönében, ebben a majdnem színpadi világításban derült ez ki egészen. Mint hernyó a rózsabokor alatt, gondolta.” (31) A közvetlen belső magánbeszéd színműben jobbra valakihez fordulva valósulhat meg. A regény elbeszélője ellenben hangot ad a szereplő belső beszédének. E tevékenység viszont emlékeztet arra, ahogyan a rendező a színészhez fordulva értelmezi az alakokat.

A színmű alapja a párbeszéd a 20. század első felének magyar drámairodalmában. Amíg a vonat elindul Pacsirtával, a második fejezet végéig, nem alakul ki beszélgetés a szereplők között, sőt, lényegében meg sem szólalnak. A hallgatás ezek szerint többet árul el a regény alakjairól, mint a kimondott szó. Az első két fejezet teljes szövegének a töredékét teszik ki a szereplők közvetlen megnyilatkozásai, amelyek jobbra hiányos mondatok: „A fogkefe. – szólt apa. Lám a fogkefe, – bólintott anya.”, „– Pacsirta. És még erősebben: – Pacsirta.”, „– Mehetünk, aranyos, – szólt apa, a földre tekintve.” (25) Ezek a

közlemények nem igényelnek folytatást a másik fél részéről, mivel egyoldalú beszédcselekvések, felkiáltások, megszólítások, vagy intelmek: „Meg ne fázz – szolt anya aggódva – ebben a pokoli melegben.”, „A kulacsban ott a víz, – figyelmeztette még egyszer apa. – Ne igyál hideg vizet.” (39) A felkészülés a kiszámítható rend jegyében zajlik. A szülők minden eshetőségre gondolnak. A vonat elindulása után a nyugalmi állapot megszűnik, s a szó testi értelmében a szervezet egyensúlya felborul.

A szereplő közvetlen testi jelenlétének az érzékeltetése az elbeszélésben a jelentésalkotás eddigi rendjétől eltérő olvasásmódot igényel. A mozgás elváltoztatja a teret, amelybe kerülve Pacsirta testét zavaró, nyugtalanító hatások érik. A vonat váratlanul mozdul meg, s gyorsulás közben szédülést vált ki az utazóból. Az elmaradó táj képei rendezetlenül, zűrzavar összbnyomását előidézve villannak fel. Az érzékek bántó külső hatásoknak vannak kitéve. A lány kihajol az ablakon, s idegennek érzékeli a látványt a részletek szokatlanul gyors társulása miatt. Az ellenségessé lett környező világ szinte Pacsirta testének a belsejébe hatol: a por csípi a szemét, a napsugarak elvakítják, a füsttől köhög, a mozgástól szédül. A test *elváltozásai* az ablaküvegben megpillantott arc vonásainak a *változatlanságára* eszméltetik a címszereplőt. Ingó talajt érez a lába alatt a mozgó vonaton, ahol a tér veszedelmesen nyitott, hiszen csak egy ablak választja el az elsuhanó tájtól. A test megpróbáltatásánál súlyosabb teher a lelki fájdalom, amely nem látszik. A kinti és benti világ között azonban mintha eltűnne a válaszfal a mozgó, nyitott térben. Pacsirta

ezért menekült a fülke zártságába, ahol „elejtette fájdmát.” (43) Az „elejtette” a maga villódzó többértelműségét megőrizve egyszerre fejez ki akaratlagosságot és önkéntelenséget. Pacsirta nem tudja, s talán nem is akarja tovább tartani a lelki terhét. Nincs hová visszavonulni, ezért nem várja ki, ahogy szokta, a kellő pillanatot, hogy mások tekintete elől elhúzódva elsírhasa magát. Nem képes úrrá lenni a test késztetéseiben, de a kényszeres sírás most új felfedezésekhez juttatja. Nem szellemi, lelki vagy erkölcsi tartalmakról van szó, de elsősorban testi, anyagszerűen érzékelhető tapasztalatokról. Pacsirta csodálkozik, milyen sok könnyet hullat. A szó szoros értelmében a mennyiség ejti gondolkodóba. A fájdalom tárgyáról leválasztott testi érzet átélése ragadja magával. A sírás szellemi jelentése másodlagossá válik a közvetlenül *jelenlévő* testi tapasztalat határfokához képest. A kínálkozó új testi viszonyulás kíváncsivá teszi, s bizonyos értelemben felszabadítja, ezért sem rejtegeti tovább a könnyeit. A test akaratának az érvényesülése elé nem emel gátat, s a kívülállókon valamiféle elégtételt vesz, amikor közszemlére teszi fájdmát. Aránytalanul sokat szenvedett, s ezt méltósággal viselte, talán ezért érzi feljogosítva magát, hogy megossa másokkal a terhét. A sírás erősebbnek bizonyul az értelem működésénél, mivel elsődlegesen testi történés, amely csak részben befolyásolható: „Majd a görcs jelentkezett, az idegek és az izmok görcse, mely összeszorította torkát, úgyhogy kaparó édességet érzett, mintha aszúbert nyelne, aztán keserűséget, mely már elviselhetetlen.” (43) A test fiziológiai elváltozása legyőzi az akaratot, s ha valaki, ezt

Pacsirta igazán jól tudhatja: „Zsebkendőt azonban nem keresett. Ezt úgysem lehetne letörölni. Nyíltan sírt, a két férfi előtt, még mindig állva, majdnem szemérmetlenül, bujálkodva a kínban, hurcolva átkát, melynek otthona sincs, közönyösen is, tüntetve is.” (43) Pacsirta szabadjára engedi a könnyeit, kimutatja a fájdalmát. A sírás „ősi művelete” a regény megjelenítésében éppolyan testi működés, mint az érzékelés, a szaglás, vagy a tapintás: „A mellet egyetlen sóhaj fújta föl titánivá s a rángatózó száj fuldokolva, többször levegőért kapkodott. Néhány belégzés és a lekötő indulat után következett a föloldó, mely szintén fáj, de már a fájdalom halála volt.” (45) A sírás ebben az esetben különösen összetett érzelmi állapotnak a következménye, s az értelme ennél is nehezebben ragadható meg. Valami rázza Pacsirta testét, „amit nem lehetett látni, pusztán ő látott, egy fölsejlő, alakot sem öltő emlék, egy végig sem gondolt, de annál maróbb gondolat, egy ki nem ordítható gyötrelém képében.” (45) Pacsirta számára a sírás természetes lefolyású életműködés: „odadőlt a fülke ajtajához, hogy könnyebben végezessen nehéz munkájával.” (45) Pacsirta mintha saját testének a kívülálló megfigyelője volna. Útitársai közletről látják a zokogó lányt, akinek az elváltozott arca mintha nem is emberi, de természeti jelenségre emlékeztetne: „csak a forró zápor folyt szeméből, szájából, orrából, a könnycsatornákon át” (45) A tollas kalapjával olyannak látszik az elbeszélő nézőpontjából, mintha mulatságban szokásos álöltözetet hordana. Egyszerre megrázó és nevetséges a kinézete.

A színjáték-hasonlat kiterjeszhető a jelenet szereplőire, hiszen mindenki alakoskodik a fölkében, a pap úgy tesz, mintha semmit sem venne észre, Pacsirta ellenben céltudatosan megfigyeli útítársai viselkedését, s miután gyorsan kiismeri a szemben ülő fiatalembert, helyet változtat, s a pappal fordul szembe.

A pap alakjának a leírása és a narrátor kísérő magyarázata között tökéletes az összhang. A szemléltető ábrák képaláírásait idézi az elbeszélő jellemzése. A külső megjelenés és a belső tulajdonságok egyenértékűek. Az elemek felcserélhetősége a kölcsönös helyettesítés retorikai alakzatának a paródiajaként hat. A kopottas külső nemes belsőt takar: „Reverendája viseltes volt, egy gombja hiányzott is, celluloid papgallérja töredezett. A hatalmas egyháznak ez 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.” (47) A jellemző életsorsot felvillantó kiegészítés – „visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban” – az önmagáért beszélő kimondásaként hat, ezért az iróniát sem nélkülözi. Nevetséges színben Pacsirta másik útítársa tűnik fel, aki a jó szándékú, ám buta fiatalember alakját testesíti meg, tehát bizonyos értelemben irodalmi torzképnek tekinthető. Mindkét alak esetében hangsúlyozott a szerep megalkotottsága.

A zokogó lány együttérzést vált ki a fölkében vele szemben ülő jóságos papból, aki sejtí miről lehet itt szó. A

színmű azonban nem foglalhat magában olyan erős értelmezési javaslatot, mint a regény, amelyben az elbeszélő a történet első olvasójának számít: „tapintatból nem szólt, részvétből nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy.” (47) Az elbeszélés retorikáját átható irónia azonban megbontja a hallgatólagos tudás közösségét, amely összekapcsolja a résztvevőket a regény jelenetében bekövetkező kölcsönös megértés során.

A *Pacsirta* elbeszélője a közvélekedéssel szemben sokat értelmez. Szembeötlő, hogy keresztnevéen szólítja az apát. Az élhet ezzel a bizalmas, közvetlen megszólítással, aki nagyon közel áll a másikhoz, s meghitt barátként képes ráhangolódni az érzelmeire. Kosztolányi regénye az elbeszélő magatartásának köszönheti összetéveszthetetlen egyediségét. A *Pacsirta* értelmezéséről készült önálló könyv szerzője úgy véli, hogy az elbeszélő „a harmadik személyű narráció grammatikai szerkezetéből, illetve az elbeszélő világon kívüli helyzetéből következően különbözik el valamennyi szereplőtől.” (14) E két, meghatározónak tekintett tulajdonság egyike sem tekinthető kivételesnek, ha nem csalódom. Ákos és felesége ugyanis rendszerint harmadik személyben beszélnek a lányukról, annak távollétében. Az elbeszélő sem áll teljesen a történeten kívül, hiszen gyakran tanúként is fellép: közelnézetből láttatja az idős pap, s a sírással küszködő Pacsirta tekintetét. Az előzőekben láthattuk, akad arra is példa, hogy a szereplő többet tud nála: Vajkay Ákos *Pacsirta* levelét olvasva a lány szavainak rejtve maradó hátterét is érzékeli. Talán a kiválasztott szövegrészletek futó elemzése után nem teljesen

alaptalanul feltételezem azt, hogy a Pacsirta elbeszélője kivételes nyelverteremtő képzeletével emelkedik ki a regény világából.

Színmű és regény, előadás és elbeszélés poétikai szempontokat követő módszeres összevetése, a műfaji átmenetek vizsgálata talán további adalékokkal szolgálhat e két kifejezőmód viszonyának a megértéséhez. Feltevésem szerint az *elbeszélt előadás* megkülönböztető szerepet tölt be Kosztolányi regényeiben.

Elbeszélt előadás

Az *elbeszélt előadás* a narratív forma kitágításának a jegyében értékelhető. Az értelmező keretekbe kényszerített történetmondásba vetett bizalom meggyengülése lényeges szerepet játszik ebben a folyamatban. A példázat érvényének kérdésessé válása, s általában a lélektani, oksági, történelmi magyarázatok megalapozottságával szemben támadt kétely felerősödése vezet az irodalmi reprezentáció fogalmának újraértelmezéséhez a 20. század első harmadában. Hogyan mondható el a kitalált történet, korszerűsíthető-e az elbeszélés alapvető narratív formája, jelesül a regény a *megjelenítés* szcenikai eszközeivel? Az irodalom alá rendelt színház önállósodása mellett bizonyos értelemben ellentétes irányú folyamat eredménye az elbeszélt előadás.³ A színre vitt előadás hatáslehetősége

³ Jóllehet a színház, vagy az opera tematikus megjelenítése az epikában – Hoffmann: *Don Juan*, Balzac: *Massimilla Doni*, Flaubert: *Bovaryné* –, mely eljárás a romantika óta ismert, nem elengedhetetlen eleme az elbeszélt

iránti érdeklődés felélénkülése a jelenlét-alkotás összefüggésrendszerében is értelmezhető a korszak regényírásában.⁴ Szemléletes példaként Kosztolányi műveikhez lehet folyamodni, mert azok ellenállnak az ábrázolás-elvű hagyományra épített magyarázatoknak. Mit mutat be a *Pacsirta* története? Mit helyettesít Sárszeg? A mű aligha engedelmeskedik a reprezentáció képletének. Kosztolányi regénye nem ábrázol, hanem előállít: megjeleníti, s ez által jelenvalóvá teszi a teremtett világot. Az elbeszélte előadás jeleneteinek az „egyidejűsége” az olvasó közvetlen megtapasztalás iránti vágyával találkozik, s talán ebben rejlik vonzerejének az egyik forrása.⁵

Az epika jól ismert változási iránya ebben az időszakban a műfaji határok átlépésével, s a társművészetek hatásainak befogadásával jelezhető. Mindkét folyamat kedvez az *elbeszélte előadás* kialakulásának. A „jelenet” ismert alkalmazásán túl a „színház modellje” összetett hatást gyakorol az elbeszélő műfajokra. A drámatörténet a 20. század első felétől számítja az „epikussá válás” folyamatának kezdetét. A dramatikust felváltó epikus elképzelése az új *szövegformákat* az epikussá válás

előadásnak, e poétikai megközelítés látókörébe helyezett mű, jelesen a *Pacsirta* esetében érintkezést lehet feltételezni a zenés színházi előadás és a regény kifejezőmódja között.

⁴ Az elbeszélte előadás fogalmának az előzetes értelmezéséhez lásd: DOBOS István, *Performativitás a XX. századi magyar regényben: Narratív előadás. Jelentő testek*, Studia Litteraria, 2009/1, 7–19.

⁵ A tapasztalat közvetlenségével kapcsolatban Gumbrecht *A regény elméletéte* hivatkozik, amelyben Lukács hangot ad a konkrétság iránti vágyaknak. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Kockázatot vállalni („tudományossá” válás behett): Válasz Kevin Plattnak*, ford. VÁSÁRI Melinda, Prae, 2013/3, 7.

játékmódként fogja fel.⁶ Feltételezésem szerint lényegében fordított előjellel valami hasonló folyamat megy ezzel együtt végbe a kortárs epikában. A regény megnyílik a dramatikus hatások előtt, s új szövegformák alakulnak ki.

Néző és olvasó

A színmű előadása magába foglalja a nézőt, akinek a részvétele nyilvánvalóan mást jelent az esemény *egyidejű észlése* következtében, mint az olvasóé. A szöveg befogadása nem kizárólag időben, s térben előrehaladó folyamat, lehetőséget biztosít elidőzésre, előre- s visszatekintésre. A figyelem elmélyül, vagy éppenséggel átsiklik egy-egy részlet fölött. Ezzel szemben a néző megismételhetetlen hatásoknak van kitéve, melyektől nem tud távolságot venni. Hogyan viszonyul egymáshoz néző, s olvasó szerepe, miként helyeződik át az észlelési lehetőségek megváltozásával?

A regény előadásmódjától elválaszthatatlan a nézőpont: valakinek a szemével látjuk a jelenetet, valamilyen szemszögből közvetített a szereplő távlata. Történetmondásos művek esetében megkülönböztethető egymástól *elbeszél*t előadás és *előadott elbeszélés*.⁷ Az előbbi, némi egyszerűsítéssel, a jelenet bemutatására vonatkozik, az

⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi Kiadó, 2009, 25.

⁷ Az *előadott elbeszélés* fogalmának értelmezéséhez lásd: DOBOS, *Előadott elbeszélés*, Kalligram, 2014/1, 91–96.

utóbbi az előadásmód megjelenítésére, tehát az elbeszélő tevékenység előadására.

A szöveg első, letapogató érzékelése erőteljesebben támaszkodik az észlelő megértésre, mint másodszori, illetve ezt követő befogadása. A reflektáló értelmezés állandó visszatérést jelent a szöveg olvasásához, amelynek ritmusa változatos lehet, lassítás, szünet, elidőzés, kihagyás tagolja a folyamatát, a beszélgetésben végbemenő megértés szerkezetének megfelelő körkörös mozgást, vagy éppenséggel a jelölők végtelen játékát követve.

A néző az előadás anyagi terében szükségképpen résztvevő. Az egyidejű jelenlét, s a lineáris észlelés határozza meg helyzetét. Ehhez foghatót leginkább az első olvasás kínál, amikor a szöveg mintegy magába vonja a befogadót, aki még nehezen tud távolságot venni az először észlelt jelektől. Reflektáló értelmezőként ellenben már képes elrendezni, kapcsolatokat teremteni a lineáris befogadásban egymástól időben távol megjelenő elemek között. Kétségtelen, hogy az előadás aktív befogadása egyszeri, de az olvasó tevékenysége sem ismételhető meg változatlanul. Amennyiben elfogadjuk, hogy a szöveg csakis értelmezett formában létezik, az olvasó keletkező létezésben lévő köztes világokkal találkozik. Való igaz, alapvető a különbség két előadás között a „jelentésképződés” szempontjából: „a néző ugyanannak a rendezésnek az esetében sem lehet egynél többször részese egy előadásnak. Ez az oka annak, hogy ebben a kontextusban ismét szükségessé válik különbséget tenni előadás (*Afführung*) és színrevitel

(*Inszenierung*) fogalma között.”⁸ Véleményem szerint azonban az olvasó sem tud belépni kétszer ugyanabba a szövegtérbe, mert változik, elmozdul az értelmezés távlata.

A színháztudomány egyik alaptétele szerint az előadás jelentésképzése nem illeszkedik „a művészet hermeneutikai paradigmájának rendjébe”,⁹ mivel nem a megértésre, de az érzékelésre alapozott. Ez utóbbi szempontból valamelyest különbözik az elbeszélte előadás illetve az előadott elbeszélés narratív formája, viszont abban megegyeznek, hogy mindkettő lehetővé teszi a *jelölés poétikájának* és az *olvasás hermeneutikájának* az összekapcsolását.

A mértékadó színháztudományi felfogás szerint a jelentésképzés az előadás befejezéséig tart: „aki utólag meg akarja érteni az előadást, annak emlékeznie kell rá.”¹⁰ Az előadás egyszeri, s megismételhetetlen eseményt jelent. A néző, ha visszanézi a látottakat felvételtől, az már nem az előadásról fog szólni. Talán mégsem teljesen indokolt feltétlen elsőbbséget tulajdonítani az érzékinek a szellemi rovására az előadás egyidejű befogadásában, hiszen a nem-verbális jelek is végső soron a nyelv közvetítésével válnak érzékelhetővé, magyarul a néző mindig már értelmezve lát. Az észlelésből nem száműzhető a nyelv, s az érzéki jelenségek sem kerülhetik el a megértő pillantást. Az nyilvánvaló, hogy különbség tehető az elsődleges észlelés és az értelmezés között. A mindenkori megértés

⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 214.

⁹ *Uo.*, 218.

¹⁰ *Uo.*, 219.

„előzetesség”¹¹ szerkezetéből következően azonban eredendően valamiként látunk, hallunk és tapintunk. Az érzékelés nem lehet semleges, mert az érzékelő világban van, s a jelenvaló lét megértés. Helyesebb talán fokozati különbséget tenni az érzékelő és a megértő tevékenységek között. Ez alapján is szét lehet választani a néző „epizodikus” illetve szemantikus emlékezetét az előadás kapcsán.¹²

Az előadás valóban egyszeri, s megismételhetetlen, de véleményem szerint a szöveg elsődleges olvasása is ehhez fogható egyedi tapasztalat. Másodszor már nem „ugyanazt” a szöveget olvasom: olyan részleteket fedezek fel benne, melyek az első, letapogató olvasás során elkerültek a figyelmet. Máshová kerülnek a hangsúlyok, új részletek emelkednek ki, s válnak jelentőssé, a szövegtér folyton változik, s az emlékezet többirányúvá válik. Egyébként az első olvasás közben is működik az emlékezet, a később olvasottak kapcsolatba kerülnek korábbi szöveghelyekkel. Annyi bizonyos, hogy az előadás egyidejű befogadása felveti a műalkotás azonosságának kérdését. Az első olvasás és az előadás megtekintése abban lényegében nem különbözik, hogy a műalkotás elsődleges befogadására általában jellemző esztétikai élményben részesít. A közvetítettség kérdése azonban nem kerülhető meg, ha az számít kiindulópontnak, hogy nyelvileg nem megragadható

¹¹ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, VAJDA Mihály, előszó FEHÉR M. István, Bp., Gondolat, 1989. 289–296.

¹² FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 219.

tapasztalatok határozzák meg az előadás egyidejű befogadását. Amennyiben minden utólagos emlékezés eltorzítja a „tárgyát”, kérdés, hogyan lehetséges az előadás értelmezése? Mi volna az a torzításmentes entitás, amely az emlékezet működésének a kiiktatásával adott a szemlélet számára? Ez utóbbi tételezés nincs összhangban azzal a másik alapelvvel, mely szerint a néző „az előadásba bevonva vesz részt az ezt meghatározó folyamatokban.”¹³ Másfelől, az előadás nézője hogyan férhet hozzá az egyszeri, megismételhetetlen, következésképp múltékony fenomenális létezőhöz? Az alábbi megfogalmazás mintha Husserl korai „Vissza a dolgokhoz!” jelszavát visszhangozná: „A nyelvi leírás ... olyan képzeteket kelthet a leírás hallgatójában vagy olvasójában, amelyek csaknem elképzelhetetlen mértékben és módon térhetnek el a leírás tárgyát alkotó észleletektől.”¹⁴ Nyilván nem arra kell itt gondolni, hogy az előadás a néző tudatában megjelenő kép volna, mely lefordíthatatlan, s nyelvi úton közvetíthetetlen, hanem az *eseményszerűségéből* adódó tulajdonságára.¹⁵

A „megjelenés intenzitása” a színmű előadásának a megkülönböztető vonása.¹⁶ A testek meghatározó mozgását fokozhatják a hang és fényhatások, valamint a ritmus lüktetése. A „megjelenés intenzitása” nemcsak az előadásra, de az olyan típusú regényre is jellemző, mint a *Pacsirta*. A

¹³ *Uo.*, 213.

¹⁴ *Uo.*, 221.

¹⁵ „Az előadás [...] kizárólag az eseményszerűségéből adódó jelenségeknek köszönhetően válhat művészetté és az esztétika tárgyává.” *Uo.*, 224.

¹⁶ *Uo.*, 229.

fokozott figyelem az olvasó állandósult állapota. Minek köszönhetik a történetmondásos mű szereplői kivételesen erős jelenlétüket? Kosztolányi elbeszélése – hasonlóan az előadáshoz – lehetővé teszi, hogy „az észlelő szubjektum különös intenzitással és testesült szellemként tapasztalja meg önmagát.”¹⁷ Az eseményszerűség tapasztalata nem zárja ki a hermeneutikai olvasást, hiszen az utóbbi szerint a *megértés* maga is *esemény*. A *Pacsirta* megértés-teljesítményre sarkallja azt az olvasót, aki örömét leli a szövegben.¹⁸

A jelenlét előállítása:

Az előadás valóságot teremt és önmagára vonatkoztat

Az előadások *önmagukra vonatkoznak* és *valóságot teremtenek*, akárcsak a performatív nyelvi cselekvések. A belső dinamikaként működő performativitás megingatja az olyan kételemű fogalmi ellentéteket, mint művészet és valóság, szubjektum és objektum, test és lélek, jelölő és jelölt, s ezzel hozzájárul az előadás eseményszerűségének létrejöttéhez. Párhuzam vonható *a jelenlét előállítása* alapján a színjáték előadása és az elbeszélt előadás között. Az erős jelenlét-hatás és az önmagát állító nyelv utáni vágy feltehetőleg

¹⁷ *Uo.*, 231.

¹⁸ H. R. Jauss szerint az esztétikai tapasztalat a művészet produktív, receptív és kommunikatív funkcióinak, a *poieszisz*nek, az *aisztheszisz*nek és a *katharszisz*nek a hatéységében jön létre, miközben a *megértés* a *játékkal* és az *élvezettel* együtt mindhárom dimenzióban jelen van. A befogadó hermeneutikai viszonyulásának a kiiktatásával Erika Fischer-Lichte mintha e felfogást vonná hallgatólagosan kérdőre.

összefügg egymással. Az utóbbi a jelöléstől elválaszthatatlan differencia megszüntetésére irányul: az írás célja a jellel azonos jelentés elérése. Az előbbinek az a jelentése, ami az előadás terében történik, megszüntetve művészet és valóság különállását.

A jelenlét szó és dolog egységével állhatna helyre a nyelvben. A jel valami helyett áll, s azt távollétében helyettesíti. A jelentéssel azonos jel nem megtestesít, vagy helyettesít valamit, amire a jel utal, hanem önmagát állítja. Az irodalmi nyelv önreflexivitása egyenes arányban áll a jelölés érzékelhetőségével, mely Jakobson szerint „elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását.”¹⁹ A színjáték előadásának az önmagára vonatkozása ellenben a jel és jelölt különbségének az eltörlését célozza. Ez utóbbi törekvés véleményem szerint szükségképpen korlátozott. Az önmagát állító nyelv azzal az eljárással akarja megszüntetni jel és jelentés különállását, mely előidézte azt. Az előadás önmagára vonatkozása aligha képes eltörlöni jel és jelölt különbségét. Erika Fischer-Lichte érvelése szerint „az észlelet épp azt jelenti, ami az észlelés aktusában megnyilatkozik.”²⁰ De az észlelet – fűzhetnénk hozzá – „magától nem beszél.” A jelölés alapszerkezete, a folyamat egyes elemei közötti kapcsolat nem tehető könnyedén zárójelbe. A matematikai jelképek mintáját követő egyetemes jelrendszer gondolata a többértelműség kiküszöbölésére volt hivatott. A helyettesítés azonban

¹⁹ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. DOBOS István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 12.

²⁰ FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 240.

ebben az esetben sem bizonyult alkalmasnak a nyelvbe írt különbség megszüntetésére. A többértelműség kiiktatásához éppen azt az eszközt vette igénybe, mely a jelölés megbomlott egységének az ismertetőjegye.

Erika Fischer-Lichte ragaszkodik a feltevéshez, mely szerint az előadás felszámolja a jel kételemű fogalmát: az önmagára vonatkozó előadás eltörli jelölő és jelölt különbségét, s ebből következően befogadása elsősorban érzéki, testi, s nem hermeneutikai folyamatokban történik. Jóllehet az utóbbi értelemben választhatja el az előadás érzékelésétől az emlékezést, ám jeltudományi szempontból ez így is meglehetősen kifogásolható művelet. Az elhangzó szó ugyanis szükségképpen működésbe hozza a nyelvi emlékezetet, ez minden jelentésalkotás elengedhetetlen mozzanata.²¹

Az eseményszerű *előadás*hoz társított *erős jelenlét* fogalom a nyelv horizontjára vetítve a fentieknél összetettebb képet mutat. Derrida szerint a hangban jelen lévő transzcendentális jelölt gondolata jelenlévővé és kitüntetetté teszi a jelent és a jelentést. Bárhonnan nézzük, jel és jelentés közvetítés nélküli egysége, a hang által kibocsátott közvetlen jelenlét aligha állhat elő a nyelvben. *A jelölt mindig jelölő helyzetben is van* a különbségre alapozott nyelvi rendszer következtében, ezért sem lehetséges a jelölő és a jelölt

²¹ „Amikor egy szó, mint például a francia *indécorable* a beszédben megjelenik, egy meghatározott típust tétélez föl, ez pedig csak elegendő számú – a nyelvhez tartozó – hasonló szóknak az emléke révén lehetséges”. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Bp., Corvina, 1997, 144.

azonosságának a megragadása. Az érthető és az érzékelhető oppozíciójának eltörlése – elvben – mást jelent az elbeszélte előadásban, amely írott forma, s mást a színmű előadásában. Az utóbbi – legalábbis Erika Fischer-Lichte szerint – nem a néző értelmére hat, hanem az érzékeire.

A színrevitel jelenléthatásai:

A hangzó és a látható nyelv médiuma

A színrevitel megváltoztatja az észlelő világát, „létrehozza annak a jelenvalóságát, amit megmutat.”²² Wolfgang Iser lényegében helyettesítésként határozza meg a színrevitelt, amely a fonetikus írásjel megkettőzött szerkezetére emlékeztet. A jel itt is valami helyett áll, annak távollétében. A színrevitel „valami természeténél fogva megragadhatatlant jelenít meg.”²³ Másképpen fogalmazva: „a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik jelen lévő dolog révén jelenléthez jut.”²⁴ A jelölés fentiekben vázolt összefüggésében a megragadhatatlant megjelenítő előadás gondolata visszaírja a színrevitelt a jelenlét metafizikájába: a távollévőt helyettesítő jel hozza létre a jelenlétet, ahogy a

²² FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 256.

²³ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 358.

²⁴ *Uo.*, 365.

színrevitelben jelen lévő a megragadhatatlant jelenléthez juttatja.

Az előadás „önreferencialitása” – ahogy *A performativitás esztétikájának szerzője* érti – lényegében *önmegmutatkozást* jelent. Ennek köszönhetően „megszabadulunk a megértés teljesítményének kényszere alól, és feltárul az emberek és a dolgok »saját jelentések.«²⁵ Az előadásnak ez a megközelítése magában rejtje az értelem jelenlétének tételezését. Az önmegmutatkozás, az érzékekre ható esztétikai folyamatok közvetlenségének előtérbe helyezése azt sugalmazza, hogy a jelentés jelen van az előadásban, tehát a jelölésnek létezik olyan módja, amely felfüggeszti érzéki és szellemi kettősségét, jel és jelentés dichotómiáját. Ez ellen szól véleményem szerint, hogy az elbeszélő előadásban a jelenlévő értelem bizonyosságát a narrátor közbejövő hangja megingatja, mely jelzésként (*Anzeichen*) annak a jele, hogy a szereplők megnyilatkozásai (*Ausdrucke*) többértelműek. Az előadás narratív formájában tehát a jel másik jelre utal. Az elbeszélőtől érkező jelzés az értelmezés távlatainak különbségére irányítva a figyelmet érvénytelenít minden adottnak mutatkozó tudást, miközben saját jelentésalkotó működésére is reflektál, anélkül, hogy feltárná konstrukciós elveit. Közelebbi példát említve Kosztolányi

²⁵ FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 257. – Emlékezhetünk rá, Barthes pedig olyan olvasót képzelt el, aki „megszabadul egy ős öreg kísértettől: a logikai ellentmondástól”, s örömet lel a szövegben. Roland BARTHES, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, ford. BABARCZY Eszter, KOVÁCS Sándor, MIHANCSIK Zsófia, ROMHÁNYI Török Gábor, Bp., Osiris, 2001, 75.

regényeinek írásmódja nem támogatja a jelentés jelenlétét tételező nyelv gondolatát.

A jel nem magától értetődő, a szó nem magáért beszél. Az elbeszélő hangja sincs jelen közvetlenül, nem tekinthető a jelek eredőjének, mert nem eredendő a jelenléte, s éppúgy elhasonulhat, mint a többi szólam a megnyilatkozás „alanyától.” A kifejezésmód iránti érdeklődés Kosztolányi műveiben szembetűnő. A megmutatkozás a megértetést szolgáló nyelv összefüggésében mást jelent, mint az önmegmutatkozásként értett előadásban. A beszélő célja mindig csak részlegesen teljesül, a „maradék” ugyanakkor a mindenkori megnyilatkozásban megmutatkozik.²⁶ A nyelv lényege így a használat felől határozódik meg. Hogyan van jelen a beszélő a nyelvben, s miként tárulkozik fel jelenléte mások számára?

Hang és fenomen az előadás teremtett nyelvi világában

A fenomenológia a jelhasználat és az értelemképződés kérdéseivel kapcsolható az előadás elbeszélte és színre vitt válfajainak megközelítéséhez. A jelenlét fogalmát

²⁶ A „maradék” fogalmának értelmezéséhez *Az esztétikai ideológia* nevezetes Hegel-olvasatára lehet utalni, melyben de Man az én kimondhatatlanságára emlékeztet. Lásd. Paul de MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában* = P. D M., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus–Osiris, 2000, 88–91. – A maradék-jelleget Hölderlin *Mnemosyne*-vázlatának az első sorában – ahogy Heidegger a *Was heisst Denken*-ben olvassa – a jel hordozza: „Ein Zeichen sind wir deutungslos” (Jel vagyunk értelmezés nélkül), egy tanúság, mely maradékot jelenít meg.

értelmezve Husserl, s az ő művét újraolvasó Derrida sem foglalkozik a *fikció* megkülönböztetésének lehetőségével. E tanulmány poétikai látóhatárán azonban a jelenlét előállítás, az eleven jelen megalkothatósága lényeges kérdés, amelynek a részleges megválaszolásához több megfontolásra érdemes szempont nyerhető a fenomenológia dekonstrukciós olvasatából.

Derrida szerint Husserl a metafizika torzulásait valójában metafizikai alapokon vizsgálja, a dolgok tudatban való tiszta jelenlétének a tételezésével: „a tudat itt [...] nem mást kíván jelenteni, mint a jelen önmagánál való jelenlétének lehetőségét az eleven jelenben.”²⁷ Az elbeszélte előadás felől nem osztható ez a hiedelem. A beszélő és a szereplő önazonossága mindig kétséges. Az eleven beszéd egyben szellemi a fenomenológia gondolatkörében, s e feltevésből következően „élet” és „idealitás” egysége mintha biztosított volna a nyelvben. Az én jelenlétéhez azonban a teremtett nyelvi világ közegében az életvalóság nem adott. Az elbeszélte tudathoz képest nincs jelen semmi, mely transzcendens volna. Az én mindig egy másik a megszólaló számára. A nyelv létesíti a megnyilatkozás alanyát *elbeszélte előadásban*.

Az én nem lehet jelen önmaga számára, mivel a maga másikkjának az alakjában jelenik meg.

Az irodalom értelmezője aligha tudna kellően körültekintő megállapításokat tenni a szövegben megszólaló *hangokról* a nézőpont viszonylatának a kizárásával. A husserli

²⁷ Jacques DERRIDA, *A hang és a fenomen: A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Kijarat Kiadó, 2013, 14.

fenomenológia, s annak dekonstrukciós kritikája mintha elmosná a beszéd fajtái közötti különbségeket, s túlértékelné a megszólaló nyelv teljesítőképességét a jelenlét metafizikájának az értelmezési keretében. Az egyneművé tett beszéd így minden esetben jelentéssel (*Bedeutung*) rendelkező kifejezés (*Ausdruck*). A beszéd lehetősége biztosítja, hogy a jel mindig kifejezés, és jelölt tartozik hozzá. Szemben a jelzéssel, amely szintén jel, de meg van fosztva a jelölttől (*bedeutungslos*). Nem a jelentéstől (*Bedeutung*), hanem a jeltárgytól. A történetmondásos *művekben* megjelenített beszéd lehetőségének a keretfeltételei átértelmezik a fenomenológia ide vágó alapfogalmait.

A megszólaló nyelv elbeszélte előadásban olyan tulajdonságokkal egészül ki, melyek átjárhatóvá teszik a jel kétféle megjelenése, tehát *kifejezés* (*Ausdruck*) és *jelzés* (*Anzeichen*) között a határokat. A *Pacsirta* elbeszélőjének *jelzései* *kifejezésként* értékelhetők, s adott esetben a szereplők *kifejezései* *jelzésként*. A kimondott szó nemcsak arra hivatott, hogy feltárja, de arra is, hogy elfedje a beszélő gondolatait. A szereplő szavait a narrátor olykor nem érti, de érzékelteti, hogy a megnyilatkozás *jelzés*-értékű. *Pacsirta* levelét olvasva Vajkay tudja, miért éppen „azáliáról” és „rhododendronról” ír a lánya, az elbeszélő azonban nincs tisztában az említett szavak jelentőségével. *A mondani akart* és a *kimondott* között megszüntethetetlen a hasadás szépprózai elbeszélésben. Derrida értelmezése szerint Husserl fenomenológiájában „a *Bedeutung* mindig *az, amit* egy személy vagy egy beszéd *mondani akarnak*: mindig a beszéd értelmét, a diszkurzív

tartalmat jelenti.”²⁸ A beszélő valamit mondani akar és kifejezi magát. E világos képletnek minden eleme kérdésessé válik, ha elbeszélte előadásra vonatkoztatjuk.

A beszélő nem feltétlenül szubjektum, helyesebb, ha a megnyilatkozás alanyát tételezzük. Ebben az esetben a beszéd nem a szubjektum önkifejezése, s az is kétséges, hogy a jelölő rendeltetése kizárólag a nyelvhasználó akaratától függne. Husserl szerint a szubjektív akarat, a tudatosság és az intenció megeleveníti a jelet, *Geistigkeit*-ot kölcsönözve neki. A mondani akarásnak, a kifejező és tudatos megnyilatkozásnak tartja fenn a *Bedeutung*-ot, melynek fizikai megtestesülése a beszéd. Derrida Husserl-értelmezése szerint „mindaz, ami túllép a tiszta szellemi intención, a *Geist* általi tiszta átlelkesítésen, ami az akarattal egyenlő, mindaz kizárásra kerül a *bedeuten*-ből, és így a kifejezésből is: például az arcjáték, a gesztus, a test és a világba beíródás teljessége, egyszóval a látható és a térbeli, mint olyanok teljessége.”²⁹ Az elbeszélte előadást olvassuk, míg a színmű előadását halljuk, látjuk, testesen érzékeljük. Az alapvető különbség a kifejezés jellegében van.

A jelhasználat fentiekben bevezetett fogalmait áthelyezve a megnyilatkozás három típusával lehet számolni: 1., *Beszéd*: *Bedeutung*, tiszta szellemi intenció, a jel kifejezés 2., *Előadás*: esemény, nem szellemi, de érzéki folyamatok a meghatározóak, főként a test beszél, a jel jelzés 3., *Elbeszélte előadás*: nem hallás, hanem olvasás a befogadás alapja, a jel kifejezés és jelzés.

²⁸ DERRIDA, I. m., 25.

²⁹ *Uo.*, 44.

A fenti megkülönböztetés alapja a jel kétféle működése. A jel alapvetően lehet kifejezés vagy jelzés. A beszéd értelmében vett kifejezés – Husserl szerint – abban különbözik a többi megnyilvánulástól, hogy lényegéhez tartozik a kifejező intenció. A megnyilvánulások a megnyilvánuló tudatában az élményekkel fenomenálisan azonosak. Derrida összefoglalásában: „A nyelv lényege a telosza, és ez a telosz az akaratlagos tudat mint mondani akarás.”³⁰ „Minden diskurzus, amennyiben a kommunikációhoz kötődik, és élményeket nyilvánít ki, jelzésként működik.”³¹ „A másik élménye csak úgy nyilvánul meg számomra, hogy fizikai oldallal is rendelkező jelek utaló módon közvetítik.”³² Az utalás redukálhatatlan a beszédben, ha élményt közvetít. Derrida az érvelés alapját, a jelenlét fogalmát rétegekre bontva a kifejező, illetve utaló jel megkülönböztetését ingatja meg: „A közlés vagy a tudomásra hozás (*Kundgabe*) eredendően azért utaló jellegű, mert a másik élményének jelenléte el van zárva eredendő szemléletünk elől.”³³ Egy belső szemlélet vagy észlelés számára jelen van a beszédben *megjelenített* diskurzus tartalma (*Bedeutung*): „minden, ami a diskurzusban nem a jelölt tartalom közvetlen jelenlétét adja vissza, nem-kifejező.”³⁴

³⁰ *Uo.*, 46.

³¹ *Uo.*, 48.

³² *Uo.*, 49.

³³ *Uo.*, 51.

³⁴ *Uo.*, 51.

Az elbeszélt előadás milyen jeleket használ? E kérdés távlatából érdemes összehasonlítani a belső magánbeszéd szépprózai, valamint a monológ hétköznapi megvalósulásait. „Az »egyéni lelki életben« már nem *valóságos (wirklich)*, hanem csupán megjelenített (*vorgestellt*) szavakat használunk.”³⁵ Husserl azonban úgy gondolja, hogy „A belső jelenlét bizonyosságának [...] nem szükséges jelölve lennie.”³⁶ Elbeszélt előadásban azonban a szereplő belső jelenlétének bizonyossága, tehát lényegében a *Bedeuten*, amely jelen van önmaga számára, *szükségképpen jelölve juthat el az olvasóhoz*. Miért sír Pacsirta a vonat elindulása után a fülkében? Már a tér „semleges” megnevezése többértelmű utalásként működik: a fülke a pap jelenlétében a gyónásra is vonatkoztat. Maga az esemény, a sírás is utalás (*Hinzeigen*) olyan lelki tartalomra, melynek a létezése legalábbis feltételezett. A sírás okának a lehetséges értelmezéseit jelzi a szemtanúk tekintete a jelenetben. *Az elbeszélt előadás az olvasónak azt a hitét táplálja erős jelenléthatásával, hogy a szereplők belső világa megnyílik a szemlélet számára*. A narrátor közvetíti a szereplő önmagával folytatott belső beszédét a regényben. Husserl az irodalmi kommunikáció lehetőségével nem számol, ezért tekinti egyszerűen értelmetlennek és céltalannak a magánbeszédet. Hozzá kell tenni, hogy Derrida Husserl-kritikájának a látóhatárán sem jelenik meg az önmagához szóló beszéd *irodalmi* vonatkozásának kérdése.

³⁵ *Uo.*, 55.

³⁶ *Uo.*

A döntő különbség az empirikus esemény fenomenológiája és az elbeszélte előadás poétikája között lélektani távlatból is megvilágítható. A fenomenológiai megközelítés szerint monologikus beszédben a „szavak nem funkcionálhatnak pszichikai aktusok meglétének (*Dasein*) jelzéseként, mivel az efféle megmutatás itt teljességgel céltalan volna (*ganz zwecklos wäre*). Hiszen a kérdéses aktusokat ugyanabban a pillanatban (*im selben Augenblick*) meg is éljük.”³⁷ A nyelv „valóságosnak” mondott gyakorlatában „A jel soha nem lehet esemény, ha az esemény helyettesíthetetlen és visszafordíthatatlan egységet jelent. Egy jel, amely csak „egyszer” történne meg, nem lehetne jel.”³⁸ Ezzel szemben az elbeszélte előadás nyelvi eseményei, és a bekövetkező, történésszerű megértés eseményei arra utalnak, hogy az olvasó csak részben lehet végrehajtója az értelmezés műveleteinek, ugyanis a szavak ereje által ő is irányított.

Mennyiben valóságosabb nyelvi gyakorlat az élőszó az írásnál? A hétköznapi megnyilatkozás nyelvi eseményében mintha azonos volna a jel és a jelölt. A jeltárgyat helyettesítő jelet törli el a beszéd, s visszaállítja a jel eredendő, nem származtatott voltát. Úgy látszik, az élőszó „valóságos” jelenlételeményben részesít, kívül kerülve a jel megkettőződésében kifejeződő jelenlét metafizikáján. Az elbeszélte előadás a jelenlét értelmezési keretében különbségek egész rendszerébe kerül az egyszerű jelen előállítása közben.

³⁷ *Uo.*, 62.

³⁸ *Uo.*, 63.

Az elbeszélte előadás a jelent mintegy az olvasó tekintete elé állítja (*Vorstellen*). Az előállítás módjára és folyamatára irányuló jelzések határolják körül a szöveg olvasásának a lehetőségi feltételeit. Kosztolányi regényei érvénytelenítik a fenomenológia megalapozó hiedelmét: a szemlélet számára elvben eredendő jelenlét nem tekinthető az értelem természetes forrásának. Semmi sem magától értetődő a regények világában. A szereplők gyakran azt sem látják meg, ami közvetlenül az orruk előtt történik, ugyanakkor az érzékek bizonyosságába vetett hit tévedések forrása lehet (*Édes Anna, Aranysárkány*). A jelenlét nem következik egyenesen a fizikai jelenlétből. Pacsirta szinte mindvégig távol van, miközben ő a történet címszereplője. Husserl szerint a tudat a tapasztalat önmagánál való jelenléte.³⁹ A szubjektum tehát saját belső magánbeszédében azért nem utal semmire önmagának, mert szükségtelen. Kosztolányi ezért folyamodik a közbeiktatott levél ismert megoldásához. A másikhoz szóló írás beszédhelyzetet teremt a címszereplő számára, hogy kívül helyezze magát, s megnyissa az utat belső világának az értelmezése felé. E művelet – a Plessner adta értelemben – a színházi alaphelyzetből fakad, mely az önmagunktól való távolságtartás képességeként határozza

³⁹ Vö. „Dem Erleben, als originärem Bewusstsein vom Erlebnis entsprechen als mögliche Parallelen Erinnerungen vom Ihn somit auch als deren Neutralitätsmodifikationen Phantasien.” Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle a. S., Niemeyer, 1913 (*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1,1, S. 1–323) 225.

meg az ember létfeltételét.⁴⁰ A megszólítás színlelése az elbeszélte előadásban nem számít rendkívülinek. A megjelenített beszélők szempontjából jelentősége van annak, hogy fikcióként a második személy felbukkanhat a belső nyelvben, akihez a megnyilatkozás alanya úgy szól, mint önmagához. A jelenet, a dialógus jellege és szerepe megváltozik a regényben. Megjelenik a félbeszakadó, töredékes párbeszéd, mint amilyen a lányuk elutazására készülődő szülők tétova társalgása, vagy az üres, képtelenbe hajló szóváltás, illetve az el nem hangzó, belül lezajló dialógus Ákos és Cifra Géza esetében.

Husserl szerint a jel idegen az eleven jelen önmagánál való jelenlététől. Az eleven élmény a jelenbeliség módján létezik: „Andererseits ist jedes Erlebnis überhaupt (jedes sozusagen wirklich lebendige) »gegenwärtig seiendes« Erlebnis.”⁴¹ Vajkay Ákos lányának levelét olvasva vissza akarja nyerni a jelekből a beszélő jelenlétét. Mit tesz az olvasó? Valami hasonlót. A regényalakok számára közvetlenül jelenlévő élményhez akar közel jutni a jelek segítségével, illetve az „öntudatlan” szereplőket akarja saját értelmezésével jelenléthez juttatni, melyre rátalálni vél elejtett jelzéseikből.

Kosztolányinál a pillanatok, s az apró jelzések azért értékelődnek föl, mert a jelen jelenét nem lehet kisebb részekre osztani. Derrida így értelmezi az *Ideen* I. 52.§-át: „Önmaga jelének (*index sui*) vagy nem jelnek lenni, ez nem ugyanazt jelenti: abban az értelemben kell érteni, hogy

⁴⁰ Helmuth PLESSNER, *Die Frage nach der Conditio humana: Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976.

⁴¹ HUSSERL, *I. m.*, 225.

»ugyanabban a pillanatban«, hogy észlelve van, az élmény önmaga jele, önmagáért való jelenlét a jelölés mindenfajta eltérítését mellőzve.»⁴² Az „ugyanabban a pillanatban” tételezése mögött hallgatólagos tudásként a jelen önmagával való azonossága áll.

Az előadás jelentés- és jelenléthatásai:

Performativitás

Az előadás színpadi, illetve elbeszél formája között performatív folyamatok teremtenek kapcsolatot, amelyek *a műalkotástól az eseményig* vezető változást jelzik. A szöveg és az előadás performativitása között alapvető különbség, hogy az utóbbiban a performatív aktus a játékosok és a nézők között zajló eseményként, nyilvánosan megy végbe. Az előadás (*performance*) és a performativitás (*performativity*) között nyilvánvaló és szoros a kapcsolat. Az elbeszél előadás performativitásának (*performativity*) alapja a nyelvi tevékenység, de a jelentés nem rendelődik alá teljes mértékben a közlésnek. A beszélők megnyilatkozásai mellett *a szöveg működésének dramatizálása* is része a kifejezésnek.

Akik a színház érzékiségét hangsúlyozzák (Mejerhold), hallgatólagosan szétválasztják a hatást és a jelentést. Talán helyénvalóbb itt kétféle hatásról beszélni: jelentés- és jelenléthatásról. Megtévesztő volna érzékinek és

⁴² DERRIDA, *I. m.*, 78.

közvetlennek tételezni a jelenléthatást, s szembeállítani vele a közvetett és szellemi jelentéshatást. A *Pacsirtában* az értelemközvetítés nincs alárendelve a lélektani magyarázatnak, s az ok-okozatiság láncolatának. Az érzéki jelentése megmutatkozik. Ákos és felesége reszketve néz egymásra a leszámolási jelenetben. Felindultságuk nemcsak az elhangzott kegyetlen szavak hatásával magyarázható, de a testük talán más éjszakákra is emlékezik. Pacsirta távollétében magukra maradnak, s egy-egy elejtett szóból, tétova utalásból arra lehet következtetni, hogy az érzéki vonzalom nem szűnt meg teljesen köztük, s éjszaka, hálóingben egymáshoz közel lépve talán átsejlik az emlékezetükön az, amiről lányuk állandó jelenléte miatt le kellett mondaniuk. Észleli az olvasó az érzékiség megjelenésére utaló jelzést, amely ugyanakkor lefordíthatatlan, ellenáll a jelentéstulajdonításnak. A figyelemfelhívó jel jelentéshalasztódásának értelmében „boszorkányos mesterség” az írás. A szöveg „közelről” engedí észlelni az érzéki jelenséget, amelynek így felerősíti az önreferenciális tulajdonságait.

Az elbeszélte előadás értelmezésnek az egyik kiindulópontja lehet, milyen mintákat követnek a jelölő elemek. Hogyan jelennek meg a tér és az idő alakzataiban a *jelzésre* vagy *jelölésre* szolgáló *jelek*? A hasonló jelölők sorba, hálózatba vagy egyéb mintázatba rendeződhetnek. Lényeges kérdés, milyen elv alapján szerveződnek a jelölők: ismétlődés, véletlen, valamilyen szabályszerűség vagy esetleg az emergencia szerint.

Az elbeszélte előadás jelentésalakzatai nem vezethetők le külső vonatkoztatási rendszerekből, mivel a jelölés önmozgásából keletkeznek. Nem elszigetelt jelenségekről van szó, inkább egyszeri, megismételhetetlen érzéki elemek társulásáról, és jelentéstelítődéséről a jelölő folyamatban. A jelentő más jelentőkkel kerül kapcsolatba, melyet így különböző szöveghelyekre, s jelentésekre lehet vonatkoztatni, ebben rejlik az elbeszélte előadás többértelműségének az egyik forrása. A *Pacsirta* esetében a legapróbb jelzések, kifejező mozdulatok is jelentéssé válnak, mert az olvasó valamilyen rendezőelv szerint teremt kapcsolatokat a jelek között. A lélektani motiváció által meghatározott olvasásmód bizonyult meghatározónak a mű eddigi befogadástörténetében. E tanulmány poétikai kérdésfeltevése felől a mű önértelmezésére helyeződik a hangsúly, a jelölés módjára irányuló reflexiók játéka. Külön figyelmet érdemelnek a „közvetlen” megmutatkozás jelenségei, melyek szöveg*hatásként* értelmezhetők.

A színházi előadás önreferencialitása azt jelenti, hogy a néző fenomenális létében érzékeli a színész testét, mozdulatait. Elbeszélte előadás esetében az önmagára utalás elsősorban a *regényalak előállítására* vonatkozik. A jelhasználat módjának a vizsgálatára támaszkodhat a jellem lélektani magyarázata. Poétika és hermeneutika kapcsolatát érti félre az olvasó, amennyiben egyedüli célként a jelentés nélküli, tisztán érzéki jelenségeknek az észlelését tűzi ki. Az elbeszélte előadás jelentésképzésében az *észlelés feltételei* is szerepet játszanak. A valamiként észlelt tárgy jelentéséhez az is hozzátartozik, ahogyan észleli a befogadó. Az olvasás

nem térhet ki a jelentő elemek összekapcsolódását eredményező folyamatok elől. Abban az esetben is egymáshoz illő elemeket keresünk, ha a jelentés széthangzásának irányába bontakozik ki a szöveg értelmezése. A jelölt anyagiságának észlelése nem önkéntelen: az értelmező tudatos tevékenységétől függetlenül nem keletkezik jelentés. A megjelenő regényalak fenomenális létében mindig csak részlegesen észlelhető. Imaginárius tevékenységet igényel az olvasótól az alak vázlatának a kiegészítése.

Az olvasó nem rendelkezik az elbeszélte előadás jelentése felett. A nyelv által teremtett világban a dolgok nem rendelkeznek önmagukban vett jelentéssel. A jel és a jelentés egysége merő káprázat.

A jelenlét-alkotás szcenikai lehetőségei:

Konceptuális regény?

Párhuzam vonható az 1926-os év felületi jelenségeire összpontosító kultúrakutató visszatekintő távlata és a húszas évek regényírójának a poétikai magatartása között. Gumbrecht szerint a sportesemények növekvő jelentősége része egy nagyobb mérvű átrendeződésnek a kortárs kultúrán belül, amelyben egyre fontosabbá válik a jelenlét előállítása. 1926. *élet az idő peremén* című könyvében kísérletet tesz a világban való lét re-prezentálására, vagyis *újra megjelenítésére*, olyan leíró diszkurzus közvetítésével, amely az 1926-os év anyagi jelenségeinek a leírásával, meghatározó

„felületi érzeteket” hív elő. A kultúratudomány képviselője a kommunikáció materialitását választja leíró keretként a jelenlét újraalkotásához, a *Pacsirta* teremtett szerzője a történeten kívül álló narrátor pozícióját. Mindketten tartózkodnak a saját nézőpont, s értékelési rendszer kiterjesztésétől, s visszafogottan értelmeznek. A kultúrakutató *önértelmezése* szerint, amennyire csak lehetséges, igyekszik távol tartani könyvének írásmódját „az »önkifejezéstől«, a mélyreható értelmezésektől és az 1926 »előtti« és »utáni« jelenségek és világképek felidézése általi diakrón kontextus-teremtéstől. Ilyen módon remélhetőleg minden bejegyzés maximálisan a felületi jelenségekre összpontosíthat, és a konkrétumokat tarthatja szem előtt.”⁴³ Kosztolányi műveiben különös jelentőségre tesznek szert a jelentéktelennek látszó apróságok. Amikor számot akar adni az olvasó a regények magával ragadó jeleneteiről, szinte egyik tárgy, helyzet, kép követi a másikat a felsorolásban, s elég keresőszó szerint utalni rájuk: a piskóta-jelenet, az éjszakai leszámolás, Novák felettet. Kosztolányi „rajongói” ennél töredékesebb utalásokból is értik egymást, s egy-egy hívószóval fel tudják idézni a regény alaphangulatát: borjúdió.

Milyen írásmódnak köszönhető a *Pacsirta* jelenléthatása, miért hajlamos megfélekezni az olvasó arról, hogy nem a mű teremtett világában él? A túlságosan ismert és az idegen felcserélhetősége alakítja a Kosztolányi-regények hermeneutikai körét. A részletek jelentőségére utaló jelzések

⁴³ GUMBRECHT, 1926. *Élet az idő peremén – Használati utasítás*, ford. MEZEI Gábor, Prae 1913/2, 31.

hatására az olvasó hajlamos kivétel nélkül mindennek figyelmet szentelni, s ennek köszönhetően nagyon alaposan feltérképezi a teremtett világot. A regény környezete a többszöri olvasásnak köszönhetően szinte túlságosan is ismertté válik, s ez valójában akadályt jelent a szöveg eltakart helyeinek az észlelése előtt. Az elbeszélés lassítása, az állóképek, az aprólékos leírások, a kimerevített pillanatok megörökítése, mintha érintésnyi közelségbe hozná, s jelenlévővé tenné a megidézett világot. Az 1924-ben megjelent regény elbeszélte története a századfordulón játszódik, 1899. szeptember elsején indul a cselekmény.

Szöveg-esemény – hangulat:

Az olvasás ütközetei

A szöveg-esemény az érzéseket foglyul ejtő tapasztalatok megértésének a korlátaival szembesíti a befogadót. A jelölés érzéki és szellemi oldalának az egysége és szétválása teremt meg az olvasás megszüntethetetlen feszültségét. Valami zavarba ejtő hiányérzet kíséri a *Pacsirta* bizonyos szöveg-eseményeinek a magyarázatát: „Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a leány született. Mind a ketten reszkettek az *izgalomtól*.” (415) Születés és elmúlás, a romló test emlékezete és megszégyenülése, az élőben jelenlévő halál, a tehetetlen düh és a feltámadó érzéki vágy együttléte valósággal „sokkoló” tapasztalat. A francia *choquer* jelzi kapcsolatát az ütéssel, s ezt

az összefüggést őrzi az efféle megrendítő hatás megnevezése: *az olvasó beleütközik a szöveg-eseménybe*.

Kosztolányi az irodalom szerepéről szóló esszéiben az egyértelmű magyarázat és értékelés helyett a dolgok felmutatását szorgalmazza, eseteknek, alakoknak az érzékletes megjelenítését, amely szinte kézzelfogható alapot kínál elvont szellemi jelentésüknek a mérlegeléséhez. A házmester úrhatnamságának a szemléletes bemutatása így képes rávilágítani a hatalomvágy természetének lényegére. A nyelvhasználat kitüntetett szerepet kap az elbeszélés érzéki közegének a megteremtésében. Az események megjelenítésével egyenrangú esztétikai tapasztalatot kínál a regény nyelvi világának rétegzettsége: a szereplők és a narrátor megnyilatkozásainak elkülönöződése, a szólam és hangnemváltások, a környezet leírására, s az olvasói észlelés feltételeinek megteremtésére szolgáló nyelvek összjátéka. Kapcsolódva az olvasás irányultságára tett legutóbbi indítványokhoz – Peter Brooks: *Reading for the Plot*, Hans Ulrich Gumbrecht „hangulteriorientált” mód –, javaslatot tennék Kosztolányi regényeinek *szöveg-esemény vezérelt olvasására* (*Reading for the Text-Action*).

A szöveg-esemény kétféle irodalmi gondolkodásmód kapcsolatára utal. A *szöveg* a kilencvenes évekig a művészettudományokban azt a nézetet fejezi ki, hogy a műalkotást, s tágabb értelemben a kultúrát jelek rendszerének kell tekinteni. A szöveg mint *esemény* a kutatás performatív fordulatának a metaforája, mely hangsúlyozza a kultúra cselekvésként értelmezhető jellegét, s a benne résztvevő befogadónak a műalkotás világával létesíthető

gyakorlati kapcsolatát. A *szöveg-esemény* a fenti látókörök találkozásában a jelölés poétikájára és az olvasás hermeneutikájára egyaránt vonatkozó jelentésárnyalatok sokaságát hívhatja elő. Ezek a fogalmak nem állnak rendelkezésre, de körülírással felidézhetőek, megerősítve ezzel az értelmezés *performativitására* vonatkozó tételezést. Olyan jelenségekre lehet itt utalni, mint a nyelvi történésként észlelhető esemény, a narrációban megfigyelhető hirtelen kódváltás vagy törés, más bekövetkező történés, amely nem a cselekmény szintjén értelmezhető fordulat, a szövegen belüli kapcsolódások átrendeződése vagy az olvasó nézőpontjának elmozdulása. Az *esemény* felsorolt jelentésösszetevői közül – történetmondásos műről lévén szó – elsősorban a nyelvhasználattal, s az elbeszélésmóddal összefüggő tényezők érdemelnek figyelmet.

A szöveg-események hatására újra és újra „helyzetek” állnak elő a befogadás folyamatában. Az észlelő megértés mozzanatai egyik ámulatból a másikba ejtik az olvasót, ugyanakkor addig kialakult értelmezésének az állandó felülvizsgálatára kényszerítik. A váratlanul felbukkanó szöveg-esemény nem a figyelem kihagyásának a rovására írható, éppen ellenkezőleg, megjelenése az észlelő összpontosításának köszönhető. *A szöveg-esemény olvasása* nem adja fel a magával ragadó hatásösszefüggések megértésének az igényét.

A regény befogadástörténetében talán kissé egyoldalúan a lenyűgöző hatásra helyeződik a hangsúly. Való igaz, számos szöveg-eseményről elmondható, hogy ámulatba ejt,

elképeszt, és magával ragad. A regény nemcsak érzéki erejével gyakorol mély benyomást az olvasóra, de a szöveg-események által előhívott értelemlehetőségek gazdagságával is. Az „értelmet” éppúgy elkápráztatja, s rabul ejti, mint az érzékeket. A szöveggondozás hagyományában gyökerezik az értelemtulajdonítás gyakorlata. Nem önkéntelenül keres jelentést a hivatásos olvasó a jelenlét testesen érzékletes hatásaiban. Ide kapcsolható az étlap tanulmányozásának jelenete: Ákos miközben az ételek felolvasott neveinek a jelentéséhez az értelmével próbál közelebb férkőzni, eleve a testével is viszonyul hozzájuk. A szófejtésbe feledkezés eseménye az olvasás allegóriájaként a regényben felbukkanó kifejezések jelentését érzet és gondolat, érzéki és szellemi feszültségében, az ismerősség és az idegenség közötti térben helyezi el.⁴⁴

Fogas kérdés, ha nem tudja az olvasó, hogy a regényben idézett „csúf-csúf csakugyan” kezdetű dal valóban elhangzott a szabadkai színházban,⁴⁵ s a népszerű „japán” darab előadását Kosztolányi látta, akkor érvényesül-e az egykori és a mai *vershangzás* azonosságának tapasztalata, mely *az elmúlt valóság közvetlenségének az átélhetővé tételével*

⁴⁴ Az elbeszélte előadás a narrátori értelmezést távol tartó szcenikus regény modellje. Sokféle színházi hatás jelenik meg az elbeszélte előadásban. A játék a játékban, az elbeszélés története a történet-elbeszélésben s más, éppen a „posztdramatikus” színházra emlékeztető jelenségek, amelyek azonban narratív közegbe helyeződve másként fejtik ki hatásukat. Az „ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és tudatosságára” vonatkozó kérdések tárgyalását lásd: LEHMANN, *I. m.*, 30.

⁴⁵ Lásd a regényről készített könyv terjedelmű, alapos értekezést: BÓNUS Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*, Bp., Ráció, 2006.

válthatna ki hatást. Annyi bizonyos, hogy e történeti ismeret nélkül is létrejön a századforduló szabadkai színházi életének a hangulata, melynek a megteremtése *nem a megjelenítés közvetlenségének*, de a színház-téma leginkább közvetett sémáinak és sztereotípiáinak köszönhető. A romlott, ám ellenállhatatlan díva allegorikus alakját Orosz Olga testesíti meg, a szegény hősszerelmes költőt Íjas Miklós. A párducok világa ehhez hasonló építőelemekből és alakzatokból áll, mégis megérinti az olvasót.

Vajon az újraolvasás során a jelenléthatások nem veszítenek „közvetlenségükből”? A mű többszöri olvasására alapozott szövegtapasztalat minden szaktudományos igényvel fellépő értelmezés szükséges feltétele. Az emlékezet terének a folytonos tágulása maga után vonja a figyelem áthelyeződését a jelölők mozgására, a jelhasználat módjának az érzékelésére, magyarul *a közvetítettség poétikai alakzatainak* a magyarázatára. A szüntelen újraolvasás otthonossá teszi a kitalált és megalkotott világot a következő szöveg-esemény felbukkanásáig. A befogadó az „életben” zajló események magyarázatának sem szentel a szövegnek több figyelmet, s ennek köszönhetően a nyelv által teremtett műalkotás állandó jelenlétével elválaszthatatlan részévé válik az olvasó életének. A minden elemében mesterségesen létrehozott, nyelv által teremtett világ a befogadó számára *jelenvaló lét*, amely mintegy a maga „kézzelfogható” valóságában veszi körül. Amennyiben a jelenvaló lét számít kiindulópontnak a jelenléthatások értelmezéséhez, a műalkotás esztétikai tapasztalata a „valóssal” egyenrangú forrásként kínálkozik a jelenlét

átéléséhez. A rózsaszín napernyőn átderengő fény, ahogy körbefonja Pacsirta arcát, a vasútállomásra érkező mozdony zaja, füstje, zaklatott lélegzése, Ákos könnyáztatta arcán a szétkent szivarhamu sok mindenre emlékeztet, de ebben a formában véglegesen és megismételhetetlenül csak itt, a *Pacsirta* szövegvilágában van *jelen*. Semmivel sem „konkrétabb” az életvilágban fellelhető napernyő, mozdony vagy szivarhamu, bármennyire is hasonlítanak Kosztolányi regényének a kellékeihez. A jelenvaló lét eltörli a fiktív, az imaginárius és a valós közti különbséget.

Kosztolányi regényének a hangulata jelen van a befogadó világában, mert a szöveg nem engedi el, folyton visszatér hozzá. Milyen értelemben „anyagi fenomén” a hangulat?⁴⁶ Mit jelent a „történelmi közvetlenség” a hangulatok olvasásában?⁴⁷ Közvetlenségről beszélni a jelölés poétikájának értelmében képzetlenségre vall, a fogalomnak ez a megközelítése tehát kizárható ebben az esetben. Ha a „konkrétság” tapasztalata teszi jelenlevővé az elmúlt hangulatokat, akkor visszakerülünk a materialitás kérdéséhez. Vajon a ritmuson, s a prozódiaán kívül mi képes megtámadni „közvetlenül” a befogadó érzékeit, amelynek köszönhetően a testével élheti át az elmúlt jelenek jelenlétét?

Gumbrecht szerint a hangulatnak nincs jelentése, intuícióval közelíthető meg, amelynek az ellentéte a jelentéskonstituáló elemek módszeres összegyűjtése. A

⁴⁶ Vö. GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni: Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/2, 21.

⁴⁷ Uo.

hangulat olvasása az „átélés közvetlenségének” beállítására képes *esszé*t részesíti előnyben az interpretáció rovására. Gumbrecht az esszéműfaj kapcsán Lukács György 1911-ben megjelent *A lélek és a formák* című könyve bevezetőjére hivatkozik.⁴⁸ Ennek a kísérletnek a tanulságai eléggé jól ismertek a magyar irodalmi gondolkodás történetében. Magam úgy látom, hogy az igazság artikulálásáról való önkéntes lemondás pátosza az igazság birtoklásának a hitéből táplálkozik, s nem az ellentétes álláspontok között ingadozó irodalom iróniájának a tapasztalatából.⁴⁹

A valóságrepresentáció paradigmáján kívül helyezkedik el – Gumbrecht szerint – a hangulat, amelytől a befogadó elragadtatott állapotba kerül. „A hangulat iránti vágy megnőtt, mert sokan közülünk – talán leginkább az idősebbek – a mindennapok világában élt olyan élettől szenvednek, amelynek kétségessé vált a képessége, hogy körbevegye a testünket és burkot vonjon köré.” – írja Gumbrecht.⁵⁰ A fizikai közelség iránti vágyat a burok metaforája fejezi ki, mely az otthonosság, védettség és meghittség képzetét hívja elő. Ezek szerint a szöveg jelenléthatása, a hangulat „fizikai” érintésének a minősége más, mint a valóság hétköznapi behatolása a test aurájába, az utóbbinak ugyanis nem önként engedi át magát az ember.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ Talán nem véletlen, hogy a kísérleti esszé híve politikai megtérése után a szabályt adó esztétika hirdetője lett.

⁵⁰ GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni...*, i. m., 25.

A fenti érvelés talán azért nem teljesen önkényes, mert ezen az értelmezői horizonton nem látszik fenyegető lehetőségnek, ha a befogadó elmerül a nyelvben. Gumbrecht nem bontja ki a metafora jelentését, így csak valószínűsíteni lehet, hogy az elmerülés itt nem az örvénylő nyelv képzetéhez kapcsolódik, inkább *testi és lelki* elengedettséget sejtet, megfordítva az ember világát megkettőző fogalompár hagyományos sorrendjét: „Engem az irodalmi szövegekben »életként« – fizikai szubsztanciával bíró, mintegy »belülről megérintő« környezetként – abszorbeált hangulatok érdekelnek.”⁵¹ Ebből viszont nem következik az, hogy egyensúly jön létre az anyagi és a szellemi pólusok között az esztétikai tapasztalatban. Gumbrecht – helyesen – valamiféle ingadozást, ide-oda mozgást feltételez.

Az olvasás elevensége és összetettsége távolról sem ragadható meg önmagában az öröm, a gyönyör, vagy az elragadtatottság metaforájával. A sokkoló tapasztalat megütköztet, s ennél fogva olyan ütközetet is jelent, mely a befogadó érzékeit, s képzelőerejét egyaránt próbára teszi. Az *elbeszélt előadás* a színpadi hatások befogadása felé közelítve mélyrehatóan megváltoztatja az olvasói észlelés és érzékelés feltételeit, ezért válhat az olvasás ütközeteinek színterévé.

⁵¹ *Uo.*

TAKÁCS LÁSZLÓ

Odüsszeusz útja
Adalékok Kosztolányi mesejátékának
*keletkezéstörténetéhez**

Kosztolányi Dezsőt mély és sokrétű kapcsolat fűzte a színházhoz. Tudomásunk van már a gyermekkorból meghatározó színházi élményekről, a kamaszkori színházlátogatásokról, majd később színikritikusi és drámafordítói tevékenységéről.¹ Ifjúkori leveleiben is többször tesz említést arról, hogy éppen „egy dráma eszméje motoszkál agyában”,² vagy drámát ír „nagy ambícióval és szeretettel”,³ „belekap egy komédiába”, befejezett egy színdarabot. 1905. február 18-án Bécsből Babits Mihálynak írt levelében, miközben Juhász Gyulát

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

¹ Színházzal kapcsolatos írásait már 1948-ban közreadta Illés Endre: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színház*, Bp., Nyugat kiadása, 1948. Majd később Réz Pál kibővítve: KOSZTOLÁNYI, *Színházi esték I-II.*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelezése I.: 1901–1907.*, szerk. Buda Attila, kiad., jegyz. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2013, 132. [Juhász Gyulának – Szabadka, 1904. júl. 21.]

³ Julianus császárról tervezett drámát: *Uo.*, 307. [Juhász Gyulának – Szabadka, 1904. dec. 29.]

költőnek, a levél címzettjét pedig „irodalmi mindenes”-nek nevezi, magát „drámairó-jelölt”-ként határozza meg.⁴ A regényekben is újra és újra visszatér ez a téma, elég a *Nero, a véres költő* vagy a *Pacsirta* színházhoz, színpadhoz kötődő jeleneteire és színészalakjaira gondolnunk. A sok tervből azonban jobbára csak próbálkozások lettek, ahogy azt Réz Pál a *Lucifer a katedrán* című kötethez írt kísérőtanulmányában a be nem fejezett, esetleg csak tervezett drámákról szóló szakaszban röviden összefoglalja.⁵ Valamennyi színpadi műve közül így a legterjedelmesebb a *Lótoszevők* című mesejáték. A továbbiakban ennek az 1910-ben megjelent műnek kívánom néhány filológiai vonatkozása mellett esetleges életrajzi, illetve irodalomtörténeti összefüggését fölvázolni.⁶

A mesejáték (vitatt, hogy 1910 legvégén, vagy 1911 legelején)⁷ jelent meg, az akkor indult, Sámuel Viktor és Kárpáti Aurél által szerkesztett *Kritika* című folyóirat kiadásában,⁸ amelynek előfizetői ajándékként meg is kapták

⁴ KOSZTOLÁNYI, *Levelezése, i. m.*, 363. [Babits Mihálynak – Bécs, 1905. febr. 18.]

⁵ Ennek az utószónak korábbi változata: RÉZ Pál: *A drámairó*, Üzenet, 1975/2–3., 134–139.

⁶ A mű keletkezésének életrajzi háttéréről részletesen ír, és a Lányi Hedda-szerelem lezárásával kapcsolja össze KELÉNYI István, *Lótoszevők, Kosztolányi ifjúkori drámájának keletkezéstörténete*, Üzenet, 1976/11., 615–626.

⁷ Vö. KELÉNYI, *I. m.* 615.

⁸ KOSZTOLÁNYI, *Lótoszevők, mesejáték*, Bp. Országos Központi Községi Nyomda, 1910. A melléklettről szóló tudósítás több helyi lapban is megjelent, például a *Balatonvidék*-ben: „A Halasi Andor szerkesztésében megjelenő „Kritika” ujévi száma nagyértékű ajándékot adott

a karcsú, mindössze 31 lap terjedelmű *Lótoszevők*-et.⁹ Keletkezésének körülményeiről semmi bizonyosat nem tudunk, csupán a szöveg egyes utalásából lehet az életrajzi referenciákra következtetni.

A szöveg végleges kiformalódásának folyamata, ahogy azt Kosztolányi műveinek esetében megszokhattuk, meglehetősen bonyolult. Szigorú értelemben vett kézírata nem maradt fenn, az MTA Kézirattárában és az OSzK-ban azonban található három olyan gépirat is, amely a *Lótoszevők* előzményének tekinthető. Most dióhéjban csupán egymáshoz való viszonyukat vázolom.

Időben a legkorábbi minden bizonnyal a mű első változata német nyelvű fordításának gépirata.¹⁰ A gépirat valójában egy indigóval készült, javításokat egyáltalán nem tartalmazó fordítás, amelyet Stephan Joseph Klein, az ismert fordító¹¹ készített. Ebben a változatban a mű címe még *Der Weg des Odüssseus*, vagyis *Odüsszeusz útja*, s mindössze tíz jelenetből áll. Nemcsak rövidebb azonban a darab, hanem a szereplők személyében is van eltérés, igaz, ez nem jelentős. Az Országos Széchényi Könyvtár kézirattárában található másik gépirat¹² – Szajbély Mihály szíves közlése

előfizetőinek. Mellékletül egész terjedelmében közli Kosztolányi Dezső mesejátékát, *A lótoszevők*-et.” (Halasi 1910 nyarán lett a lap szerkesztője.)

⁹ A Kosztolányi halála után az *Irodalomtörténet*ben megjelent bibliográfiában a *Kritika* előfizetői ajándékként kapott mű címét *Lótoszevők*-nek nevezi az ismeretlen összeállító, ilyen címmel kiadott műre azonban nem akadtam rá, ami azt valószínűsíti, hogy nyomdahibáról vagy tévedésről van szó.

¹⁰ MTA Kézirattár, Ms 4619/258.

¹¹ MOHÁCSI Jenő, *Stephan J. Klein fordításai*, Nyugat, 1927. nov. 1., 641.

¹² OSzK Kézirattára, 457/38.

szerint – Csáth Géza leányától, Székely Endrénétől (született Csáth Olga) került a könyvtárba, s ott tévesen Csáth művei közé sorolták, ahol ma is található. Ez a gépirat nemcsak formájában szokatlan – nagyméretű, kb. A3-as papírlapokra van gépelve könyvformában –, hanem azért is, mert számos kéziratos bejegyzést, javítást, kottarészleteket tartalmaz.

A műnek ez a változata szintén csak tíz jelenetből áll, s még szereplői is azonosak a német fordításéival, az alapos, szövegszerű összevetés azonban egyértelművé teszi, hogy a Klein-féle átültetés nem erről készült, hanem a darab egy – minden bizonnyal – korábbi változatáról, amelyet Kosztolányi időközben átdolgozott, miközben Klein már fordította az első, véglegesnek hitt változatot.

Ez a Csáth-hagyatékban fennmaradt változat nagyon sokáig volt a család birtokában. Tudjuk, hogy Csáthot különleges kapcsolat fűzte a *Lótoszevőke*-höz, még 1918-ban is reménykedett Nemzeti Színház-i bemutatójában,¹³ Keresztúrszki Ida Csáth *Ópium* című novellája kapcsán pedig sorra veszi, milyen gyakori az ópium *Lótoszevők*ben is fölbukkanó motívuma az 1909-es év irodalmi termésében.¹⁴

¹³ A mű keletkezésének körülményeiről legutóbb részletesen írt ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete: „No, Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?”*, Alföld, 2015, 4. sz., 30–54. A tanulmány 30–31. oldalain a keletkezésre vonatkozó megállapításait magam is osztom, ahogy arra a jegyzetekben Arany Zsuzsanna utal is, itt néhány újabb adalékkal kívánom csupán kiegészíteni.

¹⁴ KERESZTÚRSZKI Ida, *Az örök ópium – megállapítható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata*, Palimpszeszt, 1997/5–6. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05_szam/04.htm – letöltés ideje: 2016. január 15.)

Nagy valószínűséggel ugyanis ebben az évben készült el a mű első változata, ha végleges formáját majd csak 1910-ben nyerte is el. Csáth mindenesetre már korán, még a véglegessé formálás előtt megkapta a gépiratot, amelybe aztán ő,¹⁵ vagy talán ő is, de szinte bizonyos, hogy nemcsak Kosztolányi javított, illetve írt bele.

A bejegyzések eredetével kapcsolatban elbizonytalanító tényező, hogy a kottajegyek, ahogy arra Szegedy-Maszák Mihály fölhívta a figyelmet, nem feltétlenül Csáthtól származnak. Csáth Olga férje, Székely Endre ugyanis neves zeneszerző (1912–1989) volt, s a hangjegyek akár tőle is származhatnak, ha valóban szó volt a mű későbbi bemutatásáról. És persze, kérdés az is, vajon tudott-e Székely Endre arról, hogy a mesejáték később átdolgozva, nyomtatásban is megjelent, vagy abban a tudatban volt, hogy a hagyatékban lévő kézirat Csáth műve, s hogy ez a darab végleges formája. Ezen a példányon ugyanis nem szerepel Kosztolányi neve.

A harmadik gépirat szintén az MTA kézirtárában található, jelzete Ms 4617/5. Sajátossága, hogy ez is indigóval készült másolat. Szövegében ugyan már a végül nyomtatásban megjelent *Lótoszevőkhöz* áll közelebb, valójában azonban látszik, hogy néhány apróbb különbség elválasztja attól ezt a változatot is, amelyben ceruzás vagy más, későbbi bejegyzés, toldás, javítás nem található, csupán

¹⁵ Csáth Géza kéziratai közt önállóan is fennmaradt az *Odysseus útja*-hoz készült kísérőzene kottája: OSzK Ms. Mus. 10.458: *Odysseus útja* [zenemű kézirat]; zongoraletét: [1909–1910 után] Csáth Géza, Kosztolányi mesejátékának kísérőzenéje.

a gépelés során eszközölt javítások. Különösen a gépirat fedőlapja figyelemre méltó, amelyen a következő olvasható:

EMBEREK

Három egyfelvonásos.

Irta:

Kosztolányi Dezső

[*tollal ráírva*: csak Odysseus útja]

Ezek szerint Kosztolányi egy dráma- vagy mesejáték-ciklust tervezett, amelynek összefoglaló címe *Emberek* lett volna. A három tervezett egyfelvonásosból csak egy készült el, az *Odüsszeusz útja*, s mivel ez a szövegváltozat nagyon közel áll a kiadottéhoz, kijelenthetjük, hogy *Lótoszevők*-re csak a tisztázás utolsó fázisában változhatott a cím.

Összefoglalva az elmondottakat a szöveg alakulásának, formálódásának következő állomásait rögzíthetjük: először készült egy ideig-óraig véglegesnek mondható, tíz jelenetre tagolt, *Odüsszeusz útja* című mesejáték. Ennek Kosztolányi azonnal megrendelte Stephan Kleintől a fordítását. Míg Klein készítette a fordítást, vagy nem sokkal utána, Kosztolányi átdolgozta ugyan a művet, de jelentősen még nem alakította át a struktúráját, vagyis megmaradt a tíz jelenetre való szövegtagolás. Ez a kézirat került Csáthhoz, melyhez Kosztolányi unokaöccse kísérőzenét komponált s azután az ő örököseitől az Széchényi Könyvtárba. Ezt a javított verziót, amely már formájában is úgy nézett ki, mintha színpadi szöveggönyv lenne, végül valamiért mégsem tekintette véglegesnek Kosztolányi, így újabb

átdolgozás eredményeként tizenhárom jelenetesre bővült a mesejáték.

Ha mindezt időben akarjuk elhelyezni, akkor azt mondhatjuk, az alkotó folyamat 1909-ben kezdődött, és 1910-ben, a szöveg kiadásával ért véget. Hogy mi volt a keletkezés pontos folyamata, csak föltételezések árán rekonstruálható. A Kosztolányi-levelezést 1996-ban közreadó Réz Pál négy 1909-ben kelt levél egy-egy utalásához fűzi föltételes jegyzetként, hogy Kosztolányi esetleg a *Lótoszevők*-re utal.¹⁶ A legkorábbi, s egyben legkevésbé valószínű, egy Babitsnak február utolsó napján írt levél, melyben Kosztolányi úgy vall saját tevékenységéről: „operaszöveget írok”. Aztán legközelebb egy Lányi Heddának címzett levélben akadunk egyértelműnek tűnő utalásra: „Egész nap boldog voltam. Az írásaim gyorsabban haladtak, s örömben befejeztem a drámámat.” – áll a szeptemberre datálható levélben. Majd ugyanebben a hónapban Horvát Henriknek is megírja, hogy „Egyfelvonásosomat befejeztem. Azt hiszem, igen érdekes.”

A néhány héttel később a Nemzeti Színházban dolgozó Kürthy Györgynek címzett levélben egyszerre konkrétabb és követelőző: „És kérem, mihelyt teheti, beszéljen Csathó úrral. Elolvasta-e a darabom? Hogy tetszett neki? Igen kíváncsi vagyok a véleményére. Ezenkívül szükségem van a darabra. Kérem vissza. [...] a darabot [...] szeretném benyújtani a Nemzetihez.” Mindez azt mutatja, és a

¹⁶ KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók*, kiad., jegyz. Réz Pál, Bp., Osiris, 1996. Réz az 1909-ben írt 193., 244., 245. és 248. számú levelekben említett színpadi műről feltételezi, hogy a *Lótoszevők*-ről van szó.

megjelenés időpontja is ezt látszik alátámasztani, hogy Kosztolányi a *Lótoszévők*-et 1909 nyarán-kora őszén írta.¹⁷ Mivel februári levelében operát említett Kosztolányi, és Csáth valóban írt zenét az *Odysseus útja*-hoz, elképzelhető, hogy a Nemzeti-hez még az első, tízjelenetes változatot nyújtotta be. Egész nyáron dolgozhatott rajta, amely időszak még Lányi Hedda bűvöletében telt számára. Ennek nyomát föllelni a darabban is, a mesejáték OSzK-ban őrzött kéziratában:¹⁸

EULALIA: /Bejön. Egészen át van változva,
mintha láza lenne, fején vizivi-
rágok, haja ki van bontva, az ar-
ca sápadt. Amikor meglátja Odys-
seust, földre borul és átöleli
a lábait./ Meneküljetek, gyor-
san, amig nincs késő. Iris a szo-
bájában van és bontja az ágyakat.
Ez kelepce mindnyájatoknak.

ODYSSEUS: <Te kis fecskelány,> <m>**Mi** van veled?

EULALIA: Meg se ismeresz. Énnekem is egé-
szen elvette az eszemet. <Bevitt
a szobáiba, ahol illatszerek és

¹⁷ Kelényi egyértelműen 1910-re datálja a *Lótoszévők*-et, és a Lányi Heddával való szakítás élményéből igyekszik levezetni. Sokkal valószínűbb, hogy a Heddával való kapcsolatának vége az átdolgozásban kapott szerepet, s nem ihlető forrás volt.

¹⁸ A szöveget a kéziratnak megfelelően tagolom.

festékek vannak, egy sárga szik-
lára csalt, ahol kincseket muta-
tott, magas hintákra ültetett és
én egyszerre elkezdtem énekelni.>
Ha visszajön, végünk. Fussatok.

Az OSzK kéziratárában őrzött változathoz képest a
megjelent kötetben a következő párbeszédet olvassuk:

Eulalia: Igen, Odysseus, én édes uram, gyenge
volt. De te erős vagy. Istenek nemzettek. Jőjj velünk.

Odysseus: Hová ment az Énekes?

Eulalia: A tengerhez. Eloldja a hajókat. Ugy-e
együtt megyünk?

Odysseus (*Megfogja a kezét*): Te kis fecske. Kis
fecskelány. Ne félj. (*Gyengén nevet.*) De lásd valami nagyon
különösét érzek. Minek a bátorság? Olyan nevetségesek
vagytok mind, akik menni akartok. Hova mentek? Olyan
buta mindenki, aki megy, vagy felkel, vagy sir, vagy nevet. A
hajó is miért megy? És miért fúj a szél? Csak azok a bölcsek,
akik ülnek, vagy feküsznek és bágyadtan alusznak. Ugy-e
Iris? Hisz alattam a föld. És ezt nem veszi el senki. Ez
eltart. Ez az enyém. Ki árthat nekem? ... (*Megöleli a földet.*)

Eurypylos: Mérgekkel itattak. Lázban beszélsz.

Odysseus: Lehet.

A Kosztolányi édesanyjának nevét viselő gyöngye lány
mellett azonban erőteljesebb vonásokkal van rajzolva a
sziget úrnője, Iris, akinek neve Babits 1909-ben megjelent

verseskötetének címét idézi. A markáns nőalak miatt akár arra is gondolhatunk, hogy a *Lótoszevők*-be Kosztolányi azon év tavaszán átélt párizsi élményeit is belefogalmazta, amelyekről, különösen a harminckét éves Madame Frou Frou-val esett kalandjáról, részletesen beszámolt Csáth Gézának írt levelében.¹⁹ S hogy ekkor még mennyire ragaszkodott Lányi Heddához, mutatják azok a sorok, amelyeket 1909 novemberében írt hozzá: „Ah, a te arcod. A vasúti fülkében is követett. Méreg nekem a te arcod. Ópium. Bor. Halálos mákony.”²⁰

Ha egy évvel korábbra datáljuk a *Lótoszevők*-et, azonnal megdől Kelényi hipotézise, s az ötlet fölmerülését nem köthetjük az elmúlt szerelemhez. Nem megdönthetetlen, de elgondolkoztató bizonyíték lehet, hogy 1909. május 9-én az *Élet* című folyóiratban, amelyben Kosztolányinak számos írása és fordítása jelent meg névvel, különböző álnevek alatt vagy névtelenül,²¹ olvasható egy rövid írás Vértesy Jenő abban az évben megjelent Odüsszeia-fordításáról. A szöveget, mivel nem zárható ki, hogy Kosztolányitól származik, teljes terjedelmében közöljük:

ODISSEIA (VÉRTESY JENŐ fordítása.) Spencer Herbert mondta, hogy szívesebben olvas egy mai fűzfapoétát, mint Homeroszt. Ez annak idején bátor harci kiáltás volt,

¹⁹ Kosztolányi, *Levelek – Naplók, i.m.*, 180–181.

²⁰ Kosztolányi, *Levelek – Naplók, i.m.*, 199.

²¹ Vö. Kosztolányi kritikái kiadás segédanyagai, összeállította Arany Zsuzsanna és Dobás Kata. (<http://www.kosztolanyoldal.hu/alnevek> - letöltés ideje: 2016. január 15.)

természetes és jótékony akció a multtal, a régi költők sértetlenségével szemben, akiket az olvasó minden kritika nélkül olvasott, míg ők elérhetetlen magasban ültek fellegrónusukon és közönyösen nézték, hogy halad el mellettük az élet. Ma mintha ezzel a kijelentéssel szemben megint valami reakció mutatkoznék. Ujra foglalkozunk Homerossal s a multban a magunk szemével, kritikánk lencséjén keresztül új értékeket fedezünk fel. Egy délután böngészgetni kezdtem az Odisseiát. Csak azért, hogy *Vértesy* Jenő új fordításáról írjak. Ez a klasszikus görög költemény azonban annyira magával ragadott, hogy egyik énekről a másikra tértem s a könyvet le sem tettem addig, míg az utolsó sorig el nem olvastam. Odisseia a tiszta mese-stílus. Csupa kép, csupa finom dekoratív impresszió visszatükrözése, a mai ember lelkéhez közel álló szín- és fényhatás, egy elzárt, nagyon egyéni álomvilág. Ez ma is jobban megragad bennünket, mint bármely, akartan-modern, raffináltan felkínált, ügyes írás. A primitívsege a mi primitívseágünk. A stílje az igazi mesterek derűs, egyszerű stílusa. De a fordítás is nagyrészbzen hozzájárult ahhoz, hogy Homeros poézisét zavartalanul élvezhessük s ne tanulmányt lássunk benne, hanem egy hervadhatatlan, örökszép poémát. *Vértesy* Jenő átköltése nem jár egy csapáson a másik két magyar odisseiával. A hexametereket rímtelen sándorversekben fordította. Nem esik abba a hibába, mint a többiek és hű tud lenni anélkül, hogy pedánszá válna, magyar és magyaros, anélkül, hogy – mint Baksai Sándor – magyarkodó lenne. Érzy a nyelv zenéjét. Nekem még a félmultjai s kevés, ízléssel használt inverziói is kedvesek,

melyekkel helyel-közzel a versnyelvklasszicitását [sic!] fűszerezi. *Vértesy* Jenő munkája majdnem tökéletes. Külön élvezet összehasonlítani a görög eredetivel.²²

Ritoók Zsigmond két tanulmányában is részletesen föltárja, milyen konkrét utalások találhatók Homérosz eposzára a *Lótoszevők* szövegében,²³ és az általa számba vett kölcsönzések egyértelműen mutatják, hogy a szöveg megalkotásakor a keze ügyében volt az eredeti mű szövege. Kelényi azt gondolta, hogy Kosztolányi Kemenes (Kempf) József 1905-ben megjelent hexameteres fordítását olvasta,²⁴ valószínűbb azonban, hogy Kosztolányi számára az élmény frissebb volt, ráadásul néhány homéroszi jelző is azt mutatja (pl. „kékorú hajó”), hogy Vértesy fordításában olvashatta (újra) Odüsszeusz kalandjait.²⁵ Ha így van, akkor a *Lótoszevők* koncepciója mögött eredendően nem életrajzi, hanem olvasmányélményt kell gyanítanunk, amelybe később font Kosztolányi életrajzi utalásokat. E korai datálással ráadásul azt is kizárhatjuk, hogy Iris neve Babits hatására került volna a darabba.

Amint azt a filológiai adatok ismertetésekor elmondtam, Kosztolányi három egyfelvonásosból álló ciklust tervezett

²² s. n., *Odüsseia. (Vértesy Jenő fordítása)*, Élet, 1909, máj. 9., 625.

²³ RITOÓK Zsigmond, *Márai és Homéros: Jegyzetek a Béke Ithakában-hoz*, Holmi, 2002/5, 564–573 és UÓ., *Kosztolányi Odüsszeusz-mesejátéka, a „Lótoszevők”*, Holmi, 2013/5, 596–607.

²⁴ KELÉNYI, *I. m.*, 616.

²⁵ Ezt látszik megerősíteni, hogy a szöveg „mese-világ”-nak nevezi Homérosz eposz-világát, s hogy a szerző az *alexandrin*-t „sándorvers”-nek nevezi. Ilyen formában használta Kosztolányi is a kifejezést.

Emberke címmel. Ezek közül csak egyet ismerünk, s a másik kettőről, hogy valaha elkezdte-e írni őket, semmit sem tudunk. Fönnmaradt viszont egy talányos levele 1910 áprilisából, amely további kérdések föltevésére sarkall. Kosztolányi a következő sorokat küldte Babits Mihálynak: „*Kedves jó barátom, nagyon-nagyon köszönöm mind a két leveledet, az elsőt nem kevésbé, mint a másodikat. Csüggedő hitemet majdnem csak te szítod bennem. A drámámat beletettem a fiókba s elbücsűztam tőle, bár nagyon szeretem. Új drámát írok. Ezt, mibelyt készen lesz, elküldöm neked s épp oly őszinte kritikát várok tőled, mint a mostani volt.*”²⁶ Kosztolányinak sikerült tökéletesen homályosan fogalmaznia, s ezt csak súlyosbítja, hogy Babits két levele, amelyek a homályt eloszlatathatnák, elvesztek. A leveleket először közreadó Belia Mihály sem tudott mit kezdeni a levél utalásaival: „*nem lehet tudni – írja a levélhez írt jegyzetében –, melyikről van szó, a régen megkezdett Julianus Apostatáról vagy egy másikeről. (...) Új drámát írok: ennek sem találtam nyomát.* – jegyzi meg szerfölött lakonikusan.²⁷ Persze, könnyen lehet, hogy nem is kereste. S Babits leveleinek a kritikai sorozatban megjelent gyűjteménye is hiányzónak tűnteti föl.²⁸

A bizonytalanságot mindenesetre növeli, hogy Kosztolányi elmondása szerint – megfogadva Babits jelenleg ismeretlen

²⁶ KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók, i. m.*, 204.

²⁷ *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, Török Sophie gyűjtése alapján sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta BELIA György, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete (Új Magyar Múzeum, Irodalmi dokumentumok gyűjteménye 3.), 1959, 315.

²⁸ BABITS Mihály *Levelezése: 1909–1911.*, kiad. SÁLI Erika, TÓTH Máté, Bp., Akadémiai, 2005., 275.

kritikáját – hallgatásra ítélte és fiókjába rejtette (egyébként szeretett) színdarabját, pontosabban drámáját, majd egy újabb színművön kezdett dolgozni. S bármennyire kérdéses is, hogy ez a feledésre szánt darab azonos-e az *Odysseus útjával*, amely ekkor esetleg már *Lótoszevők* volt, fontos hangsúlyozni, hogy a mesejáték még 1910-ben, vagyis az idézett levél keletkezésének évében jelent meg.

Ráadásul szinte természetesnek tűnik, hogy Kosztolányi elküldte Odüsszeuszról szóló darabját Babitsnak. Barátja klasszikus görög témák iránti vonzalmát és beható ismereteit ugyanis jól ismerte, sőt azt is tapasztalhatta, hogy Babitsnál ebben az időszakban föltűnően gyakorivá váltak az ókori témák. 1910 januárjában jelent meg *Homérosz* című szonettje a *Nyugatban*, majd 1910 tavaszán ugyanitt a *Laodameia*. Ráadásul Babitsot később sem hagyta nyugodni a homéroszi téma: 1916-ban jelent meg először az *Odysseus és a szírének* című, többször újraközölt novella.²⁹ Hogy mi volt a hirtelen Homérosz és Odüsszeusz felé fordulás oka, hogy Kosztolányi és Babits kölcsönhatásában ki volt a kezdeményező, nehezen dönthető el. Ha meglenne Babits elveszett levele, talán tisztábban látnánk. Azt azonban nagyon valószínűnek gondolom, hogy a művekből visszaköszönő Homérosz- és Odüsszeusz-kép alapvetően nem csak a klasszikusok közvetlen hatásán alapul, hanem a klasszikusok XIX. századi angol recepcióján. Swinburne *Atalanta Calydónban* című műve, Tennyson *Lótoszevők*-je,³⁰

²⁹ Ezzel kapcsolatban lásd RITOÓK, *Babits és az antikvitás: Odysseus és a szírének*, Irodalomismeret, 1984/3, 586–594.

³⁰ Kelényi is említi a lehetséges források közt.

Wilde *Charmides*-je (mindkettőt Babits fordította magyarra) mélyen meghatározta Babits és Kosztolányi antikvitás-képét.

De nemcsak az antikvitás-kép vagy az életrajz eseményeinek művészi alkotássá való transzformálása szempontjából lehet érdekes a *Lótoszevők*, hanem a benne megjelenő költő-kép aspektusából is, hogy a valóság és a költészet milyen viszonyban is áll egymással, hogyan feszül egymásnak. Nem korabeli ugyan, de mégis idekíváncozik Kosztolányinak a Cobden-szövetség valamelyik harmincas évekbeli rendezvényén tartott beszéde, amelynek csak vázлата maradt fenn a kéziratok hagyatékban. Ez a szöveg nem említi ugyan Homéroszt vagy a klasszikusokat, de ha korrelációba hozzuk a *Lótoszevők*-kel, azt láthatjuk, hogy a mesejáték egyik zavarba ejtő dilemmája, amely a hős szigeten való ott ragadása és a költő hazatérő hősről mesélő költeménye közt feszül, alighanem pályája elejétől izgatta Kosztolányit. Ez az elméleti kérdés éppúgy ott áll a mesejáték hátterében, mint a friss olvasmányélmény. A ceruzával írt beszédteredék szövege így hangzik:³¹

Hölgyeim és uraim, mindig kitüntetés számomra, amikor megszólalhatok innen a Cobden-szövetség dobogójáról. Úgy érzem, hogy ez a szószék magas. Szavam messzire hangzik <innen>: fiatal szivekbe, <...>termékenyenforrongó agyvelőkbe hull. Épp azért vitatárgyaimat évről-évre gondosan <választottam meg> válogattam ki s a

³¹ A szöveget a *Nero, a véres költő* kritikai kiadásában használt átírással közlöm.

szellemi élet oly kérdéseire igyekeztem felelni, melyekhez csak félreértés és balítélet tapadt. Ezeket próbáltam tisztázni önök előtt vitázó barátaimmal. Beszéltem már az író és a tömeg, aztán az író és az időszerű politika viszonyáról, az öncélú művészetéről s a mai magyar nyelv hősi küzdelméről, <a mai magyar nyelv> új szabadságharcáról az idegenszerűségek és az idegen szavak ellen. Mai vitaestünk címe: Költészet és valóság.

<Éppen[?]> Miért esett választásom éppen erre a tárgyra, <éppen erre a kérdésre>, mely <a> <első pillanatra> nagyon is elvontnak, elméletinek tetszik? Azért, mert talán egy kérdés<hez>re se <tapad> borul annyi köd <és ...> és fogalomzavar, mint <...> erre. A kérdés sokoldalú és sokágú. Ha azt mondom: Költészet és valóság, akkor ezt is mondom: Képzlet és igazság, és ezt is: Érzés és értelem és ezt is: Lélek és test. Úgy rémlik, hogy <...> két ősi ellentét viaskodik itt egymással, oly <elszántan és> ádázul, mint a régi hitregékben a Nap és az Éj, vagy a Tavasz és Tél.

Azt tapasztaltam, hogy <az> utóbb<i> évtizedekben> a valóságnak, ennek az <becses> értékes művészi anyagnak a becsülete <...> ebek harmincadjára jutott. <s> <a>A költőt, az írókat szeretik úgy tekinteni, mint aki felhőkből, levegőből <semmitől> alkot s annál többre <tartották> tartják, minél inkább elrugaszkod<ott>ik a valóságtól <talajától>. Érthető visszahatás <volt> ez a mult görcsös <kicsinyességével> <és> tény-imádatával szemben. Mi a huszadik század első éveiben abban a hitben nevelkedtünk, hogy csak a föltétlenre érdemes törnünk és az ihlet, <az önkivület>, a láz mindent pótol. Üdvös visszahatás volt ez.

De mint minden visszahatás túlzásokra, <és> igazságtalanságokra is kaptott bennünket.

Ha annak előtte csak a valóság, az igazság, az értelem és a test volt a művészet mértéke, újabban túlságosan hangsúlyoztuk a költészetet, a képzeletet, az érzést és a lelket <s> túlságosan megszerettük a valóságot, az igazságot, az értelmet és a testet. <Költői forradalmárok jelentkeztek.> Wells felült időgépére <s> elszárgult a jövőbe s megmutatta nekünk a Hold és a Mars társadalmát. Költői stílusa forradalmak – a futurizmus, dadaizmus és expresszionizmus – <pedig> végképp fittyet hánytak a valóságnak. Minden kötél elszakadt, mely összefűzött bennünket az anyafölddel, a légűrbe és a semmibe <...y> kerültünk. <Ezzel kapcsolatosan> <f>Forradalmi változások álltak be bölcseleti értékelésünkben is.³²

Az előadás kézírata ezen a ponton megszakad. De ahogy írja, „[m]i a huszadik század első éveiben abban a hitben nevelkedtünk, hogy csak a föltétlenre érdemes törnünk és az ihlet, <az önkivület>, a láz mindent pótol.” Vagyis akkor, amikor a *Lótoszevők*-et írta, mintha már távolodott volna ettől: azok, akik a lótosz bódulatába estek, már nem voltak képesek alkotni, míg művészt alkotni, egyáltalán bármit is alkotni, cselekedni, csak a józan és szigorú, a lótoszevőket és szigetüket elutasító homéroszok maradtak képesek.

³² MTAK Ms 4613/93.

SZILÁGYI ZSÓFIA

„*A közönség semmit sem vesz észre*”
(Patália)*

Kosztolányi drámaírói tevékenysége nemhogy a huszadik századi magyar dráma és színház története kapcsán nem szokott előkerülni, de az egész életművet tárgyaló munkákban is csak nagyon röviden említik meg, ha egyáltalán szót ejtenek róla. Azokban a monográfiákban, amelyek az időrendet követik, de az egyes pályaszakaszokból egy-egy problémakört (fontos művet, műfajt, stb.) emelnek ki, nehezen is lehetne meggyőzően érvelni amellett, hogy az 1910-es évek elejének legfontosabb Kosztolányi-műve a *Lótoszevők*, vagy azt állítani, hogy az 1925-ös *Patália* lenne a húszas évek közepének meghatározó alkotása. A színházzal kapcsolatban a színikritikus és a színdarabokat fordító Kosztolányiról esik szó, hiszen ezen a két területen a tevékenysége valóban megkerülhetetlen. Ha mégis túllépünk azon az elterjedt véleményen, hogy a drámaíró Kosztolányival nem érdemes foglalkozni, és megnézzük a regények árnyékában megszületett *Patália* című darabot, akkor nemcsak a húszas évek Kosztolányijának, de akár a fiatal, a színház iránt még

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

hevülten lelkesedő szerzőnek a korabeli színházhoz való viszonyáról is kideríthetünk valamit.¹

A *Patália* ugyanis a Kosztolányi által sokszor ostromozott szórakoztató színház *paródiája*, többek közt az olcsó szórakozásra vágyó, kisigényű közönségről is szó esik benne, arról a közönségről, amely „semmit sem vesz észre”, még azt sem, ha egy huszonnyolc (esetleg harmincnyolc) éves színésznő egy négyéves kislány szerepét játssza el. A darab középpontjában a színház primadonnájának és gyerekszínésznőjének egyszerre komolyan vehető és ironikus konfliktusa áll, amelynek végén a nagymama úgy dönt, hazaviszi a gyereket, nem engedi többet játszani. Mivel a kislány elmegy, így feltehetőleg a darabbeli kislány szerepét is a felnőtt színésznő kapja meg majd, de aggodalomra semmi ok, hangzik el, hiszen a közönség ezt a „csalást” sem fogja észrevenni, ahogy annyi más sem. A közönségre tett gúnyos (vagy keserű) megjegyzés pedig azért is lehet fontos, még ha egy szereplő szájából hangzik is el, mert, miként ezt Szegedy-Maszák Mihály is kiemelte, Kosztolányi társalkotónak tekintette a színházban a közönséget, vagyis a korabeli színház általa egyre elkeseredettebben szemlélt színvonalát a közönség igénytelenségével is összefüggni látta.² Így ez a darab vezethet el talán legkönnyebben ahhoz

¹ Márcsak azért is, mert Pomogáts Bélának igaza lehet abban, hogy ez a darab (miként a *Pacsirta* színházi fejezete is) Kosztolányi ifjúkori, szabadkai színházi élményeit is felidézheti. Erről lásd: POMOGÁTS Béla, *Kosztolányi színpada* = P. B., *Öt költő: Irodalomtörténeti tanulmányok*, Marosvásárhely, Mentor, 2005, 150.

² Erről lásd: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 460.

az alapvető dilemmához, vajon a csaknem egész életében rendszeresen színházba járó (már 1924. május 18-án azt írta, hogy életében vagy kétezerszer lehetett színházban³), jelentős darabokat magyarra fordító, színikritikusként tevékenykedő író, akit az irodalmi élet szereplői közül a Színházi Élet (Móricz Zsigmond mellett) talán a legtöbbször keresett meg vicces körkérdéseivel, miért nem volt a saját színműveivel rendszeresen jelen korának színházában. Szegedy-Maszák Mihály az írónak a korabeli színházról alkotott véleménye felől látja feloldhatónak a különös ellentmondást: „Arra a kérdésre, miért nem foglalkozott komolyan színműírással, bírálatai megadják a választ: súlyos főnntartásai voltak a magyarországi színházi kultúrával szemben. Csakis rövid és jórészt alkalmi szövegeket készített előadásra, melyek többsége paródia.”⁴ Vilcsek Béla, erős egyszerűsítéssel, Dutka Ákostól Adyn át Kosztolányiig, mindenkire érvényesnek tartja a következő megállapítást, vagyis a lelkesedéstől a kiábrándulásig vezető utat vél felfedezni mindannyiuknak a színházhoz való viszonyában: „A Holnap és a Nyugat fiatal költőnemzedékét kezdettől foglalkoztatta a dráma műneme, vonzotta a színház világa. [...] Mindegyikük hamar szembesült a századelő színpadának igénytelenségével, s azzal szemben egy új drámai-színházi forradalom bekövetkezésének szükségességét hirdette meg. Első verseik nyomában drámakísérletek születnek, hogy azután, a színházi-irodalmi szakma és a közönség érzéketlenségét és

³ *Uo.*, 457.

⁴ *Uo.*, 459.

értetlenségét tapasztalva, csaknem mindannyian örökre felhagyjanak a dráma és a színház megújításának gondolatával.”⁵

Ha a pályakezdő Kosztolányi terveire is odafigyelünk, akkor, különösen a későbbi életmű alakulásának ismeretében, meglepve fedezhetjük fel, hogy a húszéves fiatalember még drámaírónak készült. Sőt, ahogy Ady és Móricz elosztotta egymás közt az irodalmi „szerepeket” (az előbbi Petőfiét, az utóbbi Aranyét vette magára), úgy Kosztolányi és Babits is. Egy 1905. február 18-án kelt, Babits Mihálynak írt levelében Kosztolányi a következő „szereposztást” vázolta föl:

Zalai, ki most Párisba készül, addigra visszajő hozzánk: ő lesz a mi Brandesünk. Juhász, a költő; ön az irodalmi mindenés. Én a drámaíró-jelölt.⁶

Aztán, persze, a nagy terveket dédelgető Kosztolányi szembesült az akkori színház valóságával, sőt, feltehetőleg azzal is, hogy drámaíróként számolnia kell határozott elvárásokkal, a korabeli színpadi gyakorlattal, illetve azzal, hogy egy darab színpadra kerüléséhez kollektív munkára van szükség.⁷ Egyre mélyebb csalódottsága tehát

⁵ VILCSEK Béla, *Magyar dráma és színház a 20. század elején*, Irodalomismeret, 2011/4, 49.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése I. 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2013, 363.

⁷ A bábdarabokat író Kosztolányival foglalkozva Lőrinc László arra jut, hogy a szerzőt a színház elvárásai „gúzsba kötötték”, nem tudott azzal megbarátkozni, hogy a színpadon minden „menetrend szerint” történik:

vitathatatlan, a drámaírói álmok egyre messzebbre kerültek tőle – mégis azt látjuk, hogy újra meg újra voltak, ha nem is határozott, de érzékelhető kísérletei arra, hogy színházi szerzővé váljék. És a korabeli színház ostromozása meg a folyamatos színházi szerzői jelenlét összeegyeztetése sem volt elképzelhetetlen: Móricz Zsigmond még Kosztolányinál is erőteljesebben ostromolta a színpadot, vitathatatlan sikereket is elért, miközben megfogalmazta kételyeit, ellenérzéseit, nemcsak az olvasók szeme elé nem kerülő naplójában, de cikkekben is. Ugyanakkor Móricz példája azt is megmutatja, mennyire erősen alakították egy drámaíró munkáit a színházi elvárások: ezért zárult, az eredeti regényektől eltérően, happy enddel az *Úri muri* vagy a *Rokonok* színpadi változata, ezért került Móricz darabjaiba annyi zenés betét.

Ha a *Patáliából* ránk maradt, a Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában őrzött gépiratot összevetjük azzal a változattal, amely az *Új Idők* 1925. március 8-i számában megjelent (ez alapján közölhette a darabot Réz Pál az általa szerkesztett két drámaválogatásban), fel lehet fedezni, hogy Kosztolányinak többféle kompromisszumot meg kellett kötnie a drámaszövegével kapcsolatban. A gépiratot nyilvánvalóan a színházban használták (rá is van írva kézzel, tollal, hogy „első példány, Nagy Endréné”), és jónéhány áthúzást is látunk, ezek a részek, feltételezésem szerint, végül nem hangzottak el a színpadon. A szerzői utasítások,

ebből a kötöttségből kilépni csak a bábdarabokkal tudott valamennyire. Lásd. LŐRINC László, *Kosztolányi és a bábszínház: Egy Kosztolányi-fordítás háttere*, ItK, 1990/1, 103.

vagyis azok a szavak, mondatok, amelyek *nem* hangzottak el a színpadon, pirossal végig alá vannak húzva. Van viszont egy részlet, ahol egy nyelvi poént, a „szereplő kezében kereplő” fordulatot Kosztolányi ide rejtett el, vagyis mintha az olvasónak, nem a nézőnek szánta volna:

CIVILSZINÉSZ (tanul, meghajlik): «Tekintetes majomketrec, nagyságos főrendház, méltóságos elmeogyógyintézet!» (Nézi a szerepet). «Kerepel» Miért kerepel? (A szereplő kezében kereplő.) (Fejét csóválja) Expresszionizmus! (Oldalt balra el.)

A fordulat piros aláhúzását azonban a gépiraton áthúzták, vagyis feltehetőleg úgy döntöttek, hangozzék el ez a poén a Civilszínész szájából – hogy, különös módon, az *Új Idők*-beli változatban újra zárójelben olvashassuk, aztán, még különösebb módon, újra szereplői mondattá változzék a Réz Pál által közölt verzióban. (Vajon Réz Pál mégis láthatta a gépiratot?) Nemcsak itt látszik egyébként, hogy hiába nézett végig annyi darabot Kosztolányi, mintha mégsem gondolkodott volna a színészek felől – hosszú-hosszú percekig hagyta például a Nagymama figuráját a színpadon, minden szöveg nélkül, némaszerepben. Nehezen tudom elképzelni, hogy egy úgynevezett „anyaszínésznő”, hiszen az övé volt ez a szerep, lelkesen fogadta volna ezt akkoriban. De visszatérve a kompromisszumokra: az összevetés alapján három szöveghelyből az is kiderül, hogy az erkölcsösség vagy a szemérem jegyében az *Új Idők*-beli közlés valamiféle szerzői

vagy szerkesztőségi cenzúrán esett át. Ezek a részletek maradtak ki a lapbeli változathoz (dőlten jelzem a csak a gépiratban olvasható részeket):

OPERETTKIRÁLY (anélkül, hogy észrevenné nagymamát, a baltükör elé ül, leveszi parókáját, fésüli s a fésüt zsebrevágja. A szin közepére megy, kezében a parókával, kopaszon. Kardját az asztalon hagyja, szivarozik, fejébe csapja parókáját, *a szinpadra köp, lábával elmácsolja*. Némán és lassan el a hátsó ajtón.)

[...]

PAP: Most van vége. (zene már nem szól, taps.)

Szeretsz? (Megcsókolja. Hátsó ajtót kinyitja.)

Ballerinával állnak a folyosón, tovább csókolóznak, a taps erősebben hangzik.)

[...]

PIROSKA: (súg valamit Nagymamának)

NAGYMAMA: Mindjárt kivezetlek, lelkem.

VADORZÓ: *Szabad kérdeznem, mit súgott most a kis művész nő?*

NAGYMAMA: *Azt, hogy sürgősen ki kell mennie.*⁸

A *Patália* a „színház a színházban” alaphelyzetére épül, a szereplői maguk is színészek, amatőrök vagy hivatásosak, illetve olyan civilek, akikről a színpad mögött azt hiszik,

⁸ A Réz Pál által közölt változathoz mindhárom részlet hiányzik (lásd KOSZTOLÁNYI, *Patália*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Magyar Helikon, 1976, 129., 130., 150.) – ez pedig azt erősítené meg, hogy Réz mégiscsak az *Új Idők*-beli változathoz dolgozott.

szerepet játszanak. A darab megszületésére kétféle magyarázatot találunk, bár az egyik nem zárja ki a másikat: ahogy Réz Pál írja a *Lucifer a katedrán* című, Kosztolányi drámáit közlő kötet utószavában, a darab az 1924 és 1929 között a Terézkörúti Színpad társigazgatójaként tevékenykedő Nagy Endre ösztönzésére született, a *Kanári* című egyfelvonásossal együtt – Kosztolányi maga az alapötletet egy gyerekszínésznővel való találkozás élményéhez köti:

Kis darabomban ő játssza a nagy szerepet. Vérbeli színésznő. Még bárányhimlője sem volt. Magassága: hetvennégy centiméter. Súlya huszonkét és fél kiló. Életkora: öt és háromnegyed év.

Tavaly, mikor egyik jelenetemben szerepelt, és még csak négyéves volt, megismerkedtem vele. Épp festette csöpp gyermekszáját, mely pirosító nélkül talán még pirosabb, rizsporozta karját, íves szemöldököt rajzolt fekete szeme fölé, s oly nyugodtan fogadta bókjaimat, mint egy született, régebben született primadonna.

Akkor ötlött eszembe, hogy ezt a csodás gyermeket, ki több a csodagyermeknél, meg kellene mutatnom a maga valóságában, s ő, ki annyi selypegő gyermeket játszott már, egyszer játssza el önmagát is: szóval, játssza azt, hogy játszik, és ne a gyerekszobában billegjen, hanem természetes otthonában, az öltözőben, Legyen tükre egyszerre az élet meg a

színpad hazugságának, a gyermekek érettségének s a felnőttek értetlenségének.⁹

Nem a színház hazugsága, hanem a színház és az élet hazugsága áll a *Patália* középpontjában: az unokájáért érkező nagymamát, akinek egy (jelmezben) csókolózó pap és balerina láttán, székre rogyva, a „Jézus Mária, ne hagyj el” mondat hagyja el a száját, rögtön anyaszínésznőnek nézik az „alakítása” miatt. A darab tehát elég közvetlenül mesél annak a Kosztolányinak a színházhoz való viszonyáról, aki, legalábbis a fiatal Miroslav Krleža naplófeljegyzései szerint, már 1915-ben így panaszkodott: „Senki sem olvas, senkit sem érdekel semmi az operetteken és a legvulgárisabb vígjátékokon kívül. Semmi! Ha nem léteznének a pesti széplelkek (leginkább izraelita hitvallásúak), nem lenne egyáltalán senki sem.”¹⁰ Azt nem tudjuk meg pontosan a *Patália* olvastán, milyen darab is zajlik a színpadon, miközben a kulisszák mögött zajló eseményeket látjuk, de abból a néhány utalásból, amelyet kapunk, a közönséget hatásvadász módon, olcsó eszközökkel szórakoztató előadást lehet csak elképzelni. A szerző a saját szerepével elégedetlen primadonnának, aki arra panaszkodik, hogy nem neki, hanem a kislánynak írta a szerző a főszerepet, a következőt mondja megnyugtatóan:

⁹ KOSZTOLÁNYI, *Hattyú*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1972, 272–273.

¹⁰ Idézi: MANN Jolán, *Kétféle poétika a kívülálló szemével: Miroslav Krleža az Ady-Kosztolányi-dilemmáról*, *Literatura*, 2006/3, 338–339.

VADÁSZ: Neki? Dehogy is, tündérviolám. Hát mondd, nem te jössz be automobilon? Nem te mászol föl tűztóléletrán a fényesen kivilágított rádió-antenna tetejére? Nem te énekelsz, korcsolyázol az üvegszekrényben? Nem téged mentenek ki a tengerből, a nagyária közben, a virágos mentőövvel?¹¹

De hiába a gúnyolódás a szórakoztatáson, a *Patália* is szórakoztatni akart, még ha másképp is – összekacsintva azokkal a nézőkkel, akik, Kosztolányihoz hasonlóan, már unták az egy kaptafára készült, a Hamupipőke-szüzsét újraíró darabokat és filmeket (a „szegény lány jó partit csinál” a harmincas évek sikerfilmjeinek egyik alapképlete volt, de használta a szüzsét a darabjaiban Heltai Jenő is).¹² Hiszen Kosztolányi egy másik mesével, a Piroska és a farkassal játszik el, olyan módon, hogy nehéz eldönteni, ki is lesz a győztes. Piroska-e, a gyermekszínész, aki elhagyhatja a színházat és újra gyerekként élhet, fiatalsága pedig igen hatásos fegyver az öregedéstől rettegő primadonnával szemben, vagy „Farkas néni”, akinek sikerült elűznie a színházból Piroskát, hogy aztán megkapja az ő szerepét is. Mindenesetre egy ideig valóban szórakoztatta is a *Patália* a közönséget, hiszen egy 1934-es interjúban Kosztolányi épp

¹¹ KOSZTOLÁNYI, *Patália, i. m.*, 145. A gépirat és az *Új Idők*-beli változat ezzel többé-kevésbé megegyezik: a helyesírás modernizálásán túl abban változtatott Réz Pál, hogy nála „mászol fel” lett a „mászol föl” igéből – Kosztolányira pedig a *föl* igekötő használata igen jellemző volt.

¹² Erről részletesebben lásd: GYŐREI Zsolt, *Heltai Jenő drámai életműve*, Bp., L'Harmattan, 2005, 66–70.

ezt az egyfelvonásost emelte ki legsikeresebb (értve ezalatt azt, hogy legtöbbször játszott) színpadi műveként:

– Két egyfelvonásosomat játszották ötvenszer egymás után, a Patáliá-t és a Kanári-t. Egyébként nem írtam nagyobb színdarabokat. Nyilván azért, mert a vers és az elbeszélő próza teljesen kielégített.¹³

Azért ne higgyük el ennyire könnyen ezt a Kosztolányi által adott magyarázatot: bár a vers és a próza nyilván kielégítette, a színházi siker nemcsak anyagi értelemben volt vonzó, de hiúságból sem lehetett könnyű róla lemondani. Ha pedig a színházlátogatóknak és az egyes kötetek vásárlóinak, olvasóinak számát hasonlítjuk össze, akkor még a sikertelenség is viszonylagossá válik, ahogy ezt Móricz állapította meg a saját példáján:

az *Úri muri* mint regény és darab egy napon indult. A regény jó, a darab rossz. Darabnak is rossz. És mégis, a regényből nyomtak háromezer példányt, s van belőle eladatlan ezer. Ellenben a bukott darabot megnézte 25 000 ember.¹⁴

De lehetett bármilyen csábító a folyamatos színházi jelenlét kínálta siker, a korabeli színház valahogy úgy volt

¹³ *Miért nem ír színdarabot? Kiváló írók őszinte vallomásai a színpadról*, Budapesti Hírlap, 1934. dec. 25., 22.

¹⁴ MÓRICZ Virág, *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 12.

leírható, ahogyan Kárpáti Aurél summázza: „A mai színház különös épület. Egyik végén van a színpad, másik végén van a kassza. Művészettel kezdődik és üzlettel végződik. (Bár fordítva lenne!)”¹⁵ Ugyanakkor Kosztolányi 1920-ban, amikor Szigligeti Ede *Vándorszínészek* című darabját nézte meg, Hevesi Sándor rendezésében, *nem* a színházban megkereshető pénzt, hanem az olcsó, innováció nélküli sikert utasította el:

Egy magyar drámaíró ült mellettem, ki megemlítette, hogy Szigligeti ezért a vígjátékért annak idején száz aranyat kapott az Akadémiától, s a mai drámaírók nagy gyakorlottságával azonnal átszámította, mit jelent ez az összeg romlott pénzünkön. Negyvenötezer korona, egyetlen előadásért. A drámaíró elsápadt. Ha azonban arra gondol, hogy Szigligetinek ebben a könnyelműen odavetett vígjátékában, mely csak egy a száztizennyolc közül, mennyi újság és lelemény van a mai gondosan

¹⁵ KÁRPÁTI Aurél, *Thália és Mercurius*, Nyugat, 1930/2, 92.; Kosztolányi is pontosan látta, milyen kompromisszumokat kellene kötnie annak a szerzőnek, aki a színházban sikeres szeretne lenni – a *Színházi Élet* „Hólabda” rovatában Szép Ernő kérdésére a következőt válaszolta a *Mivel magyarázza, hogy a költők ma már képtelenek megélni csak versírásból?* kérdésre: „A költő éppen úgy nem tud megélni istenadta tehetségéből, mint ahogyan a szép leány nem tud megélni abból, hogy szép, ha véletlenül nem bolondul belé egy milliomos, különben ő is irodában kénytelen gépelni és könyvelni, hogy fényűző szépségét szolgálja. A költő is erre kényszerül. Éjjel-nappal dolgozik, itt vagy ott, a színházaknak, a szerkesztőségeknek, hogy a hasznos munkás eltartsa a benne lakozó költőt.” *Színházi Élet*, 1935. dec. 22–28., 97.

kicirkalmazott vígjátékokkal szemben, akkor el kellett volna pirulnia.¹⁶

A *Patália* tehát Kosztolányi legtöbbet játszott darabjainak egyike volt (és halála után sem változott sokat a helyzet, ha a regényeiből készült adaptációkkal nem számolunk) – bár az ötven előadás nem annyira sok, ha, például, összevetjük azzal, hogy Móricz egyik legsikeresebb darabja, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* 1929-ben százszor ment a Kamaraszínházban és a Nemzeti Színházban. Ha pedig *Patália*-bemutatókat keresünk Kosztolányi halála után, akkor a Színházi Adattárban találat nélkül maradunk (itt 1949-től elvileg napjainkig lennének meg a kőszínházi, és a jelentősebb alternatív színházi bemutatók) – a darabot marginális, diákszínházi, amatőr társulatok tűzték csak műsorukra, legalábbis tudomásom szerint. 1992. november 20-án a Hevesi Sándor Színtársulat nevű amatőr csoport mutatta be Zala Kornélia rendezésében, 2002-ben a Shakespeare Színművészeti Akadémiának ez volt a vizsgadarabja, Balogh Zsolt rendezésében, 2003 decemberében a Mélyvíz Színház Társulat, Budaörsön, a Városi Klubban Kovács Dániel rendezésében adta elő a darabot,¹⁷ a Déryné Vándorszíntársulat Stúdiója pedig

¹⁶ KOSZTOLÁNYI, *Színházi esték*, I., kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, 146–147.

¹⁷ Kovács Andrea egy interjúban a következőképpen indokolta a darabválasztást: „Azért választottam Kosztolányit, mert a drámaírói oldalát kevesen ismerik: leginkább a versei és az Esti-novellái népszerűek. Hihetetlen, hogy amit 1925-ben írt, az ma ugyanolyan aktuális: ugyanúgy vannak gyereksztárok, ugyanúgy túrják ki egymást az

Karalyos Gábor rendezésében vitte színre a *Patáliát*. Ha nem is dicsőséges széria, azért teljes észrevétlenségnek semmiképp sem nevezhetem. És volt még egy bemutatója a *Patáliának*, 1976-ban a televízióban: Lengyel György rendezésében, Illés Endre *Krétarajzok* című kötete alapján, Kosztolányiról, a színházi emberről készült egy tévéjáték – ennek volt része a *Patália* című darab is, benne, többek közt, Váradi Hédivel és Bálint Andrással.¹⁸

De hiába tudok néhány bemutatót felsorolni, és hiába emelheti fel a drámaírói tevékenységet az élő színház legalább annyira, mint az újraértelmezések, a Kosztolányiról való gondolkodásban a színműírói tevékenység csaknem teljesen elsüllyedt: a színháznak író Kosztolányi lehetséges megközelítései pedig fontos módszertani, mondhatnám azt is, tudománszerkezeti kérdéseket vetnek föl. Mivel Kosztolányi kapcsán még arra is alig van példa, hogy valaki megindokolja, miért *nem* foglalkozik a színpadi műveivel, kénytelen vagyok a Móricz-kutatás közelmúltjához fordulni a problémát jelezni képes érvekért. Móricz esetében ugyanis aligha tagadható, hogy az életműnek nem csekély részét teszi ki a nyolcvannál is több dráma és drámatöredék, ahogy az is kétségtelen, hogy még életében voltak nagy szériát megért sikerdarabjai (a *Sári bíró*, a már emlegetett *Nem*

emberek – ha nem színházban, akkor máshol... Bár a társadalmi élet, a körülmények megváltoztak, az emberi viszonyokban sok minden ugyanúgy maradt.” <http://sztp.hu/csutdu/u0802.htm> Letöltés ideje: 2016. szept. 27.

¹⁸ Erről a *Film, Színház, Muzsika* 1976. aug. 21-i számában lehet olvasni, Torday Alíz cikkében.

élbetek muzsikaszó nélkül és a *Légy jó mindhalálig* mindenképp ilyenek voltak). Ennek ellenére például Nagy Péter monográfiájából ezzel a sommás ítélettel került ki Móricz teljes színházi életműve: „Ez a viaskodás [mármint a színpaddal folytatott] teszi Móricz drámáit szinte kivétel nélkül balsikerré, s ez az oka annak, hogy a továbbiakban Móricz drámáival nem, csak prózai műveivel, vagy esetleg életrajzi adataival kapcsolatosan foglalkozunk futólag.”¹⁹ Leginkább a *balsiker* szóra szeretném irányítani a figyelmet: nemcsak azt látom kérdésesnek, miként lehet az egykorú sikertelenséggel magyarázni, hogy *nem* foglalkozunk az életmű egy adott szegmensével, de az is tisztázatlan, a „balsikeren” vajon a közönség előtti bukást értjük-e, vagy azt, hogy mai, értelmezői szemmel gyengének minősíthetőek egyes drámai művek. Továbbmennék: vajon a regényeknél, ha már az irodalomtörténet tárgyaivá váltak, figyelni szoktunk-e arra, milyen példányszámban keltek el annak idején, miként vélekedtek róluk a korabeli kritikusok? Éppen ellenkezőleg: sokszor az egykorú olvasó ítéletével szemben fogalmazza meg saját álláspontját az irodalomtörténet, az igazságszolgáltató utókor szerepét magára véve. A drámák esetében viszont mintha kizárólag a színpad és a közönség változtathatna meg korábbi ítéleteket, vagyis egy-egy újabb, sikeres színpadi változat irányíthatná rá a figyelmet egyes íróink színházi működésére. A színikritikus Kosztolányi, miként ezt Kékesi Kun Árpád igyekezett igazolni, igen gyakran az előadásokat

¹⁹ NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, jav. kiad., Bp., Szépirodalmi, 1975³, 93.

nézve is arra figyelt, ami egy darabban többé-kevésbé változatlan, vagyis a szövegre, és nem a színpadi megvalósításra,²⁰ vagyis akár úgy is tűnhet, nem a saját korához beszélt, így talán még indokoltabbá válik, hogy ne csak a korabeli színházi gyakorlat keretei közt, de a darabjait olvasva is elgondolkozzunk a drámaírói tevékenységéről.

S hogy miért kapcsolódik a *Patáliához* ennyire szorosan a korabeli színházi gyakorlat, a siker, a nézői elvárások? Márcsak azért is, mert a darab, ahogy már említettem, színházban, az „első felvonás közben” játszódik, az öltözőben. De nem egyszerűen színház ez, hanem zenés színház, operett: „Amikor a függöny szétnyílik, távolról az operett zenéje hallik, s egy női énekhang a színpadról.”²¹ Az operett pedig éppen az a színházi műfaj, amelyről többféle

²⁰ Kékesi Kun a Shakespeare-t néző Kosztolányiról szólva állapítja meg: „Kosztolányi számos olyan színikritikát írt, melyek jórészt a shakespeare-i szövegek magyar fordításának méltatására épülnek, és az előadás hatását annak lingvisztikai jeleiből vezetik le: «A szereplők és az előadás? Bocsássanak meg nekem a kitűnő aktorok, de ezen az estén – úgy érzem – Arany János szavai voltak a színészek. Mind pompásan játszottak.»” KÉKESI KUN Árpád, *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 340. Persze, a több kötetnyi színikritikát megíró Kosztolányi esetében biztosan nem tehetünk kizárólagos érvényű állításokat: ahogy Szegedy-Maszák Mihály megállapította, más esetben kimondottan érzékeny volt arra, hogy a jó szövegből sem lesz feltétlenül jó előadás: „Jól megírt szövegeket sem fogadott el, ha nem elégítette ki a rendezés. «Papíron irodalmi érték [...] Színpadon még a stílusos kísérőzene sem menti meg.» Ez a sommás elmarasztalás Csáth Géza egyik művére vonatkozik. George Bernard Shaw oly sokat játszott műveit is színpadiatlannak vélte.” SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 467.

²¹ KOSZTOLÁNYI, *Patália, i. m.*, 129.

ostorozó, a kisigényű közönségre panaszkodó megnyilatkozást lehet találni Kosztolányitól. A *Ma Este* című lap 1925. november 26-i számában, Márer György *Kosztolányi Dezső – papucsban* című interjújában, amikor az író egy készülő drámájáról ejtett szót, a következő kérdés-feleletek következtek:

Én: És a dráma?

Ó: Drámám nagyon tiszta, egyszerű tragédia lesz.

Én: Színháznak készül?

Ó: Feltétlenül színházat követel.

Én: Nem méltóztatik félni a színházaktól?

Ó: Miért?

Én: Hogy a tragédiájából zenés-librettót csinálnak.

Ó: Annyira egyszerű és tiszta, hogy nem bírja a betétet.

Feltűnő egyébként, hogy Kosztolányi milyen gyakran beszélt újságíróknak (többnyire meg nem valósult) színházi terveiről – csak néhány példát hozok erre a húszas évek közepéről, vagyis a *Patália* megírásának időszakából. A *Hírlap* 1923. szeptember 16-i számában ezt mondta: „Most írok egy verses vígjátékot is, rímes jambusokban.”, a *Fejérmegyei Napló* 1924. március 30-i számában pedig ezt: „Elárulom továbbá, hogy Hány Jánosról egy verses tragikomédiát írok, de bennem él egy komoly dráma gondolata is. A mostoha és gyermekei közti tragikus viszony lesz a tárgy.” (A töredékben maradt *Mostobáról* lehet itt szó – Kosztolányi hosszasan hezitált, regényt írjon-

e a témából, vagy drámát. Végül nem készült el egyik sem.) A Hány János-darabról később is ejtett szót, például a *Vajdasági Kultúra* 1924. szeptember 2-i számában. „Ebben a tavaszban fejeztem be A bús férfi panaszai című versciklusomat, amely A szegény kisgyermek panaszainak folytatása, s aztán megírom rég tervezett vígjátékomat Hány Jánosról. Csak az írás, a munka érdekel...” És színházi terveiről, egy ötfelvonásos (más interjúban háromfelvonásos) a „budapesti intellektuális milliőben játszódó” tragédiájáról beszélt még 1927-ben is,²² vagyis feltehetőleg az sem olyan egyszerű, hogy Kosztolányi a *Patáliában* és a *Patáliával* leszámolt volna a színházzal. Bár kétségtelen, hogy a harmincas évek elején már a színikritikusi tevékenységben is csalódott, alacsonyoknak és kicsinyeseknek vélte a magyarországi kritika szempontjait, légüres térben érezte saját magát²³ – de a búcsút a színháztól nem a *Patália* jelentette, a darab után még színházi tervei voltak Kosztolányinak.²⁴

A korabeli színház helyzetének, a színház-irodalom viszonyának a problematikusságát jól jelzi, hogy épp a húszas

²² Az *Esti Kurir* 1927. december 25-i számában.

²³ Erről lásd: SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 458.

²⁴ Vö. a következővel, egy hat évvel Kosztolányi halála után megjelent emlékező szövegből: „Feleségétől tudom, hogy élete utolsó évtizedében két egész estét betöltő szindarabot tervezett. Az egyik magyar verses vígjáték lett volna, címe Hány János. Tervezgette, jegyzeteket készített hozzá, de abbahagyta, amikor Paulini-Harsányi-Kodály daljátékának hőseként a híres obsitos megjelent az Operaház színpadon. Sokkal mélyebb lelki ügye volt az a dráma, melyet «Mostoha» címen akart megírni.” LÁNYI Viktor, *Tália – Patália: Mit adott Kosztolányi Dezső a színpadnak?*, Pesti Hírlap, 1942. dec. 25., 7.

évek második felében, 1928-ban vita folyt a színház válságáról a *Nyugat*-ban: a sikerorientáltság, az üzlet diktálta szempontok mellett az is előkerült, mi lehet a drámaíró feladata ebben a közös munkában. Ahogy Pásztor Árpád megállapította, a siker mindig a színházé, a bukás pedig az íróé marad: „Minden színházunkban olyan eredeti darab kerül színre, amelyet az igazgató szeret, megrendel, megbeszél a szerzővel és végül előad. Bukása előtt az ilyen darab az igazgatónak jó darab, bukása után pedig az irodalomra keni a maga tehetségtelenségét.”²⁵ A *Patáliában* Piroška, a kislány, és Farkas, a primadonna folytatja le a következő párbeszédet, amely épp azért szórakoztató, mert a primadonna a saját fontosságát úgy szeretné tudatosítani Piroškában, hogy a kollektivitásra és egyidejűleg a szerzői szándéokra hivatkozva magyarázza el, a nagyjelenetében ne álljon elé a színpadon:

PIROSKA: Miért? [Vagyis miért ne álljon elé – Sz. Zs.]

FARKAS: Mert ez nem illik. Aztán nem felel a szerző intencióinak. Érti, szívem?

PIROSKA: Értem.

FARKAS: A szerző, az az aranyos, jó szerző bácsi nem ezért írta a darabot. Végre itt minden köröttem forog, én jövök, én megyek, én élek, én lángolok, s a közönség, az a szegény közönség, nem érti meg a

²⁵ PÁSZTOR Árpád, *A magyar drámaírás válsága*, Nyugat, 1928/3, 192.

cselekményt, ha maga, ibolyám, mindig ott illeg a sugólyuk előtt, gyöngyvirágom. Jegyezze meg, hogy az ilyesmi tapintatlanság, egyszerűen ízetlenség. Rossz íze van.

PIROSKA: Igen, Farkas néni.

FARKAS: Azt is már többször mondtam, lelkem, hogy én nem vagyok néni.

PIROSKA: Miért nem néni a néni?

FARKAS: Azért. Aztán még valamit. Mikor tapsolnak, tudja, mikor olyan nagyon tapsolnak, szentem, ne ugorjon előre, életem, és ne zsebelje be a tapsokat mindig, angyalom. A színpad nemcsak a magáé, rubintom, hanem mindnyájunké, gyémántom. Ez egy *kollektív művészet*. Tanulja meg, hogy a kezdő színésznőnek elsősorban szerénynek kell lennie. Látja a Fecske Juci ilyet nem tenne, pedig milyen ügyes kis színésznő.²⁶

Talán már ennyiből is látszik: Kosztolányi nagyon sokat tudott a színház működéséről, a színészek és színésznők habitusáról, a belső konfliktusokról, a szerep-ember viszonylat összetettségéről. Győrei Zsolt Heltai Jenő drámairói munkásságát elemezve, a primadonna figurája és *A nagy nő* című, 1909-ben, a Magyar Színházban bemutatott Heltai-egyfelvonásos kapcsán írja: „A *struggle for life* ilyen feszültségében – melyet Heltai mellett talán Kosztolányi ábrázol legtalálóbban *Patália* című egyfelvonásosában – a

²⁶ KOSZTOLÁNYI, *Patália, i. m.*, 136–137.

nagy nőnek minden eszközt fel kell használnia a siker és az érvényesülés, végső soron a fennmaradás érdekében.”²⁷ (Csak halkán emlékeztetnék rá: Kosztolányi nem pusztán több ezer színházi előadást nézett végig, de egy pályaelhagyó színésznővel élt évtizedeken át, akivel egy abszurd, folytatásos minidramát játszottak, a Kisilonkát. De saját alakításaként, ahogy Márai fogalmazott, „apaszínészként” formálta meg a közönség előtt önmagát is, Kosztolányi Dezsőt, a híres író.) A *Patália* néhol akár még Molnár Ferencre is emlékeztetően humoros:²⁸ például abban a részletében, amikor a színház nyelvét beszélő Vezér, és a „civil” Nagymama értelmezik eltérően a „kihúzni a gyereket” szóösszetételt:

VEZÉR: Úgy? Jó. Ha botrány kell, legyen botrány. (*Kiszól.*) Várjon a függöny. Kihúzni a gyereket. Ki kell húzni a gyereket. (*Ordít.*) Vadász, azonnal húzd ki a gyereket. (*El, az ajtót becsapva.*)

NAGYMAMA: (*Piroskát lekapja az asztalról és magához öleli.*) Hová akarják kihúzni a gyereket? Nem engedem. Még ki akarnák húzni is szegénykét. Nem

²⁷ GYÓREI, I. m., 65–66.

²⁸ Réz Pál is megemlítette a Molnár Ferenc-darabokat párhuzamként: „A hiú, öntelt primadonna és a csodagyerek-színész nő groteszk civakodásának, a *Piroska és a farkas*-mese travesztijának komédiája könnyű bohóság, kissé talán elnyújtott kabarétréfa, mely néhány elemében Molnár Ferenc játékaira emlékeztet, de technikailag ügyetlenebb, hangja költőibb.” RÉZ PÁL, *A drámairól Kosztolányi = KOSZTOLÁNYI, Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színházi játéka*, kiad. utószó RÉZ PÁL, Bp., Balassi, 1997, 285.

engedem, nem engedem. (*Vezeti az ajtó felé.*) Gyerünk innen.²⁹

Hogy a *Patáliából* mégsem lett sikerdarab, annak nemcsak az az oka, hogy egyfelvonásos jelenet csupán, annak az apró ötletnek a kibontása, miként viszi haza a tisztességes, vidéki nagymama a romlott színházból kislány-unokáját, a sikeres gyermekszínészt, Piroskát, véget vetve ezzel a színésznői karrierjének. Magyarázat lehet az észrevétlenségre az a sajátos, groteszk jelleg is, amelyet az *Új Idők*-beli, 1925. márciusi közlés kiemelt. Itt még a darab önmeghatározása ez volt ugyanis: „Groteszk egy felvonásban”, az MTA Kézirattárban megmaradt lapkivágaton Kosztolányi áthúzta a groteszk szót, és melléírta: Játék. (Több javítás nincs is a megmaradt két lapon.)

Hogy mindennek ellenére miért engedte el olyan könnyen (ha valóban könnyen engedte el) Kosztolányi a lehetséges színházi sikert, nem könnyű megválaszolni. 1925-ben, a már idézett, Márer Györgynek adott interjúban a drámaírást egészében tartotta lehetetlennek:

Én: Ön azt gondolja, hogy a színháznak csak gazdasági bajai vannak? Én itt még bizonyos erkölcsi és értelmi süllyedést is látok.

Ő: Valóban így van, de nemcsak Budapesten, hanem az egész világon. Nincs igazi dráma. Kaotikus kornak nem lehet drámája. A dráma erkölcsi művészet, amely

²⁹ KOSZTOLÁNYI, *Patália*, i. m., 149.

csak egységes, morális társadalmat fejezhet ki, a mai társadalom azonban egységtelen. Egész Európában nincsen és nem is lehet olyan drámaíró, aki kifejezné korunkat.

Én: Olyan sem lehet, aki ezt a káoszt fejezné ki?

Ő: A káoszt nem lehet kifejezni, a káosz formátlan.

Annyi biztos, hogy drámát másképp, mint színháznak, aligha lett volna érdemes írni: dialógusíró, jelenetező képességét, határozottan meglévő színházi látásmódját pedig kamatoztathatta másutt is Kosztolányi. Gondolhatunk akár a *Pacsirta* színházi jelenetére, akár a színikritikáira, akár a drámafordításaira, akár a színészeket, az élet színjátékszerűségét megmutató novelláira (ilyen az *Istenítélet* vagy *A sügő*) – annyi biztos, hogy ha nem is ostromolta olyan szenvedéllyel a színházat, mint Móricz, az ő esetében sem lehet az életműnek erről a szegmenséről megfeledkezni. A két szerzőnek a színházzal folytatott küzdelmét nemcsak azért látom összekapcsolódni, mert Móricz Kosztolányit a temetésén épp a Színházi Szerzők Egyesülete nevében búcsúztatta: az a kérdés is összeköti őket, hogy miként lehet ma egyáltalán az irodalomtörténet keretein belül drámákról beszélni? A magyar színháztudomány az utóbbi évtizedekben lezajlott örvendetes önállósulása mintha azt is magával hozta volna, hogy az irodalomtörténet kitette a drámákat a maga illetékességi területéről – tudomásul vettük, hogy drámákról érdemben a színpadi megvalósítással együtt lehet beszélni, de ezt inkább ráhagyjuk a színháztörténészekre. A verseket,

regényeket, novellákat író, egyidejűleg pedig színházaknak is dolgozó szerzőket viszont így kényszerűen félbevágja a két tudományterület elkülönülése – érdemes lenne elgondolkodni rajta, nem kellene-e tenni valamit azért, hogy több szó essék a huszadik század első felének színházi világáról, a színházhoz való viszony ellentmondásairól, az irodalomtörténet keretei közt is. A *Patália* „feltámasztásához”, persze, minden bizonnyal egy kreatív színpadi megvalósításra lenne szükség – ugyanakkor a darabot nyugodtan lehet könyvben, szöveggént is olvasni (és Kosztolányi a novellásköteteibe is tett be időnként dialógusokat, már a *Boszorkányos esték*ben is ott volt az *Ősz felé*). Néha a szerzői utasítások nem a rendezőnek, hanem az olvasónak szólnak, például a Vadorzó leírása is ilyen:

Vadorzó rájuk nyit. Borotvált. Talpig feketében. Fekete ruha, fekete felöltő, fekete művészbaj. Mint egy tintatartó. Halálsápadt viaszarc. Rémes.

Meg lehet ugyan éppen ilyenre csinálni ennek a szereplőnek a külsejét a színpadon, de hogy a tintatartó jut-e róla a nézők eszébe, az már egyáltalán nem biztos. Amikor viszont olvassuk a *Patáliát*, az az illúziónk megmaradhat, hogy nahát, milyen jó előadást lehetne ebből a darabból csinálni.

BENGI LÁSZLÓ

*Párbeszéd és mérték**

Kosztolányi számos kortársához hasonlóan nem hagyott hátra jelentős drámaírói életművet. Mindannak ellenére sem, hogy meglehetősen járatos volt a drámairodalom történetében, rendszeresen járt színházba, és élete jó részében rendületlenül húzta a színházi kritikusok igáját, szinte folyamatosan írt előadásokról, drámákról és színészekről, sőt gyakorta fordított is színműveket – igaz, nemegyszer talán csak megrendelésre.¹ Ennek fényében

* A tanulmány a K 108700 számú OTKA-pályázat támogatásával készült.

¹ Ebben az összefüggésben – még ha más szempontból is – a Szépirodalmi Könyvkiadó által megjelentetett életműkiadás *Verses drámafordítások* és *Színházi esték* című két-két kötete némiképp megtevésztő. Habár előbbi címében is jelzi, hogy csak a versformában írott színművek magyarításait gyűjti egybe, ez könnyen arra az igencsak téves következtetésre vezetheti az olvasót, hogy az életműkiadásba nem foglalt prózai fordítások kisebb jelentőséggel bírnak. Valójában olyan műveket is találunk közöttük, mint Csehovtól a – német átültetésből közvetített – *Három nővér* vagy Büchnertől a *Danton halála*, de még a pusztán pénzért fordított alkotások jelentőségét sem érdemes lebecsülnünk egy-egy részletmegoldásuk vagy az életmű alakulásában játszott filológiai-szemléleti szerepük folytán. A *Színházi esték* két vaskos kötetének érdemét nehéz lenne elvitatni abban, hogy igen bő anyagot tárt az olvasók elé, de az utóbbi évek Kosztolányi-kutatásának fényében az is egyre valószínűbbnek látszik, hogy az ott közölt anyag csupán mint egy jéghegy csúcsa emelkedik ki a kritikák és beszámolók ama tengeréből, amelyet a névalírás nélküli vagy észrevétlenül maradt

nem meglepő, s nem is egyedülálló, hogy Kosztolányit valamelyest csábította vagy kísértette a drámaírás. Elsősorban nem is jeleneteire, rövid és kis számú drámai munkájára gondolok, hanem részben az *Édes Anna* színpadi változatának tervére, részben a *Mostoha* megírásának kísérletére és – nem mellékesen – kudarcára.

A *Mostoha* próbálkozásai végigkísérik az életmű utolsó évtizedét: „Újra, meg újra belekezd az írásba, de nem megy a munka.”² Ez az egyéb forrásokból is igazolható állítás még akkor is jelentőségteljes kihívásra vet fényt, ha csak kisebb részben vonatkozik a színpadi műre.³ A fönmaradt kéziratalmazban – jóllehet beható vizsgálatuk még várat magára – nem válnak el élesen és egyértelműen az azonos

álneves szövegek táplálnak és duzzasztanak a kisebb-nagyobb, sőt parányi lapok jól-rosszabbul olvasható hasábjairól.

² KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938, 299. A regényírás nehézségeiről beszámoló sorok előbb keverednek, majd átcsúsznak a dráma lehetetlenségéről szóló nyilatkozatba.

³ Kéziratból, a számos gyorsírást Schelken Pálma megfejtésében elsőként közölte KOSZTOLÁNYI Dezső, *Mostoha és egyéb kiadatlan művek*, kiad. DÉR Zoltán, Novi Sad, Forum, 1965, szövegközlés: 13–81. Ennek nyomán függelékben közli *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Balassi, 1997, 203–273. Az *Esti megtudja a halálhírt* című kéziratot Réz Pál a novellák közé sorolta, annak jelzésével, hogy nem bizonyos, a *Mostoha* részletéről vagy önálló írásról van szó; közli például KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1981, 303–306. Az eddig ismeretlen *Bevezetésfele* című töredéket Réz Pál gyűjteményéből, Szilágyi Zsófia segítségével közölte TÓTH-CZIFRA Júlia, *A regényszerűség meghaladása? Kosztolányi Mostohájának egy új töredékéről = „Visszhangot ver az időben”*: Hetven írás *Szegedy-Maszáék Mihály születésnapjára*, szerk. BENGI László, HOVÁNYI Márton, JÓZAN Ildikó, Pozsony, Kalligram, 2013, 354–362, szövegközlés: 360–361.

címen egybefogott dráma- és regénytöredékek. A szerzői nyilatkozatok alapján kirajzolódó kép arra vall, Kosztolányi 1924 és 1927 között drámát, majd drámát és regényt is tervezett írni, míg 1929-től a híradásokban már csak a regényről esik szó.⁴ A *Mostoha* című drámával való – alighanem változó hőfokú – birkózás így is nagyjából fél évtizedet fog át.

Figyelmet érdemelhet, hogy a *Mostoha* munkálatainak nekilendülései és elakadásai időben részint egybeesnek azzal a poétikai átrendeződéssel, amely a húszas évek második felében, illetve a harmincas évek elején bekövetkezni látszik Kosztolányi pályáján. Hiszen jó közelítéssel arról az időszakról van szó, amely elválasztja egymástól a sorra megjelenő regényeket, valamint az *Esti Kornélt*, továbbá amikor megszületett, de még nem rendeződött világos kompozícióba a leendő 1933-as kötet, illetve a *Tengerszem* írásainak jelentős hányada. Azt persze túlzás lenne föltételezni, hogy a *Mostoha* kudarcának megértése kulcsot adna a pálya utolsó éveit meghatározó írói kihívások, törekvések és kétségek fölfejtéséhez. Ugyanakkor a mű töredékes kísérleteinek életműbeli szövegösszefüggései segíthetik e poétikailag éppannyira válságosnak, mint izgalmasnak tetsző pályaszakasz összetett megközelítését.

⁴ A *Mostoha* nyilatkozatok és egyéb utalások nyomán rekonstruálható keletkezéstörténetének föltárását lásd [BÍRÓ-]BALOGH Tamás, „Új regényen dolgozik Kosztolányi Dezső”: *Az el nem készült Mostoha keletkezéstörténete* = B. T., *Almodozók irkafirkája: Irodalomtörténeti tanulmányok*, Bp., Pont, 2006, 73–98, különösen: 82–85. Természetesen elképzelhető, hogy a teljes fennmaradt kéziratanyag szövegkritikai vizsgálata tovább fogja bővíteni a keletkezéstörténeti ismereteket.

A viszonylagosság válfajai

Általában nehéz – sőt részben lehetetlen – elkerülni a kísértést, hogy egy befejezetlen, töredékekben maradt szöveget a szerző elkészült vagy legalábbis megjelentetett műveihez viszonyítsunk, illetve mérjük. Szegedy-Maszák Mihály joggal jegyzi meg, „az sincs kizárva, hogy Kosztolányi azért nem folytatta a *Mostohát*, mivel arra a következtetésre jutott: a mű alaphelyzete a lélektani regények korábban használt jelrendszeréhez tartozott, Esti megformálása viszont ellentmondott ennek a hagyománynak”⁵.

Kosztolányi kéziratban, illetve többszöri megjelenésük során átírt-újrarendezett művei arról tanúskodnak, hogy szerzőjük kiváltképp fontosnak tartotta a szövegrészek és a mű egészének viszonyát. Tisztában volt azzal, hogy az olvasás mily nagy mértékben függ az alkotás nyelvi összefüggéseitől, és hogy az értelmezést mennyire jelentősen befolyásolja a szöveggörnyezet. Erre vall, hogy az *Esti Kornél* nem egy csapásra, hanem folytonos átalakulásban, egy több évig tartó poétikai elmozdulás-sorozat révén született meg, amely végső soron még az 1933-as kötet megjelenésével sem zárult le: „Kosztolányiban alkotás közben tudatosodott a mű jellege.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei* = SZ.-M. M., „A regény, amint írja önmagát”: *Elbeszélő művek vizsgálata*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987², 107.

Úgy sikerült elrugaszkodnia az elbeszélő széppróza hagyományától, hogy előzetes terv nélkül dolgozott.”⁶

Ahogy Kosztolányi kész regényeinek vagy az *Esti Kornélnak* kiemelt, szövegösszefüggésüktől megfosztott részletei téves benyomást keltenének, ha általuk próbálnánk fölvázolni a teljes mű képét, úgy a *Mostoha* is, ha elkészül, föltehetőleg más mű lett volna, mint amelyre fönmaradt vázlataiból, csak félig-meddig kidolgozott részleteiből következtetni tudunk. Míg azonban az *Esti Kornélban* – és más módon az *Esti Kornél kalandjai* ciklusban – Kosztolányinak sikerült az egyes részletek lélektani regényeket idéző beszédmódját meglepő, váratlan nyelvi és szövegösszefüggésekbe állítania, ez a *Mostohával* vívott küzdelemben nem történt meg. A kérdés tehát úgy is átfogalmazható, hogy a *Mostoha* esetében mi gátolhatta meg ennek a poétikai elmozdulásnak a bekövetkezését.

Kosztolányi az 1933-as kötet végső formába öntése előtt is akként vélekedett, hogy az irodalmi hagyomány megújítása nem lehetséges olyan tervet követve, amely már az írás alkotó-teremtő munkáját megelőzően, attól függetlenül rögzíthető:

Az ember belemélyed az előtte lepergő életbe és látás közben tudja meg, hogy mit akar mondani. Sem regénynél, sem versnél nem szabad előzetes programot alkotni. A programszerű irányirodalom silány és

⁶ *Uo.*, 123.

megvetendő. [...] én nem akarok programszerűen hatni az emberekre. Ma nagyon nehéz még akarni is, amikor az egész világon zűrzavaros bizonytalanságban gomolyog minden. Épp ezért nem is lehet igazi drámát írni ma. Az emberek világnézete kaotikus; nem teljesezhetnek drámai cselekménnyé.⁷

E jellegzetes Kosztolányi-sorok ugyan az *Édes Anna* kapcsán jelentek meg, a drámaírás nehézségére, sőt lehetetlenségére tett utalások nem föltétlenül írhatók a véletlen számlájára. A *Mostobának* mint drámának az ötlete ugyanis az *Édes Anna* előtt vetődött föl, és Kosztolányi ekkor már akár az első vázlatokat is papírra vethette.⁸ Így azt sem lehet teljesen kizárni, hogy az író a *Mostoba*

⁷ Kosztolányinak nem sokkal az *Édes Anna* Nyugat-beli útjára indulását követően, a *Nemzeti Újság* 1926. augusztus 1-jei számában megjelent nyilatkozatát Mezey László fedezte ismét föl, majd egészében Rónay László közölte: *Kosztolányi Dezső nyilatkozik az irányirodalomról, a l'art pour l'art-ról és legújabb regénye tartalmáról: az igazi emberi jószágról*, *Vigilia*, 1994/4., 301–302. A tudósítás névtelenségben maradt készítőjében Rónay Kállay Miklós alakját véli fölismereni (RÓNAY László, *Egy ismeretlen Kosztolányi-nyilatkozat margójára*, *Vigilia*, 1994/4., 300), míg a regény kritikai kiadása Berend Miklósnénak tulajdonítja e szerepet (a cikk jó részét is közölve lásd KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, kiad. VERES András et al, Pozsony, Kalligram, 2010, 751–753).

⁸ Vö. Dr. GÁL János, *Kosztolányi Dezső nyilatkozik legközelebbi terveiről: A mult bétén városunkban járt. – Tanulmányokat végzett egy készülő regényéhez*, A Fejérmegyei Napló vasárnapi melléklete, 1924. márc. 30., 2; újraközl: KOSZTOLÁNYI, *Gyémántgöröngyök*, kiad. URBÁN László, Bp., Magyar Könyvklub, 2001, 199.

elakadásának, az írás első megszakadásának tapasztalatán is túl volt a fenti nyilatkozat megfogalmazásakor.⁹

A nyilatkozatban említett „zűrzavaros bizonytalanság” a drámaírás nehézségét olyasfajta belső hasadtságban és összezavarodottságban jelöli meg, amely a Kosztolányi-regények majd minden főbb szereplőjét jellemzi. Ha pedig a saját korának történeti-világnézeti összefüggésébe ágyazott hősökben Kosztolányi alapvetően epikai – és minden igyekezete ellenére sem drámai – karaktereket ismer föl, akkor a nyilatkozat akár arra a folyamatra is utalhat, amelynek során a színdarab terveinek helyébe fokozatosan a *Mostoba* regényformájú megvalósításának szándéka lépett, hogy aztán ez a próbálkozás is kényszerűen bevégezetlen maradjon.

A „programszerű irányirodalom” kemény bírálata megkérdőjelezi a hatás szándékok és célok rendszerében történő értelmezését: „én nem akarok programszerűen hatni az emberekre”. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a műalkotás leválasztható lenne az olvasásról, és ekként önmagába záródnék. Éppen ellenkezőleg: a szöveghelyek

⁹ Ezt a vélekedést erősíti meg Kosztolányiné könyve is, amely szerint Kosztolányi a *Mostoba* megakadásait hasonló okokra, a kor és a társadalom drámaiatlan karakterére hivatkozva magyarázta: „Lehetetlen feladat manapság középosztályú környezetben játszódó regényt vagy drámát írni – mondja. – A középosztály elszegényedett, nincsenek korlátjai, hitetlen. Szegény, hitetlen, erkölcsnélküli korban pedig nincs dráma, mert semmi sem végzetes, csupán a pénztelenség, az állástalanság.” (KOSZTOLÁNYINÉ, *I. m.*, 299.) Ugyanakkor azt a lehetőséget is számításba kell vennünk, hogy az idézett nyilatkozat érveit Kosztolányi vagy felesége csak később, illetve utólag kapcsolta össze a töredékben maradt *Mostobával*.

váratlan egybecsengései és a történetileg változó módon érzékelt összefüggések nemigen értelmezhetők másként, mint olvasói tapasztalatként.¹⁰ Kosztolányi tehát az írást és az olvasást egyaránt átható, sőt kifejezetten egymásba fűző nyitottságot helyezett előtérbe, amely mindenkor ellene tart az értelmezés – bárhonnán érkező – kötöttségének, a jelentésadás lezárására irányuló törekvéseknek. Az *Esti Kornél* talán azért lehet a magyar irodalom egyik legkevésbé didaktikus vagy példázatos műve, mert alakulástörténetének nyitott instabilitásában mentes maradt az ok és cél szerinti meghatározottsággal paradox célelvűséggel leszámoló elszánástól.¹¹

Az irányzatosság határozott bírálata szoros összefüggésben áll írás és olvasás, hagyomány és újítás, föllevenítés és elszakadás éles szembeállításainak kétségbe vonásával. Az ekként megkérdőjeleződő ellentétek helyébe Kosztolányi másféle különbségtételt léptet: a viszonylagosság formáinak, ismereteink feltételelességének mérlegelését. Hiszen ha az értelmezői távlat részlegessége általános emberi sajátosság, sőt elemi adottság, akkor a megértés tétje sem lehet a levetkezhetségtelen korlátok agresszív vagy melankolikus tagadása. Ezzel szemben e korlátok érzékelése, reflektálása és – ennek függvényében –

¹⁰ Így is érthető, hogy Kosztolányi szerint – az előzetes program elvetésével egybehangozván – az író csak utólag értesül alkotása tétjéről: lásd például KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a versről és költőről* = K. D., *Nyelv és lélek*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971, 439.

¹¹ Erről a kérdésről részletesebben szóltam a *Kosztolányi és az „izmusok”* konferencián elhangzott, *Rítus és intervallum: A megújulás tapasztalatai Kosztolányinál* című tanulmányomban.

alakítása, vagyis az értelmezés változó és változtatható összefüggései a viszonylagosság összetett tapasztalatát hozhatják létre.¹²

Kosztolányi igen eltökélten száll szembe a nyelvek közötti rangsorokkal.¹³ A viszonylagosság olyan erős állítását fogalmazza meg, amely a nyelvek összemérhetetlensége mellett száll síkra. Vélekedése hasonló irányba mutat a remekművek esetében, de az is kapcsolatba hozható a viszonylagosság szigorúan vett és következetes érvényesülésével, ahogy a Kosztolányi-elbeszélések szereplői szinte állandó közlési zavarral küzdenek: nem értik egymást – sőt igen gyakran saját magukat sem –, és sokszor még elemi kommunikációs gesztusaik is kudarcba fulladnak. A viszonylagosság erős válfaja nem áll mindenben az ellentmondás gyanúja felett. A nyelvek, remekművek vagy éppen egyének összemérhetetlensége éppannyira jelent kérlelhetetlen kiállást az egyenrangúság mellett, mint amennyire lehetővé teszi az el-, illetve önmagukba

¹² Korlátosság és korlátlanság paradox módon egymást feltételező viszonya az *Édes Annában* is megjelenik Moviszter alakja kapcsán: „Volt egy korlátja, mely nélkül emberi nagysága megsemmisült, elveszett volna a szabadság meddő korlátlanságában.” (KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, i. m., 532.)

¹³ Például a Meillet-vel folytatott vitában Kosztolányi igen nagy nyomatékkal emelte ki minden nyelv eredendő egyenlőségét, Schöpflinnek, illetve Nékám Lajosnak írt válaszában pedig határozottan tagadta a nyelvek rangkülönbségét: KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, i. m., 97, 205, 258.

zárkózást.¹⁴ Olyannyira, hogy végső soron kérdés, beszélhetünk-e még egyáltalán viszonylagosságról, ha – az összevetés teljes esélytelenségét sugallván – hiányzik mindenfajta mérték: „Össze nem mérhető egységeket nem lehet összemérni.”¹⁵

Kosztolányi alakjainak kölcsönös értetlensége könnyen ellehetetleníti, megakasztja vagy ironikus fénytörésbe állítja a párbeszégeket. Ahogy pedig összébb szorulnak a szereplők közt kibomló, valóban egymás szavait továbbfűző párbeszédek, úgy válik legalább részben kétségessé a klasszikus drámaformának – az idézett nyilatkozatban is megkérdőjelezett – érvényessége. Igaz, ezzel közel sem a drámának mint olyannak zárulnak be a lehetőségei. A műfajok és műnemek történetét ugyanis a viszonylagosság gyengébb formái látszanak meghatározni. Ami némely vonásában – több értelemben is – korszerűtlennek bizonyul, az más vonatkozásban nem föltétlen zárja ki a korszerűség lehetőségét. A párbeszédek szétzilálódása még nem teszi lehetetlenné egy olyan drámanyelv megvalósulását, amely váratlan egybecsengések révén képes a különböző diszkurzív szólamokat egymással kapcsolatba hozni. Más kérdés, hogy Kosztolányi ezt nem annyira a dráma, mint inkább az elbeszélés keretei között vélte megvalósíthatónak.

¹⁴ A sokféleség elismerésének és a hozzáférhetőség kérdésessé válásának ellentmondását korábban is tárgyaltam: *Elbeszélt halál: Kosztolányi tanulmányok*, Bp., Ráció, 2012, 206–207.

¹⁵ KOSZTOLÁNYI, *Nyelvünk ügye* = K. D., *Nyelv és lélek, i. m.*, 258.

Míg a párbeszédkísérletek a jelenetezéssel és a történések színrevitelének módjával állnak összefüggésben, a mértékprobléma gyöngébb fölfogása a megszólalás nyelviségével és a tágan értett kontextus értelemképző erejével fűződik egybe. A műalkotások kritikai mérlegelése és bírálata – még ha a remekművek más megítélés alá esnek is – szintén a viszonylagosság eme mérsékelt válfaja jegyében képzelhető csak el. Habár az egyes nemzeti nyelvek és kultúrák a maguk egészében összemérhetetlenek, ezen belül a közvetítésnek nem minden formája lehetetlen, mint ahogy számos mindennapi – kevésbé általános vagy kevésbé kivételes – tapasztalat esetében is inkább csak a viszonylagosság gyenge formája érvényesül.

Párbeszéd és színrevitel

A Kosztolányi-regények jelenetei gyakran olyan találkozások köré épülnek, amelyek legföljebb fizikai értelemben jönnek létre, de a másik megértésének lehetőségét kétségesnek mutatják. A *Nero, a véres költő*, a *Pacsirta*, az *Aranyásrkány*, majd az *Édes Anna* szereplői más-más módon, de alapjában nem értik egymást, mintegy külön világokat alkotnak. Többféle oka is lehet, hogy a találkozások létre nem jötte az életmű lényeges vonásává vált. Ugyan a világháború és az azt követő viharos történelmi események éppúgy említést érdemelnek, mint a húszas évek elején Kosztolányi ellen sokakban föllobbanó elutasítás személyes-életrajzi tapasztalata, igazán lényegesnek alighanem mégsem a

közélet vagy szűkebben az irodalmi élet terén bekövetkező szerepértelmezésbeli változások¹⁶ bizonyulnak, hanem a beszédmód elbizonytalanodásának, a megszólalás kérdésessé váló feltételrendszerének poétikai problémája.

Kosztolányi *Alakok* sorozata, illetve ebből válogatott, azonos című kötete nem csak amiatt érdekes, mert benne valóban a párbeszédes forma a meghatározó. A figyelmesebb értelmezői pillantás a párbeszédeségtől való elszakadás jeleit is fölfedezheti ezekben a szövegekben. Minél jobban távolodnak az *Alakok* darabjai az interjú újságírói műfajától, a beszélgetés helyzetének fiktívvé válásával minél inkább közelednek a szépirodalomhoz, annál messzebb kerül a sorozat a jelenet szokványos drámai formáitól.¹⁷ Például a nyíltan alakmásviszonyt színre vivő *Író* belső dialógusa vagy a *Rikkancs* papírmadárrá változó alakjának szürrealitása a megszólalás feltételeinek olyan átrendeződését sejteti, amely mind kevésbé felel meg a párbeszédes helyzetre épülő jelenetelés elvárásainak. Az *Alakokat* követő, azt egyszerre folytatató és folytathatatlannak mutató *Zsivajgó természet* pedig már kifejezetten a magánbeszéd felé mozdul el.¹⁸ Ezek a folyamatok szintén

¹⁶ Erre utal az Ady-különvélemény, a *Lenni vagy nem lenni* fölvázolta történelem- és nemzetértelmezés, a Meillet-vel szembeni kiállítás, majd a PEN Club hazai elnöki tisztének betöltése, több szempontból a nyelvtisztító álláspont képviselése.

¹⁷ Nem véletlen, hogy bírálatai alapján Kosztolányinak „súlyos fönntartásai voltak a magyarországi színházi kultúrával szemben” (SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 459).

¹⁸ Bővebben lásd korábbi írásom: *A kompozíció ereje: Alakok és Esti Kornél*, Kortárs, 2014/2., 68–79.

abba a poétikai változássorozatba illeszkednek, amely a húszas-harmincas évek táján vett fordulóján zajlott Kosztolányi pályáján, és amely együtt járt az önmegértés számos kísérletével is az életmű publicisztikai-esszéírói rétegében.¹⁹ Ahogy a szereplők beszélni kezdenek, esetenként dől belőlük a szó, az leírható valamiféle felszabadulásként is, ugyanakkor éppen hogy nem jelenti a másik megértését vagy önfeltárást. Ennek szinte emblémája lehet Esti afférja a bolgár kalauzzal, akinek szólamát egyébként az olvasó nem ismerheti meg, s aki Esti számára is csak jel marad, érthetetlenül, bár nem kín nélkül, és összemérhetetlenül.

A világok különműségének tapasztalata Kosztolányinál nem választható el a viszonylagosság kérdésétől. Ha a szereplők között nem is valósul meg a kölcsönös megértés, az elbeszélés jelenetezése legalább be tudja mutatni, színre tudja vinni ezt a kudarcot. Az *Aranysárkány* szerkezete bizonyos mértékig leírható sikertelen találkozások, értetlenségbe fulladó beszélgetések füzéréként, amely a főhős elszigeteltségét, mozgásterének szűkösségét teszi mind nyilvánvalóbbá. Novák Antalt kezdetben diákok és tanárok közösségében látjuk, az osztályban és a tanári ozsonnán, ahol alapjában mereven, kevésbé oldottan viselkedik. Majd mind több személyes kapcsolatáról derül ki

¹⁹ Az önértelmezésként olvasható esszék mellett az írói megszólalás feltételrendszerének kérdését s kérdésessé válását, az önreflexió igényének jelentkezését másik oldalról mutatja az *Édes Anna* Kosztolányi Dezsőt Drumáék nézőpontjából fölléptető utolsó, XX. fejezete vagy az *Esti Kornél* fiktív keletkezéstörténetét elbeszélő első darabja.

– először inkább az olvasó, de egyre inkább Novák számára is –, hogy nem alapul valódi megértésen, vagy ha mégis, akkor ez végül kimondatlanul marad, közölhetetlenek bizonyul. Ez jellemzi a Csajkás Tiborral, majd Hildával megkísérelt nevelői beszélgetést, majd Novák megveretése és lánya szökése után részben a Pepikével és Barabás doktorral, de különösen a Fórisssal, Ebeczkyvel, Glück Lacival való találkozásokat. A Liszner Vilivel tervezett nagy szembesülés jelenete pedig nem marad több, mint képzelgés – ez a találkozás végül már fizikailag sem történik meg.

Ahogy az *Aranysárkány*ban – különösen a zárlat fényében – nemcsak a középpontban álló Novák Antal, hanem végső soron a szereplők közül senki nem talál valódi társra,²⁰ ahhoz hasonlóan a *Mostohában* is nagy súlyt kap az emberek különállásának tapasztalata. És messze nem kizárólag a címbeli mostohának és a gyerekeknek, hanem férjnek és feleségnek, apának és gyermekeinek az egymással való szót nem értése, idegensége is. Az *Édes Anna* majdnem mindig szótlanként megjelenített címszereplője szintúgy a kommunikáció alapvető zavarát tanúsítja.²¹ Víz és felesége elhidegülése éppoly nyilvánvaló, mint ahogy a házaspár és Jancsi távolsága is, Annáról és Ficsorról pedig azt olvassuk:

²⁰ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 264: az *Aranysárkány* nem egy szereplője „annyira külön nyelven beszél és gondolkodik, hogy szinte reménytelen közöttük az érintkezés”.

²¹ A tehetetlenség egyetemes emberi tapasztalataként említi BALASSA Péter, *Kosztolányi és a szegénység: Az Édes Anna világtképéről* = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 118.

A szegény emberek kedélytelen atyafisága fűzte őket egybe, kiknek a vérségi kapcsolat vajmi keveset jelent, mert nincsenek kedves, közös emlékeik, csak egymás mellett élnek, folyton dolgozva, önmagukba zárva, egymásnak áthatolhatatlanul, nagy távolságban.²²

Ehhez tartozik a legszorosabb családi kapcsolatok hiánya: Novák Hilda félárva, Édes Annának mostohája van,²³ hogy a *Mostohát* ne is említsem.

Novák öngyilkossága után kartársai kezdetben némiképp bátortalanul találgatják a tragikus tett okát, végül azonban majd mindegyikük bizonyossá lesz saját, a többiekétől eltérő magyarázatában. Az *Édes Anna* szereplői hasonlóképp tanakodnak a gyilkosság okán, amelynek kapcsán „nem értették, hogy mért történt s igyekeztek megérteni”,²⁴ majd a XIX. fejezetnek a címe is *Miért...? Az Aranyárskány* halál

²² KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 175, a többi ember Anna által érzékelt zártságáról és távolságáról lásd még: 201, 371.

²³ Lásd például *uo.*, 171. Ficsor mostohájával fenyegeti Annát (*uo.*, 205), Vizyné pedig – mintegy visszafordítva Anna helyzetét – a mostohává válást Anna házassága elleni érvként említi (*uo.*, 475). Az *Édes Anna* egy korai kéziratrövedéke szerint a címszereplő édesanyja éppúgy spanyolnáthában halt (volna) meg (*uo.*, 565), mint a *Mostohában* szereplő gyermekek anyja.

²⁴ *Uo.*, 504. Ráadásul a regényben nemcsak a halál, hanem az élet is lehet rejtély: Moviszter pedig tovább élt „rejtélyesen és megmagyarázhatatlanul, nem tudni, hogy miért” (*uo.*, 539). A regény utolsó bekezdéseiben pedig a Kosztolányit kipécéző Drumáékon is az látszott, „hogy még most sem értik egészen” az író politikai szereplésének és írásainak ellentmondásait (*uo.*, 542).

küszöbén álló Tólas Bélája – ennyiben különbözvén a saját magyarázatában szintén bizonyos Movisztortól – hallgatásával, a vitából való kimaradásával kérdésessé teszi a külön-külön képviselt magyarázatok érvényességét. Édes Anna tárgyalásának elnöke szintén úgy sejtette, hogy „egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, [...] az emberek nem ismerhetik meg egymást”²⁵

Kosztolányi regényeiben igazán senki nem válhat viszonyítási ponttá. Még az a Novák Antal sem, akiben az értelmezések egy erős szólama sokáig a nevelő eszményét látta, tragikus elbukását a körülmények és a környezet ellenségességéből eredeztetve. Ez az értelmezés azonban készpénznek veszi Novák önképét, jóllehet a regény számos apró és elejtett jelzéssel szolgál arról, hogy a tanár következtelen, gyakorta indulatos, nem kevésbé hangulatember, és valamelyest akár képmutatónak is tartható.²⁶ Édes Anna „hallgatása” jobban kiemeli a regénybeli jelek rendszerét, amely a szereplők s különösen a főhős alakját az elbeszélés során értelmezi. A másik mint jel azonban egyre inkább megfejthetetlen talánynak bizonyul, és immár kétséges, hogy az elbeszélő vagy az elbeszélés miként lehet képes a szereplőket megérteni vagy akár csak bemutatni. Az *Édes Annában* lényegében a párbeszéd és a kölcsönös figyelem elemi feltételei sem adottak, s ami

²⁵ *Uo.*, 524. Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 303–305.

²⁶ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Idő, nézőpont és értékstruktúra az Aranyrákányban* = SZ.-M. M., „Minta a szönyegen”: *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 207.

marad, az a szereplői sorsok sajátos koreográfiája, a színrevitel szemiotikai rendszere.

Ahogy a *Nero* „világában mindenki szerepet játszik és álarcot visel”,²⁷ úgy a színészkedés és a színjáték az *Édes Annában* is rendre visszatérő motívumok.²⁸ A regény jelenetei és a szereplők egymáshoz fűződő viszonyai nemegyszer színházszerűek.²⁹ A rokon atyafiság ürességét, részvétlen közönyösségét is sejteti, mikor Víznyékhez való megérkezésekor „Jancsi erre a két emberre tekintgetett, aki előtte nem volt több, mint egy-egy szereplő, aki véletlenül épp ezt a maszkot választotta magának”.³⁰ Máskülönb a rendre komédiázó Jancsi is mozisínészi álmokat dédelget,³¹ mint ahogy a síró Víznyé is (mozi)sínésznőnek rémlik.³² Amikor pedig elégedetlenségének nyomatékot adva Katicát figurázza ki, Vízny felesége „dühében játszott, mint valami különös színésznő valami különös színpadon”.³³ Az Annával való megismerkedés jelenete előtt is úgy készülődik, „mint színésznő, akinek nemsokára jelenése

²⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 212.

²⁸ Nagy súllyal tárgyalja az *Édes Anna* színházi helyzeteit DOBOS István, *A regény performativitása: Kosztolányi Dezső: Édes Anna = D. I., Az olvasás esemény*, Pozsony, Kalligram, 2015, 139–190.

²⁹ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, 241, 491, 533, illetve a helyzet komédiának minősítéseiként 263, 265, 473. Az álom mindennapi csodája során az álmodók – Gozsdu *Ködének* refrénszerűen ismétlődő képét idézve – szintén „teljesen felöltözve mindenféle regényes színpadi jelmezekben” bolyonganak „nekik is ösmeretlen ösvényeken” (*uo.*, 75).

³⁰ *Uo.*, 315.

³¹ *Uo.*, 301.

³² *Uo.*, 73.

³³ *Uo.*, 55, vö. még 41, 53.

lesz”.³⁴ Később – Katicához hasonlóan – utánozza is Annát, mint ahogy öntudatlanul Anna is ismétli asszonyának gesztusait.³⁵ Báthory úr szemei szintén a színészekéire emlékeztetnek,³⁶ Moviszterné pedig a tárgyalásra „mint egy színházi bemutatóra” öltözik ki.³⁷

Mérték és érték

A helyzetek és értelmezések viszonylagos volta Kosztolányi elbeszéléseiben olyan erős tapasztalatnak tűnik föl, hogy a szereplők szinte külön világokban élnek, a megértés számára áthatolhatatlan távolságban: a jelenetek csak fölszínes találkozásokat hoznak, nem valódi párbeszédet. Ha viszont a különbségek szigorúan vett összemérhetetlenséget jelentenek, akkor az a mű szétesésével, a hősök és szereplői világok végletesen széttartó mozgásával fenyeget. Ezért feszítő kérdésként és poétikai kihívásként jelentkezik, hogy miként lehet mértéket találni úgy, hogy abból ne föltétlen következzen értékelés. Ez egyúttal olyan törést és hasadást vetít előre ítélet és érték között, amely szó és tett, személyiség és megnyilatkozás viszonyát, összetartásának lehetőségét is problémaként állítja.

³⁴ *Uo.*, 147. Később Annát nevelő célzattal ölt álarcot: „Keményebbnek tüntette föl magát, mint valójában.” (*Uo.*, 279.)

³⁵ *Uo.*, 229, illetve 477, 505.

³⁶ *Uo.*, 453.

³⁷ *Uo.*, 527.

A határozott ítéletek elbeszélésbe foglalásának és az értékek megállapításához szükséges viszonyítási pontok visszavonásának összeegyeztethetősége nem egyszerűen elvont bölcséleti kérdés, hanem olyan tapasztalat, amely anélkül artikulálódhat a beszédben, egy szereplő megszólal(tat)ásában, hogy a narrátor föltétlen mindentudóvá válna, s kiemelné magát a mértékprobléma hatóköréből. Nem véletlen, hogy a mérték kérdése és keresése kevésbé a jelenetszerű színrevitel, mint inkább a nyelvvel áll szoros összefüggésben. A hangsúly ugyanis a szereplők kapcsolatáról a beszédszólamok és nyelvjátékok kölcsönhatására, a nyelvi rétegeknek az – összemérhetőséget kérdésként fönntartó – összjátékára helyeződik át. A mértékvesztés vagy a mértékek tagadása éppúgy kételyeket ébreszthet, mint az elbeszélésben fölvonultatott mértékek bármelyikének kizárólagossá tétele.

A *Pacsirta* szereplői „többnyre úgy be vannak zárva saját belső világukba, hogy nemigen jöhet létre tartalmas érintkezés közöttük. [...] a regény mégsem egymástól merőben idegen világok halmaza; az egyik magányélmény olykor visszhangot kelt a másikban, s az ilyen belső kapcsolat határozottan pozitív értéknek számít.”³⁸ Ehhez hozzájárul, hogy a regénybeli nyelvjátékok többsége nem egyetlen szereplőhöz kötődik,³⁹ hanem kapcsolatot jelent köztük. A nyelvjátékok különbségei inkább az énen belül

³⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *Körköröség és transzcendencia a Pacsirtában* = Sz.-M. M., „*Minta a szényegen*”, *i. m.*, 187.

³⁹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi nyelvszemlélete* = Sz.-M. M., „*Minta a szényegen*”, *i. m.*, 167–168.

hoznak létre szakadást, legalább részben az életet és az identitást is fölszabdalván. Az *Aranysárkány*ban ehhez képest talán jobban előtérbe kerül az egymás iránti értetlenség, az elszigeteltség fájdalmas áthatolhatatlansága, jóllehet Novák Antal említett következetlenségei a személyiség ellentmondásosságára is fényt vetnek.

A nyelvjátékok kölcsönhatása egy másik lehetséges kompozíciós elvet kínál a szereplők kapcsolatrendszeréhez vagy a különféle személyiségvonások egymáshoz való viszonyához képest, amely viszont nem egyeztethető maradéktalanul össze a lélektani jellegű regény- vagy drámaforma 19. századi eszményével. Miközben Kosztolányi elbeszélés módját leggyakrabban a meg nem értés színrevitelének vagy az ironikus magánbeszédnek a narratív fogása látszik meghatározni, ez nem egymástól független vagy egymást kizáró jelentéskörökkel társítódik, hanem a nyelvjátékok érintkezéseiből adódó szemantikai újításokkal. A nyelvek és szereplők határai ekként nem esnek egybe: a már említett *Alakok* talán legjobb darabjai nem egyszerűen megidéznek, de ironikusan átértelmezik, mintegy nyelvileg kijátsszák a foglalkozásokra jellemző nyelvjátékokat és nyelvi elvárásokat, a szövegösszefüggés révén így állítva váratlan összefüggésbe a tipikus és szokványosat.

Az *Aranysárkány* Novák tanárja – a természettudományok eltárgyasító logikáját és szójarását alkalmazva nevelői munkájára, diákokkal való kapcsolatára – Liszner Vilit és „az ilyenféle rossz diákokat csak elhanyagolandó

menyiségnek tartotta”.⁴⁰ Novák tehát úgy hiszi, biztos mértékkel bír az emberi teljesítmény és minőség megítéléséhez, a nagyságrendi megkülönböztetésekhez. A regény nem igazolja vissza ebbéli hitét. Egyfelől Novák idézett fölfogása nem egyeztethető össze saját tanári létéről alkotott képével, azzal a meggyőződéssel, hogy a kíméletlen és rettegett Fóris Ferencsel szemben humánus és fölvilágosult eszméket képvisel. Másfelől az a szerep, amelyet Vili Novák sorának alakulásában, a tanár összeomlásában és öngyilkosságában végső soron betölt, ha nem is kizárólagos, de semmiképp sem elhanyagolható. Végül az *Aranysárkány* zárlatához jutva tulajdonképp Novák is elhanyagolhatónak bizonyul: tragédiája jószerevével elfelejtődik, az élet ugyanúgy megy tovább a maga – nem oly csábító – menetében, vagyis a Vilit leértékelő mérték más összefüggésben Nováknak sem kegyelmez.

Míg Novák biztosnak véli, illetve önhittén alkalmazza diákokról alkotott ítéletének mértékét, Édes Anna tárgyalása során a házmaster „elvesztett minden mértéket”,⁴¹ mikor az ügyvéd kérdőre vonta ingadozó vallomása miatt. Az *Édes Annában* a mértékvesztés szinte általánosnak mondható, s talán minden szereplőre érvényes. A kettősgyilkosságig jutó Annára mindenestre éppúgy áll, mint Vizynére, aki nem kis részben a világháborús események hatására veszítette el szemmértékét:

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI, *Aranysárkány*, kiad. BENGI László, PARÁDI Andrea, Pozsony, Kalligram, 2014, 297.

⁴¹ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, i. m., 527.

E keserves két esztendőben fokozatosan megtanulta, hogy az élet semmi és az anyag minden. Hiszen az újságban ő is olvasta, hogy az osztrák hadsereg egy teremtett 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?⁴²

A mértékvesztés a nyelvi szólamok és beszédmódok – sokszor nem is érzékelt – belső ellentmondásában is megmutatkozik: az *Édes Anna* „különböző beszédmódok közhelyeit idézi s ütközteti egymással”.⁴³

A regény egyik sokat emlegetett jelenete két politikai nyelv groteszk felcserelésére, két összemérhetetlen történelemfölfogás zavarba ejtő érintkezésére és egybevegyülésére épül: a házmester megszólítása („Méltóságos uram – harsogta az emberke, hangosan, hogy az egész ház lakói meghallhatták – méltóságos uram”) és Víz szavai („Elvtárs – üdvözölte Víz –, hát maga az, elvtárs?”) kölcsönös „világtörténelmi udvariassággal”, egyaránt „bizonytalanul” felelnek egymásra.⁴⁴ A politikát idéző szófüzés nemcsak a történelmi változásokat érzékeltetheti, hanem Anna megítélése kapcsán – egy Ficsor

⁴² *Uo.*, 209.

⁴³ SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 316.

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 25.

és Viza szerepcseréjéhez hasonló jelenetben – férj és feleség jóval személyesebb viszonyát is képes jellemezni: „Ezúttal azonban [Viza] átvette az ellenzék szerepét, mely az uralkodó kormányon jóindulatú ellenőrzést gyakorol.”⁴⁵ A szerepeknek a politikáéra emlékeztető nyelven megfogalmazott cseréje úr(asszony) és cseléd jól ismert kölcsönös függésében is tetten érhető: Vizyné „folyton a sarkában pandúrkodott” Annának, de „az [is] tagadhatatlan, hogy [az asszony] most inkább rab volt, mint bármelyik más cselédje mellett”.⁴⁶

Miközben a politikai-történelmi képzetek és a személyes viszonyok nyelve több esetben meglepően hasonlóan mutatkozik és egymásba szövődik, a szereplők nem egy alkalommal elbeszélnek egymás mellett. Az egymás összefüggésrendszerét, szöveggörnyezetét alkotó szólamok és nyelvjátékok ironikus-váratlan érintkezése önmagában nem jelenti az alakok egymásra találását. A *Fanyar vacsora* című III. fejezetben férj és feleség tulajdonképp két malomban őröl, még ha a cselédkérdés kapcsán pár pillanatra szavaik egymásba is akadnak, kizökkentvén őket eltérő irányban bolyongó gondolataikból. A vacsora során Viza a közelmúlt zaklatott történelmi eseményeit idézi föl,

⁴⁵ *Uo.*, 217. Kosztolányi a kéziratban *ellenzék* helyett először *ellenőrzőt* írt (*uo.*, 216), ami – freudi cenzúráként értelmezve – akár egy lélekelemző olvasatot is megenged, jöllehet Kosztolányi azonnali javítással módosította „elszólását”, és rögvest távolította a szövegtől a lélektani érdekeltségű befogadást.

⁴⁶ *Uo.*, 201, illetve 215, ugyanakkor vö. 227. Az ennek föloldását ígérő társadalmi eszményt, amelyről Moviszter beszél (*uo.*, 257–267), Tatar lekezelően szintén „világtörténelmi szerepcserének” minősíti (*uo.*, 269).

illetve az új politikai helyzetről beszél. Felesége válaszából az derül ki, valójában nem rá figyelt, mindvégig a cselédekkel kapcsolatos gondok jártak a fejében.⁴⁷ Az ezzel kapcsolatos rövid, intermezzószerű párbeszédet követően az olvasó közvetített belső beszéd révén a másik fél, Vizyné gondolatairól értesül, de az elbeszélő egy utalása világossá teszi, hogy Vízny le-föl sétálva eközben is folytatta politikai helyzetbeszámolóját.⁴⁸

A fejezet zárlatában a nyelvi összecsengések gazdag metaforikus jelentéshálót bontanak ki. A különböző szólamokban föltűnő, ekként többjelentésűnek bizonyuló szavak szemantikai rétegzettsége érzékelteti, kapcsolatba hozza, de nem egyesíti a széttartó szereplői világokat. Vizyné kilátástalannak érezvén a cselédkérdés megnyugtató rendezését, a fejezet végéhez közeledve arra a következtetésre jut: „Nem érdemes élni.”⁴⁹ Férje ezzel szemben reményekkel telve fogadja a politikai változásokat, a Tanácsköztársaság bukását: „Élünk, újra élünk.”⁵⁰ Mindkét kijelentés a regény végére tulajdonképp ellentétébe fordul át.

Felesége elkeseredettségét Vízny szintén a történelmi eseményekkel hozza összefüggésbe, akaratlanul is részt vállalva abban, ahogy a regény nyelve a cselédkérdést világtörténelmi szerepcseréként láttatja: „A te idegzetedet is megviselte ez a szörnyű kor, mint mindnyájunkét. Nem

⁴⁷ Vö. *uo.*, 53.

⁴⁸ Lásd *uo.*, 65, illetve ennek folytonosságot kifejező párjaként: 47.

⁴⁹ *Uo.*, 71.

⁵⁰ *Uo.*, 73.

csoda. [...] Nem közönséges nap a mai. 1919 július 31. Történelmi nap.”⁵¹ A történelmi nap azonban mindennapinak mondott zárlatot kap, s míg Vizy nem lát csodát felesége idegességében, a nap vége annál csodásabb világnak nyit kaput: „A mindennapi csoda történt meg: álmodtak.”⁵²

A címszereplő az *Édes Annában* nemcsak hogy keveset beszél, de az elbeszélő még azt is alig közvetíti az olvasók felé, amit Anna mond. A lány mellbevágó szótlansága így nemcsak belső vagy helyzetéből adódó személyiségvonás, hanem az elbeszélés teremtette karakter és magatartás is: a beszédfeltételek megvonása, elhallgatás és elhallgattatás szétszálazhatatlan keveréke. Anna, kinek számára (kényszerűen) elválni látszik szó és tett, a regény jó részében inkább gyári áruként, gépiesen működik, semmint cselekednék: „Mint valami halk automata mozgott ide-oda. Mint egy gép, gondolták, mint egy gép.”⁵³ Az ismétlés is kiemeli, hogy az elbeszélés azoknak a szereplői vélekedéseknek ad hangot, amelyek mintegy el is

⁵¹ *Uo.* Vö. még *uo.*, 209: „Nem is volt ez csoda mostanában.”

⁵² *Uo.*, 75.

⁵³ *Uo.*, 253. Vizyék ezt megelőzően „beszerzett portékának” látják Annát (*uo.*, 229). Moviszter a tárgyaláson nyíltan megfogalmazza a vádat, hogy Annát gépként kezelték (*uo.*, 532), jöllehet a gépszerűnek vélt testi működések orvosi vizsgálata során maga sem mentes a gépies fásultságtól (*uo.*, 470). Más összefüggésben vö. KOSZTOLÁNYI, *Nyelvünk ügye, 15. jegyzetben i. m.*, 256: „Az ember nem gép, és így a nyelve se gép. Épp ezért tilos benne az ésszerűség merev rendjét keresni.”

hallgattatják Annát, elfedvén és láthatatlanul hagyván az ő nézőpontját.⁵⁴

A XVI. fejezet címe – *Anyag, szellem, lélek* – a személyiség szakadását sugallja, miként a VIII. fejezet *A tünemény* címe sem bizonyul végül egyértelműnek. Ahogy az átváltozó lakásban gazdasági, történelmi, mitikus-mesei síkon egyaránt keveredik és egymásba hatol az ősi és az új,⁵⁵ úgy Anna is egyfelől „értékes matéria”, másfelől „valami láthatatlan jó szellem”.⁵⁶ Ezek a minősítések pedig nemcsak Anna kettősségét vagy belső hasadtságát jelzik, hanem legalább ennyire azokat az összeegyeztethetetlen, összemérhetetlen elvárásokat leplezik le, amelyeknek való kényszerű megfelelés paradox, lehetetlen élethelyzethez vezet. Aligha független ettől, hogy a fejezet vége felé Vizyné spiritiszta rögeszméi és a Piroskát idéző szeánszok is előkerülnek, köztük annak emléke, ahogy egy kivételes alkalommal a halott leány szelleme anyaginak tetszett: „Egyszer materializálódott is a médium mellén, ködös

⁵⁴ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 496: a sok ismétlésben Vizynének a leányáról szóló szavai is gépiessé és kopogóvá lesznek.

⁵⁵ Vö. *uo.*, 213: „Minden újnak rémlett, mintha ajándékba kapta volna. [...] Maguk az ősök is megjelentek, visszatérve számüzetésükből.”

⁵⁶ *Uo.*, 215. A takarítás során Vizyné „bámulta a mindenható anyagot” (*uo.*, 209), amelyet Anna afféle jó tündérként elővarázsolt. A cseléd mesei vonásait erősíti hangtalan, észrevehetetlen munkája (*uo.*, 187), szinte anyagtalan jelenléte: „Szedetlenül szedődött az asztal, terítettlenül teritődött, mint a mese »terülj-asztalkám«-ja.” (*Uo.*, 191.) Anna jelen nem léte ugyanakkor egyszerre utalhat a lány fenyegetettségére, említett elhallgattatására, illetve olyan nem anyagi hatalmára, amely fenyegetővé is válhat.

párafényben, valami tejszerű köd alakjában.”⁵⁷ A határozatlanság és a körvonalak hiánya nemcsak misztikussá, de idegenné és a valódi élethez képest borzongatóvá is teszi ezt a képet, amely visszatér a gyilkosság jelenetében. Vizyné álmából ébredve lánya materializálódott szelleméhez hasonlóan látja Annát: „bámulta ezt az alakot. A kétes holdfényben olyan volt ez, mint valami szellem, ezüst párával körülveve.”⁵⁸

A lélekkel bíró gép és szellemtelen elevenség kísérteties, otthontalan képzetköreivel, történelem, hétköznapi és csoda sajátos körforgásával társulva szent és profán egymást rendre viszonylagossá tevő ellentéte is végigvonul a regényen.⁵⁹ A címszereplő a megtisztulás érzését is hozó nagytakarítás során „reggeltől estig a por és szemét glóriájában állott”.⁶⁰ Az V. fejezet már címével is – *Miniszterium és misztérium* – ide kapcsolódik,⁶¹ miként Jancsi nézőpontjából a bank profán templomnak tetszik, Anna iránti vágyának kitörésében pedig az „elhagyott lakás már

⁵⁷ *Uo.*, 225. A jelenet természetesen párhuzamba állítható az *Aranyárhány* szellemidézéseivel.

⁵⁸ *Uo.*, 497. Az elbeszélő a korábbi helyükre visszalátogató cselédek is úgy állítja be, mint akik élet és halál között lebegve, ismerős ismeretlenségben, elveszette bolyonganak: „Csak a visszajáró halottak érezhetnék ezt ilyen teljesen.” (*Uo.*, 285, vö. 307.)

⁵⁹ Megjelenik, de Moviszter alakja ellenére is kevésbé látszik meghatározónak hit és tudomány viszonyának hasonló többrétűsége (vö. *uo.*, 470).

⁶⁰ *Uo.*, 211.

⁶¹ Ehhez kapcsolódik, hogy a miniszter környezetében Viza úgy érzi, mindenki „valami bájos, atyafiságos érzésben olvadt föl”, míg Anna és Ficsor hiába voltak rokonok, csak „kedélytelen atyafiság fűzte őket egymáshoz” (*uo.*, 117, illetve 175).

nem is látszott családi szentélynek, hanem egy bűntanyának”.⁶²

Az *Édes Anna* felől különösképp láthatóvá válhat a viszonylagosság kétféle válfajának feszültsége, amelyet Kosztolányi a *Mostobában* nem tudott föloldani: miközben a színjátékszerűen rendeződő jelenetek, amelyben az alakok mintegy szerepeket játszanak, alig teremtenek lehetőséget tartalmas emberi érintkezésre, a nyelvjátékok kölcsönhatásai a jelentések összetett kapcsolathálóját hozzák létre. A *Mostoba* – már amennyire fönmaradt vázlatai alapján sejteni lehet – nemcsak a szereplők közti párbeszéd és megértés esélyét vallotta kétségesnek a viszonylagosság erős fölfogása jegyében, hanem a különböző szólalomoknak, mintegy mostohaság és anyaság nyelvjátékainak összemérhetetlenségét is oly szigorúan fenntartotta, hogy azok nem vagy alig tudtak érintkezésbe lépni és egymás szövegösszefüggésévé válni. A *Mostoba* függőben maradt keletkezéstörténete mögött tehát alapjában poétikai okot gyanítok. Az *Édes Anna* vagy az *Esti Kornél* a maguk módján választ adtak az ebből adódó elbeszélői kihívásokra, de nem jelentették a megszólalás és az értelemképzés feltételeivel, a párbeszéd és mérték kérdésével való viaskodás lezárását.

⁶² *Uo.*, 325–329, illetve 349.

GYÓREI ZSOLT

Rímjáték a novelláskötetben – a Csoda a műnemek hármásútján

A huszadik század első felének magyar irodalmában több olyan szerző tűnik fel, akinek mindhárom műnemben sikerül maradandót alkotnia: Heltai Jenő, Szép Ernő, Füst Milán. Kosztolányi Dezső nem sorolható közéjük – drámáirói munkássága mind terjedelmében, mind jelentőségében alatta marad költői és prózáirói teljesítményének. Mégis meglepő az az aránytalanság, amely a Kosztolányi-recepcióban a színpadi játékok rovására megmutatkozik. Nemhogy kritikát, recenziót, tanulmányt alig lelni róluk, de hosszú ideig helyük is bizonytalan volt a különböző szövegkiadásokban.

A *Csoda* című bábjáték jól illusztrálja ezeket a problémákat. Dolgozatomban először kiadástörténetének azon látványos vargabetűit szeretném nyomon követni, amelyek a korabeli szerzők párbeszédese szövegeivel kapcsolatos, általánosabb kérdésekkel is összefüggésbe hozhatók, majd a bábjáték rövid elemzésével igyekszem a műnemi besorolás bizonytalanságának lehetséges magyarázatát adni.

„Rónai Dénes a bábjátékok fanatikusa. Már régóta fáradságot nem kímélve dolgozik, hogy megteremtse a

művészi magyar bábjátékot. Amíg külföldön évek, sőt évtizedek óta virágznak a legmagasabb művészi célokat szolgáló bábszínházak, addig nálunk Rónai Dénesen kívül alig foglalkozott valaki ezzel az érdekes, finom problémával. [...] A Modern Színpad helyiségében felállított kis színpad végre meghozta a magyar művészi bábjátékot. [...] Kiváló írók, muzsikuskok és képzőművészek segítségével nagyszerű dolgokat produkált a piros bársony függönyű, aranyámás kis színpadon és méltán megérdemli az érdeklődést, amellyel a közönség és a művészvilág vállalkozását kíséri.”¹ – számolt be Bús Fekete László az 1917. május 20-án megjelent *Színházi Élet*ben arról az estről, amelyen Harsányi Zsolt prologusa után Balázs Béla, Karinthy Frigyes bábjátékai és Mohácsi Jenő (Ábrahám Pál zenéjére írt) kisoperája társaságában került színpadra a *Csoda*. A színrevitelt, amelynek igényessége külön kivívta Bús Fekete dicséretét: „A mindig stílusos és kifejező színpad s a babák találó, kifejező figurái Fehérváry Erzszi kivételes tehetségét hirdetik”,² hosszas előkészítő munka előzte meg. Már február 25-én ezt olvashatjuk az *Esti Újság Boldog színészek* című cikkében: „most tervezik Kosztolányi alakjait, akik A csudá-t fogják játszani”.³ De nemhogy a bemutató, hanem már ez a hírverés is szűk egy hónappal elmaradt a szöveg első közreadása mögött: a *Pesti Napló*ban január 28-án jelent meg a bábjáték.

¹ BÚS FEKETE László, *Művészi bábjátékok*, Színházi Élet, 1917/21, 15–16.

² *Uo.*, 16.

³ [Szerző nélkül], *Boldog színészek*, Esti Újság, 1917. febr. 25., 5.

Kosztolányi remekül értett hozzá, hogy írásait forgassa: egyes műveit olykor eltérő, olykor azonos cím alatt többször is megjelentette különböző folyóiratokban. A *Csoda* összesen ötször jelent meg írója életében, mindannyiszor ugyanezen a címen: a *Pesti Napló* után az 1918-as datálású, de már 1917 végén napvilágot látott *Káin* című novelláskötetbe került be, ezután *Az Érdekes Újság* 1918. november 31-i számában találkozunk vele, majd a *Képes Újság* 1920. március 23-i számában bukkan fel, végül a *Káin* második, 1922-es kiadásában szerepel.

Érdekes megfigyelni, hogyan definiálják a különböző kiadások a szöveg műfaját. A *Pesti Napló* elsőközlésében „bábjáték, rímjáték” áll a cím után: a kettős meghatározás első fele a színpadi realizációra, a második a verses formára utal. Ez a műfajmeghatározás szerepel a *Káin* első kiadásában is. *Az Érdekes Újság*ban viszont „színpadi jelenet”-ként aposztrofálódik, míg a *Képes Újság* „novella”-ként hozza. Úgy tűnik tehát, hogy az a szerzői szándék, amely a színpadi játékot a novellák közé helyezi, ez alkalommal a műfaj meghatározásának szintjén is érvényesül – noha a szerző életében megjelent, utolsó változat, a *Káin* második kiadása ismét a „bábjáték, rímjáték” meghatározást adja.

A korabeli – a *Káin* első kiadására szorítókozó – kritikák semmi furcsát nem találnak a bábjáték, rímjáték novellaként való szerepeltetésében. Kosztolányi a *Csoda* mellett *A szörny* című bábjátékát is beillesztette ebbe a kötetébe, amelyet a kritika mindenütt egységes novelláskötetként méltat, sőt Karinthy Frigyes kifejezetten hangsúlyozza a kötet műfaji

egységességét. „Mégis, szeretnék valami pozitív, tisztán és precízen kritikai meghatározást találni, amivel kétségtelenül kimutathatnám, összehasonlító módszerrel, Kosztolányi tehetségének ritka és fölényes értékét: – ne pusztá impresszióként hasson, ha jelzőkkel kísérem az »X kalandornő«, a »Szörny«, a »Csoda« című novellákat... [...] Egészen lírai novellái, amikben semmi »epikus« cselekmény nincsen, a balladák rapszodikus erejével hatnak. A rövid, úgynevezett tárcanovellának, mint műfajnak, sokat vitatott jogosultságát a tiszta irodalomban, Kosztolányi diadalmas erővel bizonyítja; amit csinál, művészi egész, hiány és fölösleg nélkül, témái par excellence novellatémák, sehogy másképpen el nem képzelhetők.”⁴

A verses jelenetek novellaként való értelmezését erősíti meg a Kosztolányi halála utáni első közlés is. A *Káin* című kötet anyaga (*Káin* címen) a Révai Kiadónál 1943-ban megjelent, háromkötetes *Kosztolányi Dezső novellái* című gyűjtemény első kötetébe kerül bele – azonban nem hiánytalanul! A szerkesztő, minden magyarázat nélkül, a tizenhét novellából csupán tizenötöt közöl, viszont nem a verses jeleneteket hagyja el, hanem a műfajilag semmiféle kétséget fel nem vető *Az alvó* és az *Omnibuszkocsis* című novellákat.

Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet a korban teljesen elfogadott, párbeszédes tárcanovellák párhuzamára. Természetesen nem olyan kisprózai műveket értek ez alatt,

⁴ KARINTHY Frigyes, *Káin*, Pesti Napló, 1917. dec. 29., 3.

amelyben a narráció mellett gondolatjellel indított dialógus-
elemek is találhatóak, hanem olyanokat, amelyek az előadás
igénye nélkül mégis színpadi jelenetként olvastatják
magukat. Azaz a helyszín, az idő és a szereplők előzetes,
felsorolásszerű, azaz a drámai művek szerzői utasításaihoz
hasonló nyitása után minden megszólalás előtt a megszólaló
neve szerepel, kettősponttal vagy ponttal elválasztva a
voltaképpen közléstől, a plusz információk pedig jól
elkülönítve, megint szerzői utasításként kapnak helyet a
szövegben. Erre temérdek példa akad. Molnárnak,
Heltainak, de a drámát nem író Ambrus Zoltánnak is teljes
kötete kerekedik ilyen formában írt „drámai novellákból”,⁵
és Szini Gyulának, Karinthy Frigyesnek is akad ilyen írása a
novelláskötetekben.⁶ Ezek a kötetek általában a tárca, rajz,
tollrajz műfaját adják meg alcímként, de Heltai a *Bernát* című
kötetében már a „jelenetek” műfaj-meghatározást használja,
másik ilyen kötetének pedig eleve a *Kis komédiák* címet adja,⁷
ezzel is jelezve, hogy tárcanovellái színpadra nem állított –
vagy nem állítható –, olvasásra szánt jelenetekként
működnek.

⁵ Vö. MOLNÁR Ferenc, *Ketten beszélnek: Tárcák, rajzok*, Bp., Franklin, 1919, „Fehér Könyvek”; HELTAI Jenő, *Bernát: Kis komédiák egy székesfővárosi polgár életéből*, Bp., Nyugat, 1913.; AMBRUS Zoltán, *A Berzsenyi-leányok tizenkét vőlegénye: Tollrajzok a mai Budapestről*, Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézete, 1907. (Ambrus Zoltán Munkái, 6)

⁶ Vö. többek között: SZINI Gyula, *Konzílium = Sz. Gy. A rózsaszínű hó: Novellák*, Bp., Athenaeum, 1913.; KARINTHY, *Konzílium dr. Fükszról; Az ember és a szék = K. F. Hasmitét: Novellák*, Bp., Athenaeum, 1933.

⁷ Vö. HELTAI, *Kis komédiák*, Bp., Lampel R. Kk. (Wodianer F. és Fiai), [é.n.]

Ezeknek sajátos szerepe és műfaji jellegzetességei, helyük és jelentőségük a korabeli kisprózában külön vizsgálatot érdemel. Itt elég annyit leszögezni, hogy sokszor a színpadon nehezen vagy egyáltalán nem megvalósítható szcenikával dolgoznak. Molnár *A katona* című írása például, amelyben a *Liliom* egyik dialógusának kezdeménye található, így határozza meg a helyszínt: „A történet kezdődik Budán, a Margit-körúton és végződik Pesten, az Erzsébet-körút tájékán”.⁸ Emellett találhatók bennük olyan szerzői utasítások is, amelyek a szöveget a színpadi megvalósításhoz képest az elbeszéléshez közelítik, például Kosztolányi *Komédia* című írásában az alábbi zárójeles utasítás: „észreveszi, hogy a szódabikarbónás szelencébe belepottyant egy öreg könnycsepp”.⁹ Emellett színpadra vitelük ellen hat az a tény is, hogy az egyfelvonásosnál rövidebb színpadi műfajoknak a kabarén kívül nincs szcenírozási hagyományuk.

A novelláskötetbe sorolás magyarázta párhuzamon túl éppen azért érdemes külön, rendhagyó esetként tekinteni a *Csoda* és *A szörny* című Kosztolányi-játékokra, mert azok a bábszínpadi realizációt követően kapnak helyet az említett *Káin* című novelláskötetben – utoljára tehát 1943-ban.

A háború után a csak lassan meginduló Kosztolányi-kiadás ezen a ponton nagyot változtat az *ultima manus* megszentelte hagyományon. Vargha Balázs, aki 1962-től 1975-ig

⁸ MOLNÁR, *A katona* = M. F., *Ketten beszélnek, i. m.*, 166.

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Komédia* = K. D., *Bábajosok*, Bp., Franklin, 1916, 153.

szerkeszti a Kosztolányi-köteteket, a két verses színjátékot 1962-ben átteszi a versek közé, ezzel a lakonikus szerkesztői megjegyzéssel: „Végül külön csoportot alkotnak a verses színjátékok”.¹⁰ Ez így marad egészen 1975-ig.¹¹

A kiadástörténetnek szempontunkból a következő érdekes mozzanata az önálló drámakötet létrehozása. Réz Pál 1976-ban adja ki a Helikonnál *Patália* címen a drámai életművet, amelybe természetesen beilleszti a két verses játékot is. Ehhez a kötethez nem készül szerkesztői utószó vagy jegyzet. Ugyanakkor az 1980-tól a lírai életművet is gondozó Réz Pál 1989-ig mind a *Csodát*, mind pedig *A szörnyet* megtartja az immár *Kosztolányi Dezső összes versei* cím alatt futó verskiadásokban is!¹² Ezt a kettőséget a szerkesztő sehol nem magyarázza, csupán a tényt közli az 1984-es kiadás utószavában: „Először a köteteket adjuk, megjelenésük sorrendjében, két ciklusban közöljük a hátrahagyott költeményeket (1890–1910: zsengek, ifjúkori versek; 1910–1935), majd a rímjátékokat, csacsi rímeket, paródiákat, külön ciklusban a töredékeket, végül a verses színműveket.”¹³

¹⁰ VARGHA Balázs, *Utószó = KOSZTOLÁNYI Dezső összegyűjtött versei*, I–II, Bp., Szépirodalmi, 1962, II, 441.

¹¹ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1964, 1971, 1973, 1975.

¹² Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1980. (Nagy Klasszikusok); Kosztolányi Dezső *összes versei, I–II*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 1989.

¹³ RÉZ Pál, *Utószó = KOSZTOLÁNYI Dezső összes versei*, I–II, Bp., Szépirodalmi, 1984, II, 330.

Az újabb változás 1993-ban következik be, amikor a *Kosztolányi Dezső összes verseinek* a Századvégnél megjelenő kiadásából váratlanul kimarad a két verses játék – és ezt az újabb, máig érvényes kánont követi az 1994-es Unikornis-, majd a rákövetkező több Osiris-kiadás is.¹⁴ Az 1993-as kötet utószavából Réz Pál egyszerűen elhagyja a verses színművekre vonatkozó passzust, külön megjegyzést nem fűz a változtatáshoz. Érdeklődésemre elmondta, hogy már az 1997-es drámakötetre készülve, kiadói szempontokat figyelembe véve szűkítette az anyagot. Ugyanis 1997-ben *Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka* címen, Réz Pál szerkesztésében és utószavával a Balassinál megjelenik az a drámakötet, amely – a *Patáliától* eltérő módon – minőségileg is újat hoz a verses színjátékok közlésében: nem párhuzamosan, ide és oda is beillesztve kezeli a két játékot, hanem az eredeti szerzői csoportosítást egy új kategóriával gazdagítva, önálló egységként fogja fel a drámai életművet.

Összegezve az elmondottakat: a verses színjátékok kiadástörténetileg mindhárom műnem kánonjába bekerülnek. Kosztolányi életében és röviddel halála után a kisprózához tartoznak, azután egy ideig csak a lírához, majd a drámai életmű első önálló kiadásával egy ideig mindkettőhöz, végül 1993 után csak a drámához.

¹⁴ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső *összes versei*, Bp., Századvég, 1993. (Századvég Klasszikusok); KOSZTOLÁNYI Dezső *összes versei, I–II*, Bp., Unikornis, 1994. (A Magyar Költészet Kincsestára); Kosztolányi Dezső *összes versei*, Bp., Osiris, 1995, 1997, 2000, 2002, 2005. (Osiris Klasszikusok)

A *Csoda* című bábjáték szakirodalma – Karinthy kiemelésétől eltekintve – úgy tűnik, két elemző mondatra szorítkozik. Bús Fekete László már idézett 1917-es cikkében ezt írja róla: „Kosztolányi Dezső a Mágia költője, Csoda címen irt szívbemarkoló kis komédiát a sántáról, a vakról, a némáról és a süketről, akik szerencsétleneknek érzik magukat, de amikor angyali engedelemre nyomorúságot cserélhetnek, mindegyik a másikat tartja inkább nyomorultnak.” Réz Pálnak a *Lucifer a katedrán* kötethez illesztett *A drámáiról Kosztolányi* című tanulmányában is csupán egy egymondatos elemző gondolatot találunk: „A *Csoda* bravúrosan könnyed verssorokba, rostand-ian játékos rímekbe öltözteti Kosztolányi – és a háborús Európa – ekkori kétségbeesését, a Vak, a Süket, a Néma és a Sánta tragikomikus történetével az emberi élet reménytelenségét hirdeti – igaz, példázza e reménytelenség költői szépségét is.”¹⁵

A két mondat két értelmezést kínál. Bús Fekete általános, Réz Pál konkrét, a háborúval magyarázott emberi nyomorúságról beszél, mintha a *Csoda*val közel egy időben született, és – mint láttuk – kötetben mindmáig együtt is publikált *A szörny* című bábjáték analógiájából indulna ki. Mint arra Gajdó Tamás felhívta a figyelmemet, a háborúra, a hátországi helyzetre akad ugyan néhány halvány utalás, így a „24 óra alatt” feliratú táblával érkező Angyalt a Néma így

¹⁵ RÉZ, *A drámáiról Kosztolányi* = K. D., *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, Bp., Balassi, 1997, 282–283.

fogadja: „Egy új parancs? Egy újabb rendelet?”¹⁶, az általános örvendezésben pedig a Süket így kiált fel: „Ölelj meg, Néma, béke van ma, béke” (76. sor) – de ennél több vagy közvetlenebb háborús célzást, kiszólást nem találunk, a gázlángok és a villamos inkább békebeli környezetet sugallnak. A kis darab négy főszereplője közül a Sántát könnyű lenne hadirokkantként ábrázolni, de ez sem történik meg. Sőt mintha az alaphelyzet iróniával kezelné a Sánta, a Vak, a Süket és a Néma nyavalyáját. Mindegyikük panaszkodik, de megszólalásaik és a gesztusaikat leíró szerzői utasítások értelmében valójában mindegyikük ép.

A bemutatkozásnál rögtön ezt találjuk: „SÁNTA (*A Sükethez*) Menj te!” (5. sor) – a Süket pedig pontosan hallja a kérést, és reagál is rá. A Néma első megszólalása előtti szerzői utasítás ki is emeli az ellentmondást, majd a két megszólalásból összeálló egyetlen verssor végére kitett, rímfelelő funkcióval is megerősített csattanó erős poénként nyomatékosítja is azt: „NÉMA (*Sovány, viaszhalvány, mind a két kezével mutogat, de azért nagyszerűen beszél*) És én vagyok a Néma.” (6. sor) A Vak beköszönésében hemzsegnek a látással kapcsolatos utalások: „szertenézek itten a terembe, / Hol drága lányok figyelnek merengve, [...] a fürtös fejek [...] e gázláng lobog égve [...] Nem látom e sikerült díszetet. (*Rámutat*)” (9–10, 12, 14. sor) Ugyanígy reflektál

¹⁶ *Csoda*, 57. sor. A *Csoda*ból vett idézeteket a *Lucifer a katedrán* című kötet alapján közlöm. Az itt olvasható szövegrészleteket én láttam el számozással. A metrikailag definiált verssorokat számoztam meg, ezekre sorszámaikkal hivatkozom, míg a két sor közé ékelt szerzői utasításokra az előttük és az utánuk következő sor megadásával. A számokat a továbbiakban a szövegben adom meg, zárójelben.

önmagára a Süket is: „A tapsokat se hallhatom meg s íme, / Nem hallom, mily jó e versecske ríme.” (31–32. sor) A Sánta ezután a Süket „*elébe ugrik*” (33–34. sor), pársoros jeremiádáját pedig ekképpen végzi: „Figyeljék meg, milyen csúnyán megyek. (*Eldobja a mankót és kétszer végigsétál a színpadon.*)” (42. sor és 42–43. sor között) A bemutatkozás végén pedig a már egyszer poentírozott Néma-megszólalás tér vissza, ismét rímfelelő helyzetben, korábbi felbukkanását ismétlődéssel erősítve: „én meg nem tudok beszélni.” (44. sor)

Az Angyalnak a karácsonyi közhelyes érzelgősséggel jellemzett megjelenésére mindenki a maga bajára hivatkozva reagál:

VAK Ilyenkor az ég lánggal megreped,
SÜKET És hallani az égi éneket.
SÁNTA Ki béna, sánta, az kedvére szállhat,
NÉMA S megszólal a jászol mellett az állat.
VAK Úgy érzem, aranyfény andalog.
SÜKET Úgy hallom, szállanak az angyalok.
(47–52. sor)

„24 óra alatt” – mindössze ennyi áll a plakáton, amelyet a közönyös, unott Angyal hoz, és amely a cím ígérését hordozza. Önmagában kevés információval bír, alighanem annak a máig divatos reklámfogásnak a paródiája, amely ilyen tüneményesen rövid idő alatt ígér a meghirdetett szolgáltatás területén gyökeres változást. Ráadásul az Angyal szavai kurtítják, tehát egyszersmind érvénytelenítik a

plakátra írt ígéretet: „reggelre meglesz” (65. sor). A változás azonban, amelyet ez a lenézőn, közömbösen odavetett csoda hordoz, nem feltétlenül pozitív. A lehetőség, hogy csere útján megszabadulhatnak a nyavalyáiktól, fokozatosan csakugyan azok rabjaivá teszi a főszereplőket. A Süket még tökéletesen hallja az Angyalt: „Ez pompás” (66. sor), a Néma pedig kétszer is megszólal: „Mint szónok, úr leszek a parlamentben” és „Ki kezd?” (74. és 79. sor), de a Vak már nem látja a szöveget: „Mi áll rajta?” (56. sor). Eddig az a természetesség, amellyel együtt éltek a bajjaikkal, megvédte őket tőlük, és egyszersmind sorstársakká is avatta őket, most pedig, bajaik tudatosítása révén, csakugyan azok áldozataivá válnak, és ugyanakkor magukra is maradnak. Ennek kifejeződése szétrebbenésük, és fogyatékaik hirtelen megelevenedése. „VAK (*kopog a botjával*) Hol vagytok, jöjjetek ide, hahó.”; „SÁNTA (*Kiabál*) Mit szólsz hozzám, Süket, mi? / SÜKET Tessék?”; „NÉMA (*kézzel-lábbal nemet int*)” (79. sor, 100. sor és 120–121. sor között) Ezt az elidegenedést nyomatékosítják egymás bajaira humorosan reflektáló, olykor szólásokot konkretizáló megjegyzéseik is: „VAK Ha ezt se látod be, szavamra: vak vagy. / SÁNTA Vak vagy te.”; „SÁNTA Kérdésem, ím, süket fülekre lel”; „VAK (*A Néma felé*) Akarsz? Miért nem beszélsz, édesem? / A néma gyermeknek az anyja sem / Érti szavát...” (98–99. sor, 103. sor és 119–121. sor)

Az eredmény tehát a rádöbbenés a bezártságukra, amelyet először a minden helyzetet elsőként megélő Vak fogalmaz meg: „Én nem hiszek már semmilyen csodában. / Sem a földiben, sem az égiben. (*Komorán*) / Maradjon meg minden

a régiben.” (128–130. sor) – azután mindegyikük külön-külön, gőgösen vállal: „SÁNTA (*gőggel*) Így hát én már örökre sántitok, / Enyém a bánat. (*El*). NÉMA Enyém a titok. / SÜKET Enyém a csönd. VAK És enyém a sötétség.” (131–133. sor) Az érzékelés képessége itt már nem kap hangsúlyt. A Sántáról nem tudjuk meg, hogy bicegve távozik, a Süket pontosan egészíti ki a Néma félsorát, a Néma ismét megszólal – ezeknek a visszanyert önazonosságnak köszönhetően visszanyert képességeknek korábban ironikusan megjelenített, kontrasztos könnyedsége a csalódásba fulladt cserék következtében örökre elveszett. A végig játékmesterként viselkedő Vak az egyetlen, aki olyan fokon éli meg ezt a változást, hogy már nem nyeri vissza a látását. „Esik a hó. Fehér sok hópihe. / Fehér, fehér. Énnekem fekete.” – mondja, utána pedig „*A falhoz megy, a plakátához és megtapintja*” (141–142. sor és 142–143. sor között)

Az irónia, amely az önmagával végső soron elégedett, ártatlan állapot ábrázolására szolgált, eltűnik, helyét a nyomorúság, és az annak kifejezésére szolgáló elégikus hangvétel foglalja el. Az embernek önmaga magányára, nyomorúságára való rádöbbenése a *Káin* több novellájának (*Csengetyű, Hínár, Mátyás menyasszonya*) fő mozgatója. Tematikusan tehát érthető a novelláskötetbe sorolása – főképpen, minthogy önálló, gyűjteményes drámakötet létrehozására Kosztolányi sosem vállalkozott. A két verses színjáték megírása idején ennek még nem is lett volna együtt az anyaga, a betegsége miatti összegző igény már csupán a lírai életmű egybefogására – és megrostálására –

terjeszkedhetett ki. Ebbe nem tagolta bele a két verses játékot, és azok a későbbiekben is, verses formájuk ellenére, valódi kompozíciós elképzelés nélkül fityegtek a gyűjteményes verseskötetek végén. Annál az írónál azonban, aki kora ifjúságától kezdve drámaterveken törte a fejét, aki 1911-ben önálló füzetben adta ki *Lótoszgyökök* című játékát, aki Csáth Géza halálát színdarab formájában is fel akarta dolgozni, aki halálos ágyán feleségével dolgozott az *Édes Anna* dramatizálásán, és akinek ráadásul több jelenete (*Patália, Kanári, Lucifer a katedrán*) sosem jelent meg kötetben – nem tűnik erőltetettnek az az elképzelés, hogy művei kritikai kiadásakor a drámák – Réz Pál elgondolását követve – önálló egységként lássanak napvilágot.

DOBÁS KATA

Néhány kérdés Kosztolányi Dezső Kanári című darabjával kapcsolatban

Noha Kosztolányi Dezső *Kanári* című színdarabjáról 1993-ban tévéfilm is készült,¹ mégsem lehetne állítani, hogy különösen népszerű vagy közismert műről van szó. Ez a darab befogadástörténetének vizsgálatakor is érzékelhető, éppen ezért írásomat célszerűnek láttam ennek áttekintésével kezdeni.

A darab recepciója

Réz Pál, a *Lucifer a katedrán* című, Kosztolányi színpadi, drámai műveit egybegyűjtő kötet utószavában így ír a *Kanári* keletkezéséről:

Ezekben az években [mármint az 1920-as évek első felében – DK] mintha fölébredne Kosztolányiban a drámaírói kedv – ezúttal, kivételesen, külső biztatásra is. Nagy Endre, aki 1924 és 1929 között a Teréz körúti Színpad társigazgatója, többször is kéri, unszolja, hogy írjon színházának. [...] A *Kanári* (Nyugat, 1924. márc.

¹ *Kanári*, rendező Cselényi László, magyar filmdráma, 43 perc.

15. [itt téved Réz Pál, a Nyugat 6. száma ugyanis március 16-i – DK]) Kosztolányi talán »legdarabszerűbb darabja« (hogy Karinthy kifejezését alkalmazzuk rá). Szatirikus novelláinak és karcolatainak szellemében, fordulatos cselekménnyel és mulatságos-karikaturisztikus figurákkal csúfolódik a pesti polgárok sznobizmusán, műveletlenségén, az Ambrus Zoltán-i Berzsenyi báróknál is kisszerűbb parvenük divatmajmolásán, ügyesen hasznosítva a magyar kabaréirodalom hagyományait. Kosztolányi gallomániájának ismeretében meglepő, hogy milyen ironikus kedvvel figurázza ki a francia nevelőnő felszínességét, léhaságát, kényeskedését; talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy ebbe a szellembe belejátszik a Trianon utáni hazai közvélemény franciaellenessége. A *Kanárit*, mely a vígjátékíró Kosztolányi lehetőségeinek felcsillanása, a Teréz körúti Színpad 1924 márciusában mutatta be.²

Veres András is tárgyalja a *Kanárit* az *Édes Anna* előzményeinél, a regény kritikai kiadásában, és csakis egyetérteni lehet azzal az állításával, miszerint Bözsi, a dunántúli cseléd lány alakja csak látszólagosan ellentétes Annáéval: „A számos életrajzi elemet tartalmazó színpadi jelenet Bözsijének természete csak látszólag ellentétes Édes Annáéval. Sőt inkább egyfajta párhuzam áll fenn a tökéletes gyanútlanóságuk, elárultatásuk és lázadásuk egymást követő

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, kiad., utószó RÉZ Pál, Bp., Balassi, 1997, 284.

fázisai között.”³ A harmadik, rövid idézet Vilcsek Bélától származik, aki szintén a regényekkel való kapcsolódási pontokat emeli ki: „A *Pacsirta* megírásának évében és két esztendővel az *Édes Anna* elkészülte előtt íródó *Kanári* a nagy regények egy-egy motívumát sűríti egyetlen groteszk életképbe.”⁴ A *Kanári* recepcióját tehát úgy tűnik, alapvetően meghatározza az úgynevezett nagyregényekhez való viszonyítás, ami már önmagában is jelzi a darab kanonikus pozícióját.

A színházi közeg

A Terézkörúti Színpadnak Nagy Endre volt a kérdéses időszakban a művészeti vezetője, Salamon Béla az igazgatója, a színház 1923 decemberében kezdte meg működését. Az intézmény elsősorban kabarészínházként működött, tehát többfajta zenés műsort, illetve egyfelvonásos bohózatot, vígjátékot kínáltak a közönségnek. Ha elfogadjuk, hogy Kosztolányi valóban felkérésre írta a darabot, akkor az is jól látható, hogy miért egyfelvonásos darabot írt – a színház repertoárjába ugyanis ez illeszkedett.

³ VERES András, *A regény keletkezése* = KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, kiad. VERES András, PARÁDI Andrea, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Bp., Kalligram, 2010, 664.

⁴ VILCSEK Béla, *Dráma és színház a századelő Budapestjén: Kosztolányi Dezső színházi estéi*, Napút, 2007/1., 106.

Az előadásról magáról egyelőre keveset lehet tudni,⁵ hogy konkrétan milyen módon adták elő a darabot, további kutatást igényelne, hiszen egyetlen rövid és nem is különösen informatív beszámoló alapján tévedés lenne messzemenő következtetéseket levonni.

Gépirat és folyóiratos megjelenés

Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában lelhető fel a színdarabnak egy gépirata⁶ Kosztolányi ceruzás, illetve zöld tintás javításaival, ezen felül egy fekete tintás és piros ceruzás javítás is található benne, az utóbbi mindösszesen a szereplők neveinek, és a szerzői utasításoknak az aláhúzására korlátozódik. A gépiratot Kosztolányi minden valószínűség szerint a színháznak szánta. A gépiraton több javítás, betoldás is látható, egészen apróságoktól kezdve az egyik szereplő, Jancsi életkorának javításáig. (A kisfiú először öt, majd – a javított változat szerint – hatéves.) Ezeken felül azonban van néhány fontosabb eltérés is. A cím alatt az alábbi olvasható: „Családi tragédia egy felvonásban.” Ha nem is tulajdonítunk túlzott jelentőséget ennek a műfaji megjelölésnek, mindenképpen érdekes jelenség a fent tárgyalt színházi közeghez képest, és éppen ezért az alcím természetesen

⁵ Jelenleg egyetlen beszámolóra lehet hivatkozni: [Szerző nélkül], *Lakodalom a Teréz-köruton*, Ma Este, 1924. márc. 14., 15.

⁶ OSzK Színháztörténeti Tár, jelzet: MM 3268. A gépirat 18 számozott oldalból áll.

ironikusan is érthető. Műfaji bizonytalanságról árulkodik egy, az *Esti Élet*ben, 1924. február 22-én megjelent rövid hír is – ami tehát még a színházi bemutató és *Nyugat*-beli megjelenés előtti –: „**Kosztolányi Dezső kabarédarabot írt.** A Terézkörúti Színpad fölkérésére Kosztolányi Dezső egyfőlvonásos családi tragédiát írt. A darab címe: »Kanári«, témája egy magyar pesztonka, meg egy francia nevelőnő konfliktusa. Kosztolányi egyfőlvonásosa a Nagy Endre, Salamon Béla kabaréjának most készülő márciusi műsorán fog színre kerülni.”⁷

Míthogy a *Nyugat*-beli megjelenésben „Jelenet” alcímet olvashatunk, ezért az feltételezhető, hogy ez a hír a színháznak leadott gépirat alapján történhetett. A lap profilját vizsgálva az is elképzelhetőnek tűnik, hogy maga a színház kérte a hír leközlését – ami nem is lenne időben elképzelhetetlen, hiszen február 22-én már feltétlenül ott kellett lennie a Terézkörúti Színpadnál a színdarab szövegének, ha márciusban elő akarták adni.

A legfontosabb törlés és javítás a darab végén található, ami a „tragédia” megjelöléshez illeszkedik. Az idézett szöveg a különböző javításokat nem jelöli, mindössze egy nagyon fontos mozzanat illusztrálására használom:

Bözsi:

Bent vannak. (Jancsi ágyára könyököl, tántorogva a fájdalomtól): Mit csináljak? Á, á, á. (A kisszoba felé):
Juj ha megtéphetném annak a cafatnak a haját, annak a

⁷ [Szerző nélkül], *Kosztolányi Dezső kabarédarabot írt*, *Esti Élet*, 1924. febr. 22., 5.

rossebesnek a pofáját, aki elvette tőlem. (Körülnéz, fölordít.) Ahá, ahá. A madár. A randa madár. Az a randa sárga madár. No várj csak. (Gyorsan fölugrik a székre, kinyitja a kalitkát, belenyúl, biztosan motoz benne és megragadja a kanárit.) Megvagy. (Csönd.) Csipogsz még? (Kezét kiveszi a kalitkából.) Most már nem nyikorog. (Ledobja a földre.) Vége. (Rátapos, áll, liheg. A kezére tekint riadtan.) Jaj, véres a kezem. (Arcát eltakarja karjával, [olvashatatlan szó] gyilkos, és halkán, sirdogálva mondja:) Véres a kezem. (Lassan kitántorog. A szín üres marad.)

És a kézzel javított, ceruzás rész, ami egyúttal a gépirat végleges szövege is lesz (az eltérést kurziváltam):

Bözsi: Bent vannak. (Jancsi ágyára könyököl, tántorogva a fájdalomtól): Mit csináljak? Á, á, á. (A kisszoba felé): Juj ha megtéphetném annak a cafnak a haját, annak a rossebesnek a pofáját, aki elvette tőlem. (Körülnéz, fölordít.) Ahá, ahá. A madár. A randa madár. Az a randa sárga madár. No várj csak. (Gyorsan fölugrik a székre, kinyitja a kalitkát, belenyúl, biztosan motoz benne és megragadja a kanárit.) Megvagy. (Csönd.) *Mit félsz? Nem bántalak. Eriggy. (Elengedi, utána néz.) Repülj a hazádba. Én is repülök...*⁸

⁸ Az idézetek a gépirat 18. számozott oldaláról származnak.

És végül, a *Nyugat* 1924. március 16-i számában megjelent változat: „Bözszi: [...] Megvan már. Csipogsz? (Csönd): Ne félj. Téged nem bántalak. (Kinyitja az ablakot, a kanárit elrepíti): Menj. (Utána bámul): Repülj a hazádba. (Most kacag): Én is repülök. (Most sír, arcát eltakarja karjával, kitámolyog. A szín üres marad.)”⁹

A *Nyugat*-beli megjelenés és gépirat viszonyának tisztázásakor elsőként éppen a színdarab végének azonossága lehet kiindulópont, mivel magán a gépiraton semmilyen eligazító információ nincsen erre nézvést – sem dátum, sem nevek. Ezen felül még a kisebb javítások lehetnek még irányadóak. Talán itt, amikor több szövegváltozatról beszélünk, tűnik ki leginkább az a néhány kérdés, aminek feloldására jelenleg csak hipotéziseim vannak. A legvalószínűbbnek az tűnik, hogy a gépirat született meg először, majd ez a szöveg kétféle irányt vett: 1. egy a színháznak szánt szöveg, a szükséges javításokkal, amelyek elsősorban a szóbeli előadásnak szóltak 2. egy a *Nyugat*nak szánt szöveg, amiben viszont nem feltétlenül lettek kijavítva azok a szöveghelyek, amelyek a színházi gépiratban igen; itt viszont megváltozott a műfaji megjelölés: a „családi tragédia” helyett „jelenet” szerepel, ami sokkal semlegesebb.

A fenti különbségek mellett még egy fontos mozzanatot kiemelnék, ami már erőteljesebben befolyásolja az értelmezést is. A korábbi verzióban a kanári egyértelműen a francia kisasszonnyal azonosítódik. Így a madár megölése

⁹ KOSZTOLÁNYI, *Kanári (Jelenet)*, *Nyugat*, 1924. márc. 16., 458.

egyfajta rituális, áttételes gyilkosságnak is felfogható. Ez pedig nyilvánvalóan még inkább felidézheti az Édes Anna-történetet, immáron nem csupán a szereplők, de a gyilkosság tettének megtörténtét illetően is. A javított változatban és a *Nyugatban* megjelent szöveg ezzel ellentétes: a kanári a cselédlánnyal is párhuzamba kerül, nem csupán a francia kisasszonnyal, hiszen szabadon engedése a cselédlány hazatéréséhez lesz hasonló, még akkor is, ha ez a szabadság kényszerűség is. Ez a kényszerű szabadság, a kényszerű hazarepülés pedig a Pacsirta-történet felidézésére készítheti a befogadót.

Kosztolányi a színdarabról

Végül érdemes idézni Kosztolányi egyik önértelmezését a saját darabjáról, amely szintén nem a francia kisasszony szerepének fontosságát erősíti. Az interjú szövegét Gál János készítette, és a *Fejérmegyei Napló* Vasárnapi mellékletében jelent meg, 1924. március 30-án, vagyis már a darab bemutatása, és a *Nyugatban* történt megjelenése után:

Kiértünk a temetőbe. Egy kis igénytelen sírdombnál egyszerre csak élénken felkiáltott:

– Istenem, nini, milyen érdekes!

– Mi érdekes?

Elolvasta a fakeresztbe vésett nevet:

– Keresztes Bözsi.

Félrehúztam a koszorut és folytattam:

– Élt 3 hónapot... Vajjon miért született ez a kis Bözsi erre a nagy-nagy világra?

Az író mélyen a szemembe nézett, aztán jelentős mosollyal válaszolt:

– Éppen azért, amiért mi. Semmi másért.

De a nevet újra ismételte:

– Keresztes Bözsi... Az én cselédem, kiről a napokban a Nyugatban megjelent kis drámai életképet írtam, a Kanárit. Igazi Jó lélek volt, dunántúli. Férjhez ment s már nincs nálam. Elment.¹⁰

Három évvel később *Ábécé. A nyelvről és a lélekről* című írásának egyik szakaszában a francia kisasszony, a család és a történet egy része is már inkább ironikus színezetet kap. A szöveg a *Bácsmezei Napló*ban és az *Új Idők*ben is megjelent; a *Bácsmezei Napló* 1927. december 20-i szövegét idézem:

Yvonne, a fiam első francia kisasszonya évekkal ezelőtt késő este érkezett meg. Fáradt volt, azonnal lefeküdt. Az éj közepén, a harmadik szobából, a nyitott ajtókon át hallottuk, hogy álmában beszél. Ekkor hallottunk valakit először franciául beszélni, álmában. Ezt mondta: „Il fallait qu’il fut là”. Az a körülmény, hogy ekkor is ily gondosan alkalmazza

¹⁰ DR. GÁL János, *Kosztolányi Dezső nyilatkozik legközelebbi terveiről*, Fejérmegyei Napló, 1924. márc. 30., 1. (A lapnak ez a 75. száma, a mellékletét tüntettem fel.) A cikkre Szilágyi Zsófia hívta fel a figyelmem, melyet ezúton is köszönök!

az időegyeztetést a föltételes módot, a hajlott ékezettel, melynek szemöldökszerű jelét szinte ott láttuk lebegni szobánk sötétjén, annyira megindított bennünket, hogy másnap önként fölemeltük a fizetését.¹¹

1934. december 25-én jelenik meg a *Budapesti Hírlap* hasábjain egy nyilatkozat Kosztolányitól, amelyben arról kérdeztek meg írókat, hogy miért nem írnak színdarabot: „– Két egyfelvonásosomat játszották ötvenszer egymás után, a Patáliá-t és a Kanári-t. Egyébként nem írtam nagyobb színdarabokat. Nyilván azért, mert a vers és az elbeszélő próza teljesen kielégített.”¹² E nyilatkozat alapján is úgy tűnik, nem beszélhetünk arról, hogy drámaírói tevékenységének maga Kosztolányi központi szerepet tulajdonított volna, ez pedig továbböröklődni látszik a befogadástörténetben is.

¹¹ KOSZTOLÁNYI, *Abécé: (A nyelvről és lélekről)*, Bácsmezei Napló, 1927. dec. 20., 4.

¹² [Szerző nélkül], *Miért nem ír színdarabot? Kiváló írók őszinte vallomása a színpadról*, Budapesti Hírlap, 1934. dec. 25., 22.

PINTÉR BORBÁLA

Mi a színpad? Kosztolányi Dezső
*Dialóg című verses jelenetéről**

A *Dialóg* egy kétszereplős, egyfelvonásos, páros rímű ötshatodfeles jambikus verselésű iskolai színpadi előadásra szánt darab, amely Kosztolányi életében nem jelent meg. Először Dér Zoltán közölte a *Mostoha és egyéb kiadatlan művek* című kötetében, 1965-ben. Ezért az 1962-es *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei* című kötetben, amelyben helyet kapnak a verses drámák, a *Dialógról* nem esik említés, a színházi művek nyitódarabja az 1902. évi július 26-i Reviczky emlékére állítandó mellszobor javára rendezett ünnepségre készült *A kékerubás* című verses jelenet. Az 1971-es *Összegyűjtött versei* című kötet, melynek szövegeit Vargha Balázs gondozta,¹ már hozza a szóban forgó alkotást, míg az 1997-es megjelenésű *Összes verseiben* Réz Pál nem ad helyet a verses jelenetnek.² Dér az első megjelenéskor a „Versek” között szerepelteti a művet, Varghánál viszont már a „Verses drámák” között kap

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött versei I-II.*, kiad. VARGHA Balázs, Bp., Szépirodalmi, 1971, 301–304.

² KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1997.

helyet, ahogy a 2004-es *Lucifer a katedrán* című³ kötet is az alcímben foglaltak alapján a szöveget Kosztolányi színpadi játékaik közé sorolja.

Dér az első kiadásban betűhív átírással közli a jelenetet a mellékletben a kéziratról készített fotóval. Az átírás több helyen pontatlan, ami némelykor a versritmus,⁴ máskor pedig a szöveg értelmének⁵ módosulását okozza. Vargha Dér szövegét adja közre a közlésbeli hibákat továbbörökítve.⁶

Dér a verses jelenet datálása kapcsán azt írja, hogy a dátum éve eredetileg 1901 volt, majd Kosztolányi átjavította 1902-re. A Petőfi Irodalmi Múzeumban fellelhető kézirat valóban nincs jó állapotban, különösen e helyütt szakadt, és a ragasztótól is igen elsárgult, de a számok méretének és alakjának összevetéséből úgy látszik, hogy itt nem történt

³ KOSZTOLÁNYI, *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játékaik*, Bp., Balassi, 2004, 191–194.

⁴ 1. lap recto 23. sor „hütelén”-je áthúzva, javítva: „hütlén”. Így daktilus helyett trocheus a 3. versláb, vagy 1 lap verso 8. sor: „S e lángragyúlt harag vajjon miért...” a dupla mássalhangzó miatt spondeus áll a jambus helyett. Illetve: 1. lap verso 19. sor: „Ha látja [azt], kitől az ő szerelme” sorból Dér közlésében kimarad a távolra mutató névmás, s így e hosszú szótagnak a hiányában botlik a jambikus lejtés. Vö. DÉR Zoltán, *Jegyzetek = KOSZTOLÁNYI, Mostoha és egyéb kiadatlan művek*, kiad., bev., jegyz. DÉR Zoltán, Novi Sad, Forum, 1965, 116.

⁵ Dérnél az 1. lap verso 11. sorában ez áll: „Egy porba dőlt szegény halott szívét”, miközben a kéziratban jól olvasható, hogy a tárgyrag helyett határozóórag áll, ami a szövegkörnyezetből is következik, hiszen ez a mondat az előző kérdésre „S e lángragyúlt harag vajjon miért..” adja meg a választ. A téves olvasatból származó variációt hozza az összes többi kiadás is.

⁶ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött versei I-II., i. m.*, 302.

javítás. A feltételezés szerint ugyanis akkor a keltezés három helyen is tartalmazott volna egyes számot: 1901. ápr. 16-án. S valóban a kettes szám egy furcsa kanyarral indul, de ebből nem következik, hogy az eredetileg egyes lett volna, mert akkor sokkal kisebbnek kellett volna lennie, mint a többi szám, eltekintve az őt megelőző nullától. Inkább az valószínűsíthető, hogy mivel ez a számjegy az évszám záró számjegye, ezt hangsúlyozandó készült lendületesebbre az utolsó kettes számjegy.

Keltekészéstudomány

Kosztolányi e korai korszakáról, az életmű egészének ismeretéhez képest viszonylag kevés forrás áll rendelkezésünkre. Kosztolányi naplója 1901 februárjával berekesztődik, a levelezéséből az 1901 és 1902 közötti időszakból pedig mindössze négy levél ismeretes. Kosztolányi Dezsőné is szűkszavúan jellemzi ezt a korszakot. A források leginkább Kosztolányi önképzőkori tevékenységével foglalkoznak behatóbban. A kutatáshoz így elsősorban Csáth Géza naplója adhat támpontokat.

A színpadra vitt szerelem életrajzi ihletettséget Réz Pál veti fel a jegyzetében, mely szerint „A *Dialóg* vélhetően megtörtént esetet dolgoz fel, főhősét az ifjú szerző alighanem önmagáról vagy valamelyik rokonáról mintázta.”⁷

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei, i. m.*, 277–278.

Kosztolányi naplójából és unokatestvérével, Brenner Józseffel való levelezéséből alapos betekintést kaphatunk Kosztolányi szerelmi életébe 1901 februárjáig, valamint Csáth naplójából és Kosztolányi Dezsőné életrajzából értesülhetünk a fiatal fiú testi szerelembe való beavatódásának történetéről 1901 szeptemberéből.⁸ Majd már a *Bácskai Hírlap* 1903. február 28-i száma tájékoztat bennünket Kosztolányi diáktársaival közös, s végül botrányba fulladó, a kor egy ünnepest színésznője, Küry Klára iránti rajongásáról.⁹ De a verses dráma születésének idejéről nincsenek adataink Kosztolányi szívügyeit illetően. Így tehát, mivel az életrajzi ihletettségre vonatkozóan nem rendelkezünk bizonyító erejű adatokkal, ezért azt alátámasztani, illetve megerősíteni nem tudjuk.

A darab keletkezésének körülményeire az alcím és az aláírás körüli megjegyzések is utalnak, melyek szerint a jelenetet a hetedikes gimnazista Kosztolányi egy matiné alkalmára írta, „felszólításra”.

Kosztolányi a Szabadkai Főgimnázium önképzőkörének gyűléseit már hatodikos korában látogatta, de aktív taggá csak az 1901/02-es tanévben, hetedikes gimnazistaként válhatott, a következő tanévben pedig titkárrá választották. Az önképzőkör üléseiről részletes jegyzőkönyveket

⁸ CSÁTH Géza, „*Méla akkord: hínak lábat mosni*”: *Naplófeljegyzések 1897–1904.* kiad. MOLNÁR Eszter Edina, SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 304.

⁹ Hivatkozva ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete*., „Ez volt az élet?” 3. rész: *Már néha gondolok a szerelemre*, Alföld, 2014/1, 46.

vezettek, és a tagok javaslatai alapján legjobbnak ítélt műveket a szerzők érdemkönyvbe írták be.

Az önképzőkör ülésein előadásokat tartottak, ami lehetett szavalat, értekezés vagy irodalmi alkotás. Az előadást vita követte, majd a pozitívan elbírált darabokat elfogadták, s ezek kaptak helyet az Érdemkönyvben. Az 1902/03-as tanévben az önképzőkör díszkönyvébe egyetlen kivételtől eltekintve kizárólag Kosztolányi-írások kerültek be, amelyekből többet be sem másolt,¹⁰ ezeket csak említésből ismerjük, de a *Dialóg* ezek között sem szerepel. Hovatovább Kosztolányi, mikor az 1901-es tanév legvégén a Reviczky-versfüzérét, a *Sírvirágok* című ciklusát vitatják meg, úgy nyilatkozik, hogy költőként már nem, csupán kritikusként fog szerepelni az önképzőkörben.¹¹ Ezekből tehát az következtethető, hogy a szóban forgó darabot nem nyújtotta be az önképzőkörbe. Ugyanezt erősíti meg az aláírás előtt álló zárójeles megjegyzés is, mely szerint Kosztolányi nem az önképzőkör ülésére, önként, hanem, ahogy maga is írja „felszólításra”, azaz valamely órai dolgozat keretében, vagy a gimnázium színpadi felhívására írta a darabot.

Az is feltételezhető, hogy a zárójeles kiegészítés azért született, hogy jelezze: a szerző valamely nyomás hatására írta művét, ugyanis ez idő tájt mind Brenner mind Kosztolányi a Széchenyi-pályázattal volt elfoglalva, melynek leadási határideje május 20. volt. Ebben az évben a

¹⁰ DÉR, *Ikerszillagok: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza*, Újvidék, Fórum, 1980, 13.

¹¹ BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Újvidék, Fórum, 1986, 12.

Széchenyi és Vörösmarty párhuzamba állítására kiírt pályázaton Kosztolányi kapta az első díjat, 50 koronát a „Lesz még egyszer ünnep a világon” jellegű pályamunkájára, míg Brenner „Mindent a hazáért” jellegű munkája a második helyezést érte el, az azzal járó 30 koronás díjjal. A pályamű elkészítése sok energiát igényelhetett, mivel a munkáról írott bírálat épp terjedősségeért rója meg Kosztolányi dolgozatát, aminek csak bevezető része 183 lapra rúg.¹²

Színházi élmények

Kosztolányi naplójából és levelezéséből is tudjuk, hogy rendszeresen jár színházba, és színházi élményeit naplójában is rögzíti, hol rajongva méltatja, hol pedig elmarasztalja az előadásokat.¹³ A színdarabok legfőbb hiányosságnak a logikai következetlenséget, az indokolatlanságot látja, ami ellen az önképzőkori dolgozatok bírálatakor is kikelt.¹⁴

¹² Kosztolányi Dezső és ifj. Brenner József (Csáth Géza) pályamunkáit értékeli a gimnáziumi tanárok HEGEDŰS Antal, SZABÓ József, *Gymnasium, 1747–1997*, Szabadka, Pannon Press, 1997, 321–322.

¹³ Vö. „A színházból jövök, a múzsák templomából – a szent színházból. Oh ez a költészet legszentebb hona, az a szép, a nemes hazája!” „Bosszantó egy dolog, ma is valami ostoba bohózatot adnak: *Három pár cipő*. Hogy a szabadkai színészek nem tudnak okosabb darabot adni.” KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók*, kiad., jegyz. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1996, 770, 767.

¹⁴ „Borzasztó önképzőkör. [...] Dicséretesre bírálták. S igen tévesen. Lélektani absurdum van benne. [...] A szerző azzal védekezik, hogy

Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros* című darabját 1901. március 2-án mutatták be Szabadkán. Március 20-án, hatodik előadására maga a szerző is Szabadkára látogatott, amiről Kosztolányi meg is emlékezik naplójában. A színdarab fogadtatástörténet érdekessége, hogy Herczeget épp e darabja miatt történelemhamisítással vádolták meg. A Szabadkai Gimnázium történelemtanára Sziebenburger Károly, hogy a történelem újraalkotásán esett csorbát kiigazítsa, s mivel nem akarta, hogy tanítványai Herczeg színművéből tanulják a Rákóczi-szabadságharc történetét megírta a maga ellendarabját, *Bottyán generális* címen, ebben hazafiasabbra formálva az anyagot.¹⁵ A fiatal Kosztolányi már jó érzékkel észrevételezi az alakok kidolgozottságának problémáit, naplójában a történelmi jellemek megformálásának hiányosságait emeli ki.¹⁶

másképp nem tudta volna kidolgozni az alapeszmét. Hisz ez hiba, ha nem tudja elérni természetes eszközökkel az alapeszmét?” KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók, i. m.*, 768–769.

¹⁵ HICSIK Dóra, *Bottyán generális, avagy a vidéki tanár esete a Rákóczi-szabadságharcval = A mi Rákóczink.* Délvidéki tanulmányok a szabadságharc 300. évfordulójára, szerk. ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna, Újvidék, Vajdasági Magyar Közművelődési Társaság, 2005, 129–134.; 129.

¹⁶ „Íme egy élő példa: az Ocskay brigadéros. Milyen nagy port vertek fel, milyen darab, Shakespeare mellett elbújhat, s most bosszankodva írom le naplómba, hogy hamisíthatja meg egy ilyen – különben genialis – író a történelmi jellemeket, hogy adhat ily gyenge, hézagos, sok-sok helyen érthetetlen karcolatot. Vannak benne szép, sőt megragadó részletek, költői, hatásos dolgok bőviben, de bizony a darab nem kielégítő, nem kerekded.” KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók, i. m.*, 799.

A jelenet előadásának kérdése

A verses jelenet kéziratán jól látható a ceruzás kiegészítés, mely a két szereplőt azonosítja, Jenő szerepét Vida Jánosnak, Ernőét Rónay Györgynek szánta a fiatal szerző. Vida Jánosról, pontosabban az ő szavatairól mind Kosztolányi mind Csáth említést tesz naplójában. Kosztolányi egyszer említi őt, mint aki 1901. november 19-én Erzsébet királynő névnapja alkalmából készített műsoron szavalt.¹⁷ Csáth erről az alkalomról nem emlékezik meg, ő egy 1902. február 16-i, Jámbor Pál síremlékére való gyűjtésre rendezett műsorról ír, amelyen Vida Dancla *Resignation* című zeneművét hegedülte, s Jámbor *Egyetértés* című versét szavalta el.¹⁸

Rónay György Brenner József osztálytársa volt a Szabadkai Gimnáziumban, akiről Brenner többszöri is ír naplójában,¹⁹ barátjaként emlegeti, akivel sportolásképp együtt gyalognak. S tőle tudjuk azt is, hogy a Bánk bán második felvonását a Szabadkai Gimnázium iskolai színpadára állították, amelyben Simon bánt Brenner, a címszerepet pedig Rónay György, VI. osztályos tanuló

¹⁷ „Szavalt Vida”. KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók*, i. m., 774.

¹⁸ Itt jegyzem meg, hogy Dér Zoltán kiadása (Ifj. BRENNER József, *Napló*, kiad. DÉR Zoltán, Szabadka, Életjel, 2006.) e helyütt Danelaként nevezi meg a szerzőt, ami feltehetően a kiadás pontatlanságából ered, ugyanis egy helyen Danda s másik három helyen pedig Danela névelőfordulás található. 159–160. A napló új kiadása már helyesen Danclaként hozza mindhárom helyen. Vö. CSÁTH, „*Méla akkord...*”, i. m., 2013, 334–335.

¹⁹ *Uo.*, 238, 304, 332, 356–357, 362–363.

játszotta.²⁰ A napló tanúsága szerint Rónay nemcsak a színpadon, hanem az életben is hajlamos volt a drámai szereplésre, Brenner egy elég különös esetet idéz fel 1902. június 24-éről, amikor is Rónay pisztolyt lopott, hogy végezzen Csajkás Mihállyal, az osztály matematika és fizika tanárával, amiért őt megbuktatta, s végül mivel a tanárt senki nem akarta kihívni az udvarra, Rónay szégyenében önmaga ellen fordította a fegyvert, de szerencsére a golyót el tudták távolítani az arcából, és egy hét alatt felépült.

A források tanúsága szerint tehát a *Dialóg* végül nem került színpadra. Habár Dér Zoltán erről szóló érvelése kicsit ellentmondásos, mert először azt írja: „az értesítőből nem derül ki, hogy az 1901/1902. tanévben tartottak-e az iskolában matinét”,²¹ majd egy sorral később „Elfogadhatónak látszik azonban az a föltevés, hogy mégiscsak megelevenedtek alakjai, mert az iskolában az idő tájt is gyakran rendeztek ünnepeket, jótékony célú előadásokat és matinékat, amelyek közül csak a legjelentősebbekről, az egy-egy évforduló alkalmából megtartott iskolai ünnepelekről számolt be az igazgatóság az értesítőben.”²² A Dér és Dér közötti vitát végül Dér dönti el, amikor Csáth naplójának mellékletében közli az 1902-es évből ránk maradt plakátokat a február 16-i Matinéről, a május 8-i Hangversenyéről és a július 26-i

²⁰ *Uo.*, 332.

²¹ DÉR, *Jegyzetek, i. m.*, 146.

²² *Uo.*

Reviczky megemlékezésre írt *A kékeruhás* című előadásáról.²³ A plakátok alapján tehát világossá válik, hogy Kosztolányi jelenetét sem a február 16-i matiné alkalmával sem az év másik két rendezvényén nem adták elő.

Továbbá sem Kosztolányi, sem a szorgalmas naplóiíró Csáth nem említ semmilyen körülményt, sem a *Dialóg* keletkezéséről, sem elkészültéről, sem pedig előadásáról nem tudósítanak, holott Csáth a fentebb említett mindhárom alkalomról, s azok előkészületeiről valamint sajtóbeli visszhangjáról egyaránt részletesen beszámol.²⁴

A recepció

A *Dialóg* recepciótörténete az első közléssel kezdődik. Dér Zoltán ír hozzá rövid jegyzetet a *Mostoha és egyéb kiadatlan írások* megjelenésekor, majd az *Iker-sillagokban* Kosztolányi és Csáth munkáit tárgyaló szakmunkájában tér vissza hozzá, illetve a 1997-ben megjelenő *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka* című kötetben Réz Pál foglalkozik a szöveggel.

Dér az első közlésben azt írja, hogy „[Kosztolányi] ezzel a verses párbeszéddel debütál, mint drámaíró”,²⁵ s emellett érvel az *Iker-sillagokban* is, méltatva a komédia verselését: „Fontos zsenge a *Dialóg* már csak azért is, mert a költő

²³ Ifj. BRENNER, *I. m.*, 162, 169. A plakátot lásd még: CSÁTH, „*Méla akkord...*”, *i. m.*, 337.

²⁴ *Uo.*, 335–338.

²⁵ DÉR, *Jegyzetek*, *i. m.*, 145.

legkorábbi színjátékainak egyike. [...] A történet önmagában elég szimpla, de Kosztolányi remek érzékkel élezi ki a félreértést. [...] S miközben így megteremti a véres konfliktus látszatát, a versbeszéd táncosan szökellő jambusaiban, a bravúros rímekben már érezteti, hogy tréfa készül itt, és nem tragédia.”²⁶

Csáth naplójából ugyanakkor az derül ki, hogy a fiatal költő már II. gimnazista korában is írt egy színdarabot *Párbaj az Istennel* címmel, majd elkészült egy elbeszélő költeménnyel, egybe pedig belekezdett.²⁷ A darab létezéséről a naplóbejegyzésen kívül semmilyen egyéb adatunk nincs, ezért tehát a jelenkori recepció a *Dialógot* tekinti Kosztolányi drámai művei nyitódarabjának.

A *Dialóg* kapcsán Réz Pál hangsúlyozza Reviczky Gyula és Makai Emil hatását.²⁸ Reviczky művei valóban meghatározóak voltak a fiatal Kosztolányi számára, tudható, hogy lelkesen olvasta verseit.²⁹ S az 1901. december 22-én az önképzőkörben megvitatásra kerülő *Sírvirágok* című versfüzérét is a fiatalon elhunyt költő ihlette, ahogy neki állított emléket következő színpadi alkotásában, *A kékerubás*

²⁶ DÉR, *Iker-sillagok*, i. m., 30.

²⁷ „1900. december 15. Szerda [...] Már IV elemiben írt egy verset. *Egy éj Velencében*, II. gimn[azista] korában egy színdarabot *Párbaj az Istennel*. IV osztályos korában egy elbeszélő költeményt jámbusokban páros rímben címe *Az arany*. A legutóbbi időben *Apáca* című elbeszélő költeményt, melynek még csak egyes részei vannak kidolgozva.” CSÁTH, „*Méla akkord...*”, i. m., 223.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, i. m., 278.

²⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 25.

című verses jelenetben, amelyet 1902. július 26-án adtak elő a Szabadkai Gimnázium tornacsarnokában.³⁰ A hangversennyel egybekötött zártkörű ünnepség célja Reviczky-mellszoborra való gyűjtés volt. Szintúgy a költőre való emlékezés az 1901. augusztus 15-én induló *Előre* című diáklapban Csongor álnéven megjelent R. Gy. *síriján* című vers is.³¹

Réz Pál Makai Emil hatásáról ír még, akinek neve nyilván nem volt ismeretlen Kosztolányi előtt, ugyanis az általa is szerkesztett *Előre* című diáklap 1901. augusztus 15-én megjelent első számában Makai Emil nekrológiát hozza Szinéri Dezső név alatt. Dér szerint az álnév egyaránt rejtheti Kosztolányit, de Fenyves Ferencet is, bizonyító erejű érvet egyik mellett sem talál.³² Az újabb kutatás már egyértelműen Kosztolányinak tulajdonítja a búcsúztató szöveget.³³ Kosztolányi néhány évvel később a *Bácskai Hírlap* „Heti levél” rovatában ír Makairól hosszabban műveinek újrakiadása alkalmával.³⁴

A korban nem példanélküliek a rövid egyfelvonásos monológok, dialógok, illetve rövid jelenetek, melyek gyakorta azt a célt szolgálták, hogy leendő vagy épp

³⁰ Lásd. Bucsics Katalin tanulmányát a jelenetről.

³¹ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 2010, 22.

³² DÉR, *Iker-síllagok*, i. m., 57.

³³ „[...] ez a történet KD második legendagyártása Makai Emilről. Az első az *Előre* című diáklapban követte el, 1901-ben, Makai halálakor írt nekrológiájában.” KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése I. 1901–1907.* kiad., jegyz. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2013, 86.

³⁴ *Bácskai Hírlap*, 1905. ápr. 9., 6.

gyakorló színészek és színésznők ezekből gyakoroljanak szerepeket. Az 1885-ben alapított és a századfordulóra sikeressé vált Singer és Wolfner³⁵ kiadó egyik profilja volt a füzet formában megjelentetett színházi rövid darabok kiadása. A *Víg és komoly magánjelenetek gyűjteményében* prózai és verses darabok egyaránt megtalálhatóak, s ez utóbbiakban jeleskedik Makai Emil és Ábrányi Emil is.

Ábrányi egyik ilyen egyfelvonásosáról, sőt annak szabadkai előadásáról Csáth is említést tesz naplójában: 1900. december 29-én a szabadkai dalegyesület estjén Ábrányi *Krákéler* című monológját Vojnics Andor szavalta el.³⁶ A darabban az akadémikusodó, s heves vérmérsékletű főhős, mivel túlságosan magasan hordja az orrát, rendre párbajokat kezdeményez, melyek végül is csak kisebb sérülésekkel, orron-lékelésekkel és fül-lenyisszantásokkal végződnek.

Ábrányi darabjában az önmegítélés és cselekvés közötti különbség iróniájában jelenik meg a jellem-, illetve a helyzetkomikum.³⁷ Hasonló módon ötvöződnek a komikum forrásának elemei és vezetnek félreértéshez Kosztolányi szoban forgó korai darabjában is, ahol a heves fiatal szerelmes majdhogynem párbajt kezdeményez

³⁵ Singer Sándor és Wolfner József 1885-ben alapította meg a Singer és Wolfner könyvkiadó és könyvkereskedő céget, amely akkoriban az egyik legnagyobb és legsikeresebb magyar kiadónak számított.

³⁶ CSÁTH, „*Méla akkord...*”, *i. m.*, 226–227.

³⁷ „Békés vagyok, türelmes lelkű, jó, / De hogyha más önző, tolakodó, / Brutális, kellő gyöngédség híján / Erőszakos: ez tán az én hibám?” ÁBRÁNYI Emil, *Krákéler*, Bp., Singer és Wolfner, 1902, 6.

féltékenységből a szeretett lány bátyjával, tévesen ítélve meg annak a lányhoz való viszonyát.

Mint ahogy azt Csáth naplójából megtudjuk a *Krákéler* egyik előadásán a közönség soraiban a karzaton diákok gyűltek össze „mint tapsoló kompánia”.³⁸ Arról nem tesz említést, hogy Kosztolányi éppen akkor jelen volt-e ezen az előadáson, de könnyen feltételezhető, hogy számára sem volt ismeretlen maga a korban népszerű műfaj, és maga a konkrét egyfelvonásos darab sem.

Kosztolányi Ábrányi költői vénájával már fiatalon megismerkedhetett, hiszen a szabadságharc 50. évfordulóján, az 1898-as március 15-ei ünnepségen Kosztolányi édesapja, Kosztolányi Árpád szavalta el Ábrányi *Március 15-e* című versét.³⁹ Kosztolányi 1901 őszén küldte el *Egy sír* című versét bírálatra a *Budapesti Napló* szerkesztőjének, Ábrányi Emilnek. Választ ugyan nem kapott, de verse megjelent a *Budapesti Napló* 1901. október 26-i számában, amiről Csáth is lelkesen számol be naplójában: „Tegnap megjelent Didének egy költeménye a Budapesti Naplóban, melynek Ábrányi Emil főmunkatársa, a verset Ábrányi Emilnek kellett volna megbírálni minthogy Dide kérte, de ez más bírálat helyett kitétetete. [...] A vers nagyon szép. Toncs is megdicsérte érte Didét.”⁴⁰

Mindezek alapján igazoltnak látjuk a szakirodalom megállapításait, mely szerint a fiatal Kosztolányi

³⁸ CSÁTH, „*Méla akkord...*”, *i. m.*, 2013., 227.

³⁹ *Uo.*, 48–49.

⁴⁰ *Uo.*, 322–323.

alkotóművészetére Reviczky Gyula és Makai Emil is hatással volt, valamint úgy látjuk, hogy e hatókörbe Ábrányi Emil is beletartozott.

Kosztolányi korai, az eddigi kutatások ismeretében fennmaradt színdarabjai közül az első tehát a *Dialóg*. A dráma verselése hibátlan, egy eltúlzott jellemű, elvakult, szerelmes főhőst ábrázol, akinek a féltékenység túlzásba vitele, jellemhibája okoz konfliktust, amely végül egy hirtelen fordulattal, a félreértés tisztázásával oldódik meg. A jelenet címválasztása ironikus, hiszen a darab épp azt jeleníti meg, hogy a szereplők között szó sincs párbeszédéről, hiszen Jenőt elvakultsága képtelenné teszi a dialógusra. Megszólítottja eleinte nem is érti, miről beszél, azaz a színpadi mű épp az egymással való interakcióba lépés lehetetlenségére hívja fel a figyelmet.

PARÁDI ANDREA

„Az igazi varázsló”

A bábjátékos keletkezéstörténetéről

Egy mű keletkezéstörténetének feltárása aprólékos, sziszifuszi munkát jelent, melynek módszere igen nagy hasonlóságot mutat a szórakoztató irodalom kedvelt témájával, a krimivel.¹ Ez a romantikus párhuzam a kutatómunka és a detektívtörténetek között beszédesen árulkodik arról az igyekezetről, amely az embert akkor fogja el, mikor száraz, egyhangú adatok sorából próbál valami érdekes történetet keríteni. A tény, hogy már az elején tisztában vagyunk azzal, ki a gyilkos, nem feltétlenül teszi lehetetlenné a lebilincselő történetvezetést, ugyanakkor nem árt, ha legalább az elkövetés néhány körülményét sikerül feltárnunk.

A fentieket szem előtt tartva az alábbiakban Kosztolányi egyik színpadra írt egyfelvonásos darabja, *A bábjátékos* keletkezéstörténetét járjuk körbe. A „verses játék”-ként aposztrofált műnek nem maradt fenn kézirata. A levelezésben, a naplókban nincs nyoma annak, hogy mikor,

¹ Lásd Bóta László közismert mondását a *Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába* című egyetemi jegyzet hátoldaláról: „A régi magyar irodalom kutatása és a rendőri munka lényegében azonos logikára vezethető vissza.” *Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Bp., Universitas, 1997²

milyen hatásra született, egyedül Hitel Dénesnek írt 1935-ös levelében említi meglehetősen tömörséggel: „*A bábjátékos*-t szintén kerestetem.”² A levélben előzőleg arról számol be, hogy elhíresült Ady-cikkét csak utánnnyomásban tudja elküldeni rajongójának, mert *A Toll* példányait azonnal elkapkodták. Az idézett zárómondat hozzátoldó kapcsolatos viszonyt jelölő kötőszava arra utal, hogy *A bábjátékos* is a nehezen fellelhető Kosztolányi-művek között szerepel.

Nyomatásban először *Az Érdekes Újság* 1922. november 16-i számában jelent meg. Ha a keresés sikerrel járt, valószínűleg a Kosztolányitól kapott sajtókivágot fotókópiáját őrzi a Hitel Dénes által épített gyűjtemény,³ mely a darabnak egy gépiratos másolatát is tartalmazza. Önálló kiadása⁴ csak a költő halála után jelent meg húsz példányban, mely ma valódi könyvritkaságnak számít. Kosztolányi hűséges rajongója, a jogász, pénzügyi szakember Hitel Dénes jelentette meg, aki élete végéig gyűjtötte az íróra vonatkozó anyagot, készítette műveinek bibliográfiáját.⁵

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, kiad. RÉZ Pál, KELEVÉZ Ágnes, KOVÁCS Ida, Bp., Osiris, 1998, 724.

³ *Hitel Dénes bibliográfiája*, MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Ms 4645/6–11.

⁴ KOSZTOLÁNYI, *A bábjátékos*, Gyoma, Kner, 1940. [Hitel Dénes magánkiadása]

⁵ SÁFRÁN Györgyi, *Kosztolányi Dezső hagyatéka. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona hagyatéka. Hitel Dénes gyűjteménye*, (A MTA kézirattárának katalógusai 11.), Bp., 1978, 8.

A darab egészen Réz Pál gyűjteményes kiadásáig nem jelent meg újra. Keletkezésének apropóját a *Lucifer a katedrán* utószava így adja meg: „1922 őszén a Vörösmarty utcában Művész Színpad névvel kabaré alakult, ennek a színháznak megnyitása alkalmából írta Kosztolányi *A bábjátékost*; a verses játékhoz ifjúkori szabadkai barátja, [...] Lányi Viktor szerzett kísérőzenét. [...] 1922. október 25-én mutatták be.”⁶ A Magyar Színházművészeti Lexikon vonatkozó szócikke alapján hamar kideríthető Réz Pál egyik pontatlansága: a Művész Színpad nem a Vörösmarty utcában, hanem a vele szomszédos Csengery utca 68-ban, a Magyar Vasút és Hajózási Klub (ma Fáklya Klub) színháztermében volt.⁷ Innen tudhatjuk meg azt is, hogy a színház, amely a magyar kabaré irodalmi vonulatának kívánt új otthonul szolgálni, csupán néhány évig működött. Az utolsó bemutatót 1925-ben tartották. Olyan nevek fűződtek hozzá, mint Hervay Frigyes dramaturg, Szemere Gyula rendező, és Hetényi-Heidelberg Albert zenei vezető.⁸ Mindannyian ismert szereplői az orfeumok, pesti színházak világának, de egyedül Hetényi-Heidelberg Albert gyűjteménye hozzáférhető. Hagyatéka az Országos Színháztörténeti Múzeumban van, négy album teleragasztva

⁶ RÉZ Pál, *A drámáiról Kosztolányi* = KOSZTOLÁNYI, *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Balassi, 1997, 283.

⁷ *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, TÖRÖK Margit, Bp. Akadémiai, 1994. Hálózati kiadás: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz15/565.html> [Letöltés ideje: 2016. 06. 2.]

⁸ ALPÁR Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944*, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1979², 391.

a komponista szerepléseinek hirdetéseivel, róla szóló újságcikkekkel, hozzá köthető műsorfüzetekkel, szórólapokkal, de a Művész Színpaddal kapcsolatban semmi sem található. Alpár Ágnes könyve közöl egy plakátmásolatot⁹ az „Ünnepi megnyitó előadás”-ról, melyen nagybetűkkel hirdetik a műsor szerzőit. Kosztolányi mellett Csathó Kálmán, Harsányi Zsolt, Balassa Emil, Bús Fekete László, Békeffy László, Kőváry Gyula és Török Rezső szerepel a programban. Figyelemre méltó a plakát vizuális kontextusa: a lap harmadát elfoglaló hatalmas bohócfigura zsinóron lógó marionettszínháza és két álarcot tartó keze ugyanúgy megidézi a *mise en abyme* alakzatát, mint a megnyitó verses prológus maga: színházat látunk a színházban, mint egy visszatükröződő tükörben.

A bábjátékos tehát fontos, sőt kiemelkedő szerepet vitt ennek a kérészéletű kis színháznak az életében. A közönségcsalogató bevezető előadásra, ahogyan a *Színházi Világ* novemberi száma írja, „nem vásári dobveréssel, hanem elsőrangú műsornak és elsőrangú színészeknek beállításával” készül a vezetés.¹⁰ A színészek közt a két húzónév Ódry Árpádé és Berky Lilié, övük a legnagyobb betűméret a plakáton. Mellettük Szebeni Margit, Gózon Gyula, Békeffy László, Békássy Jessi és Heltay Andor, mint társulati tagok léptek fel az ünnepi előadáson. A *Színházi Élet* 39. száma egész oldalas cikkben közli olvasóival az öröndetes hírt: új színházat kap Budapest, „amely ugy

⁹ *Uo.*, 389. [Az eredeti plakát már nem található meg az országos közgyűjteményekben.]

¹⁰ Idézi ALPÁRI Ágnes, *I. m.*, 391.

színészi, mint irodalmi tekintetben művészi értékű vállalkozás lesz”, s „kizárólag csak az igazi művészetet fogja szolgálni.” Programjával az egyfelvonásos irodalom műsoron tartását tűzi zászlajára, s magát a színházat a műfaj úttörőjeként, a külföldi egyfelvonásos darabok meghonosítójaként hirdeti.¹¹ A korabeli beharangozóknál megszokott módon feltűnő egyezéseket találunk a *Pesti Hírlap* „Színház és zene” rovatában szeptember 22-től megjelenő kis híradásokkal, melyek ugyanazokkal a szófordulatokkal reklámozzák az „új, fényes kis intim egyfelvonásos” színházat, mely „új szint és nivót fog jelenteni a főváros színházi életében.”

Annak ellenére, hogy ekkor alig egy hónap van hátra a megnyitóig, egyik lap sem adja meg a műsortervet. Csupán általánosságokat, szokásos reklámfogásokat találunk, mint az a „kis színes”, mely hírül adja, hogy Ódry Árpád, a Nemzeti Színház nagynevű színésze lép fel a Művész Színpad nyitó előadásán.¹² „Lesz dráma, vígjáték, operett, táncos jelenet, tréfák és jobbnál jobb magánszámok. És mindegyikben egy-egy illusztris vendég.” Az újság a sztárvendégnek itt még egy francia rémdráma szerepét jósolja.¹³ A fennmaradt plakáton azonban csak magyar nevek szerepelnek, amiből két dolgot lehet sejteni: vagy a fordítással nem készültek el, vagy koncepcióváltás történt.

¹¹ [Szerző nélkül], *Új színházat kap Budapest*, Színházi Élet, 1922/39, 22.

¹² [Szerző nélkül], *Ódry Árpád a Művész-Színpad megnyitóján*, Színházi Élet, 1922/41, 27.

¹³ [Szerző nélkül], *(Ódry Árpád a Művész-színpadon.)*, Pesti Hírlap, 1922. okt. 8., 5.

És valóban, az *Az Érdekes Újság* arról tudósít, a bemutató előtti műsorváltozás oka az, hogy ”Csathó Kálmán, a magyar uri középosztály legkedvesebb elbeszélője, egyfelvonásost fejezett be, melynek vezető szerepét épen Odrynak szánta.” Az igazgatóság tehát Odryval együtt sietett felkeresni Csathót, és elkérte tőle az előadási jogokat. Így már csupa magyar szerző szerepel a műsorban, melyet Kosztolányi „Ünnepi avatójátéka” vezet be.¹⁴

Ugyanakkor az az elhallgatás is beszédes számunkra, hogy még szeptember végén sem harangozták be Kosztolányi közreműködését a nyitódarabban. Feltehetően ennek az az oka, hogy igen későn kapta meg a felkérést, ami legkorábban a színháznyitás jóváhagyásával egy időben történhetett meg, azaz augusztus 15-én. Ekkor jelenti a *Pesti Hírlap*, hogy nyolc új varieté-engedélyt adtak ki a fővárosban,¹⁵ ez tekinthető a keletkezés szempontjából *terminus post quem*nek.

Az első konkrét adatok a műsorterrvről a *Pesti Hírlap* október 13-i számában található: az újság bejelenti, hogy Kosztolányi Dezső költői szépségű színjátékával nyitja meg kapuit az új, művészi igényű pesti kabaré. „A kiváló költőnek ez a kis színpadi műve híven tükrözi azokat az irodalmi és művészi törekvéseket, amelyeket ez az új színházi vállalkozás maga elé tűzött és a gyönyörű költői játék, [...] kitűnő keretet nyújt a Művész Színpad kitűnő

¹⁴ [Szerző nélkül], *A nők titka és a siker titka. A Művész-színpad színházavató műsora*, *Az Érdekes Újság*, 1922/43., 14.

¹⁵ [Szerző nélkül], *(Nyolc új varieté-engedély.)*, *Pesti Hírlap*, 1922, aug. 15., 4.

művész-gárdájának a bemutatkozásra.”¹⁶ *A bábjátékosban* ugyanis az ünnepség teljes szereplőgárdája színpadra lépett. A későbbi újsághírekből kiderül, hogy nem csak a műsorterv, de a megnyitó időpontja is képlékeny. A *Pesti Hírlap* korábban még október 21-re teszi a kezdést, a plakátra viszont 25. kerül, s a végleges műsorról a napilap október 21-i száma tájékoztatja a nagyérdeműt,¹⁷ alig négy nappal a bemutató előtt. Az október 14-i szám arról értesít, hogy a próbák nagy erővel folynak. Ha hinni lehet a lapnak, ekkorra biztosan elkészült a verses játék, ez a dátum lehet tehát a *terminus ante quem*. (Igaz, a hír hitelét rontja, hogy ugyanitt még azt állítják, „az október 21-re hirdetett premier megtartása biztosítva van.”)¹⁸ A 43. számú *Színházi Élet* már a 25-i időpontot közli, és részletes műsortervet is ad, ismertetve Kosztolányi verses prologusát, melyből kiderül, hogy abban az egész társulat részt vesz „jelképezni akarván azt, hogy a prologus tulajdonképpen arra való, hogy bemutakozzanak azok, akik erről a színpadról hosszú időn át akarják a műzsákat és a közönséget szolgálni.”¹⁹ Mivel a nyitóműsor plakátjára is az október 25-i dátumot nyomták, a színháztörténeti kézikönyvek szerkesztőinek figyelmét elkerülte a *Pesti Hírlap* közleménye: „A Művész-színpad

¹⁶ [Szerző nélkül], (*Kosztolányi Dezső költői szépségű színjátékával*), *Pesti Hírlap*, 1922. okt. 13., 4.

¹⁷ [Szerző nélkül], (*A szezon pompás művészi teljesítménye*), *Pesti Hírlap*, 1922. okt. 21., 4.

¹⁸ [Szerző nélkül], (*Csúcspontjára ért az érdeklődés városszerte*), *Pesti Hírlap*, 1922. okt. 14., 5.

¹⁹ [Szerző nélkül], *A Művész Színpad színházavató műsora*, *Színházi Élet*, 1922/43., 32.

ünnepi megnyitó előadása technikai okokból november 3-ra halasztódott...”²⁰ A technikai okokról így ír *Az Érdekes Újság*: „Először leküzdhetetlennek tetsző akadályok merültek fel az építkezés körül, melyet csak a vállalkozók lelkes áldozatkézsége és szakértelme tudott legyűrni. Mikor végre minden a helyén volt, a játékgendély körül merültek fel nehézségek. Révész és Láng igazgatók kitartása és buzgósága itt is segített. Ekkor meg a tűzrendészeti bizottság jelent meg vészes fellegként a láthatáron.”²¹

A darabot tehát nem október 25-én, hanem november 3-án mutatták be először, s hogy erről megbizonyosodhassunk, érdemes fellapozni a bemutató utáni kritikákat, híreket: a *Pesti Hírlap* november 4-én hoz felmagasztaló bírálatot Kosztolányi darabjáról, melyben azt Vörösmartynak *Árpád ébredéséhez* hasonlítja, s ezzel az újonnan megnyílt kabarét első magyar nyelvű kőszínházunk rangjára emeli. A cikk hangsúlyozza, hogy a mű fájdalmas irredenta fináléja valóságos tapsorkánt keltett.²² A *Pesti Napló* is november 4-én ír a sikeres megnyitóról, nagy jövőt jósolva a színháznak.²³ Elfogadhatjuk tehát a premier november 3-i dátumát.

Kosztolányi témaválasztása szempontjából biztosan nem véletlen, hogy a *Színházi Élet* 1922. szeptemberi számában jelent meg *A kabaré* című tárcája: „A mi kabarénk [...]

²⁰ [Szerző nélkül], (*A Művész-színház ünnepi megnyitó előadása*), *Pesti Hírlap*, 1922. okt. 25., 4.

²¹ *Az Érdekes Újság*, 1922/44., 15.

²² [Szerző nélkül], *A Művész-Színház megnyitása*, *Pesti Hírlap*, 1922. nov. 4., 5.

²³ [Szerző nélkül], *Megnyílt a Művész-Színház*, *Pesti Napló*, 1922. nov. 4., 5.

[k]ezdettől fogva igényesebb volt, fényesebb és kényesebb, irodalmibb mindegyiknél. Egy kis nép szellemi fényűzésével rendezték be. Alig van kitűnő írónk, kinek neve ne szerepelt volna műsorán s ezt ne tekintette volna megtiszteltetésnek, mert nem szállt le hozzá, hanem magához emelte. Sokat beszélnek a kísérleti színpadról. A kabaré színpada az volt s az ma is. Aztán az új líra korában a száműzött, akkor még hontalan versek is ide menekültek.”²⁴ Ekkor már valószínűleg készüléfében volt, vagy befejezés előtt állt *A bábjátékos*, mely emelkedettségével, pátozával pontosan annak az irodalmiságnak a példája, amiről az idézet szól. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg 1915-ben a *Nyugat*nak írt cikkében is: „A pesti kabaré azonban a szatira. [...] Költészete is van. Valami törékeny, nemes, fáradt lyra.”²⁵

Az utókor negligáló attitűdjével szemben Kosztolányi haladónak, újító szelleműnek tartja a kabarét a korabeli színházakhoz képest. Hasonló ellenpontosztást használ a bábokkal kapcsolatban, amikor a valódi színészekkel állítja szembe őket: „Figyelmükbe ajánlom ezeket a bábokat. Sok tekintetben különbek az embereknél. Gyarlóak, suták, de ez a művészet gyarlósága s sutasága, mely nem tűri a kikerekítetten-készet. A hús-vér színész, aki a színpadon ágál, gyakran kiábrándít, nagyon is kirajzolt hangsúlyozott emberi voltával gúzsba köti képzeletemet. Itt szabadon csaponghat fantáziám, mint mikor otthon szobámban

²⁴ KOSZTOLÁNYI, *A kabaré*, Színházi Élet, 1922/38, 1.

²⁵ UÓ., *Magyar kabaré*, Nyugat, 1915/17, 988.

meséket olvasok, s az ablakokba kedvem szerint vázlatos figurákat álmodok.”²⁶

A kísérleti színpadnak tekintett kabaréban Kosztolányi bábjátékos figurája egészen mitikus szintre emelkedik, ahogy mindent átható varázslattal uralja a természeti elemeket. A szerző nem csak a *színház a színházban* klasszikus dramaturgiai fordulatát használja fel a szimbólumsűrítés eszközéül, de a hagyományos színházi szerepköröket (hősnő, komikus, primadonna) megjelenítő bábfigurákat eljátszó színészek alaphelyzete eleve olyan koncentrált jelsort hoz létre, mely már-már elbillen a groteszk irányába. Ezt a groteszk alaphelyzetet az egész művet átható, helyenként nosztalgikussá váló lírai hangulat ellensúlyozza. Talán nem nélkülöz minden alapot, ha Réz Pállal szemben, aki az életmű melléktermékeinek tekinti²⁷ az író színpadi műveit, azt állítjuk, hogy itt korántsem érdektelen írói termékről, sokkal inkább tudatos kísérletezésről van szó, mely a Kosztolányi által álságosnak, túlságosan kommercializáltnak tekintett²⁸

²⁶ KOSZTOLÁNYI, *Bábok*, Nyugat, 1927, okt. 16., 572.

²⁷ RÉZ, *A drámaíró Kosztolányi, i.m.*, 277.

²⁸ „Kosztolányi színikritikáiban és közvetve drámakísérleteiben a rejtve, írásról írásra formálódó eszmény a mind kérlelhetetlenebbül megfogalmazott helyzetértékelés és az abból fakadó következtetés: a klasszikus és kortársi értékek felkutatása, a dráma és színház megújulását gátló szemlélet könyörtelen ostromozása, az új magyar dráma- és színpadművészet megszületésének támogatása. Ennek az eszménynek az alapján a korabeli hivatalos színházakat alapvetően az üzleties szellem és egyértelműen a hatás hajszolása jellemzi, műsorukat elsősorban francia, esetleg angol vagy német sikerdarabok könnyű kézzel, kevés invencióval színre vitt átültetései,

színház helyett a kísérleti színpad, az abszurd irányába mutat.

kritikátlan átvételei uralják.” VILCSEK Béla, *Dráma és színház a századelő Budapestjén: Kosztolányi Dezső színházi estéi*, Napút Online 2007/1. http://www.naput.hu/naput_2007/2007_01/104.htm
[Letöltés ideje: 2016. 11. 06.]

ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

Szakeralizáció és de(és/vagy re)szakeralizáció

*Kosztolányi Dezső: Lucifer a katedrán**

Kosztolányi színházi kritikáiról a nem oly távoli múltban elhangzó egyik értékelés szerint, az író ezzel kapcsolatos szövegeiben kirajzolódó színházélmény nem a vizualitáson, hanem a szép szövegmondáson alapul.¹ Tanulmányaiban „abszolút prioritást élvez az író és a dramatikusszöveg,”² ezért a legtöbbször nem a színházi élmény sajátosan egyedi, másra vissza nem vezethető tapasztalatából, hanem az író és az irodalmi szöveg ismertetéséből, vagy az ezekhez rendelhető, a korban kanonikusnak számító értelmezések valamelyikéből indul ki, ezek teljesülését kérve számon a művek színházi adaptációján. Minthogy azonban – miként azt Kékesi Kun Árpád látja – a kortárs színházzemiotikában már egyenesen közhelynek számít, hogy a színdarab és a belőle készült színházi előadás verbális jelei között azért „nincs [és nem lehet] azonosság,” mivel nem csak „más-más jelrendszeren keresztül jönnek

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

¹ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, [Bp.], Anonymus, 1998 (Újraolvasó), 340.

² *Uo.*, 339.

létre,” de „a betűk és a hangok elhanyagolhatónak látszó különbsége valójában az eltérő jelrendszereken keresztül képződő jelentések” diszkrepanciáját eredményezi, innen nézve feltételezhető, hogy Kosztolányi igazából nem számol a kétféle tapasztalatnak a jelentések létrejöttében játszott nagyon is aktív szerepével.³ Ebből következik, hogy amikor Kosztolányi látszólag színházról ír, azaz a színészi játékra, a gesztusokra, a jelmezekre, a mimikára, a díszletek megjelenésére, a megvilágításra koncentrál, akkor is inkább irodalmárként viselkedik. A színház Kosztolányi felfogásában – Kékesi Kun szerint – akkor jó, ha megfelel az irodalmár szövegről alkotott elvárásainak, s emiatt valójában úgy tekint arra, mint művész és kultúra közötti pusztá közvetítő átmenetre.⁴

Ennek némileg ellentmond, hogy Kosztolányi, úgy tűnik, nagyon is tisztában volt a különféle médiumoknak az értelemképzést meghatározó sajátos jelentőségével. 1929-ben például, a beszélőfilm és a színház párviadaláról gondolkodva, úgy véli, hogy „a beszélőfilm végre megadta a kegyelemdőfést az amugy is végelgyengülésben szenvedő színpadnak.”⁵ A színház gyöngéi éppen abban a törekvésben válnak a leginkább nyilvánvalóvá, ha ez a közvetítő megpróbálja elérni és lekövetni a hangos film technikai lehetőségeit, amelyben „az érzékelhető anyag, egy

³ *Uo.*, 340.

⁴ *Uo.*, 343.

⁵ *A beszélőfilm és a színpad: Babits Mihály, Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső a beszélőfilm és a színház párviadaláról*, Bácsmegeyi Napló, XXX. évf. 314. sz., 1929. nov. 17., 39.

fej, egy szem, egy gép kattogása, a patak csobogása, a lomb susogása, a gyerek sírása, nevetése, dudorászása, százszor szebben beszél minden filozófiai bölcseségnél.” A beszélőfilm előnye, hogy az akusztikai ingereket „ép úgy érzékeljük, akár a tárgyakat.” Ehhez viszonyítva a színpad nyújtotta tapasztalat meglehetősen szegényes a magyar író szerint: „Szavak, kongó szavak! Kasírozott diszletek között szavak izzanak, szavak ágálnak, szenvedélyimitátorok jönnek-mennek és a szük térre határolt játékot leöntik a filozófia mártásával.” Nem véletlenül nyugtázza úgy már 1918-ban, hogy a színház – amely „egy kissé amerikasabb ütemet vett fel”⁶ – jövője az expresszionista színpad. Ennek képviselői ugyanis már „lehetetlennek érzik azt, hogy a színész pusztán ábrázolja az életet, a polgár pedig azon csodálkozzon a zárt székében, hogy a komédiás pont úgy veszi ki tárcájából a cigarettát, mint ő maga.” Díszleteik nem „valóságmásolók többé”. Nem „egy erdőt, kastélyt jelentenek, hanem valami önálló művészi mondanivalót.”⁷ Ami tehát a színház befogadója számára, Lacan kifejezését kölcsönözve, a legjobb esetben is csak képzetes, az a film nézője számára nagyon is valós lehetőségnek bizonyul.⁸

Kosztolányi szerint – akinek egyik korai írásában a dráma története nem választható el a médiumok és magának a színház épületének a változásától – ugyanakkor a színpadi

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Játék a porban* = K. D., *Színházi Esték*, kiad., jegyz. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, II., 726.

⁷ *Uo.*, 727.

⁸ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok: Berlini előadás*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Magyar Műhely–Ráció, 2005, 31–32.

illúzióknak ez az alighanem a film hatására bekövetkező gyökeres átalakulása magán a dráma szövegén is nyomot hagy. A naturalista dráma jelentősége pontosan abban rejlik, hogy leszámolva a romantikus színjáték „cikornyás, lovardaszerű” épületeivel, egy a számára megfelelőbb helyet keres, melyet egy olyan „intim skatulyához” hasonlít,⁹ ahol „sallagnak”, „romantikának”, „koturnusnak”, deklamációnak nemhogy nem találni nyomát, de mivel a színészek viszonylagos közelségben helyezkednek el a közönséghez, ezért minden csupa egyszerűség és elemző mélység, mint Gerhart Hauptmannál vagy Ibsennél. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a fényképezés, ami a korábbi, Alberti-féle ablak alapján építkező festészet reprezentációról alkotott elképzelését is fokozatos újragondolásra készítette, az Kosztolányinál, a dráma esetében „a naturalizmusból indul ki, és a drámai realizmuson át halad a szimbolizmusig.”¹⁰ Egészen odáig, hogy Strindberg és Maeterlinck a „jelenből látszólag kikapcsolva, érzelmi világuk s az örök emberi szenvedések végtelenségében él,”¹¹ és főként az utóbbi egy „bizarr, fantasztikus meseszálakból szőtt világba ragad.”¹²

Mindebből joggal lehet következtetni arra, hogy miközben a különböző médiumok Kosztolányi felfogásában nagyon is hatással vannak egymásra, addig az

⁹ KOSZTOLÁNYI, *A forradalmi dráma* [1907] = K. D., *Színházi esték, i. m.*, 675.

¹⁰ *Uo.*, 677.

¹¹ *Uo.*, 678–679.

¹² *Uo.*, 679.

egymás felől érkező kihívásokra adott válaszaik már nemcsak, hogy nem érthetőek meg maradéktalanul e külső tényezők felől, de azok jellege saját implicit vagy explicit szabályszerűségüknek megfelelően alakul. A színház például azért hozza létre szimbolikus formáját, mert nem tudja felvenni a versenyt a beszélőfilm akusztikai és vizuális ingereket egyszerre megjelenítő lehetőségeivel. Amennyire viszont a színpadi szimbolizmus vagy expresszionizmus még valóban tekinthető egyfajta reakciónak a korabeli technikai médiumok által létrehozott újfajta reprezentációs formákra, és Maeterlinck, illetőleg a színház intim formája ennyiben valóban összemérhetővé válik a hangos film egykorú diadalával, addig azok a módszerek, amelyekkel ezeket a válaszokat létrehozzák, már nem.

Ugyanerről a *viszonylagos összemérhetetlenségről* árulkodik, amikor Kosztolányi a fordítás mibenlétéről nyilatkozik. Ahogy épp *Az ember tragédiája* kapcsán írja, ennek a műnek az a „külön tragédiája, [...] hogy vajmi nehéz egy másik nyelven megszólaltatni.”¹³ A francia fordító, Vautier, anélkül, hogy látta, vagy tudott volna a *Tragédia* eredeti szövegében számos ponton fellelhető, már a korban is egy kicsit kopottnak érzett szóképeknek az Arany általi szemléletesebbé tételéről, a kifejezéseket jóval kevésbé plasztikus formában adja vissza, ezzel visszatérve Madách változtatások előtti megoldásaihoz. Ennek oka Kosztolányi szerint az, hogy bár a mű fölépítése, egyenes vonalvezetése kifejezetten alkalmassá teszi a francia tolmácsolásra, mégis,

¹³ KOSZTOLÁNYI, *Madách franciául* = K. D., *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2004, 147. [*Pesti Hírlap*, 1931. szept. 20.]

ha kifejezései eszmeibbek, légiesebbek és formailag elvontabbak, akkor sokkal inkább megfelelnek a francia szellemnek. Hiszen „a fordítói munka veleje – mint írja – éppen az, hogy mindent áthangoljon a maga formanyelvére, mert egy alkotást csak így lehet közel hozni honfitársaihoz.”¹⁴ A létrejövő eredmény akkor is más, és akkor sem igazolható a forrásszöveggel, ha a fordító egyébként kifejezetten ragaszkodott az eredetihez.

Ezt az eltérést máshol, a festészet évszázados analógiáját felhasználva – de már egy technikai médiummal, a fényképezéssel alkotott viszonylatában – kifejezetten a fordítói tevékenység reprezentációs viszonyaival magyarázza. Az *Ábécé a fordításról és fordításról* írója úgy vélekedik, hogy az „igazi műfordítás nem úgy viszonylik az eredetihez, mint a festmény másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol.” Majd rögtön hozzát teszi, hogy ennek ellenére „a festmény hűbb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.”¹⁵ A mondat kétértelműségét az adja, hogy míg az első esetben az eredetivel alkotott viszony egy másik műalkotásra irányul, a főként megengedő, mintsem kizáró, vagy tagadó jelentésű mondat második felében már elsősorban a két műalkotás közös referenciapontjáról esik szó, hogy végül ez a kétféle viszony együttesen egy harmadikkal, a fényképezéssel kerüljön összefüggésbe. A szöveg szerzője erre paradoxonokon keresztül hívja fel a figyelmet. Az első

¹⁴ *Uo.*, 149.

¹⁵ KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a fordításról és fordításról* = K. D., *Nyelv és lélek*, vál., kiad. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1999³, 512.

állítás inkább azt sugallja, hogy a fordítói munka analógiájaként felfogott festmény azért nem lehet egy másik ugyanilyen műalkotás másolata, mert eszközei elégtelensége miatt szükségszerűen alulmarad az eredetiért folytatott versengésben. Erre utal a mondat két nagyobb egységében festészet és fotográfia összehasonlítása. Majd rögtön cáfolja is ezt. A festészet pontosan azért hűségesebb eredetiéhez a fényképészet minden részletet megmutató másolatánál, mivel anyaga ellenáll a vágyott cél megvalósításának. A fotográfia a legjobb esetben is csak elhithetni tudja így magáról, hogy megjelenésében a valóság pontos mása. De valójában az emberi megismerés antropológiai korlátozottsága, a világ mediatizált jellegéből adódóan, minden esetben alaptapasztatlnak minősül. Nem arról van szó tehát, hogy mind a festőnek, mind pedig a fordítónak le kellene mondania a reprezentáció lehetőségéről a beszélőfilmhez, vagy akár a fényképészethez képest. Csupán arról, hogy minden nyelv – miként valószínűleg minden médium – „anyaga” „különböző.” Ebben az értelemben a szobrász azért oldja meg másképp a feladatát, ha „márványból vagy fából kell kimintáznia egy alakot,” mert – mint állítja – ez az „anyagszerűség *változtatást* parancsol rá, s a szobron mindketten dolgoznak, a szobrász és maga az anyag.”¹⁶ Baj csak akkor van, ha az így keletkező, teljesen

¹⁶ *Uo.*, 512. Kosztolányi innen nézve tehát a médiumok szubsztanciális sajátosságaiból vezeti le a hozzájuk kötődő esztétikai elképzeléseket. Ezzel kapcsolatban lásd KÉKESI Zoltán, *A művészetek „médiabarca” 1927 körül = Kép – írás – művészet: Tanulmányok a 19–20. századi magyar*

különböző eredményt úgy próbáljuk meg egymással összemérni, hogy eközben elfelejtkezünk az őket alkotó rendszerek sajátos természetéről. Amennyire Kosztolányi a nemzeti nyelvek eltérő sajátosságai miatt a kulturális egyenértékűség szószólójának bizonyul (Madách műve ezért válik franciául megszólaltatva tulajdonképpen olyan másik alkotássá, amely a magyar olvasó elvárásai alapján igazából nem megítélhető),¹⁷ ugyanúgy nagy valószínűséggel kifogásolhatóvá válik az a kijelentés, amely a színház világát, a mozi látványt és akusztikát látszólag térbeli korlátok nélkül ötvöző szemiotikája alapján ítéli meg.

Az egyszerre szűkebb és tágabb értelemben vett kultúra- és médiumközi fordítás lehetetlenségének a problémája azonban Kosztolányinak a klasszikusokkal szembeni viszonyában szintén felbukkan. Amikor például a *Bácskai Hírlap*ban megjelenő egyik korai írásában¹⁸ arról a riasztó ellentétéről értekezik, mely Madách vidéki elszigeteltsége, és a századfordulós fővárosi polgárnak a fővárosban felállított Madách-szoborra vetett értetlen pillantása között feszül, akkor ezért az értetlenségért a nagy műveknek kijáró értelmezések elmaradását teszi felelőssé. A szobor, mint

képzőművészet és irodalom kapcsolatáról, szerk. KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós, Bp., Ráció, 2006, 193.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI, *Madách franciául, i.m.*, 149.: A *Tragédia* fordításáról szólva megjegyzi, „hogyan az, ami nekünk túlon túl franciás, otthon önekik talán éppen hétköznapien közvetlen és meghitt. Ebben a pörben mi nem lehetünk bírák. Csak tulajdon anyanyelvünkben ítélezhetünk. Mindössze megállapítjuk, hogy két szellem küzd egymással, mely oly messze van, mint két világ.”

¹⁸ [KOSZTOLÁNYI Dezső], *Heti levél*, Bácskai Hírlap, 1905. aug. 6., 4.

állítja, nem csupán elkésett, hanem azért, mert elkésett, egyidejűleg néma, s éppen ezért idegen is marad. Ahhoz, hogy a szobor némasága felnyíljon nézője előtt, csak az egyik lehetséges magyarázat a felállítás kései időpontja. A néma szobornak szüksége van a szavak segítségére, hogy Madáchnak ez az alapvető elszigeteltsége feloldható, és egyáltalán közvetíthető legyen. A cikk szerzője nem véletlenül hasonlítja az értelmező tevékenységét a fordítóéhoz („A nagy alkotások maguk sohasem törhettek utat maguknak, mindig *tolmácsra* volt szükségük.”), hiszen Madách korát a jelentől elválasztó időbeli távolságban a legnagyobb akadályt pontosan az a nyelv képezi, amelyben a *Tragédia* szövege egykoron íródott, és amely csak látszólag közös a mai befogadó nyelvével. A fordító és az értelmező ebben az értelemben egyaránt arra törekszenek, hogy egy alapvetően idegen kulturális artefaktumot tegyenek otthonossá a pozíciójukat meghatározó saját-világ határain belül. Ami azonban a forrásszöveg és célszöveg között keletkező nehézségben még a fordító szabadságaként, vagy saját művészi alkotásaként artikulálódik, az itt, a klasszikusokkal kapcsolatosan már sokkal inkább gyarmatosító és gyarmatosított viszonyával jellemezhető. „A magyar irodalomnak is – írja Kosztolányi – *meg kell emésztenie* ezt a gondolatterhes poémát, s *meg is fog vele birkózni*, ha nem évtizedek, évszázadok alatt. Addig azonban *csak félig nyert csatánk lesz*. A kritikának ez a legnagyobb feladata; a nagy műveket mindig *újból kell alkotnia*, s keresni kell oly

nézőpontot, melyből az egész dicső perspektíváját átláthatjuk [...] *Meg kell hódítanunk* magunknak.”¹⁹

Az értelmező munkáját a szövegben jellemző igei metaforák, amelyek a kulinaritás területéről kiindulva, majd ezt egy alapvetően militáris retorikába bekapcsoló átmeneten keresztül a hódítás fogalmát egészen az újraalkotás költői tevékenységének analógiájaként kezelő használatig terjednek, arra utalnak, hogy a műalkotás nem választható le az értelmezése során megvalósuló konkretizációtól. Ennek köszönhetően a klasszikusok nem egyszerűen csak megváltoznak, vagy, ahogy Kékesi Kun Árpád fogalmaz, nem tekinthetők pusztán „*a priori*” létezőknek saját interpretációjukhoz képest,²⁰ hanem sajátos identitásukat majd az a kritikus fogja létrehozni, aki kezdetben, egy tőle látszólag független irodalmi alkotáshoz viszonyult. Másfelől viszont, paradox módon az értelmezésnek éppen ez a sajátos természete segítheti hozzá befogadját olyan nézőpontok megtalálásához, melyből „az egész dicső perspektíváját átláthatjuk.”²¹ Ami azt jelenti, hogy Kosztolányi értelmezésről adott felfogásában minden fordított: közeledésünk inkább eltávolít, távolodásunk ugyanakkor inkább hozzásegít az ilyen művek tanulmányozásához.

¹⁹ *Uo.*, 4.

²⁰ KÉKESI KUN, *I. m.*, 340.

²¹ [KOSZTOLÁNYI], *Heti levél, i. m.*, 4.

Ennek a Kosztolányi által vázolt értelmezői szituációnak a tipikus alaphelyzete a *Lucifer a katedrán*.²² Ez az egyfelvonásos valamikor a *Tragédia* párizsi színe után kezdődik, 1923-ban, a jelenben – miként a szöveg elején található szerzői utasítás ezt pontosan megnevezi –, a Madách-ünnep évében,²³ miután Lucifer és Ádám egy Párizsból tartó hatórás repülőút után megérkeznek az egyszerre osztályteremként (katedra, tanári asztal), és egyszerre otthonos miliőként funkcionáló helyszínre. Ez nem meglepő, hiszen Kosztolányitól egyébként sem állt távol, hogy a művet korának eszmetörténeti összefüggéseiben helyezze el. Más írásaiban például többször visszatérően tett utalást arra, hogy a *Tragédia*, a kifejezés hagyományos értelmében nem tekinthető szabályos drámának. Hiányzik belőle a „hely-, idő- és cselekményegység”; hősei nem a dramaturgiai meghatározásoknak megfelelően küzdenek; Ádám pedig, „a Biblia embere,” álmában úgy zarándokol végig a világtörténelmen, „akár egy freudi önelemző kúrán.”²⁴ Ezt itt inkább a közelmúltbeli történelmi eseményekre történő számos utalás helyettesíti. Szó esik benne az I. világháborúról, Trianonról, az 1917-es októberi orosz forradalomról, jóvátételi bizottságról, miközben a szereplők világát egy erősen amerikanizálódott környezet képezi, ahol

²² Uő., *Lucifer a katedrán: (Játék egy felvonásban)*, Nyugat, 1923. febr. 1., 152–160.

²³ „Történik a Madách-ünnep évében, 1923-ban.” *Uo.*, 152.

²⁴ KOSZTOLÁNYI, *Johann Wolfgang von Goethe = K. D., Színházi esték, i.m.*, I., 120. [*Színházi Élet*, 1927. jún. 5.]

„Jazz-band üvölt” és „négerek hörögnek.”²⁵ Ehhez ráadásul Madách művének történelmi tablói csak nagyon halványan képeznek hátteret. A darabra egyáltalán nem jellemző, hogy mint Ádám, az 1917-es októberi orosz forradalmat az egyiptomi és az athéni szín tapasztalatán keresztül lássa („Tudós vesz éhen, álmodó bukik. / Az egy, kiváló – milliók miatt.”);²⁶ vagy mint Lucifer, a jelent értelmezze a londoni szín örökre kimerevített pillanataként („Az emberek egymás nyakát tiporják, / Pénzért loholva.”).²⁷ Sőt, alaphelyzetét éppen a politikával való szembefordulás biztosítja, amelynek során a *Tragédiából* ismert, mindaddig közéleti emberként fellépő Ádám lelépve a történelem színpadáról, immáron otthont szeretne és „álmatag magányt.”²⁸ Madách művében ennek párja csak az úgynevezett keretszínekben tűnik fel. De míg ott, az utolsó ilyenben is, Ádám az emberiség ősatyjaként inkább a világtörténelem kezdetén áll, addig itt, annak főként a végén, azt sugallva ezáltal, hogy nincs további jogosultsága a közéleti ember típusának. Ezt támasztja alá az az otthonosan berendezett, intim, lakásszerű környezet, amely elsősorban nem a darab látványelemeire, hanem a szereplők között zajló dialógusokra helyezi a hangsúlyt, és amelynek keretei között Ádám, Lucifer tanácsára tanári vizsgát tesz, hogy a jövőben pénzkeresethez juthasson. Ez alól egyedül csak a hátsó falon található Madách büszt fog kivételt

²⁵ Uő., *Lucifer...*, i. m., 153.

²⁶ Uo., 153.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

képezni. A szobor megjelenésének a tétje valójában az, hogy, „a halhatatlan. / A végtelenség büszke kőmezében / [...] fagyos, nyugodt [...] homloka,”²⁹ a darab végére meglevenedjék.

A szereplők csak kezdetben fordulnak egy látszólag külső instanciához, ez esetben a *Tragédia* szerzőjének a személyéhez, egyébként ezt a viszonyukat még ezzel a külső instanciával is saját szerepükön keresztül hozzák létre. Így Lucifer szerint Ádám azért választja a vizsga tárgyául az irodalmat, mert „Botor rajongó”.³⁰ Lucifer pedig a *Tragédiából* ismert alakjához hasonlóan az Úr teremtésének a tagadójaként most Madách szövegének a tagadójává válik: „Romboltad az eget – mondja neki Ádám – / S alkotni nem tudsz [...] Most rombold az isteni írást. / És nem tudsz írni.”³¹ Ennek egyik legfontosabb eszköze, miként ezt az előbbi idézet is jelzi, hogy Madách műve Kosztolányi adaptációjában párhuzamba állítódik a *Tragédiában* lévő isteni teremtéssel. Azaz Kosztolányi egyfelvonásosában Ádám és Lucifer úgy viszonyul *Az ember tragédiája* szövegéhez, mint Madách művében a két főhős a teremtés keretszíneiben található „valóságos,” és a történelmi színeiben fellelhető lehetséges megvalósulásaihoz.³² Ez alól egyedül Éva kivétel, aki úgy tűnik, pretextusától függetlenül

²⁹ *Uo.*

³⁰ *Uo.*, 155.

³¹ *Uo.*, 157.

³² (ÁDÁM) „Most megtagadtad önmagad, hazug. / És megtagadtad őt is, a teremtőt, / Nem azt, ki fölhivott a semmiből, / Hanem a költőt, a te istened, / Ki drága fájdalomából alkotott / S úgy pattanál ki látnoki fejből, / Mint szenvedélyünk körmös angyala.” *Uo.*

tölti be az Ádámot vizsgáztató „doktoressza” hivatását. Egészen addig a pontig, amikor Lucifer, látván, hogy ismét felébred benne az Ádám iránt érzett vonzalom, emlékezteti arra, hogy ő is csupán a *Tragédiából* ismert szerepét játssza. Szemben a másik kettő között lezajló párbeszédekkel, mindaddig egyikőjük sem szólítja a nevén. Akkor is csupán Lucifer, miután emlékeztette saját előképére („Hűtlen szövetséges, ki *mindig* elhagysz, / E szerepet még most sem untad el?”).³³

Azonban annak ellenére, hogy az isteni teremtés és Madách művének textusa explicit módon párhuzamba állíthatók egymással, az egyfelvonásos világosan jelzi, hogy a dráma szereplőinek annak szerzőjéhez való viszonya nem képzelhető el a romantikához (nem melleleg főként utólag) kötődő paradigmán belül. Egyfelől látszólag teljesen autonóm emberi kapcsolatot ápolnak az íróval. Ennek alapképlete a szeretet vagy az elutasítás. Másrészt ez kiváló lehetőséget teremt arra, hogy ebbe a viszonyba *Az ember tragédiáját* övező, a korban nagyon is ismertnek számító irodalomtörténeti értelmezéseket szintén bevonják. Ebből következően a szerzőhöz még akkor is szövegeken keresztül kapcsolódnak, ha alakjuk – mint Éváé, akihez erősen kötődik az a szerzői biográfiára alapozó irodalomtörténeti közhely, hogy figuráját Madách feleségéről, Fráter Erzsébetről mintázta volna – látszólag kivezet a szövegből.

³³ *Uo.*, 158. [Kiemelés tőlem: ZTP.]

Így Ádámmal szemben, aki mindvégig az isteni teremtés mintájára fogja fel Madách alkotását, Lucifer alighanem egy pozitivistá tudós álláspontját foglalja el. A leginkább azt kifogásolja benne, hogy mindegyik szín valamelyik európai előd (Fourier, Carlyle, Shelley, Byron, Goethe) túlzott hatását tükrözi.³⁴ A jelenet pontosan fordítottja a *Tragédia* nyitó színének, ahol Lucifer, a tagadás ősi szellemeként azt állítja, hogy létezése ugyanúgy mindöröktől fogva való, akár az Úr. Az Úr válaszában egy kérdést intéz hozzá („Hah szemtelen! – mondja – nem szült-e az anyag, / *Hol* volt köröd, *hol* volt erőd előbb?”), amelyre Lucifer a kérdés irányának a megfordításával válaszol: „Ezt tőled én is szintugy kérdehetem.”³⁵ Ezzel arra utal, hogy a teremtés előtti állapotra vonatkozó helyet firtató kérdés az Úr esetében ugyanúgy értelmetlen, mint az ellenlábás esetén. Kosztolányi darabjában ez hasonló módon történik, igaz, ott a teremtést ezzel sokkal inkább affirmáló Ádám szájából hangzik el ilyesmi. Ha tényleg igaz, miként Lucifer állítja, hogy Ádám alakja nem több mint Goethe Faustja, akkor Lucifer figurája azonos Mefisztóval. Lucifer így vagy magát tagadja meg, és akkor kijelentései igazolhatatlanok, nem kell számot vetnünk velük, mert egyszerűen nem is léteznek, vagy ha nem így van, akkor Lucifer minden látszat ellenére

³⁴ Ennek példája lehet, hogy amikor Lucifer a *Tragédiabeli* szerepére emlékezik vissza, ahol az isteni teremtéssel szállt szembe, akkor önmagát úgy aposztrofálja, hogy „Én ördög vagyok.” Ezzel szemben Madách művének a szövegével, mint teremtéssel való hadakozását már így nevezi meg: „Én tudós vagyok.” *Uo.*, 157.

³⁵ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Magyarázatos kiadás*, kiad., jegyz. ALEXANDER Bernát, Bp., Athenaeum, 1900.

hisz a szövegben, mint teremtésben. Jóllehet eközben önmagukhoz mindketten, mint egy szövegben tételeződő szerephez viszonyulnak. Nem véletlen, hogy az egyfelvonásos azzal a jelenettel zárul, amint Ádám és Éva, immár hangok nélkül, egy könyvből, feltehetően magából *Az ember tragédiájából*, a saját történetüket olvassák. Ezt megelőzően Lucifer már eleve azért távozott a színről, mert kettőjük viszonyát úgy látta, mint egy Madách-évfordulós előadást.³⁶ Ahogy az sem véletlen, hogy ez Kosztolányi drámájának egyetlen pontja, ahol konkrét utalás történik Madách művére. Éva és Ádám szavait, hogy „Be van fejezve a nagy mű .../ Igen, a gép forog”, a háttérből beszűrődő angyalok kara egészíti ki: „S az alkotó pihen.”

Kosztolányi a *Lucifer a katedrán* után, tudomásom szerint még három alkalommal tér vissza a Madách-problémához. Mindhárom tanulmánya szövegszerűen is kötődik az egyfelvonásos szereplői szövegeihez, olyannyira, hogy szinte intertextuális kapcsolat feltételezhető közöttük. Az egyik ilyen írásában, amelyben Fráter Erzsébet a *Tragédia* Évájának létrejöttében játszott irodalomtörténeti szerepével vitatkozik Kosztolányi, a következőket mondja: „A nőről való felfogását Szophoklész és Shakespeare is befolyásolhatta [...] Hogy Fráter Erzsikében csalódott, az nyilvánvaló. De tudta, hogy kicsoda ez a »lidércke«, minekelőtte feleségül vette volna. [...] Nem Erzsikéből támadt Éva, hanem Évából, a költő lelkében élő

³⁶ „Ez égi kar énnékem ismerős, / Így énekelnek nyafka angyalok, / Kis cérna-hangon. Szörnyümod únom. / Úgy látszik, itt ma holmi ünnepély lesz. / Madách-előadás. Odébb megyek.” *Uo.*, 159.

álomképből Erzsike, akit mintegy előidézett, valósággá bővült, hogy megpecsételje vele sorsát, teljessé tegye keserű és sötét költészetét.”³⁷ Mindez azt jelenti, hogy egy szöveggel végrehajtott cselekvés (amennyiben a *Lucifer* egyfelől Madách születésének 100., a *Tragédia* megjelenésének 60., első színpadra állításának pedig 40. évfordulója alkalmából keletkezett), Kosztolányi számára a szöveg cselekvése is egyben. És így egy irodalmi mű nem csak, hogy nem választható el saját konkretizációjától, de valószínűleg tévúton halad az az elgondolás, amely a színeszi játékot egy szerep pusztá közvetítéseként fogja fel.

³⁷ KOSZTOLÁNYI, *Erzsike és Éva* = K. D., *Tükörfolyosó, i.m.*, 151.

BUCSICS KATALIN

*Kosztolányi Dezső: A kékruhás
A fiatal Kosztolányi Reviczky-képéhez**

Kosztolányi „negyedik tevékenysége”

„[A] »mű« szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása”. Ennek a foucault-i megállapításnak a tanulságaira figyelmeztet a Kosztolányi-monográfia szerzője, ki munkájában ugyanakkor a legkevésbé sem tagadja az életmű folyamatszerűségét.¹ Szegedy-Maszák Mihály kötete tagolásával Kosztolányi életművének műfaji, műnemi változatosságát állítja előtérbe: a művek kötetbe rendezésének elsődleges figyelembevétele mellett – szemben megjelenésük időrendjével – az egy-egy műfajhoz tartozó alkotások alakulását önálló fejezetekben vizsgálva. Ám hangsúlyozza: „E háromféle tevékenysége kölcsönösen hatott egymásra, s mindegyiket folytatta élete végéig.”² Háromféle, tudniillik „[a] fiatal Kosztolányi először verset

* A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

¹ Idézi SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 331.

² *Uo.*, 18.

írt, majd újságírói szerepet vállalt, s csak valamivel később kezdett prózai elbeszéléseket közölni.”³

Bár szót ejt róla, e kötet azért nem foglalkozik önálló fejezetben a dramatikus művekkel, mert szándékoltan csak azokat a műfajokat szervesíti életmű-olvasatába, melyeket Kosztolányi rendszeresen művelt. El lehet ugyan mondani, hogy már az első versek mellett is fölbukkannak dramatikus formában írott művek – így az 1900-as évek legelején írt *Dialóg*, illetve a következőkben taglalt *A kékeruhás* –, pályája kezdetén Kosztolányi továbbá számtalan témát eleve ebben a formában tervezett el,⁴ és még 1925-ben is írt kifejezetten drámai művet (*Patália*). Ám életében mégsem jelent meg e műveiből gyűjtemény, csak a poszthumusz gyűjteményes kötetekben a költemények, olykor a novellák között, illetve

³ *Uo.*, 18.

⁴ Egyetemistaként egy-egy téma lelkes kifejtésekor hangsúlyozottan drámaformában gondolkodik. A *Kijelölés* (később *Károly apja*) címen megjelent novella kapcsán így ír Juhász Gyulának egy nemzedéki vitát megjelenítő mű tervezetéről: „A két világ hatalmas összeütközésére csak a dráma kínálkozik.” [1904. júl. 21.] KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése I. 1901-1907.*, szerk. BUDA Attila, kiad., jegyz. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2013. 133. [A továbbiakban KDL I.-ként hivatkozom]. Hasonlóképp beszél – szintén Juhásznak címzett levélben – a Julianus Apostatát megjelenítendő mű tervezetéről. [1904. dec. 29.] KDL I., 307–308. Nincs tudomásunk arról, hogy ezek a művek ebben a formában (is) elkészültek volna valaha. Kétségtelenül arra a nyilvánvalóan túlzó kijelentésére emlékeztethet mindez, mely szerint minden prózai művét előzőleg versben írta meg. KOSZTOLÁNYI, *Vészki József* = K. D., *Egy ég alatt*, kiad., jegyz. Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1977, 31. [*Nyugat*, 1928. máj. 16.]

később önálló tematikus kiadásokban láttak napvilágot.⁵ Abban az életműkiadáshoz készített tervezetben sem szerepelt tehát dramatikusan művek kötetének terve, melynek összeállítását még Kosztolányi Dezső kezdeményezte.⁶

E műnem darabjai úgy tetszik tehát, a már beérkezett alkotó szemében is kevésbé jelentős részét adták az életműnek, ahogy értelmezők, monográfusok is a dramatikusan műveket ítélték a leggyengébbnek Kosztolányi pályáján.⁷

Az a mű, melyről az itt következőkben szó esik, *A kékeruhás*, 1902-ben keletkezett, s Kosztolányi Dezső második – alcíme szerint: – „alkalmi verses jelenete”, melyet még gimnazista korában írt. Alighanem megállapítható, hogy szerepe s elhelyezése az életműben nem csupán műfajánál, de korai keletkezésénél fogva is problematikus. „A jelentős életművekből többnyire a későbbi alkotásokat szokás kiemelni, annak a hallgatóságos föltételezésnek a szellemében, mely szerint valamely életművet meghatározott irányban haladó fejlődésnek lehet

⁵ Utóbbiak KOSZTOLÁNYI, *Patália*, vál., kiad. RÉZ Pál, Bp., Helikon, 1976. és UŐ., *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Balassi, 1997.

⁶ Tehát abban az utóbb napvilágra került jegyzékében sem, melyet több ízben átjavított. „*most elmondom, mint vesztet el*”. Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai, szerk., kiad., jegyz. ARANY Zsuzsanna, Pozsony, Kalligram, 2010, 456.

⁷ Szegedy-Maszák Mihály monográfiájában „ujjgyakorlatszerű kísérletekről” beszél: SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 460. „Kosztolányi életművében alighanem ez a legkevésbé sikeres műfaj.” KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, kiad. JÓZAN Ildikó, PARÁDI Andrea, VERES András, et al., Pozsony, Kalligram, 2010, 605.

megfeleltetni, s a legmagasabb pontot, a legjelentősebb alkotásokat a pálya vége felé kell keresni.”⁸ „Nehéz eldönteni, hol kezdődik egy életmű beérése.” – írta valóban a „szokás” szellemében *Az érett Kosztolányi* című kötet szerzője.⁹ Az értelmező különösen nehezen szabadulhat meg a „kezdetleges”, „zsenge”, másfelől pedig a „kiforrott”, „érett” jelzők használatától, ha igen korai, illetőleg kései művekhez fordul. *A kékerubás* a Réz Pál által 1997-ben sajtó alá rendezett gyűjteményes drámakötetben (*Lucifer a katedrán*) a másik korai jelenettel együtt jellemzően csak a függelékben szerepel.¹⁰ Aki Kosztolányi gimnazista korában készített, s a szerző életében soha meg nem jelent művének ismertetésére vállalkozik, az a lehető legtágabb értelemben vett életművet tartja szem előtt.

A Reviczky-ünnepély

Kosztolányi Dezsőné kötetéből ismeretes, hogy *A kékerubás* az iskolai Reviczky-ünnepségre készült, mely alkalommal a költő halálának évfordulójáról emlékeztek meg, s egyúttal a neki állítandó szobor javára gyűjtöttek. A diák Kosztolányi a rendezvény fő szervezője és közreműködője volt, s nem csak a jelenet, de csaknem az

⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 78.

⁹ KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 5.

¹⁰ A hatvanas években indult, s a Szépirodalmi Kiadó által először 1962-ben megjelentetett, majd fokozatosan bővülő *Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei* című kiadásban a „Verses drámák” között olvasható először.

egész ünnepély „minden egyes szereplője a Brenner-Decsy s a szintén rokon Budanovics család tagja” volt.¹¹ Sajnos az özvegy által közölt meghívó eredetijének a jelenleg ismert hagyatéki anyagban nincs nyoma, noha kötetében arról is beszámol, hogy a kék színű meghívó aljára az akkor gimnazista Kosztolányi az előadás után a következőket írta volna: „Az első három pontom tetszéssel fogadták”.¹²

¹¹ KOSZTOLÁNYI DEZSÓNÉ, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938, 105. (104–105) A Magyar Rádió archívuma a már idősebb testvérekkel együtt, illetve külön-külön is több rádióbeszélgetés főlételét őrizte, sajnos azonban az anyagot időközben megsemmisítették. Csakis egyszeri meghallgatás jegyzeteire támaszkodva megemlíthető, hogy Kosztolányi fivére röviden megemlékezett a Reviczky-ünnepről megjegyezve, húguk, Kosztolányi Mariska mennyire sérelmezte, hogy nem játszhatja a jelenet főszerepét, s csak a *Pán halálának* elszavalása jelentett némi vigaszt. (A testvérekkel készült következő beszélgetésekről van tudomásunk: Műsor címe: „*Tessék a mikrofon!*” Nagy Piroska összeállítása, Petőfi Rádió, 1964. máj. 1.; Műsor címe: *Üzenet a fekete hegyekből – Jugoszláviai képek*. Nagy Piroska műsora, Petőfi Rádió, 1964. máj. 17.; Műsor címe: „*Hej Dunavíz, Dunavíz, hideg folyó vize*” – *Jugoszláviai úti képek*. Petőfi Rádió, 1964. máj. 24.) E helyütt is köszönöm a Magyar Rádió egykori munkatársának, Liptay Katalinnak a még létező főlételek meghallgatásának lehetőségét.

¹² KOSZTOLÁNYI Dezsóné, *Uo.*, 105. Föltéve persze, hogy a meghívón szereplő megjegyzést nem csupán az emlékeit megidéző Kosztolányinak lehet tulajdonítani. Amint Kiss Ferenc állítja: „Kosztolányiné könyvének a költő családjára vonatkozó adatai magától a költőtől származnak, még élt is, mikor felesége a könyv első fejezeteit írta, olvasta s jóváhagyta ezeket.” KISS Ferenc, *Kosztolányi-tanulmányok*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1998, 177. A kötet szó szoros értelemben vett dokumentum-státusa vitatott (SZEGEDY-MASZÁK, *Levél és napló Kosztolányi életművében = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Bp., Anonymus, 1998, 353.), noha Kosztolányi bizonyos életeseményeihez tagadhatatlanul egyetlen forrásként kínálkozik (BENGI László, *Keretek költészet és valóság határán: Az Aranyárárkány keletkezéstörténetéről = „Alsózik*

Sajnos Csáth Géza egykorú naplójának sajtó alá rendezői is csak ragasztás nyomait találták Kosztolányi unokafivérének egykorú följegyzései közt, a „kinyomtatott meghívó és program, (mit Krausz és Fischer ingyen csinált)” helyén.¹³ A *Bácskai Hírlap* július 24-i száma azonban tájékoztatott az ünnepségről,¹⁴ s július 27-én ugyanitt tudósítottak a műsor sikeréről. Csáth Géza több naplóbejegyzése jelzi a lelkes előkészületeket,¹⁵ örömmel ad hírt az ünnep sikeréről (egy-két mondatban mindössze saját játékára s a táncosok sikerére, öltözetére tér ki), s arról, mennyit gyűjtöttek a szoboralap javára. Utóbbit a *Budapesti Hírlap*nak is továbbították,¹⁶ így annak július 29-i száma a „Napi hírek” között a következő tudósítást hozta: „Kosztolányi Dezső a Szabadkán megtartott Reviczky-ünnep tiszta jövedelmét, 64 korona 50 fillért küldött a Reviczky-szoboralap javára.”¹⁷

A nem zenei műsorszámok közül fennmaradt tehát *A kékerubás* teljes autográf kézírata,¹⁸ ám kérdés marad, mi lett a sorsa a műsor első két pontjában szereplő „Prológ” s a

a fény”: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete, szerk. BEDNANICS Gábor, Bp., FISz-Ráció, 2010, 91–92.). Az sem kevésbé elbizonytalanító, hogy a kötet illusztrációanyagában végül is csak a műsor átírása szerepel, maga az „idézett” meghívó nem. (Ellentétben például az alább majd részletesebben is szóba kerülő *Egy sár* című vers újságkivágatának közlésével. Lásd KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *I. m.*, 103.)

¹³ CSÁTH Géza, „*Méla akkord: bínak lábat mosni*”: *Naplófeljegyzések 1897–1904*, kiad. MOLNÁR Eszter Edina, SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető-Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 369. („1902. július 23-án. Szerdán”)

¹⁴ *Bácskai Hírlap*, 1902. júl. 24., 3–4.

¹⁵ CSÁTH Géza, „*Méla akkord...*”, *i. m.*, 368–370.

¹⁶ *Uo.*, 370. („1902. július 27. Vasárnap”)

¹⁷ *Budapesti Hírlap*, 1902. júl. 29., 5.

¹⁸ MTA Kézirattára Kosztolányi Dezső Hagyatéka. Jelzet: Ms 4617/1.

„Reviczky emlékezete” című írásoknak, melyekből műfajukon kívül az említett ismertetőik alapján lehet (alig) valamit sejteni. Az elsőt az özvegy állítása szerint szintén Kosztolányi írta,¹⁹ mely az újság szavaiból ítélve is vers volt: „Ezen kis költemény hatást keltett különösen refrainjével «Reviczky ma feltámadott.»”.²⁰ Az utóbbiról, a „Reviczky emlékezete”-ről pedig csak annyit lehet tudni, hogy a diák „fölvasta”, tehát föltehetőleg ünnepi beszéd lehetett.²¹

A kékruhás című jelenet előzményei, keletkezése

Az, hogy miért éppen Kosztolányi írta a jelenetet, s miért ő volt az ünnep főszervezője, megkerülhetetlen kérdés, jóllehet kevésbé látszik talányosnak az életmű fogadtatástörténetének ismeretében. Szinte már közhely Kosztolányi korai költészetének, (olykor szellemi fejlődésének) indulását a századvég alkotójának életművéhez kötni. Szegzárdy-Csengery József 1938-as Kosztolányi-kötetében a *Négy fal között* kötetbeosztását taglalva a következőket írja: „A kötet utolsó ciklusában mélabús hangulatlírájában, az érzelmesen visszacsengő refrén használatában Reviczky egyébként nehezen megfogható, inkább csak a hangulat általános jegyeit meghatározó hatása jelentkezik. Kosztolányi mindig nagy

¹⁹ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *I. m.*, 104.

²⁰ *Bácskai Hírlap*, 1902. júl. 27., 3.

²¹ „A második pont: Reviczky emlékezete felolvasta az ünnepély rendezője Kosztolányi Dezső.” *Bácskai Hírlap*, 1902. júl. 27., 3.

szeretettel forgatta Reviczkyt. Élvezte egy-egy verssorának könnyed és dallamos lejtését, gyöngéd zenei színrakását.”²² Az 1962-es Kosztolányi-versgyűjtemény elején ugyanerről a verseskötetről Szauder József így vélekedik: „fő vonása a látszat ellenére sem a parnassien formatökély, s az *én* elrejtése, hanem az *énnek* akár romantikus-szentimentális (az almanachlírara emlékeztető), akár századvégi chansonstílusú (Vajdát, Reviczkyt, Makait utánzó) felfedezése.”²³ Kiss Ferenc úgy véli, Kosztolányi Schopenhauer-értéséhez Reviczky Gyula s nem Alexander Bernát járult hozzá. Továbbá az angol költő irányában érzett – korabeli levelek során át hangsúlyozott – rajongást is ennek a kapcsolódásnak a távlatával magyarázza: „Byron egy az eddigiek során alig kitetsző, Nietzsche és Ibsen természetétől elütő érzelmességre, oldottan áradó fájdalmakra derít fényt. Schopenhauer pesszimizmusa ezen a csatornán futott bele egy lágyabb, szelídebb szentimentalizmusba. E hajlam gyermekkorától kíséri: könnyen meghatódik, elérzékenyedik, s ha rövid ideig is, de el tud merülni fájdalmaiban. Reviczky tartós hatása révén még dúsabb lett ez az érzelmesség.”²⁴ Dér Zoltán pedig a következőképp fogalmaz e korai időszakról szót ejtve:

²² SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Kosztolányi Dezső*, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1938 (Értekezések a M. Kir. Ferencz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetéből 18.) 38.

²³ SZAUDER József, *Előszó* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött Versei*, Bp., Szépirodalmi, 1962, 10.

²⁴ KISS, *A béérkezés küszöbén: Babits, Jubász és Kosztolányi ifjúkori barátsága*, Bp., Akadémiai, 1962 (Irodalomtörténeti Füzetek, 37) 47.

„Arany és Reviczky vonzásából még nem szakadt ki. Ezekhez az elvekhez hűtlenné kellett válnia, hogy a modern versek finomabb rezgéseit, imponderábilis sajátosságait közvetíthesse.”²⁵ Ugyancsak a *Négy fal között*-kötetről megállapítja továbbá, hogy benne vannak „a szelíd vágyakról, ábrándokról, emlékekről, sírós fájdalommal panaszkodó éterikusabb darabok (Régi szerelem, Finale, Kék virágok közt), melyek határozottan Reviczkyre emlékeztetnek az olvasót. A bölcselő versek között is fölbukkan Reviczkynek az elmúlással kibékülő, a kudarcba beletörődő, csüggeteg filozófiája (Búcsú, Sorsunk).”²⁶ Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi 1935-ös visszatekintését idézi a századforduló alkotójáról, mely szerint „egyértelműen elárulja, mennyire tudatában volt Kosztolányi annak, hogy zsenéiben a *Számlálgatom...* szerzőjének Tompa Mihály biedermeier érzelmességéhez kapcsolódó (korántsem az egykor Petőfivel s Arannyal együtt emlegetett költő életművének egészét jellemző) hangnemét utánozta.”²⁷

Ha Kosztolányi korai Reviczky-értését vizsgáljuk, pontosan azt ismerhetjük föl, melyet Babits Mihály még 1911-ben is, mint elterjedt, ám igencsak korlátolt befogadói magatartás beszéd módjaként jellemez egy Reviczky-monográfia bírálatában: „A könyv értékét tisztán a közlött adatok képezik; s jobb lett volna ezeket az adatokat

²⁵ DÉR Zoltán, *Az első műhely: Kosztolányi Dezső önképzőköri évei*, Szabadka, Életjel, 1970 (Életjel miniatűrök, 12)

²⁶ Uo.

²⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 25.

szárazon egybegyűjteni, mint a szentimentális ömlengések azon tengerébe fojtani, amely Reviczkyről írók között, úgy látszik, szinte obligáltá vált.”²⁸ Ennek okát a következőkben látja: „Reviczky, kivált utolsó idejében, írt egy pár igen szép verset; egészben véve azonban *az élete érdekesebb, mint a költésze*t. Nem mintha valami különösen egyéni életet élt volna; hanem éppen azért, mert bizonyos értelemben tipikus és háta mögé állítva a magyar irodalomtörténetnek ez a különösen szomorú kora erős reliefet kap.”²⁹ Reviczky műveinek kritikai kiadása alátámasztja ezt, midőn a sajtó alá rendező költő azon jelentőségét hangsúlyozza, mely szerint a magyar dezillúziós verses epikát rávetítette lírájára, s a tanulmány szerzője rögvest hozzá is fűzi, mindezt javarészt a költő nyomorúságos sorsa is támogatta.³⁰ Ennek következményeként „a kortársak szemében – legalábbis első verseskötetének kritikái erről árulkodnak – Reviczky megítélésében mindinkább egybeforrott, egyre kevésbé szétválaszthatóan összekeveredett a lírai én személyisége, a szerző élete, és költői produktuma, azaz a versek esztétikai minősítése.”³¹ Ez a viszonyulás és hangnem ismerhető föl Kosztolányi ekkori Reviczky-értésén, és -élményén is. A gimnazistaként, 1900–1901 között vezetett naplójában nem igen találni utalást arra, hogy éppen Reviczkyt olvasná, (miközben arról rendre értesít, mikor kerül először a kezébe

²⁸ BABITS Mihály, *Reviczky Gyula*, Nyugat, 1911, 7. sz., 692.

²⁹ [Kiemelés – B.K.] *Uo.*

³⁰ *Reviczky Gyula Összes verse. Kritikai kiadás: Verse*k, kiad., jegyz., előszó CSÁSZTVAY Tünde, Bp., Argumentum Kiadó–Országos Széchenyi Könyvtár, 2007, I, 17. [A következőkben: RGyÖv.]

³¹ RGyÖv., I.,16.

Eötvös József, Jókai vagy Petőfi).³² A Babitscsal és Juhással folytatott levelezésében sem emlegeti, ahogy rajongással teszi egy-egy angol, német vagy francia alkotó esetében.³³ Annak ellenére, hogy Juhász Gyula visszaemlékezése szerint is Reviczky volt az egyik meghatározó név korosztályuk számára.³⁴ Kosztolányi unokafivérének naplóbejegyzése és egy neki küldött levele azonban éppen igen jellemzően mutatja a költőelődhez való főntebb jellemzett viszony jellegét. Egyetemre kerülése idején, a fővárosba költözésekor anyjával fölkeresik Reviczky sírját a Kerepesi temetőben, hogy virágot vigyenek róla Szabadkára.³⁵ Egy nem sokkal későbbi levelében azután koponyát kér unokafivérértől, és orvostanhallgató öccsétől, ifjabb Kosztolányi Árpádtól: „Koponyát nekem! Nem veszedelmes az, ha nincs benne buta és gonosz velő, és rajta forró hús ... Hadd legyen még egy jó barátom ebben a

³² „A középiskolás diák lelkesen olvassa Reviczky műveit” SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i.m.*, 25. Ez a kijelentés tehát Kosztolányi egykorú költészetének áthallásaiból, kifejezetten a költő emlékének szentelt verseiből, illetve későbbi vallomásaiból válik csak világossá.

³³ Noha leveleinek ezideig elkészült kritikai kiadása sok új adalékkal szolgált, Reviczkyvel kapcsolatos újabb információt sajnos itt sem találni. Lásd. KDL I.

³⁴ „A magyar irodalomból a nagy klasszikusok természetes és szinte akaratlan hatásán kívül főképpen Reviczky és Komjáthy Jenő érzelmi és eszmei tartalma és néhány akkor divatos költőnek hangja ragadta meg az induló ifjúságot.” JUHÁSZ Gyula, *Egyetemi társak* = J. Gy. *Örökség. Válogatott prózai írások*, vál., jegyz., előszó PÉTER László, Bp., Szépirodalmi, 1958, I., 354.

³⁵ „1903. szept. 10. Csüt. [...] Dide küldött Pestről Lálíka néni által Reviczky sírjáról virágot.” Ifj. BRENNER József, *Napló 1903–1904*, közreadja DÉR Zoltán, Szabadka, Szabadegyetem, 2007, 80.

kőőceánban, párja annak a sírnak, ahol Reviczky nyugszik.”³⁶ Kosztolányi fiatalkori Reviczky-élménye tehát korjellemző, kultuszjellegű vonásokat mutat,³⁷ s a művészi becsvággyal, önérzettel már ekkor jócskán rendelkező diáknak a századvégi költőszerep – ahogy Babits írta: „típus” – egyúttal mintaként kínálkozott.

Ezt bizonyítják azok a versek, melyek nem egyszerűen Reviczky Gyula *hatását* mutatják, de valóban közvetlenül kapcsolódnak Reviczky Gyula alakjához, költészetéhez. A költőelődhöz való viszonyt, s egyúttal a saját alkotói önkép korai pozicionálását azokon a verseken lehet igazán jól megfigyelni, melyekben név szerint (vagy kezdőbetűkkel) történő említést, keletkezéstörténeti vagy szorosabb, szövegszerű kapcsolódást, szándékos allúziót lehet találni. *A kékeruhás* című jelenet ezek sorába tartozik, s ezeket követően keletkezett, így az alábbi néhány versről voltaképp, mint előzményeiről ejthetünk szót.

A gimnazista Kosztolányi és néhány diáktársa Szabadkán lapot alapítottak és szerkesztettek *Előre* címmel; a szűkebb körben terjesztett, kézzel írott, majd sokszorosított

³⁶ Kosztolányi Dezső Brenner Józsefnek (Budapest, 1903. okt. 11), KDL I., 82. Később csak futólag említi egyszer, hasonlóképp, egy 1904-ben Bécsből – ugyancsak unokaöccsének – címzett levélben, Byron kapcsán: „a *Childe Harold* megbukik, csúfosabban, mint Reviczky *Jób*-ja.” KDL I., 282. Kosztolányi Dezső Brenner Józsefnek (Budapest, 1904. nov. [27.])

³⁷ A korszak Vajda, Komjáthy, Reviczky nevével fémjelzett irodalomtörténeti zárványszerűségéről lásd Bednatics Gábor kötetét BEDNANICS GÁBOR, *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei*, Bp., Ráció, 2009.

mindössze két számot megért lapban jelent meg „R. Gy. sírján” című verse, Csongor álnéven.³⁸

Zizegő fűszálak, bársonyos violák
Boruljatok egybe
Legyen álma áldott kit e virágszőnyeg
Szeretettel fed be:
Frissen nyesett hantok virágos sírhalom
Milyen fájó érzet!
Lábánál a sírnak egy kis fej rajta:
Élt tizenhét évet!

*

Mint a fény mint az árny mulandó az élet
Romlékony avatag.
Ma lángoló tűzvész rohan ereinkbe
Holnap: – a hant alatt.
Istenem kitudja, hogyha egykoron majd
Sírhalomra léptek
Keresztemre nézve nem zokogjátok-e
Élt tizenhét évet?!

A kétstrófás rövid műben megfigyelhető, hogy a megszólaló hallgatólagosan azonosítja magát a kezdőbetűk által jelölt költővel, a vers végén ugyanis első szám első személyre vált, s a síron szereplő életkort, 34 évet – Reviczky tényleges korát is – 17 évvel helyettesíti be; Kosztolányi a vers

³⁸ A lap e számát a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára őrzi. Jelzete: V. 5911/8. A lapról lásd FENYVES Ferenc, *Mégegyszer elmondom*, Subotica, Minerva, 1938, 180.; SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 21–22.

megírásának idején 16 esztendőös volt, vagyis a vers könnyen érthető saját halálának közeljövőbe vetített víziójaként. Ez csakis megerősítheti a korábbi megállapítást, mely szerint a költőelőd sanyarú sorsa egyben a költőtét záloga, s mint ilyen, másolandó példaként kínálkozott a fiatal diák számára.³⁹

1901 őszén Kosztolányi első – már valóban – nyilvános irodalmi szereplésekor a *Budapesti Napló*ban közölt *Egy sír* című verssel is Reviczky Gyula emlékének adózik.⁴⁰

Oh mennyi ábránd háborítja
E szép, e csöndes életet.
Tündér ruhákba jönnek aztán
Ellengenek szivünk felett.

Egy szép mosoly, egy kézzszorítás
Illatlehellő fák alatt...
És vége lesz a bús regének: –
Egy sír, mi abból megmarad.

A fővárosi lapban napvilágot látott alkotás ugyan névvel vagy kezdőbetűkkel nem idézi meg a költőt, ahogy előbb

³⁹ Az *Előre* nevezett számában még egy másik vers is szerepel Csongor névvel jegyezve *Két dal egy szép lányhoz* címmel, mely – mint néhány sora is bizonyíthatja – igen hasonló hangoltságú: „Én csak hervadozok, / Sáppadok utánad / S leélve az éltet: / Nem sejtéd, hogy érted / Vitt sírba a bánat...”

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI, „Egy sír”, *Budapesti Napló*, VI. évf. 295. sz., 1901. okt. 26., 11. A vers újságkivágatát Kosztolányiné is közli könyvében: KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *I. m.*, 103.

említett versében tette – a címben szereplő sírhoz mindössze határozatlan névelő kapcsolódik – ám olyan áthallással él, mely a századelő Reviczkyt és műveit jól ismerő versolvasójában a költő *Első szerelem* című versciklusát könnyen fölidézhetette. Ahogy Kosztolányi a 30-as évek derekán Reviczkyről írott terjedelmes visszaemlékezésében írja majd: „Fiatal anyáink költője ő, annak idején az újszerűség varázsával ejtette meg szívünket. Kötetjében, melyeket még gyermekkorunkban lapozgattunk, száraz leveleket, összepréselt virágokat leltünk, melyekkel az áhitatos olvasónők megjegyeztek egy feledhetetlen verset, egy gyönyörű, különösen emlékezetes szakaszt”. S az *Első szerelem* hatodik darabját idézi a „Zenezót hoz a kósza szellő...” kezdetűt, melyet éppen *A kékruhás* című jelenetbe is beépített. Az *Egy sir* megszólalója többes szám első személyű szólamával az *R. Gy. sírján*-hoz hasonlóan a sorsközösségre épít, a versben szereplő „bús rege” fordulat pedig az egész Reviczky-ciklusra történő metonimikus utalásként is fölfogható, ez esetben a „rege” a ciklus által elbeszélte szerelem története, ahogy majd az *Első szerelem* részletét megidéző jelenet is utal rá „S a rege szól: Volt egyszer egy leány, Ábrándos, szőke, kékruhás...”⁴¹

A *Budapesti Napló*ban megjelent vers továbbá az önképzőkörben írt, s az érdekműnyvbe is bekerült *Ágác-virágok* című vers második részével azonos. Dér Zoltán fölhívja a figyelmet, hogy az *Ágác-virágok Chanson* címmel

⁴¹ A jelenet részleteit a kézirat alapján idézem: MTA Kézirattára, Kosztolányi Dezső Hagyatéka, jelzet: Ms 4617/1. [12 f.]

kerül be *A Négy fal között* című kötetbe,⁴² azonban második részét, mely Dér véleménye szerint elüt az elsőtől, „a Finale című laza ciklushoz illeszti a költő, mintha a Chansonhoz semmi köze sem volna.”⁴³

Az 1907-ben megjelent *Négy fal között* „Változatok” alcímmel ellátott versei közt található *Finale* című darab az ugyanilyen címmel 1905-ben a *Virágfakadás*-ban közölt versnek,⁴⁴ s az *Egy simak* – illetve az *Ágác-virágok* egyik részének – egymáshoz illesztéseként jött létre.⁴⁵ Az 1905-ös *Finale* című versben a lírai én ugyancsak elég egyértelmű sorspárhuzamot von saját maga s az *Első szerelem* című Reviczky-vers megszólalója között, midőn ismét a földézett „regé”-t beszélgeti saját érzelmei nevében s a „megérted-e” kiszólás mintha a ciklus megidézésének fölismerésére célozna.

I.

A néma őszi tájra nézek,
Ajkam lezárt és hallgatag.
A szürke égen pár madár száll,
Rám ritkuló fák hajlanak.

Nem nézek hátra, ámde érzem
Mögöttem áll egy lány-alak.

⁴² Uo., 35.

⁴³ Uo., 37.

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI, *Finale*, Virágfakadás, 1905. szept. 15., 277.

⁴⁵ UŐ., *Négy fal között*, Bp., 1907. Ezúton is köszönöm Tóth Péter tájékoztatását a *Finale* című költemény megjelenésével kapcsolatban.

Ő is a ritka fákra bámul
S ép ily merengő, hallgatag...

II.

Ma újra felsír a szivemben
Egy ősi, elfeledt rege,
Oly egyszerű, oly tiszta hangú...
Vajon, vajon megérted-e

Tavaszkor egy ifjú leányka
Csokrot adott egy férfinak, –
Kék ibolyát, örök szerelmet –
Aztán kevély lett és hideg.

A férfi meg bolygott magában,
Megtörte az élet-robot,
De haldokolva, őszén is még
Kék ibolyákról álmodott...⁴⁶

A két vers összeolvasztása csak még erőteljesebb Reviczky-áthallást szolgáltatathatott az 1907-es *Négy fal között*-kötet olvasójának.⁴⁷ Ezeknek az említett korai verseknek

⁴⁶ KOSZTOLÁNYI, *Finale, i. m.*

⁴⁷ A kötet második kiadásába többek között már ezt a verset sem válogatta be. Tóth Péter közlését idézem a versről folytatott levelezésünkből (NFK2 alatt a *Négy fal között* második kiadása értendő): „Az NFK2-höz készült korrektúrapéldányban még szerepel a vers, de megjegyzés nélkül. Azok ugyanis, amelyek megjelennek az NFK2-ben, zöld tintával egy »Jön« jelzést kapnak. Ilyen megjegyzéssel olyan darabok is el vannak látva ugyanakkor, amelyek végül nem kerültek be

láthatólag mindegyike kapcsolódott valamiként a Reviczy-ciklushoz, Reviczy sorsához. Fő jelképük az *Előre* című lapban álnéven közölt verstől kezdve a sír. Ahogy az 1901 végén ugyancsak az önképzőkörben írt, s kimondottan a költő emlékének szentelt „költeményfűzér”-nek is.⁴⁸ A *Sírvirágok* – mellyel Kosztolányi ugyan nem sok sikert aratott társai körében – a következő megokolással indul: „E költeményfűzér megírására a közvetlen *impulzust* az oly korán elhunyt Reviczy tragikus sorsa adta. Korántsem akartam azonban ezen apró darabokat az ő emlékének szentelni – talán nem is lennének méltók hozzá –, csupáncsak egy általános képet akartam nyújtani azokról a fehér arcú, tüzes szemű betegekről, kik naponként zajtalanul sóhajtanak el a világból, mint ősszel a falevelek. Ez a sűrke kép lelkem megragadta, s benne egy tragédiát látott, azoknak a szegény betegeknek sóhajtását még az élet zűrzavarában is meghallottam. És én megértettem azt. A fiatalemberben – nevet nem adtam neki – eszményítettem meg azoknak a lemondását, szenvedéseit, reményeit. A költemény személyeire vonatkozólag csak azt kell megjegyznem, hogy Ella a tüdővésztes beteg kedvese, ki őt végtelenségig híven ápolja.”⁴⁹ Mint az utolsó mondat is

az NFK2-be. A *Finale* mindkét verziót nélkülözi. Nem tépték ki ugyan a lapjait, de megjegyzést sem fűzött Kosztolányi a szöveghez. Tehát már ekkor tudta, hogy a későbbiek során mellőzni fogja.”

⁴⁸ 1901. december 22-én tartott önképzőköri ülésen kritizálják e versét. DÉR, *Az első műhely, i. m.*, 34.

⁴⁹ *Uo.*, 29–34. Mint az utolsó mondat is sejteti, e fűzér s *A kékerubás* című jelenet között szorosabb kapcsolat nem fedezhető föl, hacsak az nem, hogy a haldokló ifjú szerelmét mindkettőben Ellának hívják.

sejteti, e füzér s *A kékruhás* című jelenet között szorosabb szövegszerű kapcsolat nem fedezhető föl ugyan – hacsak az nem, hogy a haldokló ifjú szerelmét mindkettőben Ellának hívják –, ám a történet éppen Reviczky miatt csaknem ugyanarra a sorsképletre épít, mint a versek.

A kékruhás *konceptiója*

A kékruhás című jelenet 1902 nyarán készült, a Reviczky-évfordulóra, valóban „alkalmi” darabként, ahogy alcíme is mutatja. Négy jelenetben beszél el Reviczky Gyula halálát az *Első szerelem* című versciklus távlatából, melynek szokás életrajzi vonatkozására hivatkozni.⁵⁰ A szereplők: „Ella, a kékruhás leány 17–18 éves fiatal leányka; Margit előkelő leány, Ella barátnője; Irén hasonló korú előkelő lány; Fehér Ernő fiatal író, Ella személyes ismerőse.” ki – még hozzátehetjük – mint Reviczky közeli barátja szerepel.⁵¹ Noha megállapítható, hogy Reviczky Gyulác az egyetlen olyan név, melynek úgyszólván valós fedezete van e darabban, mégis már a fölütéskor érdekes időszerűtlenségre lehet fölfigyelni. A fölvezetőből egyrészt azt tudjuk meg, hogy mindez „1880 körül” történik, majd a darab végén Reviczky haláláról értesülünk, miközben a szerzői utasítások

⁵⁰ RÓNAY György, *Reviczky Gyula: Apai örökség (1884)* = R. Gy., *A regény és az élet*, Bp., Magvető, 1985, 175–176.

⁵¹ Csak elírás lehet, hogy a műsor Kosztolányi Dezsőné kötetében közölt átírásában Ernő helyett Endre szerepel. KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *I. m.*, 104.

szerint az első és negyedik jelenet között mindössze egy reggel s két hajnal virrad föl. Noha a történet következetesen csal el vagy tíz évet, mivel a ténylegesen harmincnégy évesen haldokló Reviczkyról az egyik barátné így nyilatkozik: „A nép aggódva áll az ágy körül,/Hol költő haldokol.. könny a szemében/Könnyezve a *buszonnégy ifjúéven*. –/Szegény Reviczky! Élt. De vaj’ miért élt?”⁵² (Noha Reviczky halálának dátuma hónapra megegyezik a jelenetével, mely júliusi reggel indul.) Ha csak nem elírásról van szó, a fiatalabb kor föltételezhetően a történetek tragikusságát kívánta hangsúlyozni. Réz Pál *A kékeruhást* érintő rövid ismertetőjében a következő észrevételt teszi: „A vers, amelyet Ella merengve olvas, csakugyan Reviczky verse, az *Első szerelem*, de *egy* szavát Kosztolányi megváltoztatta: »ábrándos, *szőke*, kék ruhás« helyett azt halljuk: »ábrándos, *barna*, kékruhás.« A szócserével az ifjú költő alighanem egy barna szabadkai diáklánynak üzent – nem tudjuk, észrevette-e a lány a rejtjeles szerelmi vallomást.”⁵³ A részletesebb olvasat során több példa is azt igazolja, hogy Kosztolányi szabadon bánt forrásával. Érdeemes tehát megfigyelni, hogyan használja föl, s miként hangolja át a jelenet az egykori ciklusdarabokat s a Reviczky-életrajz elemeit.

A cselekmény azzal indul, hogy Irén és Margit (Ella barátnéi) siratják a kórházban haldokló költőt, sorsán bánkódnak, miközben Ella érkezik, Reviczkyt olvasva, ki

⁵² [Kiemelés – BK]

⁵³ RÉZ PÁL, *A drámáiról Kosztolányi* = KOSZTOLÁNYI, *Lucifer a katedrán*, i.m., 278.

elől igyekeznek elhallgatni a poéta állapotának súlyosságát. A leány – az utasítás szerint – épp a *Magány* című verset olvassa s a múlton, emlékeken mereng, mely hangos magánbeszédének alakjában nem más, mint az *Első szerelemben* megírt fájdalom és csalódás félig szabad fölidézése. Ezt erősítheti a „mese”-ként történő megjelölés. Egy-egy sor, mely valóban idézetszerűen hangzik el, refrénszerűen megtartja a Reviczky-vers visszatérő elemeit.

Vonulj át lelkemen, mint édesálom.

Lágy kis dalok, könnyű lehelletek!

Mult hangjai ujólag zengjetelek.

A kékruhás leányról, a ki hűtlen,

Habár költője ég szerelmi tűzben... (Hosszú szünet.)

Szomorú egy mese!

„Nagysád lett a leány” s a régi férfi

Már elfeledte őt, szavát nem érti

Épen, miként szerelmese.

Nem is talál többé reá soha.

Csak üldözi az élet ostora,

Míg égető, dicső futás között<,>

Meghal, miként az átoküldözött,

Küzdés felében! s nem lesz majd, a ki

Rá szemfedőt tudna borítani!

A „kékruhás leány” oka ezeknek..

Nem hallgatá szavát, szép verseit...

Az „Olvassa Reviczkyt” utasításnál pedig egy strófányi Reviczky-betét következik:

„Azóta nagysád lett belőle
Hideg és büszke mint szokás.
S a rege szól: volt egyszer egy leány..
Ábrándos, barna, kékruhás.”

Ezek után barátnői vigasztalják, s az elmúltakon való borongás helyett a jelenre, a szépségre és ifjúságára figyelmeztetik Ellát. Ekkor újabb, hosszú magánbeszéde következik; az utasítás szerint: „*Amit itt [...] elmond félig önkívületben, félig naívnul adja elő, mintha mesét mondana.*” Ez a rész nem más, mint az *Első szerelem* ciklusának a címzett, vagyis a kékruhás leány távlatából történő újramesélése, mely a Reviczky-versnek nézőpontbeli és jelentésbeli váltását egyaránt végrehajtja. (Baloldalon a Kosztolányi-jelenet, jobb oldalon pedig Reviczky ciklusának megfelelő részletét közöljük:)

[II. jelenet]

Szép álm volt. – egy május
elsején,
A zöld ligetbe’ láttam őt
meg én.
*Kék volt ruhám s az arcom oly
fehér,
És szótlanúl esdtem szerelmeér’.
Tavasx volt. A föld hő lehellete*

[I/5.]

Ha visszanézek most a múltra
Álomnak tetszik az egész
[II/1-2]
Emlékezem, zöld volt az
erdő;
Derült az ég köröskörül.
A park rég látott annyi népet;
Ott jártam én is egyedül.

Megingatá a zsenge lombokat Öröm sugárzott minden
És elvivé a szél mindenfele arczon;
Nincs nálam itt e földön Megújult vágy, ifjú remény;
boldogabb. Csak én szerettem volna sírni
 Arany bogárka szállt a zöld Gyönyörű május elsején!
 mezőkön.. Keztyűs urakkal, *kék ruhában*
Te is ott ültél egy padon.
Sok szépet mondhattak neked,
mert
Csak mosolyogtál, angyalom.
Platánok gúnyos suttogását
Hozá a játszói szél felém:
 Mínek van a szegénynek álma
 Gyönyörű május elsején!
 [I/2.]
 virágos rét fölött repültek a
 sárga cserebogarak⁵⁴

Az általam kiemelt részekben a nézőponttal az értelmezés távlatja is érezhetően megváltozik. A Reviczky-versben ez áll: „Keztyűs urakkal, kék ruhában/Te is ott ültél egy padon./Sok szépet mondhattak neked, mert/Csak mosolyogtál, angyalom.” A jelenetben Ella szólama voltaképpen átértelmezi az arckifejezést: „Kék volt ruhám s az arcom oly fehér,/ És szótlánul esdtem szerelmeér.” Ahogy a szél súgását is lényegesen másként érti a két szólam; a költőé: „Platánok gúnyos suttogását/Hozá a játszói

⁵⁴ RGYÖV, I, [Ábrádjaim derűs világát...], 48.; [Emlékezem, zöld volt az erdő...] 49–50.; Lajka emléke, 48.

szél felém:/Minek van a szegénynek álma/Gyönyörű május elsején!” Ezzel szemben a leányé: „A föld hő lehelle/Megingatá a zsenge lombokat/És elvivé a szél mindenfele/Nincs nálam itt e földön boldogabb.” A jelenet mintha azt sugallná, a szerelem beteljesülésének egyedül a megértés, vagy a másképpen értés lehetett gátja. A következő sorok is enyhébb színben mutatják a leány szerepét, mint a Reviczky-ciklusban:

Hozzám gyakorta irt ő verseket..

S ott mondta el a kékruhás leánynak

Szive szerelmét.. *s én szerettem őt,*

Láthatta az, ki a szivekebe láthat..

Szerettem őt, a büszke szenvedőt.

S míg várva-vártunk a találkozóra,

Mult az idő, bucsút intett az óra.

Csiráján így fagyott el érzeményünk.

Búbánat jár azóta vélünk. –

A lány sápadt.. A lantos tévedez.. -

A kékruhás leány regéje ez..

Az utolsó sor: „A kékruhás leány regéje ez” voltaképpen csupán egy apró „ez” rámutatással sugallja, hogy a „kékruhás leány regéje” fordulat kétféleképpen is érthető: a leány a Reviczky-versnek tárgya, itt azonban szubjektuma az elbeszélteknek, a két történet így eltér egymástól.

Ezek után Margit folytatja a történetet „A mesemondó vontatott hangján” s a költeményfűzér szólamában: „A »kékruhás leány«, kiről dalolt,/Ki a kóbor-poeta álma

volt,/Azóta réges régen elfeledte..” – mondja. A befejezésben végül a megidézett költemény s a jelenetben ábrázolt valóság összeér, mivel a Margit által elmondott történet egyúttal a jelen pillanat leírásában folytatódik: „S a nyár biborló ifju hajnalán,/Mídőn merengett versein a lány/Lázás szive nyugodt lett, – meghasadt.” Ezzel egyidőben a jelenet szerzői utasítása szerint valóban lélekharang hallatszik, s az utolsó jelenet következik, melyben Fehér Ernő hírül hozza barátja, Reviczky halálát. Ella – látva a férfi gyászruháját és könnyeit – megkérdezi tőle, meghalt-e a költő, s az utasítás szerint: „Ezt félig Margit meséjére emlékezve, félig Fehér Ernő leverő és titokszerű megjelenése hatása alatt kérdezi”. Ezután Ernő átnyújtja az utolsó verset Ellának, melyet a poéta a halottas ágyon még utolsó percében is neki ajánlott. A jelenet végén egy külső szólam berekesztése olvasható, mely arról értesít, hogy a kékruhás leány élete végéig a költő sírját ápolja majd.

Noha a korábban bemutatott versekhez képest *A kékruhás* című jelenet kimondottan alkalmi szerzemény, mégis eredetibbnek tetszik, ahogy szöveg és valóság, múlt és jelen, szöveg és szöveg játékát, ezek újrarendezésének ígéretes koncepcióját nyújtja.

Visszatekintés a Reviczky-élményre

Kosztolányi jelenleg ismert publicisztikai írásaiban mindössze két olyanról van tudomásunk, 1905-ből, s 1934-ből, melyben hosszabban nyilatkozik a költőről. Az 1905-ös

írás három évvel a Reviczky-ünnep után született, s egy névtelen *Heti Levél*-darabban jelent meg. Reviczkyt mint az első modern, illetve első magyar bölcselő költőt jellemzi; amint fogalmaz: „Minden eszméjét vagy Schopenhauertől kölcsönözte, vagy általa nyerte. [...] Nagy költő, igazi lírikus és páratlan formaművész volt.”⁵⁵ Utóbbi tény – a formaművészetet – pedig olyannyira jogosultnak érezte az életművel kapcsolatban, hogy ez az írás bizvást azok közt is számon tartható, melyek valamilyen aktuális téma ürügyén hosszan érvelnek a forma lényege mellett. „A művészi öntudatosság által előtérbe tolt formaérzékem tartom legtöbbre az írásaiban. [...] Minden, ami nagy a művészetben: a forma. [...] A forma mindennek a létalapja.”⁵⁶ – írja Kosztolányi később is igen sok helyütt hangoztatott vélekedését. A bemutatott, Reviczkyt megidéző korai versek talán kevésbé formai-irodalmi, mint inkább némiképp tematikusan, sorsán keresztül visszhangozzák a költőt. Ezek nyomán értelmezhető Kosztolányinak saját ifjúkori ízlésvilágától való távolságtartása a költőről szóló kései nyilatkozatában; nosztalgia, de ironia is érezhető a következő sorokból: „Némely szavunkat ő avatta föl és nemesítette meg, örökké való verettel. Valahányszor ezt olvassuk: *bánat*, rágondolunk, megindultan.”⁵⁷ (Jellemző, hogy unokafivére

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI, *Reviczky Gyula* = K. D., *Látjátok feleim*, kiad., jegyz. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1976, 336.

⁵⁶ *Uo.*, 335.

⁵⁷ UÓ., *Reviczky Gyula* [jegyzet] = K. D., *Látjátok feleim*, i.m. Réz Pál, saját jegyzete szerint, valójában egy évvel későbbi, rádiófölolvasáshoz

egykorú naplójában az elmúlást *A kékerülés* című jelenetből vett bizonyos sorokkal érzékelteti, ahogy kishúga halálán érzett fájdalom gyors múlására a *Sírvirágok*ból idéz.⁵⁸) Az utólagos önértelmező gesztus ironikus olvasatának lehetőségét csak erősíti az az írás, mely a háború távlatából nyilván erőteljesebb önkritikát gyakorolva, ám félreérthetetlenül mutatott rá a hangoltság, érzelmesség egykor csaknem kötelezőszerű voltára:

„Soha annyit nem írtak-beszéltek a halálról, mint ebben a húsz-harminc évben, mely a háborút megelőzte. [...] a halál divatját teremtettük meg. Végzetesen és ellenállhatatlanul érdeklődtünk a halál iránt. [...] Művészeink oltárt emeltek neki. Halálversek, haláldrámák, halálképek, halálszobrok, amerre néztünk. [...] Minden betegséget bizonyos varázskör vett körül. Tízévenként új és új irodalmi betegségek jöttek forgalomba. Eleinte tüdővész uralkodott, a bársonykabátos bohémek, divatárusleányok, kávéházi ínségesek regényes betegsége, amit hamarosan felváltott a migrén és az idegbaj. [...] Senki sem vetett számot azzal, hogy ezek a betegségek a valóságban egyáltalán nem költőiek, de fájdalmas csapások és hiányok, melyek a tehetséget

kibővített változatát közli a *Lábjátok feleim* című gyűjteményben, mely azonban utóbb elkallódott. (Az idézett kijelentés a korábbi, 1934-es cikkben is ugyanígy szerepel: *Új Idők*, 1934. febr. 4., 195.)

⁵⁸ CSÁTH Géza, „*Méla akkor...*”, *i. m.*, 375, [1902. aug[usztus] 28-án. Csütörtök.]; *Uo.*, 430. [1903. március 27. Pénteken.]

inkább húzzák, mint röpítik. Olyan fényt teremtettek köréjük, hogy a megtévedt képzelet előtt a lángelme kísérőjelenségeinek tűnt föl, s a művészet és tudomány újdonsültjei valami tragikomikus öncsalás folytán hibás következtetéssel ezeket a fontos járulékokat akarták megszerezni, mielőtt a porondra léptek, csak aztán mertek alkotni. [...] Csak a sápadt nő volt érdekes. Az emberek sápasztó kúrákat végeztek, és versenyeztek egymással a soványságban és a szűkmellúságban. Enni nemigen illett, a jó étvágy pedig a tulajdonosára határozott szégyent hozott.”⁵⁹

A kékrubás című jelenet azon művek közé tartozik, melyeket a fiatal Kosztolányi Reviczky-élményének s ezáltal alkotói mintájának legközvetlenebb bizonyítékaiként lehet számon tartani. Különös módon a költőelődhez való szoros kapcsolódás szándéka éppúgy, ahogy nyilvánvalóan a műfaj adta lehetőségek (így a terjedelem, a „mese” és a jelen párhuzamos szövegműveinek megjelenítése az előadás során) is szerepet játszottak abban, hogy a jelenetet a szövegközöttség, a variáció, a játék előremutató megoldásai képesek legyenek a bemutatott, meglehetősen egyforma hangoltságú vers között is figyelemre érdemessé tenni.

⁵⁹ KOSZTOLÁNYI, *Az élet divatja* = K. D., *Füst*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1970, 224, 225. [*A Hét*, 1915. dec. 12.]

HUTVÁGNER ÉVA

„egy lyukas lavór védelme alatt”

*Kosztolányi Dezső A lovag meg a kegyence
versus Kosztolányi Dezső A lovag meg a kegyese*

Bevezetés

Jelen tanulmány Kosztolányi Dezső *A lovag meg a kegyese* című rövid bábjátékának filológiai megközelítésével, a szöveghagyomány és a színházi előadások összefüggéseivel foglalkozik. Célom, hogy a drámaszöveg forráskutatásának eredményeit feltárjam, továbbá, hogy a felmerülő problémákat tárgyaljam: (1) a szöveghagyományozódás és a színházi emlékezet közötti viszonyt, (2) *A lovag meg a kegyese* elhelyezését az életműben, és (3) a fordítás és a színházi adaptációk kérdését is. Hipotézisem, hogy a kutatások eddigi eredményeivel ellentétben a szöveg a *Lancelot und Sanderein* című mű fordítása, hogy a fordítás jellemzőiből következtetéseket vonhatunk le a szerző bábról alkotott fogalmáról: a fordítás, mint ez remélhetőleg igazolásra kerül, éppen a *fordítás lehetetlenségét*, a flamand szöveg Kosztolányi-korabeli magyar irodalomba (és bábszínpadra) való integrálhatatlanságát emeli a szöveg középpontjába.

I. Kosztolányi Dezső *A lovag meg a kegyence című bábjátéka*

Kosztolányi Dezső színműve, *A lovag meg a kegyence*¹ ezen a címen 1919. április 17-én jelent meg *Az Érdekes Újságban*.² Bár az első nyomtatásban megjelent szöveg „kegyence” címvariánssal bukkant fel, ezt egyetlen későbbi kiadvány sem veszi át – mégsem lehet azt mondani, hogy ez másodlagos címvariáns vagy nyomdahiba. A színmű egy társulat „megrendelésére”, a *Wayang Játékok* számára, annak első műsorára készült és *Az Érdekes Újság*-beli szövegiadás évében, Németh Antal³ visszaemlékezése szerint 1919. március „első napjaiban, egy szombaton d. u.”⁴ – adták elő a művet *A lovag meg a kegyese* címmel, a Belvárosi Színház által befogadott első műsor részeként, melyben négy egyfelvonásos bábelőadás szerepelt.

Kosztolányi bizonyíthatóan Blattner Géza és Rónai Dénes, a színház két fő alkotójának felkérésére készítette el fordítását a Blattner Géza által ajánlott „lovagdráma” nyomán. Lőrinc László már 1990-es tanulmányában

¹ A szövegahagyomány *A lovag meg a kegyese* címen viszi tovább, Réz Pál a kiadványaiban is ezen a címen jelenti meg a szöveget. Ez, mint azt a jelen tanulmány igazolni igyekszik, a színházi előadások miatt maradt fenn ezen a címen.

² *A lovag meg a kegyence. Óflamand játék. Magyar versekbe szerezte Kosztolányi Dezső*, *Az Érdekes Újság*, 1919. ápr. 17. 24–27.

³ Németh Antal fiatal korában a Wayang Színház látogatója volt, később már, mint dramaturg vett részt bábelőadások elkészítésében – a közreműködés kisebb mértékben Blattner Géza franciaországi munkássága alatt is folytatódott.

⁴ NÉMETH Antal, *Bevezető Kosztolányi Dezső: A lovag meg a kegyese 1955. november 19- i előadásának dokumentációjához*, OSZK Színháztörténeti Tár MM 7220, 1. f.

tárgyalja a szöveggel kapcsolatos álláspontokat. Eszerint Németh Antal önálló alkotásként hivatkozik rá az 1955-ös előadást bevezető szövegében. A fordítás és átköltés meghatározása a későbbi kiadások kapcsán újból kérdésessé válik. Réz Pál a *Patália* kapcsán írt, *Üzenet*-beli cikkében még „szabad átköltésnek nevezi”⁵ a szöveget, Pomogáts Béla ugyanebben az évben az „írói munka melléktermékének”.⁶ Ahogy cikkében Lőrinc László idézi Réz Pál írását: „ha van is eredetije, a magyar szöveg minden bizonnyal szabad átköltés.”⁷ A fordítás tényét először Lőrinc László bizonyítja, aki Blattner Gézáról szóló szakdolgozatában,⁸ majd *Kosztolányi és a bábszínház* címmel az Irodalomtörténeti Közlemények 1990-es első számában, végül pedig 2014 őszén megjelent *Blattner: Egy bábos életútja* című könyvének egy fejezetében közölte. „Németh Antal szerint *A lovag meg a kegyese* Kosztolányi »egyéni költői alkotása»,⁹ és ezt stilsztikai érvekkel támasztja alá. Ennek nyomán a művet az 1990 előtti kiadványok minden megjegyzés nélkül sorolták a teljesen eredeti Kosztolányi darabok közé. Tévesen.”¹⁰ – írja Lőrinc László.

A szöveg fordításának ténye annak ellenére, hogy Kosztolányi az összes megjelenése során jelölte azt

⁵ LŐRINC László, *Kosztolányi és a bábszínház*, Itk, 1990/1, 101.

⁶ POMOGÁTS Béla, Kosztolányi színpada, Üzenet, 1976. 12.

⁷ Idézi LŐRINC, *I. m.*, 101.

⁸ OSZMI, Bábtörténeti Tár, Blattner-hagyaték, Lőrinc László szakdolgozatának kézírata

⁹ Idézi LŐRINC, *Blattner: Egy bábos életútja*, Bp., Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2014, 30.

¹⁰ *Uo.*

(„magyar versekbe szerezte”¹¹ alcímmel, ám forrásmegjelölés nélkül), a szerző halála utáni kiadásokban nem lett jelölve, az önálló drámai költemények közé lett besorolva, a fordításkötetekben a mai napig nem jelent meg a szöveg. Ez a filológiai álláspont igen szoros kapcsolatban áll az 1955-ös bemutató eseményével és a báb történeti szakkönyvek megjegyzéseivel (melyek kiadása a korábbi rendező, Séd Teréz munkájával álltak szoros összefüggésben, aki a Népművelési Intézet Bábjátékos szakosztályán dolgozott bábos „debütálása” után). A *Bábjátás Magyarországon* 1955-ös kötetében például ez található: „A harmadik darab szerzője Kosztolányi Dezső volt. A műsor is, a kritikák is egyértelműen állítják, hogy *A lovag meg a kegyese* »óflamand játék«, amelyet Kosztolányi csak fordított. De véleményünk szerint nem ez a helyzet. Minél régibb egy bábjáték, a sok előadás, a gyakorlati játék annál jobban átalakítja, úgy mondhatjuk, a közönség dramaturgiája olyan erős nyomait hagyja a szövegen, hogy ezt a szakember azonnal felismeri. A kis verses bábdarab, amely szerencsésen fennmaradt, ezt nem mutatja. Kosztolányi Dezsőnek kétségtelenül egyéni költői alkotása, amelyet ő nem értékelt nagyra és ezért nem sokat törődött a sorsával.”¹²

Lőrinc László, aki a mindaddig ismeretlen német szöveg meglétét elsőként említi és a színház történeti körülményeket is feltáró tanulmányaiban közli eredményeit, sehol nem

¹¹ *Az Érdekes Újságban* és az 1919-es szövegeknyvben is „magyar versekbe szerezte: Kosztolányi Dezső” megjelöléssel található.

¹² *A bábjátás Magyarországon*, Bp., Művelt Nép, 1955, 73.

említi a szöveg eredetijeként feltételezhető 1917-es kiadást, a *Lanzelot und Sanderein* című művet. Lőrinc az összevetés alapjaként vélhetően a Réz Pál által szerkesztett *Patália* szövegkiadását használta, ezt vetve össze egy későbbi, 1950-es düsseldorfi kiadvánnyal, ami nem lehetett a Kosztolányi által használt forrásszöveg dokumentuma.

Ez utóbbi német szöveg ugyanis maga is fordítás, ami a korábbi, 1917-es német *Lanzelot und Sanderein*nel közös holland forrásra vezethető vissza, tehát – bár a német fordítások az eredeti flamand kiadványhoz képest (valószínűleg) azonos helyiértékkel bírnak – a tárgyalni kívánt *A lovag meg a kegyese* Kosztolányi-féle fordításnak csupán az időben ezt a szöveget közvetlenül megelőző *Lanzelot und Sanderein* 1917-es szövegkiadásához van köze. Így, bár a Wolfgang Cordan által jegyzett késői, Lőrinc által az összehasonlítás alapját képező gyűjteményben megjelenő *Ein edeles spiel von Lanselot von Danemark und der schönen Sanderein*¹³ és a Kosztolányi-fordítás között számos meggyőző hasonlóságot és számos eltérést regisztrált a tanulmányok írója, meggyőzően és elsőként bizonyítva a két szöveg közötti kapcsolatot a dramaturgia nagyobb egységei mentén, feltárásának argumentálása nem meggyőző. A szövegek közötti különbségek, melyeket pontosan felsorol tanulmányában, a közel egy időben létrejött német és az abból készült magyar fordítás, azaz a Huebner-kiadásban megjelenő német *Lanzelot und Sanderein* és Kosztolányi *A*

¹³ JEDERMANN, *Lanselot und Sanderein, Mariechen von Nymwegen*, Altflämische spiele nach dem Urtext neu Erstellt von Wolfgang CORDAN, Düsseldorf, Eugen Diederichs Verlag, 1950.

lovag meg a kegyese (vagy *kegyence*) kapcsán nem állnak fenn, a szövegek között pontos megfelelés található, a két szöveg közötti közvetlen kapcsolat, azaz a szövegfordítás ténye megkérdőjelezhetetlen. A német-magyar szövegek összevetése arra enged következtetni, hogy Kosztolányi mai értelemben véve dramaturgként is foglalkozott a drámával, a szöveg tömörítései és néhány stiláris jellemzője egyértelműen mutatják a színpadra való alkalmazás igényét. A színpadtechnikára irányuló, vagy éppen a báb-szövegírás mikéntjeként felfogható jelekként ezek a dramaturgiai jellemzők fontos képet adhatnak Kosztolányi bábjátékainak egészéről, arról, hogy miként értelmezte e műfajt. „Még Münchenben olvastam egy óflamand lovagdrámát, a *Lanselot und Sandereint*, melynek magyarra fordítását Rónai Kosztolányi Dezsőnek osztotta ki.”¹⁴ Az első nyomtatott magyar szövegváltozat *Az Érdekes Újság* kiadása, időben ezt követte a gépiratos szöveggönyv. A szövegnek kézirata nem ismert, és a szöveg kiadásának történetében az első előadás ténye igen erős szerepet játszik, ugyanis Németh Antal és Séd Teréz nevéhez fűződik a szöveg újbóli elővétele, felkutatása – és így, bár nem egyértelmű módon, az ősbemutató ténye és szöveggönyve az, ami hatással van a későbbi szövegkiadásokra. A magyar fordítás kiadása, a szöveg jellemzői két irányból közelíthetők meg tehát: a német forrásdokumentummal (a *Lanselot und Sandereint*

¹⁴ BLATTNER Géza kéziratos visszaemlékezése, OSZMI, Bábtörténeti Tár, [ltsz. n.]

szövegével¹⁵) összevetve; és a színházi előadással, pontosabban az ebből forrásul maradt, az előadáshoz készült szövegkönyvvel összehasonlítva. A Németh Antal és Rónai Dénes által is azonosított szövegkönyv az alapja (illetve az ebből készült másolatok) a későbbi kiadásoknak és az ősbemutatót követő bemutatóknak is.¹⁶

A fordításról

Kosztolányi tehát a szöveget német eredetiből, a Friedrich Marcus Huebner által Lipszében, az 1917-es évben kiadott

15

<http://archive.org/stream/lanzelotundsande00huebiala#page/n0/mod/e/2up> (letöltés ideje: 2017.06.02.) Friedrich Marcus HUEBNER, *Lanzelot und Sanderein*, Leipzig, Insel-Verlang, 1917.

¹⁶ Az első kiadást követő, a szövegkönyvre támaszkodó kiadások és szövegkönyvek sorrendben tehát: [Szerző nélkül], *A lovag meg a kegyence. Óflamand játék. Magyar versekbe szerezte: Kosztolányi Dezső*, *Az Érdekes Újság*, 1919. ápr. 17. 24–27.

Wayang Játékok rendezői példánya (1919), OSZMI Bábtörténeti gyűjtemény, Blattner Géza hagyatéka, Lsz.: 2015.5.1.

Séd Teréz előadásához készült dramaturgiai változat (1955), Színháztörténeti Tár MM 7220. és OSZMI, Séd Teréz hagyatéka, (leltározatlan).

Irodalmi színpad szövegkönyve (1964) (A szövegkönyv ismeretlen.)

Patália (1976), KOSZTOLÁNYI, *Patália. Jelenetek és bábjátékok*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Magyar Helikon.

Musica Bábegyüttes előadása (1982) (A szövegkönyv ismeretlen.)

Szkéné Együttes előadása (1979) (A szövegkönyv ismeretlen.)

Rádió Színpad (1979) később a Bartók Rádió rádiójátéka (1982) (A szövegkönyv ismeretlen.)

Lucifer a katedrán (1997). KOSZTOLÁNYI, *Lucifer a katedrán: Színpadi játékok*, kiad., szerk. RÉZ Pál, Bp., Balassi.

ORT-IKI Bábszínház szövegkönyve

kötetből fordította,¹⁷ a fordításnak kézirata nem maradt fenn. A Wayang Játékok számára készített szöveggönyv és *Az Érdekes Újság*ban megjelent fordítás első, feltűnő eltérése a címben található: míg szöveggönyv és előadascím *A lovag meg a kegyese* címen jelent meg (és a mai napig is ez a szöveghagyomány él) *A lovag meg a kegyence* változat *Az Érdekes Újság* sajátja. Az 1917-es német szöveg maga is fordítás. Mint a *Lanzelot und Sanderein* kiadványának utószavában olvasható, Marcus Huebner a fordítást a *Seer ghenoechliken ende amoroezen Historie van den eedele Lanseoet en die scone Sandrjin* című, flamand nyelvű műből végezte.¹⁸ Ugyanitt olvasható, hogy a flamandból való fordítást megelőző német nyelvű kiadása nem ismert a színhátnak, ám nagy számban léteznek a forrásszöveg mellett más, flamand nyelvű kiadványok: a legelső kiadás a XV. század első évtizedeiben keletkezhetett, egy közép-holland vers- és színhátsággyűjteményhez tartozott – ez a példány Huebner utószava szerint a Brüsszeli Nemzeti Könyvtár tulajdonában van, és jelentősen eltér a Bouvert van Bhemen-féle kiadványtól. Ez utóbbi kiadvány a hollandiai Goudaban látott napvilágot 1486-ban, egyetlen ismert példánya a lübecki városi könyvtár tulajdonát képezi. A következő kiadás, mely az 1486-os kiadványból dolgozott,

¹⁷ Friedrich Marcus HUEBNER, *Lanzelot und Sanderein*, i.m.

¹⁸ A Lipcsei kiadás hivatkozik a darab színpadi előadására, többek között az első oldalon közölve egy rézmetszetet, mely Lanzelotot és Sandereint ábrázolja. A képaláírás szerint: „Das Spiel von Lanzelot, fürsten von Danemark, und der schönen Sanderein” (Játék Lanzelotról, Dánia hercegéről, és a szép Sanderein-ről).

Hoffman von Fallersleben nevéhez kötődik, aki 1837-ben egy „jó minőségű forráskiadásban” közölte újra a szöveget (és ő volt az is, aki a szöveg kiadását követően felfedezte az első gyűjteményes kötetet). Huebner utószavában továbbá megjegyzi, hogy a dráma írója ismeretlen, születési helyét és nyelvét tekintve pedig „minden bizonnyal flamand”.¹⁹ Jelen kutatás a flamand nyelvű szövegeket csak részben tekintheti ismertnek.²⁰

Az egyezések

A Huebner-féle német és *Az Érdekes Újság* kiadásának strukturális jellemzői és szedése nagy egyezéseket mutat, főként a későbbi kiadványok eltéréseit megfigyelve. A szereplők megnevezése mellett erre a legfontosabb példa a már említett szerzői instrukciók kezelése a két kiadásban. Mindkét esetben rímekbe szedve, a szövegtől nem elkülönítve, annak részeként, zárójelben vannak közölve a szerzői utasítások. Ezek általában egyszerű cselekvést, színpadképet, állapotokat írnak le. A dráma ebben a két kiadásban tehát egyértelműen *olvasható* vagy *olvasandó* szöveg, melynek része (résztevője) a szerzői hang.

A szerzői utasítás rímbe szedése ebben az esetben teljesen

¹⁹ *Uo.*

²⁰ Egy-két rövidebb szövegrészlet néhány sornyi terjedelemben lett összevetve a német és magyar szöveghelyekkel, amelyek alapján a szöveg a magyar és német fordításhoz hasonló nagymértékű egyezést mutat.

átértelmeződik: míg a szerzői utasítást a dráma színpadra állításakor vagy az olvasáskor egyértelműen a szöveg írójának utasításaként, szerzői hangként értelmezhetünk, addig a szöveggel más szinten is kapcsolatba kerülő, nemcsak a rím, de a megszólaló hang stílárius jellemzői által is „szerepbe kerülő” hang már nem a szerzői hang, hanem a szöveg fikciójának része, melyet az előadások rendre ekképpen is kezelnek. A zárójelbe tett részek a dráma párbeszédeivel dialógusba kerülnek, reflektálnak a szereplők jellemére – amíg például egy hagyományos szerzői utasítás, amellet, hogy nincs rímekbe szedve, konkrét információkat, helyzeteket és a dialógusból ki nem derülő információkat közöl. *A lovag meg a kegyese*ben a szerzői utasítás rímes-humoros megjegyzései külön, virtuális szereplőként jelennek meg és ezeket a szövegeket általában egy plusz szereplő beiktatásával jelenítik meg a színpadon. A Wayang Játékok a szöveggönyv által „Hang”-ként azonosított, láthatatlan szereplőt társít a megszólalásokhoz, a Séd Teréz-féle *A lovag meg a kegyese* előadásban pedig egy „Kobzos” nevű szereplő, mint dalnok, a színpadon adta elő az eredeti dráma szerzői utasításait és a kibővített megszólalásokat.

Mivel ezek a részletek egyébként olyan cselekvéseket írnak le, amelyek rendre a színpadon is fontos mozgás-dramaturgiai elemeket jelenítenek meg (pl. az anya odamegy a lányhoz és rögtön beszélni kezd, amint odaér, vagy az ajtó elé áll) mely esetekben nem volna szükség a cselekvések pontos leírására, hiszen a dialógusokból is viszonylag pontosan ki lehet következtetni azokat, így az előadások

gyakran el is hagyják, ahol nem szükségesek ezek az elemek. A Wayang Játékok például jelentős egységeket ki is húzott a fennmaradt szövegkönyv alapján, s az említett „Hang” szereplőt csak egyszer szólaltatta meg.

(„Die Mutter geht nun zu der Magd und dieses dreist sie zu ihr sagt:”²¹ „(Anya a Kegyeshez megy és rögtön megszólítja:”²⁵

„(Die Mutter tat, wie sie gesagt. Und an der unschuldsreinen Magd tat Lanzelot seiner Lust genug. „(Az anya cselekszik e közbe, A lovag a szűzön e földi vágyát könyörtelen kitölti.

Dann sprach er den gemeinen Spruch und stellt’ sich schlafend all dei Nacht, wie mit der Mutter war ausgemacht. Elmondja ama csunya mondást, S alvást tettet az ágyba folyvást, Amint az anyjával kifőzte.

(So schlecht und hart der Ritter verfuhr. Nun höret, wie die schöne magd ihr Leid mit herben Worten klagt :)”²² Igy járt el a zord, durva ritler: Halljátok, most a bus leányzót, Ki szenvedéseit nyögi itt el:)”²⁶

„(Ein Ritter reitet jagen.)”²³ „(Várur jön lovon)”²⁷

„(Von Lanzelot jetzt wieder hört, der einsam blieb auf seiner „(Most a lovagról hallatok,

²¹ *Lanzelot und Sanderein, i.m.*, 18.

²² *Uo.*, 20–21.

²³ *Uo.*, 23.

kammer.

Er ist von Reue ganz verstört
und klagt sich an in großem
Jammer.)”²⁴

Ki a szobájában busong,

Már sok bús könnyet hullatott
Szívén a jaj ül és a gond.)”²⁸

A német forrás és a magyar fordítás közötti viszony a szöveg szedésében is összekapcsolható és a drámában való funkciójában is azonosnak mondható, emellett a két szöveg „tartalmilag” is egyezni látszik – különbség csupán a stílusregiszterben van. Kosztolányi *A lovag meg a kegyence* szövegében a szituációk, a szereplők, a „lovag-történet” paródiáját írja meg. Nem annyira a bábjátékszerű megjelenés, inkább a „groteszk”, aminek fogalma Kosztolányi esetében a bábjátékhoz kapcsolódik. A szedésből adódó értelmezés lehetősége mellett pedig a másik, és immár látványosabb bizonyítéka a két szöveg kapcsolatának az előző párhuzamok által is látható pontos tartalmi egyezés. Kosztolányi a szöveg fordításakor nem teljes dialógusokat, vagy jeleneteket vesz alapul, nemcsak a szöveg nagyobb dramatikus folyamatait tartja szem előtt (mint az például a szöveg későbbi, 1955-ös fordítás során kimutathatóvá vált), hanem az *egy szereplő egy megszólalás* egységét veszi figyelembe, melyet a következő megszólaló replikája szakít félbe. Kosztolányi olyan módon rövidít, hogy csak az *egyes megszólaláson belül* tömörít, vagy hagy el

²⁵ *A lovag meg a kegyence*, 26.

²⁶ *Uo.*, 25.

²⁷ *Uo.*, 25.

²⁴ *Uo.*, 31.

²⁸ *Uo.*, 26.

részeket, egy megszólaláson kívül kevéssé (csak egy-egy szó, megszólítás áthelyezésével) változtat a szövegen.

Vállalt vagy nem vállalt fordítás?

Annak ellenére, hogy az alcímben minden alkalommal jelezték a kiadványok, hogy a mű fordítás, a szöveg fordításkötetekben mégsem jelent meg, ám Kosztolányi önálló drámai alkotásainak kiadásaiban igen²⁹ – ez részben Kosztolányi drámáinak színházi előadásként való megjelenésének hiányában keresendő. A Kosztolányi-dramák kevéssé jelentek meg mindeddig a színházak repertoárján, inkább az jellemző, hogy Kosztolányi-regényeket dramatizálnak és adnak elő. A Kosztolányi bábdramák esetében ez még szembetűnőbb:³⁰ a drámák és a bábdramák kis számával és népszerűtlenségével magyarázhatóvá válik az önálló drámai műként való besorolás igénye. Továbbá Kosztolányi az itt elemzett bábdráma esetében a fordítással nemcsak a fordítást és a dramaturgiai feladatok egy részét végezte el, hanem a lovagi téma és a dráma egy paródiáját alkotta meg, ezzel pedig a korszak fordítás-igényeinek nem felelhetett meg. „Kosztolányi fordításaiban pompásan érvényesülnek ismert bravúros, formai készségei. Játszva győz azon a nehézségen, hogy választottainak versalakjait lehető híven megtartsa. [...] Nem pontos fordító a szó fukar, pedáns értelmében.

²⁹ Két példa a *Patália* és a *Lucifer a katedrán* szövegegyüttese.

³⁰ VARGA Kinga, *Kosztolányi adaptációk a színpadon* [Megjelenés alatt]

Nem a szavakat ülteti át: inkább az egyes költők költői eszközeit figyeli meg és alkalmazza újra.”³¹ Bár a pontosság hiánya itt is megjelenik, a költői eszközök újraalkotása, a versalak és a hűség kérdése még ebben a megengedő értelmezésben is ki van emelve. Közhelyszerű megállapítás szerint „műalkotás magja – így tanuljuk az iskolában –, mindenféle átfordítás számára érinthetetlen.”³²

A modern költők kötetének második kiadásának előszavában Kosztolányi a következőket írja: „Egyik másik bírálóm az első kiadás megjelenésekor fölemlítette, hogy az antológiámban lévő minden versen át-átérzik tulajdon hangom. Ezt tudom. De nem is lehetett véka alá rejteni egyéniségem. Hogy a versbe mennyi szüremlik be az átköltő szeleméből, az szinte ellenőrizhetetlen. [...] Lehet-e verset – egyik nyelvről a másikra – fordítani? Nem lehet.”³³ Kosztolányi ugyanitt elemzi híres desire-vágy-vezér példáján a hangalaki vagy jelentésbeli fordítás közötti különbségeket. „[A fordítónak] valahogy módot kell találnia, hogy mind a két követelménynek, az értelminek és a zeneinek is eleget tegyen.”³⁴ A fordítói ars poeticaként is értelmezhető szövegben a nyelv „anyagiségének”³⁵ szabott törvénye által

³¹ TÓTH Árpád, *Kosztolányi Modern költők művéről = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Bp., Balassi Kiadó, 2008 (Pont fordítva, 7) 263.

³² Wolf LEPENIS, *A kultúrák fordíthatósága: A fordítás mint kulturális praxis*, Pécs, Jelenkor, 2004, 28.

³³ KOSZTOLÁNYI, *Modern költők: külföldi antológia*, ford., kiad. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Révai, [1921] 2. bőv. kiad., 270.

³⁴ *Uo.*, 271.

³⁵ *Uo.*

a szerző módosítani kényszerül: a célszöveg jellemzői implikálják az eredetihez való hűtlenséget. „Újat kell alkotni helyette, másikat, mely az eredetivel lélekben, zenében, formában mégis azonos. Hamisat, mely mégis igaz. [...]”³⁶ A szöveg további menetében a fordítás még megengedőbbé válik, a fordítói munkát bizalmi feladatnak, sőt, „kritikai munkának” nevezi – a fordítás azonban minden esetben az „eredeti szellemében” készül, a változtatások, bármily szabadak is, az eredeti mű felé való hűségben készülnek az előzőek szerint.

A forrásszöveg hűségének kérdése természetesen nem egyértelműen elkülöníthető fogalmakhoz vezet. „A fordítással foglalkozó tudósok mindannyian használják a »fordítás« (translation) és »fordítani« (translating) szavakat. Sokan közülük beszélnek még átvitelről (transfer) és »fordítói viszonyról« (translational relationships), »megegyezősegről« (equivalence), valamint »pontosságról« (adequacy) és még sok minden másról. [...] Emlékezhethünk arra, hogy jelen vizsgálódásunk kiindulópontja az a meggyőződés volt, hogy a fordításoknak (mint entitásoknak) és a fordításnak (mint egyfajta tevékenységnek) a kiszemelt célkultúrán belüli helyzete és funkciója, az a forma, amit a fordítás ölt (és ezáltal az őt az eredetihez kapcsoló viszony), valamint a létrehozása során felhasznált stratégiák mind egymással összefüggő tények

³⁶ *Uo.*

láncolatát alkotják.”³⁷ Gideon Toury tanulmánya a célkultúra elsődlegességét jelöli meg a fordítás folyamatának elveként – ezzel kapcsolatban pedig a fordítás meglétének kérdését és a fordítás-szövegek státuszát is tárgyalja.

A lovag meg a kegyese szövege eredeti műként került a befogadókhöz, tehát úgy kerülhetett a fordítás-irodalom státuszába, hogy a feltételezett eredeti szöveg léte beigazolódott. Ha „van egy másik szöveg, amely kronológiai és logikai elsőbbséggel bír az adott szöveg felett”³⁸ és kiindulópontja annak, tehát megszületik akár csak a forrásszövegről szóló *feltételezés*, a célkultúra szövege fordításként kezd viselkedni. Toury pontokba szedve sorolja fel a fordítás tényét. Eszerint látható, hogy a *Lovag meg a kegyes*be vagy *kegyenc*ébe „a feltételezett forrásszöveg bizonyos jellegzetességei átkerültek”, viszont a két szöveg azonos funkciói csak elenyésző részben „jutnak át a nyelvi határon.”³⁹

A lovag meg a kegyence fordítása

A lovag meg a kegyence szövegét két részre lehet osztani az azonosság aránya alapján: azokra, amelyek nemcsak tartalmilag, de szófordulat terén, sőt szerkesztésileg is

³⁷ Gideon TOURY, *Fordítás-célkultúra = Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a huszadik század végéig*, szerk. HAJDU Péter, JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Bp., Balassi, 2007, (Pont fordítva, 4) 321.

³⁸ *Uo.*, 330

³⁹ *Uo.*

megfelelnek a Huebner-féle megjelenés szövegének, és azokra, amelyek változtatnak, vagy tömörítnek a szövegen. Ez utóbbiakra leggyakrabban az jellemző, hogy a megszólalás első fele pontosan jelenik meg a magyar fordításban, az ezt követő kibontás, részletezés pedig lemarad a magyar változat megszólalásainak végéről, esetleg lényeges összevonásokkal jelenik meg. A leggyakrabban (mint az a zárójelek kezelésében is látszik) a szöveg formai szerkesztésének egyéb részein is tetten érhető a szövegek közeli kapcsolata. A lent látható szövegeken a szerkesztésbeli megfeleltetés látszik, melyek során a magyar fordítás átveszi a német szöveg egyes részleteinek szedési jellegzetességeit. Így például az utolsó jelenet során a Lanzelot haldoklását jelző kihagyott sort a magyar fordítás formailag is „átemeli”.

<p>„...Im Himmel hoff ich sie zu sehen und will drum sterben froh und leicht.</p> <p>O Gott, sei gnädig mir geneigt, nimm unsere beiden Seelen auf...</p> <p>.....</p>	<p>„...Mert bárhova, bármerre nézek, Vigasztalan, sötét enyészet, Mostan víg szívvel meghalok, Várnak reám az angyalok, Isten emeld fel lelkeinket, És végy magadhoz végre minket, Uram irgalmaz, én nekem...</p> <p>- - -</p>
--	--

Zu Ende ist mein's Daseins Im, véget ért az életem.”⁴¹
Lauf.”⁴⁰

Ugyanerre a jelenségre példaként szolgálhatnak a sorvégi írásjeleket átvevő megszólalások az *Anya* szövegében:

Die Mutter:	Anya:
Das nennt man sein ein Strickchen drehen...	Szójjuk csak csöndesen a hálót...
Haha, mein Plan ist gut erdacht...	Haha, a terv pompás, kitűnő...
Damit werd ich sie völlig scheiden...	Már fogva van a fiam s a hű nő...
Ich geh und schliess nun hinter beiden die kammer zu für diese Nacht.	Most ide az ajtóhoz állok, S bezárom éjszakára ezt,
Sie kommt mir nicht aus dem Gelass,	Izolda szépen rajta vesz,
bis Lanzelot sie ganz besass,	Míg a lovag úr nem bír egyszer
und spränge sie auch auf und nieder.”	Édes cicám meg nem menekszel.

⁴⁰ *Lanzelot und Sanderein*, 52.

⁴¹ *A lovag meg a kegyence*, 27.

Ugyanilyen formai, ám már a szöveg mélyebb struktúráját is érintő része, hogy a szöveget, mint egy megakasztás nélküli versfolyamot fogja fel, a kötött sorok rímképletét nem töri meg, akkor sem, ha a szereplők dialógusában jelennek meg, és esetleg a megszólalások megtörik a sort. Lanzelot beköszönő monológját mindkét szövegben a nő (Sanderein/Izolda) érkezése szakítja félbe:

Sanderein:

Sieh da, mein Herr von
edlem Blut!

Gott, welcher jedes Ding
vermag,

er schenke einen guten Tag

Euch, die Ihr kühn und
mutig seid.

Az eltérések

A Huebner-féle szövegkiadásban olvasható szószerkezeteket Kosztolányi szövege gyakran úgy emeli át, hogy egyszer-egyszer a megszólítások vagy jellemzések esetében a szöveg egy későbbi részén jeleníti meg azokat – a szinte tükörfordítás-szerű átemelés miatt ezek az összehasonlítás során felismerhetőkké váltak. Például Sanderein első megszólalásában látható „mein Herr von edlem Blut!” megszólítás. Ám Izolda ezen első megszólalása

a magyar fordítás későbbi megszólításainak is mintát ad, például akár az ennek paródiájaként ható szövegrészletben, amelyben a Lovag anyja igyekszik lebeszélni fiát Izoldáról: „Gondold meg, mily előkelő,/ Te benned a vér és velő.”

A német kiadásban, mint az talán a jelen szöveg idézeteiből is látható, Sanderein lényegesen többet hivatkozik a vallásra, sokkal cirkalmasabb a magyar, egyszerűbb beszédű Izoldához képest. (Ez egészében is elmondható a német szövegről: több az ismételt megszólítás, a kifejtés és a vallásra való hivatkozás, ám a humoros távolságtartás, ami a német forrásra nem jellemző, Kosztolányi szövegének legfontosabb elemévé válik.)

Lanzelot:

Lovag:

Ich kenn kein Weib in Khristenreichen, das mehr mich lockt' als Sanderein, Sie soll und muss mein Eigen sein, Wenn Ihr, frau Mutter, es verstattet.	Keresztény földön nincs ilyen nő, Ilyen varázsos és merengő. Igen, ha én vagyok a császár,
--	--

Nur dies – und wäre ich kaiser im Lande- ersehne ich: wir zwei gegattet.	A vágyam akkor is hozzá száll.
---	-----------------------------------

A szöveg tömörítése mellett meg lehet figyelni, hogy Kosztolányi úgy ülteti át a német szöveget, hogy a felsorolás pontos átvétele inkább humoros hatást kelt. A pontos fordítás néha szinte direkt túlzó tükörfordításként működik.

Lanzelot:

Lovag:

*Ihr Leib, ach Mutter, ist so
rein,
ibr Herz von gar so stolzer
Art,
ihre Gefahrt so schlank und
zart,
dass ich sie ewig lieben muss!*

*A teste manna, rózsa, álom,
A szíve büszke, s kedves arcu
Alakja finom mivü, karcsu,
Öt szeretem most, s mindörökké.*

A rövidítések és a fordításból eredő humor erősen meghatározza a szöveg jellemzőit, így végül egy olyan szöveg szerepel *Az Érdekes Újságban* – és a legelső szövegkönyvben is –, ami valóban nem egyértelműen kezelhető fordításként, ám a fordítás ténye és a szövegelemek átvétele miatt eredeti műként sem. Mindebben a viszonyban pedig közrejátszik az, hogy a szöveg egy bábelodás terveként fordított le, a *Lanzelot und Sanderein* és a *Lovag meg a kegyence* szövege között lévő különbségek abból is adódhatnak, hogy Kosztolányi a szöveg fordítása során saját bábfelfogásához és az általa feltételezett bábszínpad igényeihez alakította a szöveget. Ez a gondolatkör, a műfaj meghatározása szorosan kapcsolódik

az 1910-es, 1920-as évek bábszínház-történetéhez és a magánbábszínházak korabeli ars poeticájához, emellett pedig a szöveg írásbeli rögzítettségének problémájához és a szöveg hagyományozódás egy különös esetéhez vezet.

„Ez a színház kényeztetett el...” – Kosztolányi a bábszínházról

„Vidéken, egy forró padláson kutakodtam, a pókhálóval bevont gerendák és régi ládák között, véletlenül megleltem kis játékszínházamat... Szívemben ugyanannyi gyengédséggel és gyásszal néztem a kis deszkaalkotmányt, melyen réges-régen kemény papírra ragasztott bábok sétáltak, a függőnyt, Thália istenasszony színes képével, a kordinahúzó kócmadzagot, mely összegubancolódott úgy, hogy többé nem lehet feltárni a színpadot és megkezdeni az előadást. Ha ezerszer is papírból, fából van összeábdálva, egykor mégis ez jelentette nekem a valóságot és az egész életet. Díszletet találok a lomok közt, mely egymásra hajló haragoszöld fáival és sárga homokos útjaival egy erdőt ábrázol. Egy erdőt? Nem, az erdőt, minden erdőt. [...]”⁴²

Kosztolányi bábszínházról írt talán legjellemzőbb szövegében összegzi e műfajról vallott elképzeléseit – a bábszínházat az expresszionista színházzal állítja párhuzamba. A naturalista színjátszást, ami „fásulttá” és „kiábrándulttá” teszi a nézőt, az élet ábrázolásán túlmutató színházi formák újíthatják meg. A színész és a díszlet önálló művészi értéket képvisel. Kosztolányi a dobozszínpadi,

⁴² KOSZTOLÁNYI, *Játék a porban* = K. D., *Színházi Esték*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 726.

naturalista színészet paródiáját adja: „a polgár pedig azon csodálkoz[ik] a zsöllyeszékben, hogy a komédiás pont úgy veszi ki tárcájából a cigarettát, mint ő maga.”⁴³A bábfigurával hosszasan még a *Bábok* című írásában foglalkozik, 1927-ben; egy Király Színházban történt vendégszereplés alkalmával olvasta fel a szöveget, mely szerint „kiváló tulajdonságuk ezeknek a báboknak, hogy nem élnek. Ennélfogva mindentől függetlenül jelképezhetik az életet.

Sem irigységet, sem féltékenységet nem keltenek. Korlátlanul adhatjuk át magunkat lelkesedésünknek.”⁴⁴ A művészet embertől mentes megjelenésének gondolata a haláltól való függetlenséggel párosul ebben az írásban, Lőrinc László értelmezésében a bábszínház itt a legszorosabban kapcsolódik a bábjáték halálkultuszként való megjelenéséhez, „a halál leküzdésének vágyából, az élni akarásból ered, nem más, mint »teremtő ösztönünk dicsőítése, végtelenségünk hangsúlyozása, barbár önvigasz és csalafinta diadak»”.⁴⁵ A bábfigura örök életű ember-jelképként gyakran megjelenik Kosztolányinál: a báb, mint metafora nála a mulandó emberi élettel kerül párhuzamba, emellett azonban (amely megjelenés szintén nem váratlan) az önuralomra képtelen embert is jelölheti. „Különben folytatta a maga unalmas babaéletét. Nem kopott meg, a ruhái ragyogtak, és ragyogott az üvegtekintete is. Gőgös és

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI, *Bábok*, Nyugat, 1927. okt. 16., 572.

⁴⁵ LŐRINC, *Kosztolányi és a bábszínház*, i. m., 103.

önhitt volt, mint minden tárgy. Akkor nem értettem, miért. Ma már tudom. Ez azt jelentette, hogy én meghalok, de ő nem hal meg soha.”⁴⁶

„Felhő sehol. Álmos levegő nehezedett mindenre, mint nyári zivatarok kitörése előtt, mikor a szél visszatartja lélekzetét és a természet egy óriási szobának, a fák játékszereknek, az emberek viaszbáboknak rémlenek.”⁴⁷ Az *Édes Annában* az emberi test jelenik meg bábként, játékszerként. A karakterszerű megjelenés és az ebből való kitörés a témája *A bábjátékos* című szövegnek is.⁴⁸ Az egyfelvonásos verses játékban egy bábjátékos érkezik egy színpadra, ahol játszani szeretne. Az Igazgató elzavarja, ám a véletlen otthagyt táska színpadri varázsszavakkal (például: siker) felnyitva, sorra előjönnek és életre kelnek a bábok. Az 1922 novemberében játszódó színdarab összes alakja bábszerű figura, karakter-alak. „Bábjátékos: öreg, mesebeli alak, orrán óriási ókuláréval, helyes, aranycsillagos süvegben megjelenik a nézőtéren. Hátán keménypapírból való ládát cipel, akkorát, melyben éppen belefér egy ember. Nyájasan köszön a közönségnek.”⁴⁹ A bábok, akik a ládából kimásznak, végül önálló életre kelnek, és mint színészek lépnek fel.

⁴⁶ KOSZTOLÁNYI, *A rossz baba karrierje* = K. D., *A léggömb elrepül*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1981, 385.

⁴⁷ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, kiad. JÓZAN Ildikó, PARÁDI Andrea, VERES András et al., Pozsony, Kalligram, 2010 (Kosztolányi Dezső Összes Művei) 21.

⁴⁸ UÓ., „A bábjátékos”, *Az Érdekes Újság*, 1922. nov. 16., 46.

⁴⁹ UÓ., *A bábjátékos*, Gyoma, Kner Izidor, 1940.

Az emberi alak sematikus megjelenése Kosztolányinál gyakran a naturalizmussal ellentétben jelenik meg. Maeterlinck írásait már 1910-ben,⁵⁰ a *Színháztéka*ban közölt cikkében Ibsen realizmusával veti össze. „Ibsen is csak egy rafinált színkeverő, aki erkölcsi árnyalatokkal, részletkérdésekkel foglalkozik, elfelejtve a főkérdést, minden dolgok nyitját és zárát, a halált” A Maeterlinck műveiben, drámáin látható „egyszerűsítést”, sematizmust, metaforikus látásmódot dicsóíti a realista alkotások kifinomult pszichologizmusával összevetve. Ez közvetlenül kapcsolódik Kosztolányi látásmódjához a bábokra vonatkozóan.

Kosztolányi cikkei a bábszínházról legnagyobb számban a Vitéz László Bábszínházban tett látogatásai után jelentek meg. Ekkor kezd a bábszínházról, mint a „végtelenség” színházáról, tökéletes kifejező formáról beszélni. Azonban nem csak (a realizmussal, naturalizmussal, korabeli színházzal való) ellentét az, ami a bábszínház műfajához közel viszi – Lőrinc László szerint egyenesen világa, szemlélete nagyon közel áll a lírai groteszk bábszínház érzelmesen ironikus, egyszerre fájdalmas és derűs látásmódjához.⁵¹ Mivel a báb esetében a művészet kizárólagos alapja maga a tárgy, a bábu, az anyag: a bábok jelleme is egynemű kell, hogy maradjon. (Kivételek persze lehetnek, mint *A bábjátékos*ban, ahol élő emberként élik tovább az életüket). Ám döntő többségben a bábuk egyetlen „típuszereplőként”, vagy egyenesen az ember

⁵⁰ 1910. március 23-án

⁵¹ LŐRINC, *Kosztolányi, egy bábos életútja*, OSZMI, 2015. 22.

metaforájaként szerepelnek. Ezt Kosztolányi maga is fontosnak tartja. „[...] [a bábok – HÉ] sok tekintetben különbek az embernél. Gyarlóak, suták, de ez a művészet gyarlósága és sutasága, mely nem tűri a kikerekítetten-készet. [...] kiváló tulajdonságuk ezeknek a báboknak, hogy nem élnek. Ennélfogva mindentől függetlenül jelképezhetik az életet [...]”.⁵²

Mint látjuk, Kosztolányinál a bábjáték írásához számos „elméleti” feltevés áll készen: ezek a feltevések többnyire olyan mikro-elméletek, amelyek nem is igazán a báb műfajának egészével, hanem Kosztolányi éppen aktuális művészetszemléleti megfontolásával állnak összhangban, azokra reflektálnak. Ezekben az írásokban legnagyobbbrészt aktualitásokat közelít saját gondolatvilágához. A bábu szájalmas, nevetséges, kisember-szerű (bergsoni) humorára hivatkozik, vagy a teremtő ösztön és a haláltól való félelem (heideggeri) leküzdésében lát benne hasonlatot.

Kosztolányi mindössze két bábdrámát ír (*A bábjátékos* műfaja nem bábdráma): a *Csoda* és *A Szörny* című bábjátékokat. Ezen művek alapján láthatjuk, hogy a bábót valóban, mint motívumot, és nem mint műfajt értelmezte. Ennek példájaként fontos kiemelni, hogy a két bábdarab soha nem jelent meg színpadon, maga Kosztolányi is novelláskötetben, a *Káin*ban jelenteti meg azokat, a *Káin* novelláinak emberképét rajzolják ki a kötet részeként a drámák.

⁵² KOSZTOLÁNYI, *Bábok*, i. m., 572.

A színház történeti kontextus és a szöveg

A 1919. március 9-én megnyíló Wayang Játékok előadásának egyik egyfelvonásosaként fordított szöveg jellemzői némileg eltérnek *Az Érdekes Újság*ban megjelent *A lovag meg a kegyence* jellemzőitől. Hipotézisem, hogy ennek oka az előzőekben írtak mellett részben abban keresendő, hogy Kosztolányi a bábszínház előképét nem a Wayang Játékok programját ismerve alkotta, azaz nem a Blattner és Rónay által meghatározott, Lőrinc által szecessziósnak vagy lírainak nevezett bábjáték egyébként meghatározott előfeltevéseit, alaptételeit érhetjük tetten a szövegben. Sokkal valószínűbbnek tűnik az, hogy egy másik bábszínház, az Orbók Loránd-féle Vitéz László Bábszínház esztétikai elveihez igazította a fordítását: az általa is látogatott, jól ismert, és a korban népszerű (ám a fordítás idejére már megszűnt) bábszínházhoz. A szöveg fordításának nem egy jellemzőjét igazolja a bábszínház *Kosztolányi által érzékelt* műfajából következő stiláris meghatározottság, a szövegbe a fordítás során *beemelt* dramatikusan elemek magyarázhatók a két bábszínház különbségeiből.

Emellett azonban, mint ahogy ez tudható, Kosztolányi a Vitéz László Bábszínházon kívül⁵³ egyedül az ekkor még működő vásári (ligeti) bábjátékot ismerte, ezeknek a

⁵³ Bizonyíthatóan csak 1927-ben látott Kosztolányi vendégelőadásként érkező bábjátékot, Teatro dei Piccoli budapesti bemutató-előadásán, ennek kapcsán tartott beszédét *Babok* címmel a *Nyugat* 1927. 20. számában közölte.

színházaknak a működésmódja nyomja rá a bélyegét mind a bábjátékként írt darabjaira, mind pedig jelen fordítására. Erre is utalhatnak azok a jellemzők, melyet leginkább a már idézett *Bábjátékos* című cikkében ír: „Így született meg az ősi és örökkévaló homunculus, melynek istene maga az ember. A báb teremtő ösztönünk dicsőítése, végtelenségünk hangsúlyozása, barbár önvigasz és csalafinta diadal, megcsúfolása a halálnak”.⁵⁴ A halál leküzdésének ábrázolása a vásári bábjáték egyik kiemelt dramaturgiai eleme. A *Lovag meg a kegyese* szövegének megírása előtt Kosztolányi láthatta a Hincz és a Korngut-Kemény vásári bábjátékos családokat.⁵⁵ A magyarországi és európai bábjátékos hagyományt az említett időszak előtt ugyanis főként a „hagyományos, vásári” bábjáték képviselte. A bábművészet hagyományos, (tehát a legszélesebb közönséghez szóló) típusa egy szabad, improvizációs előadói stílushoz, történetmeséléshez és bizonyos stílusregiszterhez kötődik, mely előadói gyakorlatában hasonlónak mondható a *commedia dell’arte*-hoz. A vásári bábjáték fő típusa Budapesten a ligeti típusú bábjáték, amely az 1800-as években német és szlovák vándorbábosok közvetítésével honosodott meg. A műfajt bábjátékos családok képviselték, mint például a Hofer és Glasenapp-család, vagy a fent említett kettő: a – később Keménnyé lett – Korngut-család, továbbá a Wayang Játékokkal és Blattner Gézával is szoros kapcsolatban álló (az első előadásaikban aktív szerepet

⁵⁴ KOSZTOLÁNYI, *Bábok, i. m.*, 572.

⁵⁵ A Hofer, Stöger, Raab, Pratte családokon kívül, akikről igen kevés adat maradt fenn.

vállaló) Hincz-család. Ezen bábművészek közös jellemzői a mutatványos jelleg, a rövid etapban játszott kis, változó stílusba tartozó egységek (például bábtáncoltatás után következő Vitéz László-szám, majd ismét mutatványoszenés etüd, stb.) az improvizáció, a bábok groteszk megjelenítési formája, bizonyos tematikai kötöttség (pl. a halál gyakori tematikája, vagy a hatalommal való szembeszegülés, a testi vágyak kigúnyolása vagy humoros színben való feltüntetése), bizonyos bábtípusok (például a zsinóros marionett és zsákbábu, botbábu), továbbá bizonyos szüzsék és karakterek kizárólagos alkalmazása. Ezek mellett a hagyományos vásári bábművészetet jelentősen meghatározza a közönség is: a vásári bábjáték nézői folyamatos változásban vannak, egyaránt nézik felnőttek és gyerekek. Részben ebben áll popularitása: a változó közönség változó igényeinek való megfelelés és az ismert történetekre való erőteljes építkezés.

A Hincz-család a városligeti vurstliban működtette bábszínházát. „Hincz Gusztáv 1976-ban vette át a bábszínházát. 1885-ig továbbra is vándorszínházként működött a vállalkozás, útvonaluk a század 70-es éveiben még igen nagy területre terjedt ki. Vándorútjaik egyre jobban Budapest köré szűkültek és sűrűsödtek. Az utolsó bejegyzések idején, 1885-től, tíz éve már a Városligetben játszottak.”⁵⁶ Hincz Gusztávot, aki 1889-ben kért a városligetben letelepedési engedélyt színháza számára, s ezt

⁵⁶ Hedvig BELITSKA-SCHOLTZ, *Vásári és művészi bábjátékozás Magyarországon 1945-ig*, ford. GYÓRY Judit, Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumok, 1974, 19.

lánya, Hincz Katalin, majd fia, Hincz Károly vette át. A millennium során fellendülő vurstli korabeli szórakoztatóipari komplexumként működött, és a Hincz-színházon kívül több bábszínház említését is fellelhetjük a korabeli forrásokban: a kezdetben többnyire német anyanyelvű bábszínházak a századforduló utáni pár évre „spontán elmagyarosodtak”. A repertoár ekkor már többnyire magyar nyelvű volt, amit a bábjátékosok által kiadott szerződésekben próbáltak predesztinálni: Hincz Károly működési engedélyét is ehhez kötve kapja meg, Első Magyar Bábszínház névvel egészen az ötvenes évekig működteti bábszínházát a vurstli ötös számú parcellájában, majd később az úgynevezett mutatványos soron. A kesztyűs (zsákbábus) és marionett-előadások felváltva folytak a színpadon, általában Paprika Jancsi-jelenetek, majd mutatványos – valamilyen látványos mutatványra képes, technikai jellegéből fakadóan érdekességként megjelenő, például szétváló tagokkal mozgó, majd újra összeálló, átalakuló, vagy akrobatikus mozgásra képes számokat felvonultató – marionett-játékok. A különböző mutatványos és táncos marionettek, majd később az egyre inkább a gyerekközönségnek szánt gyerekdarabok mellett a Paprika Jancsi-számokat kell kiemelni a Hincz-előadásokból. Ezeknek a jeleneteknek (amik kezdetben kimondottan német nyelvű előadásokat jelentettek) állandó eleme ugyanis a halállal, ördöggel, vagy a helyiértékében a halált helyettesítő hatalommal (csendő, rendő) való küzdelem. Ezek során Paprika Jancsi furfanggal, vagy még inkább erővel legyőzi a halált vagy az ellenséget, majd

elkergeti. Ilyen előadások például az *Elásott kincs*, a *Panoráma*, a *Katonafogás* vagy a *Vágóbíd* címűek, vagy a Hincz Károly ötletéből született, vélhetően a 30-as évekből származó *Emberevők*, melyben Paprika Jancsi Afrikában bolyong. A történetnek Orbók Loránd felől lesz igazán értelme – a hős ugyanis a Hincz-féle előadásban fáradtan elalszik, majd mikor felébred, konstatálja, hogy emberevő négerrek akarják megenni. Paprika Jancsi leüti a négereket és megeteti őket egy emberevő krokodillal. *Babits Mihály a legsötétebb Afrikában* című előadásával⁵⁷ összevetve motívumszinten is felfedezhetők az utalások.

A Korngut-Kemény család a Népligetben telepedett le. A ma ismert három generáció a Columbia Mechanikai Színházhoz köthető, hol szintén látványosságokról, marionett-és zsákbábus előadásokról volt ismert (tengeri csaták, átalakuló bábok, táncoló bábok). A legismertebb napjainkban is ezek közül ifj. Kemény Henrik Vitéz Lászlója – aki nemcsak feljegyzésekben, de az előadások pontos másolásával is rögzítette a darabok menetét, hiszen a haláláig folyamatosan játszotta az eredeti Vitéz László-darabokat. Ekkor már szinte kizárólagosan a zsákbábuval játszik. A népligeti színház működésekor még felváltva folytak a számok, akár Hincz-előadásokban. A különböző cirkusz-számok és akrobatikus mutatványok mellett „a műsor súlypontja zsákbábozásra, a fajankó játéokra esett”⁵⁸. A figura és a hozzá kapcsolódó történetek ekkor már nagy hagyománnyal rendelkeztek az ördögverő (*Elátkozott malom*

⁵⁷ Lásd *A bábjátékozás Magyarországon, i.m.*, 61.

⁵⁸ *Uo.*, 47.

vagy *1-2-3 te jössz, 1-2-3 én jövök*), szellemeket legyőző, Csendőr-verő (*Itt nem szabad énekelni*) csak pár említendő példa. A Kemény-színháznak is volt „krokodilos” száma: *Vitéz László mókája a krokodillal* címen.

Ehhez a hagyományhoz is – akárcsak a „szószínházhoz” vagy „élő” színházhoz – részben illeszkedve, részben attól szándékosan elfordulva határozza meg magát az új típusú bábszínház. A két irányból történő önmeghatározásokat a teljesség igénye nélkül listázva a művészbábszínházak korai jellemzői a következők: a rögzített szöveg, a színházi kép teljességére helyezett hangsúly (párhuzamban a rendezői színház gondolatával), a popularitásból való kimozdulás, a mutatványos számok kizárása, gyakran a képzőművészeti meghatározottság vagy a keletinek vélt bábtípusok megjelenése, a rögzített szöveghez köthetően pedig a hagyományos bábszereplők és a karakterdarabok, továbbá a szüzsék elhagyása.

Művészbábszínházak és a krokodil – a Vitéz László Bábszínház és a Wayang Játékok

A bábszínházat, mint színpadi műfajt a korban definiálják újra Európa-szerte.⁵⁹ Az újonnan alakuló bábszínházakhoz új színházi formanyelv, új mondanivaló, új közönség

⁵⁹ Georg Sand, Lemercier Neuville, Henry Signoret, Pocci bábjátékos tevékenységének szórványos jelenségei után a XX. században Gordon Craiget nevezi meg, mint a bábszínházi reneszánsz fő alakját. *A bábjátékozás Magyarországon, i.m.*, 57.

rendelődik (ez még a vásári bábjátékokra is igaz, hiszen a vásári bábjáték ebben az időszakban egyre inkább a gyerekközönség számára kezd el műsorokat adni, ami mindaddig nem volt jellemző). A bábművészet dokumentálása, kutatása (ahogy az a színházművészettel kapcsolatban általában is elmondható) komoly akadályokba ütközik, mivel a műfaj jellegéből (és hagyományából) adódóan improvizatív. A fellelhető anyagok: leírások, kritikák, rendezői példányok, üres vagy éppen beállított színpadképek, alkotói portrék mellett pusztán a tárgyi anyag (bábok és díszletek) állnak rendelkezésünkre a feltárással tett kísérletkor, ez azonban csak töredékében képes megvilágítani egy előadás valódi menetét, vagy akár a ténylegesen elhangzó drámai szöveget. A digitális rögzíthetőség korszakát megelőző előadásokat kutató színháztudományok a színházi emlékezetre és a hagyománytörténet-vizsgálatra fókuszálva léphetnék át az időbeli korlátokat, ez azonban, bár erőteljes kiindulópontot adhat, veszélyeket is rejt magában.⁶⁰ A színháztörténeti, bábjátékra vonatkoztatható kontextus a XIX. és XX. század fordulóján és az ezt követő pár évtizedben több irányból is magyarázható: a XIX. század elejétől kezdve leírható európai színháztörténeti folyamatokban a rendezői színház

⁶⁰ Jelen esetben például az Állami Bábszínház 1945 utáni ön-identifikációs narratív gesztusa miatt az adott időszak és benne a Kosztolányi-darab első előadása hosszú időn át egyfajta rejtett része volt a bábművészetnek, melyet a hivatalos kultúrpolitika nem kívánt kiemelni, és amely korszaknak a „rehabilitációja” csak pár évvel ezelőtt kezdődött meg.

csúcspontjaként is értelmezhető bábművészet már „mennyiségileg” is kiemelkedő helyet képvisel előadások, intézmények és a műfaj írásos megjelenése terén. A bábtestet, mint az emberi testtől elvonatkoztatott, önálló életet élő színházi felfogást a korban többször is viszontlátni a bábelméleti vitákban és a kritikai reflexiókban. Ezekben az esetekben a báb, mint nem kimondottan szószínház jelenik meg, ami akár felfogható úgy, mint a „rendező” akaratának tökéletes közvetítője, a(z) írásos/rendező által elképzelt) mű minden határoktól mentes megjelenítése, a rendező értelmezésének való minél pontosabb színészi megfelelés által. A rendezői színház bábverziója bizonyos értelemben tehát a tökéletes rendezői színház, melyben a bábtest veszi át a színész helyét a színpadon,⁶¹ amelyre önálló akarat és testi korlátok nem vonatkoznak.

A figura teste az európai bábszínpadon ebben az időben még igen ritka esetben egészül ki a bábszínész színpadi jelenlétével, mint akár a keleti, vagy a napjainkra jellemző bábszínpadon, bár ugyanebben a korszakban megindulnak ezirányú folyamatok is, és főleg a szórakoztató színházi műfajokban már találkozni ilyennel.⁶² Emellett azonban a század első évtizedeiben a *művészbábszínházak* fogalmának megjelenésével egy időben ezek a színházak általában kifejezik az igényüket a „Gesamtkunstwerk” bábszínház

⁶¹ Vö. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi Kiadó, 2009.

⁶² Például 1912-ben a Vígszínház *Nyugat*-matinéján Szép Ernő *A hasbeszélő* című művét ember és báb közös színpadi jelenlétével oldották meg.

által való megvalósítására. A színházkép egészébe – és nemcsak a színész helyébe – illesztették a bábót. Az új típusú bábszínházak főként negatív identitásokból építkeznek (vagy a hagyományos vásári bábjátéknak, vagy az előszínháznak, vagy a „gyerekszínháznak” ellentmondva), ám elmondható róluk, hogy nagyon gyakran keleti, vagy keletinek vélt bábszínházi formák felé fordulnak. „Úgy tűnik, Oskar Kokoschka volt az első, aki a *Sphinx und Strohmännchen*-ban (1907) használta őket. Ennek a darabnak, amelyet diákok adtak elő, semmi köze nem volt az indonéz kultúrához, a választást a bábtechnika indokolta, mivel ez volt a legalkalmasabb. Richard Teschner a maga részéről a wayang-bábokat indonéz legendák színpadra állításához használta. [...] Ezek a kísérletek az indonéz témák európai földrészre való bevezetésére, folytatás nélkül maradtak.”⁶³ A Kelettel való kapcsolat elképzelése Kosztolányinál is fellelhető, a már idézett *A bábjátékos* című szövegben például így ír: „S mindentudó, öreg fejem felett /Ragyog a bűvös és a szent Kelet...”⁶⁴

Az Orbók Lóránd által működtetett Vitéz László Bábszínház 1911-től 1914-ig működött Rónai Dénes Váci utcai műterem-lakásában, és ahogy neve is mutatja, erősen támaszkodott a vásári bábjáték hagyományaihoz. Az előadásokat Borsody-Bevilaqua Béla konferálta (eredeti nagyságban és kicsinyített báb-másában egyaránt). Az első előadás alkalmával Rhédey Tivadar *Βαζαρζο feltámadása* című

⁶³ Henrik JURKOWSKY, *Az európai bábjáték találkozása a világ bábkultúráival*, UNIMA előadás, 2001. Lelőhely: OSZMI, gépiratban

⁶⁴ KOSZTOLÁNYI, *A bábjátékos*, Gyoma, Kner Izidor, 1940, 14.

műve szerepelt, a tavaszi repertoárban pedig két új bábdarab, Szekeres Jenő *Amerika felfedezése* című humoros műve és Rédey Tivadar *Babits Mihály legsötétebb Afrikában* című darabja, valóban Babitsról szólt. Ezekre az előadásokra – az első előadás sikerei miatt – már valóban eljárt az irodalmi-kulturális élet krémje, s ezekről az estékről már maradtak fenn olyan tudósítások, amelyek ismeretében egyfajta „kettős” diskurzust tulajdoníthatunk az előadásoknak: összekacsintásként lehet értelmezni a kulturális elit képviselői között, ám parodisztikus él nélkül is érthető bemutatók voltak. Az említett második előadás alkalmával például több Babits-vers is a paródia fókuszába kerül, de nem marad ki természetesen maga a *Nyugat* sem a gúnyos megjegyzésekből a költő bamba bűn borongva Afrikában bolyong és bogarakat gyűjt, amelyeket a Nemzeti Múzeumnak szándékozik jó pénzen eladni. Amit esetleg ott nem vesznek meg, „*azokat majd beküldi a Nyugatnak. Az biztos kiadja őket...*”,⁶⁵ a végén Babits fejét leharapja egy krokodil, majd egy bús melódiában szívszakasztó dalra fakad. A későbbi előadások többsége is irodalmi jelentőségűen szánt szövegekből épül, a humoros átiratoktól (*Violon király és Clarinette kisasszony*) a paródián keresztül (például Orbók Attila: *Sumurun* – paródia Max Reinhardt vendégelőadása nyomán).

Ez a színház közvetlenül nem tekinthető a Wayang Játékok elődjének, hiszen mind célkitűzéseiben, mind a műfaj meghatározásában, mind pedig a közönség

⁶⁵ *A bábjátás Magyarországon, i.m.*, 61.

tekintetében erőteljes eltérések vannak a két színház között. A Vitéz László Bábszínház a vásári, ligeti hagyományokhoz kötődő színház előadásában, bár rögzített szöveggönyt használ, az improvizációs technikákat is próbálja megeleveníteni. Az 1911-től működő színház előadásai a korabeli budapesti kulturális elit számára eseménynek számítottak. Kosztolányi számára ez a színház volt „a” művészbábszínház, mely, ha formanyelvével utalt is a vásári bábművészet hagyományaira, már önálló művészeti formaként mutatkozott meg, a kőszínházi-irodalmi szféra részeként. Bár folyamatos párbeszédben állt a vásári bábjáték által rögzített figurákkal, témákkal, szüzsékkal, a vásári bábjáték hagyományát teljesen átértelmezték: a vásári bábjátékban megjelenő szüzsé-elemeket paródiaként adták elő. A színház hatását jelzi, hogy közvetlen a meglátogatása után írta Kosztolányi a már említett *Csoda* és a *A szörny* című, kifejezetten bábdarabnak szánt színműveket is – nem egyedülként, hiszen több író, költő is elkezdett foglalkozni a bábjáték műfajával ezekben az években. Borsody-Bevilaqua Béla, aki szintén alkotója volt a színháznak, így ír: „Előadásaik közéleti eseménynek számítottak. [...] Vendégünk volt az egész Nyugat, a Hét, minden művészi folyóirat, színház, festőiskola, műterem, a Zeneakadémia, az egész irodalom, szóval »egész Budapest«”⁶⁶ Rónai műterme tehát fontos kulturális helyszínné lépett elő – többek között portért is készített a megjelenő vendégeiről, így

⁶⁶ BORSODY-BEVILAQUA Béla, *Bábjátékok*, Színház és Film, 1955, június–július, 955.

Kosztolányiról, de családjáról is.⁶⁷ A Vitéz László Bábszínház esztétikai programját (ellentétben a Wayang Játékok programjával, aminek kapcsán „egyedül” Blattner későbbi visszaemlékezéseire támaszkodhatunk) Orbók egy bábesztétikai előadássorozatban fejt ki, majd az előadott szöveg írott verzióját a *Magyar Iparművészet* 1914-ik számában is rögzíti. Ebben az előadássorozatában a báb előszínházról való elhatárolódását hangsúlyozza, az akció elsődlegességét a dikció felett, példaként pedig saját színházát hozza fel. A Vitéz László Bábszínház ugyanis kizárólagosan zsákbábuval dolgozik, paraván mögül, karikatúraszerű előadásai kortárs irodalmi-társadalmi vonatkozásai híressé tették a bemutatókat. Kérdés lehet, hogy a hagyományos elemek megjelenése miatt, mi az, ami mégis „művészi” bábszínházzá avatta előadásait. A bábszínházról való mai felfogásunk szerint a közönség összetételén, a kvázi-kőszínházi környezetben és az öndefiníció kívül főleg a szöveg eredetisége és pontos követése jelentheti ezt.

Bár a „művészi” jelző használata a színházak reklámtevékenységéhez is erőteljesen köthető, mégis esztétikai és történeti értelemben is megközelíthető a „művészi” elnevezés: a művészbábszínházak erre vonatkozó „definíciói” megvilágíthatják a bábszínházak céljait, jellemzőit. Az öndefinícióként jelentkező bábesztétikai és színház-esztétikai szövegek és a programadó előadások a megjelenő drámák írásával

⁶⁷ Például Rónai készíti a 'Nyugat-barátok köre' című fotósorozatot 1931-ben, de korábbi portrék közül is bőven akad Rónai-fotó.

kapcsolatban is fontossá válnak, mint ahogy azt a Kosztolányi-szövegnél is láthatjuk. Az új igényű művészbábszínházak egyik fő jellemzője, a rögzített szövegekönv is lehetővé teszi a vizsgálatukat. Ezzel a momentummal – visszacsatolva a korszak színházának kutatására vonatkozó nehézségekhez – elmondható, hogy bár *A lovag meg a kegyesével* kapcsolatban is fennállnak az előadás rekonstruálhatóságának problémái, különös és szerencsés a helyzet, hiszen nemcsak, hogy fennmaradt a dráma a költő életművébe illeszkedve, de a szövegekönvet egy nem sokkal későbbi forrás, az 1955-ös Séd Teréz-előadásra készült szövegekönv és annak fellelhető, Németh Antal által készített bevezető beszéde és a szövegekönvhöz készült jegyzeti hitelesítik az előadás tényleges, elhangzott szövegeként. Továbbá az előadásnak létezik pár, a bábokat közéről is mutató, s a színpadkép egészét feltáró fotója, melyből a bábok működésére, technikájára lehet következtetni.

A Wayang Játékok lovagja és kegyese

A Wayang Játékok 1919. március eleji bemutatója⁶⁸ a Belvárosi Színházban történt, a szöveget *A lovag meg a kegyese* címmel adja elő a társulat a befogadó színházban. Ezen a délelőtti matinén (ahogy a későbbi előadások alkalmával is)

⁶⁸ Az első híradás a *Pesti Napló*ban, 1919. február 16-án: „Wayang-játékok a Belvárosi Színházban március elején kezdődnek. Mesebeli elgondolások válnak valóra a néző előtt. A színpadot és a mechanizmust [sic] egy külföldön élt fiatal magyar művész, Blattner Géza tervezte.”

négy, rövidebb egyfelvonásos kerül bemutatásra. „Első számul a *Lovag és a kegyese* került színre. Kosztolányi Dezső írta hozzá zengő verseit. Ezt az O-flamand mesejátékot fa és fém lemezekből kivágott és kiszínezett síkfigurákkal jelenítettük meg.”⁶⁹ Ezt követte Balázs Béla *A fekete korsó* című sziluett-játéka, „egyiptomi profilos árnyjáték formájában.”⁷⁰ Az Orfeusz és Eurüdiké parafrázisaként is olvasható utóbbi szöveg egyiptomi környezetbe helyezett cselekménye alkalmas volt a síkbáb-technika árny-színházzá alakítására.⁷¹ Ezt az előadást a szintén Balázs Béla által jegyzett *A könnyű ember* című egyfelvonásos követte, mely egy „ligeti stílusban”, azaz zsinóros marionettbábokkal bemutatott előadás volt. A bábokat és az öltözetet a Wayang Játékok tagjai készítették, ám a mozgatásához nem értettek, ezért az előadást Hincz Károly és fia (!) adták elő. Az est negyedik előadásaként szerepelt Walleshausen Rolla mesejátéka, az *Egyszer volt*, ami egy wayang-bábokkal előadott, és Blattner Géza későbbi, Arc-en-Ciel-előadásainak repertoárjában is szereplő népmese-átírat volt. Az egyfelvonásosok között tartalmilag, nyelvileg vagy akár látványában nincs különösebb összefüggés,

⁶⁹ BLATTNER Géza, *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott Franciaországban a Bábjáték szolgálatában*, OSZMI, Bábtörténeti Tár, 84.2.1., 2.

⁷⁰ *Uo.*

⁷¹ A történet egy halott szerelme után az alvilágba menő alakot jelenít meg – az árnyak, halottak és a főszereplő megjelenítésének elválasztásául szolgált az árny-megjelenés, a darab végén a főszereplő, nem találva más módot, halált iszik az alvilági korsóból, mire az árnyak világába olvad ő is.

valószínűsíthető, hogy a műsor egészének célja leginkább a programszerűen meghatározott stílár és látványelemek széles skálája lett volna. A *Színházi Élet* 1919/9. száma így ír – némileg összekeverve az információkat, az előadásról –: „A Wayang Színház műsorát március elején mutatja be »Könnyü ember« címen, *első szám egy Marionett-játék lesz, hogy a közönség láthassa aztán a Marionett-és Wayang-játékok között lévő fejlődési különbséget.* Kosztolányi Dezső ó-flamand tárgyú verses játéka a »Lovag és kegyese« fogja a műsor Wayang-játékainak sorát megnyitni. Balázs Béla »A fekete korsó« címen írt egy árnyjátékot egyiptomi silhouettek számára. Lesz egy mesejáték is, az »Egyszer volt«, Walleshausen Rolla írta. [...] A Wayang-játékokat gyerekek és felnőttek egyaránt látogathatják. A műsor tiszta és értékes irodalmi nívója pedig az irodalmi gourmandok számára is lehetővé teszi, hogy a Wayang Színház előadásait élvezhessék.”⁷² Ez a leírás, még ha nem is pontosak beharangozó tényei, mutatja a Wayang Játékok néhány, igen fontos célkitűzését: a bábformához kötött előadás-felépítést, amit a technikai sokszínűség jellemezett, továbbá a célközönség összetételét.

A Wayang Játékokat 1918-ban alapította Blattner Géza – a korábbi Hollósy-tanítvány⁷³ festőművész, későbbi avantgárd bábművész, a párizsi Arc-en-Ciel⁷⁴ igazgatója – Rónai Dénessel, aki főként fotóművészként és

⁷² [kiemelés H.É.] [Szerző nélkül], *Wayang-Játékok a Belvárosi Színházban*, Színházi Élet, 1919. márc. 2–8., 31.

⁷³ Vö. *Művészeti lexikon*, szerk. ÉBER László, GOMBOSI György, Bp., Győző Andor kiadása, 1926, I. Hollósy-szócikkét l. 341.

⁷⁴ Az Arc-en-Ciel Színház 1928–1940 között működött Párizsban, Blattner Géza vezetésével.

filmművészként volt ismert a korban. Blattner Gézának, akit hagyományosan a „modern” vagy az „avantgárd” bábjáték „atyjaként” szokás emlegetni, ez volt az első színházi kísérlete, melyet ezt követően tizenkét további bábszínház követett, köztük a leghíresebbel, a Párizsban létrejött Arc-en-Ciel bábszínházzal.⁷⁵ A két alkotó a margitszigeti Hadikiállítás képzőművészeti pavilonjának berendezésekor találkozott. Ekkor nemcsak a festészeti kiállítás volt látható, de más iparművészeti alkotás mellett megjelent „Manninger orvos tanár”, aki „itt adta elő kis amateur marionette színházában Mozart bájos operáját a Bastien és Bastiennet.”⁷⁶ Ekkor, (visszaemlékezése szerint) a marionettszínház hiányosságairól tárgyalva Blattnerék megtervezik saját, „igényesebb” bábszínházukat.⁷⁷ „1918 őszétől kezdve 3 festő”⁷⁸ „gyakran összeült Budapest egy kávéházában és elhatározták, hogy a bábjátéknak szentelik tehetségüket. Egyik közülük rendelkezett egy igen tágas lakosztállyal a háborús kiállítás pavilonjában.”⁷⁹ A Wayang Játékok esztétikai programjának lényege, mely a tervek szerint egy egyéni, az addigi hagyományokkal szembemenő

⁷⁵ Blattner Géza 1925-ben Párizsban telepszik le, és itt él haláláig, bár gyakran látogat Magyarországra, sőt, itt is hal meg egyik útja során, Debrecenben.

⁷⁶ BLATTNER, *Hogyan indul el ...*, i.m., 84.2.1–3.1 gépirat 1.

⁷⁷ *Uo.*

⁷⁸ A harmadik említett festő valószínűsíthetően Detre Szilárd, akit Walleshausen Rolla mellett a szöveg pár sorral később, mint rendezőt, díszletezőt és mozgatót említ.

⁷⁹ „Az »Arc-en-ciel« színház születése és rövid története. G. Blattner életrajza”, Óhidi Lehel-gyűjtemény, OSZMI, Bábtörténeti Tár, 84.5.1. Blattner 1.

játékmódot, bábtípust és formanyelvet jelentett volna egy „új kombinált színpadon”.⁸⁰ A színházat a képzőművészet irányából határozták meg: „mozgó”⁸¹ figurákat, képeket hoztak létre, álomszerű installációkat. Terveik szerint a Wayang Játékok egyfajta illusztráció lett volna a „költői” szövegekhez. A bábmozgató és a báb hangja két külön színész által jelenített meg. Az első előadáson „a színművészeti akadémia növendékei olvasták, vagy ha kellett, deklamálták a szöveget”.⁸² Az elgondolás és az alkalmazott bábtechnika az előadást a drámaszöveg szolgálatába állította: „az író mondanivalóján volt a hangsúly. Az egy síkban mozgó figurák inkább illusztrációnak hatottak, mintsem bábjátéknak.”⁸³

Lőrinc hosszasan foglalkozik a *wayang* és a *vajang* fogalmának elkülönítésével: a wayang eszerint nem azonos a vajang színházzal,⁸⁴ ami a jávai báb- és árnyékszínházak összefoglaló műfaja; mozgásuk, kiképzésük, anyaguk és a velük való játék teljesen más lehetőségeket adott. A fő különbség a vajang és a wayang között a bábuk kialakításában és mozgásában van. A jávai vajang legismertebb formáját, a vajang kulitot pálcákkal mozgatják, hátulról-alulról, ezt a közönség egy része, a nők és a gyerekek „előőröl”, árnyként, a férfiak hátulról, (tehát a

⁸⁰ BLATTNER, *Hogyan indul el...*, i.m., 84.2.1–3.1 gépirat 1.

⁸¹ *Uo.*

⁸² *Uo.*, 2.

⁸³ *Uo.*

⁸⁴ Lásd. a *Keleti Művészeti Lexikon*, szerk. FAJCSÁK Györgyi, Bp., Corvina, 2007. 'vajang' címszavát. A wayang és a vajang bábok elkülönítésében nagy segítséget nyújtott Lőrinc László dolgozata.

bábjátékost is látva) nézik. A bábuk csipkeszerűen tört, festett síkfigurák. Blattner wayangja ezzel szemben egyszerűen festett síkfigurákat jelentett. Emellett talán másik magyarázat az, hogy Blattner Géza német nyelvterületről érkezve a *wayang* írásmódhoz szokott. A vajang műfaja Európában legismertebb Richard Teschner színháza által vált ismertté (az általa használt vajang kullitbábokat Blattner Géza talán személyesen is láthatta müncheni tanulmányai idején). Blattner és Rónai színháza a wayang elnevezéssel egyrészt utalhatott erre a vajangszínházra (annak német írásmódjával) – még ha az elnevezés számukra nagy valószínűséggel egyszerűen síkbábót jelentett is –, másrészt ezzel az egzotikusnak ható elnevezéssel és írásmóddal próbálták a közönséget a színházhoz csalogatni.⁸⁵ Az elnevezés azonban utalhatott arra is, hogy a Wayang Játékok előadásai nem a hagyományos vásári bábművészetben jelöli ki előképét.

Önéletrajzi diasorozatában, negyven év bábjátékos múlttal a háta mögött már csak síkfiguráról beszél: „főleg festett síkfigurákkal és kínai árnyakkal játszottunk.” „A figurák lapos anyagból készültek és olyan kis zsinetek segítségével mozogtak, melyeket a mozgatható végtagok szélén helyeztek el”,⁸⁶ a bábok „egymás mögött elhelyezett síneken” mozogtak.⁸⁷ Az előadást a közönség dobozszínházi helyzetben, a megszokott helyről látta, az

⁸⁵ Vö. K[ARINTHY] F[rigyes], *Wayang*, Pesti Napló, 1919. febr. 27, 4.

⁸⁶ „Až »Arc-en-ciel« színház születése”... , i. m., 2.

⁸⁷ Lőrinc László szakdolgozata Blattner Gézáról. OSZMI, Bábtár, gépirat, 11.

előadók rejtve voltak, paraván mögött helyezkedtek el. A modernitás igénye a keleti báb-technikák használatára ebben a korban két irányba vezet: egyrészt az előadó a bábbal együtt való színpadi szerepeltetése,⁸⁸ másrészt a keleti vagy keletinek vélt technikák alkalmazása jelentette az újfajta bábjáték nyitányát. A hagyományos zsinóros marionett vagy zsákbábus előadások népszerűsége töretlen volt a századfordulón – például a kisebb, ismertebb játékosok mellett 1910-ben nyílt meg a Columbia Mechanikus Színház a Városligetben.⁸⁹ Blattner Géza és Rónai Dénes szerint ezekkel a színházakkal szemben a bábszínház célja nem a szórakoztatás, hanem színpadi képkompozíciók megalkotása, ahol a szöveg szépségének érvényesülése a legfontosabb. Előadásaiban ennek a célnak kívántak megfelelni, lassan mozgó képeket hoztak létre, melyben a háttér és a báb, mint képzőművészeti tartalom, illusztráció volt értelmezendő.

Blattner Géza életművének e kezdeti pontján a színház másik jellemzője képszínházként való meghatározása mellett, hogy kizárólag írott irodalmi hagyományra támaszkodik a bábszínház ekkor Magyarországon ismert formáival ellentétben, melyekre főleg az akció

⁸⁸ „Korunkban az európai művészet tendenciái és a XVI. századi japán hagyomány nyilvánvalóan egyesültek. Az európai bábosoknak az lett a modernista vágya, hogy a nézőnek a színházi technikát is bemutassa [...] Az új színházi koncepciók hatására az európai bábszínház a színházi konyha feltárása irányában és így a bábok animátora felé nyitott” JURKOWSY, *Az európai bábjáték...*, i.m., 30.

⁸⁹ GALÁNTAI Csaba, *A Vitéz László Bábszínházról a Nemzeti Bábszínháig*, OSZMI, 2012.

elsődlegessége volt jellemző, és a szöveg viszonylagos rögzítetlensége okán is nagy szerepet játszott a játékmódban az improvizáció és a közönséggel való kapcsolattartás, amely hagyományt a Vitéz László Bábszínház érvényesíti előadásáiban. A magánbábszínház pár éves működése nagy jelentőséggel bírt mind a bábdráma-irodalomra, mind a rákövetkező bábszínházakra, mind pedig a bábszínházhoz köthető hagyományértelmezésre – ennek egy kiemelkedő példája a Kosztolányi-darab esete.

A Wayang Játékok szövegkönyve

Kosztolányi fordítása, a groteszk humor, a pajzán kiszólások által – mely a német szövegnek eredetileg nem volt a sajátja –, továbbá dramaturgiailag, az akciókat lehetővé tevő szövegen keresztül jobban kötődik a vásári bábjátékhoz és a Vitéz László Bábszínházhoz, mint a Wayang Játékok terveihez. A Vitéz László Bábszínház a fordítás stílusbeli és tartalmi jegyeire is hatással lehetett,⁹⁰ ami, ismervén a két bábszínházat, a drámaszöveg és a

⁹⁰ Érdekes példája a színház hatásának Kosztolányi művészetére egy szövegrészlet. A Vitéz László Bábszínházban többek között Rhédey Tivadar művét, a *Babits Mihály a legsötétebb Afrikában* című művet is színre vitték. Ebben a műben a Babits arcvonásait mintázó kesztyűsbáb-figura „bamba bűn borongva” bolyong a „bús” Afrikában, hogy lepkéket gyűjtsön a Nemzeti Múzeum számára és – ahogy a szöveg szól –, ha nem veszik be, majd kiadja a *Nyugat*. A „bús” Afrika szókapcsolat, mint távoli hely megjelenése *A lovag meg a kegyesében* utalhat a műfaji előképre, konkrét kapcsolódási pontra: itt a hírnök érkezik a „bús Afrikából”, ahol (hazugsága szerint) Sandereint megtalálta.

rendezői változat párhuzamba állítása során mutatható ki igazán.

A lefordított szöveg, ahogy az a szövegből látszik, nagymértékű utólagos húzáson esett át (ezt a szövegből ceruzával kisatírozott sorok jelzik), a szövegnek azokat az elemeit érintve, melyek a Wayang Színház elveinek nem feleltek meg. A szövegből nemcsak ceruzás húzások, rövidítések és apróbb helyesbítések találhatók, hanem Kosztolányinak tulajdonított zöld tintás bejegyzések is – ez utóbbiak kis számban, és főként csak apróbb gépelési hibákat jeleztek, leginkább apró, szóhasználati kérdéseket és betoldásokat jelentettek csupán (kis kutacska/patakokcska, goromba/otromba⁹¹). Kosztolányi zöld tintás bejegyzéseinek köszönhető a szöveg azonosítása is. Németh Antal Séd Teréz bemutatóján, 1955. november 19-én mondta el, majd a szövegből példányához jegyzetként csatolta a szöveget: „Rónai Dénes 1945 nyarán a romok alól szedte elő a *Kosztolányi jellegzetes zöld tintás korrektúráival bitelesnek felismert*⁹² egykori gépiratot. Erről készült a következő betűhű kópia. A zárjelbe [!] tett szövegrészeket az ősbemutatón kihagyták. Ezt az eredeti pl.-t néhány évvel utóbb elkérték Rónai Dénestől, azzal, hogy egy bábtörténeti kiállításon kiállítják, de soha nem kapta vissza. A több, mint

⁹¹ KOSZTOLÁNYI, *A lovag meg a kegyese*, OSZMI, Bábtörténeti Tár, Blattner Géza hagyatéka, 2015.5.1., 9.

⁹² Szintén utal rá az 1955-ös *A bábjátás Magyarországon* című könyv: „Rónai Dénes tulajdonában maradt egyik »húzott« példány tanúbizonyossága annak, hogy milyen erősen megszabdalták a játékosok a darab áradó tirádáit.” 73.

80 éves, csaknem teljesen süket Rónai nem tudta visszaszerezni a tőle eltulajdonított gépiratot.”⁹³ Az előadás regényes története, amelyből a Kosztolányi által jegyzett szöveg kilétére is következtetni lehetett, kiegészül Szentirmai László visszaemlékezésével Séd Teréz monogárfiájában: „Rónay maga mondta, hogy menjenek hátra a sufniba, ott még – az ostrom törmelékei között vannak papírok, talán ott lesz. A kézirat egy lyukas lavór védelme [alatt] vészelt át az ostromot. Az eredetin még rajta voltak Kosztolányi zöld tintás javításai is...”⁹⁴ A szöveggönyv beazonosítása e szöveg alapján történt, mely jelenleg az OSZMI tulajdonát képezi. A zöld tintás jegyzetek származását a források utalásai mellett a kézírás és a jegyzetelés jellegzetességei bizonyítják. A ceruzás húzások, melyek azonban nagy számban vannak a szövegben, és néhol oldalnyi terjedelemben is megjelennek, főként a groteszk vonásokat, a humort célozták, továbbá erotikus áthallással is olvasható sorokat satíroztak át és néhány esetben a színpadszerűséget segítették, mint például a háttér elmondásának, vagy a mozgás leírásának kihúzásai. A darab második jelenetében az Anya a Kegyest beküldvén fiához, így szól:

Most ide az ajtóhoz állok,
S bezárom éjszakára ezt,

⁹³ [kiemelés – HÉ] OSZK Színháztörténeti Tár MM 7220.

⁹⁴ SZENTIRMAI László, *Séd Teréz*, Sárospatak, Sárospataki Népfőiskolai Egyesület, 2009 (Bábjátékos portrékötetek, 2) 34.

Izolda szépen rajta veszt...

Ez a pár sor át van satírozva, mivel a legnyilvánvalóbb színpadi cselekvést mondja el (versekbe szedett szerzői utasítás). Ugyanezen sorok folytatása:

Míg a lovag úr nem bír egyszer.
Édes cicám meg nem menekszel.

Ez a rész a pikánsabb utalásokra lehet példa, tehát szintén át van satírozva a szövegeknyvben. Ceruzával történt továbbá egy nagyobb és több kisebb, de hasonló betoldás, mely arra enged következtetni, hogy a dramaturg félreértelmezhetette a szöveg verselését. Az 5. oldalon a Lovag szavait, melyek az Anya megkezdett mondatából következnenek zavartalanul, a ceruzás jelzés „javítja”, az összefonódó párbeszédet félsorokkal kiegészítve.

Anya:

„[...]

Éld vele vígan a világot.

Hát esküdj meg...

Lovag:

Bármit akarsz,

Én teljesítem Szent Simonra...”

A dramaturg ceruzás betoldással él: egy felkiáltással toldja meg a kezdő sort – így a lovag szövege ritmikailag önállóan lesz teljes, ám mint párbeszéd, ritmustörés keletkezik benne.

Anya:
[...]
Éld vele vígan a világot.
Hát esküdj meg...
Lovag:
Oh parancsolj. Bármit akarsz,
Én teljesítem Szent Simonra...

A 6. oldalon az „eldobogja” (a száj) szerkezet „eldadogja a szám”-ra lett cserélve, a 9. oldalon az említett patakocska/kis kutacska csere történt és ugyanezen az oldalon a Várúr fohászának kezdetén az „Ó védjete meg ketten újra”, „Ti védjete meg engem újra” sorra alakult.

Kosztolányi fordításának sajátja, hogy nevetséges színben állítja be az összes, a lovagi dráma szabályai szerint „szent” témát: a szüzességet, a tisztaságot, a becsületet. A (Németh Antal által „prűd”-nek nevezett) húzások jellemzője, hogy ezekből a groteszk vonásokat és főleg a testi szerelmet élesen megmutató sorokat próbálja elhagyni. A másik fő jellemző, hogy a verses textus részeként értelmeződő szerzői utasítások a szövegekönyv részeként jelennek meg, hozzájuk szereplő rendelődik, pl. a „Hang” szájából a következő (később kihúzott) sorok:

(Most a lovagról hallotok
Ki a szobájában busong,
Már sok bús könnyet hullatott,

Szívén a jaj ül és a gond.)⁹⁵

Vagy a *Patália* című gyűjtemény kiadásában már a Hírnöknek tulajdonított sorok:

Hang:
Hallék! Vitézlő dán lovag,
Mit várod kamarásodat,
Hisz visszatért?⁹⁶

A zárójelbe tett, vagy valamely szereplő szájába adott szövegek *Az Érdekes Újságban* és a *Lanzelot und Sandereinban* általában zárójelbe téve jelennek meg, szerzői utasításként, a Hírnök egyedül az utolsó, hosszú megszólalás alkalmával kap hangot. Továbbá az érzelmek folyamatos ismételtetése, a vallásos áhítatot megnyilvánító sorok, s a teljes Prológ is kimaradnak. Szintén a humor (és a verselés) kedvéért megváltoztatja a neveket, összekötő szöveget ír (három helyen), amiket egy, az eredeti műben nem szereplő Hírnök szájába ad (s őt egyfajta „keretező” szereplőként láttatja: a végén az eredetileg Reinaut-hoz tartozó részt is az ő szájába adja).

Az eredeti művön végzett változtatások közé tartozik még a darab „drámásítása”: jelentekre tagolás, a belső idő lerövidítése (bár ez inkább a felesleges logikai csavarok kiegyenesítésére szolgálhatott). Példaként az előző, már említett részt idézzük: az eredeti darabban Sanderein éveket

⁹⁵ *A lovag meg a kegyese*, 18.

⁹⁶ *A lovag meg a kegyese*, 19.

tölt férje mellett, míg a Lovag szolgája hírt kap róla, ezalatt azonban semmi különös változás nem történik vele. Tehát – a véletlenül kívül – semmi nem indokolná, hogy a két „jelenet” között évek peregjenek le. Sandereinhez képest az elbujdosott Kegyesre hamarabb ráakadnak, (de legalábbis az elmúlt éveket nem jelzik feleslegesen.)

A műből a változtatásokkal paródia kerekedik. Érdeemes megjegyezni azonban, hogy nem csak a paródia-jelleg szolgál a humor forrásául. Az ellentétek (erkölcsi mondanivaló, moralizáló karakterek, akik ennek ellenére mind antimorálisak, a moralizáló mondanivalóból indítva jutnak annak ellentétes végkövetkeztetésére. Így hamar leleplezik saját magukat, és megvilágítják a közönség számára a morális frázisok frázisszerűségét, betanult jellegét. Példa lehet erre az előbb említett Hírnök, vagy éppen az Anya, akiből Kosztolányi kissé ördögi anyafigurát farag. Az anya féltve fiát a rang nélküli lánytól így fenyegeti meg őt:

nem lesz belőle soha asszony,
Ha elveszed, hát megkopasztom

A lovag sem jobb anyjánál. Amikor az felajánlja neki a lehetőséget, és fondorlatosan kieszközli, hogy fia, miután a lány beleegyezett, házasság előtt a szobájába engedje, sértse is meg egyből azzal, hogy nem szól hozzá, ennek „lovagias” következményeivel mit sem törődik. Anyja elmondja a lehetőséget és a feltételeket, amit a lovag teljes mértékben elfogad és teljesít is, sőt „rohan” „sietve”.

A szereplők jelleme és a tartalom között feszülő ellentét, a

hangulati kontrasztok, az emelkedett és az egyszerű gyors váltakozása⁹⁷ hozzák létre (jelen esetben) az ironikus, groteszk bábstílust. A báb műfajához igazítja Kosztolányi a szereplők jellemét is; az eredeti műben lévő karaktereket sematizálva, átalakítva ér el groteszk hatást.

Későbbi kiadványok

A Németh Antal által sürgetett 1955-ös előadás és a Réz Pál-féle kiadványok is a Wayang Játékok szövegekönyvének egy-egy másolataként olvashatók: mivel Németh Antal és Rónai Dénes, akik a szöveg háború utáni felkutatásában részt vettek, a színházi előadást és a színház szövegekönyvét ismerték, ám *Az Érdekes Újság* kiadását nem, ily módon a szövegekönyv alapján nem írásműként, hanem színpadra alkalmazható színdarab-leírásként értelmezik a drámát. A dráma ilyen *dramaturgiai olvasatát* láthatjuk viszont a későbbi kiadásokban is, amelyek közvetve mind az ősbemutató előadásához és annak szövegekönyvéhez kapcsolódnak. A Kosztolányi-szöveg-hagyomány sajátos alakulása ennél fogva megkerülhetetlenné teszi számunkra az írott szöveg és színházi hagyomány viszonyának tisztázását. Nem egyértelmű ugyanis, hogy az az adaptációs hagyomány, mely elszakadni látszik az eredeti szövegtől, mennyiben tekinthető az utóbbi tényleges „jogutódjának”. Felmerülhet

⁹⁷ A patetikus tartalom és a csengő-bongó rímek, az üres zene és a mély meghatottság ütközik össze.

annak kérdése, elgondolható-e egyáltalán bármilyen szöveg, melyről a hagyomány „üledékei” teljességgel eltávolíthatók volnának; nincs okunk azt gondolni, hogy bármelyik klasszikus hagyomány-érvhez egyértelműen kapcsolódnunk kellene *A lovag meg a kegyence*, illetve *A lovag meg a kegyese* közti látszólagos cezúra miatt. *A lovag meg a kegyence* „eredeti”, vagyis elsőként felismert és a német fordítás segítségével kiemelhető szövegének háttérbe szorulása, illetve egy attól függetlenül megvalósuló adaptációs hagyomány, ami *A lovag meg a kegyese* szövegét emeli előtérbe, egymástól függetlenül is működni látszanak. A két szöveget lehetséges önálló és nem különálló entitásokként is kezelünk: egyik esetben a szöveg adaptációjaként jelennek meg a színházi előadások, és így a szöveg egy-egy új „kiadását” érhetjük tetten az egyes bemutatók alkalmával, melyek, mint a szöveg új és új „színpadi fordításai” jelennek meg, míg a másik esetben a színházi előadásnak egy lényeges, ám nem kizárólagos részeként beszélhetünk a szövegekönyvről.

A szöveg *Az Érdekes Újság*-beli (*A lovag meg a kegyence* címen történő) megjelenését követően a Réz Pál-féle kiadványokig nem került nyomtatásba. A szövegekönyv regényes történetét nyomon lehet követni a következőkben tárgyalt előadáson keresztül, melyet a Séd Teréz által vezetett amatőr együttes valósított meg. A Mi kis bábszínházunk Németh Antal javaslatára kerítette elő és dramatiszálta⁹⁸ újra a színjátékot.

⁹⁸ A dramaturg dr. Bányai Geyza volt.

„*A mi kis bábszínházunk*”

Séd Teréz előadásának szövegkönyve, színlapjai és rendezői példánya, a hozzá kapcsolódó levelek az OSZMI és az OSZK tulajdonát képezik. Ez az első előadás Séd Teréz levele alapján bevallottan „a verset illusztrálja.”⁹⁹ Az „amatőr” előadás a darab eredeti bábfiguráinak elvét félretéve három helyen (a törzsön és a két csuklón) rögzített, öltöztetett fa pálcás bábokat használ festett háttér előtt – melyből egy-egy elem olykor kiemelkedik (például, mint azt a képeken látni lehet, a fa, a kút és a szövőszék voltak ilyenek). A síkfigurák felcserélése pálcás bábokra más lehetőségeket nyitott meg a játékban, a mozgás gyorsabbá, a mozdulatok pontosabbá váltak. Bár Séd Teréz levelében „szövegillusztrációként” ír játékukról, az kevésbé volt illusztráló jellegű, mint az eredeti Wayang Játékok-beli bemutató. Az előadás Szentirmai László feljegyzése szerint¹⁰⁰ két előadásból álló esten zajlott le, az első előadás a *Pathelin mester* címet viselte, előadója Girardi Kornél volt. Séd Teréz értelmezésében a hangsúly nem egyformán esik a szereplőkre: rendezésében a Kegyes a főszereplő, alakja köré épül maga az előadás és hozzá viszonyítva értelmeződnek a szereplők. A rendezői példányhoz fűzött magyarázatának címe: „Gondolatok – Kegyes alakjáról /Kornélnak/”.¹⁰¹ Ebben a pár oldalas írásban a Kegyes

⁹⁹ Séd Teréz levele „dr. Bányai Geyza ügyvéd úrnak, 1956. szept. ah! Okt 3.” OSZMI, Bábtörténeti Tár, Séd Teréz hagyatéka.

¹⁰⁰ SZENTIRMAI, *Séd Teréz, i.m.*, 35.

¹⁰¹ OSZK Színháztörténeti Tár Németh Antal-hagyatéka, MM 7220.

alakjának megfejtésére tesz kísérletet, a „valódi” szüzesség, a hűség, a női sors megjelenítőjeként. A szöveg ironiája, humora ez esetben is teljes egészében kihagyja a Kegyes figuráját. A dramaturg, bármily „féltékeny”¹⁰² kézzel is bánt az eredeti példánnyal, több változtatást eszközölt a szövegekönyvben: a Hírnök eredeti szerepét az Igric veszi át (ennek a bábfigurának a rajza került később a kézzel rajzolt plakátokra is). A szövegekönyvből és a fotók alapján is látható: a színpadot előfüggöny takarja, a játékot egy rövid bevezetővel toldották meg; az előfüggöny előtt egy rövid előjátékkal az Igric kezdi az előadást (hangját Kovács Barna adta, gitárral, takarásban).¹⁰³

Igric: (az előfüggönyön kilép. Hangszerét [egy kobzot, mely egyértelműen utal az anya által a második jelenetben emlegetett kobozra – H.É.] pengetve recitálja a prologot)

Derék lovagok, szép menyecskék,
Töltsétek velünk ezt az estét.
Mesénk a régi, de szín valóság,
Okulhat itt a hallgatóság.
Izolda édes-gyenge szűz,
Kit ébredő szerelme űz
Egy messziről jött dán lovaghoz
De jaj, üdvére bánatot hoz,

¹⁰² „Séd Teréz levele Desiré-nek”, OSZMI, Bábtörténeti Tár [jelzet nélkül].

¹⁰³ SZENTIRMAI, *Séd Teréz*, i.m., 35.

Asszonyi gondolat, ármány...
S még hull a kegyes könnye árván,
Bosszúja érik, s a lovag
meglátjátok, hoppon marad.

Most félre számból hang beszéd.
Halljátok végre a mesét
Függöny, ha lebben,
Látjátok menten
A lovagot és kegyesét...

(Az előfüggöny szétmegy és mögötte kert a
háttérben kastély)¹⁰⁴

A szövegeknyvet (melyet az eredeti alapján, sőt, az eredeti szöveg pontos másolatának szövege felett) húzásokkal és kézírásos betoldással készítette a dramaturg, dr. Bányay Geyza. A változtatások listáját is elkészíti, a helyesírási hibák javításának pontos feljegyzésétől a nagyobb változtatások regisztrálásáig. Ezt a listát szintén az OSZK Németh Antal-hagyatékában, a *Lovag meg a kegyese* dokumentumai között lehet olvasni. A szövegeknyvön magán több, nagyobb változtatást is eszközölnek: a darab eleji prolog valójában a lovag bevezető, fohászkodó sorait váltja ki s az Igric összefoglalója után a cselekménybe *in medias res* kapcsolódunk, a Kegyes nem érkezik, hanem már jelen van a Lovaggal:

¹⁰⁴ *A lovag meg a kegyese dramaturgiai változata*, OSZK, Színháztörténeti Tár, MM 7220. 1. [kézírással]

Nemes úr, tovább ne hevítsen
Lovag:
Ne félj Izolda, drága kincsem...

Ez az eredetihez képest lényeges változtatás, hiszen itt Izolda szerelme is sokkal nyilvánvalóbb, sokkal kevésbé tartózkodó a viszonyuk. Maga a szöveggönyv több lényeges szerzői utasítást is tartalmaz, megvilágítja, kiélesíti a dráma amúgy többféleképpen értelmezhető pontjait, és konkrét utasításokat ad a mozgásra (melyek a wayang bábok esetében nem voltak meg – gyakran nem is lehettek volna – a két bábtípus különbségei miatt).

Lovag: (a távozóhoz) Izolda, ékes, légy enyém!
Kegyese: (visszaszól) Ékítsen jámborság s erény.
Lovag (egyedül marad)...

Több helyen még a Kosztolányi által írt rímszerkezetet is könnyebben feldolgozhatóvá teszi az új szöveggönyv (például a keresztímekek páros rímre való cserélésével). Dr. Bányai Geyza ezenkívül az Igric szájába ad minden, a Hírnök és a Hang által mondott szöveget, és sokkal több belső utalással látja el azt, melyek által a mai olvasó számára is összefüggőbb, értelmesebb egész alkot a színjáték. A bemutatót még tizenhat zártkörű előadás követte.

A lovag meg a kegyese *későbbi előadásai*

A Séd Teréz rendezte előadás után az azt követő bemutató Szendrő Ferenc rendezése, 1964. január 26-án, az Irodalmi Színpadon volt, mely a színművet nem bábdarabként kezelte. Az előadásról fennmaradt fényképek és kritikák alapján arra lehet következtetni, hogy az előadást erősen – stilizált formanyelven és díszlettel – így a szöveg „bábos jellegét” valamelyest megtartva –, maszkszerű sminkben, nagy, túlzó jelmezben adták elő.¹⁰⁵ A korabeli kritikák alapján az előadás, ahogy az a darab történetében nyomon követhető, ismét más művek társaságában került bemutatásra. „Január 26-án Drámai miniatűrök címmel a magyar irodalom négy verses egyfelvonásos remekművét mutatja be az Irodalmi Színpad: Juhász Gyula Don Quijote halála, Szabó Lőrinc Testvérsiratók, Kosztolányi Dezső A lovag meg a kegyese és Karinthy Frigyes Martinovics című művei szerepelnek Szendrő Ferenc rendezésében.”¹⁰⁶ A négy egyfelvonásost egy szünettel játszották, sorrendjük szintén egy kritika alapján tudható: „a műsor második része Kosztolányi verses játékával kezdődik”.¹⁰⁷ A kritikai diszkurzus alapján az is világossá vált, hogy a szöveg iróniája és a lovagkort idéző scenika több alkalommal is zavart okozhatott. Hubay Miklós *Drámai miniatűrök – A Nyugat-nemzedék költőinek művei az Irodalmi Színpadon* című szövegében felismeri a Kosztolányi-szöveg humoros

¹⁰⁵ A díszlettervező Rajkai György, a jelmeztervező Meluzsin Mária volt.

¹⁰⁶ [Szerző nélkül], *Az Irodalmi Színpad új műsorai*, Népszabadság, 1964. jan. 17., 9.

¹⁰⁷ [Szerző nélkül], *A „Testvérsiratók”*, Család és iskola, 1964. ápr. 8., 29.

oldalát. Kritikájában kiemeli, hogy a játékban a rím ezegyszer az elidegenítés eszköze. Ettől kerülnek idézőjelbe a balladai jelenetek, s ezért nevezhetünk rajtuk. Az *Esti Hírlap* – 1964. január 28-i számában „kedves, gunyoros” műnek nevezi,¹⁰⁸ ám ellenpéldaként felhozható Gábor István *Drámai miniatűrök az Irodalmi Színpadon* című írása,¹⁰⁹ melyben „túlstylizálásról” és „a hangvétel egyenetlenségéről”¹¹⁰ ír, értelmezésében a szöveg eredendő elemeitől „fosztották meg az előadást”, pontosabban a Kosztolányi mű „átlátszó tisztaságától és hamvas bájától”.¹¹¹

Az ezt követő előadás, mely immár a *Patália* kiadása után keletkezett, s így nagy valószínűséggel annak szövegét használta fel szöveggönyvének megírásához, a Musica Bábegyüttes előadása, 1982-ből. A Schmidtné Wanits Helga nevéhez köthető társulat a korszak amatőr bábmozgalmainak egyikéből nőtt ki. Az 1970-ben, Szekszárdon alakult – akkor még úttörő-csoportként induló – együttes 1982 októberében adta elő *A lovag meg a kegyese*t a Pécsi VI. Nemzetközi Felnőttbáb fesztiválon, október 12. és 16. között. Az előadásnak szöveggönyve nem maradt fenn, ám az OSZMI Bábtor-téneti Tárában fellelhetőek a 20–30 centiméteres, textil-fejű bábok. A bábfigurákat felülről „lógatva”, egy fém vezetőpálca segítségével mozgatták,

¹⁰⁸ [Szerző nélkül], *A lovag meg a kegyese: Drámai miniatűrök az Irodalmi Színpadon*, *Esti Hírlap*, 1964. jan. 28., [2]

¹⁰⁹ GÁBOR István, *Drámai miniatűrök az Irodalmi Színpadon*, Magyar Nemzet, 1964. febr. 5., 4.

¹¹⁰ *Uo.*

¹¹¹ *Uo.*

kezüik és lábuk nehezekkel volt ellátva, a súlyozott testrészeket marionett-szerű madzagokkal lehetett mozgatni. A színház profilja alapján az előadás valószínűleg zenés volt.

1982. január 12-én a Bartók Rádió 31 perces rádiójátékot adott le Török Tamás rendezésében. Az előadás a Rádió Színház előadása volt, a dramaturg Kopányi György. Ez a rádiójáték hangulatában elkanyarodik a szöveg lovagdrámát idéző stílusához, a felvétel alapján¹¹² a humor nem eleme a játéknak. Bár a Bartók Rádió adatai szerint a bemutató 1982-ben zajlott, ugyanennek az előadásnak a felvétele már 1979-ben megtörtént. A *Film Színház Muzsika* tudósítása szerint¹¹³ az előadás az előzetes várakozással ellentétben nem „sziporkázóan szellemes, ironikus darab” volt; „érdektelen” szerelmi történet lett belőle, „lapos”¹¹⁴ tanulsággal. Ahogy B. Fazekas László kiemeli: „A színészek jobb ügyhöz méltó buzgalommal alakítják szerepeiket, és – menteni próbálva a menthetetlent – ironikus hangnemet ütnek meg, eljátszogatnak a rímeknél, de ez természetesen csak részsikert eredményezhet. Maradékalanul csupán a közreműködő Camerata Hungarica stílusos, a lovagvilágot felidéző zenéje tetszett.”¹¹⁵

¹¹² http://szerencsieva.bplaced.net/r_lovag.htm (letöltés ideje 2017-06-02)

¹¹³ B. FAZEKAS László, *Rádió – Alvó műzsa*, Film, Színház, Muzsika, 1979. június. 23.

¹¹⁴ *Uo.*

¹¹⁵ *Uo.*

Szintén 1979-es a Szkéné Együttes előadása, Wiegmann Alfréd rendezésében. Utolsó ismert előadása *A lovag és a kegyesének* az Ort-Iki Báb- és Utcaszínház produkciója, a darabot egy személyben Nagy Ilona játszotta. Az előadásról fennmaradt dokumentumok szerint továbbá a Pécsi X. Gyermekbábfesztiválon a *Szép Magelóna* című előadással együtt került színre.

Összegzés

Kísérletet tettem arra, hogy bizonyítsam a *Lovag meg a kegyese* fordításként való felfogásának tényét és a szöveg kapcsolatát a *Lanzelot und Sanderein* 1917-es kiadványával. Emellett igyekeztem megvilágítani azt az összetett kapcsolatot, amely a szöveg fordítása, átköltése és a színházi előadások között van. Ennek érdekében próbáltam betekintést nyújtani a Kosztolányi Dezső műveiben megjelenő „báb” motívumának különböző aspektusaiba, majd ezt a korabeli színházak és színházelméletek tükrében újraértelmezni. A szöveg kutatásának feltárásaként kitértem a szöveg értelmezői hagyományára és a késői színházi adaptációkra, melyek feltáratlan voltak miatt megvilágító erővel bírnak a forráskutatás számára és a színháztörténet fehér foltjait világíthatják meg.

VARGA KINGA

Leszármazások.

Az Édes Anna néhány színpadi szövegkönyvéről

*(A Lakatos László-, a Felkai Ferenc- és a Harag
György-féle változat)*

Kosztolányi Dezső színibírátaiból kiderül, hogy a regény dramatizálását nem tartotta járható útnak,¹ végül mégis belekezdett az *Édes Anna* színpadra alkalmazásába. Betegsége miatt azonban nem tudott érdemben foglalkozni vele. A Belvárosi Színházba kitűzött premier előkészületeit figyelemmel kísérte ugyan,² de a szövegkönyv nem az ő nevéhez fűződik és 1936. november 3-án bekövetkezett halála miatt magát az előadást sem láthatta, melynek bemutatója 1937. február 12-én volt. Így a regény adaptációja utótörténet, de egyben sikertörténet is: a Belvárosi Színház bemutatóján kívül 2015 októberéig az *Édes Anna* huszonnégyféle színházi feldolgozást élt meg.

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 473–474.

² Erről többek között a beszélgető lapok is tudósítanak. (KOSZTOLÁNYI Dezső, „*most elmondom, mint veszttem el*”: *Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai*, szerk. ARANY Zsuzsanna, Pozsony, Kalligram, 2010, 204, 206.

Feltehetően az *Édes Anna* népszerűségén felbuzdulva, jellemzően a kétezres évektől – kivéve egyet, a *Nero, a véres költőt*, amelyet Kaposvárott a kilencvenes évek elején rendeztek meg – másik három regényét is színpadra alkalmazták, még ha azok sokkal kevésbé is vonzzák a színházi alkotókat, a *Neroból* négy, az *Aranysárkányból* és a *Pacsirtából* két-két előadás született.³ A színházi figyelem

³ Az eddigi színpadi adaptációk között találunk:

a., Sokszereplős, a történetmesélésre összpontosító nagyszínpadi feldolgozást. Ide tartozik a *Nero* több adaptációja (kaposvári Csiky Gergely Színház, r.: Babarczy László, bemutató: 1993. okt. 1. és Magyar Színház, r.: Réczei Tamás, bemutató: 2013. máj. 16.) és az *Aranysárkány* soproni bemutatója (soproni Petőfi Színház, r.: Forgách András, bemutató: 2003. márc. 14.). A Babarczy-féle változat erős kritikai visszhangot váltott ki, a kritikusok a rendszerváltás utáni értelmiség helykeresését, öndefiníciós kísérletét látták benne. (Lásd például TARJÁN Tamás, *Színházi regény*, Színház, 1993. dec., 8–10.) A Réczei Tamás által írt és rendezett előadás modern környezetbe helyezi a történetet és a színház honlapján megtalálható próbanaplóból lehet következtetni rá, hogy az előadás szövege az eredeti történeten túl sok más elemet tartalmaz, a darabban számos kulturális utalás jelenik meg, például a kortárs zenére: Péterfy Borira, illetve Quimby-dalokra, Nietzsche-re, a *Nemzeti dalka* vagy Kosztolányi *Halotti beszédére*. CSABAI Alexandra, *Nero, a véres költő* – próbanapló, 1. rész, a Magyar Színház honlapjáról letöltve 2015. jún. 15. Az *Aranysárkány* a soproni színház nagyszínpadán matiné-előadás, melynek fontos eleme a Novák szerepét hitelesen életre keltő Bálint András személye. S habár Csáki Judit Forgách András dramaturgiájának hosszú színházi jövőt jósolt (CSÁKI Judit, *A barna virágszínia*, Színház, 2003. júl., 16–17, 16.), 2003 óta senkinek sem jutott eszébe ismételtelen elővenni ezt a változatot.

b., Más előadások rendhagyó formanyelvvel operáltak, a *Neronak* volt egy mozgásszínházi feldolgozása a Mórucz Zsigmond Színházban Nyíregyházán *Nero, szerelmem* címen (r.: Horváth Csaba, bemutató: 2001. ápr. 7.), ahol a műfajt a színlap groteszk mozgásszínházként jelöli meg Seneca, Kosztolányi és mások művei alapján, és egy beavatkozó színházi

alacsony foka összefügghet azzal is, hogy ezek a regények az *Édes Annához* képest több szálon futó cselekményt ábrázolnak gyakori helyszínváltásokkal. Nem vonnak maguk után nyilvánvaló adaptálási formát, a színházi alkotók nem érzékelnek bennük olyan alapvető drámai feszültséget, mint a cselédlány történetében.

Erre kielégítőbb keretet biztosít a mozgókép, Kosztolányi regényeinek filmes és tévéfilmes feldolgozásaiban kiegyenlítettebb az arány, az *Édes Annának* két filmes és egy tévéfilm-verziója létezik, Ranódy László jóvoltából az *Aranysárkánynak* és a *Pacsirtának* is született filmes adaptációja, illetve Szőnyi S. Sándoréból a *Neronak* egy háromrészes tévéfilm-változata. Ami az *Édes Annát* illeti, a filmtudományi diskurzus bemutatása óta elismerően beszél Fábri Zoltánnak Törőcsik Mari főszereplésével készült

jellegű zenés előadása a dunaiújvárosi Bartók Kamaraszínházban *Nero* címen (r. és szöveg: Csadi Zoltán, bemutató: 2012. jan. 22.). Az *Aranysárkány* másik színpadi változata szintén beavató jellegű produkció (Karinthy Színház, r.: Vidovszky György, bemutató: 2011. jan. 9.) Az előadás szereplői nagyrészt amatőr diákok, az előadáshoz kapcsolódó drámapedagógiai útmutató letölthető Vidovszky György honlapjáról: <https://drive.google.com/file/d/0B0xzfOBYa8UUMjNiNzM5MmYtNjQxMy00NWQ3LWFiYzQtODhkOWYyZTNkYjks/view> (Letöltés ideje: 2017. szept. 26.) A *Pacsirta* két színpadra alkalmazása monodrámá illetve felolvasószínház. Bemutatók: *és Pacsirta*, Szabadkai Népszínház Magyar Társulata, bemutató: 2007. nov. 5., a regény felhasználásával írta és előadta: Táborosi Margaréta, illetve *Alouette*, Théâtre Daniel-Sorrano (Vincennes, Franciaország), r.: Sylvia Folgoas, bemutató: 2008. szept. 25. (Az adatok forrásai: KOSZTOLÁNYI Dezső *Pacsirta*, kiad., jegyz. BUCSICS Katalin, Kalligram, Pozsony, 2013, 693–695.)

1958-as filmváltozatáról, az expresszív látványeszközök, a montázs alkalmazása, Édes Anna szempontjának hangsúlyozása, tehát a pszichológiai értelmezés mind a Fábri-életmű jeles alkotásává emeli az opust,⁴ Vincze Teréz értelmezésében úgynevezett megfilmesítésről van szó, tehát a film a lineáris történet szálát és a miliőt adja vissza, a jellemek jelzésszerűek, és nem nyílnak meg az irodalmi mű értelmezésének új lehetőségei.⁵ Ugyanez igaz Esztergályos Károly 1990-es tévéfilm-verziójára is (a címszereplő: Nagy-Kálózy Eszter), mely szintén a mű történetének és hangulatának visszaadására törekszik fojtott, kamaradrámaszerű környezetet teremtve. *Édes Anna* filmes feldolgozása továbbá Pacskovszky Józsefnek *A vágyakozás napjai* című filmje, mely Fábrián László megfogalmazásában az *Édes Anna* mai környezetben újragondolt feldolgozása, cselekménye és szereplőinek ábrázolása ugyanis eltávolodik

⁴ MARX József, *Fábri Zoltán*, Bp., Vince, 2004, 109–110; lásd még pl. NEMESKÜRTY István, *Fábri Zoltán a képalkotó művész*, Bp., Szabad Tér, 1994, 138–140. – A film a Jan Assmann-i értelemben vett kommunikációs emlékezet részének tekinthető (Jan ASSMANN, *Communicative and Cultural Memory = Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid ERLI, Ansgar NÜNNING, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2008, 109–118: 112–113, 117.), melyet bizonyít az is, hogy a 2015-ös *Liza, a Rókatündér* című film (r. Ujj Mészáros Károly) megidézte a Fábri-filmből jól ismert kést szorongató sötét ruhás, fehér kötényes cseléd lány alakját.

⁵ VINCZE Teréz, *A csonváz hamvas bőre = Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., József Attila Kör–Kijárat, 2000, 165–184: 165–166.

az eredeti szövegtől.⁶ Az *Édes Anna*-adaptációk sorát továbbá két rádiójáték-feldolgozás színesíti.⁷

Sajátos módon tehát Kosztolányi az élő színházi gyakorlat szerves része, de nem az elsődlegesen színpadra szánt művein keresztül, hanem regényadaptációk által, sőt, ezek kiegészülnek színművészek önálló Kosztolányi-estjeivel vagy a novellákból készült színházi produkcióival. Önálló estje volt Bálint Andrásnak (*Boldog, szomorú dal*, Radnóti Színpad, bemutató: 1979.), Máté Gábornak (*Szegény Desző*, Katona József Színház, Kamra, bemutató: 1992. január 10.), Fesztbaum Bélának (*A léggömb elrepül*, Vígshízház Házi Színpada, bemutató: 2008. április 23.), és *Esti Kornél*-novellákból állított össze egy estet⁸ a Théâtre des treize vents-társulat a Centre dramatique Languedoc – Roussillon (CDN) du Montpellier védőszárnyai alatt, *Le traducteur cleptomane ou la disparition* (*A kleptomániás műfordító*) címen, hogy aztán különböző francia városokban utazzassák az előadást.

Az eddigiekből az következik, hogy indokoltnak tűnik Kosztolányi és a színház viszonyában a regények színpadi adaptációinak vizsgálata. Az *Édes Anna* előtérbe helyezését a

⁶ FÁBIÁN László, *Édes Anna – Film és irodalom között: Az adaptáció jelenségének összehasonlító vizsgálata*, Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012, doktori disszertáció (kézirat), 93., a Színház-és Filmművészeti Egyetem könyvtára: D-8766.

⁷ KOSZTOLÁNYI *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, Pozsony, Kalligram, 2010, 604.

⁸ Az első előadások egyikének időpontja: 1987. ápr. 7. Forrás: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet (OSZMI) előadásokra lebontott dokumentációs tára.

még Kosztolányi életében megfogalmazódott adaptációs szándék és a gyakori színpadi elővétel indokolja.

Édes Anna és színpadi szövegekönyvei

Az *Édes Anna* színpadi előfordulásainak egyik legfőbb jellemzője, hogy a különböző adaptálók újra és újra visszanyúlnak a regényhez, melyet az bizonyít, hogy a huszonnégy bemutatóhoz tizenöt színpadi szövegváltozat készült.⁹ Nincs tehát kanonizált drámaszöveg, melyet a

⁹ Az *Édes Anna*-előadások bemutatói és szövegekönyvei a következők (most és a továbbiakban is a színházi előadásokra vonatkozó adatok kiinduló forrásai – külön nem jelölt esetekben – az OSZMI színházi adattára: www.szinhaziadattar.hu, és színházi előadásokra lebontott cikkgyűjteménye):

- **1937. febr. 12.** Belvárosi Színház, r.: Bársony István, szövegváltozat: Lakatos László
- **1937. ápr. 14.** Szegedi Városi Színház, r.: Mészáros Béla, felújítás 1937. nov. 1. r.: Forgács Sándor, szövegváltozat: Lakatos László
- **1969. márc. 15.** Állami Déryné Színház, r.: Szécsi Ferenc, szövegváltozat: Felkai Ferenc
- **1982. dec. 3.** Budapesti Gyermekszínház Stúdiószínpada, r.: Korcsmáros György, szövegváltozat: Korcsmáros György
- **1983. ápr. 22.** Veszprémi Petőfi Színház, r.: Horvai István, szövegváltozat: Gyurkovics Tibor
- **1983. dec. 19.** Újvidéki Színház, r.: Harag György, felújítás 1989. nov. 12. szövegváltozat: Harag György
- **1994.** Vörösmarty Gimnázium drámatagozat, r.: Vidovszky György, szövegváltozat: Vidovszky György
- **1995. nov. 24.** Csiky Gergely Színház (Kaposvár), r.: Bezerédi Zoltán, szövegváltozat: Bezerédi Zoltán és Merényi Anna

rendezőik sorvezetőként használnának, hanem ezzel ellentétben az új bemutatók újabb változatok megszületését eredményezik. A tanulmányban az adaptációk szövegeire

- **1997. nov. 22.** Madách Kamara, r.: Léner András, szövegváltozat: Tasnádi István
- **1999. febr. 26.** Győri Nemzeti Színház, Padlásszínház, r.: Tasnádi Csaba, szövegváltozat: Tasnádi István
- **2001. okt. 19.** Komáromi Jókai Színház, r.: Gali László, szövegváltozat: Solténszky Tibor
- **2003. szept. 19.** Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, r.: Gali László, szövegváltozat: Solténszky Tibor
- **2003. dec. 13.** Gózon Gyula Kamaraszínház (Budapest), r.: Árkosi Árpád, szövegváltozat: Thuróczy Katalin
- **2005. jan. 29.** Vörösmarty Színház, Pelikán terem (Székesfehérvár), r.: Guelmino Sándor, szövegváltozat: Guelmino Sándor és Bíró Kriszta
- **2006. ápr. 21.** Csokonai Színház, Horváth Árpád Stúdiószínház (Debrecen), r.: Soós Péter, szövegváltozat: Thuróczy Katalin
- **2008. dec. 19.** Veszprémi Petőfi Színház, r.: Valló Péter, szövegváltozat: Guelmino Sándor és Bíró Kriszta
- **2010. nov. 26.** Szegedi Nemzeti Színház, Kisszínház, r.: Keresztes Attila, szövegváltozat: Túróczy Katalin
- **2011. okt. 8.** Pécsi Nemzeti Színház, r.: Soós Péter, szövegváltozat: Thuróczy Katalin
- **2013. jan. 19.** Jászai Mari Színház, Népház (Tatabánya), r.: Hargitai Iván, szövegváltozat: Závada Pál
- **2014. okt. 3.** Csíki Játékszín (Csíkszereda), r. és szövegváltozat: Lendvai Zoltán
- **2015. febr. 7.** Győri Nemzeti Színház, r.: Csiszár Imre, szövegváltozat: Harag György
- **2015. okt. 22.** szabadkai Népszínház Magyar Társulata, r.: Czajlik József, szövegváltozat: Gyarmati Kata
- **2015. okt. 22.** Budapesti Showszínház, zene: Horváth Zsolt Hozsó. r. és dalszövegek Tóth Ádám
-

esik a hangsúly, méghozzá három kiemelt előadás szövegeknyvének összehasonlító vizsgálatán keresztül, ez egészül ki a színházi megformálás elemeinek figyelembevételével. Jelen tanulmány állítása szerint ugyanis három szövegeknyv, a Belvárosi Színház (1937), az Állami Déryné Színház (1969) és az Újvidéki Színház (1983) előadásaihoz írt szövegeknyvek egymásra épülnek úgy, hogy a harmadik, melynek színpadra alkalmazója és rendezője Harag György, látenszen utal az előzményeire, ellentétben tehát Gerold László állításával,¹⁰ Harag figyelembe vette az első két szövegeknyvet, és így írta meg saját verzióját, egyfajta szintézist teremtve meg ezzel.

Az *Édes Anna* színpadi változatai között van még rá példa, hogy az adott szövegeknyv készítője figyelembe vette az előzményeket, de egyrészt jelezte, másrészt annak érdekében tette, hogy új megközelítést találjon: a gimnazisták számára készített *Édes Anna*-szövegeknyvön Vidovszky György feltünteti, hogy Felkai Ferenc, Korcsmáros György, Gyurkovics Tibor és Fábri Zoltán (Bacsó Péter) változatát vette alapul, illetve Thuróczy Katalin, akinek átiratát eddig négyszer használták fel, azt nyilatkozta, hogy a régebbi változatok figyelembevételével készítette el sajátját.¹¹ Ezekről eltérően a Lakatos-, a Felkai- és a Harag György-féle szövegeknyvek a többi színpadi változathoz képest sajátos tulajdonságokkal rendelkező

¹⁰ GEROLD László, *Harag György Édes Annája: Dramaturgiai gondolatok = Rendezte: Harag György*, szerk. NÁRAY István, Bp., OSZMI, 252–258: 252–253.

¹¹ Thuróczy Katalin szóbeli közlése alapján.

szövegcsoporthként értelmezhetők. Korban egymástól távol eső, és eltérő szándékkal létrehozott előadásokról van szó, melyek szöveggönyvei egymásból építkeztek azzal együtt, hogy nem üres térben mozogtak, ugyanis egyéb *Édes Anna*-feldolgozások is születtek időbeli és térbeli környezetükben. Az 1937-es, a Belvárosi Színházban előadott és az 1969-es, az Állami Déryné Színházba készült előadás közé esett a Fábri-féle filmváltozat (1958), illetve a Harag György-féle változat előtt közvetlenül másik két színpadi adaptáció is született, Korcsmáros György a Budapesti Gyermekszínházban 1982 decemberében, Horvai István Veszprémben 1983 áprilisában rendezte meg saját verzióját, saját szöveggönyvvel: az alkotók a regényhez nyúltak vissza, eleget téve az általános tendenciának.

A keletkezés körülményei

A három vizsgálandó szöveggönyv keletkezése között harminckét, illetve tizennégy év telt el (1937: Lakatos László; 1969: Felkai Ferenc; 1983: Harag György), sajátos státuszukat a történetiség és egy különleges színházi személyiség adja. A Belvárosi Színház feldolgozását egyedivé teszi, hogy ez az első *Édes Anna*-adaptáció, és ezzel együtt az első Kosztolányi regény-adaptáció is, hogy a háború előtti színházi rendszerben jött létre eltérően a másik két változattól, melyek az egypártrendszer idején keletkeztek. Az 1937. február 12-én, Bársony István rendezésében lezajlott bemutató eseményszámba ment. Az

adaptációt, és ezzel együtt Édes Anna „megtestesülését” Bulla Elma személyében nagy hírverés kísérte, Kosztolányiné Harnos Ilona a bemutató előtt is többször adott interjút, illetve a bemutató maga nagy kritikai visszhangot váltott ki.¹² A Lakatos László-féle változatot a premier után nem sokkal az ország más pontjain is láthatta a közönség. Található adat arról, hogy még 1937. április 14-én színpadra került a Szegedi Városi Színházban Mészáros Béla rendezésében Bulla Elma vendégjátékában, majd a következő évadban ismét műsorra tűzték, 1937. november 1-jén Forgács Sándor rendezésében, ezúttal Mészáros Ági főszereplésével. Ezek egy-egy előadást éltek meg.¹³ A kritikai kiadás a Mészáros Ági-féle változatról egy 1937 szeptemberi előadásra utaló adatot is közöl.¹⁴ Tehát rögtön a budapesti premiért vidéki turné követte.

A kritika üdvözölte magát a tényt, hogy a regényt dramatizálták, és elismeréssel beszélt Bulla Elma mint a címszereplő és Perényi Piri mint Vizyné színészi alakításáról.¹⁵ Bulla Elma személye, és ezzel együtt maga a

¹² KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 600–603, 608–609.

¹³ JENŐ István, *A szegedi színház műsoradatai*, Szeged, 1986. OSZK, Színház- és Művészettörténeti Tár, MS 23/8, 622, 650, 651, 656, 662, 663.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 600.

¹⁵ HATVANY Lili, *Színházi levél*, Színházi Élet, 1937. febr. 21–27., 8–11; Egyed Zsolt egyenesen Bulla Elma színpadi boldoggá avatásáról beszél: EGYED Zsolt, *Reggeli levél*, A reggel, 1937. febr. 15., 13. – Ezzel kezdetét veszi az előadásokat övező olyan diskurzus, mely a két női főszereplő alakítása körül jelöli meg a hangsúlyokat. Lásd erről: FÖLDES Anna, *Édes Annák*, Criticai Lapok, 1998/9, 2–4, illetve a tatabányai előadásban a címszerepet játszó Törőcsik Franciska naplószerű szerepértelmezését:

testet öltés és a sztárgépezet működése olyan értelemben is jelentőséggel bírt, hogy a *Színházi Élet* közölt egy riportot, melyben Bulla Elma látogatást tett Kosztolányi Dezső özvegyénél, ahol találkozott a jelenlegi és a volt mindenessel. Az édes annak egyben tapasztalatot is cseréltek, a színpadi megformáló a krumplipucolás öröméről, míg a két cselédlány színházi élményéről számolt be, hiszen a színházi *Édes Annára* ők is kaptak meghívást.¹⁶

A Felkai Ferenc jóvoltából papírra vetett következő színházi szöveggönyv az Állami Déryné Színház számára készült, Szécsi Ferenc rendezésében a Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából. A szerző, Felkai Ferenc azt nyilatkozta, hogy munkájának nincs köze az előző változathoz, mely ellenállt az anyagnak,¹⁷ és csupán arról van szó, hogy kicsit kibővítette Kosztolányi túlságosan tömör mondatait, melyek benne maradtak a tollában.¹⁸ A kibővítés „sikeressége” magáért beszél, bizonyítására elég egy rövid idézetet közölni a Moviszter doktor („Miklós bácsi”) és a vele kedélyesen kártyázó és borozgató Jancsi párbeszédéből, mely még a regény utolsó fejezetét, a „Párbeszéd egy zöld kerítéses ház előtt” önreflexivitását is magában foglalja:

TÖRÓCSIK Franciska, *Szerepnapló–Édes Anna: „a maximalista színész naplója*, 2013. [kézirat] (szakdolgozat, SZFE könyvtára, P-1127).

¹⁶ KUTHY György, *Édes Anna látogatóban*, *Színházi Élet*, 1937. febr. 28.–márc. 6., 24–25.

¹⁷ (d.i.), *Déryné Színház: Édes Anna*, Film Színház Muzsika, 1969. máj. 3., 7.

¹⁸ FELKAI Ferenc, *Kosztolányi–Felkai: Édes Anna*, Színházi Esemény Naptár, 1969/3., 10.

Moviszter: [miután előveszi a *Szegény kisgyermek panaszait*] „Szeretem Kosztolányit. Reggel betettem a táskámba. Amíg kijutok a rendelőbe, a villamoson olvasgatom. Mostani hangulatomban szeretem a verseket.

Jancsi: [közben felvette a könyvet, belelapozott] Mondják, hogy Kosztolányi szimpatizált a bolsikkal.

Moviszter: Kitűnő költő, humanista, jó író. [...] Szerette a gyerekeket és a törődött, kis embereket, a falut is. [...] Mondta, hogy a tiszta őszérzés, az emberség, a humánus milyen őszinte, mélyenszántó érzelmeket vált ki a hótiszta, egyszerű lelkekben.¹⁹

Az előadásnak sokkal kisebb volt a presztízse az előzőhöz képest. A tájelőadásokra specializálódott színház az országot körbeutazva többnyire falvakban adott elő. Az utazás adta körülményekből következik ugyanakkor, hogy akárcsak a Belvárosi Színház előadása esetében, ahol Bulla Elma szerepét később Mészáros Ági játszotta, az eredetileg a címszerepet játszó Várnagy Kati helyett²⁰ Kondra Irén²¹ bújt Édes Anna bőrébe, míg Vizyné szerepét végig Sallay Kornélia játszotta.

¹⁹ *Édes Anna* szövegekönyv, színpadra átdolgozta: FELKAI Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596, 44–45.

²⁰ FELKAI, „*Édes Anna*” – és a „*znajmi uborka*”, Film Színház Muzsika, 1969. márc. 5., 12–13: 12. [képalírás]

²¹ (d.i.), *Déryné Színház: Édes Anna, i. m.*, 7.

Sem a Belvárosi Színház-féle, sem az Állami Déryné Színház-féle előadásban nincs különösebb jelentősége a rendező személyének, az első esetben a jól megcsinált színdarab és ennek dramaturgiája, a második esetben ez és az ideológia lép előtérbe, a szövegkönyvek szerzőit, Lakatos Lászlót 1937-ben, majd Felkai Ferencet 1969-ben ezek a szempontok ösztönözték. Nem így Harag Györgyöt, aki a rendezői színház művelőjeként saját elképzelését akarta kifejezni ezzel a rendezéssel és az ehhez elengedhetetlenül szükséges szövegkönyvvel, az egész produkción egyéni koncepciója szűrődik át, Gerold László szerint beleilleszkedve Haragnak a kiszolgáltatottság komplexumát fókuszba állító színpadi munkáinak vonulatába.²² A színészi játék a rendezői koncepción belül nyer értelmet, így az Édes Annát alakító Rövid Eleonóráé és a Vizynét alakító Romhányi Ibié is.²³

Az, hogy a Harag György-változat előzményekre épül, azért is érdemel külön figyelmet, mert a huszonkét *Édes Anna*-előadás közül többen is a legsikerültebb színházi adaptációként emlegetik,²⁴ kiemelt helyzete egyértelmű, az újabb színpadra alkalmazók számolnak vele. Az egyéni megközelítés a későbbi feldolgozások esetében is gyakori, a

²² GEROLD László, *i. m.*, 252–253.

²³ Romhányi Ibi, akinek szóbeli értelmezése szerint Vizyné nem gonosz csak furcsa, azt mondja, nyolc év alatt mindent beépített a szerepbe, egy életen át tudná játszani. (BARTUC Gabriella, *A színészt szeretni kell: Beszélgetés Romhányi Ibiével*, Magyar Szó (Újvidék), 1990. nov. 7., 14.)

²⁴ Novák Mária például „időtállóan érvényes alkotásnak, megkonstruált építménynek” nevezi. (NOVÁK Mária, *Édes Anna: Az Újvidéki Színház Szegeden*, Új Tükör, 1989. dec. 17., 28–29: 28.)

különböző rendezők arra hivatkozva készítenek el vagy rendelnek meg újabb szövegváltozatot, hogy az eredeti szöveget személyesnek érzik, amely csak nekik szól, illetve hogy egyéni elgondolásuk van a regény dramatizálását illetően, és visszanyúlnak a regényhez, onnan lépnek át a színház világába.²⁵ Ezek szerint saját maga készített szöveget előadásához Korcsmáros György²⁶ akárcsak Bezerédi Zoltán és Guelmino Sándor is, utóbbiak társszerzőként munkatársakat vettek maguk mellé. Felkérésre dolgozott Tasnádi István, Solténszky Tibor, Závada Pál és Túróczy Katalin. (A szövegekönyvek szerzői közül Gyurkovics Tibor az egyetlen, aki annyira szuverénnek tartja szövegét, hogy azt önálló drámakötetében is megjelentette, jelezvén, Kosztolányi *Édes Annája* nyomán írta,²⁷ még ha egyértelmű is, hogy szövege a

²⁵ Hargitai Ivánnak például nem nyerték el a tetszését az előző változatok, mivel szerinte azokban a mai korra érvényesen nem élhető át a gondolat, csak esztetizálnak. Ezért kérte fel Závada Pált új adaptáció készítésére. (Videóinterjú,

<https://www.youtube.com/watch?v=cM43YYKr0cA> 1.30–2.57.

Letöltés ideje: 2016. szept. 26. Lendvai Zoltán, akit a Csíki Játékszín kért fel a darab megrendezésére is a személyességet emeli ki, és olyan meglátást lát rendezésében, mely előzmény nélküli. (MÁTRAHÁZI Zsuzsa, *Oknyomozás Édes Anna ügyében*, 7ora7.hu 2015. jún. 26.

<http://7ora7.hu/2015/09/21/oknyomozas-edes-anna-ugyeben>

Letöltés ideje: 2016. szept. 26.

²⁶ Korcsmáros György a keletkezésről elmondja, hogy a dramatizálást a Színművészeti Főiskolán kapta feladatul Osztovíts Leventétől, és utólag adódott lehetőség rá, hogy meg is rendezze. (*Színházi Magazin*, Petőfi Rádió, 1982. dec. 19. Lejegyezve az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében.)

²⁷ A drámakötet, melyben megjelent: GYURKOVICS Tibor, *Ötmi, ölelni: Drámák*, Bp., Magvető, 1985. és GYURKOVICS, *Színművek*, I, Pomáz,

Horvai István által rendezett veszprémi előadásban teljesebben csak ki.) Megkockáztatható az állítás is, hogy a személyesség megtalálásának igénye a későbbi adaptációkban is a Harag-rendezés következménye (saját hangot találni a regényhez, ahogy az Haragnak sikerült), illetve megkísérti az egyes rendezőket, hogy felhasználják a változatát, mert színpadképesnek találják, és úgy érzik, megfelelő módon közvetíti a regény lényegét. Guelmino Sándor úgy nyilatkozik, eredetileg a Harag György-féle változatot kívánta színpadra állítani, de végül elállt tőle, mivel azt túlságosan személyesnek érezte, aztán saját szöveggönyt készített,²⁸ a későbbiekben egyedül Csiszár Imre használta fel Harag változatát.²⁹ Máskor is előfordult egyébként az, hogy elkészült szöveggönyv alapján dolgozott egy rendező, Thuróczy Katalin szöveggönyvét – ahogy ez már említésre került – eddig négyszer használták fel, Tasnádi István, Guelmino Sándor és Soltészky Tibor változata is kétszer adta alapját egy előadásnak, utóbbi

Kráter, 2003. Gyurkovics *Édes Anna*-átiratához fűződő személyes viszonyát mutatja az is, hogy az általa kitalált szereplőről, Sajórol és annak színpadi megelevenedéséről külön cikkben is ír. (GYURKOVICS, *Álomcilinder*, Film Színház Muzsika, 1987. dec. 26., 12–13.)

²⁸ [Szerző nélkül], *Két asszony meg a dráma*, Fejér Megyei Hírlap, 2005. jan. 26., 7.

²⁹ Azzal indokolta választását, hogy az adaptáció színszerű, a regény epikus jellegét nélkülözi, ugyanakkor humoros és a történelmi környezetet is jól ábrázolja. (Videó-interjú, <http://tv.gyorplusz.hu/cikk/edes-drama-html>) (Letöltés ideje: 2016. szept. 26.) és ZOLJÁNSZKY Alexandra, *Édes Anna lázító története a színházban. Interjú Csiszár Imrével*, 2015. febr. 6. <http://gyorplusz.hu/cikk/edes-anna-lazito-tortenete-a-szinhazban-html>) (Letöltés ideje: 2016. szept. 26.)

esetben a rendező személye Gali László is azonos volt. Ezen kívül a Harag György-változat színpadi megformálásának vannak átjátszásai a későbbiekben, ilyen például Anna konyhai vackának egy összecusukható vaságy-jelzése a színpad elején-középen, mely legnagyobb jelentőségét Jancsi éjszakai látogatása során nyeri. Ezt a motívumot többek között az 1999-es győri és a 2014-es csíkszeredai előadás, illetve a Harag György szövegkönyvén alapuló 2015-ös győri előadás emeli ki.

A szövegkönyvek összefüggései

Az alábbiakban arra kívánok rámutatni, hogy milyen összefüggések állnak fenn a három szövegkönyv között, hogy Harag György változata mennyiben támaszkodott előzményekre.

A Belvárosi Színház szövegkönyvének vizsgálatakor figyelembe kell venni Kosztolányinak egy vázlatát, és Kosztolányi Dezsőnének egy gépiratban megmaradt szövegkönyvét. Kosztolányi betegsége miatt nem tudott érdemben foglalkozni a szövegkönyvvel, ugyanakkor egy gyorsíróval részletekkel vegyített négylapos kézirat-vázlata fennmaradt,³⁰ mely az *Édes Anna* kritikai kiadásában lejegyezve olvasható, de összehasonlítva a megmaradt gépirattal és a Lakatos László nevével jegyzett bemutató szövegkönyvével, melyet egyébként a *Színházi Élet*

³⁰ KOSZTOLÁNYI, *Az Édes Anna színpadi terve* = K. D., *Édes Anna, i. m.*, 615–621.

nyomtatásban megjelentetett,³¹ nem mutat rokonságot, illetve annyira kifejtetlen, hogy nehéz belőle következtetéseket levonni. Annyi azért megállapítható, hogy a Kosztolányi-vázlatban Anna és Jancsi találkozásánál kétszer is a *Rómeó és Júlia*-hasonlat szerepel,³² majd a bemutatott előadásban az utolsó jelenet arra utal, hogy Jancsinak fontos Anna, kívárja azt, hogy letöltse a büntetését.³³

A színházi bemutató szövegkönyvének szerzőjeként Lakatos László neve van tehát feltüntetve, és ahogy arra az *Édes Anna* kritikai kiadása felhívja a figyelmet,³⁴ ezzel „egy sokszor mondataiban azonos” gépelt változat is fennmaradt³⁵ Kosztolányiné Harmos Ilona szerzőségével, és nem lehet meghatározni, hogy a Kosztolányiné által több interjúban is beharangozott, magának vindikált készülő adaptációért felelős személy miként változott meg.³⁶ Kosztolányiné kimondja, hogy férje betegsége miatt ő írja a színpadi változat szövegkönyvét, „[...] talán sikerül megírnom helyette.”³⁷ Arra hivatkozik, hogy férje elképzeléseit, elgondolásait teljes egészében ismerte.³⁸ Illetve azt mondja, hogy az érdeklődés miatt nem lehetett várni,

³¹ *Színházi Élet*, 1937. ápr. 11–17., 103–126.

³² KOSZTOLÁNYI, *Az Édes Anna színpadi terve, i. m.*, 616.

³³ LAKATOS László, *Édes Anna szövegkönyve*, Színházi Élet, 1937. ápr. 11–17., 126.

³⁴ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 614.

³⁵ MTA Kézirattára, Kosztolányi Dezső hagyatéka. Jelzet: Ms 4617/11.

³⁶ KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna, i. m.*, 614.

³⁷ [Szerző nélkül], *Társzerzés az otthon négy fala között*, Délibáb, 1936. aug. 23., 34–35., 35.

³⁸ *Uo.*, 35.

„tető alá kellett hozni” az adaptáció szövegeknyvét,³⁹ mely azt az információt egészíti ki, hogy Bárdos Artúr, a Belvárosi Színház igazgatója látatlanban igent mondott az *Édes Anna* műsorra tűzésére.⁴⁰ A két változat tüzetes összehasonlításából ugyanakkor kiderül, hogy egyértelműen a Kosztolányiné neve alatt fennmaradt változat volt meg előbb, a két szöveg nem csak egyszerűen mondataiban azonos, hanem a gépirat változatát használja fel a szövegeknyvvé lett változat, annak a mondatait írja át, annak a jelenetei közé told be másik jeleneteket, a gyilkosság utáni pillanatig követi azt, mivel ekkor Kosztolányiné változata véget ér.⁴¹ A színpadi nyelvet jobban ismerő átdolgozó a színpadon jobban hangzó mondatokat formál, egyszerűsít, a gépiratban, például Vizyné így szól férjéhez: „Hogyisne, hogy megint kiöntsd a terítőre, tegnap tettünk fel tisztát, ma még csak hétfő van. Igazán nincs kedvem egész héten mocskos terítőn reggelizni. Majd én kitöltöm neked.”⁴² Ehhez képest Angéla a nyomtatott verzióban: „Hagyd szívem. Még kiöntöd a terítőre, pedig ma csak hétfő van. Tegnap tettünk fel tisztát.”⁴³ Vagy módosítja a szóhasználatot *porról alumíniumra*, szövegrészeket máshova

³⁹ [Szerző nélkül], *Édes Anna* színpadon, Napló (Szubotica), 1936. aug. 14., 4.

⁴⁰ *Uo.*, 4.

⁴¹ Erre bizonyíték: az MTAK mellett (Ms 4617/11) az MR Archívuma is őrzi Kosztolányiné változatának egy példányát. (Görög Ilona, *Édes Anna*. Színmű négy részben, a Magyar Rádió Archívuma, MR boríték, 000363711, első közvetítés: 1947.09.06. / 22:20.

⁴² MTAK, Ms 4617/11, 3.

⁴³ *Színházi Élet*, 1937. ápr. 11–17., 103–126, 104.

helyez, és ami a későbbiek miatt különösen fontos, a fordulatosság miatt újabb szereplőt von be, Ficsor helyett egy Markovics nevű cselédközvetítő hozza kapcsolatba Édes Annát Vizynével. Megállapítható tehát, hogy egy meglévő szövegváltozathoz nyúlt hozzá egy másik kéz, és mivel az adatok az elsőt Kosztolányinéhoz, a másodikat Lakatos Lászlóhoz rendelik hozzá, nincs ok kérdőre vonni a szerzőséget, így a tanulmány is ezt veszi alapul, tehát Kosztolányiné, illetve Lakatos László változatáról beszél.

Az egyes szövegekonyvek hasonlóságait és különbségeit sorra véve, a cselédközvetítő beiktatását Felkai Ferenc az 1969-es átiratában elveti, és majd Harag hozza vissza, méghozzá úgy, hogy két, a cselédközvetítőnél tett látogatást, mint külön jelenetet is betold a szövegekönyvbe, egyet az első felvonásba, amikor Vizyné találja meg Annát, és egyet a másodikba, amikor Anna válaszítja ki látomásszerű képből Vizynét a cselédpadon ülő úriasszonyok közül. (Harag előadására amúgy is jellemző a szürrealitás, például egy Anna képzeletében megjelenő cselédbál által, vagy az időnként színre lépő „Nő” figurájában, aki egyszer Jancsival táncol.⁴⁴)

Érezhetően a boldog befejezés eléréséhez a színpadra kerülő verzióban Anna nem veteti el a gyereket – Kosztolányiné a történetnek ezen a szálán nem változtatott

⁴⁴ A 2015-ös győri rendezésben, mely Harag György szövegekönyvét használja fel, a Drumánét játszó színész nő testesíti meg ezt az alakot, aki Annán erotikusan végigsimít, afféle előhírnőkeként a Jancsival hamarosan kezdődő légyottnak. A Harag György-rendezésben a felvétel rossz minősége miatt nem lehet azonosítani, hogy melyik szerepet játszó színész alakítja az elvont női princípiumot.

–, hanem a port a vízvezetékbe önti, és Jancsi menyasszonya lesz. A Felkai Ferenc-féle szöveg, melyen a leegyszerűsítés és a didaktikus jelleg érződik,⁴⁵ szerkezetében érezhetően a Lakatos-féle változatot követi, tehát a szövegek könyv továbbhagyományozódása figyelhető meg. A Felkai-változatban Anna szintén vállalja a gyereket, csak nem Jancsi, hanem Báthori, a kéményseprő menyasszonyaként. Az tehát a különbség, hogy Jancsi megnősül, és így Báthori kéményseprő nyeri el az öntudatos, terhes Anna kezét, vállalva a gyereket is, az előadás végén a büszkén elvezetett Édes Anna még hallja Báthori kiáltását: „Én megvárom, Édes Anna.”⁴⁶ A konyhai kihallgató jelenet is hosszabbra nyúlik, Moviszter humánuma abban nyilvánul meg, biztosítja környezetét, hogy egy ilyen jogosan, önvédelemből követett gyilkosság öt évnél hosszabb fegyházbüntetést biztosan nem von maga után.

Az eddigiekből következik, hogy amikor Kosztolányiné úgy nyilatkozik: „pontosan követi a regényt”, és férje is elégedett az adaptációval (felolvasta neki),⁴⁷ a megállapítás helytálló, mert a történeten lényegében változtató módosítások – leszámítva azt, hogy a gépiratban Anna elpanaszolja megesettségét Báthorynak, aki gyerekekkel együtt is elvinné, és ezután veteti el gyermekét – csak később, Lakatos László jóvoltából estek meg a szövegen.

⁴⁵ *Édes Anna* szövegek könyv, színpadra átdolgozta: FELKAI, OSzMI könyvtára, Q 8596.

⁴⁶ *Uo.*, 83.

⁴⁷ *Édes Anna színpadon*, Napló (Szubotica), 1936. aug. 14., 4.

Már a gépiratban is megmutatkoznak ugyanakkor olyan szerkezeti azonosságok, melyek a Harag-változatig megmaradnak. Anna mindhárom (mind a négy) esetben csak Vizynét öli meg, nem alvásából felébresztve, hanem szóváltásba keveredve vele, odamegy hozzá és leszúrja. A gépiratban és Felkainál csak hangokat hallunk, a Lakatos-verzió szöveggönyve nyitva hagyja, hogy a színen vannak-e a szereplők. Haragnál egyértelműen a nyílt színen szúrja le Anna Vizynét, lendít a késen és úgy szúr. Vízny jelen nem léte különböző módokon valósul meg, a gépiratban és Lakatosnál éjféle misére megy, Felkainál – 1969-ben vagyunk – dolgozik a minisztériumban, Haragnál a sűrű jelenetezés és drámai feszültség miatt nincs szükség magyarázatra. Azzal, hogy csak Vizyné az áldozat, az a nehézség, hogy Vízny maga mindig mellékszereplő marad, megoldódni látszik, a többi, tizenkilenc színpadi verzióban ugyanis a színpadra alkalmazók láthatóan küszködnek azzal, hogy a Víznyt játszó színésznek érdemben tudjanak megmutatkozási lehetőséget adni, és indokoltá tegyék az ő meggyilkolását is, mely egyébként a regényhez hűen meg is történik.

Mind a négy változatra kiható azonosság még Moviszterné Bébynek keresztelése, és az, hogy Anna és Jancsi ágyjelenete után (mely minden egyes színházi feldolgozásban kivétel nélkül vibráló feszültséget okoz, tehát színházilag érvényes drámai jelenetről van szó) a három együtt töltött napjuk tivornyája nincs átvéve a regényből. Az első két (három) változatban továbbá közös, hogy Jancsi csak Tatár Ilonka körül sündörög, nincsenek

egyéb légyottjai, és hogy Annát, aki sokat beszél, fecseg, cserfes, mindenképpen férjhez akarják adni, Lakatosnál magához Jancsihoz, Felkainál Báthoryhoz, a kéményseprőhöz (Kosztolányiné változatában a történet előbb véget ér, mint hogy erről szó lehessen).

A szerkezet hasonlósága ellenére a felvonások és a jelenetek beosztása változó. Kosztolányiné adaptációjának négy része egyéb tagolás nélküli, a Lakatos-félében a három felvonás tíz képe a szimmetrikus három–négy–három jelenetezést, Felkai három felvonása, tizenegy képe a három–hét–egy felosztást követi, a lassabb kezdést pergő második, majd egybetartozó harmadik felvonás váltja a kihallgató jelenettel. Harag György két felvonásra tagolja előadását kilenc–kilenc képpel, szimmetrikus és gyorsan váltakozó jelenetezéssel, mely színházi előadás idejével számolva két órás játszási időt jelent, egyben rendkívüli ritmikáról adva számot. Az előzőek színházi időtartamáról felvétel hiányában nem lehet megállapítást nyerni, általában azonban az *Édes Anna*-adaptációk színházi előadásként közel három óra hosszúak, vagy annál is tovább tartanak.

Harag és a színtézis

Az *Édes Anna*-adaptációk között két változat van, mely alapjaiban változtatja meg a történet lényegi elemeit, és torzítja el a világot, a Lakatos László- és a Felkai Ferenc-féle, így még érdekesebb, hogy Harag György ezeknek a szövegváltozatoknak alapján készíti el saját, korszakalkotó

előadását. Édes Anna mindkét változatban sokat beszél, gyakran véleményez, nem veteti el a gyereket, a Jancsitól kapott magzatelhajtó port a vízvezetékbe önti, és amikor úgy érzi, hogy Vizyné a méltóságát sérti azzal, hogy kikéri magának azt, hogy Anna gyereke Jancsitól lenne (hiszen az érdekeiért kiálló Anna ezt is asszonya tudtára adja), és ráadásul meg is akarja ütni, Anna csak a hirtelen vett támadásra reagálva, önvédelemből cselekszik és szúrja le Vizynét). Mire jön a konyhai kihallgatás, már Jancsi, illetve Báthory is ott terem. A Lakatos-változatban Jancsi kinyilatkoztatja, hogy szakít a menyasszonyával, és szavaiból kihallatszik, hogy várni fogja Annát, és mellette lesz a bajban. Jancsi viselkedését, miszerint a saját nagynénjének gyilkosaként elítélt cselédlány iránt szerelemre lobban, Hámos György kritikus ironikusan lélektani rejtélynek nevezi. Ugyanő ad frappáns összegzést és értékelést az előadásról: „Még meg sem szólalt senki a színpadon, talán meg sem mozdult, és már érezzük, hogy Édes Anna nem fog megjelenni. Az árva cseléd nem kapott kimenőt. Nem jöhet ki a könyvből, [...]. [...] izgalmas történet, egy granginol-szerű, érdekes, hatásos színdarab. De ennek a színdarabnak csak annyi köze van az Édes Annához, mint egy vers tartalmának magához a vershez.”⁴⁸ Felkainál a történet úgy bonyolódik, hogy Jancsi megnősül, és a terhes Anna feleségül vételére Báthory tesz ígéretet.

⁴⁸ HÁMOS György, *Édes Anna bemutató a Belvárosi Színházban*, Új idők, 1937. febr. 21., 278.

Harag György – eltérően a nem sokkal a Harag-változat előtt született Korcsmáros György- vagy Horvai István-adaptációtól, akik a regényhez nyúltak vissza – az amúgy is egymásból építkező Lakatos- és Felkai-szövegeket fejlesztette tovább az alapvető szerkezeti elvet meghagyva, melynek legfontosabb velejárója, hogy Édes Anna csak Vizynét öli meg, illetve hogy Jancsi egy olyan férfi, aki végül megállapodik. Lakatostól aztán Markovics cselédközvetítőt, mint új szereplőt vette át, Felkaitól pedig azt, hogy Jancsi végül a saját menyasszonyát választja. Csakhogy Haragnál a dialógusok már tömörek, Anna keveset beszél, a több évtizede létező szövegváltozatokat a regény szellemiségével⁴⁹ töltötte fel. Volt, ami továbbgondolásra készítse, a dramaturgiaiilag feszessé tevő tulajdonságokat olyannyira értékesnek találva, hogy felhasználta őket, a regény lényegének visszaadásával a helyére billentette azokat. Semmi sem fejezi ki jobban ezt, mint az utójáték írott és látott képei. Jancsi menyasszonyával/ifjú feleségével együtt másodsorra látható esküvőhöz öltözve, víziószerűen (ami jellemző tehát az előadásra). Végigkövetve a három szövegek könyvet időrendi sorrendben, egyszer csak a széttöredezett kép darabjai összeillenek. Jancsi boldog, de mással. „A sötétben Patikárius János és Tatár Ilonka bejön, Tatár Ilonka a bal oldali székbe ül. Szünet. Tatár Ilonka átmegy Jancsihoz, mellé ül, fejét a férje ölébe hajtja.

⁴⁹ Ezt maga Harag György is állítja (GEROLD, *Két este Újvidéken: Édes Anna*, Színház, 1984/8, 38–42: 38.), munkája eredménye pedig nem cáfolja meg ebben.

Sötét.”⁵⁰ Haragnál Jancsi házasodik, de hűen a regényhez, Anna nem, aki magával hordozza sorsához elengedhetetlenül hozzátartozó tragédiáját, hiszen nem szerethet, sem férfit, sem – a történet egészétől nem elválaszthatóan, a Haragnál is elhajtott – gyermeket.

⁵⁰ *Édes Anna. Kosztolányi Dezső regényéből dramatiszálta Harag György = Az Újvidéki Színház bús éve*, vál., kiad. FRANYÓ Zsuzsanna, Újvidék, Forum, Újvidéki Színház, 1994, 96–117: 117. [szövegkönyv] A színházi előadás is elérhető (az 1983-as eredeti és az 1989-es felújított változat is: OSZMI, videó tár, 1360, 1361) A záró kép vízióját a 2015-ös győri – tehát a Harag-változatot felhasználó – előadás módosítja annyiban, hogy Jancsi és menyasszonya csak bejönnek a színpad bal oldalán, míg a jobbon a felravatalozott Vizynét a szomszéd cselédek és régi saját cselédje, Katica veszik körbe, megrendülten.