



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
JEZIK I KNJIŽEVNOST

**A MŰVÉS ZET TEREI
CSÁTH GÉZA, KOSZTOLÁNYI DEZSŐ,
MILKÓ IZIDOR ÉS MUNK ARTÚR
PRÓZÁJÁBAN**

**(PODRUČJA UMETNOSTI U PROZI
GEZE ČATA, DEŽEA KOSTOLANJIJA,
ISIDORA MILKA I ARTURA MUNKA)**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Julijana Išpanović Čapo

Kandidat: Adrien Karolj

Novi Sad, 2021 godine



ÚJVIDÉKI EGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

**A MŰVÉSZET TEREI
CSÁTH GÉZA, KOSZTOLÁNYI DEZSŐ,
MILKÓ IZIDOR ÉS MUNK ARTÚR
PRÓZÁJÁBAN**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Mentor: Dr. Ispánovics Csapó Julianna

Jelölt: Károly Adrienn

Újvidék, 2021

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Adrien Karolj
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr Julijana Išpanović Čapo, vanredni profesor
Naslov rada: NR	A művészet terei Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózájában (Područja umetnosti u prozi Geze Čata, Dežea Kostolanjija, Isidora Milka i Artura Munka)
Jezik publikacije: JP	mađarski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2021
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Horgoš, Vojvođanska 30.

Fizički opis rada: FO	Rad se sastoji od: naslovne strane, sadržaja, predgovora sa 4 potpoglavlja, 2 poglavlja sa 35 potpoglavlja, pogovora, literature, priloga. 340 stranice, 23 slika, 365 reference, 1 prilog.
Naučna oblast: NO	Istorija mađarske književnosti sa komparatistikom i teorijom književnosti
Naučna disciplina: ND	Istorija mađarske književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Prozni tekstovi Geze Čata, Dežea Kostolanjija, Izidora Milkoa i Artura Munka iz aspekta intermedijalnosti i poetike prostora, njihova komparativna analiza. Ključne reči: intermedijalnost, poetika prostora, intertekstualnost, umetnosti, mađarska književnost krajem 19. i početkom 20. veka, Subotica
UDK	821.511.141.09"18/19"
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	U ovoj doktorskoj disertaciji se istražuju izabrani prozni tekstovi četvorice pisaca rodom iz Subotice koji su stvarali krajem 19. i početkom 20. veka: Geze Čata, Dežea Kostolanjija, Izidora Milkoa i Artura Munka iz aspekta pojavljivanja umetničkih prostora. Istraživanjem su obuhvaćeni tradicionalni oblici umetnosti: muzička umetnost, likovna umetnost i arhitektura, koje upotpunjuju dve nove umetničke grane modernizma: umetnost fotografije i filmska umetnost. Cilj je da se otkriju i sistematizuju raznoliki intermedijalni aspekti među raznim medijima, odnosno ta povezanost koja se pojavljuje u književnim tekstovima vezana za narativni identitet. Nakon analize prozih tekstova se pomoću sintetizovanja rezultata predstavljaju funkcije istraženih umetnosti usmerene na stvaranje književnosti. U vezi posredničke funkcije teksta disertacija se bavi pitanjima intermedijalnosti, teorijom intermedijalnog pripovedanja, odnosno

	<p>intertekstualnim karakterom tekstova. Glavnu sistematizirajuću snagu epskog životnog dela izabranih pisaca u osnovi daju uzajamni uticaji intermedijalnih pojava i prelazaka granica među medijima. Doktorska disertacija je podeljena u dve tematske celine, u prvoj su predstavljeni slučajevi prenosa različitih medija (slika i tekst, fotografija i tekst, film i tekst, muzika i tekst) u književnim delima i njihovi uzajamni odnosi. Druga tematska celina je vezana za istraživanja iz aspekta poetike prostora, sa fokusom na dela izabranih autora u kojima pronalazimo umetničke prostore, odnosno u kojima se tematizuje Subotica. Praktično proučavanje gore određenih književnih faktora, analizom novelistike i sveta romana, studija, kritika, prepiske, dnevnika i memoara spomenuta četiri pisca, želi otkriti snagu i mehanizme umetnosti u stvaranju tekstova, i istovremeno rekonstruisati tekstovne prostore Subotice, grada na kraju 19. i početku 20. veka, koji su nastali u književnim tekstovima.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	08.02.2021.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

**UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OF PHILOSOPHY**

KEY WORD DOCUMENTATION

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis
Author: AU	Adrienn Károly
Mentor: MN	Professor PhD, Julianna Ispánovics Csapó
Title: TI	A művészet terei Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózájában (The spaces of art in the prose works of Géza Csáth, Dezső Kosztolányi, Izidor Milkó and Artúr Munk)
Language of text: LT	Hungarian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2021
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Horgoš, Vojvođanska 30.

Physical description: PD	The work consists of: front page, contents, introduction which consists of 4 sub-chapters, 2 chapters which consists of 35 sub-chapters, conclusion, bibliography, annex. There are 340 pages, 23 images, 365 references, 1 appendix.
Scientific field SF	History of Hungarian literature with comparative literature and theory of literature
Scientific discipline SD	History of Hungarian literature
Subject, Key words SKW	The intermedial approach, spatial poetics and comparative analysis of the prose works of Géza Csáth, Dezső Kosztolányi, Izidor Milkó and Artúr Munk. Keywords: intermediality, spatial poetics, intertextuality, arts, late 19 th and early 20 th -century Hungarian literature, Szabadka
UC	821.511.141.09"18/19"
Holding data: HD	The Library of the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	This doctoral thesis offers an analysis of the spaces of art present in the selected prose works of four authors from the town of Szabadka, writing at the end of the 19 th and the beginning of the 20 th century: Géza Csáth, Dezső Kosztolányi, Izidor Milkó and Artúr Munk. The subject matter of the research extends to traditional forms of art, such as music, visual arts and architecture as well as two other art forms of modernism; photography and film. Its aim is the exploration and systematization of the diverse intermedial aspects between the different types of media as well as of the appearance of connections related to narrative identity in literary texts. Through the synthesis of the results following the analysis of the prose texts, the literary creative force of the discussed art forms is presented. In light of the text's mediatory agency, the dissertation studies the question of intermediality, intermedial narratology, and the nature of intertextuality in

	<p>the texts. Fundamentally, the interaction of the phenomenon of intermediality and intermedial exchange become the main organizing force of the chosen authors' oeuvre. The doctoral thesis is divided into two thematic units, in which, firstly, the instances and relationship of the different medium transfers (image and text, photo and text, film and text, music and text) of the literary works are presented. The second thematic unit is concerned with the study of spatial poetics, which is centered around the works of the chosen authors that can be connected to artistic spaces and thematize the town of Szabadka. Through the analysis of the four writers' novellistics and fictional worlds, studies, critiques, correspondences, diary entries and memoirs, the practical study of the abovementioned literary factors hopes to explore the literary creative force and mechanisms of the different forms of art and reconstruct the textual spaces of the late 19th and early 20th-century Szabadka.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>February 8, 2021.</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president:</p> <p>member:</p> <p>member:</p>

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	9
Rezümé	11
Rezime	12
Abstract.....	13
I. Bevezető	14
1. Az író(k) és a művészet(ek) kapcsolata.....	22
2. Az irodalmi szövegek életrajzi megközelítésének problematikája: a szerző halála és feltámadása	39
2.1. Önéletírások, levelezések és (kultusz) naplók.....	50
2.2. Aki kilóg a sorból: Milkó Izidor személyes hangvételű megnyilatkozásai	60
II. Érzékterületek egybemosódása – intermediális átvitelek a textusban.....	64
1. Verbálisan tolmácsolts vizualitás: kép és textus viszonya.....	64
1.1. Festmények és egyéb képzőművészeti alkotások irodalmi jelenléte	78
1.1.1. Milkó Izidor képi univerzuma: fikción kívüli képzőművészeti alkotások.....	94
1.1.2. „Kultúra kell a falnak”, avagy a művészet a gazdagok kiváltsága?	102
1.2. Szövegbe írt fényképek, avagy a fénykép prózába íródásának lehetőségei.....	109
1.2.1. A fénykép mint az emlékek őre	114
1.2.2. A portrékép mint a vágy megtestesítője.....	120
1.2.3. Fénykép = valóság?	124
1.2.4. A felszínestől a részletesig – egy fénykép értelmezési műveletei Kosztolányi Dezső <i>Pacsirta</i> című regényében	131
1.3. Kosztolányi Dezső arcképcsarnoka: az <i>Alakok</i> fényképszerű elbeszéléstechnikái.	136
1.4. Filmként szerkesztett – filmként megmutatott: film és textus viszonya	142
2. Auditív jelenségek az irodalomban: zene és textus viszonya.....	152
2.1. Tipológiai kísérlet: a tematizálás néhány esete	157
2.1.1. Zenét interpretáló szereplők: a zene mint szimbólum és/vagy kifejezőeszköz.....	157
2.1.2. Fikción kívüli zeneszerzők és zeneművek mint a hasonlítás és azonosítás eszközei, tematikus elemei	168
2.2. Zenére komponált novellák – Csáth Géza <i>A varázsló kertje</i> kötetének zenei motívumai.....	178
2.2.1. Zenemű a novellában: a <i>Tavaszi ouverture</i>	181

2.2.2.	Egy szimfónia átírata: Csáth <i>Eroicája</i>	186
2.3.	Csáth Géza művészi hitvallása: a <i>Tavaszkok</i>	191
2.4.	A háború zenéje – zene és szöveg kapcsolata Munk Artúr <i>A hinterland</i> című regényében	196
2.4.1.	Bakavirtus vagy propaganda?	199
2.4.2.	A háború zenésze	203
III.	Művészet és tér kapcsolata	207
1.	Szabadka mint szöveg-város Munk Artúr és Kosztolányi Dezső műveiben.....	207
1.1.	A kisváros mint színtér – a sár és por kliséje	214
1.2.	Porváros – az alakok és magánszférák tere	225
1.3.	Sárszeg – az élményiség téralkotó ereje.....	233
2.	A tér, amely ellehetetlenít: a kisváros és a művész	242
2.1.	A művészet értéke az első világháború utáni Porvárosban	247
2.2.	A provincializmus gátló ereje, amely züllésbe taszít	254
3.	A cigányzene mint a tér tipikus hangja	266
4.	Szecesszió a kisvárosban – a mozgalom megszületése és fogadtatása	278
4.1.	Szomorj Dezső-stílusban.....	282
4.2.	„Kétes értékű” és „cifra” paloták	288
5.	A művészek otthonai – kávéházak és egyéb intézmények	291
5.1.	A kávéházak irodalmi reprezentációi mentén alakuló ábrázolásmódok	297
IV.	Zárószó	307
	Felhasznált irodalom:.....	314
	Kiadások:.....	314
	Szakirodalom:.....	319
	A képek forrásai:	339

REZÜMÉ

A doktori értekezés négy, a 19. század végén és a 20. század elején alkotó, szabadkai származású író: Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr válogatott prózai szövegeit vizsgálja a művészeti terek megjelenésének szempontjából. A kutatás tárgya a hagyományos művészeti formákra: a zeneművészetre, a képzőművészetre és az építőművészetre terjed ki, amelyet a modernizmus két újabb művészeti ága: a fotóművészet és a filmművészet egészít ki. Célja a különféle médiumok közötti sokszínű intermedialis aspektusok, valamint ezeknek az irodalmi szövegekben megjelenő, narratív identitással kapcsolatos összefüggéseknek a felfedezése és rendszerezése. A prózai szövegek analízisét követően az eredmények szintetizálása által kerülnek ismertetésre a tárgyalt művészetek irodalomalkotó funkciói. A disszertáció a szöveg közvetítő közegének tekintetében az intermedialitás kérdéskörével, az intermedialis elbeszéléselemeléssel, valamint a szövegek intertextuális jellegével foglalkozik. Alapvetően az intermedialis jelenségek és a médiumközi határátlépések kölcsönhatásai válnak a kiválasztott írók epikai életművének fő rendszerező erejévé. A doktori értekezés két tematikus egységre bomlik fel, melyben elsőként a különféle médiumátvitelek (kép és textus, fénykép és textus, film és textus, zene és textus) irodalmi alkotásokban megmutatkozó esetei és viszonyai kerülnek bemutatásra. A másik tematikai egység térpoétikai vizsgálatokhoz kötődik, mely középpontjába a kiválasztott írók művészeti terekkel kapcsolatba hozható, továbbá Szabadkát tematizáló művei kerülnek. A fent meghatározott irodalmi tényezők gyakorlati vizsgálata az említett négy író novellisztikájának és regényvilágának, tanulmányainak, kritikáinak, levelezésének, napló- és emlékiratának analízise útján kívánja feltárni a művészetek szövegalkotó erejét, mechanizmusát, s egyúttal rekonstruálni az irodalmi szövegekben megképződő 19. század végi és 20. század eleji város, Szabadka szövegtereit.

Kulcsszavak: intermedialitás, térpoétika, intertextualitás, művészetek, 19. század végi és 20. század eleji magyar irodalom, Szabadka

REZIME

U ovoj doktorskoj disertaciji se istražuju izabrani prozni tekstovi četvorice pisaca rodom iz Subotice koji su stvarali krajem 19. i početkom 20. veka: Geze Čata, Dežea Kostolanjija, Izidora Milkoa i Artura Munka iz aspekta pojavljivanja umetničkih prostora. Istraživanjem su obuhvaćeni tradicionalni oblici umetnosti: muzička umetnost, likovna umetnost i arhitektura, koje upotpunjuju dve nove umetničke grane modernizma: umetnost fotografije i filmska umetnost. Cilj je da se otkriju i sistematizuju raznoliki intermedijalni aspekti među raznim medijima, odnosno ta povezanost koja se pojavljuje u književnim tekstovima vezana za narativni identitet. Nakon analize proznih tekstova se pomoću sintetizovanja rezultata predstavljaju funkcije istraženih umetnosti usmerene na stvaranje književnosti. U vezi posredničke funkcije teksta disertacija se bavi pitanjima intermedijalnosti, teorijom intermedijalnog pripovedanja, odnosno intertekstualnim karakterom tekstova. Glavnu sistematizirajuću snagu epskog životnog dela izabranih pisaca u osnovi daju uzajamni uticaji intermedijalnih pojava i prelazaka granica među medijima. Doktorska disertacija je podeljena u dve tematske celine, u prvoj su predstavljeni slučajevi prenosa različitih medija (slika i tekst, fotografija i tekst, film i tekst, muzika i tekst) u književnim delima i njihovi uzajamni odnosi. Druga tematska celina je vezana za istraživanja iz aspekta poetike prostora, sa fokusom na dela izabranih autora u kojima pronalazimo umetničke prostore, odnosno u kojima se tematizuje Subotica. Praktično proučavanje gore određenih književnih faktora, analizom novelistike i sveta romana, studija, kritika, prepiske, dnevnika i memoara spomenuta četiri pisca, želi otkriti snagu i mehanizme umetnosti u stvaranju tekstova, i istovremeno rekonstruisati tekstovne prostore Subotice, grada na kraju 19. i početku 20. veka, koji su nastali u književnim tekstovima.

Ključne reči: intermedijalnost, poetika prostora, intertekstualnost, umetnosti, mađarska književnost krajem 19. i početkom 20. veka, Subotica

ABSTRACT

This doctoral thesis offers an analysis of the spaces of art present in the selected prose works of four authors from the town of Szabadka, writing at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: Géza Csáth, Dezső Kosztolányi, Izidor Milkó and Artúr Munk. The subject matter of the research extends to traditional forms of art, such as music, visual arts and architecture as well as two other art forms of modernism; photography and film. Its aim is the exploration and systematization of the diverse intermedial aspects between the different types of media as well as of the appearance of connections related to narrative identity in literary texts. Through the synthesis of the results following the analysis of the prose texts, the literary creative force of the discussed art forms is presented. In light of the text's mediatory agency, the dissertation studies the question of intermediality, intermedial narratology, and the nature of intertextuality in the texts. Fundamentally, the interaction of the phenomenon of intermediality and intermedial exchange become the main organizing force of the chosen authors' oeuvre. The doctoral thesis is divided into two thematic units, in which, firstly, the instances and relationship of the different medium transfers (image and text, photo and text, film and text, music and text) of the literary works are presented. The second thematic unit is concerned with the study of spatial poetics, which is centered around the works of the chosen authors that can be connected to artistic spaces and thematize the town of Szabadka. Through the analysis of the four writers' novellistics and fictional worlds, studies, critiques, correspondences, diary entries and memoirs, the practical study of the abovementioned literary factors hopes to explore the literary creative force and mechanisms of the different forms of art and reconstruct the textual spaces of the late 19th and early 20th-century Szabadka.

Keywords: intermediality, spatial poetics, intertextuality, arts, late 19th and early 20th-century Hungarian literature, Szabadka

„Prózát írni nem negatív munka.
Nem leszállni egy lóról, hanem felszállni
egy másik, szeszélyesebb paripára.”
(Kosztolányi 1998, 842)

I. Bevezető

A doktori értekezés négy szabadkai származású író: Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózai szövegeit vizsgálja a művészeti terek megjelenésének szempontjából. A disszertáció témája alá eső írók kiválasztásakor egy több szempontú rendezőelv került alkalmazásra, mely által szűkült le a lehetséges szépirodalmi írók köre a címbe szereplőkre. A kiválasztott írók közös vonása, hogy mindannyian megközelíthetően egy időszakban, a 19. század végén és a 20. század elején éltek és alkottak. Csáth Géza (1887–1919) és Munk Artúr (1886–1955) Havas Emillel közösen írt első kisregényüket, *A repülő Vucsidolt* 1906-ban jelentették meg részletekre bontva a *Bácskai Hírlap* hasábjain. Munk Artúr első önálló, autobiográfiai érintettségű művét, *A nagy kádert* több év elteltével, 1930-ban adta ki, míg Csáth Géza bemutatkozó novelláskötetét, *A varázsló kertjét* 1908-ban publikáltatta. Kosztolányi Dezső (1885–1936) első epikus műve, a *Boszorkányos esték* című novelláskötete szintén 1908-ban látott napvilágot. Habár Milkó Izidor (1855–1932) 1880-ban jelentette meg első prózai kiadványát, *A mindenütt és seholt*, köteteinek zömét jóval később, 1924-ben tette közzé. Mivel a kutatás tárgya egyrészt a hagyományos művészeti formákra: a zeneművészetre, a képzőművészetre és az építőművészetre terjed ki, amelyet a modernizmus két újabb művészeti ága, a fotóművészet és a filmművészet egészít ki, a vizsgálandó írók kiválasztásának következő feltételeként az életművekben megmutatkozó művészeti terek jelenlétének szintje került felmérésre. Az elvégzett előkutatás során más, szabadkai írók, köztük Havas Károly (1887–1944), Havas Emil (1884–1944), Sulhóf József (1905–1970), Fenyves Ferenc (1885–1935) és mások neve is felmerült, azonban az irodalmi műveiknek közelebbi vizsgálata alapján a művészeti terek jelenléte nem minősült elég adatgazdagnak ahhoz, hogy indokolttá tegye bevonásukat a disszertáció elemzésébe. Velük szemben megállapításra került, hogy Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr szövegeiben gyakran jelentkezik a művészeti terek, és prózájuk bővelkedik intertextuális viszonyrendszerekben, valamint intermediális, azaz eltérő közlési közegeket összekapcsoló utalásokban, melyek létjogosultságot nyújtanak írásművészetük intermediális

megközelítésére. Mindezen felül a kiválasztott írókat összekötötte életük közös színtere, szülővárosuk: Szabadka. Azonos szellemi közegben nevelődtek, azonos hatások és élmények érték őket, ezért a doktori értekezésben kulcsfontosságú szerepet játszik Szabadka művészeti élete. A város a vizsgálat időszak alatt élte polgári és művelődési életének aranykorát. Csáth Gézát, Kosztolányi Dezsőt, Milkó Izidort és Munk Artúrt egyaránt a polgárság jeles képviselői között tartjuk számon, akik a korszak kultúrájának jellegzetes atmoszféráját előszeretettel használták fel novella- vagy regényviláguk megalkotásában. Ebből kifolyólag a szövegelemzés a megközelítési módok közül az életrajzi és kortörténeti magyarázatokat, a társadalomszerkezet és a társadalmi osztályok interpretációját is figyelembe veszi. Szajbély Mihály azt a kutatót, kinek figyelme kiterjed arra is, hogy egy adott mű szövegvilágának alakulását miként befolyásolta a keletkezés idejének kulturális környezete, kultúratudományos környezetre érzékeny irodalomtudósoknak nevezi (Szajbély 2008a, 25–26). „Ha [...] irodalomról esik szó, a mű helyett többnyire csak annak környezete lesz kutatás tárgya, sőt eltűnik az irodalom és környezete megkülönböztetés, kutatási tárgygyá maga a kultúra válik, annak valamennyi regiszterével, melynek a magas irodalom alkotórésze csupán.” – olvashatjuk tőle az *Intermediális randevúk a 19. században* című kötetében (Szajbély 2008a, 24). Saját értelmezői attitűdömet markánsan ez a felvázolt hozzáállás határozza meg. Az alkalmazott irodalomtudományos vizsgálatokat a társtudományok közül legszignifikánsabban a művelődéstörténet egészíti ki. Ez okból az értekezés bizonyos témák alkalmával röviden kitér az irodalom és a kultúrtörténet között fellelhető kapcsolatok elemzésére: a társadalmi rétegzettség; a polgári szokáskultúrát jellemző normák, értékek és szabályok; a polgári identitás és sztereotípiák vizsgálatára is.

Céлом a különféle médiumok közötti sokszínű intermediális aspektusok, valamint ezeknek az irodalmi szövegekben megjelenő, narratív identitással kapcsolatos összefüggéseinek a felfedezése és rendszerezése. A kutatás elsősorban Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr válogatott műveit, novelláit és regényeit elemzi, ugyanakkor érinti az emlékező próza, a tárca, a kritika, a tanulmány, a napló és a karcolat műfaját is. A prózai szövegek analízisét követően az eredmények szintetizálása által kerülnek ismertetésre a tárgyalt művészetek irodalomalkotó funkciói. A disszertáció a szöveg közvetítő közegének tekintetében az intermedialitás kérdéskörével, az intermediális elbeszéléselemlellettel, valamint a szövegek intertextuális jellegével foglalkozik. Alapvetően az intermediális elemek és a médiumközi határátlépések kölcsönhatásai válnak a kiválasztott írók epikai életművének fő rendszerező erejévé.

Dánél Mónika és Sándor Katalin az intermedialitás fogalmát a különböző médiumok és művészetek közötti kölcsönviszonyokra, interakciókra vonatkoztatják. A szűkebb értelmezéséhez Joachim Paech definícióját (bővebben lásd: Paech 2002, 275–295) veszik alapul, mely meghatározás szerint akkor beszélhetünk intermedialitásról, amikor egy médium figurációként jelenik meg egy másik médiumban, mellyel reflexív módon magára a médiumra irányítja a befogadó figyelmét (Dánél–Sándor 2018, 283). Az intermedialitás áthelyezés alapvetően nem a médiumok materialitását, hanem az azokra való ráhagyatkozását jelenti, mely észlelése és megértése során az alkotást rögzítő közeg mögött más médium nyomait fedezzük fel: a textuális mögött a vizuálist és az akusztikust, és fordítva (L. Varga 2007a, 60). Pethő Ágnes az általa szerkesztett, az intermedialitás kérdéskörével foglalkozó tanulmánykötetének *Előszavában* hangsúlyozza ki, hogy a multimedialitás a szövegek nem ritka és sajátos esete, hanem sokkal inkább „*általános létezési módja*”, s a szövegköziség e típusát a gyakorlatban intermedialitásnak tekinti. Ennek megfelelően az intermedialitást szűkebb értelmében a konkrét szövegek egymásra utalásaként (multimedialitás intertextualitásként) értelmezi, ugyanakkor a fogalmat általánosságban a különböző közlési csatornák (szöveg és kép, kép és zene, írás és beszéd stb.) összeszövődésének jelentéstelítő médiumköziségére is használja (Pethő 2002a, 8). Werner Wolf tézise alapján, melyet Szajbély Mihály is idéz vonatkozó irodalmában, az intertextualitás és az intermedialitás egyaránt a kapcsolódások jelölésére szolgál, viszont előbbi az írás médiumán belül, utóbbi a különböző médiumok között jön létre (Wolf 2002, 164–168; idézi Szajbély 2008a, 58). Az intermedialitás jelensége az értekezésnek irányt adó, Wolf-féle rendszerben két részre oszlanak aszerint, hogy egyetlen alkotáson belül vagy egymáshoz való viszonylatban nyilvánulnak-e meg. Az előbbin, azaz az ún. rejtett vagy közvetett médiumköziségen (covert/indirect intermediality) belül találjuk az intermedialitási referenciát, s annak két további altípusát, melyek az intermedialitási utalások¹ (explicit reference, intermedial thematization) és a szemiotikai rendszerre mutató utalások² (implicit reference, intermedial imitation) elemzésén alapulnak. Az alkotásokon átívelő, tényleges médiumköziség esetében pedig meg kell említeni a plurimedialitásnak nevezett kapcsolódási forma két altípusát, a médiumkombinációt és a médiumötvözetet, melyek közül utóbbi transzmedialitásra és

¹ Valamely mediális produktum valamely más mediális produktumra utal, mintegy tematizálva azt (Bökös 2014, 15).

² Utalás egy másik médium jelrendszerére, mintegy imitálva azt (Bökös 2014, 15).

intermediális transzpozícióra oszlik tovább (Wolf 2002; idézi Tokai 2012, 422).³ Irina Rajewsky az intermediális jelenségekre vonatkozó, szűkebb fogalmi tipológiája alapvetően Wolféval azonos elgondolásokon nyugszik, azonban ő egy hármas – médiaváltás (medial transposition), média-kombináció (medial combination) és intermediális utalás (intermedial references) – rendszerben gondolkodik (Rajewsky 2005, 51–53). A médiaváltás során a „forrásul” szolgáló, eredeti alkotás (szöveg, film stb.) formálódik át egy másik médium közegén belül a saját specifikus tulajdonságainak, jelrendszerének megfelelően. A média-kombinációt legalább két konvencionálisan különböző média vagy médiaforma együttese eredményezi, mely termékeiben (pl. opera, film, színház, performansz, képregény stb.) a „forrásmédiumok” sajátosságai egyenértékűen adódnak össze és egyidejűleg jelentkeznek, ezért a kategória jelölésére egyéb terminológia (multimedia, mixed media, intermedia) is alkalmazható (Rajewsky 2005, 51–52). Az intermediális utalások a közlési közeg keretén belül maradnak, viszont más médiumok produktumaira (individual reference) vagy szemiotikai rendszerére (system reference) vonatkoznak (Rajewsky 2005, 52–53).

Szajbély Mihály a kép és szöveg viszonyának történeti alakulását tárgyaló írásában következtet arra, hogy a médiumköziséget nem csupán ott érdemes tanulmányozni, ahol a médiumok technikai értelemben kapcsolódnak, hanem ott is, ahol a közöttük lévő szerves egység indirekt módon jön létre (Szajbély 2008a, 43). A doktori értekezésben kiemelten olyan esetek kerülnek vizsgálat alá, melyekben technikai értelemben vett összekapcsolás nélkül alakul ki szerves egység a textus és egy másik médium között. Ehhez nyújt alapot Werner Wolf közvetett intermedialitásra, illetve Irina Rajewsky intermediális utalásokra vonatkozó elmélete, melyek irodalmi szövegekben megnyilvánuló formái között találjuk az ekphraszisz nyelvi alakzatát; az irodalom zeneiségét; a filmes, a festészeti vagy a fényképezési technikákra, produktumokra és műfajokra történő hivatkozásokat stb. (Rajewsky 2005, 52). Mivel a különböző művészeti formák egymástól eltérő kifejezőeszközökkel rendelkeznek, s egymástól eltérő szemiotikai rendszeren alapulnak, az összehasonlító vizsgálatok során szükséges kitérni az intermediális referenciák alkalmazási módjaira, és azoknak az irodalmi szövegekben kifejtett hatásaira is. A vizsgálatok

³ Tokai Tamás a felvázolt kategóriákat a következő, példaszzerű magyarázatokkal teszi érthetőbbé:

- „Intermediális tematizáció: egy valóságban is létező festmény tárgyi megjelenítése a filmvászonon.
- Intermediális imitáció: egy létező festményre, annak képi világára történő indirekt utalás például egy jelenet-beállítással egy filmben.
- Médiumkombináció: illusztrált verseskötet.
- Médiumötvözet: mashup videó az interneten.
- Transzmedialitás: a hexameteres forma jelenléte eposzokban.
- Intermediális transzpozíció: egy regény megfilmesítése.” (Tokai 2012, 422–423).

eredményeként a választott írók szövegei közötti komparatiztikai kitekintés teszi lehetővé a szöveganalízis során felfedezett közös és specifikus jegyek kiemelését.

„Az irodalomtörténetben megjelenő intermedialitás nemcsak a történeti (kronológiai) és a kritikai (szinkronikus) *módszer* összekapcsolását jelenti, hanem következménye a feldolgozandó *anyag* heteronómiájának is: az irodalmi tradíció és korszak mellett ott vannak a társadalomtörténeti, eszmetörténeti mozzanatok; az irodalmi irányzatok, a műfajok története, a művek elemzése művészetfilozófiai poétikai-esztétikai kérdéseket revelál; az írói személyiség, a biográfia, a befogadás, az irodalmi intézmények vizsgálata pedig lélektani, szociológiai, filológiai kérdésselvetésekkel jár együtt.” – írja Kulcsár Szabó Ernő az intermedialitás az irodalomtörténetben létrejövő elvéről (Kulcsár Szabó 1987, 452). E kutatási irány viszonylag friss, különösképp a magyar irodalomtudomány területén. Szegedy-Maszák Mihály az 1995. évi Debreceni Irodalmi Napok *Merre tart az irodalom(tudomány)?* címet viselő rendezvényen elhangzó előadásában az irodalommal való foglalkozás kontextusának változására, valamint az összehasonlító és tudományközi vizsgálódások szükségességére hívta fel a figyelmet. Felszólalásában a kulturális fordulat (cultural turn) és a cultural studies, azaz a társművészetek együttes vizsgálatának kérdésköréről így vélekedett: „Az utóbbi években világszerte erősödött az igény az összehasonlító, sőt egyenesen tudományközi vizsgálat iránt. Közülük az előbbi nemcsak különböző nyelvű irodalmakra irányul, hanem a társművészetek együttes vizsgálatának igényével lép föl – ezért illetik olykor az »interarts studies« elnevezéssel –, az utóbbit pedig általában »cultural studies«-ként emlegetik. A társművészetek közül különösen a zene történései közeledtek az irodalomtudomány irányzataihoz. [...] Tagadhatatlan, hogy a tudományközi vizsgálat könnyen válhat szakszerűtlenné, ám térhódítása világszerte olyannyira gyors, hogy a magyar irodalmároknak is szembe kell nézni e kihívással. Mi több, magának az irodalomnak az átalakulása, a művészeteknek, így például képnek illetve hangnak és leírt szövegnek egymáshoz közeledése, a különböző közegeknek egymáshoz kapcsolódása kényszeríti ki az irodalomtudományban ilyen irányú kiterjesztését” (Szegedy-Maszák 1996). E szavait követően az irodalomtörténész számos, a 20. és a 21. század fordulóján megjelent, a kép és szöveg közötti kölcsönhatás értelmezési lehetőségét felkínáló kiadványt sorolt fel, melyek „öszöntzésül szolgálhatnak arra, hogy a magyar irodalomban is több figyelmet szenteljünk annak, mennyiben is módosítja a szöveg olvasását a hozzá társuló képi elem” (Szegedy-Maszák 1996). Ugyanakkor kép és szöveg viszonyának veszélyeire is emlékeztetett, például egy regényalaknak egy illusztrációban vagy filmben látott képéhez való társítása kapcsán. Viszont az értekezést ez a jelenség nem fenyegeti, mivel a tárgyalásra kerülő esetek

mindegyikében a fikción kívül létező, hivatkozott médium megelőzi a szöveget. Inkább a különféle művészetek összehasonlító vizsgálatának, a képzőművészet és a zeneművészet túl irodalmiasan való értelmezésének, avatatlan taglalásának kockázata áll fenn, ezért Szegedy-Maszák tanácsát megfogadva, figyelmem az irodalmi szövegekre összpontosul (Szegedy-Maszák 2007a, 156). Különösképp – a Fried István által rendszerbe foglalt – az irodalom felől megközelített művészetközteség következő esetei állnak kutatásom középpontjában:

- egy műalkotás (szobor, festmény, rajz, épület, zenemű stb.) irodalmi alkotásban való megörökítése, leírása, tárgyalása;
- művészetrajzokat megidéző, művészekre emlékező, művészeket megidéző szövegek keletkezése;
- a zenei műfajok mintájára készülő irodalmi alkotások;
- a művészeti ágakhoz kötődő tárgyak, például hangszerek, technikai eszközök jelenléte;
- az előadó-művészet és a befogadás kérdései a művészetekben;
- tárgy- és motívumtörténeti megközelítések;
- kölcsönös idézetek, és az idézéstechnika hasonlóságai;
- írók, mint zene- és képzőművészeti kritikusok, írók képzőművészeti és zenei tárgyú írásai (Fried 2012, 125–126).

A doktori értekezés egyik, *Érzékterületek egybemosása – intermediális átvitelek a textusban* cím alatti tematikus egységének fejezeteiben a különféle médiumátvitelek (kép és textus, fénykép és textus, film és textus, zene és textus) irodalmi alkotásokban megmutatkozó esetei és viszonyai kerülnek bemutatásra. A kép-fénykép-irodalom, azaz a vizuális és verbális kifejezésmódok érintkezéseit Mieke Bal, Roland Barthes, Walter Benjamin, Gottfried Boehm, Vilém Flusser, W. J. T. Mitchell, Orosz Magdolna, Pethő Ágnes, Susan Sontag, Varga Tünde és mások elméletei és narratológiai megközelítései alapján vizsgálom. A kép nyelvi közvetítésének elméleteit Murray Krieger, Kibédi Varga Áron, Füzi Izabella és Török Ervin munkái szerint értelmezem, míg a fénykép irodalmi alkotásokban való felhasználásának forrásanyagát tekintve Visy Beatrix és Kiss Noémi tanulmányai emelkednek ki. Pethő Ágnes közli a tényt, hogy a film mint komplex audiovizuális jelrendszer, illetve a filmszerű kifejezés intermediális jellegének hangsúlyozása viszonylag új keletű értelmezési iránynak számít az irodalomtudomány területén (Pethő 2002b, 18). Az ő vizsgálataival mellett a téma feldolgozását főként Seymour Chatman, Tamás Kinga, L. Varga Péter, Füzi Izabella és Török Ervin kutatási eredményeire alapozom. A zene

és irodalom közötti intermediális kapcsolatok elemzéséhez Werner Wolf és Irina Rajewsky koncepciójához fordulok, amely mellett Theodor W. Adorno, Ajtay-Horváth Magda, Lajosi Krisztina, Peremiczky Szilvia, Szegedy-Maszák Mihály és Henk Oosterling elméleteire és kutatásaira is támaszkodom. A tematikus egység alatt a következő alapvető kérdéseket járom körül: hogyan működik a mediális átvitel a vizsgált művészeti ágak és az irodalom között? A különböző médiumok intertextusai miként és milyen céllal íródnak bele a szépirodalmi szövegekbe? Alkalmasnak tekinthető-e az irodalom a vizuális/auditív narratíva megvalósítására? Lehetséges-e a vizuális látvány/auditív érzékelés elbeszélése? Elbeszélhető-e verbálisan egy kép vagy egy zenemű tartalma, története, hatása? Milyen kritériumok és karakterisztikumok teszik lehetővé, hogy az olvasó a szöveget vizuális/auditív jelenségként fogadja be? Ehhez milyen ismeretközlési eljárások, transzformációs lehetőségek állnak az írók rendelkezésére?

Az értekezés másik, *Művészet és tér* cím alatt összefoglalt, tematikai egysége térpoétikai vizsgálatokhoz kötődik, mely középpontjába a kiválasztott írók művészeti terekkel kapcsolatba hozható, valamint Szabadkát tematizáló művei kerülnek. Meglehet, hogy e szempont vonatkozásában többekben megfogalmazódhat a hiány és az igény a Budapestet hasonlóképpen tárgyaló fejezeteket illetően, viszont a disszertáció reális határainak kijelölésekor szükségszerűnek tartottam a téma leszűkítését, mivel a nagyváros toposzának bekapcsolása számos, újabbnál újabb területre vezethetett volna még tovább. Míg a szülőváros és a vidék irodalmi reprezentációinak a kutatásba való beillesztését az az alapvető tény igazolja, hogy egy alkotóművész esetében érdekes vizsgálati lehetőségeket nyújtanak a gyermekkorban szerzett, egyéni benyomások nemcsak a személyiség, hanem a művészeti szemléletmód és attitűd kialakulásának tekintetében is. Káich Katalin *Csáth Géza Szabadkája* című tanulmányában emeli ki, hogy a gyermekkor világának körülményei és annak minősége meghatározó szerepet játszik minden ember életében, különösen egy alkotó ember viszonylatában (Káich 2009, 223). E tárgykörön belül specifikusan a művészet és tér kapcsolatával foglalkozom, melyet, szükség esetén, a századfordulós Szabadka képének megfestésével egészítek ki. A térpoétika szempontrendszerével megközelített vizsgálatok elméleti forrásanyagát tekintve nagyban támaszkodom Faragó Kornélia irodalomelméleti munkáira, melyeket kiegészítenek Michel de Certeau a hely és a tér értelmezését és sajátosságait; Ernst Cassirer a mitikus, esztétikai és teoretikus tereket; Hans-Georg Gadamer a tér olvasását; Marc Augé nem-helyeket; Roland Barthes a város érzékelését és olvasását, továbbá Gaston Bachelard a bensőséges tereit tárgyaló alpművei. A kutatás e részébe kapcsolódik be az építészet prózai szövegekben való jelenlétének a vizsgálata, melyekben a

lehangsúlyosabban a szecessziós építészeti stílust reprezentáló épületek leírásai jelentkeznek. Emiatt a szövegek elemzését megelőzően ismertetem a szecessziós mozgalom megszületésének folyamatát és az építészetben megmutatkozó jellegzetességeit is, főként Pók Lajos, Hermann Broch, Lyka György, Duranci Béla, Bagyinszki Zoltán és Gerle János szerzőpáros a mozgalmat tárgyaló köteteire és tanulmányaira támaszkodva.

A kutatás végeztével a következő kérdésekre próbálok választ adni:

- Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózájában miként és milyen céllal jelennek meg a művészeti terek?
- A vizsgált szerzők művészeti érdeklődését és érzékenységét, valamint szemléletmódját tükrözi-e, és ha igen, miként tükrözi irodalmuk?
- A narrátorok és a szereplők mely művészeti terekben mozognak?
- Milyen művész alakokkal találkozhatunk? A tér hogyan befolyásolja a művészek lehetőségeit és érvényesülését?
- Mely művészeti területek jelentkeznek hangsúlyosan?
- Melyek azok a hatások, amelyek a prózai szövegekben megjelenő művészi világ megteremtését befolyásolják (szecesszió vagy más stílusirányzatok, a polgári kultúra életkörülményei, a gyermekkor élményei, a magyar kisváros és nagyváros közötti különbségek, olvasmányok, események stb.)?
- A vizsgált írók prózájukban milyen irodalmi mintákat követnek?
- Milyen párhuzamok vagy különbségek fedezhetőek fel az írók és a prózai szövegek között?

A fent meghatározott irodalmi tényezők gyakorlati vizsgálata az említett négy író novellisztikájának és regényvilágának, tanulmányainak, kritikáinak, levelezésének, napló- és emlékiratának analízise útján kívánja feltárni a művészetek szövegalkotó erejét, mechanizmusát, s egyúttal rekonstruálni az irodalmi szövegekben megképződő 19. század végi és 20. század eleji város, Szabadka szövegtereit.

1. Az író(k) és a művészet(ek) kapcsolata

A doktori értekezés megalapozó hipotézise szerint a művészeti terek prózai szövegekben való megjelenésének minőségét befolyásolja az írónak az adott területhez fűződő kapcsolata, pártolása, művészetszemlélete és esetleges szakértelme. E feltevésben megfogalmazottakkal azonos szemléletet vall Szegedy-Maszák Mihály, aki az intermedialitással foglalkozó elméleteiben ír arról, hogy az irodalom és a zene összekapcsolása feltételezi a mindkét területhez való értést vagy azok előzetes tanulmányozását. Csak így érhető el, hogy a zenei motívumok a tervezett hatást ériék el. Ugyanígy egy zenemű nyelvi magyarázata megfelelő szakértelmet feltételez, amelyet csak a zenei tevékenységet folytató személy tudhat magáénak (Szegedy-Maszák 2007a, 40). Kocsis Zoltán a *Zene, Magyar írók novellái a zenéről* című gyűjteményes kötet *Előszavában* jegyzi meg, hogy a muzsika ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér, s csak az egyik oldal elkötelezettje – ebben az esetben az irodalomé – nem tud a zenéről érdemben írni (Aradi-Körössi P. 2010, 5). Ismételten a felvázolt hipotézis téziséhez visszacsatolva, Thomka Beáta a kép és textus viszonya kapcsán jut arra a következtetésre, hogy „rajz és »rajz«, verbális és grafikai karikatúra, irodalmi és képzőművészeti portré párhuzamos vizsgálata felismerhetővé tesz bizonyos közös elveket és eljárásokat, melyek a közvetítő közegtől függetlenül hasonlóképpen hatnak. Azon művészeknél, akik az irodalmi tevékenység mellett tartósan, vagy időnként, képzőművészeti alkotómunkával is foglalkoztak, még inkább észlelhetőek a kölcsönös tapasztalatok” (Thomka 2012, 153). Mindezek függvényében meglehet, hogy az egyik művészeti terület valamelyik író esetében dominánsabb szerephez jut, vagy másfajta céllal, formában fordul elő, például a felhasznált motívumok és szimbólumok használatában, a novella- és regényvilág megformálásának részleteiben, a jellem- és környezetrajzokban vagy akár referenciális olvasatot erősítő utalásként, a művészetek nyelvi közvetítéseként. Természetesen a kiválasztott négy író nem mutatott egyforma hozzáértést a különböző művészetek területén, de mindnyájukra igaz, hogy azok nagy élvezői, hódolói voltak. Ezen a téren a legkiemelkedőbb közülük Csáth Géza és Milkó Izidor volt. Előbbi a művészetek művelésében, utóbbi pedig a Szabad Lyceum igazgatójaként a szabadkai magyarság művelődésének irányításában jeleskedett.

„Kosztolányi és Csáth alkotásaiban művészet és élet szembeállítás helyett a kettő egymásba játszatása észlelhető.” – teszi megállapítását Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájában (Szegedy-Maszák 2010, 84). Csáth Gézával kapcsolatban közismert tény,

hogy életében az irodalom mellett a zene és a képzőművészet, azon belül is a festészet volt meghatározó, amely területeken szintén kiemelkedő tehetségnek számított, emiatt Kosztolányi Dezső hármasművészként utalt unokatestvérére. „Úgy emlegette két évvel fiatalabb unokaöccsét, Brenner Józsit, [...] mint valakit, aki elérhetetlenül túlszárnyalja őt mind testi szépségben, mind szellemi képességekben. / – Józsi unokaöcsém gyönyörűen fest és rajzol. Józsi csodálatosan hegedül, remekül zongorázik, zenét szerez, nagyszerű író, kitűnő orvos, pompás emberismerő, démonian mulatságos cimbora – ezt leggyakrabban emlegette – Józsi sokkal szebb, mint én, bár hét hónapra született, még nálam is magasabb, vállasabb, roppantul elegáns, érdekes ember, a legkedvesebb rokonom, anyám is nagyon szereti. Brenner Jóska családunk legtehetségesebb tagja...” – emlékezik vissza férje szavaira Harnos Ilona (Kosztolányiné 1938, 38). Munk Artúr, aki nem mellesleg önéletírásában a legkedvesebb barátjaként és évtársaként emlegette Csáthot, tragikus haláláról hallva jegyezte meg, hogy „Zseniális ember, nagyszerű író, univerzális művész és kitűnő ideg orvos veszett el benne” (Munk 2018, 250). Életművének kutatói között Bori Imre *A „homo novus” nagysága és tragédiája* című tanulmányában Csáthról, mint olyan művésztől beszél, aki „Nem pusztán író volt, mint legtöbbször századunk magyar irodalmában, hanem mindenekelőtt művész, a testet öltött sokoldalúság tehetségében, képességeiben és érdeklődésben egyaránt” (Bori 1993, 100). Kelemen Éva a zeneszerző Csáthról szóló könyvében emeli ki, hogy „művészi gondolkodásmódjában különleges összefüggés volt *szó-zene-kép* hármassága között” (Kelemen 2015, 49). Végigtekinteni zenével kapcsolatos tapasztalatain és impresszióján nem egyszerű feladat, hiszen gyermekkorát hangszerrel a kezében, hangszeres muzsikát hallgatva töltötte el. Zeneszerzői életművének áttekintésében számottevő segítséget nyújt Kelemen Éva *Művészetek vándora, A zeneszerző Csáth Géza* című kötete, melyben az író naplóit forgatva rendkívül igényesen veszi sorba elsőként a művészeti ághoz kapcsolódó élményeit, majd a területhez fűződő, szerteágazó alkotóművészetét: publicisztikai, zeneszerző és előadói tevékenységét. Csáth a zene iránt tanúsított vonzalmának felvázolásául családjának egy idilli képét úgy képzelhetjük el, hogy édesapja, id. dr. Brenner József vacsora után pipázgatva kottákat ír vagy együtt zenél gyermekeivel és feleségével (vö. Csáth 2013, 13–14). Az ifjú Jóska naplóit olvasva édesapja egy zenekedvelő, művelt emberként jelenik meg, aki a szabadkai zenei élet egyik kiemelkedő egyénének számított: több hangszeren játszott kiválóan, s a zenés eseményeken gyakran vállalta a karmester szerepét.⁴ Mostohaanyja,

⁴ Id. Brenner József zeneművészetéhez fűződő viszonyának és tehetségének megismerését emlékiratának következő fejezetei szolgálják: *A pipiske – első zenekari emlék – magyar ruha – a gitár, Német iskola –*

Budanovits Ilona zeneelméleti műveltsége⁵ mellett különleges zenei tehetséggel volt megáldva, amely adottságát rendszeresen megcsillogtatta a Dalárda vegyes karának tagjaként (bővebben lásd: Brenner 2020, 118–119). A család zenei ízlését a kor zenekedvelő polgári otthonaira jellemző klasszikus-romantikus repertoár alakította, kottatárukban megtalálhatóak voltak Beethoven, Mozart, Chopin, Mendelssohn, Grieg, Jensen zongoradarabjai; Schubert, Schumann dalai; valamint számos hegedűre írt szalondarab és átirat (Kelemen 2015, 16). A Brenner gyerekek zenei oktatását – a polgári értékrendnek megfelelően – magántanárok alkalmazásával biztosították, viszont rendszeres, intézményes zenei nevelésben egyikük sem részesült. Csáth Gézához első hegedűtanára 1897-től, tíz éves korától járt, kire naplóiban – vezetési stílusával összhangban – több alkalommal is lakonikus megjegyzéssel utalt: „itt volt Berán” (vö. Csáth 2013, 17, 18, 20, 21, 24, 35, 44, 45, 46, 62, 63, 66), majd 1899. június 10-étől Pollák Károly tanította (Csáth 2013, 116). Testvérei közül Dezső zongorázott és hegedült (Jász 2001, 9), Etelkának szintén Berán adott hegedű órákat (Csáth 2013, 62), Lacika pedig kilenc éves korára kottákat olvasott és zongorázott. A hegedülést az ifjabb Brenner József idővel megkedvelte, gyakran előfordult, hogy egy-egy társasági estélyen ő maga zenélt a résztvevők szórakoztatására. Hegedű duettekét adott elő az édesapjával, aki ezen a területen maximálisan támogatta: kottákkal látta el, melyek írásaiért, a hegedűjén való gyakorlásáért és egyéb kisebb-nagyobb feladatok elvégzéséért fizetett (vö. Csáth 2013, 15, 32, 137, 141–142, 150). Csáth Géza gyermekkorában Szabadka valamennyi zenei, művelődési eseményén részt vett. 1902-től kezdett el hegedűjátékával aktívan szerepelni főképp a gimnázium által szervezett hangversenyeken. Az első, nagyobb szereplésére 1902. február 16-án került sor, amelyet Jámbor Pál síremléke alaptökéjének gyarapítására rendeztek meg a főgimnázium tornacsarnokában. Az ünnepi programban 650 személy előtt lépett fel hegedűjátékával Maczák Manó tanárának zongorakíséretében (Pekár 2002, 100). Az előadásáról így írt: „az államhoz emeltem a hegedűt és elkezdtem Dancla *Resigantion*ját meglehetősen egyszerű, nem nagyon briliáns, de hatásos és nagyon kedves darab. Természetesen kívülről játszottam. [...] Jól ment minden. Diákok gratuláltak, Árpád bácsi, néhány tanár, nénik stb., stb.” (Csáth 2013, 335). Nemcsak az első zenei szereplése és előadóművészi bemutatkozása miatt volt jelentős ez az esemény, hanem a miatt is, hogy a helyi lapok ekkor említették meg először ifj. Brenner József nevét. A *Bácskai Hírlap* tudósítója fellépését kiválóan szépnek találta, amely bámulatba ejtette a közönséget, meleg tónussal és szép technikával jellemezték a fiatal

Clement, Apám – torna – tánciskola – zene, Zenei élet, Első opera, Zeneegyletünk, Mikor kezdtem zongorázni? (Brenner 2020, 25–26, 39–40, 51–60).

⁵ Az első alapvizsgát a budapesti Zeneakadémián letette, ám a korai házassága miatt nem tanult tovább (Brenner 2020, 119).

művész játékát (Csáth 2006, 161). Alig egy évvel később, az 1903. március 1-jén rendezett hangversenyen saját, négy hegedűre komponált zenekölteményét, a *Honvágyat* adta elő (Csáth 2013, 401). Fellépését még számos, hasonlóképp sikeres szereplés követte (bővebben lásd: Csáth 2006, 167–171; 2013, 401–404, 476–478, 489, 506), melyet a helyi sajtó játékát és tehetségét méltató, a területen nagy jövőt jósló szavai is igazolnak (bővebben lásd: Károly 2019). Zenei képezésének hiányában azonban zeneszerzeményei⁶ nem voltak kiemelkedőek, melyeket nemegyszer álneven⁷ publikált. Ám számára a komponálás, akár csak a festés, a „többszörös önkifejezés” egyik eszköze volt. Kelemen Éva jelenti ki, hogy „a gimnázium utolsó éveiben érzéseit színekkel és szavakkal éppúgy megfogalmazta, mint hangjegyekkel” (Kelemen 2015, 23). A művészetekhez vonzódó, sokrétűen tehetséges ifjú számára a pályaválasztás komoly dilemmának számított. A gimnázium elvégzésével a Zeneakadémiára felvételizett, ahol az elméleti tudásában megmutatkozó hiányosságok miatt visszautasították. A hegedű szakon játékát nem találták elég virtuóznak, a zeneszerző tanszakra pedig *Szeptember* című zeneművét gyengének ítélte Mihalovich Ödön igazgató és Koessler János professzor (Csáth 2016, 8), így végül az orvosi egyetemre iratkozott. Az 1904. szeptember 2-ai naplóbejegyzésében a döntését megelőző vívódásáról így vall: „Mikor végignézek e két pályán, az élet szürke foltjai tolakodnak beléjük: képeket látok, az egyik helyütt kétségbeesve magolom az orvosságok latin neveit, az operációk módját, majd üres szobában várom a betegeket, a másik helyen meg zongora mellett ülök álmosan, a fejem fáj, és tanítók tehetségtelen, csúnya zsidó lányt, künn szürke idő, s a lelkem unott, ideges, sivár” (Csáth 2013, 519). A sikertelen felvételi mégsem vette el a kedvét, sőt az „iszonyatos lelki fájdalmakat” elmulasztották az új kihívások (Csáth 2013, 520), s a zene ugyanúgy az élete része maradt. Bárhol élt, a helyi zenei eseményeken rendszeresen részt vett, ha pedig Szabadkán tartózkodott, kedélyes családi muzsikálásokban volt része, és továbbra is szívesen fellépett a hangversenyeken (vö. Csáth 2007b, 15, 109). Zeneszeretetről és a zene rá gyakorolt hatásáról naplóbejegyzései tanúskodnak. Íme néhány közülük:

➤ „Itt (1905 tavaszán) már szenvedélyes operajáró vagyok. *Tannhäusert* háromszor látom. Imádom Antheist. Nagy hatást tesz rám Puccini (*Tosca*, *Bohémélet*) és Wagner (*Tannh[äuser]*, *Loheng[rin]*, *Szigfrid.*)” (Csáth 2016, 12).

⁶ Az Országos Széchényi Könyvtár Zenetárának több mint száz művet magába foglaló Csáth-hagyatékában megtalálhatóak dalok, hegedűre és zongorára írt szólódarabok, zenekari és kamaraművek, opera, operett és melodrámaterv, valamint egyéb kompozíciós tervek (Kelemen 2015, 41, 53), melyeket tematikus csoportokra tagolva Kelemen Éva vizsgál a *Művészetek vándora. A zeneszerző Csáth Géza* című kötetében, aki a darabok életrajzi és irodalmi kapcsolatairól is tájékoztat (bővebben lásd: Kelemen 2015, 74–120).

⁷ A *Honvágy* költeményét a hangverseny programjában Siposs Antal név alatt tüntette fel (Csáth 2013, 401).

➤ „Ma a filharmóniai hangversenyen voltam. Mozart *d-moll szimfóniáját* még nem ismertem. Az isteni báj!! Különösen a *Finale* kapott meg” (Csáth 2016, 47).

➤ „Vasárnap Jani bácsiéknál ünnepeltem, és zongoráztam *Toscát*. Este pedig a *Bohéméletet* hallgattam. Följegyezendő, hogy a IV. felvonás fináléjában erős, fojtó, kéjes sírás jött ki belőlem, amelynek nagyszerűségét a *Mécsvirágok* című tárcámban írom meg” (Csáth 2016, 61).

➤ „Tegnap (előtt) oly izgatottá tett Puccini, amilyené még soha. Ennyi bűbájosságot a művészetben még sohase láttam. Ennyi mágiát, ennyi álmot, ennyi hangmisztériumot. Ilyen exkluzív, pazar hangegyéniséget. Ilyen igazi új művészt. Ilyen nekem való művészetet. Ennyi merészséget. Ilyen eleganciát. Ilyen idegfelesztő hatást [...]. A muzsika valósággal hipnotizált” (Csáth 2016, 67).

Csáth munkásságának jelentős hányadát zenekritikái és zeneesztétikája teszi ki, melyet jól érzékeltet az a körülmény, hogy a pályája kezdetén, 1909 és 1912 között 4 novellája, 5 irodalmi ismertetője és 16 zenekritikája jelent meg (Beszédes 2008, 141–142). Esetében tehát nem feledkezhetünk meg arról, hogy nemcsak kiemelkedő író, hanem zeneművészeti ismeretekben tájékozott és tehetséges zenész is volt, aki a társadalmi élet evolúcióját a művészetek evolúciójával állította párhuzamba (Csáth 1977, 23). A művészetek közül a muzsikáról tartotta úgy, hogy organikus kapcsolatban áll az emberi psziché fejlődésével (Csáth 2000, 58). Első, 1903. február 25-én a *Bácskai Hírlap* hasábjain publikált írása a Szabadkai Dalegyesület Krammer-estélyének hangversenykritikája volt (Csáth 2013, 398–400). Ninkov Kovačev Olga jegyzi a körülményt, hogy a századelőn a zenének Szabadkán jelentős közönsége volt, mely függvényében ifj. Brenner József 1903-tól folyamatosan publikálhatta zenekritikáit szülővárosa lapjában (Ninkov Kovačev 2010, 59). Budapestre kerülve – a hazaküldött fővárosi tudósításai mellett – a *Magyar Szemle*, a *Budapesti Napló*, a *Világ*, a *Polgár*, a *Pesti Napló* és a *Nyugat* zenereferenseként is dolgozott 1912 őszéig. Szülővárosától messze is szívén viselte Szabadka zenei életét, aggodalommal és örömmel kísérte annak fejlődését. Fogékony volt az új dolgok iránt, az új zenére áhító művészközönség tagjaként állandóan hangoztatta a művészi zene iránti igényét, főleg a szimfonikus zene elterjedését. Zenei téren különleges érzékenységet mutatott, műveibe nemcsak a saját élményeit szötte bele, hanem Szabadka zenei múltját is (Dér 1980b, 254).

„Budapest nagypolgári otthonainak kifinomult ízlése, egyetemi professzorainak zenészbarátsága – a szabadkai családi házimuzsikálás színvonalas, ám mégiscsak szűk keresztmetszetek között mozgó kisvárosi zenei gyakorlatán túlmutatva – a művészi gondolkodás tágabb horizontját nyitotta meg előtte, s ugyancsak hozzájárult zenei értékítélete

finomodásához.” – írja Kelemen Éva Csáth művészi intellektusának gazdagodásáról (Kelemen 2015, 33). Ennek mutatója, hogy tanulmányaiban és kritikáiban foglalkozik az ismert zeneszerzők életével és munkásságával, a zeneszerzés lélektanával, a kor zenei életével és állapotával. Zenei tárgyú írásai az egykori zenei élet egészéről adnak hírt, annak jelentősebb vagy érdekesebb eseményeit mutatják be (Dér 1980b, 254). Szajbély Mihály Csáth Gézáról írt monográfiájában fogalmazza meg, hogy zenekritikáiban szinte novellaszerűen ismerteti a hallott kompozíció zenei programját. Nemcsak a muzsika, hanem a zenekritika fanatikusává is vált, legalább annyira élvezte ezeknek az írását, mint magát a muzsikálást (Szajbély 1989, 108, 130). Ehhez a szemlélethez társul Kelemen Éva, aki példákkal támasztja alá, hogy Csáth kritikáiban és esszéiben a századelő zeneéletének becses gazdagságú, kaleidoszkópszerű képét közvetíti, mely mögött megcsillogtatja szépírói virtuozitását is (Kelemen 2015, 35). Ám ennek fordítottja is igaz, hiszen novellái ugyanúgy tükrözik a művészeti ághoz fűződő szakértelmét, melyek között számos zenei ihletésű darab fedezhető fel. Bóka László *Csáth Géza novellái* címet viselő monográfiájában jegyzi észrevételét, hogy „novelláinak formái gyakran maguk is elárulják rokonságukat bizonyos szigorúan zárt zenei formákkal. [...] Csáth novellái szerkezetükben ezekhez az apró részek egymásutánjából álló zenei formákhoz, szonátákhoz, suitekhez hasonlíthatnak. Ez egyrétűségüknek, tagoltságuknak, rövidségüknek lélektani indítóoka: szerzőjük muzsikustechnikája” (Bóka 1978, 46–47). A zeneértő író fikciós írásaiba gyakran épít zenei motívumokat, él a muzikális hatáskeltés lehetőségével a hangok, a hangszínek és más narrációs eljárások alkalmazása által. Jellemzően nem az akkoriban igen széleskörű népszerűségnek örvendő népdalokból és cigánymuzsikából, hanem a komolyzenéből emel át zenei elemeket, ezzel is érzékeltetve az az iránt tanúsított pártolását, de megfigyelhetjük a zeneművek vagy a saját, zenei élményeinek az átültetését is. Nem egyszerűen zenei motívumokat illeszt szövegeibe, hanem általuk magas fokú zenei szakértelmét mutatja be: zenei műfajokat (nyitány, szimfónia stb.) alakít át irodalmi formára, hangnemeket használ fel a hangulatkeltéshez. Zeneszerzőket és zenészeket (Wagner, Beethoven stb.) helyez novelláiba, az ismert zeneművekhez alkot újabb értelmezéseket. Legismertebb zenével kapcsolatos novellái a *Tavaszi ouverture*, az *Eroica*, *A fagottista*, *A IX. szimfónia*, a *Tavaszkok*, a *Muzsikusok*, a *Szonáta pathétique* stb. Már a címekben előforduló zenei szakkifejezések (*ouverture*, *szimfónia*, *pathétique*) is jelzik a területhez kötődő magas képzettségét és műveltségét, melyek az értelmezés elvárasi horizontját szintén tágítják. Zenével kapcsolatos írásainak eddigi legteljesebb kiadása *A muzsika mesekertje* címmel jelent meg Szajbély Mihály szerkesztése és sajtó alá rendezése által a Magvető Könyvkiadó gondozásában,

melyek szövegek korábban más tanulmánykötetekbe (*Éjszakai esztetizálás, Ismeretlen házban, Rejtelmek labirintusában*) is összegyűjtöttek.

Kosztolányi Dezső és Munk Artúr nem mutattak kiemelkedő tehetséget a zeneművészet területén, műveik mégis értékes kortörténeti és környezetrajzi leírásokkal szolgálnak, tükrözik a kor zenei állapotát, a kor emberének a zenéhez való hozzáállását. „Kosztolányit a korai huszadik századi magyar írók többségénél jobban foglalkoztatták a társművészetek, s ez az irodalomszemléletére is kihatott.” – közli Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájában, majd az író azon írására utal, melyben az általa modernnek tekintett líra két fő sajátosságaként a zeneiséget és a festőiséget nevezi meg (Kosztolányi 2004, 185; idézi Szegedy-Maszák 2010, 424). Prózáját nem kevésbé jellemzi ez a két tulajdonság. A zenéhez fűződő érdeklődését feltehetően a Bécsben egyetemi hallgatóként eltöltött hónapjai alatt mélyíthette el (Szegedy-Maszák 2010, 84, 129). „Az ő városuk pedig a zene városa, ahol pompás opera van, millió hangverseny, s még a házmester lánya is Strauss-partitúrát játszik. De a bécsi nő, aki az operában páholyt bérel, délután a homályos ablakmélyedésben egy Gassenhauert hallgat, és jóízűen kisírja magát egy verklinél, amely – Istenem – mégis olyan szelíd és olyan bús.” – összegzi bécsi tapasztalatait *A Hérb*ben 1911 februárjában megjelent cikkében (Kosztolányi 1969). Egy évvel később a német népnek köszöni meg, hogy „a világnak a két legnagyobb kincset adta, a metafizikát és a muzsikát” (Kosztolányi 2006b, 217). Az ő családi életében gyermekkorától kezdve ugyancsak jelen volt a zene szeretete. *Édesapám* című írásába foglalt emlékei közt a következő jelenetet örökíti meg apjáról: „leült a zongorához s addig ábrándozott ott, amíg iskolába nem kellett mennie velünk. *Beethoven*-t zongorázta legszívesebben. Az ő szonátáit álmomban és félálomban hallottam először” (Kosztolányi 1937, 97). Habár gyermekkorában nyolc éven át „kisebb-nagyobb megszakítással, változó szorgalommal és szenvedéllyel” tanult zongorázni, s felesége kötetéből is ismeretes, hogy gyakran ült a hangszerhez eljátszani „néhány ütem *Schumann*t, *Beethoven*t” (Kosztolányiné 1938, 271), tisztában volt saját zenei műveltségének korlátaival: „van némi zenei műveltségem és érzékem. *Bach*ot, *Beethoven*t, *Mozart*ot ma is játszom, s *Rameau*-t meg tudom különböztetni *Wagnert*ől vagy *Stravinszkijt*ől. De ha valaki azt merné állítani, hogy csak konyítok is a zenéhez, az tévedne. Nem, zenei tekintetben én még mindig a legszerényebb műkedvelőnek számítok, aki az anyagot állandóan összetéveszti a formával, s éppúgy bolyong a hangjegyek ijedelmesen feketéllő őserdejében, mint az a kis pesztonka, aki mosogatás közben elpityerdül valami nóta dallamán. Nem is vállalkoznék arra, hogy erről vagy arról a zenedarabról bírálatot mondjak” (Kosztolányi 1990). Írói pályája kezdetén számos művész a zenét a legmagasabb rendű művészetnek vélte. Közöttük az általa

jól ismert és követett Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche és Walter Pater is, akik műveikben egyaránt a zenének a művészetek közötti felsőbbrendűsége mellett tették le voksukat, melyek – Szegedy-Maszák szerint – megmagyarázzák Kosztolányi zenéről írt elbeszéléseit (bővebben lásd: Szegedy-Maszák 2010, 86). A *Boszorkányos esték* című novellagyűjteményében publikált írása, *A cseh trombitás* mellett a zene mint téma több művében is szerepet kap, köztük a *Gyű!...*, a *Kintornás*, a *Kardalosnő* stb. novellákban.

Munk Artúrral kapcsán érdemes rögtön kiemelni, hogy igazán kalandos és hihetetlen élet volt az övé, melyet önéletírásai tanúsítanak. Nagyanyja „piros-utcai kis földes, szobakonyhás lakásából” Pestre került orvostanhallgatónak, besorozták önkéntesként Salzburgba, hajóorvosként eljutott New Yorkba, és részt vett a Titanic túlélőinek megmentésében, mindezek mellett járt Párizsban és Isztambulban is. Az első világháború során három évet a keleti fronton töltött, négy évre pedig orosz hadifogságba került, ezt követően térhetett haza szülővárosába, Szabadkára. Az önéletírásaiban foglaltak alapján nem mutatott kiemelkedő érdeklődést vagy tehetséget a zeneművészet iránt, nem játszott semmilyen hangszeren, nem követte a világszintű, országos, sőt a helyi zenés eseményeket, történéseket sem. Emiatt életműve esetében nem túl gyakran hallhatunk köteteinek, különösképp az első világháborút tematizáló regényeinek muzikalitásáról, pedig bennük az intermedialitást tartalmazó epizódok száma kiemelkedő. Fikciós regényeiben a zenei elemek nem csupán a cselekmény kiegészítőiként vagy dekorációiként jelennek meg, hanem meghatározó szerepet töltenek be az értelmezésében és a hangulatteremtésben is.

Milkó Izidort már kortársai is a korának nagy alakjai és a regionális, magyar irodalom megújításának élharcosai között tartották számon. Diplomáját Budapesten, a jogi karon szerezte, mégis az írói és a publicista pályát választotta: könyveket adott ki; hetilapot szerkesztett; elbeszéléseket, tárcákat, karcolatokat írt Baedeker néven a fővárosi és a szabadkai kiadványok számára. Fenyves Ferenc emlékbeszédében meg is jegyzi róla, hogy egész lényében elütött „az átlag szuboticaiktól”. Fővárosi publicistaként töltött évei után szülővárosába visszatérve ő volt „a város intelligenciájának Dóri-ja, később Dóri-bácsija”, akinek „Nagy világlátottságát, univerzális műveltségét, átfogó tudását elismerték és a diákok és a bakfis lányok mondogatták: itt megy a híres magyar író” (Fenyves 1934, 612–613). A hét éves Kosztolányiban szintén mély nyomot hagyott a Milkóval való első találkozás, akit aztán az életében látott második íróként tartott számon. „Az én irántad való szeretetem és nagyrabecsülésem még gyermekkoromból származik, s hidd el, kedves barátom, hogy ez most is csorbíthatatlanul él bennem, mikor már őszülni kezd a halántékom, és annyi minden elpusztult bennem.” – írja Milkónak 1929 júniusában (Kosztolányi 1998, 579). Hagyatékában

számos további, hasonló hangvételi levél (bővebben lásd: Kosztolányi 1998, 112, 202, 254–255, 490–491, 493–494, 579) maradt fenn. Hozzá szóló búcsúbeszédében elismerő hangnemben idézi fel a lakásába tett látogatásának a gyermekkorából származó becses emlékét, amikor az író lenyűgöző könyvgyűjteményét személyesen is megtekinthette: „öt nagy szobában mennyezetig érő polcok álltak, rajtuk könyvek, ritka kiadások, legalább tízezer darab” (Kosztolányi 2004, 220). Élete során – Milkóhoz hasonlóan – ő maga is tekintélyes magánkönyvtárat hozott létre. Felesége közlése szerint „körülbelül nyolcezer könyvet gyűjtött össze. Francia, angol, német, olasz, spanyol nyelven” (Kosztolányiné 1938, 257). „Sor ezer kötetből álló könyvtárát egy életen át magas értelemmel és nagy szeretettel gyűjtötte össze.” – mondja Milkóról Fenyves Ferenc (Fenyves 1934, 613), kinek egész életének munkáját dicsérő magánkönyvtárban egyaránt megtalálhatóak voltak magyar, német és olasz nyelvű kötetek, melyektől a nagy lokálpatriótát idős korában éppen a szeretett szülővárosa fosztotta meg.

Milkó Izidor az 1899 novemberében megalakuló, szabadkai székhelyű Szabad Lyceum egyesület igazgatójaként számottevő szerepet vállalt a helyi művelődési élet irányításában. A tudomány- és ismeretterjesztő társaság 1904 novemberében választotta meg elnökének, melyet követően Bólints József és Toncs Gusztáv alelnökök vezetése alatt működött. Milkó követelő és fáradhatatlanul cselekvő tudott lenni a kultúra érdekében – közli róla szóló cikkében Havas Károly, majd munkásságát így részletezi: „Előadásokat rendezett, előadókat verbuvált, közönséget nevelt, de nem magának, hanem az irodalomnak, a gondolatnak, a kulturának. Csak ő végezhetette ezt a nehéz munkát. Jól végezte. Utat vágott a közömbösségben, felrázta a tunyaságot és kis kultúrszigetet teremtett ott, ahol előtte csak dárídókról és földvásárlásról beszéltek az emberek. [...] Ha egyszer a jugoszláviai magyar kultúra történetét megírják, Milkó Izidorról föl fogják jegyezni, hogy ami most önállósult magyar kultúra van a mi földünkön annak magvetője, uttörője, előharcosa ő volt. Ugart szakított és sziklára vetett. Homokra. Sillert termő homokra. De Milkó Izidor nagy hite, szép áldozatkészsége, életének odaadó munkája csodát tett: a homokon kihajtott a mag, és a pionír után elindultak a jugoszláviai magyar írás munkásai” (Havas 1934, 630–631). Életében tehát szintén nagy jelentőséggel bírt a zene és a művelődés, hiszen a Szabad Lyceum igazgatójaként és a zenés események rendezőjeként számos tapasztalatot szerzett ezzel a művészeti ággal kapcsolatban. Pekár Tibor Szabadka századfordulós zenei életét bemutató monográfiájában emeli ki, hogy az egyesület főképp a szabadságharcra való megemlékezéseinek programjába iktatott be zenés számokat (Pekár 2002, 119–120). Kortársai és írotársai mégis a leggyakrabban utazásait emlegették. Havas Károly Milkó

Izidort méltató nekrológiájában említi meg, hogy: „A szubotikai fiatal diák már gyerekfővel rabja és rajongója lett az itáliai szépségeknek” (Havas 1934, 629). Fenyves Ferencet idézve „Az év részét Olaszországban töltötte, amikor még nem volt divat külföldre járni. Ő már akkor Velence kövei között sétált és régi műemlékeket tanulmányozott, amikor még városi polgárainknak ilyen szükséglete nem volt” (Fenyves 1934, 613). Kosztolányi Dezső hasonlóképp emlékezik szülővárosának írójára: „Nyár felé vette angol bőröndjeit, becsomagolt, eltűnt, két vagy három hónap múlva érkezett vissza, s akkor tudtuk meg, hogy Rómában vagy Párizsban járt, másoktól, mert ő ezt sem emlegette” (Kosztolányi 1934, 609). Egy felolvasóesten Milkó a római templomok építészeti arányairól szóló előadásával, de főként a szavait átható, az olasz fővároshoz köthető rajongásával annyira hatása alá kerítette a hallgatóság között helyet foglaló Kosztolányit, hogy ő maga is elvágycsozott a poros, vidéki Szabadkáról a nagy történetű Rómába. „Hallgattam szép, rövid mondatait, de kellő tárgyismeret híján nem tudtam őt követni, inkább mozdulataira figyeltem, hangsúlyára, tartózkodó úriságára, mely mögött tudás, szeretet, ízlés lappangott, s ezen a téli délutánon egy szegényes díszterem sötét csillárja alatt bennem is vágy gerjedt, hogy lássam a világot, ismerjek mindent, kiszabaduljak abból a börtönből, melybe születésem véletlene dobott” (Kosztolányi 1934, 610). Világlátott emberként műveiben gyakran külföldre, idegen országok városaiba kalauzolja olvasóit. Legszemléletesebb példái a *Firenzei eset* és a *Római mozaik, Emlékek és jegyzetek az örök városból* című írásai, mely utóbbi, útikönyvhöz hasonló kötetében az Olaszországba tett utazásainak hangulatát és benyomásait örökíti meg. A kiadvány *Előszavában* a következőképp vall: „Egy pár ilyen csalóka, dél felé tett vándorlásnak az emléke e könyv” (Milkó 1895, 8). A szövegben „egy fiktív világ metszetei” és „egy újragondolt, áhított világ momentumai” elevenednek meg (Kiss 2001), amely tartalmát röviden ő maga vezet fel: „a Rómába vágyó és Rómában ögyelgő magyar utazó hangulatát festi s ama benyomásokat iparkodik visszatükrözni, melyekkel a szent Róma a fogékony ember lelkét megostromolja” (Milkó 1895, 11). Ide, az örök városba érkezik meg a kötet narrátora, aki két utazásának eseményeit, tapasztalatait és jó tanácsait tárja az olvasó elé. Egyaránt bemutatja az antik, a keresztény és a modern Rómát, érintve a város építészetét, történelmét, művészetét, földrajzi szépségét és a helyi lakosságot. Széles műveltségét ugyancsak jól láttatja életműve további kiadásaiban. Az *Angolok úton*, a *Firenzei eset*, a *Szépség és tehetség*, a *Molière nagykanállal eszik*, az *Eveline választ*, a *Forradalom előtt*, *A költő és a halál* stb. című írásaiban gyakran találkozhatunk létező, képzőművészeti alkotásokra – festményekre és szobrokra – mutató hivatkozásokkal vagy szövegbeli megidézésekkel. A megnevezett novelláit olvasva egyértelművé válik, hogy az utazásai során

látott, antik és reneszánsz, olasz és francia művészek alkotásai jelentős hatást gyakoroltak művészetszemléletére, illetve műveinek témaválasztására. Szövegeinek középpontjában számos alkalommal áll tehetséges, kiemelkedő művész- és történelmi alak. A *Ketten* című kötete csakis olyan jellegű szövegeket tartalmaz, melyek szereplői a művészeti és tudományos élet legkülönbözőbb területéről ismertek. Például a *Lionardo és Gioconda* története Leonardo da Vinci és a *Mona Lisa* festmény modellje, a *Molière nagykanállal eszik* XIV. Lajos és Molière, *A költői király és a királyi költő* Voltaire, az *Erfurtban 1808* Napóleon és Goethe, *A nápolyi asszony* Mátyás király és Beatrice, a *Hódító Vilmos és A dráma folytatása* Shakespeare, *A teplitzi fürdőn* Beethoven és Goethe, a *Rue Amsterdam 50* Heine, *A regény vége* pedig Daniel Defoe személye körül forog.

Csáth Géza a képzőművészet területén is kiemelkedő tehetséget mutatott, amelyet nemcsak naplórajzai, hanem ceruza- és pasztellrajzokat tartalmazó vázlatfüzete,⁸ valamint egyetlen fennmaradt festménye is nyilvánvalóvá tesz. 1897 őszétől naplójában egyre sűrűbben ír arról, hogy szabadidejét festéssel tölti. „Ma délután két jól sikerült olajképet festettem, most festek egy csomót, és kiállítom valamelyik bolt kirakatában a Kossuth utcán.” – olvashatjuk 1902. február 17-ei keltezésű bejegyzésében (Csáth 2013, 339). A naplókban fellelhető rajzok száma és színvonala folyamatosan változik a készítőjük érdeklődését és vizuális kultúráját alakító tényezőket tükrözve (Ninkov Kovačev 2009, 7), melyek minőségi szintjének megítélése „a képzőművész vagy a művészettörténész dolga, az irodalmár viszont a művészetek találkozására és a csáthi komplexekre fókuszál” (Hózsá 2009b, 43). Az előzőeket Hózsá Éva nyugtázza, aki szerint Csáth naplójegyzetei – főként a kék színnel kapcsolatos színviziói – a festő, rajzoló Csáthra utalnak, kinek művészi látásmódja a naplókban mindvégig jelen van (Hózsá 2009a, 55). Napló-illusztrációi irodalmi opusának vizuális kommentárjaként működnek, sajátos értelmezői viszonyt létesítenek, melyek időnként irodalmában is megelevenednek. De nemcsak rajzai tanúskodnak a képzőművészet és a festő szakma iránt mutatott élénk érdeklődéséről, hanem a naplókban feljegyzett, a képzőművészettel kapcsolatos tevékenységei, impressziói és eszméi is. Mindezek együttesét Ninkov Kovačev Olga *Csáth és a képzőművészet, 1897–1916.* című tanulmányában veszi sorba művészet- és művelődéstörténeti adatokkal kiegészítve. Az előtanulmánynak nevezett írás Ágoston Pribilla Valéria, Hózsá Éva és Ninkov Kovačev Olga szerkesztésében jelent meg a „*Csak nézni kell ezeket a rajzokat...*”, *Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza* című kötetben. A naplókából két életrajzi adalékul szolgáló, Csáth

⁸ A szabadkai Városi Múzeum művészeti osztályán található (leltári szám U-1344) vázlatfüzetről bővebben lásd: Ninkov Kovačev 2009, 23–31.

művészetszemléletét alakító eseményt azonban én magam is kiemelnék. Elsőként az 1898. május 13-án édesapjával Budapestre tett látogatását, amely igazán maradandó nyomot hagyhatott a bontakozó művész érdeklődésében, hiszen annak során számos képzőművészeti témájú programon vettek részt. Többek közt megtekintették a Bem-Petőfi Körképét, vagyis az Erdélyi Panoráma körképét, valamint az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tavaszi nemzetközi kiállítását, ahol „a gyönyörű képeknél” három órát időztek (Csáth 2013, 73–74). Másik nagy hatású élményeként az 1903. március 25-e és április 6-a között Szabadkán megrendezett Nemzeti Szalon tárlatát nevezném meg, ahova Csáth tizenegy alkalommal látogatott el a kiállított műtárgyakat csodálni, illetve kedvenceit a saját maga részére lemásolni. Az eseményre a megnyitó napján édesapjától egy 5 koronás paszpartut, azaz állandó belépőt kapott (Csáth 2013, 428). Id. dr. Brenner József támogatta fiát a festés területén is, az ifjú Jóska naplójában nem egyszer nyilatkozott meghatódott hangon arról, hogy édesapja festékekkel és egyéb kellékekkel lepte meg (Csáth 2013, 167, 170–171). Mindezek alapján nem meglepő, hogy időről időre felvetült benne a gondolat, hogy a gimnázium után a festők „bohém-művész pályáját” válassza. Tizenhárom évesen egy festő műtermet alakított ki a lakásuk lépcsőházának első emeletén, amely később átkerült „Grószihoz”, azaz özv. Brenner Józsefné házába (Csáth 2013, 186, 370, 376). „A szabadkai rajzterem volt egyébként művészi hajlamaim első diadalhelye.” – írja naplójában 1914-ben (Csáth 1997). Hogy végül mégsem e szakma mellett döntött, abban befolyásolhatta az, hogy nem volt biztos tehetségében. Vallomása szerint a technikája folyamatosan javult, tollrajzai és a tájképei elég jól sikerültek, viszont a portrék kevésbé, amelyet a megfigyelőképességének romlásával indokolt (Csáth 2006, 148). Ifjú éveiben, amikor ideje jelentős részét rajzolásal, festéssel töltötte, a szecessziós és szimbolista művészek alkotómódszerében találta meg saját nézeteit, mely irányt az irodalmában ugyancsak előnyben részesített. Rajzfüzetében található képei összhatásukban valóban a századelő szimbolista irányzatának lélekbúvár hangulatát idézik (Ninkov Kovačev 2009, 30), a szecessziós ízléséről pedig leginkább korai novellái, a *Szabadka* „szépségeiről” című írása vagy éppen a szavakkal vagy rajzzal megformált nőalakjai vallanak. Itt jegyezném meg, hogy Kosztolányi Dezső szintén élénk érdeklődést mutatott a szecesszió iránt, melyről egy bécsi szecessziós tárlat benyomásait taglaló, a *Bácskai Hírlap* részére 1905. május 28-án írt beszámolója tanúskodik. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi kivételes ítézőképességének bizonyítójaként tartja, hogy „sok kortársával ellentétben jól látta a folytonosságot a szecesszió művészei és elődeik között” (Szegedy-Maszák 2010, 130). A kiállítást megtekintve a mozgalomról szerzett impresszióit cikkében ily módon összegzi: „Végigjártam

a tavaszi tárlatokat, s sehol sem szereztem oly sok és értékes benyomást az új művészetek értékére nézve, mint éppen itten. Az, aki kétkedő mosollyal fogadja manapság a legszélsőbb szecesszió furcsaságait, itt feltétlenül hívó lesz. Az ember a legnagyobb mesterek vásznai előtt hirtelen elnémul, eltűnik arcáról a kétkedés, s bámuló tiszteletté változik. A jövő templomában érezi magát. Van ebben az új művészet kemény magatartásában is sok megható és sok elragadó” (Kosztolányi 1969). A *Képek a képekről* című, 1935-ben a *Pesti Hírlapban* megjelent publikációjában öt, életében „maradandó nyomot” hagyó festmény szavakkal való lefestésének kísérletét örökíti meg (Kosztolányi 1974), mely válogatásban sem olasz reneszánsz munka, sem magyar alkotás nem kap helyet. Szegedy-Maszák számára Kosztolányi Holbein, El Greco, Vermeer van Delft, Degas és Cézanne egy-egy képére való hivatkozása arról árulkodik, hogy az író messze távolodott a kora ifjúságának példaképeitől. Mindez alátámasztására olyan szemelvényeket sorakoztat fel, melyek bizonyítják Gulácsy Lajos vagy Munkácsy Mihály művészeire iránt tanúsított vonzódását (bővebben lásd: Szegedy-Maszák 2010, 424–425). Magyar festő kortársait, köztük Nagy Balogh János, Gulácsy Lajos és Ferenczy József alakját publicisztikai írásaiban a személyes ismeretség, a baráti kötelék hangvételével méltatja. Valószínűleg nem érezhette elég kompetensnek tudását a képzőművészet területén, ezért munkásságukról csak általánosságban szól. Csók István kapcsán egy beszélgetésük szövegét közli, melyben a festőművész művészeti szemléletének, a művészetről és a kortársairól alkotott vallomását jegyzi fel. Kivételt képez Major Henrik *Panoptikuma*, mely az ő előszavával jelent meg 1913-ban. Benne az írók és hírlapírók karikatúráit bemutató kötet grafikusát és rajzait értékeli: „Mint piktór romantikus, és mint rajzoló kemény realista, egyenesen szadista, aki alakjait – véres szeretettel – tépázza, gyomrozza és ökleli, bizonyára azért, mert fáj, nagyon fáj neki minden, ami csúf és beteg, s azt szeretné, hogy minden szép, tiszta és egész legyen” (Kosztolányi 1958, 332). Rippl-Rónai József 1923. októberi tárlatát illetően pedig az íróként tevékenykedő kortársairól kiállított portrékat hasonlítja össze a modelljükkel.

Csáth a festő szakma bizonytalanságai tekintetében létfontosságúnak találta, hogy a művész megtalálja önmagát a művészetben. Saját eszméit is igyekezett minél jobban körvonalazni, amikor egyéniségét Pierre Puvis de Chavannes szimbolista, valamint Nagy Sándor magyar szecessziós szellemiségű festők közé határolta be. A Nemzeti Szalon Szabadkán megrendezett, 1903-as évi tárlatát követően fogalmazta meg a festészet céljáról vallott meggyőződését, különös tekintettel Kacziány Ödön művészetére. Vélekedése szerint a művészet „nem lehet az élet másolása, sem idealizálása, sem stilizálása, sem variálása; hanem célja, hogy a gondolatokat alakba és színekbe vigyük át. *Nem kell*, hogy ez az alak, ez a

színárnyalás igaz legyen az életben, hogy a tárgy, a gondolat a föld világából meríttessék. Nem. A képzelet váltja ki az észből a gondolatot, a szem és a tehetség a maga eszközeivel megérezkíti festékekkel és vászonnal – de ezt a képet csak olyan ember tudja megérteni, aki el tud képzelni, aki a színeket vissza tudja változtatni gondolatokká (s nem csak a színeket gondolja), és látja a gondolatot, érzi a képzelőerő játékát, és érzi a művész lelkét, a szép lelkét, mely a gondolatot szüli. Íme a festészet kiterjesztett határai!” (Csáth 2013, 435). A művészi alkotómunkával szemben támasztott elvárásai tehát „a látható mögött meghúzódó, az analizáló ész számára esetenként megközelíthetetlen dimenziók” keresésére irányultak – állapítja meg Szajbély Mihály Csáth művészetszemléleti formálódásának e stádiumáról, majd kiemeli, hogy a gondolatok, eszmék, tendenciák alakokba és színekbe való átvitele szintén a szimbolista festőeszményére utalnak (Szajbély 2019, 73). Csáth pár héttel később, 1903 májusában a művészi egyediség kérdéséről értekezik, melyből már érezhető, hogy kétségbeesetten próbálta megtalálni a saját művészetét kifejező stílust: „Mindezek fölött szív, szív, szív, lélek, lélek, lélek, eszme, eszme, eszme és magyar nemzetiesség. [...] De érzem, hogy ezt kifejezzem, tudnom kell egyet-mást. Egyénit, a magamét azonban nem engedem, nem!... Nem utánzok soha holmi portréfestőket és akadémiai tanárokat, megtartom az enyémet, ami bennem van, s ha megmarad két év múlva? Megtanulom a technikát magamtól, de nem, nem, nem utánzok” (Csáth 2013, 454–455). A művészetek bármely területén alkotótól azt várta el, hogy egyéniség legyen, hogy különbözzék mindenki másától, hogy amit megír vagy megfest, azt úgy csinálja, ahogy más nem tudná (Csáth 2000, 93). Technikai érettségéről vall az ugyancsak 1903-ból fennmaradt, *Erdőrészlet* címet kapó olajfestménye. Ninkov Kovačev Olga veti fel a gondolatot, hogy e magántulajdonban lévő alkotás valószínűleg megegyezhet a naplókban *Hajnal* című hangulatképként emlegetett művel, melyet Csáth a Nemzeti Szalon tárlatán tekintett meg, majd Knopp Imre *Reggeli* festményének hatására festhette meg a megnyitó után öt nappal (Ninkov Kovačev 2009, 18). Én magam nem tudok az alkotás művészeti jellegzetességeiről érdemben szólni, ezért Tolnai Ottó szavait idézem, aki a megfestett, Deszkás erdő ismeretében a képet a következő módon értékeli: „Nehezen felfogható, magyarázható, honnan az erdő-kép érettsége. Csak ezt az egy olajfestményét ismerjük egyelőre, de pontosan látjuk, teljesen ura az anyagnak, technikának, kiérlelt egyéni kézírása van: e kép tehát egy kis festői opust feltételez. És azt, hogy nem csak kézügyességről, technikáról van szó, hanem teljes festői világlátásról, festői gondolkodásmódról, képzőművészettel foglalkozó írásai is szépen bizonyítják” (Tolnai 2004,

285–286).⁹ Csáth gyakorló orvosként és íróként is kapcsolatban maradt a képzőművészettel több szabadkai (*Bácskai Hírlap*, *Bácsmezei Napló*) és fővárosi (*Nyugat* és *Pesti Napló*) lapban közölt cikke által, melyek közül első képzőművészeti kritikája 1903 nyarán jelent meg J-f álnéven a *Bácskai Hírlap* hasábjain Csóvits Ilona, Szabadka első festőművésznőjének és a soproni Kőszegi-Brandl Gusztáv rajziskola tanítványának rajzkiállításáról (Ninkov Kovačev 2009, 20).¹⁰ Gimnazista korában megfogalmazott művészetfilozófiájából, úgy tűnik, évek múlva sem engedett, hiszen a *Nyugat*-ban 1910-ben publikált, Sassy Attila *Ópiumálmok* rajzgyűjteményéről írt képzőművészeti kritikájában továbbra is tartja nézeteit az alkotás mögött meghúzódó gondolatok felé támasztott követelményeit illetően. „Tulajdonképpen minden rajz a belső szellemi erőknek ilyen játékát képviseli. A művészek túlnyomó többségénél azonban ez a játék megszokott és szimplex. Például, ha egy Benczúr-képet látok, akkor nyilvánvaló előttem, hogy ez a művész kitűnően lát és pompásan fest, de ami *e kettő közé esik*, azt vagy nem tudja érdekessé tenni, vagy nem is érdekes. Holott engem nem az ő megfigyelése érdekel és nem a természetmásoló képessége, hanem az, hogy abban a módban, ahogyan lefesti, amit lát, mennyire van képviselve az ő lelki élete, az emlékei, a gondolatai, az asszociációi, az élete, amik a benyomásokat elváltoztatják, átalakítják. Ha Aiszkhüloszt olvasom, ha Michelangelo szobrait nézem, ha Bach muzsikáját hallgatom, ha Böcklin képeit szemlélem, mindig egy ember kedélyének fenekére láttam, mindig egy lelki élet mélységei tárultak fel előttem.” – fogalmazza meg az említett cikkében (Csáth 2004, 292). A képzőművészet területéhez fűződő magas szakértelmének mutatójaként tekinthetünk a fentiekben felvázolt, művészetéről vallott nézeteire, illetve Tolnai Ottó azon kijelentésére, hogy Csáthon kívül „egyetlen festőnk sem tudott ilyen szinten írni, értekezni festészetéről, még Bernáth¹¹ sem” (Tolnai 2004, 285). Első novelláskötetének címét Gulácsy Lajos azonos címet viselő festményétől kölcsönzi, ám későbbi novellái között mindössze pár, képzőművészeti tematikájú írást fedezhetünk fel, köztük a *Pán halálát* és a *Palincsayt*.

Munk Artúr szintén amatőr szinten foglalkozott rajzolással, melyet egyrészt naplórajzai, másrészt rajzolással kapcsolatos naplóbejegyzései igazolnak. „A délutáni programból kifelejtettem, hogy néha rajzolgatni is szoktam.” – olvashatjuk frontnaplójának 1916. november 16-án keltezett bejegyzésében (Munk 1999, 53). Csáthhoz hasonlóan, pályaválasztása előtt ő is öröklődött a képzőművészettel való foglalkozás és az orvosi szakma között. *Köszönöm addig is...* című önéletrésztében az orvosi hivatás melletti döntését utólag

⁹ Tolnai Ottó írásának folytatásában részletesen elemzi a festményt az azon látott elemek és színek, valamint az alkalmazott technika mentén (bővebben lásd: Tolnai 2004, 284–289).

¹⁰ Első képzőművészeti kritikái a *Rejtelmek labirintusában* kötetben olvashatóak (vö. Csáth 1995b, 145–148).

¹¹ Bernáth Aurél (1895–1982) festőművész

azzal magyarázza, hogy legjobb barátja és osztálytársa, Csáth Géza is orvosnak készült, majd egyetemi éveiről a következő formában emlékezik: „Közeledtek az első vizsgák és én mind inkább távolodtam az irodalomtól. Beláttam: nehéz a vizsgákra készülni és írni. Tanulás közben téma ötlött fel agyamban, azonnal leskicceltem, aztán újból tanultam, tanítottam, az anatómiai intézet részére rajzoltam, sőt a festőakadémiára is feljártam. A model utáni rajzolás mindenesetre kellemesebb volt, mint a boncolás” (Munk 2018, 13, 16). Habár a képzőművészethez fűződő tehetsége és viszonya a naplójázatok szintjén megreked, mégis az értekezés vonatkozó fejezeteinek jelentős forrásaként szolgál az 1961-ben megjelentetett *Bácskai lakodalom* című regénye. A kötet ihletője barátja, Farkas Béla festő élete és a szintén festő Mamuzsics Magdával való bonyolult szerelmi kapcsolata, melyben mindezek mellett részletes leírást nyújt a 20. század eleji Szabadkáról is. A regény címe egyébként magába rejt egy érdekes referenciális azonosságot is. Lányi Ernő nevéhez kötődik egy azonos címmel ellátott zongoramű, mely hangszerelését Csáth Géza 1907-ben ugyancsak feljegyzésre méltónak talált (Kelemen 2015, 107).

A fényképezés a 19. század végén nagy technikai újításnak számított, ekkor még kevesen rendelkeztek saját fényképezőgéppel. Szabadkán 1898-ban az elsők között a Brenner családnak volt saját fényképezőgépe, mely készüléket az ifjú Jóska naplójában a következőképp mutat be: „18 cm magas és 14 cm széles a legnagyobb kép, amit lehet vele fotografálni. Azonkívül pillanatnyi fölvételt is lehet eszközölni, kisebb képeket és tájképeket is lehet fölvenni” (Csáth 2013, 63). A család fényképezési hóbortjának kiéléséhez laboratóriummá alakította át a Piukovits Józseftől bérelt lakásuk egyik kis szobáját, mely ablakait fekete papírral leragasztották, az ajtók nyílását rongyokkal bedugaszolták, valamint beszerettek a fényképek előhívásához szükséges vörös lámpát is (Csáth 2013, 64). A gép beszerzése utáni napok naplóbejegyzései a fényképezés körül forognak, melyekből megtudhatjuk, hogy főleg Csáth édesapja, id. dr. Brenner József rajongott a fényképezésért, aki különféle családi portrékat és csoportképeket készített. Fia hasonló mértékű érdeklődésének mutatója a fotók előhívási folyamatának feljegyzése: „Ma apuska a fényképeket kitette a napra. Hogy kopírozódjanak. A Mádi fényképe nagyon jól sikerült, azonban a patika fölvétele kissé túl van exponálva. Ma délután lefotografált apuska engem és anyikát (egy képen)” (Csáth 2013, 66). Munk Artúr első világháborús frontnaplójának több bejegyzése szintén arról árulkodik, hogy érdekelte ez az új technikai újítás, sőt ő maga is katonatársaival gyakran fotografált a „kis amerikai gépével” (Munk 1999, 52, 54, 68). A választott írók a művészeti ág felé megmutatkozó vonzódásának további igazolója, hogy a fényképezés fikciós szövegekben egyre nagyobb gyakorisággal jelenik meg, főképp Csáth,

Kosztolányi és Munk írásaiban. Szövegbe írt felvételeik zömében mindössze néhány pillanat erejéig kerülnek az olvasó „szeme elé” különböző funkciókat reprezentálva. Munk Artúr háborús regényeiben a fényképek bizonyító, valóságot tükröző tulajdonságát kiemelt szereppel alkalmazza. Kosztolányi az ismereteket továbbító közegek iránt mutatott érdeklődése szintúgy kitűnik az elbeszélő műveiből és a költészetéből (Szegedy-Maszák 2010, 422). Publicisztikai kiadásait átlapozva a művészetekkel kapcsolatos gondolatvilágát is megismerhetjük, főleg a film és a mozi fejlődésével és térhódításával kapcsolatban. Élénken foglalkoztatta az a kérdés, hogy hogyan képes a nyelv megjelenő formáival, látható vagy hallható elemeivel az érzékelési területek közötti átmeneteket létrehozva hatást kifejteni. Különösképp a film, a rádió, a látható és hallható technikai médiumok és az olvasás kapcsolata izgatta (Dobos 2009, 76–77). *Fényképész* címet viselő írásában a fényképezés fejlődésében és funkciójában bekövetett változások benyomásait érzékelteti a narrátor és a fényképészemester között lezajló párbeszéd által, a *Pacsirtában* pedig a fényképleírás segítségéhez folyamodik a narráció számára ismeretlen történeteszmű bemutatásához. Legdominánsabban ugyancsak az ő műveiben bukkannak fel a különböző filmtechnikai eljárások, a filmnarrációhoz hasonlító elbeszéléstechnikák alkalmazásai, amelyek szintén igazolják a technikai innováció és az új művészeti ágak iránti fogékonyságát. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi egy, 1927. szeptember 4-én közölt szövegét idézi, melyben arról ír, hogy a mozi átalakította idegrendszerét, szemléletét, és új ütemet szabott képzetének, majd ezt követően közli saját megállapítását, mely szerint „Az *Édes Anna* vagy az *Esti Kornél* érezteti olvasójával, hogy olyan kötetet tart a kezében, amelynek írásmódjára hatott a mozgókép” (Szegedy-Maszák 2010, 422). Életműve vonatkozásában gyakori hivatkozási pont a *Tizenhárom gonosz kislány* című írása, mely kis dráma nyolc képből álló története „egy mozgósínház lepedőjén játszódik le” (Kosztolányi 1965, 132). De Milkó Izidor néhány művében is gyakran peregnek filmszerűen a képek, legyen szó filmszerű előképekről, külső és belső látászögek közötti váltásokról vagy forgatókönyvet idéző, párbeszédeken alapuló szerkesztési stílusról. Utóbbi eljárást alkalmazza a legnagyobb gyakorisággal, többek között az *Elza szakítban*, a *Spekulánéban*, a *Beszélget a szegény ember és a gazdag emberben*, *A fogadott anyában* stb.

Mindezekből látható, hogy a választott írók mindegyike bizonyos szinten kapcsolatban állt a tárgyalt művészeti ágazatokkal, s életművük igencsak gazdagnak minősíthető intermedialis szövegkapcsolatokban és a különböző médiumokat összekapcsoló közzéadási módokban, melyek tematikus bemutatása az értekezés fő irányvonalát képezi.

2. Az irodalmi szövegek életrajzi megközelítésének problematikája: a szerző halála és feltámadása

Az értekezés e fejezete a prózai szövegek analízisét és az eredmények szintetizálását megelőzően azokat az irodalomelméleti témákat tekinti át, amelyek a vizsgálat értelmező nyelvét, főként a szerzőséghez viszonyuló eljárások kiválasztását formálták. Antoine Compagnon *Az elmélet démona* című művében az irodalomtudomány egyik legvitatottabb témájának a szerzőt megillető hely kérdését nevezi meg, amely tisztázásához vissza kell térni a filológia, a pozitivizmus és a historizmus idején uralkodó, a mű értelmét a szerző szándékával azonosító elméletek újragondolásához, s ezzel együtt a szerző tekintélyvesztéséhez is. Az írói életrajz feleslegességének nézete a huszadik század hatvanas-hetvenes éveinek fordulója óta foglalkoztatja a külföldi irodalomelméleti (az orosz formalista, az amerikai Új Kritika, a francia posztstrukturalista) iskolákat, mely a magyarországi irodalomelméletben és -történetben csak a kilencvenes években terjedt el (Mekis 2019, 62). A francia posztstrukturalista elmélet követői módszeres kritikájuk tárgyául a szerző individualitásával és tekintélyével, a szöveg autonómiájával, rögzített rendjével és zártságával kapcsolatos nézeteket, valamint értelmezési gondolatokat tettek meg, amelyben jóval aktívabb szerepet tulajdonítottak az olvasóknak a korábbi személelmódokhoz képest – írja Gács Anna *A szerző mint a modern írott kultúra főszereplője* című, összefoglaló tanulmányában (Gács é.n.). Lemondtak a szerző és kora tanulmányozásáról, ezáltal a szerzői szándék feltételezéséről is. A szöveg jelentését deklaráltan a szövegben, s nem a társadalmi, történelmi és biográfiai magyarázatokban keresték. Miközben elvetették az univerzális magyarázat létezésének feltételezését, egyidejűleg felerősítették a befogadó, az értelmező szerepét is (Mekis 2019, 63).

A posztstrukturalista és dekonstruktív elméletek tehát a szerző és a mű között fennálló, kölcsönös tekintélyt kérdőjelezzik meg, mely értelmében „a kreatív, individuális szerzőséget felváltja a név nélküli szövegáramlás, illetve a földrajzi, időbeli határokon átívelő kollaboratív produkció, a merev határokkal rendelkező művet az egymással hálózatszerűen kapcsolódó, állandóan alakuló szövegtenger és a passzív befogadót a szöveget kreatívan értelmező olvasó” (Gács é.n.). Mikor egy szöveg valamely történelmi és művelődési összefüggésből egy másikba kerül, új jelentések kapcsolódnak hozzá, melyeket sem a szerző, sem az első olvasók nem láthatnak előre. „Minden értelmezés függ a szövegösszefüggéstől, annak az összefüggésnek az ismerveitől, melyben létrejött, úgyhogy nem lehetséges megismerni vagy megérteni egy szöveget önmagában. [...] minden értelmezés múlt és jelen

párbeszédeként vagy kérdés és válasz dialektikájaként fogható föl. [...] A válasz, melyet a szöveg ad, attól a kérdéstől függ, melyet mi teszünk föl a szövegnek saját történeti nézőpontunkból” (Compagnon 2006, 70–71). Z. Varga Zoltán szerint e hozzáállásnak köszönhetően, a szerzőtől megszabadulva az olvasó a szöveg intertextuális jelentő hálójába, saját eredet-nélküliségébe és végtelenségébe pillanthat bele (Z. Varga 2010, 540).

A szerző és a szöveg közötti kapcsolat újraértelmezésének két központi alakja Roland Barthes és Michel Foucault, kiket Z. Varga Zoltán az életrajz- és szubjektumellenes diskurzus alapító, francia „atyáinak” nevez (Z. Varga 2010, 540). A páros kanonizált, *A Szerző halála* és a *Mi a szerző?* szövegeinek alapvető célpontja és témája a szerző önmagából merítkező teremtésének gondolatának, illetve a szövegértés gyakorlatának az újraértelmezésére irányul.

A szerző és a mű kapcsolata közötti értelmezés központi kérdésének tekinthető – amelyet Gyáni Gábor *A történelem mint emlék(mű)* című kötetében szintén felvet –, hogy kinek a hangján szólal meg a történész, a történetmondó, a memoárszerző vagy a szépíró. Kinek vagy kiknek a nézőpontjából beszélnek el – narrátorként – a referált múltat (Gyáni 2016, 80)? „Ki mondja ezt?” – teszi fel a kérdést Roland Barthes *A Szerző halála* röpiratának kezdőgondolataként Balzac *Sarrasine* című novelláját elemezve (Barthes 2002). Michel Foucault a *Mi a szerző?* című írásában hasonlóképp a „Mit számít, ki beszél?” kérdéssel indítja gondolatmenetét (Foucault 2000, 119). A témához fűződően Gyáni Gábor megjegyzi, hogy amíg a történeti szövegeknek rendszerint a történetszerző az egyedüli narrátora, addig az irodalmi, fikciós szövegek esetében ez nem feltétlenül van így (Gyáni 2016, 80). Barthes és Foucault forradalmi elképzelései szerint az értelmezés során ki kell szabadítani a szövegeket a szerző tekintélye alól, s a különböző forrású szövegek összjátékából merítve, az olvasói szerep átértelmezésével kell létrehozni jelentéseket (Gács é.n.). Barthes egyenesen a szerző haláláról és az olvasó megszületéséről ír, mivel vélekedése alapján „az írás lerombol mindenféle hangot, minden eredetet. Az írás éppen e semleges, e kompozitum, a mellékösvény, amelyen át szubjektumunk elillan, a fehéren-fekete, amelyben minden személyazonosság feloldódik, s mindjárt elsőként az írói test azonossága. [...] a hang elveszíti eredetét, a szerző belép saját halálába, s elkezdődik az írás” (Barthes 2002, 399). A francia irodalomelméleti gondolkodó és filozófus azt a korábbi, uralkodó szemléletet kérdőjelezi meg, mely egy mű magyarázatát a létrehozójában keresi, „mintha a fikció többé-kevésbé áttetsző allegóriáján túl végső soron mindig egyetlen személy hangját hallanánk, a *szerzőét*, aki feltárja titkait»” (Barthes 2002, 399). A szerzői kategória interpretatív alkalmazásának vitathatóságáról Mekis D. János *Auctor ante portas, Szerzőfogalmak a kortárs irodalmi, kulturális diskurzusban* című kutatásában olvashatunk, mely alapját az adja,

hogy egy valós személyiség sokkal komplexebb és sokarcúbb annál, mint ami egy szövegben megnyilvánulhat. Emiatt a szövegek olvasatának kapcsán nem szerzőről, hanem annak – H. Porter Abbott nyomán – „második énjéről” (*second self*) beszélhetünk (Mekis 2010, 574). Ha egy szöveghez mellérendeljük a szerzőjét, akkor valamiféle „végpontot”, végső jelöltet is kijelölünk az értelmezéshez, amellyel lezárjuk az írást. Viszont a szerző eltávolításával nem megfejteni próbáljuk a szöveget, hiszen az „nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket, mintegy teológiai mintára (azaz a Szerző-Isten »üzeneteként«), hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő.” – fejti ki Barthes, aki hozzáteszi, hogy úgy kell tekinteni az írásra, mint kibogozandó, de nem megfejtendő, mint terét bejárható, de nem áthatolható struktúrára, s élni kell a folytonosan felkínált, változó jelentés megragadásával (Barthes 2002, 401–402). Hiszen – Szajbély Mihály szavait idézve – egyetlen szöveg sem rendelkezik valamiféle bekódolt és örökkévaló jelentéssel, hanem az a recepció során folyamatosan konstruálódik (Szajbély 2008a, 23).

Barthes elmélete a szerző teljes kivonásáról az irodalmi szövegek értelmezési folyamatában kissé túlságosan radikálisnak tűnhet. Mekis D. János is megjegyzi, hogy a Barthes-esszé diskurzív korlátozásokat legitimál, mely igazolására ismerteti E. D. Hirsch, a posztstrukturalista alapszövegekkel egyidejűleg keletkező, *A szerző védelmében*¹² című írását (Mekis 2010, 556, 557). Napjaink irodalomelméletében, az életrajzi, illetve a szerzői szándék értelmezésében játszott szerep kritikusai is elismerik, hogy „a műalkotás mint olyan nem a véletlen műve, s hogy végső soron az abban megnyilvánuló szervezettség mögött valamilyen *emberi* szándék, tervszerűség van, s ennek feltételezése teszi egyáltalán érdemessé a nyelvi jelek egy sorozatának értelmezését” (Z. Varga 2010, 550). Z. Varga Zoltán pedig rámutat arra, hogy Michel Foucault a *Mi a szerző?*-ben nem tagadja a szerzőnek az irodalmi művek működésében játszott jelentőségét, hanem annak abszolút, totalizált jellegét vitatja, majd idézi az irodalomfilozófus vonatkozó vélekedését, mely szerint arra van szükség, hogy „feltárjuk e szubjektum kötődéseit, funkcionálási módját, függőségi viszonyait... hogyan, milyen feltételek és formák között lép fel ez a szubjektumnak nevezetett valami a diskurzus rendjében” (Foucault 2000, 137; idézi Z. Varga 2010, 541). Foucault teóriáiban – a diskurzus sajátlagos formáinak érdekében – a szerző eltüntetését indítványozza, ugyanakkor nem zárja

¹² Hirsch, Eric Donald, Jr (1987): *A szerző védelmében*. Fordította: Kiss Anikó. In Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete II*. Szeged: JATE, 407–430.

ki teljesen, hogy a bizonyos szövegek olvasásakor a szerző fogalmával operáljunk (Gács 2002, 44).

Antoine Compagnon mondja ki, hogy túl kell lépni a szöveg vagy a szerző közötti választás lehetőségén (Compagnon 2006, 108). E helyett olyan személetet kell alkalmazni, amely egy irodalmi alkotás jelentésének és komplexitásának a feltárását teszi lehetővé, s ehhez – ahogy Z. Varga Zoltán megfogalmazza – a szerző „visszatérésére” van szükség (Z. Varga 2010, 555). Az igazi kérdés tehát inkább arra vonatkozik, hogy „mire használják ma a szerző fogalmát mint a szövegek értelmezése és értékelése során konstruált elméleti eszközt az irodalomtudományban (elméleti és módszertani problémaként, az értelmezésben és a szövegelemzésben, az irodalomtörténetben). [...] milyen szerepet játszik ma a szerző mint az olvasást és az írást (befogadást és alkotást) irányító kategória az irodalomban” (Z. Varga 2010, 536). Az irodalom és életrajz viszonyának vizsgálata az irodalom külsődleges megközelítését jelenti, amely tulajdonképpen másodlagos az irodalmi mű szervezett nyelvi, verstani, stilisztikai egységéhez való felfogáshoz képest. A kutatás nem egyszerűsödhet a szöveg létrejöttének okainak firtatására, mivel a kauzális magyarázat kizárólagos értelmezéshez vezethet. „Az irodalmi mű keletkezését kiváltó életrajzi, lélektani, társadalmi, történelmi okok középpontba állítása, a források azonossága nem ad választ az irodalmi mű nyújtotta esztétikai tapasztalatra, sem a szöveg belső szervezettségére.” – mondja Z. Varga Zoltán *A szerző az irodalomtudományban – egy probléma vázlat*a című tanulmányában. A folytatásban kifejti, hogy inkább a személyiség irodalomban betöltött szerepét kell vizsgálni, amelyben az életrajzi elem az irodalom traszformációjára irányul, s egy, biográfiai énnel közvetlenül nem azonosítható személyiség létezését posztulálja (Z. Varga 2010, 537–538). A gondolkodástörténeti nézőpontú irodalomértelmezés – mely a doktori értekezésben tárgyalt írók életművének vizsgálati nézőpontjaként is szolgál – már számol az életrajz, mű és kor megbonthatatlan összefüggésrendjével. Ezen értelmezői irány szerint a „szerző halála” tulajdonképpen azt fejezi ki, hogy „a mi korunk számára az ember a maga mindenoldali relációival végképpen problémává, megérthetetlenné, »zavaróvá« vált. [...] A gondolkodástörténeti nézőpontú értelmezést tehát az ember nagyon is érdekli: érdekli a történetileg létező és – egyebek közt – *alkotó*, műalkotást létrehozó eleven ember. De tudja, hogy a tárgya »lényege« semmilyen elemzéssel sem mérhető ki, hiszen az valóságrelációkban oly gazdag és összetett. Így a gondolkodástörténet csak a gyakorlati, önmagát megalkotó lényt értelmezheti. Azt, aki – egyebek közt – műalkotást is létrehoz, s ezekben »önmagát«, (kor)tapasztalatát, az emberről s a világról nyert »tudását« mindig újra megkonstruálja és láthatóvá teszi” (Lengyel 2000, 9–10).

Az autobiográfia-értelmező álláspontja tehát nem egyszerű, hiszen figyelembe kell venni a posztstrukturalizmus elveit, ugyanakkor a mai irodalmi diskurzus már jóval megengedőbb a társadalmi és történelmi kontextusokkal kapcsolatban – olvasható Mekis D. Jánostól az önéletírás-kutatás újabb perspektíváiról értekezve (Mekis 2019, 65).

A szerző fogalmát disszertációmban nem az individuális élet anekdotikus szintjén, hanem egy általánosabb eszmei, művészi célban keresem, s a köztes alanyiságot a Lejeune-féle önéletrajzi tér működésével magyarázom, amely szempontrendszer és metodika sokban támaszkodik Michel Foucault szerző-funkció fogalmára. Ám a szerzőséghez viszonyuló eljárások alkalmazása előtt három fogalom: a szerző, az önéletírás és az önéletrajzi tér tisztázására van szükség.

Philippe Lejeune Foucault nyomán a szerzőre az egymással időbeli és logikai összefüggésben lévő művek közötti szerveződés alapján tekint: „A szerző nem személy, hanem író és publikáló személy, összekötő szál szövegen kívüli és szöveg között. A szerző egyszerre határozza meg magát mint társadalmilag felelős személyt és mint diskurzus-előállítót. Az olvasó számára – aki nem ismeri a valódi személyt, még ha hisz is létezésében – a szerző diskurzust létrehozni képes személy, tehát az alapján képzelem el, amit létrehoz. Szerzővé igazából pedig vélhetően csak a második könyvtől kezdve lesz valaki, amikor a borítón szereplő tulajdonnév »közös tényezőjévé« válik legalább két különböző szövegnek és ezáltal elképzelést ad egy személyről, aki nem egyszerűsíthető le külön-külön egyik szövegére sem, és aki – mivel még újabb szövegeket is alkothat – meg is haladja azokat” (Lejeune 2003, 26). Lejeune az önéletírás fogalmát először az 1973-as keltezésű, *Az önéletírói paktum* című írásának elején határozza meg, mely az elhíresült, „Lejeune-féle” definícióvá válik. Leírása szerint az önéletírás olyan „visszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi [...] viszont krónika vagy társadalom- és politikatörténet is helyet kaphat benne” (Lejeune 2003, 18). Első definiálási kísérlete után több írásában: a *Még egyszer az önéletírói paktumról*-ban (Lejeune 2003, 225–244), *Az önéletírói paktum 25 év múltánban* (Lejeune 2003, 245–260) és *Az önéletírás meghatározásában* (Lejeune 2002, 272–285) ismét visszatér a fogalom magyarázatához, és próbálja újra tisztázni azt. „Az önéletírás kifejezést egyrészt általában véve használtam minden olyan, önéletírói paktum vezérelte szöveg jelölésére, melyben a szerző önmagáról szóló beszédet kínál az olvasónak, másrészt pedig e beszéd egy sajátos megvalósulására, mely a »ki vagyok?« kérdésre a »hogyan váltam azzá« elbeszélésével válaszol” (Lejeune 1980, 19). Leginkább az a tényt sérelmezi – habár megjegyzi, hogy az ugyanakkor elégedettség érzésével is eltölti –, hogy az

önéletrírás fogalmára a „Lejeune-féle meghatározásként” kezdenek el hivatkozni. A témával való törődését jelzi, hogy *Az önéletrírói paktum 25 év múltán* című tanulmányában újfent kiemeli, hogy a nevéhez kapcsolt fogalmi meghatározás megegyezik a „jobbfejta értelmező szótárakéval”, saját írásaiban azt csupán pontosítja, illetve a hangsúlyt a „személyiség történetére” helyezi át (Lejeune 2003, 251). A *Még egyszer az önéletrírói paktumról*-ban végigvezeti a fogalom kialakításának előzményeit: „Az »önéletrírás« szót az angoloktól vettük át a XIX. század elején. Két, egymáshoz közeli, mégis eltérő jelentése volt. Az első (általam választott) jelentése az, amit az 1866-os Larousse ad: »Egy egyén saját maga által leírt élete.« A Larousse az önéletrírást, mint a vallomás egy fajtáját, az emlékiratokkal állítja szembe, ami az elbeszélőn kívül álló tényeket is elmesélhet. Tágabb értelemben azonban az »önéletrírás« jelölhet minden olyan szöveget, amelyben a szerző *vélhetően* saját életét vagy érzéseit fejezi ki, akármilyen legyen is a szöveg formája vagy a szerző által javasolt szerződés típusa. A Larousse-nál kevésbé ismert Vapereau igen helyesen emelte ki ezt a jelentést az 1876-os »Dictionnaire universel des littératures«-ben: »ÖNÉLETRÍRÁS [...] olyan irodalmi mű, regény, elbeszélő költemény, filozófiai értekezés stb., melyben a szerző beismert vagy titkolt szándéka, hogy elmesélje életét, feltárja gondolatait vagy lefesse érzelmeit.«” (Lejeune 2003, 229). Kiemelése alapján a Vapereau-féle definíció kitér az önéletrírás mint modern műfaj fikcionalitására is: „Az önéletrírás tág teret enged a fantáziának, írója pedig egyáltalán nincs a tények hitelességére kényszerítve, mint az emlékiratokban, vagy a teljes igazságra, mint a vallomásokban” (Lejeune 2003, 230). Ő maga azt mondta, hogy „az önéletríró nem az, aki elmondja az igazságot életéről, hanem aki azt állítja, hogy elmondja az igazságot az életéről” (Lejeune 2002, 272).

Lejeune folyamatos újradefiniálási és fogalomponosítási próbálkozásaiból látható, hogy az önéletrírás irodalmi kategóriájának tisztázása igencsak problematikus. A magyar nyelvben is három, egymás szinonimájának tekintett terminus: az „önéletrírás”, az „önéletrajz” és a latinus „autobiográfia” egyaránt használatban van, ám esetükben érezhető, hogy a hangsúly eltérő jelentés-mozzanatokra vonatkozik. Mindezek mellett az utóbbi időben megjelentek újabb elnevezések is, köztük az „ön-írás” vagy az „én-írás”, az „autográfia” és az „élettörténet” – mutat rá a körülményre Z. Varga Zoltán, mely megnevezések sokasága szintén az osztályzás nehézségét érzékelteti (Z. Varga 2002, 249).

Lejeune elmélete az életműben egyfajta belső, logikai párbeszédet feltételez, amely más szövegekkel, eseményekkel folytatott dialógusokkal együtt hozza létre az értelmezéséhez szükséges intertextuális hálózatot (Z. Varga 2010, 554–555). Ameddig az életrajzi értelmezés a szöveg és az életrajz közötti kapcsolatot természetesnek, sőt kikerülhetetlennek veszi, ezzel

szemben az „önéletrajzi értelmezés abból indul ki, hogy a szerző egy vagy több, sőt akár az összes művében szándékosan, műfaji mintákkal és textuális stratégiákkal kísérletezve próbálta, jól-rosszul, sikerrel-sikertelenül megalkotni szövegbeli képét. [...] Az újabb kutatások az önmegjelenítés stratégiáit a nyelvi és műfaji kifejezésformák lehetőségeinek terében vizsgálják, figyelembe veszik az önkifejezés mintáinak történelmi és társadalmi jelentéseit, ellenállásait” (Z. Varga 2014, 8).

Az önéletrajzi tér a szerző fikciós és önéletrajzi műveinek együttes olvasatában jön létre, hiszen „A szerzőt foglalkoztató eszmék, gondolatok, tervek, magatartásformák, poétikai kérdések – legyenek azok személyesek vagy kollektívek – nemcsak az egyes művekben hagynak nyomokat, hanem az életmű darabjai közti kapcsolatban is” (Z. Varga 2010, 555). Ez az elgondolás a vizsgált írók közül Csáth Géza irodalma esetében érvényesül és magyarázható a legszemléletesebben. Z. Varga Zoltán *Önéletrajzi töredék, talált szöveg* című kötetében Csáth naplóinak szentelt fejezetét rögtön azzal a kijelentéssel kezdi, hogy a „Csáth-életmű befogadástörténetén végigtekintve jól látszik, hogy az értelmezésekben mennyire összeforr a szerző élete és műve. Mintha Csáth életművéről nem is lehetne másképp beszélni, csak megidézve legendává, mitikussá növesztett életét” (Z. Varga 2014, 46). Naplóival kapcsolatban a legtöbbit emlegetett és hivatkozott terület két tabutéma megsértésére: a morfinista függőségének és a nemi életének vezetésére irányulnak, amely tartalmak szinte elválaszthatatlanul hozzánőttek arcképéhez. Naplóbejegyzéseinek első kiadásában Töttös Gábor a kötet utószavában éppen e tabuk megdöntésével okolja a napló megjelenését, amelyet valóságos „szexregénynek”, egy freudi indíttatású, pszichikai megalapozású lélekelemzésnek titulál, s csak mellékesen teszi hozzá, hogy „egy hallatlanul fontos irodalmi dokumentumról” van szó (Töttös 1989, 144). Viszont Z. Varga Zoltán úgy látja, mintha Csáth „alakjában az élet és az irodalom mitikus egysége valósulna meg: Csáth az »élet« írója; nem egyszerűen irodalmár, aki mindig kívül marad művén, aki csak »irodalmat« hoz létre, abban az értelemben, ahogy az szembeállítható lenne az »élettel«, hanem olyan hős, akinél élet és írás nem válik szét (tehát alkotásmódja nem mimetikus)” (Z. Varga 2014, 53). Szajbély Mihály számos alkalommal kiemeli a tényt, hogy Csáth önéleírásaiban esetenként saját maga köti össze élethelyzeteit novelláival (bővebben lásd: Szajbély 2019, 17). Alakjának szentelt monográfiájában *A varázsló kertjében* publikált írásokat elbeszélői nézőpontjuk alapján két nagy csoportra: személyes és személytelen novellákra osztja fel. Az előbbiek közös vonásaként nevezi meg, hogy az elbeszélő saját maga is szereplője a történetnek, aki a személyes átéltség hangján szólal meg, mesél és emlékezik, míg az utóbbiak esetében kívül marad a történeten, személytelen hangvétellel rögzíti az

eseményeket, melyek közötti megoszlásról többnyire a kezdő mondatok árulkodnak (bővebben lásd: Szajbély 2019, 176–177). Csáth személyes novelláiban olyan érzetet kelt, mintha bennük ugyanaz a személy szólalna meg egyes szám első személyben, talán ő maga a narrátor, hiszen a történeteket átszövi a saját életéből származó, önéletrajzi elemekkel (Szajbély 2019, 177). Emiatt kötetbe foglalt írásai kezdő novellistaként is egységesnek tűnnek az olvasó szemében. Konkrét utalásokkal erősíti a szerző és a megszólaló én azonosságának érzetét: az elbeszélők gyakran az orvosi pályán tevékenykednek vagy tanulmányaikat végzik, mint *A kályha*, *A vörös Eszti*, a *Mariska az anyjánál* és *A sebész* karakterei. *A vörös Eszti*-ben, a *Találkoztam anyámmal*-ban és a *Mariska az anyjánál*-ban családtagjai elevenednek meg. A *Szombat este* című novellájában a családi idillt festi le, irodalmi figurává változtatva szüleit és testvéreit, valamint a gyerekeknek cukros vizet adó özv. Decsy Károlyné, Klauzer Antóniát (vö. Csáth 2007c, 56–57; 2008, 99–100). „Egyik legkedvesebb időtöltésünk a zenével való foglalkozás volt. Ezt rendszeren vacsora után üztük. Anyikának szép csengő szoprán hangja volt, minden nap énekelt, én kísértem zongorán. [...] De nem csak énekeltünk, hanem bőven zongoráztunk is, különösen négykezeset.” – emlékezik vissza második feleségére, Ilonkára id. Brenner József (Brenner 2020, 123), mely mellett Csáth testvérei, Dezső és Etelka nevei megegyeznek a novella szereplőivel. A *Mariska az anyjánál* szövegében az elbeszélő majkónak hívja dédnagyanyját, kinek alakja „Grósz” édesanyjával mutat egyezést (vö. Csáth 2013, 228). A *Találkoztam anyámmal* narrátorát pedig ugyanúgy kísérti elhunyt édesanyjának emléke, akár a mű íróját.

A varázsló halála kiadvány megjelenését követően Kaffka Margit kritikájában azt a kijelentést teszi, hogy „Valóban – úgy érez az olvasó – a személyes élmények közül kevés maradt megíratlan” (Kaffka 1989). „Azonosságról persze nincs szó, de kétségtelen, hogy a kötet novellái azért (is) hatnak a líra erejével, mert bennük minduntalan előtérbe kerülnek az önéletrajzi elemek, mert szövetükön minduntalan átüt a személyesség varázsa. Naplói megerősítik, hogy a személyesség nem a fikció része, hanem annak kiindulópontja. Még olyan esetekben is, amikor a novella a személytelen csoportba tartozik.” – írja Szajbély Mihály monográfiájában (Szajbély 2019, 177), majd gondolatmenetét végigvezeti Csáth további novelláskötetein is. A *Délutáni álmom* kapcsán közli, hogy a „novellák önéletrajzi ihletése nyilvánvaló, így most sem kétséges, hogy az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő minden esetben egyazon személy” (Szajbély 2019, 258; az azonosságok konkrét utalásait bővebben lásd: Szajbély 2019, 258–261). A *Schmidt mézeskalácsos* kötetben mindössze egyetlen írás, a *Pali!*... képviseli a lírai hangvételő, személyes novellák típusát,

míg a *Muzsikusokban* szereplő elbeszélések,¹³ valamint a korabeli kötetekben meg nem jelent novellák¹⁴ közül újra több szöveget sorol ebbe a kategóriába (Szajbély 2019, 347, 350). Bóka László szerint Csáth az objektív-émlékezők csoportjába tartozik, aki számára a múlt nem olyan hely, ahová „a jelenből el lehet menekülni, hanem ugyanolyan tárgyi valóság, mint a jelen. Nem hangulatokat keres a tegnapi, hanem »eseteket«” (Bóka 1978, 43). Ma már a teljes Csáth-opus ismeretében a kortárs értelmezések, a róla és műveiről írt megannyi tanulmány ugyancsak rámutat ezekre a gyermekkori, önéletrajzi ihletettséggű elemekre, magyarázva azoknak a munkásságára gyakorolt hatását.

Philippe Lejeune elmélete alapján az önéletírás felépíti azt, hogy milyen rendben alapszik a végső igazság, melyet a szövegek megcéloznak. A „mély és sokrétű” jelzőkkel ellátott regényt a „felszínes és sematikus” önéletírással szembe állítva fogalmazza meg, hogy az olvasó „gyakran elfelejti, hogy ezekben az ítéletekben az önéletírás két szinten jelenik meg: egyszerre az összehasonlítás egyik *tagja* és az összehasonlítás alapjául szolgáló *kritérium* is. Mi az az »igazság«, amelyet a regény jobban hozzáférhetővé tesz, mint az önéletírás, ha nem a személyes, individuális, benső igazság, vagyis pont az, ami minden önéletírói terv célba vesz? Ha szabad így fogalmaznunk, a regény éppen önéletírásként nyilvánítja igazabbnak. / Épp ezzel ösztönzi az olvasót, hogy a regényeket ne csak az »emberi természet« igazságára vonatkozó *fikcióként* olvassa, hanem az egyénről árulkodó *képzeldésként* is” (Lejeune 2003, 42–43). Az autofikció eltünteti a különbségeket az önéletrajzi és fikciós beszédmódok között, befolyásolva az olvasót a befogadási folyamat során, hogy hol egy egyik, hol a másik felé hajoljon (Mekis–Z. Varga 2008, 7). A témával kapcsolatos vélekedések nem megegyezők: Philippe Lejeune szerint az autofikciók többsége önéletírásként olvasható, mint „nyakatekert út” a valósághoz (Lejeune 2008, 13), addig Szávai János megállapítása alapján azok elsődlegesen irodalmi szöveggként olvashatók és olvasandók (Szávai 2008, 32).

A szerzői szándékba vetett hit a párhuzamos szöveghelyek módszerében is továbbélne látszik, amely lényege, hogy egy szöveghely értelmezési nehézségénél, homályosságánál vagy kétértelműségénél olyan párhuzamos szöveghelyet keresünk ugyanabban vagy egy másik szövegben, ugyanattól vagy egy másik szerzőtől, amely a kérdéses szöveghely jelentését megvilágítja (Compagnon 2006, 75–76). A módszer tehát „implicit módon a szerzői szándékra vonatkozik, ha nem is mint előre elhatározott vagy előzetes szándékra, de

¹³ *Ismeretlen házban, Nyári utazás, A bicska* (bővebben lásd: Szajbély 2019, 350).

¹⁴ *Egyiptomi József, Souvenir, A viszontlátás, A kis Emma, A sarlach, Vasút* (bővebben lásd: Szajbély 2019, 405–406).

legalább mint struktúrára, rendszerre vagy megvalósuló intencióra.” – fejti ki Compagnon *Az elmélet démona – irodalom és józan ész* című kötetében a filológiai és hermeneutikai eszközök rávilágításával (Compagnon 2006, 80). Az eljárás lényege Z. Varga Zoltán összefoglalásában a következőképp hangzik: „A módszert alkalmazva egy szövegrészlet értelmének, jelentésének megvilágításához, értelmezésünk alátámasztásához ugyanazon szerző egy másik szövegét hívjuk segítségül. Ez az eljárás az azonos szerzői névvel jelölt szövegekkel kontextualizálja az értelmezett szöveget, kimondatlanul is feltételezve, hogy ezen szövegeknek különbségeikben és egyediségükben is vannak közös tulajdonságaik, összefüggéseik. A visszatérő témák, gondolatok, motívumok, műformák keresésének, összehasonlításának az ad értelmet, hogy egy koherens, egységes retorikai-textuális univerzum darabjainak tartjuk a különböző műveket. Világos, hogy itt nem a szerzői szubjektivitás pszichológiai, élettörténeti egységéhez fordul az értelmező, hanem mint intratextuális egységhez” (Z. Varga 2010, 551–552).

Szajbély Mihály Csáth-monográfiájában kellő óvatosságra int a novellák, a publicisztikai írások és a zenekritikák életrajzi forrásként való hasznosításakor, hogy azok a személyes sors alakulásának forrásaiként csak akkor használhatók, ha e jelentésréteghez interpretációkon keresztül jutunk el. „A biográfiai érdeklődés [...] éppen megköveteli, s nem helyettesíti a műértelmezést – miközben a személyes motiváció feltárása szempontokat adhat a műalkotások megértéséhez.” – szögezi le, majd a fikciós alkotások mellett, a hagyományos értelemben vett faktuális szövegek – naplók, levelek, emlékiratok – esetében is körültekintésre figyelmeztet a biográfiai hasznosítás alkalmával, melyek „éppen úgy konstrukciók, mint a novellák – csak a konstruálási szabályok térnek el egymástól” (Szajbély 2019, 17). Utasi Csaba *Lételemény-variációk Csáth Géza műveiben* című tanulmányában hívja fel a figyelmet az életrajzi adatok, ideológiai előítéletek, belemagyarázások és félreértések okozta buktatókra. Ennek ellenére Csáth esetében ő maga is vállalja az efféle értelmezések veszélyeit, mely során „a szépíró Csáth Géza mellett az eszmélkedő Csáth Gézát ” is szem előtt tartja (Utasi 1994a, 21).

Nem céлом részletekbe menően elemezni és igazolni, avagy cáfolni a vizsgálat alá vett személyes irodalmi műfajok igazság és fiktív tartalma közötti arányt. Mindössze olyan lehetőségként tekintek rájuk, amelyek lehetővé teszik a szöveganalízis önéletrajzi tér felőli megközelítését, a fikciós és a referenciális olvasásmód által megmutatkozó összefüggések felfedezését. Az azonban kétségtelen tény, hogy a naplók, a családi levelezések, az önéletírások, valamint a különböző jellegű publicisztikai írások korrajzá szélesedve, teljesebb képet nyújtanak a vizsgált írók világáról, s a műveik mögött munkálkodó

mechanizmusokról. Az életmű olyan kiegészítői, amelyek háttérként szolgálnak, s lehetővé teszik a fikció „motívumainak” kirajzolódását (Lejeune 2003, 51). Az ilyen meggondolás nyomán pedig egy olyan tudományos narratíva konstruálódására nyílik lehetőség, amely „alkalmasint életrajzi forrásul használ fikciós műveket, miközben a konstrukcióknak kijáró óvatossággal tekint a faktuális forrásokra” (Szajbély 2019, 18).

2.1. Önéletírások, levelezések és (kultusz) naplók

A visszaemlékezés, a levél és a napló egymástól eltérő emlékezési mechanizmusok termékei, melyekben megszólaló narratíva különféle identitások konstruálására nyújt alapot. „A faktuális szövegek [...] nem *rekonstruálják* a valóságot, hanem a valóság médiuma nyomán *konstrukciókat* hoznak létre a valóságról. Az *így történt és nem másként* bizonyosságát naplóbejegyzések és levelek sem adhatják az értelmező kezébe.” – vélekedik Szajbély Mihály (Szajbély 2019, 18). A személyes életútra való emlékezés kifejezetten az egyéni identitás megalkotását vagy annak felfedezését hivatott szolgálni. Az „előhívott” régi emlékekben az elbeszélő rendszerint az események szereplőjeként van jelen, az újabb emlékek esetében azonban csupán megfigyelőként számol be arról, hogy miként tapasztalta meg, hogyan élte át az elbeszélte eseményeket (Gyáni 2000, 140–141). A műfajok közötti besorolás veszélyeiről Lejeune megjegyzi, hogy amíg az önéletírást a fikció bája, addig a naplót az igazság vonzza, mivel az előbbiben a múlt korlátozott ellenállást jelent a képzelet hatalma felett, a naplóíró viszont sohasem ura szövege folyásának. Az önéletíró esetében az antifikció „vállalando és betartandó kötelezettség”, a naplóíró számára ez alapvető kényszer (Lejeune 2008, 13–15).

Munk Artúr nevéhez két önéletírás és egy háborús napló kötődik. Életének és irodalmának egyik legmeghatározóbb szegmenseként az első világháború nevezhető meg. 1914. július 27-ei mozgósítását követően három éven át szolgált orvostisztként a balkáni és a keleti front területén, majd 1917. július 8-ától négy éven át tartó orosz hadifogságba került (Munk 1999, 15, 82). Önéletírásai közül a háború eseményeit és szerzett élményeit tematizáló első műve, *A nagy káder, Egy pleni feljegyzései a forradalmi Oroszországból* (Munk 1930) 1930-ban jelent meg, amely a témát övező érdeklődés miatt a budapesti Pantheon Kiadó gondozásában négy vagy öt kiadást is megért (Bori 1981, 236). Oroszországi hadifogságának történetét a rálátás távlatából önti könyvformába, amely keletkezésével kapcsolatban Bori Imre megjegyzi, hogy az íráshoz Munk „az I. világháború idején tér vissza, amikor orvostisztként a Monarchia 65. gyalogezredének táborigadságát, a *Ludwig Bakát* szerkeszti, alkotó munkára azonban majd csak az orosz fogságának élményei serkentik, 1921 után, amikor *A nagy káder* című művét fogalmazza” (Bori 1981, 236). 1953-ban publikálta másik önéletírását, a *Köszönöm addig is... Egy orvos életregényét*, amely annyiban különbözik *A nagy káder*től, hogy az előbbiben kizárólag a háborúval kapcsolatos élményeit, hadiorvosként és hadifogolyként eltöltött éveit beszéli el, addig az utóbbiban végigkísérhetjük életét a

gyermekkorától kezdve szinte a haláláig, kiegészítve néhány, a környezetében lezajló eseménnyel. A kötet hatodik fejezete ugyanazon évben a *Híd* 1. számában is közlésre került (Munk 1953, 19–24), majd a második kiadás (Munk 2018) 2018-ban láthatott napvilágot a budapesti Minerva jóvoltából. Munk a kötet *Utószavában* önéletírását „életregénynek” titulálja, majd a következőképp búcsúzik: „Köszönöm az olvasónak, hogy türelmesen elkísért kalandos életem során. / Hálásan köszönöm szíves figyelmét, érdeklődését. / – Köszönöm addig is...” (Munk 2018, 337). Az első személyű, autodiegetikus elbeszélés mellett ily módon tisztázza írásában a Philippe Lejeune által meghatározott önéletírói paktum (Lejeune 2002, 144–145) működését,¹⁵ valamint azonosítja magát az elbeszélővel és a szereplővel is, hiszen az elbeszélésben neve egyetlenegyszer sem tűnik fel. A *Napló 1915–1916* címet viselő, harctéren keletkezett naplókötetének kiadása sokat váratott magára: részleteiben 1996-ban adták közre betűhíven az *Üzenet* folyóiratban, könyv formájában (Munk 1999) pedig 1999-ben jelentették meg az Életjel Kiadó gondozásában (Gubás 1999, 6). A kötet Munk frontszolgálatának mindössze pár hónapját öleli fel naprakészen, melyet 1915. október 28. és 1916. január 17. között vezet rendszeresen, míg az 1921. júliusi hazaindulásáig tartó időszak eseményeit egyetlen bejegyzés által pótolja. Naplóírását – Gázsó Hargita muzeológus szerint – a húgától, Jolántól kapott füzet nagysága, oldalainak száma formálja, hiszen annak vezetését a füzet utolsó oldalainál abbahagyja, majd foglalja össze az elkövetkező hónapok, évek háborús történéseit (Gázsó 2018, 98). A napló igazi jelentőségét a kötet szerkesztője, Gubás Ágota emeli ki, aki szerint eme izgalmas és hiteles krónikára Munk Artúr regényeinek kútforrásaként tekinthetünk (Gubás 1999, 6). Erre utal Bori Imre is *A hinterland Utószavában*, mely szerint Munk „a katonaelet során gyűjtött tapasztalatai – konkrétumai nélkül nem is tudott volna dolgozni” (Bori 1981, 237).

Kosztolányi Dezső életműkiadásában először levelezése láthatott napvilágot: elsőként 1959-ben Scheiber Sándor és Zsoldos Jenő sajtó alá rendezése által a *Tizenkét Kosztolányi levél* (Scheiber–Zsoldos 1959) az Akadémiai Kiadónál, továbbá ugyanebben az évben megjelent egy, Babits Mihály, Juhász Gyula és Kosztolányi Dezső egymásközi levelezésgyűjteményét tartalmazó kötetet is (Babits–Juhász–Kosztolányi 1959). Dér Zoltán munkásságának köszönhetően három összeállítás került kiadásra: 1972-ben a *Negyvennégy levél, Költő családon belül* (Kosztolányi 1972) és 1985-ben a *Levelek Kosztolányihoz (1907–1936)* (Dér 1985) a szabadkai Veljko Vlahović Munkásegyletem jóvoltából, majd 1988-ban,

¹⁵ A szereplőnek nincs neve az elbeszélésben, a szerző azonban nyíltan azonosnak mondja magát az elbeszélővel (Lejeune 2003, 3). Az önéletírói, avagy igazság-paktum ugyanúgy vonatkozik a nem visszatekintő elbeszélői pozíciójú művekre: naplóra, önarcképre, nem prózában írott önéletírásokra stb. (Z. Varga 2002, 250).

immáron Életjel miniatúrként *A Kosztolányi család levelezéséből* című kötet (Dér 1988). Legvégül 2013-ban bocsátották közre a *Kosztolányi Dezső levelezése I., 1901–1907.* címet viselő kiadványt (Kosztolányi 2013b) az író életművének a pozsonyi Kalligram Kiadó által szerkesztett, kritikai kiadásának sorozatában Buda Attila, Józán Ildikó, Sárközi Éva sajtó alá rendezésében. A sorozat további, Kosztolányi műveit felölelő részeinek szerkesztése Dobos István, Szegedy-Maszák Mihály és Veres András nevéhez fűződik. A Kosztolányi-naplók kiadástörténete levelezéséhez viszonyítva sokkal szegényebbnek bizonyul: 1985-ben jelentették meg a Petőfi Irodalmi Múzeum kiadásában a *Napló, Igen becses kéziratok (1933–1934)* (Kosztolányi 1985) kötetet Kelevéz Ágnes és Kovács Ida sajtó alá rendezésében, majd 1996-ban Réz Pál munkájának köszönhetően a *Levelek – Naplók* összegző kiadványt (Kosztolányi 1998) a budapesti Osiris Kiadónál.

A naplók keletkezésüket tekintve két időszakra oszlanak: az 1900. október 22-e és 1901. április 11-e között keletkezett bejegyzésekre, valamint az 1933–1934-es időszak kézirataira, melyek tartalmuk és stílusuk tekintetében markáns eltéréseket mutatnak. Kosztolányi kamaszkori naplója a klasszikus értelemben vett napló műfaját testesíti meg, melyben beszámol a körülötte zajló eseményekről, a napi történésekről, a jövőbeli terveiről és a saját eszméiről. A napló egy rendszeresen, folyamatosan írt, személyes élményeket, feljegyzéseket időrendben tartalmazó mű, az én-formájú perszonális elbeszélés egyik sajátos változata. Műfajilag irodalmon kívül álló jelenség, stílusában közvetlen és kötetlen, mondatfűzése és szerkesztése nemegyszer laza (Kulturális Enciklopédia). A személyes irodalom e műfaja az elbeszélés visszatekintő (retrospektív) perspektívájában különbözik az önéletírástól – olvasható Lejeune-től, akinek a besorolása szerint a napló elsősorban élettevékenység, és csupán másodsorban irodalmi forma, mely az íráson keresztül valósul meg, de nem merül ki abban (Lejeune 2003, 18; 2008, 22). Lejeune utal rá, hogy azt szintén egy paktum irányítja, még ha az sokszor rejtve is marad előttünk, s minden naplónak van címzettje, még akkor is, ha az a későbbi önmagunk (Lejeune 2003, 255–256). A legszemélyesebb és a legintimebb megnyilatkozási lehetőség, ezért esetében nem beszélhetünk személytelen szerzői magatartásról és hangvételtől. A szövegeket alapvetően befolyásolják az író érzelmei és hangulata, a leírtakhoz köthető érintettség. Tartalmát minden esetben meghatározza a naplóírás célja. Kosztolányi első naplóbejegyzésében úgy fogalmaz, hogy számára azért érdemes naplót írni, mert „jó és kellemes érzés lesz azt olvasni, majd akkor, midőn meglett ember leszek, mily édes lesz majd meggyújtani az emlékezés fáklyáját, midőn a kandalló mellett kis csevegő gyermekek ülnek, s mellettem egy szép és jó feleség, kivel megosztom a föld örömeit, terhét” (Kosztolányi 1998, 763). Hozzá hasonlóan

Munk Artúr naplóvezetésének céljáról így vall: „Hivatása volna, hogy magába szedje a háborús élményeim javát – valószínűleg – azon célzattal, hogy késő vénségemre legyen mit olvasni az unokáimnak” (Munk 1999, 15). Csáth Géza gyermekkori éveiben vezetett naplóját önmagának írja, negyedik füzetén a következő szöveget tünteti fel: „Aki kívülem olvassa, az nem becsületes ember” (Csáth 2013, 235). Öccsének, Dezsőnek 1906 májusában Budapestről írt leveléhez az alábbi figyelmeztetést fűzi: „A naplóimba ne nézz (azokat magyarázat nélkül nem szabad olvasni mint tanulatlan embernek a szentirást) Tudod, hogy nem csak öcsémnek hanem barátomnak is tartalak), (ami az előbbinél sokkal több) és hogy előtted nincsen titkom se, de arra kérlek, hogy még ne bánts, azokat az ügyeimet melyek bennök vannak, majd csak *élszóval* szándékozom az orrodra kötni” (Csáth 2007c, 80). Hózsza Éva a Csáth-naplókat önmegszólító naplóknak titulálja, mivel azok „elbeszélője” bennük nem a naplót, hanem önmagát szólítja meg (Hózsza 2009a, 49). Viszont a későbbi évekből származó naplóiból egyértelművé válik, hogy célja az élettörténetének dokumentálása, naptári tájékozási pontokkal történő lefedése, amely írásmódjában a magánjellegű és a nyilvános között ingadozik (Z. Varga 2012, 59). A naplót Kosztolányi Dezsőre hagyta, mivel azt szerette volna, hogy unokatestvére megfejtse „félresikerült életének titkát”, és foglalja regénybe a morfinizmusba torkollott életének történetét (Szajbély 1997, 309).

A Kosztolányi- és Csáth-naplók hasonlósága a sablonszerű bevezetők tekintetében szintén szembeűnik. Csáth Géza első naplókötetének írását „Isten segítségével” felkiáltással 1897. április 7-én kezdi meg I. osztályos gimnáziumi diákként, amikor a naplóírás a polgárság körében divatba jön. Következő füzetét leggyakrabban a „Jól esik visszaemlékezni az elmúlt időkre” jellegével látja el (Csáth 2013, 5, 53, 105, 235, 301, 365). Naplóját tízéves korától csaknem haláláig, huszonekét éven át vezeti, amely számára nemcsak életének megörökítését, hanem az írással való megismerkedés első módját is szolgálja – fejt ki Z. Varga Zoltán tanulmányában (Z. Varga 2012, 57). Kosztolányi naplóját tizenötödik életévében a „Jucundum est memoria praeteritorum rerum.” és a „Tehát Isten segítségével fel!” mondatokkal nyitja 1900. október 22-én, melyet hónapokon keresztül többé-kevésbé rendszeresen vezet. „Érzelem és esemény egyaránt papírra kerül, okoskodással vegyest.” – írja Bori Imre Kosztolányi-monográfiájában (Bori 1986, 8). Az indulást követően 1900. december 26-áig minden nap feljegyez legalább egy-egy mondatot, míg a naplóvezetési rutinját elsőként 1900. december 27-e és 30-a között betegsége miatt kénytelen megtörni, viszont utólagos összegzéssel pótolja a kihagyott napok eseményeit. 1901. január 31-éig

ismét mindennaposak a feljegyzései, majd februárban¹⁶ német nyelven írja naplóját, amelyről március 1-jén nyilatkozik, amikor visszatér az anyanyelvéhez: „Az alatt az egy hó alatt, míg naplóm tanulmány gyanánt németül vezettem, oly idegen voltam gondolataimban, oly kedvetlenül ültem le leróni a nap történetét, úgy éreztem magam, mint a csecsemő, kit leszakítanak az anya édes emlőjéről, melyből a legédesebb tej szivárog. Most visszatérek tehozzád, oh gyönyörű nyelv, s te újra kinyitod tárházadat. Engedsz bányászni fénylő kincseid között... Oh, gyönyörű magyar nyelv!” (Kosztolányi 1998, 797). Az ezt követő hónapban újra napi szintűek a beszámolóik, habár valószínű, hogy azokat nem mindig az adott nap végén jegyzi fel.¹⁷ Érzékelhető, hogy a naplóírás számára nem oly mértékű szenvedély, mint Csáthnak, mivel 1901. április elejétől újra kimaradoznak írásai, majd 11-én le is zárja naplóírását a következő szavakkal: „Szakadjon vége naplómnak e fájdalmas akkorddal. / Igazat írtam, ahogy éreztem!!!!” (Kosztolányi 1998, 808).

Kosztolányi kamaszkori naplójával szemben a több mint harminc évvel később, valószínűsíthetően 1933 legeleje és 1934 második fele között keletkezett, az utókor számára fennmaradt naplóját¹⁸ már munkanaplóként és jegyzetfüzetként használja. A feleségétől kapott szürkefedelű, piros címkés füzet eredeti bejegyzéseinek eligazodni nem egyszerű feladat. A forrásszöveget Kosztolányi Gabelsberger-Markovits-féle gyorsírással vezeti, papírokra jegyzetelt cédulákat ragaszt a füzetbe, emellett szín és betűkódokat (bővebben lásd: Kosztolányi 1985, 103) használ, s sokszor szótagokat, végződéseket is elhagy a sebes jegyzetelés következtében – mutat rá a naplóvezetési sajátosságokra a kötet szerkesztője, Kelevéz Ágnes, aki több alkalommal is kiemeli a tényt, hogy nem szokványos értelemben vett naplót tarthat a kezében az olvasó (Kelevéz 1985, 6–7). A szövegek dátumozás nélkül állnak, többnyire pár mondatos, kusza gondolatokat, ötleteket és vázlatokat foglalnak magukba, amelyek írójuk számára szolgáltak emléktetőül. Annak ellenére, hogy bennük nem olvashatunk napi eseményekről, csak elvétve néhány személyes emlékről, a bejegyzések értéke – a disszertáció tekintetében is – kiemelkedőnek számít, hiszen azokban Kosztolányi az őt „foglalkoztató jelenségeket, alakokat, eseteket, emlékeket gyűjtötte össze” (Kelevéz 1985, 6–7). A *Levelek – Naplók* megjelenését követően – amely egyaránt tartalmazza a két naplóírási korszak bejegyzéseit – Szegedy-Maszák Mihály teszi fel azt a kérdést a *Műfajok a*

¹⁶ Naplófüggeléként pótolja az 1901. február 11–27. közötti időszak leírását. A német nyelvű naplóvezetése nem olvasható kiadott kötetekben.

¹⁷ 1901. március 23-ai és 24-ei bejegyzéseikhez a következő magyarázatot fűzi: „Egyszerre írok e két napról, mert mindkettő oly hasonló volt egymáshoz, mindkettő oly szomorú” (Kosztolányi 1998, 803).

¹⁸ A naplószövegeket tartalmazó kötet *Előszavában* Kelevéz Ágnes utal arra, hogy Kosztolányi felesége több, ehhez hasonló munkanaplót is megőrzött, azonban azok megsemmisültek a Kosztolányi család Tábor utcai házáat 1944 őszén ért bombatalálat következtében (Kelevéz 1985, 6).

kánon peremén tanulmányában, hogy vajon mennyiben módosíthatják Kosztolányi életművének megítélését a naplók és a levelezések (Szegedy-Maszák 1998b). Kétségtelen, hogy az életrajzi vagy a személyiség-lélektani vizsgálódás számára nélkülözhetetlen forrásértéke van e szövegeknek, viszont Kosztolányi „levélben sokkal kevesebbszer vállalkozott önértelmezésre, [...] ilyen jellegű írásaiban viszonylag ritka a művészet mibenlétére vonatkozó töprengés [...]. Fönnmaradt két naplója közül a későbbi ugyan tartalmaz lényeglátó megállapításokat, de márcsak terjedelménél s időbeli korlátainál fogva sem tekinthető olyan jelentősnek” (Szegedy-Maszák 1998). Ugyanakkor hozzát teszi, hogy „Levelei azt bizonyítják, hogy mindvégig mohó kíváncsisággal élt benne a még nem ismert művek iránt. [...] A diákkori naplónak az a legfigyelemreméltóbb jellemzője, hogy olyan kérdések megfogalmazását tartalmazza, amelyek akár a *Számadás* vagy az *Ének a semmiről* szemléletével is összefüggésbe hozhatók. [...] kissé gyerekesen irodalmias kijelentése előre vetíti a későbbi évek megannyi írásművében megfigyelhető tanácsstalanságot, amely lét és tudat viszonyának mérlegelését jellemzi. [...] Művészetfelfogásának előzményei is nagyon korán kimutathatók” (Szegedy-Maszák 1998).

Csáth napló-hagyatékából elsőként a halála után mintegy hatvan év elteltével, 1988-ban a *Híd* folyóirat hasábjain jelentették meg az 1912–1913-as időszak naplóbejegyzéseit a legszükségesebb helyesírási korrekciók elvégzésével. A folytatásos közlés első részlete alatt Bori Imre szerkesztői megjegyzése olvasható, melyben a kiadás célja is megnevezésre kerül: „Közlésünk tehát ideiglenes jellegű: abban a reményben tesszük közkinccsé, hogy előbb-utóbb sor kerülhet majd a Csáth-naplók pontos, betűhív és teljes kiadására, amikor is e naplók köré szőtt legendák majd feleslegessé válnak” (Bori 1988, 75). A naplóbejegyzések második kiadása 1989-ben a szekszárdi Babits Kiadó (Csáth 1989), a harmadik kiadás pedig 1995-ben a budapesti Windsor (Csáth 1995a) jóvoltából láthatott napvilágot. Ezen kötetek szövegeit Szajbély Mihály filológiai szempontból nem tartja hitelesnek, hiszen az eredeti kézirat lappangása és a másolatok másolatai alapján készült kiadások kapcsán a szövegromlás lehetőségét nem lehet kizárni. Viszont tartalmi szempontból „kétségtelenül hiteles feljegyzések ezek, melyekből képet alkothatunk Csáth minden tekintetben valóságos lélekállapotáról 1912 szeptembere és 1913 januárja között” (Szajbély 1997, 310). Szajbély megfigyelései alapján a kötetekben közölt szövegeknek csak kisebb része tekinthető valódi naplónak. Az 1912-es stubnyafürdői nyárról és a Kosztolányi Dezsőhöz szóló feljegyzéseket, továbbá a *Morfinizmusom története* című, összefoglaló írásokat inkább emlékiratnak minősíti (Szajbély 1997, 310). Hasonlóképp vélekedik Z. Varga Zoltán, mikor kijelenti, hogy Csáth számára a „hosszú visszatekintő betétek nemcsak az élettörténet teljes dokumentálását,

naptári tájékoztató pontokkal történő lefedését szolgálták, hanem egy új műfaj, az emlékirat felbukkanását is jelzik. [...] a visszatekintő részek mint a nyilvánosság számára készülő, némiképp kozmetikázott, hivatalos élettörténetet adnának elő” (Z. Varga 2014, 58–59).

A Csáth-naplók és a családi levelezések további kiadásai jobbára Dér Zoltán, Szajbély Mihály, Molnár Eszter Edina és Beszédes Valéria munkájának köszönhetőek. 1997-ben jelent meg a naplók első folytatása, a *Fej a pohárban, Napló és levelek, 1914–1916*. (Csáth 1997) Dér Zoltán és Szajbély Mihály sajtó alá rendezése által a Magvető Könyvkiadó gondozásában. A kézirat nyolc évtizeden át tartó lappangását és a közzététel elhúzódását Dér Zoltán a politikai és társadalmi körülményekkel, a naplókban olvasható, főként szomszédos népekről megfogalmazott, szókimondó és sértő nézetekkel magyarázza (Dér 1997, 297). A kifejtett körülmény indokoltságára Szajbély Mihály a következőképp reflektál Dér utószavát követően: „Az, hogy a világháború kitörésekor milyen megvető hangon beszél az ellenséges országokról, és milyen mértékben dagasztotta keblét az elfogult nemzeti büszkeség, végül is nem igazán meglepő azok számára, akik ismerik az 1905-ös választások idején született, hasonló hangvételű cikkeit, vagy élete végén Jókairól írt, töredékben maradt tanulmányát. Tetszik vagy nem, tudomásul kell vennünk, hogy korának egyik legmodernebb írója, esztétikai nézeteit tekintve legnyitottabb gondolkodója nem volt képes szabadulni a századelő nemzeti sovinizmusának hálójából” (Szajbély 1997, 317).

Pár évvel később, 2002-ben az 1912–1913-as napló 1913-ból származó részletekkel kibővülve került újra kiadásra (Csáth 2002), amelyet 2005-ben az *Emlékirataim a nagy évről, Háborús visszaemlékezések és levelek* című kiadvány követett a Lazi Kiadónál (Csáth 2005b). A kötet előszavában Dér Zoltán arról ír, hogy e memoár mentes a harci cselekmények leírásától, „elsősorban közvetlenül a háború előtti hangulatot, a közvélekedést, a hadikórházak mindennapjait, a korabeli Budapest képét tárja elénk” (Dér 2005, 8–9). A kiadó megjegyzései szerint a kiadás során változatlanul hagyták a kisebb jelentőségű helyesírási hibákat, csak a központosítást javították.

2005-től kezdődően a szabadkai Szabadegyetem Életjel könyvek formájában bocsátotta közre a Csáth-naplók összkiadását. A sorozatban elsőként megjelenő *Napló (1897–1899)* kötetben (Csáth 2005a) először pillanthatunk bele Csáth naplóírásának kezdeteibe, amelyet 2006-ban a *Napló (1900–1902)* (Csáth 2006), 2007-ben a *Napló (1903–1904)* (Csáth 2007a) és a *Napló (1906–1911)* (Csáth 2007b) kiadások követték Beszédes Valéria és Dér Zoltán közreadásában. Ezen kiadások különlegessége, hogy a szöveget betűhíven publikálták, még a nyilvánvaló helyesírási hibákat sem javították. Dér Zoltán hagyatékából szintén Életjel könyvként vált hozzáférhetővé Csáth válogatott családi

levelezése Beszédes Valéria utószavaival ellátva: 2007-ben a *1000 x ölel Józsi, Családi levelek 1904–1908* (Csáth 2007c), 2008-ban a *1000 x ölel Józsi, Családi levelek 1909–1912* (Csáth 2008a) és *1000 x ölel Józsi, Családi levelek 1913–1919* (Csáth 2008b). Az író válogatott levelezését tartalmazó, legújabb kiadvány 2020-ban jelent meg a Magvető Kiadónak köszönhetően. A *Smaragd asztal* címet kapó kötetbe (Csáth 2020) foglalt leveleket Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály gyűjtötte össze, s mellékelte azokhoz jegyzeteket.

2014-ben immáron negyedik kiadásában láthatott napvilágot a *Napló 1912–1913* (Csáth 2014) a Fapadoskonyv.hu Kiadó jóvoltából. Az elmúlt években a naplók újabb kiadása vette kezdetét a Magvető Könyvkiadó életműsorozatában Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály a Petőfi Irodalmi Múzeum tulajdonában lévő eredeti kéziratok sajtó alá rendezése által. Elsőként, 2013-ban adták közre a „*Méla akkord: hínak lábat mosni*”, *Naplófeljegyzések 1897–1904* (Csáth 2013), 2016-ban az *Úr volt rajtam a vágy, Naplófeljegyzések és visszaemlékezések, 1906–1914* (Csáth 2016) és 2017-ben a *Sötét örvénybe süllyedek, Naplófeljegyzések és visszaemlékezések, 1914–1919* (Csáth 2017) című köteteket. Bennük egységesítésre, kiegészítésre és kijavításra kerültek a kéziratok elírásai és központosítása a mai helyesírási szabályok figyelembe vételével, ugyanakkor megtartva a korra és Csáth Gézára jellemző, stílusértékű sajátosságokat – tisztázzák a sajtó alá rendezés szempontjait a szerkesztők a naplókötet végén (Csáth 2013, 533). Csáth naplóírásainak korszakait behatároló kötetek címében szereplő *visszaemlékezések* meghatározás igencsak beszédes, amely utal az író 1906-tól jellemző, naplóvezetési stílusára.

A naplóban, a műformájának természete révén, benne van a folytonos újrakezdés, a nézőpontváltás és a perspektíva-váltás lehetősége (Szávai 2008, 27). A Csáth-naplók esetében kiemelkedő az tény, hogy az írójuk naplóírási stílusa folyamatos változásokon megy keresztül. Ezeknek a végigkövetése a kezdetektől a bekövetkező tragédiájáig nem egyszerű feladat, mivel sűrűn váltogatja azokat, hol visszatérve egy régi, jól bevált módhoz, hol pedig újjal próbálkozik. Csáth naplóvezetését bizonyos időszakokban pár mondattal oldja meg, míg máskor hosszasan részletez. Az első években bejegyzéseit megszokott séma szerint vezeti, többnyire pontos tényközlésre szorítkozva. Időrendben egyenes vonalúan halad: először lejegyzik az aznapi időjárást, ezt követően az iskolai történéseket és az otthoni elfoglaltságait, az étkezések fogásait, végül pedig lefekvésének időpontját. Egy-egy különleges esemény alkalmával a napi bejegyzések a helyi aktualitásokkal is kiegészülnek. A naplók olvasója igen korán rácsodálkozhat a tizenéves naplóíró sokoldalú érdeklődésére, tájékozottságára és kritikus szemléletére. Az aprólékos leírás oka az egyedi naplóvezetési stílus kialakulásának hiányában keresendő. Az ifjú Jóska ekkor még minden körülötte zajló eseményt precízen

lejegyez, figyelemmel kíséri a politikát, illetve az európai és amerikai háborús, történelmi eseményeket, ugyanakkor érdeklik a helyi aktualitások, különösképp Szabadka városfejlődése és a társas összejövetelek tekintetében. „A mindenre fogékony fiatalember beszámolójából hiteles képet kaphatunk a századvégi kisváros eseményeiről, természetesen azokról, amelyek eseménynek számítottak elsősorban a saját, illetve a Brenner család életében.” – olvashatjuk Dér Zoltánnak az 1900–1902 közötti időszak naplóbejegyzéseit értékelő szavait (Dér 2006, 211). Csáth kamaszkorára, az 1900-tól íródott bejegyzéseinek középpontjába immár a színház és a különféle művészeti tevékenységek kerülnek, köztük a hegedülés, a festés és az írás, melyek egyre sűrűbben egészülnek ki egy-egy rajzzal vagy illusztrációval. A tizennégy éves kamasz írásából érezhető, hogy érdeklődése sokrétű, kedve szerint belefog és kipróbál új tevékenységeket, de nem választ ki egy konkrét területet, amelyben kimagaslóan fejlesztené magát. Folyamatosan mozgásban van, élvezi a lehetőségeket, éli ki pillanatnyi szenvedélyeit. Kosztolányi Dezső az 1901. január 10-ei naplóbejegyzésében jegyzi meg unokatestvéréről, hogy „Érdekes gyerek [...] ez az én Józska öcsém! mindenbe sebtébe belefog, most franciául, két nap múlva angolul tanul, most híres hegedűművész akar lenni, most bámulatraméltó festő!” (Kosztolányi 1998, 790). Csáth ezekben az években naplójában már nem tartja fontosnak a társas események saját szemszögéből való leírását, ebből a szempontból elegendőnek gondolja a helyi lapok beszámolóinak a mellékelését. Viszont a számára igencsak tetsző színházi előadások történetét felvonásonként nyilvántartásba veszi a szereposztással egyetemben. Ez a csapongó, kettős stílus nemcsak e téren, hanem az átlagos napi feljegyzéseiben is tetten érhető: hol túl szűkszavúan, rövidítésekkel tarkítva veti papírra az aznapi történéseket, hol pedig terjengősen részletez. Naplóírását 1904. december 20-án „És most adieu!” felkiáltással zárja, amelynek vezetését 1906. január 18-ig beszünteti. A naplóvezetés hanyagolásának tervezett voltára ez az elköszönés utalhat, más indokkal nem szolgál.

Csáth 1904 szeptemberében Budapestre költözött, ahol orvostanhallgató lett. A pályaválasztás nehéz időszak volt számára, mivel a zenei, az írói és a festői pályával is szimpatizált. A vidéki városból a nyüzsgő fővárosba kerülve orvosi tanulmányainak megkezdésével újra önmagára kellett találnia, hiszen hirtelen kikerült az addig megszokott mindennapjaiból és a családi irányítás alól. Naplóiban immár kevésbé a napi eseményekről, inkább saját gondolatairól nyilatkozik. 1907 és 1908 között ismét tömör, rövidítésekkel tarkított bejegyzéseket ír. Ezek az írások olyan érzetet keltenek, mintha kódolni szeretne volna a lejegyzetteket, hogy azokat csak ő maga értse meg. Előfordul, hogy csak neveket, helyszíneket, előadások címeit sorolja fel mindenféle kommentár nélkül. Ebben az

időszakban alig találhatunk valamilyen személyes gondolatot, inkább a leltárszerű tényközlés jellemzi. A stílusbeli változás bekövetkezésének okait Z. Varga Zoltán szintén a fővárosba kerülő vidéki fiatalember megváltozott életvitelében, illetve a szépírói tevékenység egyre fontosabbá válásában látja (Z. Varga 2014, 56). Csáth a kisebb-nagyobb kihagyásokat hosszabb, visszatekintő összefoglalókkal pótolja. Az oly kézenfekvő művészi pálya hivatásos műveléséről való lemondását is egy ilyen visszaemlékezésen keresztül indokolja meg újra, mintha csak saját magát próbálta volna meggyőzni döntése helyességéről, mely szakmát később valóban élvezettel művelt. Budapesten íródott naplói megörökítik sikereit és az új környezetbe való beilleszkedését. Írásainak tanúsága szerint a tanulás mellett színházba, operába és kiállításokra jár, barátaival szórakozik, a *Budapesti Napló* színházkritikusa lesz, és más fővárosi lapokban is publikál. Művelődési életének saját maga részére való vezetését továbbra is fontosnak találja, érdeklődése nem gyengül, tudósít a társas eseményekről, melyeket 1904 ősze és 1905 között visszamenőleg is összegez. 1909 októberétől újra rendszeresen vezeti naplóját, és visszatér a terjedelmes leírásokhoz, bár 1909 és 1910 között kevés feljegyzés marad fenn tőle az utókor számára. Jellemzően a napi tevékenységein kívül munkájáról és vizsgált betegeiről számol be, emellett nemi életéről is nyilvántartást vezet.

Életének fordulópontja 1910. április 20-án az első „édes méreg” bőre alá fecskendezésével következik be (Dér 1969, 29). Kosztolányi Csáth tragikus halála után írt nyugatos cikkében unokatestvére munkásságának e periódusát szakmai sikerekben gazdagnak festi le: „Ekkor a Moravcsik-elmeklinikán mint gyakorló orvos működött. Irodalmi neve napról napra fényesebbé vált. Darabjait játszották a Magyar Színházban, s egymás után írta azokat a novelláit és cikkeit, melyek a megújuló irodalom eseményei” (Kosztolányi 2004, 562). Ám ezzel szemben magánélete egyáltalán nem minősült kiegyensúlyozottnak. Naplója egy olyan férfit tár elénk, aki sűrűn kedvetlen, rögeszmék gyötörnek betegségekről és felesége hűtlenségéről. Folyamatos hullámvölgyeken megy keresztül, nem sikerül neki huzamosabb ideig a kábítószerektől való elvonás. A szellemében megbomló Csáth utolsó naplóírási korszakát a morfinista függőségét, gyógykezelését, közérzetért és terveit dokumentáló írások jellemzik, melyekben aprólékos feljegyzéseket hagy hátra arról, hogy mikor és mennyi drogot vett magához, és azzal milyen hatást ért el.

2.2. Aki kilóg a sorból: Milkó Izidor személyes hangvételű megnyilatkozásai

Annak ellenére, hogy Milkó Izidor egyetlen, klasszikus értelemben vett személyes irodalmi műfaj alá eső művet sem jelentetett meg, személyes hangnemét minduntalan „kihallhatjuk” életművének megnyilatkozásaiból. Kiadott köteteinek anyagát tekintve a kispika, a rövidebb terjedelmű, elbeszélő szövegek: a novella, az elbeszélés, a rövidtörténet, a tárca, a tárcanovella, a kroki, a karcolat, az útirajz, az életkép és a rajz műfajában alkotott, amelyek közül talán a tárcanovella tekintetében bizonyult a legtermékenyebbnek. Thomka Beáta *Milkó Izidor irodalmi-publicisztikai határműfaja* című tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy a megjelent kötetek alcímei¹⁹ is jelzik, hogy a szabadkai származású írónak nem volt egy központi műfaja (Thomka 1992, 103). Alkotásainak sokszínűségét a kor publikációs lehetőségei formálták, amely Milkó írói szárnybontogatásai idején főleg a publicisztikai és a rövidprózai irodalmi műfajoknak: a tárcának, a krokinak, az ötletes csevegésnek, az esti leveleknek, a kedves, kurta adomázásoknak kedveztek – szögezi le a körülményt Szenteleky Kornél (Szenteleky 2000, 18). A jogász diplomát szerző Milkó az 1870-es években a *Fővárosi Lapok* munkatársaként kezdte meg tárcaírói pályafutását, amely időszak egybeesett a magyar publicisztika és irodalmi sajtó felívelésével (Thomka 1992, 102). Thomka Beáta a *Prózatörténeti vázlatok, Vajdasági regények, novellák a két világháború között* kötetében – Szinnyi Ferenc kutatásaira támaszkodva – a magyar novella kései jelentkezése kapcsán utal a 19. század harmincas éveitől fellendülő folyóirat- és hírlapirodalom; a rövidprózai műfajok és a sajtóorgánumok kialakulása és elterjedése, valamint az elbeszélő irodalom kibontakozása között felismerhető, történeti összefüggésekre (Thomka 1992, 98). Milkó Izidor epikai termését két jól elkülöníthető korszakra osztja fel: az 1881–1899 és az 1924–1928 közötti időszakokra, melyek egyaránt hét²⁰-hét²¹ kötetet

¹⁹ *Római mozaik, Emlékek és jegyzetek az örök városból* (1895); *Egy carrière története és egyéb elbeszélések* (1896); *Mosoly, Húsz vidám történet* (1897); *Úri emberek, Jegyzetek a társaságról* (1899); *Firenzei eset és egyéb elbeszélések* (1924); *Spekuláné és társai, Régi és új figurák* (1924); *Asszonyok, Novellák és más írások* (1924); *Baedeker írásaiból, Novellisztikus dolgok* (1924); *A miniszter barátja, Mosolygó történetek* (1924); *Írók és könyvek, Novellák és tárcák* (1924); *Ketten, Képek, jelenetek* (1928).

²⁰ Milkó Izidor (1880): *Mindenütt és sehol*. Budapest: Weismann testvérek

Milkó Izidor (1883): *Divatok*. Budapest: Révai Testvérek

Milkó Izidor (1887): *Egy kritikus albumából*. Budapest: Grill Károly

Milkó Izidor (1895): *Római mozaik. Emlékek és jegyzetek az örök városból*. Budapest: Révai Testvérek

Milkó Izidor (1896): *Egy carrière története és egyéb elbeszélések*. Budapest: Singer és Wolfner

Milkó Izidor (1897): *Mosoly. Húsz vidám történet*. Budapest: Singer és Wolfner

Milkó Izidor (1899): *Úri emberek. Jegyzetek a társaságról*. Budapest: Singer és Wolfner

²¹ Milkó Izidor (1924a): *Firenzei eset és egyéb elbeszélések*. Szabadka: Minerva

Milkó Izidor (1924b): *Spekuláné és társai. Régi és új figurák*. Szabadka: Minerva

Milkó Izidor (1924c): *Asszonyok. Novellák és más írások*. Szabadka: Minerva

Milkó Izidor (1924d): *Baedeker írásaiból. Novellisztikus dolgok*. Szabadka: Minerva

foglalnak magukba (Thomka 1992, 102–103). A publikálások között eltelt évek alig hagytak nyomot Milkó írói stílusán, melyet Szeli István a következő formában konstatál: „mind a tizennégy kötetében nagyobbára azonos csapáson haladt: a magyar prózának a hetvenes években még alig járható, de már a századforduló körül elhagyottnak látszó útján. Több mint félévszázados írói pályáján úgyszólván nincs semmi izgalmas esemény, nincsenek váratlanul kiugró nagy alkotások, meglepetések, »csodák«, vulkáni kitörések, amelyek megváltoztatták volna ezt az egyenletesen emelkedő, de nem nagy szövegben ívelő pályát” (Szeli 1969, 195–196). A továbbiakban Milkóról úgy nyilatkozik, hogy „nem vesz részt [...] a fejlődésben, a kisprózának ebben az átalakulásában, ami a századvégén a magyar novellafajok területén végbemegy [...]. Megáll a franciás csevegésnél, az ötletes, szellemes, színes előadásnál, s ezt igyekszik szívós ragaszkodással átmenteni még a húszas évek irodalmába is, amikor pedig már az irodalmi formabontás divatja a századvégén modernnek tartott novellaváltozatokat is kikezdte” (Szeli 1969, 201). A gyakran nem cselekményközpontúnak minősíthető írásainak célja nem feltétlenül az esztétikai hatás keltése, hanem inkább „a közvetlen olvasói reakció, a tetszés kiváltása, az olvasmányosság igényének kielégítése, valamint az áttételektől mentes, nem művészi rendeltetésű önkifejezés. [...] Ebből származik a történetek csevegő, bizalmasodó modora. A társalgási stílus jellemzője a beszélő nem leplezett jelenléte az előadásban s a fiktív hallgató, olvasó bevonása az elbeszélésbe” (Thomka 1992, 104). Úgy gondolom, hogy ebben, a Thomka Beáta által megfogalmazott jellemzésben található Milkó Izidor irodalmának kulcsa, aki szövegeiben a saját eszméit, vélekedését tárja az olvasó elé, mellyel annak gondolkodását, beállítottságát próbálja alakítani vagy hasznos tanácsokkal²² ellátni. A véleménykifejtés ilyen nyílt formáját az időszak hírlapirodalma teszi lehetővé, amelyről Acsády Ignác a következőket mondja: „A tárcarovat a modern hírlap háztartásában némileg a szalonhoz hasonlít. Nyitva áll mindenkinek, aki elegáns formában, elmésen, szellemmel tud csevegni. A tárgy maga nem határoz; komoly napi kérdések, társadalmi bohóságok, az irodalom és művészet nagy eseményei vagy apró kulisszatitkai, a kis szoba kedélyes idilljei, vagy az élet tragikomédiájának tarkaságai mind lekötik a figyelmet, ha taglalásukban az előadás művészete nyilatkozik. A régi szalonok helyét a mai demokratikus

Milkó Izidor (1924e): *A miniszter barátja. Mosolygó történetek*. Szabadka: Minerva

Milkó Izidor (1924f): *Írók és könyvek. Novellák és tárcák*. Szabadka: Minerva

Milkó Izidor (1928): *Ketten. Képek, jelenetek*. Szabadka: Minerva

²² Az *Úri emberek, Jegyzetek a társaságból* című kötetében a legkülönbözőbb témákat (pl. a becsület, a tegeződés kérdése, a szerencsejátékok, a társalgás és a hallgatás művészete, az étkezés művészete, mit tehet és mit nem tehet meg egy úri hölgy stb.) körüljárva veszi sorba az úri emberek kívánatos jellemvonásait, s mindeközben tanácsokkal látja el nemcsak a kor úri embereit, hanem a hölgyeket is, mintegy egy viselkedési kódexét nyújtva az olvasónak.

társadalomban csakugyan a tárca foglalja el: itt találkoznak a modern szellem választottai; itt ítélnék elevenek és haltak felett, itt osztogatják az elismerés pálmáját, vagy innen röpitik szét a kritika, a gúny vagy pajzán élc nyilait, itt hirdetik tudományukat, innen ostorozzák a társadalom hibáit, hogy a satíra maró gyógyszerével orvosolják azokat. A modern tárca egy nagy szalon, melyben mindennap másvalaki viszi a szót, melyben a komoly tudós, a kérlelhetetlen kritikus, a könnyed causeur és a kedélyes humorista találkoznak egymással” (Acsády 1966, 249). Milkó olyan műfajokban alkot, melyekben személyisége megmutatkozik. Változatos hétköznapi és társadalmi témákról anekdotáz, „fest” szavaival valós képeket, miközben saját értékrendjéről, gondolatairól és műveltségéről ad számot. Írásaiban olyan közkeletű témákat jár körül, mint a kultúra helyzete; az irodalom és a műveltség állapota; a vidék mentalitása; az írók megbecsülése; az írói pálya nehézségei; az olvasóközönség igényei; az erkölcs, a tehetség és az eredetiség kérdése stb. Kéky Lajos jegyzi meg, hogy a legkedveltebb formája az elmés, aforisztikus párbeszéd, mivel ebben nyilatkozhat meg a legszabadabban életbölcössége és ironizáló hajlama (Kéky 1934, 636). Szeli István kijelentése szerint „Kritikáiból és elmélkedő írásaiból bizonyos fajta világnézeti határozottság és letisztultság tűnik ki ebben a korszakában [...] sokszor meglepően merész vagy éles nyilatkozatok [...] egy humanista meggyőződésű, nagy műveltségű közíró pillanatnyi és heves reagálásai az emberi ostobaság, a szűk látókör és a filisztergondolkodás jelenségeire” (Szeli 1969, 199–200). Milkó írói hangvételéből sűrűn kiérződik az enyhe gúny és az ironia. Szépítés nélkül fejt ki aktuális társadalomkritikáit, nyújt híreket a kor emberének életéről és az eseményekről, miközben kifigurázza klisés alakjait. Nézetei gyakran maradinak tűnnek, főleg az olyan társadalmi kérdések terén, mint a zsidókhoz való hozzáállás, a demokrácia, a nők helyzete és viselkedése, az újjgazdagok a művelődés területén jelentkező lemaradása és törekvései, a rangok és felekezetek közötti különbségek stb. Senteleky Kornél Milkó írói stílusának ezen komponensével kapcsolatban igencsak elnézően fogalmaz, amikor azt mondja, hogy „Sohasem érezünk epés gúnyt vagy keserű szándékot írásaiban, pedig gyakran teremt olyan alakokat – mint például Spekulánét vagy a gazdag embert –, akikre bármi több epét fröccsent volna. Milkó Izidor szerényen gúnyolódik, megbocsát az ostoba, ellenszenves embereknek, az élet igazságtalanságának. Nemcsak kívül, de felül is áll alakjain. Noha elbeszélő modora roppant meleg és kedves, ő mindig kívül áll a történeten, s láthatólag nem él, nem érez alakjaival, csupán a történet szándékaival és erkölcsi tanulságaival azonosítja magát, sőt sokszor úgy érezzük, hogy csupán ezért írta történetét. [...] Sohasem drámai, kerül minden színpadi hatást vagy fordulatot” (Senteleky 2000, 109). Ezzel a jellemzéssel – a fentiekben kifejtettek alapján – nem tudok teljes mértékben

egyetérteni, habár Szenteleky hangnemét befolyásolhatta, hogy az idézett szavait Milkó nekrolójaként jelentette meg, melyben már túlságosan is szentimentálisan²³ emlékezik az elhunyra.

Ezen az irányon továbbhaladva, illetve a művek tartalmát szem előtt tartva, Milkó irodalmát két újabb csoportra lehet felosztani: novellákra és elbeszélésekre, valamint tárcajellegű, anekdotikus, jellemzően társadalomkritizáló írásokra. Utóbbiak esetében válik különösképp érzékelhetővé az írások mögött megbúvó, igazi „nagy, öreg bölcs” alakja, aki a „megmondó ember” szerepében tetszeleg. Teljes életművén átívelve érvényre jut ez a narrátorként megszólaló önéletrajzi figura, aki a történeten kívül állva tolmácsolja az eseményeket és a szereplők gondolatait, érzelmeit. Ez a szemlélet azért jelentős a doktori értekezés témáját illetően, mivel ezek az írások egy-egy mű értelmezésénél lényegi konzekvenciákat hordozhatnak. Bányai János *A bennszülött etnográfus* című tanulmányában Kiss Ferenc Kosztolányi Dezső publicisztikájáról megfogalmazott szavait idézi, mely szerint a lapokban közölt jegyzeteiben, rajzaiban, hangulatképeiben, gondolatsziporkáiban és elmélkedéseiben „lépten-nyomon szóhoz (is) jutnak mindazok a gondolatok és érvek, amelyekkel a személyiség öntanúsításának művészi dokumentumaiban emberi teljességükben, az esztéta teóriáiban dogmává merevült formában találkozhatunk. Ezek az írások egy-egy fontosabb Kosztolányi-gondolat vagy -mű elemzésénél előzményként, változat vagy adalékképpen is mindig fontos tanulságokat adnak” (Bányai 2003, 66). Milkó művei az imaginárius és referenciális között húzódó választóvonalon mozognak, melyekben többnyire burkoltan, de ugyanakkor igen élesen kritizál. Ilyen jellegű szövegeket találhatunk a *Divatok*; a *Mindenütt és sehol*; az *Úri emberek*, *Jegyzetek a társaságról* és a *Gesztenyefám* köteteiben, de a *Harun al Rasid*ban olvashatjuk a legkülönbébb témákból (*Írás – olvasás*, *Történelem – háború*, *Szerelem – házasság*, *A morál a vidékről*, *Ember és világ*) összegyűjtött aforizmáit is.

Milkó Izidor irodalma Szeli István szavait kölcsönözve így összegezhető: „hat évtizedig írt rendületlen szorgalommal és bámulatos termékenységgel, sohasem súlyosat és soha nagylélegzetűt, de mindig olvasmányosat és szívesen fogadottat” (Szeli 1969, 195).

²³ A nekrológ szövege a következőket tartalmazta: „Írásmodorát, könnyű friss stílusát csevegésnek is szokták nevezni, de ez a csevegés nála sohasem jelentett felületességet. Ez csak játszi, csalóka külsőség volt, mely mindig nemes és mély szándékot takart. [...] elbeszélő akar maradni, lágyan, finoman, mindig érdekesen és mindig tárgyilagosan beszél el történetét, az elbeszélés úgy ömlik belőle, mint nyugodt forrásból mindig ugyanazzal a sebességgel, mindig ugyanazok a hőfokon. Minden írásában az olvasóra gondol elsősorban, s talán azért olyan egyforma és finom írásmodora” (Szenteleky 2000, 108–109).

II. Érzékterületek egybemosódása – intermedialis átvitelek a textusban

1. Verbálisan tolmácsolt vizualitás: kép és textus viszonya

A témakör tárgyalását egy olyan, valóban alapvetőnek számító kérdésfeltevés megidézésével kezdeném, amelybe az irodalmi szövegek multi- és intermedialitásával foglalkozó szakirodalom olvasása közben gyakorta találkoztam. A következőket az amerikai irodalomkritikustól, Murray Krieger²⁷től, illetve a magyar irodalomtörténész és -kritikustól, Visy Beatrixtól kölcsönözöm arra vonatkozólag, hogy: „képesek-e, s ha igen, miként képesek a szavak – mint önkényesen kialakított jelek – látványt megjeleníteni, azaz helyettesíteni az olyan természetes, a létezőt a maga vizualitásában ábrázolni képes jeleket, amilyenek például az ecsetvonások. A szavak kétségtelenül alkalmasak annak kifejezésére, ami a dolgok látható, lefesthető felszíne mögött meghúzódik – de valóban képesek-e festőivé válni mondjuk a költeményben?” (Krieger 1995, 41–42). Illetve „a nyelv saját eszközeivel, működésmódjával képes-e az olvasóban előidézni a vizuális látványt, képes-e a képet utánozni, megjeleníteni, megidézni, a néma képnek hangot adni, a halláson keresztül láthatóvá tenni, láttatni azt” (Visy 2017, 487)? De mielőtt megkísérelnék választ adni a feltett, tartalmukban érzékelhetően ekvivalens feleletet váró kérdésekre,²⁴ megemlíteném a képiség irodalmi problematikáját vizsgáló elméletek megalapozásában résztvevő négy, igencsak kimagasló művészet- és irodalomtörténész nevét, akik munkássága számomra is támpontul szolgált a jelen disszertációban tárgyalt jelenségek értelmezéséhez. Gottfried Boehm és Helmut Pfotenhauer szerzőpáros²⁵, W. J. T. Mitchell²⁶, valamint Murray Krieger²⁷ voltak e terület igazi úttörői, akik a 20. század végén megjelentetett tanulmánygyűjteményeikben nemcsak a különböző művészeti ágak összehasonlító elemzésével kapcsolatos elgondolásaikat (az ekphraszisz történeti típusai, a vizuális képek tömeges megjelenése, a *pictorial turn* és az *iconic turn* fogalma, a metakép és képszöveg közötti különbségek stb.), hanem az egyes művészeti ágakhoz, főképp a vizuális kultúrához kapcsolható, tipikus hordozók műveken belül tapasztalható interakciójának az elméletét is megalapozták (Varga 2003, 202). Murray

²⁴ Gottfried Boehm egy általánosabb szinten folyó, filozófiai vitát emleget *A képleírás* című tanulmányában, mely lényegében arról folytat, hogy a leírások képesek-e, illetve mennyire képesek behatolni egy dolog lényegébe (Boehm 1998, 21).

²⁵ Boehm, Gottfried–Pfotenhauer, Helmut (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag

²⁶ Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press

²⁷ Krieger, Murray (1991): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London: John Hopkins University Press

Krieger és W. T. J. Mitchell alapvetően két eltérő narratíva felől közelíti meg a kép verbális művészetekben betöltött szerepét. Krieger a verbális és vizuális kölcsönös, egymást kiegészítő jellegét hangsúlyozza, „amelyben a szolgálai utánzás helyett a verbális médium a képzelet dinamizmusának többletével felruházva olvasztja magába a képit”. Vele ellentétben Mitchell inkább a művészettörténet és irodalom, valamint a médiaelméletek kölcsönhatásából létrejövő művészetek közötti szempontrendszer felől beszéli el kép és szó viszonyát (Varga 2004, 17–19). „Mitchell a reprezentáció heterogenitását állítja előtérbe, elméletében a műalkotás medialitásának vizsgálata az elsődleges: úgy véli, hogy a képek és a szövegek interakciója konstitutív a reprezentációt tekintve; minden média kevert média, minden reprezentáció heterogén, és nem purifikálhatók a reprezentációs módok, azaz, a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása nem elérhető, mint ahogy azt a klasszikus modernizmus célozta. Minden média különböző kódokat kever: diszkurzív konvenciót, csatornákat, szenzoriális és kognitív modelleket.” – foglalja össze Mitchell tézisét Varga Tünde *Képszövegek* című írásában (Varga 2003, 203). Viszont mindkét művészettörténész a textuálisan olvasható képek egyik aspektusaként, a nyelv képpé alakulásának lehetőségét az ekphraszisz tradícióján keresztül vizsgálja, mely rövid kitérőről vissza is kapcsolhatunk Krieger és Visy előzőleg felvázolt, az ekphraszisz elméletének problémakörére mutató kérdéséhez. Rögtön érdemes leszögezni, hogy a kép nyelvi közvetítésére a klasszikus retorika két nyelvi alakzatot különböztet meg: a hüpotüposziszt és az ekphrasziszt. Mivel történetük egészen visszanyúl az antik időkbe, ezért szerepüket célravezető leszűkíteni az irodalmi ábrázolásokban, illetve a képleírásokban játszott rendeltetésükre.

A hüpotüposzisz definiálása egyszerűbb feladatnak bizonyul, mely Kibédi Varga Áron szavait idézve a következőképp foglalható össze: a hüpotüposzisz „szándéka szerint láthatóvá tesz” (Kibédi Varga 1997b, 137). Füzi Izabella és Török Ervin ezen ismeretközlési alakzat jellemzőit a *Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd?* című írásukban szintén Kibédi Varga Áron irodalmára támaszkodva összegzik. „Jellemzője, hogy – mint a beszédet – egy személyhez intézik, aki a nézőt/hallgatót helyettesíti. A hüpotüposzisz a narratíva egy hangsúlyos pontján fordul elő. Amikor a narratíva krízisponthoz ér, ezen alakzat révén a narrátor – azáltal, hogy a közönséghez fordul – mintegy megszakítja a történet elbeszélését, hogy az így megállított képnél a hallgatóság elidőzhessen. [...] a narratív szünet egy fajtájának számít: míg az elmondás ideje végtelenül megnő, a történet ideje teljességgel állni látszik.” – olvashatjuk a szerzőpárostól (Kibédi Varga 1997b, 139; idézi Füzi–Török 2006). A hüpotüposzisz tehát a narratív formák közül a *digressio* egy fajtájaként tűnik fel, melyre Visy Beatrix a *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban* –

elméleti közelítések tanulmányában mutat rá (Visy 2017, 486). A történet képpé dermesztése és a narratív idő megállítása érzelmi reakciót vált ki, melynek köszönhetően a „történekek panoptikumává alakulnak”. „A hüpótüposzisz által megmutatott ezek szerint zárványt hoz létre az időben; ezáltal hatásossága nem a narratív szegmentációból, hanem éppen ellenkezőleg, egy emlékezetes konfigurációnak a felmutatásából ered, amelyhez mindig már csak visszatérni lehet. Ugyanakkor meghatározása szerint ez az alakzat »aktualizál«: egy olyan pillanatot fest le, amely mindig most van. Elevensége nem egy történeti időpillanatra való rámutatásból ered, hanem a felidézett pillanatra mutat rá olyanként, mint amely éppen most zajlik, és amely ebből következően minden lehetséges »itt és most« pillanatban és ugyanakkor sohasem történik meg” (Kibédi Varga 1997b, 139–140; idézi Füzi–Török 2006). Az ismeretközlés ezen alakzatát figyelhetjük meg Csáth Géza *Jolán* című novellájának elején, melyben a befogadás során a hősnő verbális megformálása festői, konkrétan a szecesszió stílusára jellemző képi látványt kelt: „Gyermekkorom egyik legtisztább emléke: Jolánnak, a latintanárunk lányának alakja. Mi, én és Telkes Pali, mindig őt tartottuk a legszebb lánynak az egész városban, és ezt hirdettük is. [...] Magas termetű, nyúlánk lány volt. Többnyire piros vagy rózsaszínű empire ruhákat viselt. Ha az ember látta, mindig azt kellett gondolnia: milyen forró lehet a ruha alatt a test. / A mozdulataiban valami úriás bágyadság volt – és szőke, selymes hajának finom illatát mindig lehetett érezni. Sokszor beszélgettünk erről Telkes Palival, aki akkor a legjobb barátom volt. Hogy mért szép egyik lány, és mért nem a másik. Fölfedeztük például, hogy Jolánnak azért volt olyan szép a nagy, sötétszürke szeme, mert a szeme alatt, a fehér bőrben, két hamvas-lilaszínű karika kanyarodott. Ez adta arcának azt a különös, bánatos és mégis kedves kifejezést” (Csáth 1994, 15–16). „Az irodalmi művek a korabeli filozófiai, művészeti és társzművészetek újdonságait integrálják, s ez számtalan tartalmi és formai jellemzőben nyilvánul meg.” – fogalmazza meg Ajtay-Horváth Magda *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* című kötetében a kultúrélmény irodalmi művek stílusalakító tényezővé való válásáról (Ajtay-Horváth 2001). A szemléltetett esetben az elbeszélés leírásba²⁸ fordulása során a századfordulón divatos szecesszió irányzat különösképp színekre és illatokra vonatkozó jegyei, valamint a női alakok ábrázolásának sajátosságai mutatkoznak meg a vizualitás hatás intenzitásának növelésével.²⁹ Ezzel szemben a novelláskötet másik írásában,

²⁸ „A leírások esetében [...] az történik, hogy a történet ideje megszakad és megdermed. Az események megtorpannak, jóllehet az olvasás vagy az elbeszélés ideje folyamatos, és mi úgy tekintünk a karakterekre, a helyszín részleteire, akár egy élőképre” (Chatman 2006).

²⁹ Az irodalmi szecesszió Csáth Géza korai novellisztikájában jelentkező stílussajátosságairól bővebben lásd: Károly 2018.

a *Torban* naturalista képi látvány tárul az olvasó elé a kezdőkép kiragadott mondatai által: „A téli éjszakának vége volt... és messze, a fekete háztömegeken túl: ott, ahol a mező homályos vonalban végződik – egy szürke csík jelent meg az ég alján. Fönn még a csillagok pislogtak. És lenn a házak között, a mély, árnyéktalan sötétségben, ahol az alvó emberek lélegzése hallatszott, még semmit se tudtak arról a szürke csíkról” (Csáth 1994, 7). De ugyancsak megemlíthető e szempontból Kosztolányi Dezső *Miklóska* novellája is, mellyel kapcsolatban Érfalvy Livia hívja fel a figyelmet a látvány narrációban játszott, kitüntetett szerepére. Elemzése szerint az írás elején a narrátor az apa és fia jellemzésekor olyan külső tulajdonságokat emel ki, melyek egy szoborcsoport látványát keltik, míg a lefestett körülmények festményszerűen idéződnek meg: „Azon a szőnyegen, mely csaknem az egész szobát terítette, két férfi hempergett. / Az egyik 175 centiméter hosszú, vállas, tagbaszakadt, szőke, a másik alig 84 centiméter, hasonló hozzá, arányokban és vonásokban. Egy harmincöt éves meg egy két és fél éves ember, az apja meg a fia: Miklós meg Miklóska. / Miklóska az apja száját akarta felfeszíteni, hogy megnézzze, mi van benne. Mind a ketten nevettek a boldog, érett nyárban, mely elöntötte a szobákat és aranyfüsttel vonta be még a sarkokban álló homályos tárgyakat is. Körülöttük a szőnyegen játékok” (Kosztolányi 1965, 379). „A magasság megadása centiméterben, az arányok és vonások leírása olyan jellemzési módszer, mely egy szobor vagy látványkép esetében indokolt, míg a közös játék, a birkózás, valamint a gyilkosság leírása egy festménysorozat megjelenítéséhez hasonlít. A szobában álló homályos tárgyakat előntő napfény, a szőnyegen szanaszét heverő játékok, az összeszoruló, majd szétnyíló ajkak látványa erős képiséget közvetít. Ezt erősíti a vizuális befogadást kifejező igék megjelenése is.” – szól Érfalvynak a kiragadott szövegrészletre vonatkozó elemzése, melyet követően rámutat arra, hogy az elbeszélés további részeiben mind a festmény, mind a szobor megjelenik az apát ábrázoló olajkép és az iskolai folyosó szekrényében álló Akhillész-szobor formájában (Érfalvy 2012, 40). A novellában tapasztalt látásra és látványra alapozott „képi” elbeszélésmód a befogadó számára egyidejűleg működésbe hozza az olvasás vizuális és narratív módját is, melyben „a látvány és a kimondott szó közötti feszültség a szubjektum önértelmezési kísérletét új mozzanattal bővíti” (Érfalvy 2012, 42–43).

Áttérve a klasszikus retorika másik nyelvi alakzatára, az ekphrasziszra, mely meghatározása esetében rögtön nehézségekbe ütközünk az irodalmi besorolás tekintetében. Visy Beatrix műfajként (műnemként) vagy „inkább alakzatként, trópusként, vagy éppen a narratív megnyilvánulásmódok egyik fajtájaként” közelíti meg (Visy 2017, 485–486). Gottfried Boehm szintén műfajként, a valóság leírásának egyik lehetséges alakzataként kezeli. Kibédi Varga Áron konkrétan fogalmaz, s intertextuális és parazita metaműfajként

jellemzi, amely valamely más művészi formához kötődik (Kibédi Varga 1997b, 139). „Kép és szó viszonyát a verbális és a vizuális, kép és szó keresztmetszetében elhelyezkedő trópus, az ekphraszisz fogalmával is leírhatjuk.” – teszi megállapítását Varga Tünde irodalomtörténész a *Képtelen képzelet: kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában* című írásában, majd arra hívja fel a figyelmet, hogy e trópusot egyaránt sorolják a poétikai vagy retorikai eszközökhöz, ugyanakkor műfajként is emlegetik, azonban sokkal eredményesebb a narráción belül betöltött szerepe és működése alapján meghatározni (Varga 2004, 13).

Az ekphraszisz korai, a hellenisztikus retorika által adott jelentése még teljesen korlátlanak számított: a kifejezéssel a legáltalánosabban szinte bármilyen valóságos dolog (táj, város, épület, személy stb.) vagy műtárgy verbális leírását jelölték.³⁰ Bármilyen is volt az akár szóbeli beszédben vagy költészetben leírni kívánt tárgy, az ekphraszisz következetesen magával hordozta azt a nyelvi eljárást, szabályt, ami a részletekben való tobzódásra és a reprezentáció elevevességére ösztönzött (Krieger 2017, 506–507). Viszont az alakzat tárgyai a kifejezés használatátörténetében tovább differenciálódtak a valóban létező képzőművészeti alkotásokra, valamint csak az író fantáziájának termékeire (Szajbély 2008b, 126). Az ekphraszisz a mai irodalom területén való megmutatkozásának meghatározására több irodalomtörténész és -kritikus is vállalkozott. A Leo Spitzer által adott szűk értelmezés már olyan irodalmi műfajként, vagy legalábbis toposzként kezeli, amely szavakkal próbálja imitálni a képzőművészeti alkotásokat (Krieger 2017, 506). Visy olyan képleírásként definiálja, amely „egy képi tartalom nyelvi közvetítését kísérel meg” (Visy 2017, 485). Kibédi Varga megfogalmazásában pedig olyan pontos leírást foglal magába, „amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére” szolgál (Kibédi Varga 1997a, 311). Kiváló szemléltetője e retorikai alakzatnak Kosztolányi Dezső *Képek a képekről* című, a *Pesti Hírlap* 1935. március 31-ei számában megjelent, publicisztikai írása, mely kezdő soraiban a doktori értekezés szempontjából is esszenciálisnak számító témakör, a művészetek közötti határátlépés kérdése is felvetődik. „Lehet-e reneszánsz palotát elfütyülni? Lehet-e táncmozdulatokkal jellemezni egy tájképet? Lehet-e egy szobrot megzenésíteni? Lehet-e egy költeményből házat építeni? Lehet-e néhány festékfoltot regénnyé változtatni? / Mindezt már megkísérelték, több-kevesebb sikerrel. Egyik művészet utánozni próbálta a másikat, úgy, hogy a maga eszközeivel kiegészítette, pótolta, tódította, amit máshonnan kapott.” – vezeti fel gondolatait Kosztolányi cikkében, majd a kép szövegbe való átfordítására tesz kísérletet (Kosztolányi 1974). A folytatásban az írás apropójáról is vall, mely egy saját élményéhez

³⁰ Bővebben lásd: Murray Krieger *Kép és szó, tér és idő* című, összegző tanulmányában (Krieger 2017).

kötődik, amikor társaságában azzal szórakoztak, hogy megpróbálták öt festményt a szakkifejezéseket mellőzve, szavakkal lefesteni. Ekphrasziszaihoz Jan Vermeer van Delft *Leányfő*³¹ (1. ábra), El Greco *Mater Dolorosa* (2. ábra), Hans Holbein VIII. *Henrik* (3. ábra), Edgar Degas *Baletzenekar*³² (4. ábra) és Paul Cézanne *Őszi virágok*³³ (5. ábra) alkotásokat választotta, melyek verbális képmegidézései saját élményeinek (a festmény megtekintési helyének megnevezése, a rá gyakorolt összhatás, a „képélmény” tolmácsolása) együttes kontextusában olvashatók, csakis életrajzi olvasási szintet létrehozva. E válogatás egyértelműen érzékelteti azt a körülményt, hogy Kosztolányi rendszeresen látogatta Európa nagy közgyűjteményeit. Utazásait életrajzának hiányában Szegedy-Maszák Mihály a cikkei alapján veszi sorba (bővebben lásd: Szegedy-Maszák 2010, 131).

„Minden művészet, nem csak a szóé, hanem a képzőművészet is (tranzitorikus és nem tranzitorikus művészetek), minden látszólagos szabályos rögzítettsége ellenére olvasásra van szánva.” – vonja le következtetéseit Gadamer *A kép és a szó művészete* írásában, mely olvasást nem az eredeti reprodukciójaként, hanem interpretációjaként értelmezi (Gadamer 1997, 277, 282). Orosz Magdolna Ernst Osterkamp konklúziójára utalva fogalmazza meg, hogy „minden képleírás a kép értelmezését előfeltételezi, ami a benne reprezentált képi minőségekkel együtt a szemlélő hermeneutikai teljesítményét is rögzíti” (Orosz 2003, 172). Mindezekkel kapcsolatban, Kosztolányi előzőleg idézett felvetésén túl, megfogalmazódhat bennünk a verbális leírás a vizuális alkotás értelmezését befolyásoló képességének a gondolata. Kibédi Varga Áron a fentiekre vonatkoztathatóan ír arról, hogy: „A szavak [...], mihelyt képekhez társítják őket, szűkíteni látszanak az értelmezés lehetőségeit: egyértelműsítik a képet, felszámolják a jelentés többértelműségét.” – majd hozzáteszi, hogy az értelmező sohasem pontos fordító, hiszen válogat és ítél, s ugyanez történik, ha egy költő egy festményről beszél vagy egy festő verset illusztrál (Kibédi Varga 1997a, 303, 311). Kosztolányi elemzett cikkében először maga a kihívás sikerességéről nyilatkozik, s azután tér át a konkrét képek szóbeli közvetítésére: „Természetesen valamennyien zavarban voltunk. Ecsetet szeretünk volna ragadni, a kontár tudásunkkal vászonra vetíteni azt, ami bennünk él. Ez azonban tilos volt. Ennélfogva dadogtunk” (Kosztolányi 1974). A bemutatás további részében a festményekre vonatkozó szövegrészleteket az ábrák alá mellékelem, mivel úgy gondolom, hogy az ekphraszisz trópusában aktivizált megmutató képesség ily módon éri el

³¹ A festmény valós neve *Leány gyöngy fülbevalóval*, de ismert *Turbános nő* címmel is.

³² A festmény valós neve *A balett operazenekara*.

³³ Feltételezhetően a festő *A kék váza* festményére gondolhatott.

legintenzívebb hatásfokát, s válik egyértelművé a kiemelések tárgya, míg jómagam a médiumok közötti elbeszéléstechnika jellegzetességeire igyekszem rámutatni.



1. ábra: Jan Vermeer van Delft: *Leány gyöngy fülbevalóval* (1665 körül)

„Mindenekelőtt Vermeer van Delft *Leányfő*-jére gondolok, melyet utóbb láttam a hágai képtárban. Ez a kép sárga, háttere fekete. De a fő benyomás mégis a sárga, a ruha tompa sárgája, a fejkendő halványabb, kopottabb sárgája, s abból emelkedik ki a kék sapka, a nyugodt leányarc, mely előreforduló szemmel tekint reánk a múltó időből, valami végtelen nyugalommal, a nagy fekete szemével, a kissé kinyílt, kettéhasadt piros szájával, a mosoly határán, de mégse mosolyogva, tisztán, egyszerűen, egészségesen, egyáltalán nem »kedvesen«, hanem az élet komolyságával s a valóság megdönthetetlen szilárdságával. Varázsa, mely most is itt lüktet agyvelőmben és idegrendszeremben, talán annyi, hogy az egész esetlegesnek rémlik, de mégsem az” (Kosztolányi 1974).



2. ábra: El Greco: *Mater Dolorosa* (1587–1590 körül)

„Aztán Theotokopoluszra emlékezem, akit a spanyolok El Grecónak neveznek, az ő *Mater dolorosa*-jára, a müncheni képtár fájdalmas anyájára. Hideg, sötétzöld palástjában benne van minden szépség, melyet a természet valaha összekevert erdők, tengerszemek, sziklák zöldségében. Fagyos kép ez, szinte didergő. Fátyola a kékes jégkéreghez hasonlít. Arca keskeny, orra hosszúkás, ferde tengelyű szemei felemások, csak lenn, az imára kulcsolt kezek nagyok, arányosak, áhítatosak, s az ellentét erejénél fogva jelentősen világítóak. Hétköznapien fenséges Madonna ez, a szentképek minden beállítottsága nélkül. Nem csodálkoznék, ha az újpesti villamosban találkoznék vele” (Kosztolányi 1974).

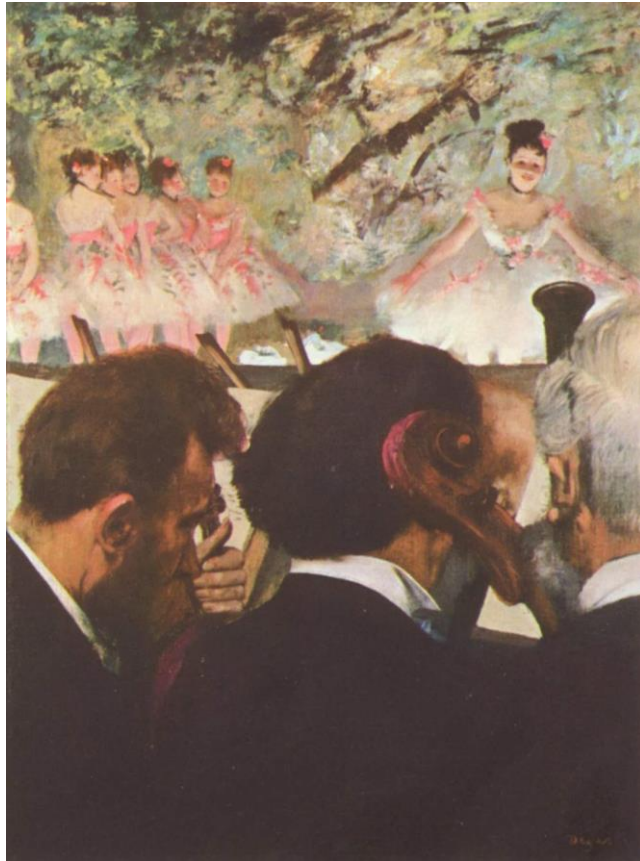


3. ábra: Hans Holbein: *VIII. Henrik* (1536–1537 körül)

„Holbein *VIII. Henrik*-e³⁴ is felejthetetlen élményem a római Borghese-képtárból; ez a négyszögletes titáni test a tapintható érzékiségében; ez a zsírpárnákkal bélelt, hájtömegektől duzzadó, láncokkal, pántokkal, rubinnal, zafírral felcicomázott négyszögletes mellkas, mely akkora, hogy járkálni lehetne rajta, tombolni és tornajátékokat rendezni; ez a két négyszögletes kar, mely barna brokátoktól puffad; ez a négyszögletes arc a barna bajszával, a barna szakállával és sötétbarna szemével, melyben elszánt és öntudatos élvezetvágy van, rejtélyesen és megfejthetetlenül a máglyák visszaverődő fényével; ez az egész ember, Luther és a pápa ellensége, ifjak és nők, feleségek és barátok hóhérolója; ez a shakespeare-i hőssel egyívású festői jellem; ez a »darab szalonna aranyba foglalva«; ez a diadalmas hús és konok életakarát; ez a felséges sertés, aki olyan történelmi disznótort rendez, melynek áldozatai a felebarátjai; ez a kép, mely egyben a legmélyebb hódolat és a leglázítóbb felségsértés” (Kosztolányi 1974).

³⁴ Hans Holbein munkássága nyomán három, VIII. Henriket ábrázoló festmény maradt fenn:

- *VIII. Henrik* (1534–1536 körül)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Henry_VIII_of_England%2C_by_Hans_Holbein.jpg (2020.12.28.);
- *VIII. Henrik* (1536–1537 körül) (3. ábra);
- *VIII. Henrik arcképe* (1540 körül)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein_Henry_VIII_of_England.jpg#/media/File:Holbein_Henry_VIII_of_England.jpg (2020.12.28.).



4. ábra: Edgar Degas: *A balett operazenekara* (1872)

„Degas *Balettzenekar*-át is felhozom, mellyel a frankfurti képtárban ismerkedtem meg; lenn a három zenészt, a két barna fiatalot s a harmadikat, a meghatóan őszet, a hegedűk szelíd nyakára hajolva; fenn pedig a táncosnőket, mint egy zenei kikeletet, fehér ruhában, rózsaszín koszorúkkal, a vízzöld fák háttérében” (Kosztolányi 1974).



5. ábra: Paul Cézanne: *A kék váza* (1885–1887 körül)

„Utoljára hagyom Cézanne festményét, a párizsi Louvre-ból, az *Őszi virágok*-at, abban az örökkévaló kék kancsóban, a rózsaszínt, a fehéret, a sárgát és lilát, a targallyakkal; azokat a virágokat, melyeket a művész oly sokáig tanulmányozott, hogy közben elhervadtak, mintha modelljei, akiket fiatalkorukban kezdett volna festeni, megöregedtek és összeráncosodtak volna, úgy, hogy mesterséges virágokat kellett készítenie viaszból, és azokat figyelte fürkész, nem ernyedő bizalmatlansággal, hogy ne csak afféle szétcsepegő, regényes csendéletet lásson, hanem belehatoljon a szirmok és a levelek leglényegébe, az isteni és mámorító valóságba. Igen, barátaim, ezek az úgynevezett »el nem hervadó virágok«” (Kosztolányi 1974).

Vermeer van Delft és El Greco festményének leírásában valóban érezhető a Kosztolányi által emlegetett „dadogás”, a leírónak a kép elemeinek, az ábrázolt személyeknek a minél pontosabb átadására való koncentrációja. Kompozícióelemzései csupán néhány mondattal vázolják fel a bemutatás tárgyának összbenyomásait, melyekben különös figyelemmel tér ki az alapvető ingernek számító színek érzékeltetésére. A képek egyes elemeinek elemzésével és felsorolásával kapcsolatban Orosz Magdolna „*Az elbeszélés fonala*” című, a kép és a képiség elbeszélésének elméleti kérdéseivel foglalkozó kötetének *Festményleírások mint képleírások* fejezetében elmondja, hogy azok ugyanúgy a festmény hatásmechanizmusának a felfedését szolgálják. „Leírják a kompozíciót, az alakokat, az összbenyomást, a színeket, a fényhatásokat és a kép felépítését, s e leírást értékelő megállapításokkal (határtalan/korlátozott) kapcsolják össze” (Orosz 2003, 166). A *VIII. Henrik* verbális bemutatásánál konstatálható, hogy Kosztolányit „megihletti” az angol király alakja, kinek személyiségének, történetének ismeretében szólal meg, s képolvasata már nem mindössze a monumentális olajfestményen látottak ismertetésére szorítkozik. Ezzel szemben Degas alkotása esetében csak a képen látható figurákat sorolja fel, nem törődve a szöveg által képződő látvány részletezésével. A legérdekesebbnek talán az utolsó, Cézanne festményének szóbeli illusztrálása minősíthető, melybe az alkotási folyamat lehetséges változatát is felvázolja.

Orosz Magdolna a fikción kívüli képek referenciája kapcsán utal arra, hogy egy konkrét kép vagy festmény megidézéséhez elegendőnek minősül egy-egy jellegzetes tulajdonság, például a festő technikájának, strukturális vagy stilisztikai jellemzőinek a megragadása, a kép egyes részleteire irányuló említés is (Orosz 2003, 175–177, 185). Kosztolányi sem törekszik a kompozíciók minden részletének bemutatására, hanem válogat azok között. E játékos, izgalmas kísérlet eredményességét – melyet publicisztikai írásként is feljegyzésre méltónak talált – végül a következő összegzéssel zárja: „Így beszéltünk, hebegtünk, ötöltünk-hatoltunk mindnyájan. Majd elfogott bennünket valami ámulat. Egyszerre azt éreztük, hogy olyan kincseket hordozunk lelkünkben, melyekről eddig nem is tudtunk. Néhány festéckapacka, néhány vászonrongy a világ különböző tájain szervesen és önállóan éli bennünk a maga egyéni életét. Ezeket a színeket akkor is látjuk, ha már régen megvakultunk, amint Bachot akkor is halljuk, ha már régen megsiketültünk, s csak öntudatunk végleges kilobbanásával szűnnek meg. Amikor a játék után megsimogattuk káprázó homlokunkat, úgy tetszett, hogy koponyánk színes kolibrik kalitkája” (Kosztolányi 1974).

Az ekphrasziszt tehát a vizuális művek szóbeli leírására alkalmazzák, mely egy feltehetően néma képnek ad hangot azáltal, hogy megpróbálja tárgyát utánózni vagy megjeleníteni (Varga 2004, 13). Szajbély Mihály a képiség és a képszerű látásmód problematikájának vonatkozásában hozza szóba, hogy a viszonyok, az arányok és a távolságok könnyebben rögzíthetők egy vizuális reprodukció vagy vázlat segítségével, mely aztán a szavakkal való leíráshoz is szolgálhat segédeszközü. Viszont egy jól sikerült ekphraszisz többet nyújthat, mivel érzékeltetheti a technikai reprodukálhatatlant: a mű auráját is (Szajbély 2008a, 14). Az imitáció valóságkeltő normájának köszönhetően olyan intenzív tapasztalatokat adhat, amelyekben az olvasó közvetlenül együtt mozoghat az ábrázolt tényekkel, s a nyelv megmutató képességét aktiválva a hallgatót nézővé teheti (Boehm 1998, 31–32). Így ez az eljárás a hüpotüpozisszal szemben nem az elbeszélés egy bizonyos pontjára irányul, hanem valóságos vagy képzelt képek nyelvi tolmácsolását célozza (Füzi–Török 2006). Nem tekinthető egyszerűen *digression*-nak, azaz az elbeszélés menetének ideiglenes felfüggesztőjének, hanem inkább a hagyományos leíró részeketől eltérő, az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet, a narratív beágyazás esetét létre tudni hozó alakzatnak (Visy 2007, 486–487).

Összegzésként megállapítható, hogy a képeket képesek vagyunk olvasni, értelmezni, s ezáltal befogadni, ezért ezzel párhuzamban a szövegeket is képesek vagyunk képpé alakítani, vizuálisan befogadni, azaz képpé transzformálni azokat. A kép és szöveg vizsgálatának közös eszköze a nyelv, mely médiumokhoz hasonlóképp viszonyul a befogadó, különbség csak az érzékszerveink befogadói képességében mutatkozik meg (Crnković 2015, 119–120). „A képek ábrázolásmódusai elsődlegesen a szem észlelési terében tárnak fel, egészen más szabályokat követnek, mint a beszélt vagy írott nyelv kifejezésmódjai. [...] A leírásnak többet kell tennie, mint újra-verbalizálnia a képben rejlő nyelvi tartalmakat, hiszen jelekkel teli vizuális területtel van dolga, és ezeket akarva-akaratlan egymás után, de ugyanakkor egyszerre is érzékeli az ember.” – írja Gottfried Boehm a kép és nyelv határaitól (Boehm 1998, 26). Vélekedése szerint a leggondosabb részletes lista mindarról, ami a képen található, még távolról sem minősíthető a kép leírásának. A sikerült leírásnak kettős követelménynek kell eleget tennie: el kell mondania, hogy „mi van” rajta és az „hogyan hat”. Ezáltal a kép nem pusztán felismerhetővé válik, hanem többet fog rendelkezni (Boehm 1998, 35). Murray Krieger mindezekből eredően a képzőművészettel szemben a szavakkal való festés magasabbrendűsége mellett foglal állást, mivel a verbális képleírás azt is lehetővé teszi, hogy egyidejűleg kerüljön ábrázolásra a műalkotás és a műalkotás tárgyául szolgáló valóság is (Szajbély 2008b, 127).

A verbális és a vizuális művészet kapcsolatának teoretikus megalapozásán túllépve, a következőkben a disszertáció témája alá eső írók prózai szövegei által megképződő látványvilág: a verbális láttatás, képfelidézés és képleírás eseteinek konkrét ismertetésével, illetve interpretációs problémáival foglalkozom.

1.1. Festmények és egyéb képzőművészeti alkotások irodalmi jelenléte

Hol van a helye a narratívának a vizuális művészetben? – teszi fel kérdését Mieke Bal *Látvány és narratíva egyensúlya* című írásában (Bal 1998, 157), melyet megfordítva az értekezés témájával összhangban sokkal inkább arra érdemes rákérdezni, hogy hol van a helye a vizuális művészetnek a narratívában, a verbálisan tolmácsoló képnek a szöveges elbeszélésben. Mindehhez elsőként tisztázni szükséges, hogy hány kép és szöveg egymástól lényegesen eltérő szemiotikai rendszeren alapul, egymásközti viszonyuk vizsgálatakor egy olyan köztes „nyelv” teremődik, amely azt próbálja megakadályozni, hogy az egyik médium ne sajátítódjon ki a másik által, hanem azok saját másságukban tudjanak megszólalni, megmutatkozni (Dánél 2002, 125). Megyaszai Kinga mondja ki, hogy az eltérő rendszerek közötti összehasonlítás feltételeinek megteremtéséhez használnunk kell a médium fogalmát. „A mű megnyilvánul számunkra, s azt a bizonyos közeget, amelynek révén a megnyilvánult érzékelhető, a mű medialitásának nevezzük. [...] A médiummá válás feltétele az anyagnak önmagán való túlmutatása, e transzparenciája létrehozásával pedig képes olyanra utalni, ami már nem ő maga” (Megyaszai 2002, 151–152). E két terület médiumközi kapcsolatát Werner Wolf az ún. tényleges és rejtett médiumköziség-formákra vezeti vissza *Intermedialität* címmel megjelent munkájában (Wolf 2008), melyek közül az utóbbi, a rejtett intermedialitás esete válik vizsgálódásaim meghatározójává, hiszen az elemzés alá kerülő művekben ténylegesen megjelenő, vizuális illusztrációk nem jelentkeznek. Kép és textus e viszonyában a művészetek egymástól elkülönítve, csakis az olvasó-néző elméjében léteznek, s nem mutatkoznak meg egyazon térben, de a referenciális azonosságok alapján mégis párhuzamot vonhatunk közöttük (Kibédi Varga 1997a, 309). A képzőművészet szemiotikai rendszerére mutató utalásként működő, azaz a vizuális médium jelrendszerének imitálását szolgáló szövegrészlettel a kiválasztott írók opusát tekintve mindössze néhány alkalommal találkozhatunk. „Nyári reggel volt. Egy szép, üde, friss reggel, amilyen oly kevés van az ideges ember életében. Az öröm a napsugarakban olyan vastagon ömlött szerte a levegőben, mint a tizenöt év előtti naturalista piktorok képein a festék. Körös-körül nyugodt, sík táj, pálmafákkal, a távolban egy piramis.” (kiemelés tőlem – K.A.) – olvasható Csáth Géza *Egyiptomi József* című novellájában (Csáth 1994, 442), melyben az író az intenzívebb közlés eszközeként egy olyan esetet vázol fel, melyben a képi ábrázolás és a nyelvi reprezentáció kifejezési rendszerei összemosódnak. Konkrétan a naturalista festészet technikájára való utalásával egy magasabb szintű esztétikai hatást kelt a befogadóban.

Orosz Magdolna a narráció, az intertextualitás és az intermedialitás tárgykörével egyaránt foglalkozó kötetének a *Kép és képiség az elbeszélő diszkurzusban* című fejezetében a verbális és vizuális médiumok közötti szakadék áthidalásának egyik, alapvető eszközéül a festőről és annak tevékenységéről szóló elbeszélést nevezi meg, mely narratívájába ágyazódva akár képleíró elemek is vegyülhetnek (Orosz 2003, 161). Ennek mentén jár el Milkó Izidor a *Lionardo és Giocondában*, ahol a közösségi emlékezet részeként ismert, *Mona Lisa* (1503) festmény keletkezésének néhány, vélhetően fiktív mozzanatát beszéli el, benne a művész, Leonardo da Vinci művészéletrajzának bizonyos részleteit ismertetve. Az elbeszélés egyértelműen a referenciális olvasat lehetőségét veti fel, mely történet alaphelyzetét a következőképp vezeti fel: „A Mester már nagyon hosszú idő óta festi a szép firenzei asszony portróját s talán ez az a *ritratto*, amely – amióta festők és modellek vannak a világon – a legtovább készül. A nő már többször mint százszor »ült« a nagy művészek s ez még mindig nincs a munkájával készen. De ezúttal kénytelen megtenni az utolsó ecsetvonásokat, mert a hölgy elutazni készül. Ezt jelenti be most a műteremben” (Milkó 1928, 121). Az alkotási folyamat elbeszélésére koncentrázó jelenetek mellett előkerülnek da Vinci élettörténetéhez kapcsolódó anekdoták is, köztük a Gioconda asszonyhoz fűződő intim kapcsolatáról szóló találgatások. A szöveg egyáltalán nem irányul a világ talán legismertebb festményének nevezhető alkotás konkrét megidézésére, vizuális tartalmának bemutatására, hanem a festő és a modell egymás közti, egymást kölcsönösen csodáló viszonyára³⁵ koncentráll, mely „különös szerelem” a világ legszebb arcképének megteremtését eredményezi, ami „felbecsülhetetlen kincse lesz valaha a művelt Európának” (Milkó 1928, 126).

Milkó egy másik írásában, nevezetesen *A legszebb portréban* ugyancsak da Vinci és Gioconda közötti kapcsolat jellegét feszegeti, melyben maga a festmény is megidéződik. A narráció ez alkalommal is átterelődik az elbeszélte körülmények: a női alak személyiségét és mosolyát³⁶ övező rejtély, a műremek nézőjére gyakorolt hatás, továbbá a festő és a modell

³⁵ *A hölgy*: [...] én bevallom őszintén, hogy csodálom önt.

A festő: Mint művészt?

A hölgy: Mint férfit. Évek óta vagyunk ismerősök, talán barátok is, száz meg száz intim órát, meghittet, töltöttünk együtt, s ön még csak nem is udvarolt nekem, pedig a képről, amelyet fest rólam, azt látom, hogy nem vagyok éppen csúf madárijesztő.

A festő: Óh, Madonna, ön a legszebb asszony, akit életemben láttam.

A hölgy: Akkor hát mért maradt mindig olyan hűvös mellettem, mintha már mind a ketten túl volnánk a szerelem korán? [...] a mosolyommal, a nyájas szavaimmal bátorítottam. Nem tagadom, kacérkodtam önnel, Messer Lionardo. De hasztalan!... [...]

A festő: Vegye úgy, Madonna, mintha ott fetrengnék kínban. Mert én szenvedek, hölgyem. Nem hiszem, hogy van Itáliában ember, aki nőt jobban szeret, mint ahogy én szeretem önt, Madonna Lisa.

A hölgy: Igaz volna? Úgy látszott pedig, és én is azt hittem, hogy magának, Lionardo, a tudomány a felesége s a művészet a szeretője, egyiket a másikkal csalja, s velünk asszonyokkal mitse törődik” (Milkó 1928, 122–123).

³⁶ „[E]z a különös Mona Lisa-mosoly” (Milkó 1924c, 122).

közötti kapcsolat tárgyalására. Kosztolányi *A Hét* 1911. augusztus 27-ei számában a *Mona Lisa* elrablása apropójából szintén megjelentetett egy cikket *Gioconda* címmel, melyből nyilvánvalóvá válik, hogy a festmény őt is hatása alá kerítette: „Ha felszállok a párisi gyorsvonatra, az ideges örömben, a várakozásban feltétlenül ott vibrál a gondolat, hogy néhány kegyeletes percze ünnepien megállok a kép előtt, mintha egyenesen hozzá érkeznem volna” (Kosztolányi 1911, 560). Habár ő a folytatásában a freudi tanok felől közelíti meg a műalkotás tárgyát, ugyancsak szóba hozza a rejtélyes mosolyt, amelyet „sok emberöltő találgatott” (Kosztolányi 1911, 560). Milkó *A legszebb portréban* azt a talányt kutatja – melyet a címben is kiemel –, hogy mi az oka annak, hogy a festményalak arcát, mely korántsem titulálható szépnek, sokan mégis a legszebbnek találják. „A Giocondo úr felesége az oka ennek a különös hatásnak, vagy Lionardo, aki festette és talán szerelemmel dolgozott a képen? Ki volt itt a nagyobb művész: Mona Lisa vagy Lionardo da Vinci? A rejtélyes nő rejtélyes mosolya teszi-e e képet világszép portrévá, vagy a rejtelmes művész misztikus ecsetje?” (Milkó 1924c, 119). A feleletet egyrészt a modell kacér természetében találja meg, valamint abban, hogy da Vinci az istennők ideáljával szemben a nőt egy olyan hétköznapi asszonyként ábrázolja, akit mindenki közlelől ismerhet annak ellenére, hogy „korban távol is áll tőlünk, emberi és asszonyi mivoltánál fogva a reális életünkben hódít magának helyet” (Milkó 1924c, 118). „Mona Lisa, a Lionardo mester világszép asszonya, bizonyára nem volt korának a legszebb hölgye s az arcképe – ettől a nagy Művésztől – mégis az ismert világ legszebb portréja. S aki nézi, nemcsak azt állítja, hogy ez a legszebb asszony, aki valaha ránézett. Mert ez a reneszánszdáma, ha nem is éppen néz, de rákacsint az emberre és pedig gúnyosan, mintha mondaná: »tetszem Neked? Kellenék, úgy-é? no persze!«” (Milkó 1924c, 117). Milkó végül az elbeszélés záró mondataiban tárja fel saját vallomását, mely szerint ő maga sem tudja megoldani a festmény rejtélyét, mert annak titkát „két ember elvitte a sírba: Lionardo és Gioconda” (Milkó 1924c, 123).

Orosz Magdolna a már említett kötetének *A „képek” formái és típusai a narratív diszkurzusban* fejezete alatt az elbeszélő szövegekbe ágyazott képeket három nagy csoportra osztja fel: fikción kívül létező képekre, fikción belül létező képekre, valamint virtuális képekre (ikonikus jellegű tükörképekre és álomképekre) (Orosz 2003, 175). A tipológia magas fokú kidolgozottsága okán alapvetően a jelen értekezésben az általa használt csoportosítási szempontokat alkalmazom, melyeket szükség esetén újabb példákkal bővítek ki. Az elemzett prózai művek adottságaiból fakadóan kizárólag a fikción kívül és belül létező képek megjelenési formáival foglalkozom, hiszen a választott írók életművét vizsgálva minduntalan találkozhatunk referenciális utalásokat vagy ekphrasziszokat tartalmazó

szövegrészletekkel, melyek fikatív vagy valóságosan is létező képzőművészeti alkotásokra irányulnak.

Kibédi Varga Áron azon eseteket, amikor két médium nem egyszerre, hanem egymást követve, pontosabban a kép a szót megelőzve jelenik meg, ekphraszisznak tekinti (Kibédi Varga 1997a, 310–311). A fikción kívül létező képek lényegében olyan képeket jelölnek, amelyek az irodalmi elbeszélő szövegben elmondott fikatív történeten kívül és tőle függetlenül konkrét festményekként léteznek, s emiatt erőteljes intertextuális potenciállal rendelkeznek (Orosz 2003, 175–177). Csáth Géza a *Schmith mézeskalácsos* címet viselő írásában egy Zichy Mihály-féle illusztrációt említ meg a következőképpen: „Két kézre fogtam a fatális, nagy, nehéz kést, és próbálgattam, hogyan vágthatott vele a hóhér. / Eszembe jutott azután egy Zichy Mihály-féle illusztráció, amely útba igazított, és most már heroikusan suhogtattam a levegőben az ócska, de kitűnő acélt” (Csáth 1994, 177). Hasonlóképp jár el a *Hegyszorosban*, melyben a női test „festményszerűségét” tematizálja (Kis 2019, 157). Az elsőként feltűnő, „nagy szőke asszony” leírásában Peter Paul Rubens festőművész női test szemléltetését közvetíti az intenzív látás-, főképp színingerekhez kapcsolódó részletek által: „A bőr elefántcsont színét egyenletesen és gyengéden világította át a vér rubintjának rózsaszín fénye. A félig nyitott búzavirágszínű szemek alvást színleltek, egyszersmind azonban az égbolt végtelen távolságaiba is néztek, mintegy tükörbe kacérkodva. Az orr nemes és tökéletes rajza finomította meg a hatalmas testet, és kicsinyítette rubensi méreteit” (Csáth 1994, 170–171). Kis Petronella gondolatmenete szerint, ahogy a novella alakja egyre közeledik az általa csodált nőeszményhez, úgy találja szembe magát a létező festőművészeti ábrázolásokkal (Kis 2019, 157). Ám a szöveg a továbbiakban nem konkrétan Tiziano Vecellio és Antonio da Correggio reneszánsz festők valamely Vénuszt ábrázoló festményére³⁷ hivatkozik, hanem a nyelv rámutató képessége által azonosítja a narrátor által leírt alakokat az istennőt ábrázoló zsánerképek képi hagyományaival és attribútumaival.³⁸ A *Hegyszoros* elbeszélője a festményeken ábrázoltakhoz hasonló helyzetben és körülmények között talál rá a nőkre, mely hivatkozott szövegrészlet így hangzik: „hamarosan elértem azt a néhány orgonabokrot,

³⁷ Tiziano 14 zsánerképén festi meg Vénusz alakját: *The Worship of Venus* (1516–1518), *Venus Anadyomene* (1520), *Marriage with Vesta and Hymen as Protectors and Advisers of the Union of Venus and Mars* (1532), *Venus of Urbino* (1538), *Jupiter and Anthiope (Pardo Venus)* (1540–1542), *Venus and Cupid with an Organist* (1548–1549), *Venus and an Organist and a Little Dog* (1550), *Venus and Cupid* (1550), *Venus and Adonis* (1553–1554), *Venus in front of the mirror* (1553–1554), *Venus and Adonis* (1550–1559), *Venus and the Lute Player* (1560), *Liggie Venus* (1540–1565), *Venus Blindfolding Cupid* (1565). Míg az istennő Correggio *Venus with Mercury and Cupid* (1525) és *Venus, Satyr and Cupid* (1528) festményein szerepel.

³⁸ Kibédi Varga Áron ismertetésében az attribútumok olyan tárgyak és szimbólumok, melyeket mindig ugyanazzal a személlyel társítunk (Kibédi Varga 1993, 170). Vénuszt a szerelem, a szépség és a termékenység princípiumaként a képzőművészeti alkotásokon főként ruhátlanul, fekvő helyzetben ábrázolják, amely ábrázolási attribútumok Tiziano Vecellio és Antonio da Correggio festményein is megfigyelhetők.

amelynek aljában három vagy négy nő hevert. Vörös hajuk bronza ragyogott a délutáni napban, és viruló testük barnás tónusaiban Tiziano és Correggio legszebb Vénuszaira emlékeztettek” (Csáth 1994, 172). Az elemzett jelenet kiegészül egy rejtett módon leképezhető zenei intertextussal is, mégpedig Richard Wagner *Tannhäuser* operájának azon történeti elemével, melyben a zöldellő táj a címszereplőt a Rómába tartó utazása közben Vénusz csábító alakjára emlékezteti, ahogyan „selymes pázsitágyban él a réten” (Kis 2019, 156). Az istennőre emlékeztető nőalakok megidézése nem véletlen. Csáth Sassy Attila *Ópiumálmok* rajzgyűjteményének egyik, Vénuszt és Kleopátrát egyesítő grafikájának méltatása kapcsán jegyzi meg, hogy „A Vénusz-kereveten az erotikus motívumoknak valóságos orgiája” (Csáth 2004, 296). Kosztolányi *Szépség* címmel 1932-ben megírt írásában filozófusok elméletei mellett ugyancsak egy Vénuszt ábrázoló, Giorgione da Castelfranco reneszánsz festő *Alvó Vénusz* (1508) képével érzékelteti a női szépség mibenlétét (Kosztolányi 1999, 300).

A vizuális intertextusok szövegbe való ágyazódásának a fentiekben vázolt irányán továbbhaladva szintén szóba hozható Milkó Izidor *Angolok úton* című novellájának azon epizódja, melyben a narrátor egy angol lány után epekedve annak kinézetéről a következő módon áradozik: „bámultam az aranszöke haját, amely a Tizian ecsetjére méltó és a mesés karcsúságát, amely a legelső szabóművésznek is öröme lehet” (Milkó 1924a, 197–198). A kiragadott szemelvények esetében érzékelhető, hogy a megidézett alkotók és alkotásaik nem játszanak kiemelkedő szerepet a szövegtérben, nem irányul tárgyukra számottevő figyelem, mindössze egy erőteljesebb illusztratív és összehasonlítást felkínáló viszonyt próbálnak érzékeltetni, mintha az egyszerű leírás elégtelennek bizonyulna. Természetesen a szó és kép kapcsolatának ilyen esetei akkor fejtik ki legerőteljesebb hatásukat, ha a befogadónak ismeretében állnak a hivatkozott műalkotások is. Ebből a szempontból ugyancsak megemlíthetőek a szobor megidézéseket tartalmazó irodalmi szövegek, melyek a leírásokat szintúgy vizuálisan elképzelhetőbbé teszik. „Nem csak a festmények, a szobrok is történetet »beszélnek el« mozdulataikkal, testtartásukkal és szimbólumaikkal a jelbeszéd nyelvén.” – írja Horváth Futó Hargita kötetének *Festmények a falon – művészetközi poétika* című fejezetében (Horváth Futó 2009, 64). Jól világítja meg a festmény és a szobor érzékelése közötti különbségeket Kosztolányi Dezső *Aranyárákány* regényének figurája, Novák Antal, amikor a megszágyenyítő megverése után Liszner Vilmos alakját képzeleli maga elé: „Nem is képszerűen, hanem domborműszerűen, mint egy szobrot, úgy, hogyha hozzáér, meg is tudja tapintani” (Kosztolányi 2008b, 202). Milkó Izidor *Firenzei eset* című művében a főhősnő, Giulietta „feltámadása” után úgy üldögél a sírja szélén, állat a kezére támasztva, mint

„Michel Angelo” egy szobra (Milkó 1924a, 45). Konkrét alkotásra mutató hivatkozást azonban a szöveg nem tartalmaz, mégis a kontextus arra enged következtetni, hogy az író a Medici-síremlék valamelyik nőalakjára (6. és 7. ábra) gondolhatott, amikor a nő pózát próbálta érzékeltetni.



6. ábra: Michelangelo: *Medici-síremlék*
Éjszaka (1520–1534)



7. ábra: Michelangelo: *Medici-síremlék*
Hajnal (1520–1534)

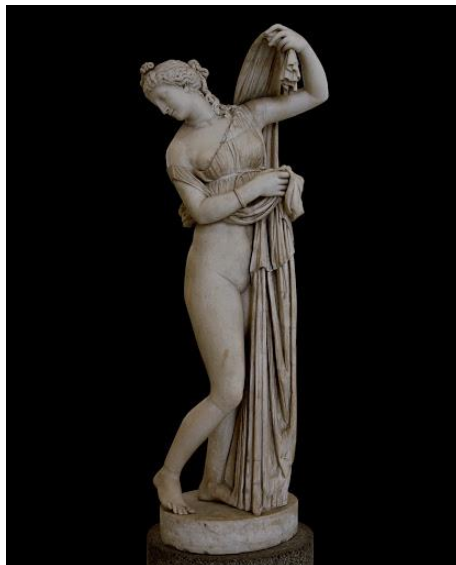
A *Firenzei eset* kezdetén, a fiktív nőalak bemutatásakor a szépséget a művészi megörökítés lehetőségével kapcsolja össze. Giuliettára „a flórenci köztársaság legszebb fiatal hölgyeként” utal, kinek arcképét érdemes volna megörökíteni az utókor számára, csak sajnálattal jelenti, hogy ilyen „érdekes dokumentum nem maradt az utókorra”. A narrátor a lány vizuális képét a következő módon tolmácsolja verbálisan: „Bejártam az összes gallériákat, a kevésbé nevezeteseket is, Firenzében és környékén, de nem találtam föl sehol Giuletta portróját, amelyet valószínűleg a toszkánai iskola nem egy jeles művésze festett meg. Meg kell elégednünk a krónikások leírásával... Muratori³⁹ szerint alakja fejedelmi volt és parancsoló mint Dianáé, s arcának elefántcsontszínű fehérségéből csodásan világítottak ki mélytüzű fekete szeméi, melyeknek pillantására verssé lett minden próza és szonetté minden ostobaság. Tiraboschi⁴⁰ pedig azt jegyzi fel róla, hogy majdnem földig érő haja oly dús volt, miképp beburkolózhatnék s eltakarhatta vele minden bájjait egészen a lábújja hegyéig. Burlamacchi⁴¹ végül formás kis kezeiről és keskeny finomnyergű lábairól ad hírt az ámuló utókornak, mely ez adatok alapján legalább halavány képet alkothat magának egy a renaissance korszakában virult szépséges szűz plasztikus erényeiről” (Milkó 1924a, 9–10).

³⁹ Ludovico Antonio Muratori (1672–1750) olasz történész

⁴⁰ Girolamo Tiraboschi (1731–1794) olasz irodalomkritikus

⁴¹ Francesco Burlamacchi (1498–1548) olasz politikus

Milkó másik szobormegidézésében, a *Szépség és tehetség* szövegében egy kr. e. 1. vagy 2. századból származó, ismeretlen alkotó keze munkájának köszönhető, antik római márványszoborra (8. ábra) való hivatkozás által láttatja vizuálisan a férfiak között folyó eszmecsere tárgyát: a női nem modelljét. „Társalgás közben a női szépségről is volt szó, s valaki azt a nem egészen új igazságot, de ott meglepetésszerűen hangzó megjegyzést tette, hogy a női szépség ritkán jár együtt kiváló szellemi tulajdonságokkal; hogy a Venus Kallipigosznak⁴², ennek a képzelhető legbájosabb nőszobornak az arca nem tükröz vissza éppen szokrateszi bölcsességet; hogy a szabályos és rajzhibátlan arcvonások nyugodtsága mögül nem sokszor tör elő az eszperit mozgékony ördöge; hogy az igazán szép nőnek, a szoborszépnek meg a festő vásznára kívánczó klasszikus tökéletességnek szabályszerint le kell mondania arról, hogy szellemével hódítsa meg a férfit, amire egyébaránt nincsen rászorulva” (Milkó 1924c, 251–252).



8. ábra: Anonymus: *Venus Callipyge*

A nők védelmének szerelmes figurája pedig antik festmények és szobrok nőalakjait használja fel viszonyítási pontul, hogy bebizonyítsa kiválasztott hölgyének szépségét: „Őket akarom megszégyeníteni, az istennőket... Itt vannak Tizian déesse-ei s a Canova Venus Victrix-e, a kit fűtött szobában mintázott a művész a legszebb Bonaparte-lány fehérségeiről. Aztán egy sereg antik Vénusz: a Louvre-beli milói hölgy, a ki – szegény! – nem viselhet karpereczeket, a medicei, a kapitóliumi, meg a nápolyi Kallipigosz, a kinek a nevét csak görögül szabad kimondani, a capuai, és még egy pár, a melyek mind csúfak magához képest...” (Milkó 1897, 79).

⁴² A szobor eredeti neve *Venus Callipyge*.

Kosztolányi *Édes Annájában* a kommunizmus és a szocializmus történelmi időszakát a regényidő pontos kijelölése mellett a szövegtérben jelenlévő vagy éppen hiányzó vizuális alkotások is aktivizálják. „Sehol egy függöny, egy festmény. A kopár falakon csak a feszület, melyet férje tiltakozása ellenére sem engedett levenni, meg a pohárszék mellett az a fotográfia, mely Piroskát ábrázolja, egyetlen hatéves kislányát, aki gyertyák, virágok közt fekszik a ravatalon.” – ismerjük meg Vizyék díszítőelemektől mentes lakását a regény első fejezeteiből (Kosztolányi 2007, 33), mely háttérében az uralmon lévő politika elvárásait érzékelhetjük. A proletárdiktatúra bukásával egy nappal korábban kezdetét vevő események ismertetésekor tűnik fel a Tanácsköztársaság ikonikus, *Fegyverbe! Fegyverbe!* című plakátjának (1919) (9. ábra) leírása, melyet Vizy Kornél a politikai hatalomváltásról való értesülése után, felfokozott érzelmi állapotában vesz szemügyre. A hirtelen bekövetkezett változások jelképes hírnökévé az időjárás válik: „Felhő sehol. Álmos levegő nehezedett mindenre, mint nyári zivatarok kitörése előtt” (Kosztolányi 2007, 13–14). A kormány lemondásáról szóló, friss híreket az emberek az utcán kis csoportokban, suttogva tárgyalják. Vizy a hangosan kifejezett örömszavai után attól tart, hogy felelősségre fogják vonni. Ekkor lép be a szövegbe a politikai jellegű, toborzó plakáton ábrázoltak vizuális elbeszélése, melyen a férfi tekintete csak aztán tud hosszabb ideig elidőzni, hogy az érvényét veszti: „ezt ordította: *Fegyverbe, fegyverbe!*, az a vad, örült matróz, aki egy lobogót rázott hihetetlen lendülettel, egészen összeolvadva vele, s úgy kitátotta csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot. / Vizy sokszor elment e falragasz mellett, de igazán sohase mert meg nézni. Úgyszólván most nézte meg először nyugodtan, káprázás nélkül, ahogy a leáldozó napot nézzük meg, mely már nem sérti szemünket” (Kosztolányi 2007, 14).



9. ábra: Berény Róbert: *Fegyverbe! Fegyverbe!* (1919)

Az irodalmi művek vizuális intertextusainak azonosítása azonban nem mindig bizonyul egyszerű feladatnak. Csáth a *Palincsay* novellájában röviden megemlíti négy, a narrátor által „érdekes és gondolkodásra keltőnek” titulált képet: a *Ganümedész elrablását*, a *Téli szánkázást*, a *Szarvasvadászatot* és a *Velencei éjt* (Csáth 1994, 393–394). Ám azokat a képleírások híján nem lehet egyértelműen létező festményekhez kötni, meglehet, hogy nincs is valós megfelelőjük. Így az sem állítható biztosan, hogy a *Ganümedész elrablása* (1635) Rembrandt azonos címet viselő alkotását (10. ábra) idézi-e meg. A képek címeinek általánossága miatt nem konstatálható egy konkrét alkotáshoz fűződő referencia, hiszen azok a képi megfeleltetés több lehetőségét is felvetik.



10. ábra: Rembrandt: *Ganümedész elrablása* (1635)

A fikción belüli képek a fikción belül/keresztül keletkeznek, mivel esetükben olyan festők műveiről van szó, akik szereplőként a fiktív világhoz tartoznak, alkotásaik révén vannak benne jelen. – foglalja össze Orosz Magdolna a narratív diszkurzusban megjelenő képi utalások második nagy csoportjának jellemzőit (Orosz 2003, 186). E típus több megmutatkozási formát is ölthet. Tematikus elemként funkcionálhat, ezáltal a „fiktív kép és többnyire a képpel kapcsolatban álló fiktív művészfigura felbukkanása alkalmat adhat arra, hogy a művészi ábrázolás kérdései és nehézségei metasíkon, de egyúttal a fikción belül kerüljenek elő” (Orosz 2003, 187). A vizsgált szövegekben több alkalommal találkozhatunk – központi vagy mellékszereplőként – festőkkel, mint például Gyenizse Lászlóval és Krisztával Munk Artúr regényében, a *Bácskai lakodalomban*; Milkó Izidor *Téli Tájkép* írásában; valamint Csáth Géza novellahőseivel a *Palincsayban* és a *Pán halálában*. Milkó valós festőművészeket idéz meg a már előzőekben elemzett két, da Vinci alakját tematizáló

novellájában: a *Lionardo és Giocondában* és *A legszebb portrén*ban, illetve a *Légyott* szövegében hivatkozási pontul két magyar származású, elsősorban portréképeikről ismert művész neve tűnik fel. Utóbbi történetében a narrátor férjét hűtlenséggel vádolják meg, akit egy falon függő portré alapján azonosít be a harmadik fél. A feleség barátnőjével összefogva a férj leleplezését tervezik, viszont a légyott helyszínén fény derül a félreértésre, a portréfestmény hibáira: „az arckép nem olyan, mint az uram... Nem valami elsőrendű művész csinálta. Nekünk nem telik László Fülöpre⁴³, s még Szenes Fülöpre⁴⁴ se... Így aztán valami festőnövendékkal készítettük, s a rájárá drágább volt a képnél” (Milkó 1924c, 112). A felsorolt művész karakterek között megjelennek szobrászok is, többek között Kosztolányi Dezső *Károly apja*, Csáth Géza *Nagy Balázs – Kis Balázs* és Munk Artúr *Bácskai lakodalom* műveiben. Továbbá megemlíthető Csáth *Souvenir* című, életrajzi vonatkozásokat⁴⁵ magába rejtő szövege is, melyben az elbeszélő régi ismerőse, Bulcsu Pál a gimnáziumi évei alatt művésznek, festőnek készül: „Eleven, bátor és mozgékony fiú voltam akkor. Állandóan az élet külső valósága foglalkoztatott. Minden percemet egy örömteli csodálkozásban életem át. Festőnek készültem. Rajzoltam, festettem, és mintáztam. A színek, a formák, a vonalak folytonos elragadtatásban és izgalomban tartottak. Délutánonként, a gimnáziumból hazaérkezve megozsonnáztam. Utána minden erőmet megfeszítve, egy óra alatt végeztem a tanulnivalókkal. Mindezt azért, hogy elővehessem a vázlatkönyvem, a festékeimet, s gondtalanul mulathassak velök. Bennök, velök éltem késő estig. Soha többé nem fogom olyan szépnek, egyszerűnek látni az életet. Milyen boldogan feküdtem ágyba esténként! Nem annak örültem, hogy nagy művész leszek valaha, hanem meg voltam elégedve mindennel, ahogy folyt az életem, amit rajzoltam...” (Csáth 1994, 451). Arra, hogy végül a novella alakja mely foglalkozásnál köt ki, a szöveg konkrétan nem tér ki. Annyi bizonyos, hogy nem íróként tevékenykedik, mivel a narrátor meglepődve konstatálja, hogy ismerőse egy kávéházban „szorgalmasan ír”, pedig eddig nem tudta róla, hogy „titkos író”.

A fent megnevezett, fikciós művész karakterekkel kapcsolatban figyelemre méltó tény, hogy többnyire olyan megrekedt, kiábrándult emberek, akik nem tudnak a

⁴³ László Fülöp Elek (1869–1937), születési neve Laub Fülöp, magyar festőművész

⁴⁴ Szenes Fülöp (1863–1944), születési neve Stern Fülöp, magyar festőművész

⁴⁵ Több párhuzamot is felfedethetünk Csáth Géza és a novellaalak között, például az édesanya korai elvesztését, a gimnáziumi évek alatti művésznek való készülést, a retrospektív módú naplővezetést, a szenvedélyes, „őszinte örömmel, lelkesedéssel és odaadással” való írást, a nőközponúságot stb. (vö: Csáth 1994, 449–458). Testvérehez, Dezsőhöz szóló leveleiben több alkalommal is utal arra, hogy a novellába újvidéki szerelmét, Schneider Irén alakját foglalta bele, aki a *Délutáni álm* és az *Egyiptomi József* írásainak ihletője is volt (vö. Csáth 2008, 12, 30).

tehetségüknek megfelelő életet élni, s nem kapnak a környezetüktől elismerést.⁴⁶ Egyetlen kivételként Csáth *Nagy Balázs – Kis Balázs* novellájában szereplő édesapa, Áldori Balázs szobrászművész nevezhető meg. A szobrász munkásságát gyermekei szemszögén keresztül ismerjük meg, akik ismereteiket egy lexikonból és a felnőttek egymás közötti beszélgetésének kihallgatásából szerzik. „Ma kétségtelenül ő a legnagyobb magyar szobrász, nevét az egész világon ösmerik...” – olvassák fel áhítattal a lexikon édesapjukról szóló méltatását egymás után több alkalommal is (Csáth 1994, 154). Azonban a folytatásból nyilvánvalóvá válik, hogy az írás központjában álló tematika túllép a művész alak tehetségének vitatása kérdésén. A történet inkább a család háttérben meghúzódó tragédiára, az édesapa félrelépéseire és az édesanya szenvedésére irányul, melyet a gyerekek egymás közti ártatlan, a helyzetet nem értő beszélgetése még inkább kihangsúlyoz. Viszont a *Károly apja*, a *Pán halála* és a *Palincsay* novellák vagy teljesen végig követik a művész szereplők végső kiábrándulásához vezető utat, vagy azt az elbeszéléssel párhuzamosan, egy külső megfigyelő szemszögből ismertetik, próbálják megfejteni. Az okok minden esetben valamilyen magánéleti problémából erednek, mely következtében e figurák elveszítik a művészet iránti érdeklődésüket, és képtelenné válnak az alkotásra. Kosztolányi *Károly apja* írásában a címszereplő szobrász akkor fordít hátat művészi ambícióinak, amikor fia – akiből mellesleg szintén szobrászt szeretett volna nevelni – elhagyja a szülői házat: „Az öreg Károly – őt is így hívták – egykor híres szobrász volt, kiről egy darab óta sem a társulattudósítások, sem a napilapok személyhírei nem hoztak semmi hírt. Pár év előtt még tagja volt több képzőművészeti és irodalom pártoló társaságnak, azután megunt a társasági díjak fizetését, zsémbelődött a túrhetetlen reprezentálásokra, és kimaradt mindenünnen. Az egyesületi könyvek nagy vonalozott lapjain kihúzták a nevét, s szép betűkkel melléje írták: kimaradt. / Az öreg járása roskatag lett. Vésőit eldobta, szobrait és tervvázlatait felvitte a padlásra, s a márványtömböket belepte a vastag, közönyös por. Házisipkát csináltatott magának s rogyó léptekkel, ásítózva járkált a kihalt portán. Mindenütt halálos csend volt. Fia Párizsban tanult. A rendetlen műteremben nem csengett és kacagott a dallamos márvány, mely dacos kedvvel, de vajszerű légysággal engedett a tolakodó vésőnek. A legyek zsidogtak benne. Reggeltől estig tétlenül járkált a házban, mint egy nyugalmat nem találó vadállat, s unalmában százszor is útba ejtette az elhagyott műtermet. Mindennap eltávolított valamit belőle. A múlttal való

⁴⁶ Munk Artúr *Bácskai lakodalom* című regényében feltűnő párosnak, Krisztának és Gyenizsének, valamint a mű további művész szereplőinek érvényesülését, művészi kiteljesedését egyértelműen a kisvárosi környezet gátolja, mely témát a doktori értekezés *A művészet értéke az első világháború utáni Porvárosban* című alfejezetében tárgyalom. *A tér, amely ellehetetlenít: a kisváros és a művész* című fejezet alatti vizsgálódásaim középpontjában szintén a kisvárosi körülmények között megrekedő művész alakok (írók, zenészek) szerepelnek.

szakítás lassan, de végzetesen és halálos bizonyossággal következett be. A mintákat összetörte, a fehér, könnyű munkakabátokat elajándékozgatta, s végre az egész termet átalakította kártyázó szobává. A régi barátait unta, s azok viszont őt nem állhatták. Talált helyettük olyanokat, akik százával ajánlkoztak az összetört nagyságoknak: dologtalan pénzkirályokat, tartalmatlan naplopókat, magához hasonló szerencsétlen kiábrándultakat, akikkel borozgatva eltölthette a végtelennek látszó napokat” (Kosztolányi 1965, 72). A fiú egy „lázás párizsi év művészeti izgalmi” után hazatérve hatalmasat csalódik édesapjában amiatt, hogy ilyen könnyedén feladta művészi ambícióit. A szobrász szellemi összeomlása oly látványos és visszafordíthatatlan, hogy onnan már a fia támogatásával sem tud visszatérni.

A *Pán halálában* Csáth a festő és modell között kialakuló intim kapcsolatról ír, melyről maga a festő szemszögéből vall. „Megtaláltuk és megértettük egymást. / Munkatársam volt a festésben. Megmondtam neki, mit akarok festeni. Megértette a szívével, csendesen megcsókolt, én is őt. S festeni kezdtem. / Istennek éreztem magam, mikor ilyenkor az ecsettel kezemben vásznam elé ültem” (Csáth 1994, 263). A novellában a művész két, fikción belül keletkező képe is feltűnik, mint életének két meghatározó emlékének megtestesítői. Az első a szeretett modelljével való megismerkedés jelenetét mutatja be, mely felbukkanása egyúttal a múltidézt is felkínálja: „Egy szép májusi nap találkoztunk először. Ezt a találkozást megfestettem. Színhely a szegényes műterem; szemben egymással a fiatal festő és a szép modell...” (Csáth 1994, 263). A másik fikciós festmény pedig a művész legjobban sikerült, a novella címében is megidézt alkotás, mely bemutatása által a művészi ábrázolás céljai mögé is bepillantunk. A csak textuálisan létező kép verbális leírása által könnyedén vizualizálhatóvá válik az olvasó számára, melyet a görög mitológiai alakhoz járuló attribútumok (kecskeláb, nimfák) hozzárendelése tovább fokoznak: „Azt a szomorú, de szomorúságában is szép jelenetet ábrázolja, midőn Pán, az ókori képzelődés művészistene, a nagy, kecskelábú és nemesarcú szatír meghal. A művészet vele költözik a földről. A naiv mesekor, a képzeleték költői országa. A művészetek boldog hazája. / Ezt akartam avval a képpel elmondani, hogy a művészet egyedüli szép valami, ami tökéletes is a földön. Ezt mondták a sirató nimfák, a növények, a kövek, a halott Pán arca. Az utolsó legszebb jelenet... A föld ábrándvilága távozik innen. / Mindent el tudtam mondani, amit akartam ezen a képen” (Csáth 1994, 264). Szajbély Mihály a felbukkanó görög isten legendájának motívumát Reviczky Gyula azonos című, a századfordulón igen széleskörű ismeretségnek örvendő költeményéhez köti (Szajbély 2019, 59). A festmény központi szerepet tölt be a szüzsé tematikájában, hiszen előre megjövendöli a festő kiábrándulásához vezető tragédia

okát: a múzsa halálát. Az eset utáni művészetvesztés érzését az író ily módon érzékelteti: „Mikor ott feküdt a karjaim között a hófehér párnán, kibomlott, szőke hajával, holtan, éreztem, hogy itt hagy engem a művészetem mozgatója is, az ecsetem verőfényes színei elvesznek. El is vesztek... / Az én szőke szép Pánom meghalt. Ő volt a Pán, a művészisten, az ábrándos képzeletlény, a szép arcú, szelíd szatír. [...] Aztán jó ideig nem dolgoztam. Mikor már dolgozni tudtam, akkor is sírtam csak az ecsettel. Unalmasak lettek a képeim, mint az újságok mondták” (Csáth 1994, 264–265).

Csáth másik novellájában, a *Palincsay*ban egy, az életből és művészetből teljesen kiábrándult rajztanár alakját állítja fókuszba, aki az után kezd érdektelen életvitelbe, hogy hűtlen feleségét elzavarja, aki kislányukat is magával viszi. A narrátor egy nap felfigyel a számára érdekesítő, titokzatos „bácsira”, aki mindennap az utcán eldobott szivarvégeket gyűjtögeti. Az öreg Palincsay rejtélye még jobban fokozza érdeklődését, amikor megtudja róla, hogy korábban rajztanárként dolgozott. „[A]z nagyon is világosan állott előttem, hogy Palincsay miért adta fejét bánatában sétálásnak, és miért nem maradt otthon rajzolni, festeni. A rajzolás és a festés – így gondoltam – nem vigasztalhatta volna meg őt szomorúságában, mert nyilván tisztában lehetett vele, hogy igazán szépen rajzolni nem tud. Úgy képzeltem, hogy Palincsay sohase lehetett megelégedve a rajzaival” (Csáth 1994, 395). Erre a felismerésre az alapján jut, hogy korábban a lakásukban felfedez egy deszkára égetett, sablonos elemeket ábrázoló képet, amelyről kiderül, hogy a rajztanár munkája. „Csakugyan nem volt szép. Egy erdő szélét ábrázolta, az előtérben folyóval. A partról a vízbe deszkapadló nyúlt be, ahol asszony állt dézsával. A távolban a vízen vitorlás hajó látszott. Az égen felhők. Csöppet sem kívánta az ember ezt a képet tovább nézni. Kezdtém megérteni, hogy ha valaki csak ennyire tud rajzolni, mint Palincsay bácsi, akkor annak nincs kedve egész nap rajzolni” (Csáth 1994, 394). Végül Palincsay történetét az elbeszélő a mindennapos megfigyelései segítségével leplezi le, majd kalauzolja el az olvasót a végkifejletig, az öreg tanár öngyilkosságáig.

Visszatérve a fikción belüli képek egyéb megmutatkozási formáihoz, azok szorosabb értelmükben válhatnak a történet olyan elemeivé is, amelyek a fiktív cselekmény egyes mozzanatait sűrítve ábrázolják vagy motiválják az eseményeket. „Az ilyen elemek egyik fajtája az »elbeszélés ürügyéül szolgáló kép«: ezek olyan fiktív képek, amelyek kiváltják a cselekmény elmondását azáltal, hogy a fiktív elbeszélő világ egyes eseményeit, mozzanatait vagy figuráit bevezetik, és ezzel a fiktív világ egyes tulajdonságaira is előremutatnak” (Orosz 2003, 190). Milkó egyik írásának, a *Nagy Pali jegyzőkönyve* történetének középpontjába az elbeszélő agglegény két barátjának gyönyörű feleségeihez fűződő vonzalmát állítja, aki nem

tud dönteni a férjezett asszonyok között, hogy „melyikükért volna érdemesebb elkárhozni”. Dilemmája során vonásaikat egy képzeletbeli portrén egyesíti, amely ugyanakkor a novella témáját, a hős döntésképtelenségét is megvilágítja: „A két nőalak sziluettjei összefolytak a képzelete előtt egy képpé, egyikévé a legszebbeknek, amelyeket valaha látott. (Ekkor írhatta be a noteszébe ezt a mondást: »A festők azért tudnak szebb nőket festeni, mint aminők a világon vannak, mert ők egy portréban egyesítik mindazt a sok szépséget, amelyek a nőismerőseiket díszítik.« Ő is egyesítette a két szépséget.) Az egyiknek fejét odahelyezte gondolatban a másíknak nyakára, aztán emennek derekát amannak a törzsével alkotta eggyé. Összegyúrta, gyúrta, olvasztotta, forrasztotta, enyvezte, ragasztotta a két személyt s valami újat, még soha nem látottat, férfiszemnek ismeretlent teremtett belőlük...” (Milkó 1924c, 35–36).

A bemutatott esetek mellett a fikción belül keletkező képek jelentkezhetnek mint „a konfliktus kiváltói, hordozói, mégpedig abban az értelemben, hogy a kép az elbeszélte történet egyes mozzanatait leképezi vagy kiváltja” (Orosz 2003, 190–191). Kosztolányi *Aranysárkány* regényében néhány alkalommal „rápillanthatunk” Novák Antal elhunyt feleségének arcképeire, mely egy alkalommal Hilda perspektívájából válik az olvasó számára is „láthatóvá”: „A szalonban aranyrámában anyja képe lógott, kit »anyuskának« nevezett, s úgy beszélt róla, bizonyos fölületes hangsúllyal, mintha még élne, az árvasága tudata nélkül. / Mindig ez az asszony nézett rá. Koszorúba kötött kis haja, piciny, puha, csöppet lógó melle, arányos termete, piskótakeze s szája, mely kinyílt, mintegy egy másik száj után, lányosnak mutatta, majdnem gyermekesnek. Szeme forrón és mélyen sötétlett, de minden őszinteség nélkül, s szemöldökei az orrtón összeértek. Fejét, mely, úgy tetszett, magasra polcolt párnákon pihent, hátravetette, s valami távoli felé nézett, az anya és feleség rejtett bánatával” (Kosztolányi 2008b, 54–55). A kép eltérő hatást gyakorol Novákra és Hildára. A lány, aki bálványozza édesanyját, rettenetesnek találja azt: „Valami rajztanár készítette egy fénykép alapján. Hasonlított hozzá, de nem egészen. Egy idegen volt, ki mégis ő. A kontár rajzoló kemény irónjával merevvé tette a szembogarát, azonkívül a ceruzarajzot ki is színezte, úgyhogy az arc örökké pirosan lángolt, mintegy negyvenfokos lázban, a tüdővész tűzrózsáival” (Kosztolányi 2008b, 55). Édesanyját inkább olvasmányai nőalakjaival egyezteteti, „kiknek holdas estéken kezét csókoltak”, míg az édesapa szorongásának fokozójaként rá sem bír tekinteni a képre: „mikor másoknak mutogatta, pár kegyeletes szót szólva a földre sütötte szemét” (Kosztolányi 2008b, 55). A képmegidézésből érzékelhető, hogy az asszony, majd halála után a róla készült festmény egyaránt szimbolikus szerepet tölt be a regény szövegterében, hiszen Novák sorozatos megszegényítései egyik kezdeti,

súlyponti eleme a felesége hűtlenségéhez kötődik. Nem elég büntetés a tanár számára, hogy lánya mind kinézetében, mind mentalitásában egyre inkább az anyjához hasonlatossá válik, az éveken át a falon függő portré a cselekmény múltbéli történéseinek állandó emlékeztetőjeként is szolgál. A nő nemcsak feleségként, hanem szülőként sem volt igazi társa, aki még megfestett alakjában is semmibe veszi, s szabadulni kíván tőle: „Ez a kép azonban most se nézett szemébe, más, érdekesebb tájakra tekintett. Úgy látszott, hogy rab a keret aranylécei között, és még mindig kifelé vágyakozik ebből a polgári otthonból” (Kosztolányi 2008b, 103). A férfi tekintete mégis a képre téved a lányával való veszekedését követően, mintegy „tanácsot kérve a halott hitvestől”. A portré ugyanakkor előremutató és sejtető funkciót is hordoz a bekövetkezendő tragédiával kapcsolatban. „Minden apró mozzanat voltaképp egyetlen célnak van alárendelve: motiválja, magyarázza és hitelessé teszi Novák Antal elkerülhetetlen tragédiáját.” – mutat rá Rónay László a mű epizódjainak mozaikszerű illeszkedésére (Rónay 1976, 62). Bence Erika Novák férji szerepének kudarcélményét az öngyilkossággal végződő lelki összeomlás első lépcsőfokának nevezi, mely végül apaként és tanárként is elszenvedett nevelői kudarcaival tetőződik be (Bence 2014a, 9). Habár meg kell említeni, hogy Utasi Csaba *Aranysárkány* interpretációja szerint a tanár önkezű halálát nem feltétlenül a megszegyenítései okozzák. Kiindulópontul a regény alapkönfliktusának általánosan ismert közhelyét idézi, mely abból a felismerésből ered, hogy „az ember végsőkéig kiszolgáltatott és tehetetlen a világ gonoszágaival szemben; Novák Antal nem tud kibékülni szegényeivel, belehal a csapásokba, melyeket a sárszegi senkiházi alakok társasága rámer” (Utasi 1994b, 27). Viszont végső konklúziójában a tanár megaláztatásaival párhuzamos eszmevesztésére hívja fel a figyelmet, míg végül a szereplő „minden »földi igazságot«-ot szájalmasnak talál, az általa elképzelt rend teljes mértékben visszajára fordul tudatában, s a totális, fokozhatatlan viszonylagosság rémképe mindennemű pozitív bizonyosság irányában lezárja előtte az utat” (Utasi 1994b, 31).

Orosz Magdolna a fikción belül keletkező képek tipológiájának tárgyalását végezettül egy újszerű intertextuális összefüggés lehetőségének a felvetésével zárnám. Kosztolányi első novelláskötetében megjelent, *Valaki áll a küszöbön* novellájának „életre kelt”, fikciós, női festménye alapján az általa évekkel később, 1921-ben lefordított, Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regény fiktív festményére asszociálhatunk. A művek ilyen jellegű összekapcsolhatóságának alátámasztására nem lehet olyan filológiai adalékkal szolgálni, amely egyértelműen igazolná, hogy ez az egybeesés szerepet játszott a novella megírásában. A köztük felállítható referenciát minden esetre lehetővé teszi Kosztolányi Babits Mihálynak

szóló, 1906. április 4-én keltezett levele, melyben említést tesz arról, hogy a kérdéses kötetet megvásárolta (Kosztolányi 1996, 108).

1.1.1. Milkó Izidor képi univerzuma: fikción kívüli képzőművészeti alkotások

Milkó Izidor irodalmán keresztül remek rálátást nyújt széleskörű műveltségére és a képzőművészeti alkotások iránt mutatott érdeklődésére. Az intermediális kapcsolatokat felmutató írásaiban gyakorta társítja egymással a kép és textus médiumát. A fikción kívüli médiumközi utalásai vagy ekphrasziszai úgy teszik lehetővé a vonatkozott kép és az irodalmi alkotás közötti konkrétabb kapcsolat létrejövetelét, hogy a kép meghatározható elemei ugyancsak a szöveg meghatározható elemeivé válnak. Az ilyen alkalmazási mód, avagy hasonlósági viszonyokat meghatározó mechanizmus Orosz Magdolna szerint „az illusztrációéhoz hasonlítható, csak éppen ellenkező irányban megy végbe: nem képek vonatkoznak irodalmi szövegre, hanem az irodalmi szöveg utal intertextuálisan képi előzményére” (Orosz 2003, 181–182). Milkó művei többnyire igencsak pontos hivatkozásokat tartalmaznak az intertextuálisan megnyíló, képzőművészeti alkotásokat illetően, esetükben nincs szükség találgatásokra, asszociációk felfedezésére, annál inkább a szövegek művészettörténeti olvasatára. A *Molière nagykanállal eszik* kezdőképében kép és textus médiumát kapcsolja össze, amikor Jean Hégésippe Vetter *Molière received by Louis XIV* című festményének (1864) (11. ábra) konkrét képi aposztrofálásával vezeti fel az írás körülményeit, hiszen a szövegben az alkotáson látottak elevenednek meg tulajdonképpen a kép mögötti történetet megírásával.



11. ábra:

Jean Hégésippe Vetter: *Molière received by Louis XIV* (*Molière reçu par Louis XIV*, 1864)

„Jean Hégésippe Vetter-nek van egy festménye, amely genre-képnek készült, de történelmi is beválik. Tárja: XIV. Lajos és Molière együtt ebédelnek. (Persze a király asztalánál.) Előttük és mögöttük mintegy huszonöt figura, mind a Molière alkotásai, az ő vígjátékaiból valók. Mintha azt akarná mondani a piktor, hogy e két kiválóság közül a költő a nagyobb úr, mert vele tartanak, akiket teremtett. S a király egyedül van... Ezek az alakok a nagy vígjátékíró halhatatlanságát hirdetik már az életében, a királyét majd csak később állapítja meg a Történelem” (Milkó 1928, 7).

Az ilyen jellegű képi elbeszélés vagy megidézés alkalmával a szöveg olvasásának legideálisabb formája, ha mellette a képet is szemléljük. A fentiekben vázolt példa esetében, mivel a festmény reprodukciója nem látható az olvasással egy időben, Milkó annak leírásával pótolja a vizuális élményt. Az idézett szövegrész a képzőművészet médiumának bevonásával túlmutat önmagán, mely megfelelő esetben felidézi a verbálisan hivatkozott tárgyat a befogadóban. Viszont más alkalmakkor Milkó az olvasó ismeretében bízva mindössze utal bizonyos, intertextuálisan megnyíló művekre, ahogy teszi az *Eveline választban*, melyben Raffaello Sanzio *Madonna della Seggiola* festménye (1513–1514) (12. ábra) idéződik meg pár pillanat erejéig. Hozzá kell tenni, hogy ezen alkotáshoz nem járul kiemelt rendeltetés, a szövegtér vizuális kellékeként tűnik fel azon epizódban, amikor a novella hősnője, Eveline e „Vallást s egyben a Művészetet” képviselő festmény másolata előtt imádkozik, és kér segítséget, hogy választani tudjon két kérője között (Milkó 1924c, 51). Emiatt a történet

szempontjából elegendőnek bizonyul a befogadónak nyújtott röpke utalás is, amely inkább a szöveg jelentésstruktúrájának kialakításában játszik szerepet abban a tekintetben, hogy a reneszánsz alapokon nyugvó szentképek ábrázolási szokásait, illetve a hozzájuk fűződő vallási áhítatot idézi meg.



12. ábra: Raffaello Sanzio: *Madonna della Seggiola* (1513–1514)

Szegedy-Maszák Mihály a társművészetek irodalmi alkotásokban való szerepeltetésének tárgyalását Gérard Genette két alapvető megkülönböztetésének, az említés és a használat fogalmának tisztázásával kezdi a *Szó, kép, zene* című kötetében. Magyarázata szerint az említés a művészetek gyengébb kapcsolatát feltételezi, mely a fenti, *Eveline választ* novellában remekül érvényre jut. A használat ehhez képest az intermedialitás erőteljesebb, akár központi szerepet játszó megnyilvánulásként értelmezhető (Szegedy-Maszák 2007a, 155). Például Milkó két írásában, nagyobb hangsúlyt kapva, éppen a különböző képzőművészeti alkotásokra való hivatkozásokkal vezeti be vagy jellemzi egy-egy karakterét, amely szerepeltetések így használatnak tekinthetőek. A *Forradalom előtt* történetének főalakja, Marie Antoinette testvérének, József császárnak a következőket mondja: „Néha nagyon boldognak érzem magam, máskor meg azt hiszem, jobb lett volna nem születnem, vagy ha már születtem, jobb lett volna pásztorlánynak lennem, olyannak, aminőket *Boucher*-nek a képein látni” (Milkó 1928, 79). A fentiekben is tapasztaltak esetében a fikción kívül létező, szóba hozott festmények nem figyelhetőek meg közvetlenül, hanem kizárólag csak az emlékképeket előhívó belső látás számára válnak hozzáférhetővé (Orosz 2003, 158). A *Forradalom előtt*ben idézett, képi hivatkozás értelmezéséhez szintén ismernünk kell François Boucher alkotásait ahhoz, hogy az elbeszélés alakját vizuálisan a képen látható alakokkal

tudjuk azonosítani, hiszen e nélkül az utalás nem éri el tervezett célját, alkalmazása értelmetlenné válik. Boucher életművéből jól kitűnik, hogy kedvelt témájaként, egy egész sorozatnyi, idealisztikus jeleneteket ábrázoló olajfestményén pásztorlány alakokat festett meg, többek között az *An Autumn Pastoral* (1749), a *Pastoral Scene* (1730–1760 között), a *Summer Pastoral* (1749), az *Apollo Revealing his Divinity before the Shepherdess Issue* (1750), az *Sheperd and Shepherdess Reposing* (1761), valamint a *Dreaming Shepherdess* (1763) művein.



13. ábra:

François Boucher: *An Autumn Pastoral* (1749)



14. ábra:

François Boucher: *Summer Pastoral* (1749)



15. ábra:

François Boucher: *Pastoral Scene*
(1730–1760 között)



16. ábra:

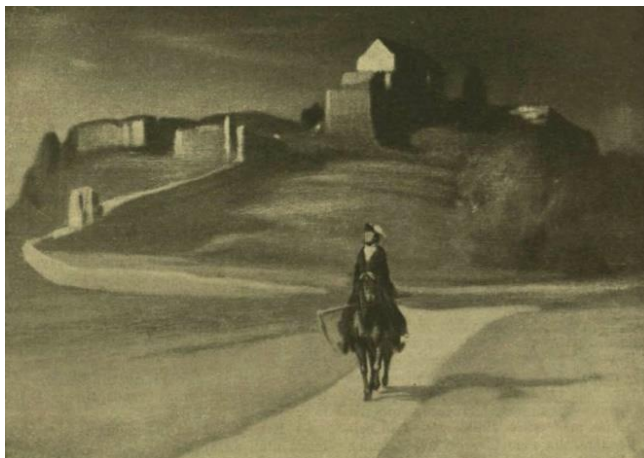
François Boucher: *Dreaming Shepherdess*
(1763)

Ezt a narrációs stratégiát, a vizuális és verbális kifejezésmód érintkezését alkalmazva kerül beépítésre *A költő és a halál* írásába a költő előtt megjelenő Halál perszifikációja is, ki kinézetében szintén képzőművészeti alkotásokon, pontosabban Kacziány Ödön egytónusú kompozícióin (*Mors eques* (1900–1903 között), *Pallida Mors* (1906), *A vándorló halál* (1911), *A háború aratója a Dardanelláknál* (1917)) látottak alapján elevenedik meg. Kacziányról Ninkov Kovačev Olga jegyzi a tényt, hogy egész életművében, leszámítva életképeit, leginkább a halál kötötte le a figyelmét. Képeit a vad, világvéget jósló színek, a gomolygó felhők és a kietlen tájak jellemzik, kedvenc alakjaként pedig a századforduló emblematikájának egyik fő elemének számító kaszás halál tűnik fel (Ninkov Kovačev 2010, 61). A képzőművész említett képein a Halált megtestesítő figura egymaga, többnyire lovon ülve és sötét lepelbe burkolózva, a kezében hatalmas kaszával szerepel. Az arcvonásai elmosódottak és kivehetetlenek, annak titokzatosságát és fenyegető jellegét tovább növelve. Milkó Kacziány Halál-ábrázolásnak megfelelően idézi meg ekphrasztikusan a saját fikciós alakját. A drámai hatás fokozása érdekében, mely ugyanakkor a reprodukció hiánya miatt a festmény helyettesítését is szolgálja, a jelzett szövegrészben a következő, vizualitást pótló ismertetőt közli: „De amint látja, ide elegáns módon állítottam be. Közönséges nyárspolgároknál és egyéb szürke halandóknál gyalokszerral szoktam megjeleníteni a kaszámat

suhogtatva, – önt, poétát, megbecsültem azzal, hogy lovon nyargaltam be, ahogy egyszer Kacziány megfestett, s a kaszámat eldugtam a köpönyegem alá” (Milkó 1924f, 16).



17. ábra:
Kacziány Ödön: *Mors eques*
(1900–1903 között)



18. ábra:
Kacziány Ödön: *A vándorló halál* (1911)



19. ábra:
Kacziány Ödön: *Pallida Mors* (1906)



20. ábra:
Kacziány Ödön: *A háború aratója a Dardanelláknál* (1917)

Olyankor, mikor több alkotás is lehetővé tenné a kép és szöveg viszonyának elemzését, nem vállalkozhatom egy-egy mű önkényes kiemelésére. Viszont Boucher és Kacziány művei kapcsán tapasztaltak alapján ez nem szükséges, hiszen az azokon látott alakok szinte teljesen megegyeznek. A *Forradalom előtt* esetében ez az elvárás lehetetlennek is minősülne, mivel a szöveg a festményekre vonatkozóan semmilyen konkrétumot nem tartalmaz. A *költő és a halál* képleírását nem lehet és nem is érdemes azonosítani Kacziány Ödön valamely alkotásával. Az utóbbi tekintetében mégis indokolt megemlíteni azt a körülményt, hogy a képzőművész *Mors eques* rajza (17. ábra) a Nemzeti Szalon 1903. március 25-e és április 6-a között Szabadkán, a Pest Szálloda nagy- és kistermében megrendezésre került kiállításának alkotásai között⁴⁷ szerepelt, mely aztán 1903-ban a *Művészet*, 1909-ben pedig a *Vasárnapi Újság* képmellékleteként⁴⁸ is megjelent. Milkó mind a művésszel, mind az alkotással való közvetlen találkozásáról⁴⁹ a *Bácskai Hírlapnak* a képzőművészeti tárlat megnyitásáról közölt programismertetője nyújt igazolást. A beszámoló szerint a megnyitó napján a fővárosból érkezett művészeket és a Szalon képviselőit a helyi bizottság tagjai, köztük Milkó Izidor alelnök fogadta. A tárlat ünnepélyes megnyitását és megtekintését követően a program a Nemzeti Kaszinó dísztermében folytatódott, ahol Vészi József és Kacziány Ödön olvasott fel műveiből, majd a társas vacsorán Milkó Izidor mondott hivatalos szónoklatot (Anonim 1903, 2–3). A kiállítás egyébként nagy népszerűségnek örvendett a városban, melyet a *Szabadkai Közlöny*, a *Szabadkai Friss Újság*, *Szabadka és Vidéke* és a *Bácskai Hírlap* folyamatos híradásai mellett⁵⁰ Csáth Géza ifjúkori naplóbejegyzései is alátámasztanak, aki a környezetére érzékeny naplóíróként feljegyezte az esemény részleteit: a látogatók számát és a megvásárolt alkotások listáját (bővebben lásd: Csáth 2013, 427–428, 434). Csáth bontakozó művészelelkét elkápráztatta a kiállított 250 műtárgy, festmények és szobrok egyaránt.⁵¹ Erről tanúskodik a megnyitás napján írt, a kiállítás darabjait véleményező naplóbejegyzése, amelyben többek között Kacziány Ödön képeire is kitér, hogy azok „általában szépek, legtöbbször nem értik. A berlini képekben tombol.

⁴⁷ Kacziány Ödönnek a kiállításon összesen tizenkettő alkotása volt megtekinthető: a *Castello di Mare*, a *Doloreum aeternam*, a *Művész arcképe*, a *Megváltó*, a *Mors eques*, a *Castello di Mare* (litographia), a *kis vadóc*, a *Pipára gyűjtés*, a *Téli este*, az *Eseti hangulat*, a *Hajnal az Alföldön* és a *S. Stephanónál a Thyrrenei tengeren* (Ninkov Kovačev 2010, 62).

⁴⁸ A rajz olajvázlatként az Országos Magyar Képzőművészeti Társaság tárlatán szerepelt 1900-ban (Ninkov Kovačev 2010, 61).

⁴⁹ Csáth Géza naplójában feljegyezi, hogy a megnyitón látta „ezt a nagyszerű művészeletet”, azaz Kacziány Ödönt (Csáth 2013, 428).

⁵⁰ Ninkov Kovačev Olga *A Nemzeti Szalon első szabadkai tárlata és Csáth* című tanulmányában a szabadkai helyi sajtó tudósító cikkeire támaszkodva mutatja be a képzőművészeti tárlat eseményeit (Ninkov Kovačev 2010).

⁵¹ A tárlat 250 alkotása között 10 szobor és 6 építészeti terv is szerepelt (Ninkov Kovačev 2010, 55).

Szép színhatásai vannak. *Megváltó* című képe (Jézus a lámpával megy az éji sötétségben) mindannyi műve között a legsikerültebb” (Csáth 2013, 428). Naplójában Kacziány nevét a legnagyobb magyar festők között emlegeti (Csáth 2013, 437), kinek *Mors eques* rajza az ő figyelmét is felkeltette, melyet a képtárában tett utolsó látogatásának alkalmával le is másolt. A kép felé mutatott érdeklődése egyáltalán nem mondható meglepőnek, ha figyelembe vesszük a gyermekkorától megmutatkozó, a halál misztériumához fűződő vonzalmát, valamint azt az életrajzi adatot, hogy a tárlat megnyitója előtt három nappal hunyt el Ilonka húga.

A fenti novellákból látszik, hogy Milkó fikción kívül létező képi utalásait hol illusztratív, hol helyzetteremtő formában vonja bele irodalmába, amelyek számbavételét követően az is kitűnik, hogy a szöveg médiumában működő, szó és kép érintkezések hatásfoka a szükséges ismeretek vagy leírás hiányában csakis alacsony szinten mozoghatnak.

1.1.2. „Kultúra kell a falnak”, avagy a művészet a gazdagok kiváltsága?

A vizsgált irodalmi művek szövegein belül alakot öltő, falra függesztett, fiktív képek számbavétele kapcsán arra a következtetésre jutottam, hogy azokat alapvetően két csoportra: mitizáló funkcióval rendelkező, egy-egy alak köré szerveződő képekre és esztétikai kellékekre tudom felosztani. Az előbbieket, azaz a portrék ábrázolási hagyományait Jean-Luc Nancy *A portré tekintete* írásában összegzi, mely szerint a megjelenítés célja az alakra koncentrálni „kizárva minden más színhelyet vagy viszonyt, a megjelenítés, a felidézés vagy a jelentés minden más értékét és tétjét” (Nancy 2007, 146; idézi Horváth Futó 2009, 58). A kategória szövegbeli eseteit illetően olyan embereket: szenteket, irányító (király, császár, cár stb.) vagy kiemelkedő személyeket, elhunytakat ábrázoló portrékról van szó, melyek alakjuk jóvoltából nyerik el mitikus szerepüket. Ez adódhat a hozzájuk rendelt vallási áhítatból és irgalomból, a hatalom és a fensőbb rendűség tényéből, az elmúlás megfoghatatlanságából vagy éppen a múltat jelképező folytonosságból, melyek alapján az átlagos képekhez viszonyítva erőteljesebben hatnak szemlélőjükre. Kibédi Varga Áron a szentképek által kiváltott, azok előtt való néma meditációról írja, hogy „csodálat a szent előtt, ami fokozatosan a megbánás (ima) és a tettvágy aktívabb érzésévé változik át” (Kibédi Varga 1993, 169; idézi Horváth Futó 2009, 56). A csoportosítás előfordulására rengeteg szövegrészlettel találkozhatunk, mely érzékeltetésére, a teljesség igénye nélkül, íme, néhány példa:

- „Megcsodálták a hálósobában felfüggesztett Mária-képet, amelyhez hasonló szép szentkép a nagytemplomban sincs, aztán a fényképeket, a cárt, az előkelő urakat...” (*Bácskai lakodalom*) (Munk 2016, 31).
- „Ágya fölött, akár szüleinek ágya fölött a Jézus, egy Mária-kép lógott, a boldogságos szent Szűz képe, ki térdein nagy, halott gyermekét ringatta, és szívére mutat, melyet az anyai fájdalom hét töre ver át” (*Pacsirta*) (Kosztolányi 2008a, 194).
- „Nagy István zászlós egy padon feküdt [...], és a kis, fehérre meszelt szoba szentképeit bámulta: / – Nohát, Leó, a kutyafáját, ide csak nem vág be a gránát... Nézd, mennyi szent vigyáz ránk itt körös-körül...” (*A hinterland*) (Munk 1981, 10).
- „Csakugyan művelt embernek az otthona volt ez, – csak vidékiesség nem látszott rajta semmi. Képek és egyéb műtárgyak díszítették a tágas lakást, amely jobban hasonlított valamely műtörténeti múzeumhoz, mint egy agglegény home-jához, és két nagy szoba a padlózattól a mennyezetig könyvekkel volt tele. [...] a kalifa a könyveket s a képeket szemlélte. Nagy meglepetésére a saját arcképét is

meglátta egy falon. Nem is rossz megvilágításban” (*Harun al Rasid*) (Milkó 1966, 103).

➤ „Valahol, az utca közepe táján, ahol egy üres telek van évek óta beépítetlenül, azzal szemben, egy vityilló előtt még álldogált egy nő, már nem fiatal, túl a negyvenen, odatámaszkodva a kapufélfához, vastag, szalonnás arcán valami állati unalommal. [...] Az udvar legmélyén valami félszer vagy fáskamra mellett lakott [...]. Amikor a nő fölcsavarta a lámpát, Jancsi egy díványt látott, egy törülközőt, egy párnát s a falon Vilmos császár arcképét, az összes érdemrendjeivel” (*Édes Anna*) (Kosztolányi 2007, 173–174).

➤ „Csak az asztalok maradtak a régiek, a fekete márványasztalok, melyeken nyurga borospalackok, bűdös vizes üvegek ütegei meredeztek, s a zöld posztóval bevont kártyaasztalok, a beléjük mélyesztett sárgaréz-hamutartóval. / Meg a nagy kép a falon, Széchenyi István gróf. / Ő nem öregedett meg. / Bal kezét csípőjére téve a kardkötő felé, mentéjét félretolva állt ott, mint valamikor, boltozatos homlokával, melyet zilált kis fűrtök libegtek körül, nyugtalan szemével, melyben az egyéniség ideges tettereje égett, s nézte, mi lett nemes gondolatából, az eszmeváltó körből, a kaszinóból, melyet az úri társaságok pallérozására, a társas érintkezés tüzetesbé tételére honosított meg. De a vágni való füstben nyilván ő sem látott jól” (*Pacsirta*) (Kosztolányi 2008a, 118).

➤ „A képek is mily fájoan meredtek rájuk. Dobozy, a magyar hős, ki a törökök elől menekülve, hitvesét tartotta csupasz mellén, az első magyar minisztérium és Batthyány, kopasz fejével, ki térdre ereszkedett, és karjait kitarva várta az osztrák zsandárok gyilkos golyóját” (*Pacsirta*) (Kosztolányi 2008a, 32).

➤ „A tanári szoba, mely körülvette, rideg volt, hivatalos. Báró Wlassics Gyula közoktatásügyi miniszter képe lógott a falról, meg néhány főigazgató portréja” (*Aranysárkány*) (Kosztolányi 2008b, 277).

➤ „Nini, a falon egy Petőfi-arckép van. Petőfi Sándor. Kellemetlen, hogy a képek sohase alhatnak. Nyitott szemmel bámulnak a szobába [...]. A költők nem alszanak. Minek aludni a költőnek? A költő virraszt az emberiség fölött, mert lángesze van, és a lángésznek a világosságától amúgy se tudna aludni!” (*Nyári utazás*) (Csáth 1994, 375).

➤ „A társalgóban lógott az apja olajképe, zöld alapon fekete ruhában egy ülő férfi, aki mondhatatlan szelídségével és ártatlansággal tekint az idők távlatába, gyűrűs ujjával egy füstölgő szivart tartva” (*Miklóska*) (Kosztolányi 1965, 381).

➤ „Egykori leányszobájában ágya fölött lógott egy arckép, fekete tojásdad keretben, Istvánka fotográfiája. Most ebből az elhagyott szobájából nézte szegényke az élet közönyös múlását” (*A rossz orvos*) (Kosztolányi 2015, 176).

A felsoroltakkal szemben a művészeti alkotások Milkó Izidor néhány írásában gyakorta olyan esztétikai tartozékként, „látványelemként” tűnnek fel, melyek háttérében az az érdekes kérdés húzódik meg, hogy a művészet valójában kinek a kiváltsága. Milkó életművére jellemző az ilyen jellegű, társadalomkritikának beillő témák kendőzetlen felvetése és boncolgatása, melyre a doktori értekezés bevezetőjében⁵² is utaltam. Hogy a feltett kérdést illetően hogyan vélekedik, egyértelművé válik szövegeinek olvasása által. A gazdag, különösképp az újjgazdag családok otthonait bemutató szemelvényeiben a festmények egyszerű, berendezési kellékeként, de ugyanakkor mögöttes jelentéshordozóként, gazdagságot kifejező státuszszimbólumként bukkannak fel, amelyek segítségével a tulajdonosaik műveltségük hamis képzetét tudják nyújtani a külvilág felé. A beszéden kívüli közlésformák között a vizuális effektusok szintén információt hordoznak a térről, így a falon függő képek az enteriőr berendezésének elemeiként a helyet jellemzik – vezeti fel a művészetközi poétikával kapcsolatos gondolatait Horváth Futó Hargita, majd Wolfgang Kemp elméletét idézi, mely szerint „A kép a tér berendezésének »önértelmező jellegű« jelenségeihez tartozik. A falon található kép a szöveg vizuális intertextusa” (Horváth Futó 2009, 53). „A falakon nem lógtak épp rossz képek, de a kereteik proccosan szélesek és hívalkodóan aranyozottak voltak, s bútorokon, szőnyegeken – bár egyenkint nem voltak ízléstelenek – mindenütt a terpeszkedő gazdagság tüntetése és tolakodó pompája fénylett.” – olvasható a *Kamaszévek* hőségének, Makander úr otthonáról, aki a kerékpárokat, varrógépeket, vas- és acélárút kínáló üzlete révén válik egyszeriben tehetőssé a háború ideje alatt (Milkó 1924d, 158). Milkó másik, *Kegyelet* című írásban feltűnő előkelő úr lakásában található festmények nem tükrözik a tulajdonosuk szakértelmét, azok tartalom nélkül jelennek meg, mellyel a szereplő jellemét is igencsak megcsorbítják: „A tekintetem egy az átellenes falon függő olajképre esett. Egyike volt az Markó legértékesebb tájképeinek, a fényes úri ebédlő legszebb díszé. Kérdeztem: / – S vajjon hol van az a piktor, aki ezt a remeket festette, hogy nekünk évtizedek mulva gyönyörűséget nyújtson? Hol van? Melyik sírkertben van eltemetve? / Amaz felelte közönnel: / – Mit tudom én? Ki kíváncsi erre?” (Milkó 1924d, 227).

Milkó az újjgazdagoknak a művelődés felé tanúsított, görcsös igényét egyik hosszabb művében, a *Spekulánéban* fejtí ki a legérzékletesebben, mely kezdősoraiban nyíltan ki is

⁵² Bővebben lásd: *Aki kilóg a sorból: Milkó Izidor személyes hangvételű megnyilatkozásai* című fejezet alatt.

jelöli ezt az irányt: „Az úgazdagok is érzik a kötelezettséget, amelyet rájuk rótt a szerencsés sorsuk, s ha tudnának franciául, valószínűleg önérzetesen idéznék a régi nemesség és az új vagyon jelszavát: *noblesse oblige*. A művelődési vágy mindenesetre megvan bennük” (Milkó 1924b, 7). A mű főalakja a címben megjelölt Spekuláné, kinek férje a háború alatt halmozza fel vagyonát „polgári munkával és ernyedetlen szorgalommal”, s válik nagyiparosná. A feleség a társadalmi felemelkedésükkel párhuzamban próbál beolvadni az új helyzetükbe, megfelelni a társadalom feléjük támasztott elvárásainak. A figurát Milkó legjobban sikerült, reprezentatív alakjai között tartom számon, hiszen hiába egy naiv, butácska munkásasszonyból lett hölgyről van szó, az mégis tudatában van korlátainak⁵³ és hiányosságainak⁵⁴. Nincs benne arrogancia, nem ringatja magát hamis képzetekbe, hanem képességeihez mértén próbál érvényesülni, ahogy ő mondja: „közművelődni”. Tudja, hogy a művelődés terén fejlődésre szorul, s emiatt nem szégyell segítséget kérni. „Mentorává” a helyi könyvkereskedő, Müller úr válik, akitől korábban csak dunsztpapírost, de most már csupa „hochprimát” vásárol. Elsősorban könyveket szerez be tőle, mert mint bevallja, azokat könnyebben értelmezi, mint más művészeti ágak remekműveit. Erről a következőképp nyilatkozik: „én egyelőre legszívesebben az irodalommal foglalkozom. Ez mégis könnyebb, mint a művészet... [...] Egy könyvet, ha magyarul van írva, és érdekes történet van benne, könnyen megértek, s a képekről, meg a szobrokról, megvallom, sohase tudom, hogy mit tartsak” (Milkó 1924b, 35). Bár, mint a történet előrehaladásával egyértelművé válik, az irodalomhoz sem mutat semennyi hozzáértést. Egy alkalommal „parasztésszel” így kérdez rá a könyvkereskedőnél a líra és a próza közötti különbségekre: „Prózaíróknak, nemde, azokat az írókat nevezik, akik végigírják a sorokat, megkülönböztetésül azoktól, akik üres helyet hagynak a papíron, amint azt Petőfinél is tapasztaltam?” (Milkó 1924b, 30). Tudatlansága még számos alkalommal igazolást nyer: Shakespeare köteteitől megrémül, mivel azok fordítások; a klasszikusokat nem értékelné, mondván „haladni kell a korral”; az ár alapján ítéli meg a könyveket, a válogatott műveket drágábbnak gondolja és rácsodálkozik a lexikonok szerkesztési módjára. Baklövésai között szerepel, hogy összekeveri Ferenczy Zoltán életírót

⁵³ Spekuláné egy alkalommal így szól a könyvkereskedőhöz: „Nem fogják talán soha azt állítani róla [a férjéről – K.A.], hogy a felesége művelt asszony; hát legyenek kénytelenek beismerni legalább annyit, hogy közművelődésre törekszik” (Milkó 1924b, 34).

Máskor a következő párbeszéd zajlik le közöttük:

„Spekuláné: [...] Már észrevehette kedves Müller úr, hogy én igen egyszerű nő vagyok.

Müller úr: No igen, Nagyságod nem tartozik ama hiperműveltek közé, akiknél a sok olvasás elfojt minden eredetiséget. Ami azonban a józan észrt illeti, bizony kegyedet e tekintetben megirigyelhetné nem egy úrihölgy, akinek nagy könyvtára van” (Milkó 1924b, 58).

⁵⁴ „Müller úr: A lexikonnak éppen az a nagy előnye, hogy mentül tudatlanabb az ember, annál nagyobb hasznát veszi.

Spekuláné: No, akkor én nagy hasznát fogom venni...” (Milkó 1924b, 31).

Ferenczy Károly festőművésszel, az *Ember tragédiáját* pedig a színházi előadás, de főként a díszletekre költött pénz mennyisége alapján véleményezi (Milkó 1924b, 8–27). Tájékozottsága a festészet területén még korlátozottabb. Egy bizományosnál csak azért akar olajfestményeket vásárolni, hogy támogassa a „képesművészetet”, illetve eleget tegyen a társadalmi elvárásoknak. „Már régóra szeretnék beszerezni néhány szép festményt. Azt olvastam egyszer az újságban, hogy: *kultúra kell a falnak!* – s mikor megkérdeztem a házi irodalomtudósunktól, hogy mit jelent ez a harckialtás, ő azt a felvilágosítást adta, hogy a falakra műértékkel bíró vásznakat kell fölaggatni, hogy szebb legyen az életünk és a szobánk, s hogy teljesítsük azt az erkölcsi kötelességet, amelyet a jómódúakra ráparancsol a kedvező anyagi helyzetük s a kivételesen szerencsés sorsuk” (Milkó 1924b, 14). Hozzáértésének hiányát mutatja, hogy a bizományosnál látott képekről azt sem tudja megállapítani, hogy olajfestmények voltak-e, hiszen „nem kémikus”, mindenesetre volt köztük „néhány csinos”. Nem is vásárol belőlük egyet sem, mert elbizonytalanodik, mivel ő „jó képeket” akar venni: „Az igazat megvallva, nem mertem... A jó ember azokat a képeket dicsérte, amelyeket útálatosaknak találtam, azokról pedig, amelyek megnyerték a tetszésemet, csak úgy félvállról beszélt” (Milkó 1924b, 16). Spekulanéhoz hasonló alak elevenedik meg Milkó *A flört vége* című szövegében, melyben az elbeszélő, Kelemen Árpád feleségével Firenzébe utazik nászútra. A férj a művészetek szakértője és élvezője, a feleség viszont laikus, aki ennek tudatában jelenlétével nem korlátozza férjét a művészetek felfedezésében, hogy az kedvére kitombolhassa magát „színekben és formákban” (Milkó 1924a, 94). Ezáltal Árpád az Uffizi-palotában „háborítatlanul gyönyörködhetett a Raffaelekben és Botticellikben s nem kell hallgatnia a felesége banális felkiáltásait. Mert a jó és boldog asszonyka minden egyes műtárgynál kötelességszerűen lelkesedett s egyre bizonykodott, hogy ilyen szépet még sose látott. / Egyedül bolyongva a széles termekben, megint függetlennek érezte magát s a nászutazón felülkerekedett a művészlélek, amely mélyen elmerült egyik-másik kedvenc festményének a tanulmányozásába” (Milkó 1924a, 95).

A *Spekuláné* komikumba hajló története az (új)gazdagok művelődési vágyának kifigurázását célozza, amely ugyanakkor egy olyan asszony bemutatására is irányul, akit „nem ront meg” a hirtelen jött gazdagság. A könyvkereskedő ezért is kedveli őt a vevői közül legjobban, mert „a nagyságos asszony nem affektál; beismeri, hogy irodalmi tanácsra van utalva; nem játssza a műveltet, amit oly sok műveletlen megtesz” (Milkó 1924b, 111). Az asszony a kezdetektől fogva belátja, hogy ő sohasem fogja megérteni azokat a dolgokat, ami „a magasabb intelligenciának tetszik” (Milkó 1924b, 45). Tudomásul veszi azt is, hogy ő maga a műveltség terén behozhatatlan lemaradásban van, nem lehet „rég művelt”, ezért

minden reményét a lányába helyezi, aki mellé egy „irodalomtudóst” fogad. Az írás végső csavarja, hogy a művelődés felé terelt lány nem váltja be a hozzá fűzött reményeket, s egy olyan sztereotipikus, elkényeztetett ifjú hölgygé válik, amelytől édesanyja cselekedeteivel mindig is óvni akarta.

Milkó a *Téli Tájkép* írásának történetvezetésében ugyancsak arra mutat rá, hogy a művészet nem feltétlenül a gazdagok kiváltsága. Benne a festészet és a festmények befogadásának témáját járja körül két fél: a művész és a műkedvelő társaság szemszögéből, melyben szintén – sajátos stílusának köszönhetően – azt érzékelteti, hogy a művészetet nem képes mindenki értelmezni és megfelelően értékelni. A történet szerint egy íróból és művészekből álló társaság tagjai ifjúságuk mulatságos történeteinek elmesélésével szórakoztatják egymást, melyek közül a legsajátosabbnak Forrai Kálmán festőművész esetét nevezik meg. Sztorijában pályájának kezdetét idézi vissza, amikor egy új társaság alakult Budapesten a „művésztehetségek fölfedezésére, szegény piktorok és szobrászok segélyezésére és tárlatok rendezésére” (Milkó 1924e, 236). A fiatal festő azzal a tájképével jelentkezik a társaság kiállítására, melyet korábban a „műcsarnok” visszautasított azzal az indokkal, hogy nem fogadnak el keret nélküli képeket. Ez, a címben is jelzett festmény kerül az elbeszélés középpontjába. Az új egylet művészszemléletének és képolvasati képességének alacsony szintje rögtön érzékelhetővé válik az olyan körülmények miatt, hogy az igazgatónak és a rendezőség többi tagjának leginkább a festmény mérete imponál,⁵⁵ mely alapján ki is jelentik, hogy „tájképművészetünk kevés ily szép művet mutathat föl az utolsó évtizedben” (Milkó 1924e, 237). Ezt követően olyan kérdéseken kezdenek el vitatkozni, hogy „minden jóra való tájképen” kell-e lennie víznek, illetve hogy a havat mennyire kell fehérnek megfesteni. A narrátor rögtön felismeri, hogy olyan „idős és tekintélyes dignitáriusokról” van szó, akik „nem tudják megkülönböztetni az akvarellt a rézkarctól, de azért mint szakértők döntenek a tárlatoknál” (Milkó 1924e, 238). A képek helyes felakasztási módját is a művész aláírása vagy az akasztó helye alapján tudják felismerni. Az ifjú festő alkotását a tárlat „kiválóan előnyös helyén”, de fejjel lefelé állítják ki, hiába kaptak hozzá szóbeli és írásbeli, rajzolt utasítást is. A festmény mégis hatalmas sikert arat, és kimagasló áron kel el. Mikor az alkotó megpróbálja elmagyarázni a helyes akasztási módot, a gazdag vásárló kioktatja, hogy a művészetnek ehhez az oldalához a festő nem ért, képet festeni tud, de nem tud képet akasztani. A novella a *Spekulánéhoz* hasonlóan meglepően – a benne megfogalmazott kritika és az irónia ellenére –, beletörődéssel zárul, mellyel Milkó mintha azt érzékeltetné, hogy a

⁵⁵ „[V]alósággal megközelítettem a [Jacopo – K.A.] Tintoretto nagy rekordját” (Milkó 1924e, 236).

világot nem lehet megváltoztatni, az irányítás a művészetek területén is a magasabb társadalmi réteg kezében van. „A *Téli Tájkép* most is úgy lóg nála – megfordítva, a hegyek csúcsaival s a fák koronáival lefelé.” – szólnak az utolsó mondatok, mely helyzetet maga a festő is kénytelen elfogadni (Milkó 1924e, 243).

1.2. Szövegbe írt fényképek, avagy a fénykép prózába íródásának lehetőségei⁵⁶

A fénykép Susan Sontag meghatározása szerint egy dokumentatív sajátosságokkal bíró, sokszorosítható, sík tárgy. Tér és idő vékony szelete, amely kihalítja és megdermeszti az idő egy körülhatárolt pillanatát (Sontag 1999, 11, 24, 33). Vilém Flusser definiálásában olyan jelentésteli felület, amely a téridő dimenzióját síkra szűkíti, s értékét a rajta található információ adja (Flusser 1990). A fotográfia megjelenésétől kezdve szoros kapcsolatban áll a nyelvvel, hiszen a befogadás során kép és szöveg egyaránt közvetítő médiumként működik (Barthes 1985). Habár a fényképszerű látásmód irodalmi alkalmazása megelőzte az első dagerrotípiák (1837) létrejöttét (Szajbély 2008a, 98), a fényképészetre mint technológiára, művészetre, képre, használati tárgyra adott legkorábbi, a magyar szépirodalomban felfedezhető reflexiók évtizedekkel később, Mikszáth Kálmán *Fotográfiák a vármegyéből* és *A fotográfiák regénye*, Kosztolányi Dezső *A csúf lány*, valamint Karácsony Benő *Nyári délután a régi Fehérvárt* műveiben jelentkeztek (Visy 2015, 68).

Az értekezés alábbi fejezetének vizsgálódásai alatt álló epikus művek szintén az intermedialis jelenségek Wolf-féle rendszerének két altípusa, az ún. tényleges és rejtett médiumköziség-formák alapján kerülnek értelmezésre (Wolf 2008). Tényleges intermedialitásról akkor beszélhetünk, ha egy műalkotás két vagy több médium kombinációjából épül fel, tehát jelen esetben a szöveg mellett a fotó is materiális jelenléttel bír – jegyzi a kategória ismérveit Milián Orsolya (Milián 2017, 590–591). A mediális érintkezés, azaz plurimedialitásnak is nevezhető kapcsolódás e formája a disszertáció témájában elhanyagolhatóvá válik, hiszen fénykép és szöveg együttes jelenléte egyedül Csáth Géza és Munk Artúr önéletírásaiban figyelhető meg. Ám ez a műfaj jellegzetességeiből adódóan, hiszen a fotográfiák a 20. század folyamán az önéletírások tipikus alkotórészeivé váltak. Az elbeszélte élet képi dokumentumaiként „családtagokat, a gyermekkort, az elbeszélte én felnőttkori portréját, az én számára fontos helyszíneket vagy tárgyakat ábrázolnak, azaz általában véve magánéleti, privát fényképek –, funkciójuk pedig jellemzően a megmutatás és a hitelesítés: az (ön)arcképek (vagy tájképek) tanúsítják, hogy ezek az emberek (adott esetben terek, tárgyak) valóban léteztek, valamint, hogy így és nem másként néztek ki” (Milián 2017, 599). A fényképek így az önéletrajzi szövegek szükségszerűen manipulált, nyelvi-textuális

⁵⁶ A fotó irodalmi jelenlétének és irodalomra gyakorolt hatásának elméleti háttéréről (képi fordulat, képelmélet, kép és antropológia, vizuális kultúra) Visy Beatrix értekezik a *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti megközelítések* című munkájában (Visy 2017). A témában írt alapos összegzést nem célok megismételni, ezért a továbbiakban mindössze a disszertáció témája szempontjából lényeges pontokat, a fénykép és az szöveg mediális érintkezésének, a fénykép szövegbe való íródásának elméleti vonatkozásait emelem ki.

világán túli világot reprezentálják, a megélt valóság kis szeleteit mutatják meg (Milián 2017, 599). Csáth naplóinak és levelezéseinek *Életjel* könyvként megjelent köteteinek végén életének meghatározott időszakához kötődő, a szerkesztők által összeválogatott fénykép- és képeslapgyűjtemények szerepelnek. Munk naplójának bizonyos bejegyzéseihez saját maga rendel hadiorvos szolgálata alatt készült felvételeket, melyekhez megjegyzéseket is kapcsol. „Ma [1915. Nov. 12, Duliby – K.A.] lettem főorvos. Nagy büszkén és izgatottan varrtuk fel a második csillagot. Mindjárt le is fotografáltattam magamat a legkülönbözőbb pózban, még ágyúcsövön is, a 17. sz. feldkanone ezred egyik ágyúján, had bámuljának késő unokáim” (Munk 1999, 52). A kérdéses felvételeket kommentárjaival ellátva naplókötetének 1999-es kiadásában megtalálhatjuk (21–22. ábra):



21. ábra

„Szép napsütéses idő. Ülök az ágyú tetején, nehogy unokáim azt mondják, hogy a nagypapa nem volt a harctéren” (Munk 1999, 55).



22. ábra

„Itt nézem az ágyút és arra gondolok, hogy hány ember életét ontotta már ki. Hátam mögött a tüzér aki újabb vérontásra kész” (Munk 1999, 56).

Pár nap elteltével egy róla készült fényképfelvételt csatolva (23. ábra) írja a következőket: „E kép az első képem, mint főorvos Dulibyban, a lakóházam előtt. (nov. 16) / Még mielőtt leesett a hó csináltunk egy pár jó fényképfelvételt. Kimentünk Allender zászlóssal a 17. tábori tüzérek állásába és fotografáltunk a kis amerikai gépemmel. [...] Ez a kép még a beremiany előtti Stellung mellett készült. A bakáink éppen akkor érkeztek meg egy kiürített faluból mindenféle összelopkodott holmikkal. Van ott malac, csirke, tükör, ablak, stb.” (Munk 1999, 54).



23. ábra (Munk 1999, 54)

A kötet végén egy, katonatársaival ábrázoló és saját felvételeit tartalmazó fotóválogatás is fellelhető. *Köszönöm addig is...* című önéletírásának 2018-as kiadásában pedig – a szerkesztők munkájának köszönhetően – a fejezetek között életének különböző időszakából származó fényképek láthatóak.

Viszont az értekezés szempontjából inkább kulcsponthoz tartozik a Wolf-féle intermedialitás-elmélet másik fajtája, a rejtett intermedialitás, mely esetében az egyik médium csak burkoltan foglalja magába a másikat, utal a másikra a fikatív vagy valóságosan is létező fotográfiák irodalmi leírásaként, ekphrasziszaként (Milián 2017, 591–592). A fotó mint vizuális médium irodalmi alkotásokba való beépítésének egyik lehetősége⁵⁷ a szövegbe való „beíródás”, a kép vizuális tartalmának leírása vagy tárgyként való szerepeltetése. Ilyen esetekben maga a fotó fizikai valójában nincs jelen, nem tölt be illusztratív viszonyt, s jellemzően a valóságban sem létezik, hanem leírása által manifesztálódik a textuson belül, esetleg nyert teret a falra függesztve, fényképalbumba helyezve vagy éppen a szereplők személyes tárgyaként (Szegedy-Maszák 2007a; Visy 2017, 492). Ezen felvételek az esetek többségében nem mentálisan idéződnek fel, hanem az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhetőek és pásztázhatóak a leírás aktusával megegyező időben (Visy 2014, 102). Ebből kifolyólag Visy Beatrix a fotó prózába írásának módjai és esélyei vizsgálata kapcsán feleslegesnek tartja a kitalált és valós dichotómiájára való elkülönítést, mivel a szövegek az imaginárius világ keretei között valósághoz közelítően kezelik tárgyakat, melyek az ekphraszisz nyelvi alakzatának köszönhetően a fényképszerűség képzetét és a látvány hatását egyaránt keltik (Visy 2015, 62).

A fényképek irodalmi művekbe való átfordításának feltételeit ugyancsak Visy Beatrix vázolja fel *A fénykép tere* című tanulmányában, mely szerint azt a médiumok közös tulajdonsága, a tér és az idő kategóriájának egymástól való elválaszthatatlansága teszi lehetővé (Visy 2014, 99). Az intermedialis viszony kialakítása során a textus médium- és kódváltásra kényszeríti a képet, hiszen a képi látvány csakis a nyelv közvetítése által idézhető fel. A fotó leírása a szemlélő jelenléte, aktív tevékenysége miatt metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket és határátlépéseket indukál. Ugyanakkor a közöttük fennálló alá-fölérendeltségi viszony sem bizonyul problémamentesnek, melyet Visy *Fénykép, fényképleírás, narráció* című írásában tárgyal (Visy 2015, 62). A kép szövegbe való beíródása kimozdítja az elbeszélést látszólagos fölényéből, amely által a referencia egy

⁵⁷ Szajbély Mihály *Intermedialis randevűk a 19. században* kötetének *A fényképek és szövegek közötti kapcsolatok tipikus esetei* fejezet alatt mutatja be a fényképek szöveggé való olvasásának lehetséges módjait a következő alfejezetcímek szerint: *Illusztratív viszony, A fotó kiváltja a leírást, A leírás tárgya a fotó, A szöveges leírás fényképszerűsége, Szöveg és fotó közös műalkotássá szerveződése* (vö. Szajbély 2008a, 96–100).

szinguláris, konkrét múltbéli pillanatra, eseményre vagy akár személyre korlátozódik (Kiss 2011, 51; Visy 2015, 63–67). A fénykép és a képleírás beemelése a narrációba éppen a „hagyományos” ábrázolásmódokkal szembeni hiányérzetből fakad, mivel a fotó újfajta szemléleti, tapasztalati és reprezentációs lehetőségekkel bír (Visy 2017, 492–493, 496). Visy Beatrix szerint „a fénykép felhasználásának, szerepének változatossága, a szerteágazó jelentések, irányok abban mindenképpen közösek, hogy a mű világában jelenlévő fényképek az elbeszélők, szereplők sorsához, életéhez kapcsolódó tárgyak, amelyek elsősorban nem fotóművészeti remeklésük, esztétikai kiválóságuk miatt, hanem készítőjük, ábrázolt témájuk, a fényképen látható alakok személyes érintettsége által kerülnek az elbeszélés menetébe, az imaginárius világ kellékei” (Visy 2014, 104). Jelentőségük mutatója, hogy a tér és idő ütköztetésével, a narráció linearitásának és menetének megszakításával sokszor olyan elemeket mutatnak meg vagy olyan információkat hordoznak, amelyek kulcsszerepet játszanak az értelmezésben.

A disszertáció a következőkben a téma alá eső írók prózájának narratív eszköztárában előforduló, fénykép és szöveg közötti kapcsolatok interpretálására irányul, melyekben a fényképészet és a szövegbe írt fényképek valamiféle bizonyító, emlékező vagy birtokló funkció köré szerveződnek, esetlegesen a fotóekphraszisz alakzatával vagy a leírás fényképszerűségével élnek. Nemcsak a művek narratív szerkezetére és narrációs megoldásaira gyakorolt hatást vizsgálom, hanem kitérek arra is, hogy Csáth, Kosztolányi és Munk a fotográfiában milyen tartalmi, formai és reprezentációelméleti lehetőségeket fedeztek fel és alkalmaztak.⁵⁸

⁵⁸ Milkó Izidor életművében fellelhető, szövegbe „íródott” fényképek és képleírások száma nem minősíthető számottevőnek, így a következő fejezetek szövegelemzéseiben az író szövegei nem kapnak szerepet. A mégis, elvértve felbukkanó fotográfiák funkciótalanul, mindössze pár pillanat erejéig kerülnek a narrációba, például a *Harun al Rasid*ban a király a rendőrfőnök irodájában függő arckép alapján azonosítja magát, mely felvétel később egy helybéli tanár lakásában, könyvek és egyéb műtárgyak társaságában is felbukkan (Milkó 1966, 53–54, 103).

1.2.1. A fénykép mint az emlékek őre

A fényképhez való viszonyunk a Foucault-féle tükör jelenségben megfoghatóvá válik, mely a tükröt egyaránt értelmezi utópiaként és heterotópiaként is.⁵⁹ Utópia, mivel olyan valós hely nélküli hely, melyben egy vizuálisan megnyíló felület mögötti, irreális térben láthatjuk magunkat, lehetővé válva, hogy magunkra tekintsünk ott, ahol nem vagyunk jelen. Ugyanakkor működhet heterotópiaként is, mert miközben „a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely »odaát« található” (Foucault 2000, 150). A tükörhöz hasonlóan, a fényképen is ott láthatunk embereket vagy dolgokat, ahol azok igazából nincsenek, azzal a különbséggel, hogy „a fényképen egy kétdimenziós felületen rögzítették azt a valakit, valamit, helyet, amely valaha a valóságban létezett, jelen volt, de most már csak eltérésként egzisztál” (Visy 2014, 102–103). Ezáltal a fényképeket a heterotópiák negyedik alapelveivel, az idő vágásával és tárolásával hozhatjuk kapcsolatba, hiszen egy fotó kettősen szavatolja, hogy ezek a terek valóban léteztek, most azonban már csak az emlékezet helyszínei, avagy tükrei (Kiss 2011, 32). A fotográfiát a 19. század végén „emlékezettel bíró tükörnek” nevezték, amely azóta is kulcsszerepet játszik a múlt felidezésében és rögzítésében, s amelyhez minduntalan emlékek kapcsolódnak (Kiss 2011, 16). Roland Barthes *Világoskamra* című, fotóelméleti, ugyanakkor teoretikus írásnak is tekinthető kötetében kifejti, hogy a fénykép már a készítésének pillanatában emlékeztetővé válik, mivel a múltat örökíti meg (Barthes 1985). Kiss Noémi a fényképet olyan értelemkonstruáló és aurotikus médiumnak titulálja, mely természete révén az emlékezethez hasonlatos. Ám az elkészítés pillanatától időben eltávolodva továbbra is képes marad a megfigyelés pillanatához újabb jelentéseket létesíteni (Kiss 2011, 12). A társadalmi használatban a személyes felvételek – az egyik legjelentősebb funkciójuként – lehetővé teszik az emberi létezés megsokszorozódását, mindemellett ápolják az elhunytak emlékét is (Visy 2014, 103). Közöttük kiemelt helyet foglalnak el az emberélet fordulóihoz kapcsolódó, kiváltképp a

⁵⁹ Michel Foucault azokat a szerkezeti helyeket, amelyek „összekötődnek, ugyanakkor mégis ellentmondásban állnak az összes többi szerkezeti hellyel” két nagy csoportra osztja: utópiákra és heterotópiákra. Az utópiák „valóságos hely nélküli szerkezeti helyek, amelyek általános viszonya a társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le”. A heterotópiák pedig azok a „reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellen szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsők minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók” (Foucault 2000, 149).

temetéseken és a fiatal korban elhunytak temetésén készült felvételek – olvasható Raffai Judit vonatkozó kötetében (Raffai 2014, 89–91). Kosztolányi Dezső írásaiban (*Édes Anna, A bolond magyar, Miklóska, Amália, Kernel Kálmán eltűnése, A rossz orvos*) számos olyan szövegrészlettel találkozhatunk, melyekben az elhunytakhoz kapcsolódó fényképek az emlékezés funkcióját reprezentálják. Az *Édes Annában* Vizyék kislánya, a mindössze hat évesen, vörhenyben elhunyt Piroška ravatalán készült fotó – a politikai nyomásgyakorlás ellenére is – a szülők dísztelen lakásának kiemelt helyét foglalja el: „Sehol egy függöny, egy festmény. A kopár falakon csak a feszület, melyet férje tiltakozása ellenére sem engedett levenni, meg a pohárszék mellett az a fotográfia, mely Piroškát ábrázolja, egyetlen hatéves kislányát, aki gyertyák, virágok közt fekszik a ravatalon” (Kosztolányi 2007, 33). A szeretteinkről, különösen az elhunytakról készült fényképek, arcképek kidobása vagy szétszakítása a kép tárgyának megtagadásával számít egyenlőnek (Sontag 1999, 200), ezért *A rossz orvos* kisregényben az elhunyt unoka „fekete tojásdad keretbe” helyezett arcképe ott marad a nagyszülők házában, az édesanya egykori leányszobájának ágya fölött: „Most ebből az elhagyott szobájából nézte szegényke az élet közönyös múlását” (Kosztolányi 2015, 176). *A bolond magyar* novellában a két felnőtt fiát hirtelenséggel elvesztő édesanya gyermekei emlékéhez való ragaszkodását ugyancsak a fotók megőrzése jelképezi: „Mióta meghalt a két fia, nem vetette le a gyászruhát és nyakáról azokat a nagy fekete gyöngyöket, amelyek olyan feketék, élettelenek voltak, mint a szemei. Ezekből a szemekből tompa fájdalom tekintett ki, az a visszafojtott izgalom, hogy senkinek se panaszkodhatik és senkinek se beszélhet két nagy felnőtt fiáról, akik egymás mellett alusznak a családi kriptában, s az arcképeik egymás mellett alusznak a fekete imakönyvben” (Kosztolányi 1965, 318). Ezen felvételek megjelenése a cselekmény egymásra következésében nem valamiféle várt fordulat meghozatalára vállalkoznak, hanem inkább elűznek valamit a szeretett személy eltávozása által kiváltott szorongásából és lelkifurdalásából (Sontag 1999, 25). Szintén *A rossz orvosban* olvashatunk arról, hogy a gyermek halála után a feleségétől elhidegült édesapa csak egy fényképet kér kisfiáról, amely alapján emlékezhet rá: „Menni készült, de előbb elkérte a kisfiától itt maradt emlékeket, melyeket hurcolkodáskor nem vitt magával. / – Nekem elég lesz egy fénykép – mondta. / Válogattak a fényképes-dobozból, mely tele volt arcképeivel. Mindenféle fotográfia álltak itt, melyek pólós korában ábrázolták, porcogós testtel, kötött fehér cipőben, majd szánkón, kis télikabátban, mackóval és bábuval s egy pillanatra újra érezték gyászukat. Gyula, aki bejött, háttérben állt, nem akarta bolygatni bánatukban, mely csak az övék volt. / – Az kellene – folytatta István – amelyiken matrózruhában van, hajadonfőtt, úgy, hogy a szép, domború homloka is látszik. / – Ez? / – Ez – szólt és kezébe

vette képét. Milyen kedves. Szegényke” (Kosztolányi 2015, 160–161). A kisregényben a kisfiúról készült felvételek az emlékezés mellett más funkcióval is feltöltődnek, hiszen a gyermek halálával gördül el az utolsó akadály a szülők szétválása előtt, így azok inkább a büntudatuk és szorongásuk többszörös forrásaként, s nem gyászuk csillapítójaként működnek.

Az elhunytakat ábrázoló felvételekhez Kosztolányi minduntalan szentimentális érzéseket társít. „Bella, a csúf leány, levelet írt.” – kezdi *A csúf lány* című novelláját, melyből egy szerelmi történet bontakoztat ki. Bella egy erdélyi fiatalemberrel kezd levelezésbe, akinek kérésére a szebbnek gondolt, halott húga fényképét küldi el, a halott továbbélésének „ironikus értelmezéseként” (Szegegy-Maszák 2010, 107). A fotót a külső narrátor a fiatal nő szemszögén keresztül, az elmúlás és az emlékezés okozta, felfokozott érzelmek hangján mutatja be, miközben megjegyzi, hogy „csak a halottak fotográfiája lehet ilyen”. „A halott kislány fotográfiája még most is üdén ragyogott. / Ezt az arcképet sokszor órákig elbámulta. Volt benne valami távoli és ködös. Egy emlék, amely ittmaradt tőle, de ez az emlék az évektől és a bánattól megszépült és az arc sápadt lett, a kezek szinte törékenyek, a haj nehéz és szomorú. Nem is arckép volt ez, de egy templomi ereklye. Egy szelíd és fehér kísértet néz ki így a túlvilág ablakából. Ha az ódon szekrényt kinyitotta, sóvárogva nézte a vonásait, az ő vonásait, a haját, a saját haját, a száját, az ő száját, amely az övé volt és mégis gyenge, pihegő és nedves, mintha kristálypohárból patakvizet ivott volna, s miután betelt a hűvösséggel és az itallal, légies lázzal még egyszer visszaeped a pohár szélére. [...] Azok, akik így néznek, hamar meghalnak. Ő is úgy ül a széken, mentegetőzve és szerényen, a tárgyakhoz alig érve, s a pillantása már egy búcsútekintet, egy átutazó vendég nézése, aki félti filigrán tagjait, üvegcsontjait és integet az ittmaradóknak, hogy nemsokára elmegy innen, átadja a helyét nekik és elröpül” (Kosztolányi 1965, 159).

Amália novellájában még a kilencéves kisfiú is felfogja az elmúlás borzalmát. Mint mondja, „a nő elmúlása borzalmasabb, mint a férfié. A férfiaknak csak a feje szép és csak a feje hal meg, de a nőnek mindene szép, mindene meghal, egyenként, az ujja, a szemhéja, elfagy és megrothad a fehér, hullámos melle is és minden egyes tagja, mely nagyon hozzátartozik” (Kosztolányi 1965, 289). A halott test elenyészése förtelmes, Amália „kedves orrával, a reszkető kezével, a finom kontyával most a kukacok közt van, és a teste hideg, nyirkos, meredt, nem különbözik semmit a téli földtől” (Kosztolányi 1965, 289). Ezzel szemben az elhunyt személy alakja a róla készült felvételeken megszépül, sőt felmagasztalódik, melyre vonatkozó szövegrészlet a következőképp hangzik: „Egy magas és finom hölgy volt látható, karcsú mint a hattyú, márványszínű arccal, bái legyezővel, talpig

fehérben. Ez a nő mindig ott állott az arcképes polcon, az élők képei, a gyógyszerész sógorok, az ezredes nagybácsik, a papok és katonák között. Óvatosan néztem a képet. Gyermekkoromban úgy éreztem, hogy halottnak lenni előkelő dolog. Az a kényszerű semmittevés, amire kárhozátva vannak a sírban, a föld alatt, imponált és mérhetetlenül tetszett az is, hogy a nőket fehérben, virágdísszel temetik el, a férfiakat szalonkabátban, s a fejükre aranybojtos halotti sipkát biggyesztenek” (Kosztolányi 1965, 288).

A fentiekben bemutatott fényképek esetében kevés figyelem irányul a külső formai jegyek vagy az anyagi paraméterek, a hordozófelület anyagi és minőségi jellemzőinek a leírására. Holott a szövegbe írt képek verbális megjelenítésének háromirányú: a tartalmi vonatkozások, az anyagszerűség és a kép által kiváltott hatás együttes közvetítése nemcsak sikeresnek nevezhető fotóekphrasziszt eredményez, hanem ismertetésükkel „a képleírás mindvégig fenntartja saját narratív szintjét, narratív beágyazottságát, s lehetővé teszi, hogy a képet, az elbeszélő művön belül, mint saját térbeliséggel rendelkezőt gondolhassuk el” (Visy 2014, 101). Amália fotográfiáján az elbeszélő kisfiú kékes csillámot fedez fel, melyről azt a következtetést vonja le, hogy „az élők arcképei *megbarnulnak*, a halottakéi pedig *megkékülnek*” (Kosztolányi 1965, 289). Az európai művészetben a kék mindenekelőtt a lélek színe – olvasható Ninkov Kovačev Olga művészettörténésztől a századforduló műveiben játszott színszimbolika elemzése kapcsán (Ninkov Kovačev 2009, 33). A kék szín felbukkanása által Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i versciklusára,⁶⁰ illetve a *Kék gyász* novellájára is asszociálhatunk. Utóbbiban a halott csecsemő és a temetés részletei egyaránt a kék színhez⁶¹ kötődnek.

Azonban a fényképek nyújtotta nosztalgikus, vigasztaló érzések nem minden esetben hozzák meg szemlélőjünknek a várt megnyugvást. A *Pacsirtában* Vajkayné nem tud mit kezdeni azzal a szokatlan helyzettel, hogy lánya a falusi rokonoknál, férje pedig a kaszinóban

⁶⁰ „Élők, halottak. Ez a társaságom.
Olykor magamra hagynak délelőtt,
az életük egyszerre visszalátom,
mikor beszélek egy-egy kép előtt.
Mínthogyha kérdenék, ki ez a gyermek?
Figyelnek.

Csak képek.

Az élőkéi mind barnák s nevetnek.

De a halottakéi oly meredtek.

És kékek.” (*Fényképek*) (Kosztolányi 2020, 77)

⁶¹ „Kisöcsém alig élt huszonnégy órát. Szemei kinyitak a tavaszra és meghalt. Szemei is *kékek* voltak, mint a tavasz. [...] Másnap reggel házunk halottasházzá változott. *Kék* takarókat hoztak, ezüst rojtokkal, lepleket, s bevonták velük a kis tisztaszobát. [...] Messze, a másik szobában, az ablakmélyedésben, *kék* fátyolok mögött mécs égett, s ez az elmosódó fény, a lángoló verőfényben, egy virrasztó lélekre emlékeztetett, a házat templommá, a fájdalmakat mítosszá varázsolta” (kiemelések tőlem – K.A.) (Kosztolányi 1965, 280).

tartózkodik, így ő egyedül marad otthon. Családtagjainak távolléte kibillentí a megszokott, rendes kerékvágásból, és az eddig nem tapasztalt, „ismeretlen” helyzet egyre jobban fokozza benne a feszültséget. Ebben a zaklatott állapotában veszi elő a család kapcsos fényképalbumát, s nézegeti lányáról „tíz-, tizennégy éves korában, babával, léggömbbel, sziklán ülve merengő helyzetben” készült fényképeket, egy ál-jelenlétet megidézve (Kosztolányi 2008a, 139). A múltbéli, „anyai” és a jelenbéli, „magára maradt” énje közötti azonosságot azonban nem tudja a megszokott cselekvések és a régi, családi fotók nézegetése által rekonstruálni, hiába próbálja visszaállítani a szokványos állapotokhoz kötődő körülményeket. Vajkayné az ezzel való szembesülés folytán a helyzet rendellenességének érzését egy olyan tevékenység, a zongorázás által oldja fel, melyet családtagjai jelenlétében évek óta nem végez, létrehozva saját jelenjének egy újraértelmezett lehetőségét.

Visy Beatrix elméletei nyomán a fényképek affektív argumentumként is igen erőteljesnek mutatkozhatnak, mivel azok nemcsak az emlékezethez, hanem az identitáskereséshez is felhasználhatóak, mellyel kapcsolatban Lacan tükörstádium-elméletének⁶² a fénykép általi identifikáció, önmagunk másban való felismerésére vonatkozó gondolatát, valamint Ricœur narratív azonosságról⁶³ írt meglátásait is előhívja (Visy 2015, 66). Kiss Noémi szintén hivatkozik arra, hogy a fénykép az egyik legalkalmasabb technika az identitás közvetlen prezentálására (Kiss 2011, 29). „Az ebédlőben leülök a szőnyegre, és a nagy képeskönyveimben lapozok, vagy az arcképalbumokat szedem elő. Benne van a szüleim arcképe sokféle változatban, különböző korokból. Legszebb az édesanyám egyik képe. Krinolinos szoknyában, olyan jókedvűen nevet; egészen kislány. Ott van az apám gyerekkori arcképe is. Magyar nadrágban, csizmában van levéve.” – olvasható Csáth Géza *Józsika* című novellájában (Csáth 1994, 138), melyben az öt éves címszereplő fiúcska a családi fényképalbumot nézegetve próbálja megidézni elhunyt szüleinek alakját, viszont személyes ismeret és emlékek hiányában⁶⁴ csak azok gyermekkori énjével tud azonosulni. Figyelmét inkább az önmagáról készült felvételek sokasága köti le, melyek alapján koravén, filozofikus jellemével az idő múlását konstatálja: „Benn vannak az én arcképeim is. Születésem óta minden fél évről. Az egyikén sírásra áll a szám; egy ingben ülök egy óriási karszékben. Egy másikon még szoknyában támaszkodom egy asztallábhöz, és szopom az ujjam. Egy harmadikon karika van a kezemben, és hajtó. Akkor kaptam először nadrágot. [...] Istenem,

⁶²Jacques Lacan a tükör-stádiumot olyan identifikációs eljárásaként fogja fel, amely során az alanyban végbemenő változást, önmagunk másikként való megtapasztalását egy kép befogadása váltja ki (bővebben lásd: Lacan 1993).

⁶³ „[I]dentifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változások játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre” (bővebben lásd: Ricœur 2001).

⁶⁴ Az édesanya a kisfiú születésébe hal bele, melyre fél évre rá az édesapa öngyilkos lesz.

elmúltam ötéves, mennyire megváltoztam, hogy elrepült az idő! Szomorú elgondolni! Mi történt velem, valami szép, nagy dolog? Semmi. Még semmi. Semmit sem láttam. Mennyi idő kell még, hogy felnőjek, hogy megismerhessem, hogy miért érdemes élni? Ezt csak a felnőttek tudják, nem lehet kétség, csak ők tudják” (Csáth 1994, 138–139).

Kosztolányi *Miklóska* elbeszélésében a gimnazista fiú, aki két és fél évesen a játszás hevében véletlenül édesapja halálát okozza, gyakran tekint fel apjának a társalgóban lógó arcképre,⁶⁵ fényképeit viszont csak akkor szedi elő, amikor újra feltör benne a veszteség érzése egy osztálytársa édesapjának halálesete okán. A hasonlóságot nem a fiú és önmaga, hanem a két édesapa között fedezi fel, akiket – saját emlékek hiányában – a fényképek nézegetése nyújtotta tudatos emlékezés során kapcsol gondolatban egymáshoz: „Szerette az apja képeit, előszedte mind, a húszévest, mely még karcsú, a harmincévest és az utolsót is, a harmincöt évest. Érezte, hogy senki se hasonlít hozzá. Csak talán a kis fűszeres apja, az is ily sápadt és jóságos egy régi arcképen” (Kosztolányi 1965, 381).

⁶⁵ Érfalvy Livia a novella képi narrációjának elemzése során jegyzi meg, hogy a gyilkosság után „a vizuális befogadás lesz a kisleány jellemző tevékenysége: az apa emlegetését, vagyis szóbeli felidézését a nézés helyettesíti” (Érfalvy 2012, 40).

1.2.2. A portrékép mint a vágy megtestesítője

Kosztolányi Dezső *Alakok* című novellagyűjteményének egyik interjúalanyaként egy fényképész-mester tűnik fel, akit a kérdező-narrátor – egyéb témák mellett – a műtermi portréfotózás rejtelméről, többek között a lefényképezett személyek fényképezőgép előtt mutatott magatartásáról faggat. A mester tapasztalatai szerint az úri gyerekek rosszak, ellenben a szegények illedelmesek. A férfiak, habár ritkán fotografáltatják le magukat, a fényképezés folyamata alatt mégis hiúknak mutatkoznak, míg a nők tudatosan megváltoztatják a külsejüket, hogy „a hasonlóság ne lehessen túlságosan nagy. Kikészítetten, vastagon kifestve állnak a lencse elé. A legpolgárabb nők is a kor szépségeideálját vallják maguknak. Mindegyik egy sovány, éton-frizurás, fiús mozisínésznőt alakít. Csak önmagára nem akar hasonlítani” (Kosztolányi 1929). A felvetett kérdéskörön tovább haladva érdekfeszítő párbeszéd alakul ki közöttük, melyből megismerjük az interjúzatónak a témában vallott vélekedését: „Bocsásson meg, ki akar önmagára hasonlítani? Ez a legunalmasabb. Talán ismeri *Gaultier*-t, a francia író, aki már régen megállapította, hogy mindnyájunk lelkében benne lakozik a *bovaryzmus*, az a majomkodó, ősi hajlam, mely meghamisítja nemcsak külsőnk, hanem tulajdon jellemünket és vérmérsékletünket is, úgyhogy egyikünk sem éli a valódi életét, hanem egy másikat, mely éppen ellentétben áll vele s azért szenved, azért hoz minden áldozatot, hogy ezt elérje. Ki akar a valósággal találkozni? Ez nem érdekes. Nézze meg, hol lógnak a tükrök. Többnyire a homályos sarkokban. Az emberek teljes napfénynél sohase szeretik szemlélni arcukat, csak homályban, amikor a képzeletnek több szerepe jut, mint az érzékelésnek” (Kosztolányi 1929). A fentiekben felvázolt követelmények a portréfestmények készítési folyamatából eredhetnek, hiszen egy festőt a saját tehetségén kívül nem korlátoz úgymond semmi az alkotási folyamat alatt, így a felé támasztott igényeknek megfelelően dolgozhat a valóságot önkényesen torzítva.⁶⁶ Munk Artúr *Bácskai lakodalmának* portréfestőjéhez, Gyenizséhez Bokor doktor azzal a kéréssel fordul, hogy fesse meg portréját az utókor számára, amihez hozzáteszi: „De kikötöm: dús fürtöket fessél a vászonra!” (Munk 2016, 127). Mellette Gyenizse az orosz szeretőjéről, Lídiáról készült ezüstkeretes, embermagasságú portréjában sem a nő valós képét nyújtja, mivel fiatalabbnak és csábítóbbnak ábrázolja (Munk 2016, 49).

⁶⁶ Kosztolányi Dezső *Én és a festő* című hírlapi cikkében a portréfestő alkotásáról a következő megállapításokat teszi: „Te a szemekkel és az ecsetekkel csodálatosképpen hozzá tudod adni az arcomhoz azt, ami hiányzik belőle, s nem azt festetted le, amit látsz, hanem amit látsz benne. [...] Ebben a festményben művészet van. Nem a valóságot adja, hanem valamit, ami azon túl van. A művész mindig hűtlen a valósághoz” (Kosztolányi 1969).

Susan Sontag vélekedése szerint a portrékép a fényképek legintimebb fajtáját testesíti meg, amely a legközvetlenebb módon korbácsolja fel a vágyat. A gépbe néző arc nyíltságával természetes módon adja meg magát a fényképezőgépnek, együttműködik a kép készítőjével, miközben saját lényét tárja fel (Sontag 1999, 25–26, 52–53). A tárgyalt írók prózai szövegeiben felbukkanó portréfotók közül Kosztolányi regényében, az *Aranysárkányban* Novák tanár úr lánya, Hilda kétségkívül a vágykeltés céljából készített magáról portréképet, hogy az minél több udvarlójához eljusson: „csinos, bájos arcképe, mely kirakatokban is látható, s a helyi fényképész szívessége folytán nem egy diák birtokába jutott” (Kosztolányi 2008b, 120). A felvétel szövegbe való beíródása nem hanyagolható el a cselekményvezetés szempontjából sem, hiszen ez a hiúságból készült fotográfia válik generálójává a regény egyik legjelentősebb, az ominózus fizika és mennyiségtan órán Novák tanár úr és az egyik diákja, Vili között kezdetét vevő konfrontációnak. Huszár Bandi Vili felelése közben a könyvének lapjára helyezve mutatja meg a fiúnak a lány arcképét, amelyet Hilda édesapja is észrevesz. Novákból pusztán a kép látványa is dühöt vált ki, hiszen annak a birtoklása intim kapcsolatot feltételez a felek között, a fénykép a szeretett személy vagy tárgy birtoklását pótolja (Sontag 1999, 194). Indulatait közvetlenül az ügyben védtelen Vilin vezeti le, akire a felelés közben szóban valósággal rátámad, sértegeti és leszégyeníti az egész osztály előtt, amely konfliktus végül Vili bosszújához, Novák tanár úr megveréséhez vezet. Az öngyilkosságba torkolló események láncolata ezzel nem szakad meg, hiszen a tanárt lejárató cikkben szintén kiemelt szerephez jutnak Hilda viszonyai, valamint az a tény, hogy „minden diák zsebében meg lehetett találni a kis hiszterika arcképét” (Kosztolányi 2008b, 276).

A portrékép hasonló funkcióban jelenik meg Kosztolányi *A nagy család* című novellájában, melyben a három lánytestvér szépségével és vonzerejével szinte megbabonázza a teljes várost: „Magánhintóban vágattak végig a főutcán, a leányok gazdagon öltözködtek és aki a városba jött, csak róluk hallott. Őket lehetett látni a korzón, jótékonysági bazároknak, a színházban, páholyokban, sőt egy műkedvelői előadás előtt a görögtüzes élőképben a három Martini-lány angyalszárnnyal személyesítette meg a Hitet, Reményt és Szeretetet. / Évről-évre népszerűbbek lettek. [...] Még a színésznők is őket utánozták. A férfiak pedig szívgörcsöt kaptak, ha elmentek mellettük” (Kosztolányi 2015, 252). (Ön)imádatuk betetőződése, amikor a lehető legvonzóbban ábrázoló fotósorozatot készíttetnek magukról. A portrékép készítése együtt jár a modell pózolásával, amely eredményeként – Barthes szavaival élve – a kép tárgya előre, az elvárásainak megfelelően képpé változtatja önmagát (Barthes 1985, 15–16). A Martini lányok „minden módon” lefotografáltatják magukat, melyeken egyszerre közvetítenek ártatlanságot és erotikát. Szűzies oldalukat mutatva,

„utazóruhában, hónuk alatt ernyővel, kibontott hajjal” imádkoznak „néma merengéssel egy papírsziclán, háttérben a tengerrel”, viszont a „hintán, csónakon, lovon, virággal és korbáccsal, cigarettázva és zongorázva, parasztosan bekötött fejjel, sarlóval és kalással vagy allonge-parókával, rokoko-ruhában, ajkuk körül fáradt, élveteg mosollyal” készült felvételeken érzékiséget sugároznak (Kosztolányi 2015, 253). A felhasznált kellékek is ezt a kettősség mutatják: az imádkozás közben kibontott hajjakkal, a virág és a korbács, a zongora és a cigaretta szimultán jelenléte által. Így egyidejűleg testesítik meg az erkölcsös és a csábító nő képét, akik a fényképész kirakatában kihelyezett felvételek által bizonyos módon elérhetővé válnak bárki számára, ám a látszat ellenére mégis megközelíthetetlenek.

Csáth Géza *Pesti mese* írásában a nőcsábász hírében álló építészmérnök, Höncs Pál arcképe van kiállítva egy előkelő fényképészcég kirakatában. A novella központi alakja, Mariska, aki „a nagy városban is falusi leányka maradt”, nem ismerkedett, flörtölt a fiatalemberrel, még a nézésével sem üzent illetlen dolgokat a társadalmi törvényeket és a szigorú erkölcsi szabályokat kijátszva, „lovagjaként” tekint a férfira. Elhatározása szerint a köztük lévő kapcsolat csakis plátói maradhat, a mérnök szeretője nem lesz, ha az nem veszi feleségül. Vágyakozása egyedül abban mutatkozik meg, hogy megszerzi az említett felvételt, melyet aztán egy vászonzacskóban visel a keblén. Miután feleségül megy egy alacsony, kövérkés bankhivatalnokhoz, szunnyadó érzései miatt „a mérnök arcképét a régi kis vászonzacskóba a szalvéták és abroszok csomója alá” helyezi át, s azt csak nagy ritkán szedi elő (Csáth 1994, 333).

Kosztolányi *Édes Annájában* már arról olvashatunk, hogy a román katonák saját Kodak fényképezőgépeikkel fotózzák le „alkalmi babájukat”. A fényképezés 20. századtól kezdetét vevő fejlődésének újabb lépcsőfoknak számított, amikor már szinte bárki készíthetett fényképet. A régimódi, fáradságos munkát igénylő készülékeket fokozatosan felváltották az egyszerű gépek, amelyeket nem kívántak ügyességet vagy hozzáértést használójuktól, s a gyors rögzítésnek köszönhetően művelőjét semmi sem korlátozta a témaválasztásban (Sontag 1999, 22–23, 113). Mindezek következtében a fényképezés vesztett alkalmi és művészi jellegéből, s elkezdett más tartalmakkal, egyebek mellett perverzítással és szexuális fantáziákkal is társulni. Itt nem feltétlen az illetlen, szégyenteljes vagy tabunak számító témák fényképezésére kell gondolni, hanem arra, amikor a fénykép – különösen a portrékép – más töltetet nyer el (Sontag 1999, 21). Susan Sontag fogalmazza meg, hogy embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük, hiszen a fényképész úgy látja a felvétel tárgyát, ahogy azok sosem látják önmagukat, s olyasmint tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak. A fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a

tárgy jelképesen birtokba vehető (Sontag 1999, 23). Az *Édes Anna* említett epizódjában teljes mértékben ez, a fényképezés által nyújtott dominancia és birtokbavétel jelenik meg a katonák részéről, akik úgymond így bizonyítják, hogy a lefotózott nő az „övék”. De a regény egyik főalakja, Patikárius Jancsi is úgy igazolja barátai előtt, hogy egy Daisy nevű lengyel orfeumnő a szeretője, hogy a nő dedikált arcképét és a tőle kapott leveleket mutogatja (Kosztolányi 2007, 170). Walter Benjamin szerint éppen a fényképészeti, reprodukációs eljárások, főképp a kicsinyítés tette lehetővé a kép tárgyának uralását, birtokba vételét (Benjamin 1980, 705). Az emlékezés funkciója mellett ezzel magyarázható, hogy a katonák szolgálatukra magukkal viszik feleségük vagy menyasszonyuk fényképét. Munk Artúr első világháborús regényében, *A hinterlandban* Nagy István otthonhagyott kedvese egy rózsaszínű levelében egy fényképet is mellékel magáról (Munk 1981, 57), Stein Leó pedig a menyasszonya, Amálka fényképével tér vissza a frontra, majd újbóli berukkolására gyermekük képét is magával viszi (Munk 1981, 126, 216). A Porvárosban maradó Áldori Emil munkahelyi asztalán helyet kapó arckép inkább a feleségével való összetartás állandó emlékeztetőjeként szolgál. A portré – mintegy figyelmeztető jelként – esik le nagy csattanással a földre a titkárnővel való megcsalásakor (Munk 1981, 129). Ezt követően a hűtlen bankár tekintete akkor téved újra öntudatlanul felesége mindentudónak tűnő, „mélyen dekoltált arcképére”, amikor a következő, potenciális szeretőjét ismertetik számára szóban: „A képről gúnyosan mosolygott rá az asszony... Áldori összerezzen. Az ablak felé fordította el a képet” (Munk 1981, 161–162).

1.2.3. Fénykép = valóság?

„Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént.” – fejti ki vélekedését Susan Sontag *A fényképezésről* című esszégyűjteményében azzal az indoklással, hogy a fénykép precízebb viszonyban áll a látható valósággal, mint az utánzás más eszköze. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy a kép torzíthat, mégis mindig megmarad a feltevés, hogy létezik vagy létezhet valami olyasmi, ami a képen látható (Sontag 1999, 12). Roland Barthes *Világoskamra* című könyvében részletekbe menően vizsgálja a fotográfia egyik alapkérdését: a fotó és a valóság egymásközi viszonyát, majd jut arra a konklúzióra, hogy a fénykép természeténél fogva tautologikus, azaz nem lép túl önmagán: a valóságot, az igazat mutatja (Barthes 1985, 9–10). Szintén Barthes fogalmazza meg, hogy a fénykép a „valóság-hatás” keltésének első számú eszköze, amely egyetlen releváns sajátossága, hogy az ábrázolt esemény valóban megtörtént (Barthes 2003, 97). Az előzőekkel azonos szemléletet vall Visy Beatrix, aki szerint a fénykép szükségszerűen valóságos dologra utal, és bizonyító erővel jeleníti meg a múltat, mivel letagadhatatlan, hogy a képen látható dolog ott volt (Visy 2017, 476). *A fénykép tere* tanulmányában André Bazin⁶⁷, Hans Belting⁶⁸ és Kibédi Varga Áron⁶⁹ fotográfiával foglalkozó elméletei alapján utal a fotó temporalitását övező fókuszra, a pillanat megállításának, megragadásának képzetére, mely szorosan összefügg annak realitásának „tételével”, avagy téveszméjével (Visy 2014, 99). Hiszen mindezek alapján fejlődött ki a fotó archiváló képességéről alkotott szellemi bizonyosság, hogy az maradéktalanul, minden részletében képes dokumentálni, gyűjteni és szemléltetni a világot (Kiss 2011, 13). Henry William Fox Talbot, a kalotípa fotóeljárás kifejlesztőjének 1844-ben publikált fényképkönyvében, a *The Pencil of Nature*-ban olvasható az a megállapítás, mely szerint nagyobb előnnyel jár egy fénykép készítése, mint annak a tárgyára irányuló nyelvi leírása,⁷⁰ mivel a kamera objektívje ugyanazt látja, mint az emberi szem (Talbot 2010, 19–20).⁷¹ A technika iparosodásával a fénykép a környezetünk egyik bútordarabjává és vezető médiumává lett, mint megerősítője a valóság leegyszerűsítő megközelítésének, amelyen kívül, információhordozó tárgyként, az irányítás intézményeinek, köztük a rendőrség és a

⁶⁷ Bazin, André (1977): A fénykép ontológiája. In Kelendi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat Kiadó

⁶⁸ Belting, Hans (2003): Test-kép-médium. Fordította: Kelemen Pál. In *Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*. Budapest: Kijárat Kiadó

⁶⁹ Kibédi Varga Áron (1997): A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Pécs: Jelenkor

⁷⁰ Egy kínai porcelánokat ábrázoló fénykép elemzése által jut erre a következtetésre.

⁷¹ „The object glass is the eye of the instrument – the sensitive paper may be compared to the retina” (Talbot 2010, 20).

halottkém szolgálatába is állt (Sontag 1999, 31–32). Objektív jellege és archiváló képessége miatt a fotó Kosztolányi regényében, az *Édes Annában* új területen és helyzetben, a gyilkossági nyomozás segédeszközeként is feltűnik a rendőrség helyszínelésekor, mint Anna tettének letagadhatatlan bizonyítéka: „Indítványozta a vizsgálóbírónak, hogy tartsák meg a helyszíni szemlét. / A daktiloszkópus fölfedezett két ép és használható ujjnyomot, mindjárt magával vitte a paplant, a párnahuzatot, hogy megrögzítse. / A fényképészek fotografáltak” (Kosztolányi 2007, 187). Maga a fényképezés hasonlóan dokumentálási szerepet tölt be Munk Artúr *A hinterland* című művében, amelyben az orvosok nagy ambícióval tanulmányozzák és készítenek fényképfelvételeket a katonák között terjedő, „furcsa járványos, tályogbetegségéről”. Végül az egyik ezredorvos váratlanul felfedezi, hogy az újfajta „tályogkór” egy szanitéc altiszt „találmánya”, aki pénzért petróleumot fecskendez a katonák bőre alá, hogy azok a mesterségesen előidézett betegség miatt távol maradhassanak a harcoktól (Munk 1981, 210).

Visy Beatrix azon állítása, mely szerint a nyelv vagy bármilyen más művészet nem képes olyan bizonyosságot nyújtani, mint egy fénykép (Visy 2017, 476), helytállóan minősíthető. Azonban óvatosan kell bánni azzal a kijelentéssel, hogy a fénykép a valóságot tükrözi. A fotón látottak valóságként való értelmezésének beidegződését Füzi Izabella és Török Bálint szerzőpáros ugyancsak arra vezeti vissza, hogy a fénykép szemlélője úgy gondolja, hogy a fotó természetes módon és közvetlenül jeleníti meg a valóságot, pontosan úgy, ahogy mi magunk is látnánk azt, ha a helyszínen lennénk (Füzi–Török 2006). A fotográfia e tekintetben a tudatalatti metaforája, amely olyan ismereteket képes hordozni és láthatóvá tenni, amelyeket valósan vélünk (Kiss 2011, 11–12). Az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság és a valóságszerűség képzetéhez. Ennek magyarázatát az adja, hogy a fénykép az első olyan reprezentációs eljárás, amely zavarba ejtő hasonlóságot mutat ábrázolt és ábrázoló között (Visy 2017, 482). Viszont az újabb fotóelméleti megközelítések már rég leszámoltak a fénykép realizmusának, objektivitásának képzetével. Kiss Noémi szerint a fénykép mindössze abban különbözik a többi tradicionális reprezentációs rendszertől, hogy úgy mutat meg dolgokat, hogy azt gondoljuk, hogy amit látunk, a múltban egészen biztosan ott volt, tehát létezett (Kiss 2011). Viszont a fénykép megmutató képességének veszélye is ebben a tulajdonságában rejlik, hiszen az bármikor manipuláció áldozatává válhat.

Az új médiumok először a régiekhez viszonyítva igyekeznek teret hódítani önmaguknak, hogy majd a saját lehetőségeiket fokozatosan felismerve találják meg és jelöljék ki a meglévő médiumok mellett elfoglalt helyüket – írja Szajbély Mihály a fénykép

médiának elkülönüléséről (Szajbély 2008a, 90–91). Természetesen a fénykép kezdetben a festészetre támaszkodva legitimálta önmagát, s főként a portrészítéstől hódított el területeket. A festészet és a fényképezés 19. század végi egymástól való elkülönülését Stefan Heidenreich tanulmánya ismerteti, melyben foglaltak szerint „A festészet az impresszionizmustól kezdve nem a valóság pontos leképezésére, hanem a valóság *érzékelésének* ábrázolására kezdett törekedni, s ez az út végül a nonfigurativitás kialakulásához vezetett. A fotográfia viszont felhagyott a képek mesterséges színezésével, a képzőművészeti tárlatokon való megjelenítés igényével, s megelégedett a *létező* pontos rögzítésével” (Heidenreich 2004; idézi Szajbély 2008a, 91). A festészet és a nyelv, mivel egyaránt a kitalálás területén foglalnak helyet, közelebbi viszonyba állnak egymással, mint a festészet és a fotográfia vagy a nyelv és a fotográfia. A festő munkája során nagyobb szabadsággal alkothat az érzékelés érzékeltetésében, szabadon kihagyhat általa nem kívánt dolgokat, míg a fényképész csak az ábrázolás keretét képes kijelölni, s legfeljebb csak újabb nézőpontot tud keresni (Szajbély 2008a, 93). Ezért a festményekkel kapcsolatban mindig is fennállt a kétely a rajta láthatók valóságát ábrázoló tulajdonságáról, mégis Csáth az *Egy vidéki gimnazista naplójából* című novellájában a bizonyítás hatáskörében tematizálja a festészeti végtermékeket. Az írás egyik figurája Isten létezésének hitelességét a róla készült festmények, mint annak reprezentációi, s nem mint interpretációi alapján támasztja alá: „Ma Istenről beszélgettünk, én, Balla, Petrakovics és Pollák. Együtt voltunk a parkban, és estefelé Petrakovics kérdezte tőlünk, hogy hiszünk-e Istenben. Mindannyian azt feleltük, hogy igen. Erre ő azt mondta, hogy az ő bátyja, aki vegyész, nem hisz. Az ő bátyja t.i. azt állítja, hogy semmi más nincsen, mint amit érzékeinkkel fölfoghatunk, azaz amit láthatunk, hallhatunk, szagolhatunk, ízlelhetünk, tapinthatunk. Igen ám, felelte Balla, de az Istent többen látták, és le is festették. Példának említette a nagy templom plafonján lévő képeket, hol Isten Jézussal és a Szentlélekkel van lefestve” (Csáth 1994, 242).

Ám a fényképész munkája sem mentes a művészet és az igazság között feszülő, kétes viszony hatásaitól, így a fénykép is csak értelmezi a valóságot, akár csak egy festmény vagy egy rajz. A retus egyaránt rendelkezésére áll a fotó és a festészet területén is, viszont következményük eltérő: „ha a festő valamit kihagy képéről, ami a megörökített valóságdarab része volt, azt a művészi szabadság részének tekintjük, ha viszont a fotós retusálással eltüntet (szebbé vagy csúnyábbá tesz), akkor manipulációról beszélünk” (Szajbély 2008a, 93–94). Emellett nincs két személy, aki egyforma képet készítené ugyanarról a dolgról, amely megdönti a fényképezés személytelen és objektív jellegét is (Sontag 1999, 13–14, 115). A fényképezőgépet kezelő ember megszakítja a kép és a jelentés közötti láncot, a jelentés a

komplexum egyik oldalán (input) betáplálódik, és a másik oldalon (output) kijön, miközben maga a folyamat, a komplexumon belüli történés rejtve marad (Flusser 1990). Kosztolányi Dezső *Alakok* című kötetének⁷² *Fényképész* című írásában feltűnő fényképész-mester a szakma felé támasztott elvárásokat a következőképp foglalja össze: „A fényképész legyen kozmetikus: tüntesse el a ráncokat, a szem alól a szarkalábakat, legyen fogorvos: hozza helyre a hibás fogsorokat, legyen orvos: soványítsa meg a leghájasabb vállakat, legyen művész: hazudjon értelmet, szellemet a kifejezéstelen szemekbe” (Kosztolányi 1929). Az interjúalany e kijelentését a korábbi tapasztalatai alapján teszi. Elmeséli azt is, hogy a fényképek átvételekor megrendelői „Semmitől se rettennek meg annyira, mint a hasonlóságtól”, mivel azzal az igénnyel készítetnek felvételeket, hogy azokon úgy lássák vissza önmagukat, „ahogy képzelik magukat, hogy a fénykép az ő képzelt egyéniségük kivetítése legyen” (Kosztolányi 1929). Ezzel szemben ő maga az expresszionista fényképeket, melyek egy alakot a jellemző vonásának torzításával mutatnak be, szélhámosságnak tartja. Szemlélete alapján a „fényképezés nem térhet el a valóságtól. Célja egy életmozzanat megrögzítése. Éppoly ellenszenves a nálunk divatos édeskés, cukros fotográfia, mely a mult századbeli festészet lomtárba került kellékeivel, függönyökkel, virágcsokrokkal akar hatni” (Kosztolányi 1929).

A további analizálás alá vett fényképek szövegbeli jelenlétekor a szemlélők általában nem kételkednek a látottak igazságtartalmában és valóságot tükröző képességében. Egyedül Csáth Géza *Úszóverseny* című novellájában vetődik fel a narrátor gondolatai között, hogy a fénykép nem adja vissza teljes mértékben hűen Corinthy Artúr, a Monarchia legjobb úszójának alakját, amikor élőben megpillantja a verseny előtt. „A bajnok ott állt az öltözőszoba ajtajában mezítelenül, fekete úszónadrágban. Képeslapokban sokszor láttam már a fotográfiáját, de ezek egyáltalán nem mutatták őt annak a tüneményes szépségű dísz-férfinak, mint aki így valóságban volt. Fehér bőre szinte világított, mint egy asszonyé, a mozdulataiban szerelmi tapasztalatlanúság büszke és mégis naiv bátorsága nyilatkozott meg. Igen jól el tudtam képzelni, hogy a szakértő hölgyek legelsőrangú csemegének ítélik. Mintha a feleségem halkán csettintett volna a nyelvével. (Ezt azonban nem mertem határozottan állítani.)” (Csáth 1994, 416).

A fotó nem a „múltat”, de nem is a valóságot jeleníti meg, csupán rögzíti a kamera előtti világot a valós térből és az idő menetéből kiragadott momentumban. Így az elkészült felvételen a fényképezés aktusa által teremtett, s nem a valódi világ látható (Kiss 2011, 81;

⁷² A kötet interjúformában közölt írásai valós beszélgetéseken alapulnak, melyekről bővebben a *Kosztolányi arcképcsarnoka: az Alakok fényképszerű elbeszéléstechnikái* című fejezetben szólok.

Visy 2014, 100). „A fénykép a végtelen életből egy véletlen, egy esetleges mozzanatot rögzít meg. Ennél fogva a fénykép nem is eszme, hanem rögeszme. Trillió fénykép együttvéve sem ér föl a valóság egyetlen rezzenetével” (Kosztolányi 1974). Munk Artúr az első világháború eseményeit tematizáló regényében, *A hinterlandban* gyakran mutat be olyan jeleneteket, amelyekben a fényképek készítői előre megrendezik a képen látható tartalmat, így hamis valóságot tárnak a szemlélő elé. A képmutatás formája, amikor a háború hátszínén található Porváros hadikórházában az ebédkiosztás „divatos társadalmi eseménnyé” válik, amelyre a Vöröskereszt és a Jó Szív nőegylet hölgyei a legújabb kreációk szerint öltözködnek, s szinte tolonganak, hogy „részt vehessenek” ebben a humanitárius munkában. A segítség valós formájára fény derül, mely annak a jelmondatnak tesz eleget, hogy „mindig a mások pénzével gyakorold a jótékonyt”. Az önkéntes ápolónők inkább csak reprezentatív és dekoratív célokat szolgálnak, illetve a tisztek szórakoztatásával foglalkoznak, mellyel szemben a „munkájuk” alatt készített felvételek az önzetlen segítőkészségüket hangsúlyozzák. „Ismert kórházi szabály volt, hogy a kötényre felvarrt vöröskereszt nagysága fordított arányban áll a végzett napi munkával... Vezérük, a színházi szubrett ritkán jelent meg a kórházban, de ha mutatkozott, rendszerint magával hozta a fényképészt is, aki különböző pózokban fotografálta le a helyi és a fővárosi lapok számára. A fényképeken a primadonna hol egy sebesült katona fejét kötözte, hol a műtőben segédkezett. Szenzációs volt az a felvétel, amely a művésznőt abban a pillanatban örökítette meg, amikor – erre a célra készült kosztümben – a kórterem padlóját súrolta” (Munk 1981, 139–140). Az éveken át tartó háború miatt maga a császár is megpróbálja azt a látszatot kelteni, hogy őt is ugyanúgy érintik a hadviselés kedvezőtlen következményei. Egy fényképes cikk jelenik meg róla, melyet egy segédorvos a következőképp kommentál: „Ez a Vilmos császár már megint nyilatkozott. Azt mondta egy újságírónak, hogy a népek nélkülözéséből a császár is kivieszi a maga részét: esténként sült krumplit vacsorázik. Itt van a fényképe a krumplikkal...” (Munk 1981, 176–177). A tudósításhoz mellékelt fotográfia a szövegben leírtak igazságtartalmát bizonyítja, mely közvetlenül és célzottan hat a regénybeli olvasó érzékszerveire és képzelőerejére (Kiss 2011, 19). Roland Barthes írja, hogy „Semmiféle írás nem képes ilyen [a fotográfiához hasonló – K.A.] bizonyosságot adni. A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is) az, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát. Talán éppen ez a tehetetlenség a nyelv noémája; vagy másként kifejezve: a nyelv természeténél fogva fikatív, s ha ezt a fikatív jelleget meg akarjuk szüntetni, roppant rendszabályokat kell hoznunk, a logikát vagy a hitet kell segítségül hívni; a Fotográfiára azonban nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés” (Barthes 1985, 98). A mű történéseit legerőteljesebben eltorzító

fotók a hadszínterektől messze, a betegségeket szimuláló katonákat összegyűjtő Iszapfüreden készülnek el, amikor Amálka meglátogatja a sérüléséből „lábadozó” férjét, Stein Leót. Ott tartózkodása alatt egy alkalommal a hadtáptisztekkel együtt elmennek kirándulni a közeli, „rég, gránátölcséres, néma csataterekre”, ahol fényképfelvételeket készítenek a szétlőtt lövészárkokról. A helyszínen megrendezett felvételek megtévesztő jellegükkel igazi hadifotóként jutnak el a szélesebb közönséghez: „Sikerült lövészárkokfelvételt készítenek Leóról, az egyik képes újság le is közölte ezzel a címmel: »A halál torkában«. Pompásan sikerült a Leutnant von Hallérol készített fénykép is, amit a hadügyminisztérium *Frontzeitungja* első díjjal jutalmazott. A képen von Halle hadnagy »holtteste« fejjel lefelé lóg a drótkadályon” (Munk 1981, 221).

A Kosztolányi-regényekben szintén gyakorta ütközik egymással a fotó valóságtartalma és a mögötte rejlő igazság, egy álvalóságot bemutatva. A valóság elferdítése főként a beállított, mesterségesen megrendezett fényképek esetében figyelhető meg, melyek előre meghatározott céllal készülnek, illetve előre megfogalmazott üzenetet hordoznak. Az *Édes Annában* a Víz házaspár gondolatai között az a „dévaj, rendkívüli furcsa” ötlet vetül fel mindössze „egy másodperc ezredrésze, tréfaképpen”, hogy a fényképésznél, „titokban és éjjel” fotografáltassák le magukat Annával hármásban. Egy családi portrénak beillő fotó formájában örökítenék meg azt a régóta várt pillanatot, hogy a lány személyében nemcsak megtalálták a tökéletes cselédet, hanem családtagokhoz hasonlítható harmónia alakult ki közöttük: „Képzletüket túlszárnyalva a lehetetlen valósult meg: rátaláltak az igazira, akiről annyit álmodoztak” (Kosztolányi 2007, 79). Ez a pillanatnyi ábránd azonban nem felel meg a valóságnak, amely megvalósításától végül is „visszatartotta őket polgári józanságuk⁷³ meg az a tudat, hogy végre mégiscsak egy háztartási alkalmazotról van szó” (Kosztolányi 2007, 79), hiszen hiába felel meg Vizyné minden követelményének Anna, a házaspár egyáltalán nem bánik vele közvetlenebbül vagy akár kicsit is különbül, mint elődjeivel, inkább kihasználják igénytelenségét.

Hasonló eset figyelhető meg az *Aranysárhányban* is, amelyben minden évben csoportkép készül az érettségiző diákokról. Egy osztálykép nem sokat árul el a valóságból, általa kevés információhoz lehet jutni azon kívül, hogy kik járnak egy adott osztályba. Az alakokat legtöbbször a fényképész állítja be a felvétel esztétikai szempontjait szem előtt tartva, akik beállított pózokba merevednek, s arckifejezésük jellemzően nem tükrözi személyiségüket, érzéseiket, így nem nyújtanak szinte semmilyen személyes információt.

⁷³ Egy család képkészlete az összetartozásukról tanúskodik (Sontag 1999, 16).

Mindez a csoportkép műfaji elvárásaiból és általános jelentéséből adódik, mely szerint a „csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, család, iskola, munka, katonaság stb., közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak.” – fejt ki a fentieket Visy Beatrix, aki hozzáteszi, hogy a személyek pozíciója, funkciója és egymáshoz való viszonya a csoport elrendeződéséből és egyéb szimbolikus gusztusokból kikövetkeztethetővé válhat (Visy 2013, 102). A regény történéseinek évében készült csoportképen Novák tanár úr két kedvenc diákja között foglal helyet, amely meglehet, csak véletlenül alakult így: „Két leanderbokor között csoportképet alkottak. Középutt, az első ülő sorban, karosszékben ült Novák Antal, ki egyik kezét a mellette jobboldalt ülő Glück Laci vállára tette, Ebeczky Dezső pedig a balján, feléje tekintett” (Kosztolányi 2008b, 167). A csoportkép átadását követően kiderül, hogy a tanár az előző évek fotóit kiállítja a lakásában: „Novák még mindig kezében tartotta a csoportképet. / – Nagyon sikerült – mondta. – Nagyon jó. / – Úgy tetszik találni? / – Maga is – intett Glück Laci felé. – No, köszönöm. Majd berámáztatom. Önök is idekerülnek. A többiek közé. / A falra mutatott, hol vékony, fekete ráámában a leérettségizett ifjak csoportképei lógtak, tíz kép, tíz nemzedék” (Kosztolányi 2008b, 208). Így Novák Antal a képek kifüggesztése által úgy tünteti fel önmagát, mint aki büszke a keze alól kikerülő diákokra, illetve sikeres a munkájában. Viszont a fénykép minden aspektusában elferdíti a valóságot, mindössze egy pillanatnyi, beállított állapotot mutat be. Az olvasó számára az első pillanatoktól ismeretes, hogy a tanulók nem kedvelik és nem is tisztelik őt, kigúnyolják a háta mögött. Novák tanártársa, Flóris Ferenc a történések kezdetén így jellemzi kollégáját: „Novák Antalt, a tanári kar büszkeségét tudós embernek tartotta, mint mindenki, de rossz nevelőnek” (Kosztolányi 2008b, 18–19).⁷⁴ Novák nem tökéletes pedagógus, sok helyzetben érzése és indulatai irányítják, gyakran kihasználja a pozíciójából adódó hatalmat, és leszégyeníteni a diákokat, amely valóság szöges ellentétben áll azzal, amit a fényképek kiállítása által közvetít a külvilág felé.

⁷⁴ Az idézett vélekedés a cselekményvezetés során több szempontból is igazolást nyer, melyet Szegedy-Maszák Mihály mutat be Kosztolányi-monográfiájának *A nevelődési regény cáfolata* fejezetében (bővebben lásd: Szegedy-Maszák 2010, 274–275).

1.2.4. A felszínestől a részletesig – egy fénykép értelmezési műveletei Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényében

E fejezetben az ekphraszisz klasszikus esetéről lesz szó, mikor a leírás tárgya a múlt egy megállított pillanatának elmélyülten szemlélhető és aprólékosan leírható képeként jelenik meg (Szajbély 2008a, 98). A technikai kép a hagyományos, rajzolt képhez képest másfajta valóságviszonyok dokumentálására képes, hiszen az esetleges, váratlan helyzetek és viszonylatok reprezentációs formájaként egy véletlenszerű pillanat rögzítésének vagy egy nem látott jelenség láthatóvá tételének mechanikai lehetőségét is magában hordozza (Visy 2014, 100). „A fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt. Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül.” – fogalmazza meg Walter Benjamin *A fényképezés rövid történetében*, aki optikai-tudattalannak nevezi a kamerán keresztül megszerezhető ismereteket, mint a fényképezés és annak különböző segédeszközei (kimerevítés, nagyítás) által megnyíló dimenziót, a „tudattalanul áthatott teret” (Benjamin 1980, 693).

Az emberi látás, a fényképezőgép „látásával” ellentétben hierarchizáló és lényegkiemelő, amely folyamatában kiegészül az értés műveletével is (Visy 2017, 477). A jelentés megragadása egyetlen pillantással csak felületes maradhat. A látvány elmélyítése érdekében hagyni kell, hogy tekintetünk végigpásztázza a felületet, amely folyamán különböző értelmezési műveletek zajlanak le: bizonyos részletek összekapcsolódnak, egyes képelemek kiemelése kerülnek, míg mások észrevétlenek maradnak (Visy 2017, 495). A képfelület felderítését Vilém Flusser *scanningnek* nevezi, amely során a tekintet komplex útvonalat jár be a kép struktúrája és a néző szándékai szerint, „konnotatív” szimbólumkomplexumként teret engedve az értelmezésnek (Flusser 1990).

Egy fotó értelmezési műveleteinek bonyolult folyamatát követhetünk végig Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényében, amikor Vajkay Ákos lánya egyhetes rokoni látogatásán készült családi csoportképét veszi szemügyre. A fotóekphraszisz – Visy Beatrix szavaival élve – a 20. századi prózától kezdve mintha önálló utat járna be a fényképleírások által. A fotó elbeszélő művekbe íródásának nagy számát egyfelől a fénykép létmódjának, a

művészetben és a mindennapi életben betöltött státuszának sokféleségével hozza összefüggésbe, hiszen a fénykép „a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé” (Visy 2014, 101). Természetesen a verbális reprezentáció nem képes úgy ismertetni a tárgyát, mint ahogy a vizuális megjelenítés tenné, ellenben érzékletesen leírhatja vagy megidézheti azt.⁷⁵ Szajbély Mihály viszont arra mutat rá, hogy amíg a kép csak rögzíti a pillanatot, a szöveg megmutatja azt a mélyebb értelmet is, amit a rögzített pillanat takar (Szajbély 2008a, 99). Az elbeszélő szövegekbe épülő képleírásoknál külön jelentőséget kap a kép kerete, körülhatároltsága, mivel az azon belüli mozdulatlanóság „nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben” (Barthes 1985, 65–66). Visy Beatrix ezt úgy magyarázza, hogy „az ekphraszisz létrejötte, felismerhetősége éppen a kép prózabeli megjelentetése, explicite tematizálása, a képfenomén megnevezése által történik, s ez, a szükségszerűen kerettel, határral rendelkező kép »beillesztése« választja el a képleírást a mű elbeszélő vagy »hagyományos« leíró részeitől” (Visy 2014, 100). A *Pacsirtából* említett családi fénykép nem véletlenül kerül be a narrációba, hanem azzal a céllal, hogy az elbeszéléstől eltérő teret, történeteszálát és idősíkot mutasson be. Az olvasó és a regény szereplői egyaránt Pacsirta elmondása alapján ismerik a lány távollétének körülményeit, hiszen a narráció végig a szülők tevékenységének színterén marad. Pacsirta boldogan, panasz szó nélkül tér haza, ugyanakkor nem sokat árul el a Tarkövön töltött idejéről. A fénykép jelentéskonstruáló szerepével ezt a hiányt, nem-tudást küszöböli ki, mivel olyan területre enged betekintést, amelyet első kézből nem ismerhetünk. A verbálisan tolmácsolt vizuális narráció önálló narratív szintet eredményez, és belső keretet hoz létre, amely megszakítja az elbeszélés linearitását, valamint felfüggeszti annak menetét.⁷⁶ Segítségével olyan bizonyosságot sugározva tekinthetünk vissza a múltba, melyre a történetvezetés érdekében van szükség, s ezzel együtt a kép szemlélőjének nézőpontja, a témától való távolsága, fókusza is szükségszerűen megváltozik – írja Visy Beatrix a fénykép az irodalomban való, elméleti megközelítéséről (Visy 2014, 101–102; 2017, 496). A kérdéses felvétel bizonyítja és dokumentálja Pacsirta szülei látókörén kívüli tevékenységét, amely által

⁷⁵ William John Thomas Mitchell ezt az ekphraszisz első felismerési fázisának, ekphrasztikus szkepszisnek nevezi (vö. Visy 2017, 488).

⁷⁶ Az ekphraszisz ezen tulajdonsága a „második szofisztika” retorikai eljárásából ered, mely „terjedelmes leírásként azt a célt szolgálta, hogy megzavarja a beszéd áramlását, és hogy addig, amíg tart, felfüggeszse a szónok érvelését vagy a költő cselekvését; hogy figyelmünket a leírandó vizuális tárgyhoz szegezze, amelyről gazdag és eleven, gondosan kimunkált részletekben beszél. Vagyis, az ekphraszisz olyan szándékolt eszköz volt, ami megszakította a beszéd temporalitását, megdermesztette azt, miközben elmerült a térbeli felfedezésében” (Krieger 2017, 506–507).

válik hihetővé és kézzelfoghatóvá a rokoni látogatás lezajlása. Ugyanakkor ez az egyetlen, „láthatóvá tett” kép köti össze a történet szálait is. Visy Beatrix arra a körülményre is felhívja a figyelmet, hogy ha a fénykép látványa egy másik tér- és időbeli pillanatot tár fel, mely esetében erőteljesebben érvényesül a más terűség a szemlélő terét kizárva, a leírás ideje ennek ellenére sem lép ki az elbeszélés idősíkjából, sokszor a képet szemlélő személy jelenlétének köszönhetően. Míg a térdimenziók élesen elkülönülnek egymástól, az elbeszélés, a kép és a képleírás idejének idődimenziói teljesen nem képesek a szétválásra, így „a képleírások temporalitása összetettebb narrációs eljárásnak bizonyul” (Visy 2014, 101).

A vizuálisan „nem látott” képi tér megjelenését követően az elbeszélés a szemlélésre és a látottak leírására összpontosul, kiragadva a történetet az addigi menetéből. A felvétel bemutatása a következőképp veszi kezdetét: „Béla bácsi, ki szenvedélyes műkedvelő fényképész volt, levette őket. A fényképen mindenki rajta látható, még Tigris is, ki fülét hegyezve ült ott, a vadászkutyák hivatalos fontoskodásával és úri göggyével, lógatva emlős hasát, melybe a vadászaton éveken át annyi sörétet kapott, hogy az csörgött tőle, és Béla bácsi szellemes megjegyzése szerint valóságos »vaskutya« lett” (Kosztolányi 2008a, 188).

Az édesapa először objektív és távolságtartó attitűdjével annyit állapít meg a képről, hogy „mindenki rajta látható”. Felületesen pásztázza végig a rajta szereplő alakokat, csak a kutya vonja magára a figyelmét, amely leginkább kilóg a jelenlévők közül. Ez a felderítési folyamat a fotókkal kapcsolatos befogadói konszenzuson alapul, mely szerint az legtöbbször a téma azonosítására szorítkozunk, hogy kit, mit és hol ábrázol a kép, még akkor is, ha a felvétel elkészítésének körülményei az azonosítást feladattá vagy feladvánnyá teszik (Visy 2013, 100). Ezt követi a képfelület tüzetesebb, értelmező felderítése a leírónak az alakokra vonatkozó háttértudásával kiegészítve: „A fénykép különben csoportot ábrázolt, a tarkóvi nyaralókból alakítva. / Elöl egymásba karolva a két Thurzó lány, fűző nélkül, szecessziós hajviselettel, teniszverővel kezükben: Zelma és Klári. Zelma mellett a jó modorú, határozatlan tekintetű Olcsvay Feri, ki szegény, nem tudja, hogy a kisvárdai, vagy a nagyvárdai ághoz tartozik-e. / Klári mellett Berci térdel a regényes szerelmesek pózát gúnyolva, amin a két lány láthatóan vihog, alig tudja elnyelni kipukkanó kacaját. / Háttérben szintén egymásba karolva Etelka néni és Pacsirta” (Kosztolányi 2008a, 188).

Vajkay úr leírását olvasva egy egész részletes, konkrét kép jelenik meg a szemünk előtt olyan érzetet keltve, mintha egyidejűleg a vizuális képet is szemlélnénk. A fotó vizuális tartalma jól tagolt szerkezetű és átlátható, amely főképp a rajta látható alakokra, kinézetükre és pózaikra koncentrálnak. A felvétel első értelmezésében egy olyan családot láthatunk, akiket szoros kötelék fűz össze, vidámak és élvezik az együtt töltött időt. A családtagok fesztelenül

viselkednek egymás között, egymásba karolva, nevetgélve pózolnak, amely társaságban Pacsirta elvegyül.

Vajkay úr tekintete azonban a fényképfelderítés folyamatában saját lányán állapodik meg, s az ő alakja válik számára azon képelemmé, amelyhez tekintete újra és újra visszatér, szignifikánsan befolyásolva értelmezői magatartását. Immár a fénykép tartalmának leírásába bevonódik a befogadóra tett hatás is, mellyel kapcsolatban Roland Barthes a fényképek két alapvető elemére, az általa *studium*nak és *punctum*nak nevezett összetevőkre hívja fel a figyelmet *Világoskamra* című kötetében. A *studium* a képmező fogalomkörébe tartozó, a szemlélő ismeretei és műveltsége alapján könnyen érzékelhető, valamilyen tipikus információt hordozó képelem, amely egyfajta általános érdeklődést vált ki (Barthes 1985, 32–33). A *punctum* pedig egy olyan részlet, amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, megtöri a *studium*ot, és elvonja a szemlélő figyelmét a teljes képről, aki így csak egy bizonyos részletre koncentrálna. A *punctum* akár meg is változtathatja a fénykép teljes egészéről kialakított korábbi, felszínes megítélést is (Barthes 1985, 51–52).

A vizsgált kép *studium*aként a nyaraló, családi társaság nevezhető meg, amely tagjait, a leírás alapján, Vajkay úr jól ismer. Az édesapa számára a kép értelmezésének *punctum*ává Pacsirta a fiataloktól elkülönülő, háttérbe húzódó alakja válik, főként a vonásain és testtartásán felfedezhető zavar miatt, amelyet a következőképp vázol fel: „Ákos elkérte a képet. Ő csak leányát nézte. / Ott állt a pajtánál, melynek nyitott ajtajához fagereben volt támasztva, egyik kezével Etelka nénibe, másik kezével a falba fogózva, mintegy védelmet keresve valami ellen, amitől félt. Milyen egyedül tengett-lengett ebben a társaságban, az ő rokonai, az ő vérei között. Csak ez a mozdulata látszott, a kétségbeesett menekülés mozdulata, mely szép volt, különben arca alig tűnt elő, mert fejét, amint szokta, lehajtotta, és haját tartotta a lencse felé” (Kosztolányi 2008a, 188–189). Ez a képrészlet miatt Vajkay úr újraértékeli nemcsak a képről, hanem magáról a mögötte rejlő eseményekről korábban kialakított vélekedését is. Lánya lehajtott fejből, testtartásából jön rá, hogy kellemetlenül érezhette magát a fénykép készítésének pillanatában. Ezt, a szövegben elszórt utalások alapján, okozhatta maga a fénykép készítésének aktusa, hiszen a regény történéseinek idején a fényképezéshez bizonyos gesztusok kötődtek: az emberek kiöltöztek, pózokat vettek fel, s a kamerába néztek mozdulatlanul (Visy 2013, 102). Ám ebben az esetben egy hagyományos, családi csoportképnek tekinthető, de mégis spontán és őszintébb felvétel elevenedik meg a konvencionális pózokat mellőzve, amely zavart és kiszolgáltatott érzést kelthetett Pacsirtában. Viszont a fotót szüleinek nevetgélve nyújtja át, amely nem erre enged következtetni. A képen látható zavara inkább a rokoni látogatás alatti, őszinte érzéseit

tükrözhetne. Ez, a vizuális látvány nyújtotta értelmezés felülírja az édesapában Pacsirta szóbeli közlését, amely következtében saját, elmúlt napjainak emléke büntudattal és szégyennel keveredik, hiszen éppen lányuk távolléte kínálta fel a lehetőséget az idős házaspár számára, hogy a megszokott, élvezeteket megtagadó mindennapjaikat ideiglenesen felcseréeljék. Emiatt a felvétel értelmezhető a regény *mise en abyme*-jaként is (Visy 2013, 99), mivel az olyan belső tükörként működik, amely visszatükrözi a narratíva egyik jelentős, Pacsirta és szülei életét egyaránt befolyásoló aspektusát: Pacsirta társadalmon kívül rekedtségét és pártában maradását. A fénykép ontológiai realizmusába vetett hit miatt bizonyító és (újra)értelmező erővel bír, amelyet látva az apában felvetül a kérdés, hogy lánya vajon valóban jól érezhette-e magát ezen a vakáción. Kinek vagy minek hihet: a fényképnek vagy Pacsirta élménybeszámolójának? Az olvasó számára természetesen kiderül, hogy Pacsirta csak a szülei kedvéért nem panaszkodik, s a szobája magányában, magában gyónja meg kellemetlen tapasztalatait, hogy csak terhére volt rokonságának: a Thurzó lányok kitűrták a szobájából, s még az özvegy ispán, Szabó Jóska is elkerülte. Mohai V. Lajos *Az idő szerepe: időszemlélet a Pacsirtában* címet viselő írásában emeli ki, hogy habár Pacsirta kilép a történetből tarkóvi nyaralása idejére, számára az idő más tartalommal való átélésére Sárszegen kívül sincs lehetőség. Új környezetében is a személyiségétől elválaszthatatlan az egyedüllét és a kivetettség (Mohai V. 2010, 38).

1.3. Kosztolányi Dezső arcképcsarnoka: az *Alakok* fényképszerű elbeszéléstechnikái

Kosztolányi Dezső *Alakok* címet viselő novelláskötetében igen erőteljesen megmutatkozik a fényképszerű látásmód szövegszervező hatása, melyben az interjúalanyok fotóvá való merevedése, a nyelv képbe való átvihetősége teszi lehetővé a kép és szó közös alakzattá, állóképpé való alakulását. E narrációs stratégiára a gyűjteményes kötetet megjelenésekor Milkó Izidor is felhívja a figyelmet, aki egyaránt méltatja író és művét, „a nagyszerű stilművészt” a felsorakoztatott harmincöt figura „egy szobrásznak a tudatos alakítótehetségével” való megmintázása miatt. Kiemeli, hogy a „Harmincöt ember-nek s embertípus-nak az eleven rajza ez, akiket a boszorkányos talentumú szerző úgy állít elibénk, hogy azt képzeljük, *mi* beszélünk velük, és nem is a szerző, aki oly csodálatosan tudja megszólaltatni őket, – oly csodálatosan, mint ahogy ő maga is (és csakis ő) tud beszélni” (Milkó 1966, 147). Kosztolányi irodalmi portréin keresztül különböző szakmák és társadalmi osztályok képviselőit sorakoztatja fel, mely írások arcképcsarnokhoz hasonlatos, vizuális élményét nyújtanak, s olyan érzést keltenek a befogadóban, mintha minden reprezentatív értéket képviselő alak neve mellett egy-egy fénykép is lógna. „Kosztolányi rövid sajtóműfajaiban a köznapi, látszólag véletlenül kijelölt beszédalanyok, riportalanyok beszélgetése ugyancsak közvetetten »alakteremtő«. A mesterséggel, hivatással jelölt, egyébként névtelen figurák panorámája mentalitások gyűjteményévé és korképpé áll össze. [...] Megélt szituációk, véletlenül észlelt gesztusok, helyzetek, körvonalak, emberi sziluettek fikciója gazdag galériába rendeződik, képpé és képrendszerré transzformálódik.” – nyugtázza a gyűjtemény szövegeinek e jelenségéről Thomka Beáta *Arcélek és portrék* című tanulmányában (Thomka 2012, 148).

Kosztolányinak az 1929-ben Molnár C. Pál képeivel megjelent kötetéhez az ihletet a *Pesti Hírlap* számára készített beszélgetései adják (Szegedy-Maszák 2010, 289), mely eredményeként úgy veszi leltárba a világot, hogy modelljei egy bizonyos társadalmi valóságot reprezentáljanak. Nem titkok után kutat, hanem a tipikust, s annak értékeit mutatja be. Kérdezői és leírói stílusát az adott modellhez igazítja, mely segítségével úgy leplezi le az arcban a társadalmi maszkot, ahogy azt a fényképezőgép tette volna (Sontag 1999, 80). Felsorakoztatott alakjai sokrétűek, vannak köztük természetesek, könnyedek, de esetlenek és naivak is, akik között a gyűjtemény narrátora igazi „idegenvezetőként” lép fel, mikor a szövegek által megképződő arcképcsarnokban vezet körbe az olvasót.

Az írások azonos szerkesztési mintát követnek, zárójelbe helyezett bekezdések ölelik körbe a kérdező és az interjúalanyok párbeszédeit. Az aktuális alany a feltett kérdésekre

válaszolva beszél önmagáról, akit az olvasó ezen az úton ismer meg (Kiss 2011, 106). A külső jegyek bemutatását rendszerint a bevezető részek tartalmazzák, melyek sokszor látványként válnak érzékelhetővé. A leírások megoszlanak az utalásszerű és pontosságra törekvő ekphrasziszok között, melyek viszonylag ritkán hagynak szabadságot az alakok egyedi megformálására. A befogadó szeme előtt kibontakozódó képi világ kialakulását a leírások széles körben ismert, sztereotipikus személyekre való irányultsága teszi lehetővé. A sztereotípiák megjelenése ebben az esetben Gordon Willard Allport meghatározásában válik értelmezhetővé, aki a fogalmat egy embercsoportra vagy egy adott csoport egyénjére vonatkozó általános hiedelemként kezeli (Allport 1999). Például a kötet nyitó címszereplője, a bába egy öreg, tapasztalt, a világ titkait ismerő anyókaként tűnik fel a kezdő sorokban: „A bába tisztes, derék hölgy. Kötött kabát. Okuláré az orrán. Szürke haj, természetesen konty. Ötvenesztendős. Szóval nem madám, nem tudós asszony, hanem igazi bába” (Kosztolányi 1929). Már ez, a rövid mondatokba szedett, tényközlő és felsoroló stílusú leírás alapján könnyedén, vizuálisan magunk elé tudjuk képzelni a bábát, kinek képszerűségét fokozva a szöveg így zárul: „A néni elégedetten, önérzetesen összekulcsolja két erős kezét az ölében. *Olyan, mint valami régi kép egy régi meséskönyvben. [...] Mennyi paszita emléke tekint le róla, mennyi öröm, tapasztalat, emberismeret. Biztos, ősi, megnyugtató. Ő az élet titokzatos sáfárja*” (kiemelés tőlem – K.A.) (Kosztolányi 1929). De ugyanez a narrációs bemutatás konstatació a további karakterek kapcsán is, hiszen azok szinte kivétel nélkül egydimenziósak, tipikus jellemvonásokat kimerevítő figurákként elevenednek meg. A katona délceg, kinek ruhája makulátlan, viselkedése fegyelmezett; a borbély kedélyes csevegő; a kávéházi pincér a legjobb emberismerő és tanácsadó; a primadonna büszke, önimádó, ki külsejére betegen is sokat ad; az asztalos egyszerű és alázatos; a táncmester örökifjú, mozgékony és friss; a grófnő természetes szépség; a diplomata tiszteletet parancsoló, udvarias és művelt; a mérnök komoly és lényegre törő; a cseléd kissé butuska, aki nem érti a körülötte zajló világot; a detektív sokat cigarettázik; a cigány közvetlen, behízelt és bizalmaskodó, stb. A sztereotipizálás műveletével kapcsolatban célszerű kiemelni a norvég antropológus, Thomas Hylland Eriksen meglátását, aki szerint a sztereotípiák számos esetben nem mutatkoznak feltétlenül igaznak, s nem feltétlenül adnak helytálló leírást arról, amit az emberek valójában csinálnak. Ennek ellenére mégis segítenek az egyénnek abban, hogy rendet teremtsen az egyébként gyötrelmesen bonyolult társadalmi univerzumban. Lehetővé teszik, hogy a társadalmi világot bizonyos típusú emberekre bontsuk fel, és döntsünk a saját csoportmeghatározásunkról (Eriksen 2008). Kosztolányi az *Alakokban* számos alkalommal afelé tereli a képzeletünket, hogy beskatulyázott formában, leegyszerűsítve és általánosítva

lássuk interjúalanyait. Érdeemes a képiségre való hivatkozás szempontjából kiemelni a következő szövegfragmentumokat, melyekben a látvány szövegszerű megidézései gyakran utalnak magára a látásra, a láthatóságra:

➤ „*Naponta látom őt, azaz mindig mást és mást, mint egy fajaképet, mely nem változik azáltal, hogy a személy cserélődik.* Sapka, csizma, prémes télikabát, deréköv, töltött Frommer-pisztoly, kard. Már nem az a humorosan kedves, kövér, harcsabajszú alak, kit valaha ismertem, nem a röndér, csak a rendőr, de azért délceg, egészséges, nyugodt és nyugtató” (*Rendőr*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*Hasonlít minden katolikus paphoz, akivel itthon vagy külföldön, a világ bármely részén találkoztam*” (*Pap*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*[T]izenkilencéves gyermekemberek, őszbecsavarodott hatvan éves öregek, mind egyformák, mind egyenruhában*” (*Kalauz*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*Az én zsokém középütt választja el haját. Szétálló füleit mintegy a szél fújja, egy vágóban. Reggeli munkaöltözet: lovaglósizma, szarvasbőrrel toldott nadrág, fehér vadász-nyakkendő. Ódon metszet valami grófi kastélyban. 38 éves. 22 esztendeje lovagol*” (*Zsoké*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*Bármennyire sajnálom, ezúttal nem mondhatok semmi meglepőt. A patikus olyan, mint ahogy színpadjainkon látni. Igen megnyugtató. Enyhe poh, arany óralánc, arcán a kedély, a jólét püspöki rózsái*” (*Gyógyszerész*) (kiemelések tőlem – K.A.) (Kosztolányi 1929).

Kosztolányi a portréalanyok kinézetének a hüpotüposzisz alakzata révén való bemutatására rendszerint felsoroló jellegű, rövid mondatszerkesztést alkalmaz, mellyel figuráit zsánerképszerűen idézi meg. A teljesség igénye nélkül, íme, néhány példa a leírások e típusának érzékeltetésére:

➤ „*[E]gy bajszos magyar, az úszómester. Rövidrenyírt, gömbölyű koponya, széles mell, kedves pocak, piroscsíkos tornaing. Ez a tornaing egy kisfiúhoz teszi hasonlatossá. Pedig már túljár az ötvenen, halántéka deresedik*” (*Úszómester*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*Cigányleány. Kis száj, vastagon pirosítva. Szénfekete haj, benne olcsó zöld celluloid-fésű*” (*Modell*) (Kosztolányi 1929).

➤ „*Az asztalos erdélyi család sarja, történelmi név viselője, érettségizett ember, apja tanító volt, nagyapja bíró. Javakorú. Zöld kötényt visel, pápaszemet. Ingujiban szögez valamit*” (*Asztalos*) (Kosztolányi 1929).

➤ „Sárga mérőpálca fityeg felsőzsebéből, fejében sportsipka. Semmi regényesség. Szava okos, szakszerű” (*Mérnök*) (Kosztolányi 1929).

➤ „Bois de rose jumper-ruha, panamakalap, szandálcipő. Kezében két csokor rózsa, fehér és piros” (*Uriasszony*) (Kosztolányi 1929).

➤ „A titkosrendőrnek nagy koponyája van, fekete szeme, a negyven felé jár, tizenöt esztendeje működik ezen a pályán. Erősen cigarettázik. Naponta ötven cigarettát szív. Nikotinmérgezésről panaszkodik” (*Detektív*) (Kosztolányi 1929).

➤ „Fiatal, délceg. Kondor haja közepűtt elválasztva. Nyírt bajusz. Indiai arca a réz és füst glóriájában ragyog. Közlékeny, szaporabeszédű, meleg és emberi” (*Cigány*) (Kosztolányi 1929).

➤ „[E]lőttem áll a bohóc. Magassága: 110 centiméter. Kora: 40 év. Szóval legszebb férfikorát éli” (*Bohóc*) (Kosztolányi 1929).

Természetesen előfordulnak hosszabb leírások is, például a primadonna és a grófnő alakja részletesebb bemutatást kíván meg:

➤ „Emelvényes kerevetén, pihepaplan alatt hever, oly magasan és jelentősen, mint a színpadon, valamelyik operett első felvonásában. Hangja rekedtes. Nagy, kék szeméhez, festett-szőke hajához remekül illik enyhe féloldali fejtöredése. Arca, szeme most is ki van festve, de csak oly felületesen, mint egyébkor, mikor egyedül van, vagy alszik. Emellett maga a természetesség” (*Primadonna*) (Kosztolányi 1929).

➤ „A szeme kék. A szeme kék. A szeme kék. Háromszor kell ezt leírnom, mert annyira kék a szeme. Fiúsan nyírt fekete haj, nőies-kicsiny homlok, feltűnően szűk felsőajak. A gótai almanach szerint huszonnyolcéves, valójában tizennyolcnak látszik. Törékeny, de erős, izmos. Tenniszezik, korcsolyázik, lovagol, vadászik. Vítórral vív. Talán boxol is. Arcán semmi rizspor és festék, olyan természetes, selymesen fénylő rózsaszín, mint a frissen szelt prágai sonka. Halántékán kék erek. Ezekben folyik a kék vér. A grófnő mögött ősök, történelmi névvel, hűbéri érdemekkel, zászlósurak, comesek végeláthatatlan sora és – mellékesen – 35.000 hold” (*Grófnő*) (Kosztolányi 1929).

A kötet figurái között feltűnik egy fényképészmeister⁷⁷ is, kinek jelenléte lehetővé teszi, hogy az olvasó átkerüljön a lencse „másik oldalára”, s betekintést kapjon a szakma

⁷⁷ A fényképészmeister folyamatosan reflektál a kor szokáskultúrájára, emiatt az írás a valós fejlődési folyamatokkal való párhuzamba vonás lehetőségét, a kulturális aspektusok feltárását is felkínálja, melyet jelen értekezésemben mindössze említés szintjén érintek. Pusztán két, regionális állapotokat bemutató irodalomra szeretném felhívni a figyelmet. Németh Ferenc *A bánáti fényképészet története 1848–1918* című munkájában (Németh 2002) a bánáti fényképezés történetének kezdeti korszakát dolgozza fel a fényképek megjelenésétől a

műveléséről és rejtelméről. Az alak vizuális képét gazdagítja, hogy részletes ismertető olvasható a munkavégzésének helyszínéről is, akit így a befogadó immár konkrétabb helyzetben tud elhelyezni. Szajbély Mihály kutatásaiban olvasható az a tényállítás, hogy a készen nyújtott képi világ mellett minden szövegnek van egy teremtett oldala is, melynek kereteit a kapott elemek többé-kevésbé behatárolják, dominánsan mégis a mindenkori olvasó élményei, képi látása határozza meg (Szajbély 2008a, 35). A műterembe az interjúztató narrátor a gyermekkori élményei és tapasztalatai miatt félve tér be attól tartva, hogy újra találkozni fog a mesterség felszereléseivel, köztük azzal a „kínzószerszámmal”, amelybe „valaha beszorították nyakukat”. Azonban nagy meglepetésére konstatálni kényszerül, hogy az emlékeiben élő kellékeknek „se híre, se hamva”.⁷⁸ A mester nevetve világosítja fel a szakma kezdeti éveit követő, nagy ütemben végbe menő fejlődési folyamatról, melyet a műteremben érzékelhető állapotok is alátámasztanak: „Bubifrizurás tanulóleányok másolórámákkal jönnek-mennek, fényképek fürödnek, a negatív-lemezek az ecset az utolsó simításokat végzi. A sötétkamrában sárga lámpa. Most tudom meg, hogy a vöröslámpa ma már néha sárga. Firenzei bútorok között, szőnyegektől puha szobában csevegünk” (Kosztolányi 1929).

Az interjú során a szakma több releváns témája is előkerül, többek között a portréfotózáson résztvevő alakok viselkedése és elvárásai, valamint elhangzik a mester vélekedése az elkészült fotón látható valóság kérdéséről.⁷⁹ Szót ejtenek a fényképkészítési szokások⁸⁰ változásairól,⁸¹ a művészet külföldi tendenciáiról,⁸² mellyel szemben alig olvashatunk a szakma kihívásairól vagy a fényképész művészetéhez kötődő, egyéni

fényképkészítési szokások általánossá való válásáig. Hasonló kötetet jelentetett meg Raffai Judit *Megkomponált fényképek, Szabadkai fényképészek 1860 és 1941 között* címmel (Raffai 2014), melyben a szabadkai fényképezőmesterség több mint száz éves történetét mutatja be, s nyújt bepillantást a szakma első, helyi művelőinek életébe. E téma egyetemes szintű, magyar vonatkozásairól Kolta Magdolna és Tóry Klára szerzőpáros *A fotográfia története* (Kolta–Tóry 2007), valamint Szilágyi Gábor *Magyar fotográfia története* (Szilágyi 1996) című munkáiban olvashatunk.

⁷⁸ A 20. század eleji fényképeken fokozatosan megritkultak a merev pózok, amelyeket a természetes környezetben, ugyanakkor beállított élethelyzetben való, művészi ábrázolás iránti törekvés váltott fel (Raffai 2014, 35).

⁷⁹ Bővebben lásd: *A portrékép mint a vágy megtestesítője* és a *Fénykép = valóság?* című fejezetekben.

⁸⁰ Susan Sontag a fénykép legősibb és legelterjedtebb funkcióját a családhoz vagy egyéb csoporthoz tartozó egyén életének jelentősebb állomásainak a megörökítéséhez köti (Sontag 1999, 15). Raffai Judit a fényképkészítés leggyakoribb alkalmazását az esküvőt nevezi meg, amely a szabadkai polgárságnál az 1880-as évektől jött divatba, míg az elsőáldozás és bérmezőzés megörökítése az 1900-as évek elejétől állandósult (Raffai 2014, 85, 89).

⁸¹ „– Vőlegény és menyasszony levéttetik még magukat, kéz a kézben?

– Nagyon ritkán. A templom körüli fényképészek olykor fölveszik még a bérmező lányokat, fehér ruhában, koszorúval a fejükön, égő gyertyával a kezükben. De a csoportképek végkép divatjukat multák, a családok is ritkán jelentkeznek, legfőleg két-három véték le magukat együtt” (Kosztolányi 1929).

⁸² „Berlinben az aktok divatosak. A teljes meztelenség, akár a szobroknál, nem sértő, csak akkor, ha egy ruhadarab – egy cipő, egy harisnyakötő – hangsúlyozza a meztelenséget” (Kosztolányi 1929).

szándékairól, így nem tudjuk a művészeti tevékenység mögött álló célokat se megérteni, se értékelni. Még saját, egyedi felvételek sem kerülnek elő az interjúztatás során, holott azok értékes elbeszélési lehetőséget rejtenek magukban, hiszen általuk az olvasó a készítő nézőpontjába tud kerülni (Visy 2013, 101). Visy Beatrix megfogalmazása szerint nemcsak a képek látványa, tartalma és leírása hordozhat esztétikai funkciót, hanem számos esetben „a fotók mint a műben előforduló tárgyak, albumok, a fotótechnikai eljárások (sötétkamra, előhívás, nagyítás) és a fényképezés szerepeltetése is többletjelentéssel bír, a lét tapasztalásának, megismerésének, megértésének, leképezésének és elmondásának másfajta lehetőségeit, jelentéseit nyitva meg” (Visy 2015, 63).

A beszélgetés végezetül egy igazán izgalmas kérdés feltevésével zárul, melyben a narrátor a fényképezőmestert arról faggatja, hogy szerinte „miért szerepeltetett Ibsen annyi fényképezőt”. A válasz a szakma múltjának és jelenének művelőit a következőképp írja körül: „Mert a fényképezés a múlt században valóban tragikomikus figurák voltak, félemberek, féltehetségek, akik nem ismerték képességük határát. A mai fényképező a földön jár, alapos, sokoldalú tudással kell rendelkeznie, értenie kell a lélektanhoz, a képzőművészethez, a technikához s mindezeket a tulajdonságokat össze kell fognia akkor, mikor a képet beállítja” (Kosztolányi 1929).

1.4. Filmként szerkesztett – filmként megmutatott: film és textus viszonya

A fotóművészet megjelenése és elkülönülése kapcsán már említésre került Szajbély Mihály azon alapvető megállapítása, hogy az új médiumok először a meglévőekhez viszonyítva igyekeznek teret hódítani, majd azok mellett, a lehetőségeiknek megfelelően legitimálni önmagukat (Szajbély 2008a, 90–91). Amíg a fényképészet főként a festészetre támaszkodva foglalta el a helyét a művészetek között, addig a film a művészetek kifejezőeszközeit integráló képessége miatt a *Gesamtkunstwerk*-ideál megtestesítőjévé vált. A film „magába építi a többi művészet elemeit” – írja Pethő Ágnes *A mozgókép intermedialitása* című tanulmányában (Pethő 2002b, 18–19), mely jellegzetesség kihangsúlyozására a film más művészetek (zene, költészet, szobrászat, fényképészet, színmű stb.) expresszív lehetőségeinek kombinációjaként, összeolvasásaként való leírását veszi sorra (bővebben lásd: Pethő 2002b, 21).

Kovács András Bálint a *Film és elbeszélés* kötetének bevezetőjében taglalja, hogy „a mozgókép nemcsak azért érdekes, mert a fényképhez a mozgást is hozzáadja, hanem mert ha ezeket a mozgó fényképeket egymás után helyezzük az egyszerű mozgásból történet kerekedhet ki” (Kovács 1997, 7). A művészeti ág iránt érdeklődők körében már a filmtörténet korai szakaszában, magyar viszonylatban pedig az 1910-es évek elején fogalmazódott meg először a kérdés, hogy vajon miben különbözik a film által elmondott elbeszélés az irodalmi vagy más közegben előadott, mesélő formáktól.⁸³ A filmelbeszélés alapvetően a képi és irodalmi ábrázolás, illetve történetmondás hagyományainak talaján formálódott (Pethő 2002b, 20), mely következtében a többi médium vegyítéseként hangos vagy néma, színes vagy fekete-fehér, síkra vetített mozgóképek sorozatának segítségével meséli történetét, viszont nem képes az elbeszélés szempontjából két alapvető dologra: az időrendi és az okozati összefüggések megteremtésére (Kovács 1997, 8, 17). „Míg egy regényben lehetőség van az előre- és visszalapozásra, vagy egy-egy rész többszöri elolvasására, a filmben egymás után látunk képeket, és ennek az egyszer lefutó, megváltoztathatatlan sorrendnek kell létrehoznia a fejünkben egy logikai és kronológiai rendet. A film nem elképzelni segít konkrét helyszíneket és szereplőket, hanem egyszerűen megmutatja azokat. Másfelől azonban a szereplők cselekedeteinek indítékait és következményeit csupán sejtetni tudja, szemben az irodalommal, ahol az ilyenfajta következtetéseknek megvannak az egyértelmű nyelvi kifejezései.” – szól Kovács András Bálint a film és az irodalmi elbeszélés eltérő eljárásait

⁸³ A filmnarrációra vonatkozó rendszeres kutatások csak a hetvenes évek közepén indultak meg, majd jelentek meg az első elméleti művek a francia és angol nyelvterületeken (bővebben lásd: Kovács 1997, 7).

bemutató összegzése (Kovács 1997, 69). Azt azonban el kell ismerni, hogy a film és textus viszonyát vizsgáló elméletek jobbra az irodalmi művek adaptálására koncentrálnak, melyek összehasonlítási lehetőségei – Tamás Kinga szerint – az eltérő szemiotikai alapok miatt igen behatároltak, s gyakran nem is vezetnek túl az analogizáláson (Tamás 2005, 185). Igazán csak a 20. század második felétől keletkező irodalom prózapoétikai tendenciái kezdenek rávilágítani arra, hogy a technikai médiumok valóságsszimuláló effektusainak nyelvi transzpozíciói a médiumok metonimikus „beírását” eredményezhetik (L. Varga 2007a, 71–72). Mindazonáltal Pethő Ágnes a mozgóképek intermedialitásával foglalkozó tanulmányában beszámol arról, hogy „az intermedialitás diszkurzusaiban a *filmszerű* létező kategória, akárcsak a *festői* vagy *irodalmias*, de nem a többi médiumtól való elhatárolás valamiféle esszencializmus terminusaként, hanem éppen az azokban való megjelenés, az azokba való átnyúlás jelölésére alkalmazzák: mint például »filmszerű irodalom«. Sőt a *filmszerű* mint intermedialis megjelölés – a jelen befogadói tapasztalatának kognitív jelentéstulajdonítása szempontjából – még akkor is létjogosult, ha korábbi szövegek átértelmezéséről van szó, például a mozi élményéhez hasonlóan vélünk olyan irodalmi képszerűséget, amely a filmtechnika megjelenése előtről származik” (Pethő 2002b, 37).

Mielőtt rátérnék a doktori értekezésben tárgyalt írók irodalmi narrációinak filmszerűségére, illetve a filmes eszközök átvételének tárgyalására, megemlítenék néhány olyan alkotást is, melyek szerkezeti struktúrájában a filmművészet területére jellemző szerkesztési módok válnak felismerhetővé. Elsősorban itt a forgatókönyvként olvasható, a próza klasszikus narrációját felbomlasztó művek szövegszerkesztésére gondolok. Ez az intermedialis, szövegszervező erőként működő sajátosság Milkó Izidor életművét tekintve kiemelkedő, főleg a drámai szövegek könyveket idéző, szereplőkre lebontott és párbeszédre épülő formák alkalmazása. Megjegyezném, hogy e jelenség mentén vizsgált írásai közül az *Elza szakít* és *A fogadott anya* inkább a dráma formáját idézik. Előbbi négy színre bontott szövege tartalmazza a szereplők felsorolását, a hely és az idő meghatározását, valamint az előképek leírását is. Azonban az utóbbi bevezetőjében megszólaló, külső elbeszélő nem csupán tárgyilagos adatokat közöl, hanem közvetlenebb hangnemben festi le a körülményeket, szólítja meg az olvasót: „A jelenet színhelye egy kaczer eleganciával butorozott szoba, a melynek kerevetjén hanyag, de festői helyzetben hever a szép Amanda. Valóban, tulságos pazarlás az, mit a kisasszony a bájaival üz! Mi szüksége van ez igéző pongyolára s ez ellenállhatatlanul szédítő helyzetre most, a mikor nem udvarló (még csak nem is férfi) az, a kire vár? / A szobalánya által bejelentett látogató nem tartozik azok közé, a kiknek a kedvéért Amanda kisasszonynak érdemes szépnek lenni. / Pörölyné asszony, egy

éltes, kissé kopott, de azért urias dáma lép be. Oly nő, a ki – mint mondani szokták – reprezentálni tud s a kit minden emberismerő habozás nélkül fog e szóval jellemezni: tisztességes. Foglalkozását az olvasó később fogja megtudni s remélem, nem bánja meg, hogy e sok tekintetben érdekes asszonysággal megismerkedett. / Most hallgassuk meg beszélgetésüket” (Milkó 1883, 35–36).

Milkó a *Spekuláné*, a *Beszélget a szegény ember és a gazdag ember*, az *Ők ketten*, a *Két költő*, *A hangulat változik*, a *Lili problémája*, *Az ideál*, *A végrendelet*, továbbá a *Ketten* gyűjteményes kötetben található, szinte összes írásában egy egyedi, a dráma és a próza műnemének sajátosságait vegyítő forma jelentkezik. Szerkesztésüket tekintve a dialógusokra épülő részeket hagyományos narráció váltja fel, és fordítva, melyekben a filmes eljárásokat illetően a jeleneteket utánzó narráció és a dialógusokat mindkét beszélőt reprezentáló beállítások válnak megfigyelhetővé (Kovács 1997, 46). E jelenetek jellegzetessége, hogy az elbeszélés ideje és az elbeszélte idő hozzávetőlegesen megegyezik, mivel a cselekményt előrehaladását nem tartóztatja fel leírás. „Ha a narrátor »csupán« idézi a szereplők beszédét, anélkül, hogy tevékenysége konkrétan érzékelhető lenne (pl. közbeiktatott kommentárok, a szereplők érzékelésének, gondolatainak a bemutatása vagy akár az olvasónak szóló rendezői utasítások közbeékelése – mondta, szólt stb. – révén), vagy a narrátori jelenlét alig érzékelhető (például csupán a már említett narrátori instrukciókra korlátozódik), akkor az olvasónak az a benyomása támadhat, hogy a narráció imitálja, vagyis utánozza a bemutatott történetet. Ezért a jelenetszerű, mimetikus bemutatás szembeállítható a történetmondással, a diegézissel, amely nem a szereplői, hanem a narrátori beszéden keresztül enged hozzáférést a történésekhez.” – közli Christian Metz filmelméleti szakember gondolatait Füzi Izabella és Török Ervin a *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* című kötetében (Füzi–Török 2006). Milkó párbeszédes jeleneteiben kiiktatja a harmadik személyű, mesélő narrátor szemszögéből közölt leírásokat, melyeket zárójelbe helyezett, a filmek forgatókönyveinek instrukcióihoz hasonlító utasításokkal pótol. A kurzívval szedett, a párbeszéd közé beékelte szövegfragmentumok vagy a színészi alakítás irányítására (pl. folyton kacagva, a fejét csóválva, a kalap után nyúlva, görcsösen sírva, sírva egy borítékot átadva, egy kis asztalra mutatva stb.) vagy az érzelmek közvetítésére (pl. halkán, lehangoltan, szemrehányó hangon, kissé vígabban, megkönnyebbülten, sértődve, udvariasan, föl-villanyozva, rezignáltan stb.) irányulnak. Bennük az alkalmazott fokalizáció, azaz a látásmód és a „látott”, észlelt közötti viszony (Bal 2006) egy különleges esete vázolódik fel, melyet Gérard Genette külső fokalizációnak nevez. Ez, a szöveg-szervező elvként és narrációs technikaként is működő mód a narrátori és a szereplői nézőpontok olyan összekapcsolódását

feltételezi, melyben a cselekvések közvetítése során semmilyen hozzáférést nem kapunk a szereplők gondolataihoz. „A film szótárából kölcsönvett metaforával: a szereplői nézőpont olyan funkciót tölt be, mint a kamera fókuszpontja, amennyiben az ő perspektívájából kerülnek regisztrálásra az események, anélkül azonban, hogy ez a fiktív pont bármit is elárulna a szereplő értékelői attitűdjéről” (Füzi–Török 2006).

Átérve a különböző filmnarrációs eljárások szövegbeli jelenlétének magyarázatára, Kosztolányi Dezső elbeszélésének filmszerűségére és a mozira tett gyakori utalásaira több kutatója is felhívja a figyelmet. Mozival kapcsolatos nézeteit Neumer Katalin *Wittgenstein, Kosztolányi és Szegedy-Maszák Mihály moziba mennek* című tanulmányában veszi sorba, majd teszi szavá, hogy „Elég a *Nyugat*ba belelapoznunk, hogy lássuk: a mozi kapcsán korán megfogalmazódtak médiaelméleti megfontolások, s a film természetét megjelenítő szóképek hamar tárcák és irodalmi szövegek bevett fordulataivá váltak” (Neumer 2013, 13). Az író jelentős számú hírlapi publikációjában foglalkozik a számára újszerű művészeti ággal. Az 1911-ben megírt, *Magyar mozgó* című cikkében nagy várakozással tekint az első magyar mozgóképszínház megnyitása elé, melyet ugyanebben az évben *Mozgóképek a moziról* címmel, *A Hétfő*ben publikált fiktív írásában misztifikál. A szövegben három fiatalember szemszögéből járja körül a „pesti argó által illetlenül mozinak nevezett intézmény” és a film befogadókra gyakorolt hatását, akik a médium hatalmát az „életintéző-élettartály-életmentő” hármásban fogalmazzák meg. „Áhitattal és félelemmel kellene nézni, mint egy misztériumot” – mondja az első megszólaló, mely kijelentéssel a másik is egyezik, aki szerint a kinematográf érzékibben hat a könyveknél és színdaraboknál, hiszen „egy mozgó fényfolt által »spirituális és furcsa kéjt« tud átélni”, míg a harmadik úgy nyilatkozik, hogy „a lélek reszket a mozgóképen” (Kosztolányi 1969). Ezzel szemben Kosztolányi személyes, témához kötődő hangneme a *Pesti Napló* hasábjain 1918-ban megjelentetett *Méltóságos mozi* írásában éles fordulatot vesz, melyben az első mozikép megtekintésének tizenöt éves távlatából közli azon megállapítását, hogy a mozi túlságosan hamar „beérkezett és megöregedett”: „A mozi valahogy kisiklott eredeti és helyes útjából. [...] ahelyett, hogy kiaknázza volna az eszközei által biztosított korlátlan területet, a fantasztikumot, és új mesevilága, naiv tündérvilága lett volna a mai kiábrándult és fáradt embernek, idegen, nem neki való síkon mozog, színdarabokat másol, kopott széljegyzetekkel kíséri a csinált életet” (Kosztolányi 1970). Kosztolányi szemében „a nyelv hangzó oldala, az élő beszéd zenéje alapvető. Így a mozi némaságában is hamar olyan hiányosságot vesz észre, mely szerinte a szellemi élet egészére kihat: az élőszt elsorvasztja, a fül helyett a szem kultúrájává teszi.” – olvashatjuk Szegedy-Maszák Mihály és Neumer Katalin következtetéseit (Neumer 2013, 14; Szegedy-Maszák

2010, 464). Mindezek alapján nem meglepő, hogy az első hangosfilmélményét megörökítő írásában lelkesen még úgy nyilatkozik, hogy „A beszélő mozi [...] abban nagyszerű, hogy perspektívát tár elénk. [...] A beszélő mozi a színészetet demokratizálta, olyan tökéletessé tette, mint az irodalmat, és tökéletesebbé, mint a piktúrát vagy a szobrászatot, melyet másolni és sokszorosítani nem lehet” (Kosztolányi 1969). *Óda a telefonhoz* című hírlapi cikkét olvasva azonban kiderül, hogy a hangosfilmekben ugyancsak csalódik: „a néma mozi is elkorcsosult, mióta nemcsak szemünket foglalkoztatja, hanem fülünket is” (Kosztolányi 1974, 34). Ám a publikációiban megfogalmazott ambivalens érzései ellenére sem veszíti el érdeklődését a művészeti ág iránt. A film mint médium felhasználása – legyen szó technikai apparátusokról, végtermékekről vagy éppen az ahhoz társítható közvetítési, ábrázolási lehetőségekről – ugyancsak jellemzi fikciós prózáját. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájában arra hívja fel a figyelmet, hogy „A *Tizenhárom gonosz kislány* (1911) ékesen bizonyítja, mennyire korán érdeklődött Kosztolányi az új közegek (médiumok) iránt. »Ez a kis dráma egy mozgósínház lepedőjén játszódik le« [...] Az e szavakkal kezdődő rövid bevezetést nyolc képből álló forgatókönyv követi, mely messzemenően igazodik az első világháború előtti némafilmek igényeihez” (Szegedy-Maszák 2010, 76). Ezen írásához hasonlóan 1932-ben *Mozi* címmel ír egy újabb novellát, mely tizenkét képsorból összeálló történetét eredetileg szintén filmtervnek szánja (Neumer 2013, 15). A filmtechnika beépítését illetően az *Esti Kornél*ban fedezhetünk fel egy, a némafilmekre vonatkozó utalást, amikor Esti arról beszél, hogy a számára idegen nyelveknek hallása ahhoz hasonlítható, „mintha szellemileg süket volnék, mintha némafilmet pörgetnének előttem, zene és magyarázó fölírások nélkül” (Kosztolányi 2006a, 118). Az *Édes Annában* pedig a címszereplőn keresztül mutatja be a pusztáról származó személyek technikai vívmányok területén megmutatkozó idegenségét. Anna Vizyék szolgálatában megtanulja kezelni az elektromosságot és a telefont, melyek létezését a legnagyobb közönyösséggel vesz tudomásul. Ugyanezt az apátiát mutatja, amikor Drumáék cselédjével, Stefivel először látogat el moziba. A látottakat nem értékeli, melyeket különálló képekként, s nem egy összefüggő történetként regisztrál tudatában: „A vásznon autók cikáztak, valaki belepottyant a tóba, a gróf a grófnéval csókolózott a kertben. [...] zavarta a sok kép, a körülötte ülő közönség. Megköszönte Stefinek, de többet nem ment el. Nem ért rá” (Kosztolányi 2007, 147).

Hogy Kosztolányi írói eszköztárában gyakran alkalmazott a film médiumára jellemző, vizuálisan működő eljárásokat, a *Pacsirta* ékesen bizonyítja. Szegedy-Maszák Mihály a regénnyel kapcsolatban a külső és a belső ábrázolások közötti váltások nyomán létrejövő filmnarrációs elbeszélés jelenlétét emeli ki, mely szerint „A belső nézőpont elsődlegessége

helyett talán helyesebb a külső és belső látószög játékaról beszélni. E kettő váltogatása teszi lehetővé, hogy a történetmondó olykor felülről nézzen olyan szereplőkre, akiket más alkalmakkor belülről közelít meg” (Szegedy-Maszák 2010, 233). Én azonban a továbbiakban a kötet központi, a cselekmény szinte minden aspektusát befolyásoló elemét, Pacsirta külső adottságait és annak filmszerű láttatását analizálom, főként a címszereplő arcának vonatkozásában. Ehhez kapcsolódóan Bónus Tibor *A csúf másik – szégyen és részvét* írásának kezdősoraiban utal arra, hogy „a modern magyar irodalomban szinte már emblematikusan kapcsolják hozzá Kosztolányi művészetéhez a részvét etikáját, amit sokan ezen írói életmű egyik alapvető értékszempléti választásának tartanak” (Bónus 2006, 51). A részvét jelenléte több irányú értelmezési lehetőséget rejt magában a műben, melyet a jelen fejezetben a csúfság oldaláról elemzek.

A mű első fejezete különösképp kiemelkedik a filmes eszközök használatát illetően, melyek a médiumköziség alakzatában filmként olvastatják-láttatják a nyelvileg létrehozott eseménysorokat. Már rögtön az első bekezdések a filmes vágás technikájára emlékeztetnek, ahogy Kosztolányi három, a szövegszerkesztés szempontjából is külön tagolt kép összefűzött beállításának váltakozásával „mutatja meg” a cselekmény kezdetének idejét. A vonatkozó szövegrészlet a következőképp hangzik: „Az ebédlő támlás díványán nemzetszín zsinogdarabok, cukorspárgavégek, papírok foszlányai heverték s a helyi újság szétszagotott példánya, melynek homlokán kövér címbetűkkel ez volt olvasható: *Sárszegi Közlöny, 1899. / A falinaptár a tükör mellett, az erős verőfényben föltüntette a hónapot, napot: Szeptember 1. Péntek. / Az ingaóra pedig, mely cifra, fafaragványos üvegtokjában járt, és sárgaréz sétálójával apró darabokra vagdalta a végtelennek látszó napot, mutatta az időt: ½ 1” (Kosztolányi 2008a, 5).*

A regényidő kijelölését követő, Pacsirta alakját bemutató képsorozat a filmművészet területén alkalmazott szerkesztési beállítások egyik klasszikus elemét, az expozíciót, avagy a megalapozó beállítást idézi meg. Az expozíció ugyan az irodalom narratív sémájának összetevői között is szerepel (Füzi–Török 2006), mégis a jelen esetről elmondható, hogy a verbális szöveg narratológiai szerkezete olyan erőteljes vizuális hatást kelt, hogy az szinte filmszerűen jelenik meg a befogadó tudatában. E filmes eljárás jellemzően információközlő és atmoszférateremtő funkciót hordoz, de irányulhat a főhős jellemzésére is, melyet Seymour Chatman Ernest Lindgren *The Art of the Film* című művében olvasottak alapján a következő módon definiál: „A jelenet elején bevezetett totál, mely előkészíti és megalapozza a közvetlen utána következő közelebbi beállítások közti viszonyokat. [...] Nem az a helyzet tehát, hogy a történet ideje megszakad, hanem az, hogy még el sem kezdődött” (Chatman

2006). Összességében egy olyan szerkezeti elem, amely a cselekmény világos megértéséhez nélkülözhetetlen. A legfontosabb alapinformációkat nyújtja, például hogy hol játszódik a történet, kik a szereplők, milyen műfajban fog játszódni a cselekmény, milyen alapvető narratív eljárásokat fog alkalmazni az elbeszélés. „A cselekmény »eleje« tehát nem egyszerűen azt jelenti, hogy valami elkezdődik, hanem hogy az elbeszélő bevezeti a nézőt a cselekményvilágba, ízelítőt adva abból, ami később történni fog, és arról a módról, ahogy ezeket a történéseket elő fogja adni.” – foglalja össze Kovács András Bálint a filmes történetformálás e szerkezeti elemének funkcióját (Kovács 1997, 42).

„Egy leány ült a padon, a virágágyak előtt, a vadgesztenyefa alatt. Sárga pamuttal horgolt valami terítőt. / Csak fekete haját lehetett látni, mely – akár a lomb a földre – árnyékot vetett arcára, melynek háromnegyed részét eltakarta, pusztán egynegyedét mutatta.” – olvasható Pacsirta első szövegbeli megjelenése egy láthatatlan, külső megfigyelő nézőpontjából, miközben öreg szülei házukban buzgón ellenőrzik a tarkövi utazásra készített csomagokat (Kosztolányi 2008a, 8). A regény exozicációs szakaszának beállításai fokozatosan közelítenek a kertben rejtőzködő címszereplő felé, kinek külső látószögéből való bemutatása annak kívülállását, a világ előli elrejtőzködését is aposztrofálja. A fejezet filmbe illő jelenetei a narratív időhöz és az elbeszélte eseményhez képest kivételesen aprólékosak, melyekben tulajdonképpen mindössze annyi történik, hogy Pacsirta előkerül a „rejtekhelyéről”. Az audiovizuális értelmezést lehetővé tevő elemek: a látványszerűen bemutatott képek és Pacsirta hangos szólókatása egyre jobban fokozzák a megismerés igényét, mely végül az arc lombok közül hirtelen feltűnő totáljában éri el a csúcspontját. A koreografált, lassú kameramozgást idéző elbeszélés tehát ezzel a képpel zárul, mely szintén kihangsúlyozza az arc, a külső adottságok szűzsében játszó szerepét. Meg kell jegyezni, hogy a narráció még ekkor sem közvetíti a címszereplő arcának verbális leírását, csupán „megmutatja” azt, mely ál-tárgyilagosságában a film vizuális részletek bemutatására használt, a szövegektől eltérő reprezentációs módjára ismerhetünk. Film és irodalom hasonlósága leginkább a narrativitásban ragadható meg, melyek összehasonlítása feltárhatja az elbeszélés megalkotására használt, és ezt a folyamatot kizökkeníteni hivatott módszereket (Tamás 2005, 200). Chatman szerint a narratológusok azon észrevétele miatt, hogy egy adott narratíva lefordítható egyik médiumról a másikra, a strukturalista elméletek középpontjába szinte kizárólagos jelleggel a különböző médiumok narratív struktúráinak összehasonlításai kerültek, míg a különbségek tanulmányozása igencsak háttérbe szorult. Ám az 1999-ben publikált, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)* című tanulmányában kijelenti, hogy a jelenlegi narratívák vizsgálata elérte azt a fokot, hogy a különbségek a kutatások

önálló tárgyaiként is fontossá válhassanak. Ő maga írásában a címben megjelölt két médium kifejezési műveleteinek határait és jellegzetességeit járja körül érzékletesen, példákra hagyatkozva. Bemutatása szerint a szöveg inkább *állít*, mellyel szemben a film meghatározó kifejezésmódja a *bemutatás*, mivel a legtöbb filmes narratíva nem tud tulajdonságokról és viszonyokról állításokat tenni. „A film nem mondja, hogy »a fennálló szituáció ez«, hanem pusztán megmutatja az adott szituációt. Természetesen a film egyik szereplője vagy akár egy külső narrátor is tehet állításokat tulajdonságokról, viszonyokról, ám ekkor a film pontosan úgy használja a hangalámondást, mint ahogyan a szépirodalmi alkotások az állító szintaxist. Így ez a módszer nem tekinthető filmi leírásnak, hanem sokkal inkább az irodalmi állító-mód filmre alkalmazásaként értelmezhető. Filmkészítők és kritikusok régtől fogva ellenérzéssel viseltetnek a szóbeli kommentár iránt, mert úgy gondolják, ily módon kifejtésre kerül az, amit a képeknek kellene sugalmazniuk. Egyszóval a film a maga vizuális módján egyáltalán nem ír le semmit, hanem pusztán bemutat; vagy még inkább: *ábrázol* [*depict*] a szó eredeti etimológiai értelmében, azaz képi formában bemutat.” – olvashatjuk a filmkritikus a témában kifejtett gondolatmenetét (Chatman 2006).

Hima Gabriella „*Penetráns tekintet*” című, Kosztolányi regényét tárgyaló vizsgálatában mutat rá arra a tényre, hogy Pacsirta arcának látványát valami mindig tompítja. A szövegbeli eseteket elemezve megfigyelhető, hogy a címszereplő „a kertben vadgesztenyefák lombjának és saját hajkoronájának *kettős árnyékában* kézimunkájára meredve ül”, az állomásra menet óriási kalap és feje fölé feszített napernyő védi látszólag a nap, valójában az őt övező érdeklődés elől, illetve a vasúti kocsiban lehajtott fejjel próbálja elrejteni arcát és az azon végigfutó könnyeket (Hima 1998, 585–586). Még a családi látogatásról hazahozott csoportképen is, mely lehetővé tenné vonásainak hosszadalmasabb, de nem tolakodó szemügyre vételét, arca alig tűnik elő. Az édesapa leírása szerint lánya „fejét, amint szokta, lehajtotta, és haját tartotta a lencse felé” (Kosztolányi 2008a, 189). Hima Gabriella Pacsirta testtartását: lehajtott fejét, lesütött szemét és gondosan beárnyékolta arcát a lelkét terhelő szégyen testi dokumentációjaként értelmezi (Hima 1998, 586). Vélekedésem szerint pózaiban az is közre játszhat, hogy adottságainak tudatában arcának látványát minden lehetséges módon blokkolni igyekszik. Kialakított értékrendjében – a belső békéjének megtartása érdekében – a külsőségek túlzó fontosságát bűnként bélyegzi meg, emiatt ő maga sem időzik el saját vonásainak elemzésén. Leányszobájában a tükör az ajtó mellett, a legsötétebb sarokban lóg (Kosztolányi 2008a, 31), a vonat ablaküvegében pedig saját tükörképével szembesülve tekintetét azonnal elfordítja, mondván „Nem szerette magát nézni, mert az hiúság, és aztán minek is?” (Kosztolányi 2008a, 15). Ez a gesztus a környezetét

ugyancsak jellemzi, melyek szintén sejtetik a kimondatlant. A szülők a nyitó jelenetben a távolból még „becéző mosollyal” figyelik lányukat, akinek közeledtére ajkukra fagy a mosoly, s szemüket inkább lesütik (Hima 1998, 585; Kosztolányi 2008a, 9), de a tarkövi kiránduláson megismert, potenciális vőlegényjelölt is azonos reakciót mutat irányába.

A lány arcának leírása, nyelvi kifejezése egyedül az apa szemszögéből valósul meg belső beszéd formájában a vasútállomásra való kikíséréskor. „Bámulta őt, gondos figyelemmel, szinte sértőn: ezt a megszokhatatlan arcot, mely kövér is volt, meg sovány is, a húsos orrot, a tág, lószzerű orrlyukakat, a férfias, szigorú szemöldököt, a pirinyó, savós szemet, mely valamit az ő szemére emlékeztetett.” – ismerhetjük meg Pacsirta vonásait, mely színpadai beállítást idéző látványként jelenik meg „a napernyő rózsás fényözönében, ebben a majdnem színpadai világításban [...]. Mint hernyó a rózsabokor alatt” (Kosztolányi 2008a, 11). Habár hozzá kell tenni, hogy a jellemzés igazságtartalma felől nem lehetséges dönteni, mivel nem található erre vonatkozó, tárgyilagos szövegrészlet sem a külső elbeszélő, sem más szereplő nézőpontjából. Pacsirta csúfsága a mű tabujaként működik. Íjas Miklós a szülőkkkel való találkozásakor és Pacsirta szóba kerülésekor nem mondja se szépnek, se csúnyának: „Nem hazudott. De a kettő közt mozogva megkerülte a veszedelmes pontot, más irányba csapott, fölfelé, utat nyitva a megbékélésnek, és az asszony lelkében, ki mohón hallgatta őt, homályos reménység éledezett, olyan sejtelem, hogy nem is merte magának bevallani” (Kosztolányi 2008a, 101). A gondosan került igazság kimondást a Vajkay szülők és a költő között fennálló, kölcsönös rokonszenv, a sorsuk azonossága gátolja, mely Bónus Tibor szerint nem csupán „a régmúlt közösségének, a családi barátságának a következménye, de legalább annyira – ha nem jobban – azon családi tragédiák közti hasonlóságé, amelyek a két szereplő jelenbeli szenvedéseit és szégyenét okozzák. Mindketten fantomok, távollévők miatt szenvednek, s válnak magányossá, mindkettejüknek olyan titka van, amely köztudott és látható, titok nélküli titok, amennyiben ki van szolgáltatva a nyilvánosság ítéletének, a társadalmi színháznak. [...] Pacsirta miatt szenvedő szülők és az apja miatt szenvedő Íjas Miklós egymás tükörképeivé válnak” (Bónus 2006, 62). De amíg Íjas nyíltan beszél a családját ért rágalmakról a házaspár előtt, akikben morális elítéléstől mentes részvétre lel, addig ő mégis kerüli Pacsirta csúfságának kényes témáját, esztétikai megítélését. „Íjas a távol lévő, metaforikusan halottnak titulált címszereplő jóságát hangoztatja, miként ezt, láttuk, Vajkay is tenni szokta, melynek révén egyben elfeledteti, eltekint ennek ronda arcától, miközben Vajkay szavai is a költő halott apjának, Íjas Jánosnak szintén a jóságát, becsületességét emelik ki” (Bónus 2006, 62–63). Így kénytelenek vagyunk Vajkay Ákos leírására hagyatkozni, az ő perspektívájával azonosulni, habár objektivitása kétségbe vonható.

Alapvetően lányának pártában való maradását kinézetével magyarázza, mely árnyékot vet az egész család életére: megfossa a szülőket a nekik tetsző élettől, a társadalmi beilleszkedéstől és a boldogságtól. Pacsirta arcának leírása egy érzelmileg felfokozott állapotában hangzik el gondolatai között, amikor a kisváros főterén áthaladva feszélyezve érzi magát a jelenlétében, mivel folyamatosan figyelő és ítélkező szemeket érez magukon. Ennek ellenére hinnünk kell neki azon őszinte elismerése miatt, mely szerint „Soha életében nem értett nőkhöz, de azt élesen érezte, hogy leánya csúnya. Nemcsak csúnya volt most, hanem hervadt, öreg, igazi vénlány” (Kosztolányi 2008a, 10–11). A gondosan került témát azonban a belső kimondást követően újra a tudata mélyére űzi, visszaállítva megszokott, a helyzetet elfogadó mentális állapotát: „határozatlanabban látta, elmosta képét, tompító köddel vette körül, és nem gondolva arra, hogy milyen, szerette őt, ahogy volt, végtelenül” (Kosztolányi 2008a, 10). Majd csak a lánya távollétében lesz képes újra kimondani a kendőzetlen tényeket, nyersen megfogalmazni az e miatt érzett, elfojtott gyűlöletét. Pacsirta hazaérkezése előtti éjszaka, mintegy a kimondás kétségbeesett, utolsó lehetőségeként zajlik le az édesapa lánya elleni durva kirohanása, melyre felesége továbbra is reflexszerűen, hevesen tiltakozik. Míg az apának a tények, addig az édesanyának annak kimondása okoz fájdalmat. Vajkayné Pacsirtát idealizálva látja, s úgy érzi, hogy a férjével szemben is meg kell őt védenie: „Mikor a leányáról beszélgettek, és kíméletesen kerülgették a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben, és pontról pontra kifejtik, talán napokig is vitatkoznak, ő meg az ura és talán néhány rokon, Béla és Etelka, mintegy bizottsággá alakulva, de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel. Az, amit Ákos mondott, egyszerre véget vetett minden további ellentmondásnak, eszmecserének, lehetőségnek. Fájt neki. Fölháborította a kegyetlensége, az őszintesége. Egy nőt sértett meg az ura, az ő leányát sértette meg. És mintha csak ez a sérelem történt volna vele, haragosan, duzzogva rikoltott föl: / – Nem, nem. / – De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya – kiáltott Ákos kéjelegve –, csúnya és öreg szegény, ilyen csúnya – és száját orrát förtelmesen elhúzta –, olyan csúnya, mint én” (Kosztolányi 2008a, 149–150). Nem mondható, hogy egyszerűen az alkohol nyújtotta gátlástalanság mondatja ki Vajkay Ákossal a fentieket, hanem végre olyan körülmények közé kerül, amikor elfogultságtól és lelkipurdalástól mentesen tud vallani elfojtott gondolatairól. S pont emiatt minősül a fokozatosan felfedett igazság megcsúfolásnak, amikor Pacsirta hazatérével a család életében minden visszatér a kezdeti állapothoz, melyben a szülők saját identitása a másik mássága miatt újra felszámolásra kerül.

2. Auditív jelenségek az irodalomban: zene és textus viszonya

Szegedy-Maszák Mihály az intermedialitás tárgykörét érintő írásaiban rendszeresen idézi Walter Horatio Pater álláspontját, mely szerint „Minden művészet állandóan a zene rangját igyekszik elérni” (Pater 1986, 86; idézi Szegedy-Maszák 2010, 86; 2013, 303). Az angol művészettörténész a társművészetek rokonságára és hierarchiájára vonatkozó teóriáiban a zenét a művészetek legtisztább formájának titulálja, mely irányába minden művészet aspirál és fejlődik (Ajtay-Horváth 2001). Verbális és auditív médiumok összekapcsolása felveti a kérdést, hogy vajon képes-e a textus a saját jelrendszere által a zenei érzékelés megidézésére, a zeneiség közvetítésére. Általános szinten szemlélve a szavak alkalmasnak bizonyulnak az elhangzott zene tartalmának vagy egy előadás külsőségeinek a leírására, azonban a szöveg nem helyettesítheti a hallottak megértését. A „zene úgyszólván semmi kézzelfoghatót nem fejez ki” – mondja Dobos István az olvasás medialitásának összefüggéseit elemező dolgozatában (Dobos 2009, 77). Meglátása alapján a zenei élményt kísérő körülmények bármilyen aprólékos számbavétele, a hangszeres játék technikai megoldásainak értő elemzése sem pótolhatja az előadás valódi teljesítményének a megragadását. „A zenei esemény közvetítésének közegül szolgáló nyelv ellenállásának leküzdhetetlensége segíti hozzá a befogadót a hordozó közegektől függő esztétikai tapasztalat hatásának megértéséhez. A zenemű befogadása olyan átváltoztató esemény, amely lelkesítő élményeket vált ki, s ezt a különleges antropológiai szerepét éppen nyelvi közvetíthetetlenségének a tapasztalatával együtt képes betölteni” (Dobos 2009, 77). A zeneművészet rögzítési rendszere szignifikáns eltéréseket mutat az irodaloméhoz képest, ezért a zeneiség átvitele csak közvetett módon valósulhat meg. A különbségek érzékeltetésére Boros János Beethoven sajátos esetét hozza fel, aki talán a zenetörténet során egyedülként adott szemantikai tartalmat zenéjének, s a kottafejek helyett szavakkal vázolta fel műveinek eszmei menetét. Viszont ezen eljárásával lehetlenné tette, hogy szerzeményeit önmagán kívül más is el tudja technikailag játszani (Boros 2010, 14, 16).

A közös érintkezési közegül szolgáló nyelv csupán elősegítheti a hangzó elemek jelentésének megértését. Az irodalomban a nyelv „összetett játéka valósul meg [...], ezért az írott szöveg hangos olvasást igényel, a könyv nélküli, néma szövegmondás a belső hallással érzékelték lejegyzését. A nyelvi műalkotás különféle közvetítő közegek ötvözetének tekinthető. Egyszerre zene, képszerű szövegfelület, nyomtatott formájában anyagszerűen érzékelhető műtárgy” (Dobos 2009, 77–78). Theodor W. Adorno *Töredék a zenéről és a nyelvről* tanulmányában a zene nyelvhez való hasonlatosságának komponenseit ismertette

figyelmeztet a téves azonosításban rejlő veszélyekre. A különbségek kihangsúlyozására kifejti, hogy a zene „igazi nyelvre vágyik, arra a nyelvre, amely belső tartalmat nyilváníthat ki, jóllehet azon az áron, hogy nem egyértelmű; az egyértelműség [...] a diszkurzív nyelv kiváltsága” (Adorno 2007, 1024–1025).

A zene textusba történő mediális átvitele megfelelő fordítási folyamatokat feltételez. Ám a „különbéle médiumok által meghatározott hatások az olvasás során korántsem összegződnek akadály nélkül, mert kölcsönös helyettesítésük szinte lehetetlen.” – közli Dobos István, aki ugyanakkor hozzáteszi, hogy az irodalom lényege nem meríthető ki csakis a szöveg határain belül maradvá (Dobos 2009, 77–78). Irina Rajewsky az intermedialitás viszonyrendszerét analizálva mondja ki, hogy egy mediális produktum – jelen esetben a textus – nem képes a saját jelrendszere által egy másik médium – jelen esetben a zene – szemiotikai rendszerének reprodukálására. Az intermedialis utalások csupán kiválthatják vagy utánozhatják, azaz a saját közegükben adaptálhatják, materiálisan rögzíthetik a zene eltérő jelrendszerét, mely illúzió a befogadóban az irodalom zeneiségének érzetét keltheti (Rajewsky 2005, 55). „A kapcsolat közvetett jellegéből adódóan a regény szövegében előforduló zeneművek, zenei műfajok és motívumok csak az irodalom által használt szemiotikai rendszerek »fordításában« jelenhetnek meg, így a két médium a mű keretei közt már nem különíthető el egymástól.” – emeli ki Avar Katalin Werner Wolf a zene médiumának átültetésére vonatkozó nézetét a zene és irodalom intermedialitást tárgyaló írásában (Wolf 1999, 41–42; idézi Avar 2016, 8780). Ispánovics Csapó Julianna Bagi Zsolt szemléletét idézi, aki „a mediális átvitelt zene és irodalom között két audiovizuális funkcionalitás találkozásaként értelmezi” (Bagi 2006; idézi Ispánovics Csapó 2010, 102). Mindazonáltal a multimediális együtt hatásuknak, a zene irodalmi leképződésének elmélete az intermedialitás kevésbé kutatott területének bizonyul, főképp az előzőleg tárgyalt, a vizualitás irodalomba való kódoltságához viszonyítva. A zene, beszéd és narratíva összefüggéseinek elméleti kutatásai inkább a költészet és zene közelítésének és határátlépésének eseteit tárgyalják a műfaji jellemzők hasonlatossága okán. Csányi Erzsébet megállapítása szerint „a zene és irodalom mint médiaközi probléma legtöbbször megreked a genetikai kapcsolatok, a motívum- és hatáskutatás, a kontaktológia szintjén, annak dacára, hogy a két matéria kapcsolata mélyben örvénylő, eredendő”. Hiszen, ahogy folytatja, az „irodalom zeneisége a nyelv, a beszéd zeneiségéből bontakozik ki, ennek természetszerű folyamánként jelenik meg a műalkotás szerkezeti egységeiben” (Csányi 2010, 107). A két ágazat mediális viszonyrendszerével kapcsolatban izgalmasabbnál izgalmasabb kutatási irányokra hívja fel a figyelmet, melyek között szerepel „a zenei jelentésadás, a zene mint kifejezés, a zene mint

mozgó rajzolat, a zenemű referencialitása, a zenei ékesszólás, retorika és reprezentáció, a figuratív zenei beszéd, leíró zenemű, a deskripció mint hangzó metafora, emblémák és szimbólumok, zenei ikonológia stb.” (Csányi 2010, 107).

Zene és irodalom specifikus médiumközi jelenségeinek kutatására az intermedialitás érzéki, szenzuális folyamatként való elgondolása megfelelőnek bizonyul, mely fenomenológiai intermedialitáskutatási irány Henk Oosterling (bővebben lásd: Oosterling 2003, 29–46) nevéhez kötődik (Dánél–Sándor 2018, 285). Ajtay-Horváth Magda a szecesszió stílusjegyeit feltáró kötetének *A zene, mint élményforrás* fejezetében a századforduló egyetemes szépirodalmának legváltozatosabb ihletői közt a zenét is megnevezi, bár kihangsúlyozza, hogy a hallási érzetek mennyiségi előfordulásai jóval elmaradnak a vizuálisétól. Általánosságban mégis a második leglényegesebb érzetterületként jelentkezik, mely funkcióját tekintve mindenekelőtt az atmoszféra- és hangulatteremtésben játszik szerepet. Elgondolása nyomán tágabb értelemben hallási érzetnek minősít a textusban minden olyan, szemantikai szinten megnyilvánuló szót, mely csendre, zajra, emberi hangra, hangszereken való játékokra utal, vagy természetes és emberi hangokat utánoz (Ajtay-Horváth 2001).

A disszertáció témája alá vett írók prózai szövegeiben a hallási érzetek tömkelegével találkozhatunk, melyekből következzenek néhány példa a teljesség igénye nélkül. Auditív, hangulatteremtő motívumnak számít Kosztolányinál a tücsökdal, mely beépítése által a vidék kulisszáit idézi meg: „A szürke mezők mélységében, valahol messze, messze egy tücsök dalolt magánosan, egyedül. [...] A dal azonban él, a tücsök, ez az apró fűzfapoéta, ez a semmi, ez a ciripelő, zöld féreg egyre húzza lelkemben fájdalmas, vékony hegedűjét.” (*Tücsökdal az éjszakában*) (Kosztolányi 1965, 39); „A csengettyűk álmosan berregtek az állomás udvarán. [...] A tücsök a bágyadt mezőkön ciripeltek. Rekedt hegedülésük összeolvadt a csengettyűk zajával.” (*A vonat megáll*) (Kosztolányi 1965, 110). Érzékletes leírásának köszönhetően szinte halljuk a *Csengettyű* novellájában felcsendülő csengő hangját: „kellemesebb hangja volt, hasonló egy szoprán leányhanghoz, tiszta, üde, a mesékben olvasni, hogy a gyöngyvirágkelyhek hajnalban a harmattól csilingelnek, körülbelül azok szólhatnak úgy, mint a kis komisz bolti csengő ezen a sötét, téli délelőttön” (Kosztolányi 1965, 367). A dramaturgiai hatás növelése érdekében zenei aláfestést⁸⁴ kapcsol a *Tizenhárom gonosz kislány* képekre bontott történetéhez, mely által a textusnak egy, a befogadó számára

⁸⁴ Csáth Géza a régi színpadi írók ócska fogásának tekinti, mikor érzékeny jeleneteknél halk muzsikát szólaltatnak meg azzal a céllal, hogy a nézők és a hallgatók kedélyére hassanak. Ám elismeri, hogy ezen eljárásnak megvan a pszichológiai alapja, mely alapján a „zene benyomásai eltolják, megváltoztatják, fokozzák a szavak hatását, a gondolatok és érzések erejét” (Csáth 2000, 10).

hallhatatlan, belső hallást aktiváló réteget teremt: „Lenn a zenekar már kegyesen előlegezi a gyászzenét, amely a közönség tájékozatlanabb részét biztosítja, hogy az apa nemigen fog felgyógyulni, s a film tragikus kimenetelű” (Kosztolányi 1965, 136). Csáth Géza írásai esetében rendszeresen felfigyelhetünk arra, hogy a kimondhatatlan dolgok kifejezésére a zene közegét vonja be segítségül. Ajtay-Horváth Magda a hangérzetek megnyilvánulási formáit elemezve jelenti ki, hogy a hiperszenzibilis ember a szinesztézia művészi parafrázisaként az egyéb érzékszervei útján felfogott ingereket (illatok, színek, tapintás) hallási érzetökké tudja alakítani (Ajtay-Horváth 2001). Ezen narrációs technikát láthatjuk Csáthnál megvalósulni a *Délutáni álomban* lefestett Bagdad mitikus képe által, mely leírás mesebeli stilizációnak is beillik: „A város lassanként elmaradt mellettem; de a sok mese, amely benne lakik, utánam küldte tündéri muzsikáló hangjait. Üvegfuvalák csengtek, és mély hangú varázshegedűk szóltak. Mintha csak leányok és fiúk szívei zenéltek volna a zavaros, ernyedt harmóniákban” (Csáth 1994, 101). A *Találkoztam anyámmal* idilli epizódjában pedig több közlési médiumot, közeget kapcsol össze, s az érzéki érzeteket halmozza: „Május volt körülöttünk. Hárfaszó és fuvalaének csengett messzire a mezők fölött. Gyöngyvirágok daloltak nekünk ifjú illatokat” (Csáth 1994, 27).

Az intermedialitás Dánél Mónika és Sándor Katalin megfogalmazásában a médiumok és művészetek olyan kölcsönviszonyára vonatkozik, amelyben a médiumok nem „összeadódnak”, hanem felülírják, transzformálják, kimozdítják egymást (Dánél–Sándor 2018, 284). Az auditív jelenségek irodalmi jelenlétét tárgyaló, további fejezetek célkitűzése egyrészt a zenére utaló tartalmi elemek rendszerezésére és bemutatására irányul a komplex érzéki hatás megteremtésének figyelembe vételével. Emellett – a vizsgált epikus művek sajátosságaihoz alkalmazkodva – a formai szinten megvalósuló, a zene irodalmi megszólaltatásának vagy szöveggé való alakításának eseteivel is foglalkozom. Az alkotásokon belül megnyilvánuló, a zeneművészethez fűződő intermedialis jelenségek feltárását a Werner Wolf által meghatározott, közvetett intermedialitás (covert/indirect intermediality) két altípusa, az intermedialis tematizáció (thematization) és imitáció (imitation/dramatization) alapján végzem, melyek egyezést mutatnak Irina Rajewsky *Bevezetőben* tárgyalt felosztásában szereplő intermedialis utalások (intermedial references) megjelenési formáival (Rajewsky 2005, 52–53). A közvetett intermedialitás az irodalom⁸⁵ zene⁸⁶ feletti dominanciáját jelenti (Wolf 2001, 23). Ez az imitáció esetében gyengébbnek bizonyul, hiszen használata által mindössze zenei jelleg benyomása kelthető, míg a

⁸⁵ „domináns” médium, azaz a szóban forgó mű

⁸⁶ „nem domináns” médium, azaz a másik médiumra való utalás

tematizációban az utalások referenciaszerepet töltenek be. Emiatt Werner Wolf a zenének a narratív szövegben való imitációjára a „megmutatás” („showing”), tematizációjára pedig az „elmondás” („telling”) terminust is használja (Werner 1999, 44–45).

Az imitáció, azaz a szemiotikai rendszerre mutató utalások kapcsán alapvetően a stilisztikai mozzanatok, a zeneművészet jelentésmezejébe tartozó terminológia textusban való felbukkanására gondolhatunk. Kosztolányi Dezső írásművészetében kiválóan demonstrálja a művészeti ág szakkifejezéseinek beépítési alternatíváit. Zenei műszavak által emeli a komponált zene szintjére az *Aranysárkányban* elhangzó lármát, mely a gimnáziumi történelemtanár, Tóth Béla „zenés fogadtatására” hangzik el a diákok közreműködésében: „Nem összevissza lármáztak, hanem szépen, ütemesen. Vili a dobogó tanári székére pattanva, karmesterként verte a *taktust*, *fortissimo* és *pianissimo*, hogy a zaj, amint kell, megdagadjon vagy elhalkuljon” (kiemelés tőlem – K.A.) (Kosztolányi 2008b, 26). A zenén keresztül tudja elképzelni az öngyilkosság végrehajtásának aktusát a *Néhány levél a „zöld napból”-ból* elbeszélője: „Vajon meg merem-e tenni? Sokszor úgy tetszik, hogy egészen közönyös, olyan mint egy akkordot fogni a zongorán, vagy megütni – véletlenül – egy szimpla gisz-t” (Kosztolányi 1965, 297). De a zenei műszavakat a zene tárgykörén kívül esően is alkalmazza. Az *Esti Kornél Harmadik fejezetében* zenei kifejezéseket kölcsönöz az antropomorfizált tenger feltűnésekor: „De ő azért se jelent meg. Mint a primadonna, kérette magát, csigázta a kíváncsiságot. *Crescendora* volt szüksége, fokozásra, még hatalmasabb díszletre” (kiemelés tőlem – K.A.) (Kosztolányi 2006a, 53–54).

Az irodalmi művekben a tematizálás mindig valamely mediális produktumra, különböző zenei művek megemlézésére, tárgyalására, megkomponálására vagy szereplők általi előadására utal (Wolf 1999, 44–45; idézi Avar 2016, 8780), de annak tekinthető egy zenész, zeneszerző karakter vagy a zenei hallgatóság szerepeltetése is (Wolf 2001, 24). A következő fejezetekben e kategória szövegbeli eseteit a kiválasztott írók fikciós prózájának analízise útján tárom fel, mellyel egyúttal egy tipológia felállítására is vállalkozok. Elsőként a fikción belül létező, zenéhez kötődő karakterek kerülnek vizsgálódásaim fókuszába, melyet követően a fikción kívül létező zeneszerzőkre és/vagy zeneművekre vonatkozó, konkrét vagy rejtett utalásokat veszem számba. Viszont a szerteágazó és gyakran egybemosódó értelmezési lehetőségek okán sokszor a tipológiaköziség esetei fognak megmutatkozni.

2.1. Tipológiai kísérlet: a tematizálás néhány esete

2.1.1. Zenét interpretáló szereplők: a zene mint szimbólum és/vagy kifejezőeszköz

A vizsgált szépirodalmi korpuszon belül központi szereplőként Csáth Géza *Muzsikusok*, *A fagottista* és *A IX. szimfónia*, Kosztolányi Dezső *A cseh trombitás*, *Kardalosnő* és *Gyű...!*, továbbá Milkó Izidor *Zimay mindent elhisz* novellákban találkozhatunk hivatásos zenész karakterekkel, míg a mellékalakok tekintetében a cigány együttesek vagy jazz-bandek tagjait érdemes kiemelni.⁸⁷ A zeneszerző figurákat illetően látványos hiány állapítható meg, amely miatt nem adódik alkalom se a fikción belül keletkező kompozíciók elemzésére, se a komponálási folyamatba való betekintésre. Csáth Géza *Mesék* gyűjtőcím alatt közölt, *Harmadik mese* írásának zeneszerző alakja kapcsán a zeneművek fogadtatásának témáját helyezi középpontba, míg az alkotási tevékenység rejtelseire nem tér ki (vö. Csáth 1994, 273). Gyűjteményes kötetben nem publikált, *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*⁸⁸ címet viselő novellájában megtalált levél írója pedig Wagnert nem zeneszerzői, inkább rendező segítőtársi és hangszerelői minőségben jeleníti meg (Hózsá 2009a, 36), aki a kompozíciójába foglaltakat próbálja szóban tolmácsolni a zenekar számára. A zeneszerzés tevékenysége tehát az interpretálás oldaláról problematizálódik, mely vonatkozó szövegrészlet így hangzik: „»Nem bizonyos, hogy az én partitúrámban mindennek úgy kell hangzania, amint leírva van, de azért úgy hangzik mégis minden, ahogy én akartam.« Midőn zenekarunk jelenlevő Concertmeistere P. úr figyelmeztet a szerzőt, hogy akkor bajos lesz kitalálni, hogy mit akar tulajdonképp Wagner úr, – erre a fiatal ember majdnem dühödten azt felel: én azt akarom csupán, hogy a partiet játsza ön le oly jól, s amennyire csak azt lejátszani képes és ez a hangzás lesz az, amit én akarok” (Csáth 2009, 40). A szöveg egy fikciós karakter szemszögén keresztül közvetíti Wagner zeneszerzői kvalitásának megítélését. „Egyébként véleményem az, hogy hasonló erejű fortékat egyetlen zeneszerző zenekara sem mutat fel mint Wagneré. Legfeljebb Meyerbeer hasonlítható hozzá, nála azonban a zenei eszme kifejlesztése sohasem ilyen nagyméretű, úgy hogy Wagner annyiban van előnyben felette, amennyiben a hangerősség legmagasabb fokozása nála mindenkor együtt jár a gondolatnak (phrasis) legmagasabb fokozásával. E tekintetben Wagnert utolérhetetlennek gondolom, mert a legegyszerűbb phrasist is olyan érdeklő és meglepő módon fejt ki, amilyen

⁸⁷ Az említett novellákkal és zenész alakokkal a térhez kötődő zene aspektusából külön fejezetek alatt (*A provincializmus gátló ereje, amely züllésbe taszít; A cigányzene mint a tér tipikus hangja*) foglalkozok.

⁸⁸ A novellát Hózsá Éva *Csáth allé (és kitérők)* tanulmánygyűjteményében közli betűhíven (vö. Hózsá 2009a, 38–44).

módon ezt mások nem tudják.” – vélekedik Bereky Márton, az opera zenekarában játszó hegedűs (Csáth 2009, 41–42). Csáth más írásában csupán utal arra, hogy karakterei képesek zenei produktumok létrehozására. Például *A költő megtérésének alakja Mámoros alkonyat* című versét saját maga zenésíti meg, *A fagottistában* Kajetán Gerbert halála után derül fény zeneszerzési kísérleteire, illetve komponálási folyamatként értelmezhető *A IX. szimfóniában* a bolondos muzsikusz emberiség fájdalmának zenévé való alakítása is (Csáth 1994, 64, 335, 349).

A művészlét és az alkotási folyamat Kosztolányi *Nero, a véres költő* művészregényében⁸⁹ a címszereplő történelmi alak költészetén keresztül tematizálódik, mely zenei aspektusokat is magába foglal. Érdeemes rögtön szót ejteni arról a körülményről, hogy Kosztolányi regényírói pályájának nyitóművében a művészet és hatalom sajátos kapcsolatát vázolja fel, hiszen főhőse egy személyben császári és költői státuszt birtokol (Harkai Vass 2001, 145). Harkai Vass Éva *A hatalom és művészet relációi a 20. századi magyar művészregényekben* című tanulmányában mutat rá arra, hogy a vizsgált időszak művészregényeinek kontextusában a hatalom jellemzően a művészhost körülvevő és determináló erőként, a művészlétben való kiteljesülés gátlójaként működik. Ezzel szemben a *Neróban* a felvázolt kapcsolat inverze valósul meg, melyben „a hatalom birtoklása látszólag határtalan lehetőségeket nyit a művész számára. A Nero-regény paradoxona (s főhősének tragikus felismerése) azonban, hogy a művészet hatalmi eszközökkel uralható ugyan, ám nem hódítható meg” (Harkai Vass 2004, 353). „Nero mindent megszerezhet – hatalma révén mások életét is kiolthatja –, csak éppen a költészet kapuján nem juthat be, csak éppen a művészi beteljesülés nem adatik meg neki” (Harkai Vass 2001, 146). Érfalvy Livia a *Kosztolányi írásművészete* kötetének *Művészetértelmezések a Nero, a véres költő regény kapcsán* fejezete alatt rendkívül igényesen tárgyalja a művészi identitás problematikájának központi szerepét, illetve a regényalak ars poétikáját (bővebben lásd: Érfalvy 2012, 137–155), melyet én specifikusan a zeneiség felől közelítek meg. Nero művészete több szálon a zenéhez, a hangzó szöveg zeneiségéhez kötődik. Hatalomra kerülését követő helykeresést is egy zenei motívum, egy éjszakai dal oldozza fel, melyet Belohorszky Pál a művészet, illetve a nosztalgiát és facsaró belső elégtelenséget szülő szépségidézés jelképeként értelmez

⁸⁹ Harkai Vass Éva meghatározásában a művészregény egy művészhost közvetítésével, a művészhost küzdelmeinek mimetikus ábrázolása révén vall szerzője művészetéhez való viszonyáról, művészzel kapcsolatos kérdéseiről, kételyeiről (Harkai Vass 2002). A műfaj történeti altípusait elemezve a *Nerót* a portréregények kategóriájába sorolja, mely címében szereplő, regénybeli alakmás dilettáns művész portréjára „ráfényképeződnek a hatalom emberének vonásai” (Harkai Vass 2001, 60).

(Belohorszky 1975, 560). „Milyen boldog lehet” – gondolja Nero a fuvolást hallva,⁹⁰ melyet követően szeretné saját maga is a „világába oltani azt, amit váratlanul megismert és fölfedezett” (Belohorszky 1975, 560), azaz lép a művészetek művelésének területére. „Egyszerre, maga se tudta, hogyan, írni kezdett. Egymás után rótt a görög sorokat, a hexametereket, melyek pontosan gördültek. [...] Nero sötétsége is engedett. A borzalmas édesen csiklandozta, a félelmes kellemes ájulatot és kéjt gerjesztett benne. Minden pillanatban növekedett a biztonság. Kezében tartotta azt, amit mondani akart. Csak írnia kellett, sokat, sokat és gyorsan. / Egyszer föltekintett. Azt érezte, kész. A költemény kibomlott egész mivoltában” (Kosztolányi 2010, 40–42). A császár művészetének fő megnyilvánulási formája, melyet a címadás is kiemel, a költészet, melyhez a zene szorosan kapcsolódik: „a dal marad örök szerelmem, az óda és epigramma. [...] Tegnapelőtt csinos kis dalt szereztem, lantkíséréssel” (Kosztolányi 2010, 89). Saját alkotásait zeneileg tolmácsolja, mely alapját a nyelv hangzó oldala adja, hiszen a dalköltészetre irodalom és zene eredendő egységének kiindulópontjaként tekinthetünk (Csányi 2010, 110). A szöveg megzenésítése a líra esetében bizonyul a legkönnyebbnek, mivel az erőteljesen zenei műnemnek számít (Peremiczky 2007). Így a regény hexameterekben megírt költeményei a zeneiség meghatározó paramétereit (rím, ritmus, hangsúly, tempó) hordozzák. „Nero számára fontos az írott szöveg hangzó szöveggé alakítása, verseit és drámáit gyakran elszavalja, de szöveg és hang eredendő egységére világít rá az a tény is, hogy költeményeinek nagy részét eleve zenei kíséréssel szerzi és adja elő.” – közli Érfalvy Livia kötetének *Nero művészetszemlélete* részében, aki számára az alak alkotói válságának a hangadás hiányaként való megélése is a hang primátusát hirdeti (Érfalvy 2012, 144). „Valaki leköti bennem a dalt. Erről van szó. Nem engedi ki mellemből a hangot és a költészetet is rabul tartja” (Kosztolányi 2010, 108). Szegedy-Maszák Mihály felvetése szerint irodalom és zene kapcsolatba hozásának legcélszerűbb és egyben legkönnyebb, ugyanakkor szakértelmet feltételező módja a szöveg megzenésítése (Szegedy-Maszák 2007a, 40). Érfalvy Nerót a zenei érzéke miatt nem tartja teljes egészében dilettánsnak, hiszen „különleges érzéke volt a költemények zeneisége iránt, és aki verseket tanult meg kívülről, hogy ritmusuk beleivódjon »lelkébe«” (Érfalvy 2012, 152). Azonban hiába a hatalom és az alakot körülvevő képmutatás, Nero nem tud se császári, se művészi szerepében kiteljesedni, belebukik próbálkozásaiba.

⁹⁰ Az éjjeli dal több alkalommal felcsendül a szüzsében, mely zenei motívumra a szereplők saját érzéseiket vetítik rá, ezáltal eltérő módon értelmezik: Octavia a szomorúságot, dadája pedig a vidámságot hallja ki a fuvola hangjából (Kosztolányi 2010, 65).

Az amatőr, zenét előadó szereplők listája a négy író művei tekintetében sokkal terjedelmesebbnek bizonyul, mely fikatív világokhoz tartozó alakok lehetővé teszik a zene interpretálásával és hallgatásával való foglalkozást. Csáth két 1903-ban megírt novellájában, a *Pán halálában* és a *Szonáta pathétique*-ben egyaránt Beethoven zeneműveinek előadását, valamint a zenehallgatás által kiváltott hatást állítja középpontba. Szajbély Mihály éppen ezen írásokkal kapcsolatban hívja fel figyelmet a tolsztojánus interpretáció lehetőségére is, mégpedig abból a szempontból, hogy „a művészet érzelmek kommunikációja, mely spontán módon teszi a kommunikált érzelmeket átélhetővé a befogadók számára” (Szajbély 2019, 75). „A művészet a szellemi tevékenység többi alakjától abban különbözik, hogy az emberekre fejlettségüktől és műveltségüktől függetlenül hathat.” – idézi Tolsztoj szemléletét Szajbély a szövegek párhuzamos elemzésekor (Tolsztoi 1899, 101; idézi Szajbély 2019, 75).

A *Pán halála* az előadó és hallgató tökéletes összhangját prezentálja, akik a zene művészetében találnak igazán egymásra. A festő múzsája a művészetet a festő zongorajátékán, Beethoven *Appassionatáján* keresztül érti meg: „Ő hallgatott lelkesülten, gyönyörű lelke benne volt szép szemében, s nézett rám. Mondtam már, érezte a művészetet, s szerette teljes szívéből, elsősorban bennem. / És az enyém volt...” (Csáth 1994, 264). Érdekes, hogy a csupán pár hónappal később keletkező *Szonáta pathétique*-ben a zene általi érzelmi kifejezés abszolút ellentétes esete bontakozódik ki. Csáth a novella megírásakor naplójában mégis így nyilatkozik: „félíg-meddig meg vagyok vele elégedve, mer egyet-mást ki tudtam benne fejezni abból, amit éreztem és gondoltam – keveset, de azt igazán” (Csáth 2013, 472). E két korai írás mindenesetre érzékelteti írójuk művészetszemléletét, s annak kifejezésére irányuló próbálkozásait. „A történet [...] a fiú éteri és a lány földhözragadt szenzitivitásának konfliktusáról szól, mely a zenedarabhoz fűződő viszonyukban fejlődik ki: a fiú érti és dekódolja a mű programját, a lányt nem érinti meg a mű, a magyarázatot érdektelenül hallgatja.” – fejt ki Szajbély monográfiájának *A zeneművész novellái* fejezetében (Szajbély 2019, 208). A műben az előadó, azaz a zongorán Beethoven *Szonáta pathétique*-jét játszó diák szellemül át a zene művészetében, s – Hózsa Éva szavaival élve – fedezi fel saját lelkének vibráló hangjait (Hózsa 2010, 64): „Előrehajolt, vigyázva, szenvedelmesen ütötte a billentyűket, és lelke összeforrt Beethoven óriás szellemével. Szenvedett és fölmagasztosult a művészet fenségében. Tobzódott a lelke ebben a hatalmas szenvedélyes muzsikában” (Csáth 1994, 267). Nem véletlen a szonáta műfajának

kiválasztása,⁹¹ hiszen arra Csáth programzeneként tekint, melyben Beethoven megérezte, hogy nemcsak a fülre, hanem a fantáziára is kell és lehet hatni: „a muzsika sajátosság asszociációkat kelt és olyan lelki régiókat mozgat meg, ahová eddig hangokkal nem ért senki. A modern muzsika nem elégszik meg a hallószervvel és az annak szorosán megfelelő agyberendezéssel; kisajátítja magának az egész testet a szívvel, a léppel, a gyomorral, az izmokkal, a nemi szervekkel együtt” (Csáth 2000, 17). A fikciós szövegben a muzsikát természetfeletti erővel ruházza fel, ami nemcsak hatalmába keríti az interpretálóját, hanem életre kelti a zeneszerző szellemét is, viszont a szobába lépő lányra nincs hatással. A diák hipnotikus állapotát a testiség élvezeteinek felkínálása csak néhány pillanat erejéig zavarja meg, ingadozik testi valója és a zene transzcendens szférája között, míg végül az utóbbi mellett dönt. A „hangok, a zene mennyei kínjainak” vonzalmába – a *Pán halálával* ellentétben – a lányt nem vonja be, nem ossza meg ezt az intenzív érzékelést, így az sem őt, sem a zenét nem tudja megérteni. Az elmulasztott tapasztalást a szó már nem tudja pótolni:

„– Mit éreztél, amikor hallottad a játékomat?

– Szép – mondta a lány.

– Nem csak az, más is. Tudod, mi van ebben? Komorság, a halál borzasztó talánya, a zseni egetverő szenvedélye és mélységes bánat, egy igazi férfiú nagy fájdalma! E hangokban fogantatik az emberiség lelke, s az *ember* istenien nagy tragédiája. – Szólt a fiú, s a lányra nézett.

– Nem értelek – felelte az, s megcsókolta nagy mohón az ajkát, magához ölelte a nyakát. A fiú érzéketlenül nézett ki az őszi alkonyba.

Érezte, hogy reá nézve nincs életöröm, szerelem csak egy: a muzsika, a művészet bánata...” (Csáth 1994, 269).

A *Szonáta pathétique* más fikciós írásokban, a fentiekől eltérő hatást kifejtve szintén megjelenik. Amíg Csáth Beethoven zongoradarabjának címét viselő novellában a diákot „a zene nagy szenvedelme, gyönyöre és mondhatatlan kínja” fogja el a „befogadott nagyméretű hanggondolatoktól”, *Az első párbajban* éppen e mű eljátszása nyugtatja meg a párbaj előtt álló alakot (Csáth 1994, 264, 289). Kosztolányi Esti Kornélja pedig „a világ legelőkelőbb szállodájának” pazar szobájában a *Szonáta pathétique*-et játssza egy malachitasztalkán hosszúkás, spinétszerű fatokon nyolcvanöt fehér és fekete gombból álló, előtte ismeretlen rendeltetésű billentyűzeten (Kosztolányi 2006a, 141).

⁹¹ Csáth Beethoven tanulmányában írja, hogy a zeneszerző megnyilatkozási formája a vonósnégyesre, zenekarra vagy zongorára írt szonáta, mely zenei forma legnagyobb mestere (Csáth 2000, 30).

Érdekes tény, hogy a vizsgált írók szövegeiben előforduló, muzsikát megszólaltató karakterek többsége nő nemű. Természetesen, mint ahogy a fentiek is mutatják, a férfi szereplők zenei interpretációjával kapcsolatos epizódok is gyakoriak, gondoljunk csak az édesapára Csáth Géza *Szombat este* novellájából, vagy a költőre *A költő megtérése*ből, az énelbeszélőkre az *Irén mamá*ból és a *Hosszú baráti levél*ből, a diákra a *Szonáta pathétique*-ből, a párbajra váró alakra *Az első párbaj*ból, valamint Csáth saját alakját megidéző fiatalemberre az *Első fejezet* című regénytöredékből. Munk Artúr *A hinterland* regényében felbukkanó Nagy István gitáron, Kosztolányi Dezső zongorahangolója az *Amáliában* és Patikárius János az *Édes Annában* zongorán játszik, de szenvedélyes zenésznek vallja magát Esti Kornél is. Ám esetükben nem fedezhető fel egy átfogó tendencia, mindössze zenekedvelő alakokként tűnnek fel, kikkel szemben a polgári miliő körülményeit élvező, többnyire nő nemű szereplők zenei képesítése és tudása mind a négy író irodalmában életminőséget hivatott képviselni. A jelenség előfordulására, íme néhány, a teljesség igénye nélkül összeválogatott szövegrészlet: Csáth *A gyertyák* novellájának kisasszonya a zongorán gyertyafénynél „nagy mesterek remekműveit” és magyar nótákat játszik, „ahogy éppen eszébe jut, kegyetlen suszterbasszusokkal” (Csáth 1994, 34). Kosztolányi *A rossz baba karrierjében* a narrátor húga a babával való játékot zongorázásra cseréli, melyen „a skálák együgyű és gyerekes futamait” cifrázza (Kosztolányi 1965, 166). *A Hogy is történt?* polgári miliőt megidéző szövegében az „úrfi” húga zongoraóráján „Bach egy kis prelúdiumát” játssza (Kosztolányi 1965, 556). *A bujdosó* elbeszélője egy „étude” kottájára bukkanva gondolja a következőket kedveséről: „Tegnap vagy tegnapelőtt bizonyára játszott, és a szívecskéje elszorult a zongoradarab bánatától, a vére felpezsdült a futamok ideges vidámságától, melyek végiglocsolták fiatal testét, mint a patak habjai, s szürke szemébe beleült az önkívület” (Kosztolányi 1965, 437). Milkó Izidor írásai között a *Szép Helénában* Pepi kisasszony a régi, rokkant zongora „krónikus sárgaságban szenvedő billentyűin évtizedek előtt a »Szép Heléna« népszerű ariettáit és kettőseit” kalimpálja (Milkó 1924c, 210). Strunz alezredes felesége „ódon zongoráján” való játékával szórakoztatja a vendégül látott Stein hadnagyot és Falta kapitányt Munk Artúr *A hinterland* regényében (Munk 1981, 91), a *Bácskai lakodalomban* pedig az orosz emigráns Lídia tanítja zongorázni a szomszéd bunyevác lányt, Krisztát (Munk 2016, 33–34).

A felsorakoztatott példák remekül érzékeltetik, hogy a hangszeren, főképp zongorán⁹² való játék egyfajta társadalmi elvárásaként és általános képességként jelenik meg a fikciós történetekben, s azt nem feltétlenül a tehetség irányítja. Néhány alkalommal az előadások leírásai rejtett⁹³ vagy nyílt módon kimondják vagy egyenesen megkérdőjelezzik az előadók zenei kvalitását. „Chopint játszottak a sárosvári lányok, sok érzéssel és igen rosszul, s a zongorajáték foszlányai kiszálltak a nyitott ablakon.” – írja Kosztolányi a *Mátyás menyasszonyában* (Kosztolányi 1965, 400). Hasonlóan negatív képből állítja be Csáth novellájának címszereplőjét a *Johanna* alábbi részletében: „Johanna tudniillik a basszusokkal egészen szabadon bánt el, a ritmust pedig saját használatára alakította. Hall az ember az életben temérdek rosszul zongorázó asszonyt, de ilyen karakterisztikus rossz játékot, ilyen egyéni hibázásokat soha” (Csáth 1994, 128).

A zongorán játszó lány/nő toposza valószínűsíthetően a kor felső középosztálybeli értékrendjének összetevőiből ered, melyben a zenei ismeretek és jártasságok szerzése ugyanolyan jelentőséget képviselt, mint az intézményes oktatás, a széleskörű tájékozottság, az illemszabályok betartása vagy a polgári erkölcsök követése. Milkó Izidor vonatkozó társadalomkritikáját a *Spekuláné* bölcs és őszinte könyvvarusán keresztül mondja ki szarkasztikus hangon: „Egy szép fiatal leány mindig kitűnően szaval és mindig pompásan énekel” (Milkó 1924b, 122). Főképp az alacsonyabb társadalmi rétegekből felemelkedő szereplők esetében válik igazán nyilvánvalóvá, hogy integrálódásuk egyik központi kritériuma a zenei képesítés területén való törlesztéshez kapcsolódik. „Ha úgynevezett gazdag lány mutatja be énektudatlanságát a konzultáló professzornak, akarom mondani a zenecelebritásnak, ez mindig fenomenális tehetséget talál benne, mert sok pénzt várhat tőle az énekórákért, ha pedig szegény lány mutatkozik be nála, annak rendesen azt a tanácsot adja, hogy menjen férjhez.” – hangzik el Müller úrtól a *Spekuláné*-ben, mikor az újjgazdag címszereplő lánya taníttatásának lehetőségét veti fel (Milkó 1924b, 109). Munk Artúr *A hinterland* regényében a háborún nyereszkesedő és meggazdagodó Kávé Mátyás felesége alakul hozzá a magasabb társadalmi követelményekhez, s válik parasztasszonyból városi

⁹² A zongora jellemzően előkelőbb körülmények között, magasabb életszínvonalat képviselve jelenik meg a vizsgált szövegekben, mellyel szemben a zongoraverkli az alacsonyabb művészeti és társadalmi szint képviselőjeként értelmezhető. Kosztolányi *Kintornás* novellájában a „csömör önízét” áraszó „csöndháborítónak” nevezi a hangszeret, amely „annyira divatjamúlt, mint a vaporetto mellett a haldokló gondola, vagy mint az autó mellett az egyfogatú, s annyira lenézzük, mint a kaucsuk kézelőt, vagy a készen vett nyakkendőt. Sötét mélabúja a levegő szemete, mely ellen nem védekezhetünk” (Aradi-Körössi P. 2010, 12, 14). Csáth *Mesék* gyűjtőcíme alatt megjelent egyik írásában szereplő zenész szerző lealacsonyítónak érzi, hogy híres szimfóniáját egy utcai verklis játssza (Csáth 1994, 273).

⁹³ A zongorajátékot kalimpáláshoz hasonlító részletekhez vö. Kosztolányi 1965, 114; Milkó 1924c, 210; Munk 1981, 199.

dámává. Porvárosban szinte senki sem ismer rá a korábban fukar és krajcároskodó asszonyra, aki nemcsak szórja a pénzt, hanem elkezd briliánsokat és szőrmebundákat hordani, házat perzsaszőnyeggel ékesíti, a nőegylet oszlopos tagjává avanszálja magát, és egy tizennyolc évvel fiatalabb udvarlót tart. Mindezek mellett megtanul zongorázni is, mely hangszert egy „éhező zeneszerzőtől” vásárol meg: „Ragyogó gyűrűkkel telerakott ujjaival órák hosszat kalimpált a zongora billentyűin. Néhány hét alatt betanulta a zászlós kedvenc nótáját, és egész nap azt nyaggatta” (Munk 1981, 199).

Csáth Géza a női alakokat címükben is centrumba állító novelláiban (*Jolán, Johanna, Erna, Irén mama*) a hangszer és a hangszerjáték nem egyszerűen státuszszimbólumi funkciót hordoz, hanem kifejezőeszközzé is válik. Ennek egyik esete, amikor a zene a jellem kivetüléseként válik értelmezhetővé. „Johanna egyénisége, amelyet még nem ismertünk, csak sejtettünk, tökéletesen benne volt a zongorázásában.” – mondja a *Johanna* elbeszélője (Csáth 1994, 128), aki barátjával ugyanúgy kineveti a nő kinézetét és jellemét, mint zenei kvalitását (vö. Csáth 1994, 127–128). Ugyanilyen egyezés fedezhető fel az *Irén mama* írásában, melyben a középkorú asszony visszafogott, ám elragadó előadói stílusa teljes párhuzamban áll személyiségével. „Ebéd alatt az asztalfőn ült, és állandóan ő vitte a szót. Önkénytelenül is valamennyien átengedtük magunkat csodálatos dallamos hangja varázsának. [...] Formás és kellemes volt minden mondata. Nem esett abba a hibába, amelyet a talmi grande dame-oknál annyiszor látunk, hogy folyton előadnak, és nem hagynak másokat szóhoz jutni. Irén mama valamennyiünket bevont a beszélgetésbe. Jóízűeket kacagott, de nem hosszan. Nem élt vissza a kacagásának a szépségével, mint annyi nő, aki tudja, hogy a nevetése kellemesen hangzik. [...] Teljesen új, meglepő és sohase látott jelenség volt számomra ez a negyvenéves nő. Maupassant, Stendhal és Balzac jutott eszembe. Az ő regényeikben olvastam ilyen csodálatos asszonyoktól.” – olvasható a nő alaptermészetéről (Csáth 1994, 250–251), kinek előadói stílusát a narrátor egy Beethoven-szimfónia közös eljátszása után a következőképp jellemzi: „Igen jól zongorázott. Itt-ott a futamokból kihagyott néhány hangot, de a ritmusérzéke tökéletesnek bizonyult, és a szólamokat teljes megértéssel emelte ki vagy szorította háttérbe. Szándékosan átengedtem neki a pedált. A lehető legdiszkrétebben, leghelyesebben kezelte. Emellett az egész muzsikálásra nem helyezett súlyt. Nem kérte magát, és nem örült jobban a dicséreteimnek, mint ez egy igazi nőhöz illik, aki nem ambicionálhatja magának, hogy a zene számára a mulatságnál sokkal több és fontosabb valami legyen” (Csáth 1994, 251). Kosztolányi *Hűség* novellájában szintén felfedezhető egy hasonló epizód, melyben az ékszerész számára a felesége halála után az asszony alakja és az általa gyakran játszott dal egyesül. „Pár akkord az egész és olyan tiszta és szép, olyan szelíd és jó.” – mondja a férfi az

emlékül itt hagyott „egyszerűség és hűség” daláról, mintha csak az asszony tulajdonságait vetítené rá a zeneműre (Kosztolányi 1965, 484–485).

Az előadott szerzemények az interpretálójukhoz kapcsolódóan további tartalmakkal is feltöltődhetnek, többletjelentést sűrítethetnek a felcsendülő zene motívuma mögé. Csáth novellahőse, Jolánra az én-elbeszélő és barátja egy titokzatos, igéző, ám igen diszkrét nőként emlékezik. A hősnő érzékiségének megnyilvánulása, mikor udvarlójának ölében ülve, egy Chopin-mazurka eljátszásával, a zene nyelvén vallja meg szerelmét. A zenemű kiválasztása írói tudatosságot sejtet, hiszen Csáth Chopinről írt portréjában a zeneszerző mazurkáit így véleményezi: „Szerelmeit, nagy vágyait, csalódásait és boldogságát mazurkáiban mondja el” (Csáth 1977, 158). Az erotikus és egyben intim epizód a kíváncsi tekintetektől elrejtőzve játszódik le, ahonnan a zene csak kiszüremlik, s nem hallható teljes pompájában: „Míg mi a hófűvasos utcán hideg fejjel szóttuk ábrándjainkat, nem tudtuk, hogy mi történik benn a melegre fűtött szobákban, ahol Jolán puha szövetű, empire ruhájában járt-kelt, és tüzes vason illatos leveleket égetett el... Nem tudtuk, hogy a szobában, ahonnan halványan derengett a függönyön át a rózsaszín ernyős lámpa fénye, és vánszorogva szűrődtek ki egy Chopin-mazurka méla hangjai, Jolán zongorázik, igen, zongorázik, de úgy, hogy valakinek az ölében ül. Hosszú selymes pilláit lecsukja, és hátrahajtja a fejét annak a valakinek a vállára, és finom ajkai, mint egy nagy, jószagú vörös virág szirmai, pihegve kinyílnak, és odaformnak egy másik ajkhoz. / Minderről akkor senki se tudott semmit” (Csáth 1994, 17).

A *Johannában* a penziósként foglalkozó nő alakja: hangja és szemérmetlen vihogása korbácsolja fel bérlőinek fantáziáját. „Sápadtsága, korai hervadtsága, bágyadt mosolya”, valamint „sajátos viselkedése” mögött tragédiát sejtene: „Valami megcsalást, meghurcolást, becsapást, szégyent, ami miatt otthagya Bécset” (Csáth 1994, 128, 129). A személyét övező rejtélyt azonban maga a címszereplő oldja fel első házasságának szomorú történetéről szóló vallomása által, mely az elbeszélő számára éppoly „banális” és „tragikomikus”, mint Johanna esti zongorázásának átszűrődő hangja, emiatt újabb fantáziát fűznek a nő köré. Ezúttal titokzatos elutazásaival és az estefelé „untalan nyaggatott”, repertoárjában addig ismeretlen, „komikusan triviális” induló hangjaival kelti fel a bérlők figyelmét, akik cselekedetei mögött immár egy titkos viszonyt látnak. A monotóniába hajló zongoradarab, Alfons von Czibulka nevéhez kötődő induló ismétlődő előadását Johanna egy osztrák hadnagy iránt érzett sóvárgásának kifejezőjeként értelmezik. Elképzelésük a nő öngyilkosságával, illetve egy bécsi hadnagnak szóló búcsúlevele által beigazolódik, mellyel a titokzatos alak varázsa is szertefoszlik.

Munk Artúr *Bácskai lakodalmának* sokrétűen tehetséges művész szereplője, Kriszta személyiségének kivételése a kiválasztott zenedarabokon keresztül jut érvényre. A lány nem hazudtolja meg paraszti származását, az előkelő származású Lídia két éven át tartó tanítgatása ellenére is előfordul, hogy „Bach *C-moll fantáziájának* tanulása közben ügyesen komponált átmenettel kólót játszott, Chopin *Nocturnójából* pedig ravaszul magyar hallgatónótába lopta át magát” (Munk 2016, 46). Az ismert zeneszerzők műveinek a szüzsébe való beépítése olyan említésként fogható fel, amely enyhe iróniával érzékelteti Lídia és Kriszta származása és neveltetése közötti különbségeket. A műzene és a népzene ellentéte egyidejűleg állítja szembe a polgári kultúrát a paraszttal, s hangsúlyozza ki a két nő közötti kontrasztot. A regény egyik központi cselekménye, Kriszta és Gyenizse László között kibontakozódó szerelem fontos mérföldköve szintén egy zenei motívumhoz kapcsolódik. A bunyevác lány a férfinak való bemutatkozásakor a német-magyar származású zeneszerző, Volkmann Róbert *Szerenádját* játssza el a zongorán hibátlanul (Munk 2016, 59). A találkozást követően a festőt nem csupán Kriszta páratlan szépsége, hanem hangszerjátéka is kísérti: „Melódia csendült fel fülében. Édes, ismeretlen melódia. Hol hallotta ezt a dalt? Hirtelen bukkant fel, anélkül, hogy kereste volna. Sokáig vergődött, amíg rájött: hiszen ez Volkmann *Szerenádjának* idegtépő refrénje. Kriszta játszotta a zongorán” (Munk 2016, 66). Akárcsak a zene, Kriszta is olyan hirtelen bukkant fel a hódításairól elhíresült művész életében, s zavarja fel az addig elégedettséggel eltöltött mindennapjait. Érdeemes kitérni Kriszta beszédes dalválasztására is, mellyel mintha előre vetítette volna kettőjük románcát. Ezzel szemben különösnek tűnhet Novák Hilda dalválasztására az *Aranysárkányban*, aki Chopin *Esz-dúr nocturne-jét* eljátszva engeszteli ki édesapját, miután rajtakapja az ablakából kiugró Csajkás Tibort. Novák Antal Schumann-t tartja a legjobb zeneszerzőnek, ezért Hilda a komponista egyik füzetét hordja magával az udvarlóival való találkozás ürügyeként (Kosztolányi 2008b, 9, 51, 85). Választása az említett epizódban mégis édesanyja egyik kedves, a halála előtt utolsóként játszott darabjára esik, mellyel akár ellenkező hatást is kiválthatott volna édesapjában, hiszen emlékeztethette volna anya és lánya azonos természetére. Azonban a zenemű a kívánt eredményt éri el: „Ködszerű mélaság áradt a szobára a nocturne-ből, olyan fájdalom, mely régi volt, úgy rémlett, az embernél is régibb. Novák a karosszékekben hallgatta” (Kosztolányi 2008b, 127).

A zene, s annak előadása Csáth *Erna* novellájában a flört lehetőségét veti fel. A címszereplőt csúnyasága bélyegzi meg, aki a vénkisasszonyság vagy az elrendezett házasság gondolata iránt mutatott félelmében, valamint saját önbizalmának növelése érdekében, a zongorajátékán keresztül – az előadott művek helyett tudatos gesztusaival – hódítja meg

zongoratanárát: „Erna végigjátszotta a rendes műsort. Játszott Czerny etűdjeiből, a *40 tägliche Übungen*-ből, aztán pár gyakorlatot Bertiniből, amiket sohase tudott rendesen. Mindig abbahagyta a játékot, rángatta a vállait, affektált, adta a megfélemezhetően kis csikót, a leendő nagy nőt. Salomé, szóval tudta, hogy hogyan kell bánni a férfiakkal. De hadd mondok el az egész órát. Most következett néhány Bach-*Invencio*, először a kétszólamúakból, azután a háromszólamúakból. Ezek jobban mentek. Erna itt csillogtatni akarta polifonikus érzékét. Túlon túl kiemelte a fontosabb szólamokat, úgy, hogy a másik alig hallatszott... De hiszen tudják, hogyan zongoráznak a nők, ha óriási intelligenciáról akarnak tanúságot tenni. / Bach után néhány Chopin-darab következett. Itt Erna elővette a pedált, csalt, elsikkasztotta a futamokat, szédületes tempókat vett... Az ördög se bírt volna vele. A zongoratanár, név szerint Balázs István, közbeszólt, kopogott, meg akarta állítani. Nem sikerült. Erna végigjátszotta a *Valse*-ot. Balázs természetesen nem jött reá, hogy az adott esetben nagyot kéne ütni Erna kezeire, és a cél már el volna érve. A modern pedagógia – még a zenei pedagógia sem – engedheti meg a verést, és Balázs modern pedagógus volt. / Az óra végén a fiú megkérte Erna kezét” (Csáth 1994, 238). Csáth másik írásában, nevezetesen *A költő megtérésében* a zene a visszacsábítás eszközévé válik. Az erkölcsösebb életre vágó költőt régi szeretője veszi rá saját megzenésített szerzeményének többszöri előadására, melyet énekével addig kísér, míg végül csókban forrnak össze (Csáth 1994, 64).

2.1.2. Fikción kívüli zeneszerzők és zeneművek mint a hasonlítás és azonosítás eszközei, tematikus elemei

Gintli Tibor az olvasásélményekből fakadó intertextuális kapcsolódási pontok lehetőségeit fejtegetve jegyzi meg, hogy a szerzői név megemlítése olyan metafora, amelyhez „olvasási stratégiák kapcsolódnak: a művet azonosító név megnyit egy elvárás horizontot, amelyet a korábbi olvasási tapasztalatok határoznak meg. [...] Másrészt a név az olvasóban felidézheti a szerző általa meghatározónak tartott műveit, s így ezekkel a szövegekkel kereshet szorosabb összefüggéseket, amely ismét az intertextualitás aktuális és le nem zárható karakterére utal” (Gintli 2005, 42). A műcímek beidézése esetében pedig nem csupán „két szöveg kerül egymással kapcsolatba, hanem azon szövegek olvasatai is mozgósítódnak, amelyeket az említett címhez kapcsol a befogadó olvasói tapasztalata. Ugyanez mondható el a regényalakok megidezéséről is” (Gintli 2005, 42–43). Gintli elmélete a fikción kívül létező zenei intertextusok szövegbe történő beíródásaira is érvényesnek tekinthető, mely elgondolást Peremiczky Szilvia igazol *A magyar irodalom és a zene* című, átfogó tanulmányában. Irodalom és zene érintkezési pontjaira, valamint az intermedialitás kínálta, lehetséges többletjelentésekre vonatkozó következtetéseit a 19. század második felétől keletkező magyar líra- és prózatermést analizálva vonja le, majd fogalmazza meg, hogy a regény- és novellairodalomban a zenei motívumok használata, a zene vagy a zenész szerepeltetése valamilyen életminőséget fejez ki, egy-egy konkrét zenemű pedig hangulatot, élethelyzetet érzékeltet vagy valaminek a szimbólumként szolgál (Peremiczky 2007).

Az elbeszélő szövegekbe ágyazott, meghatározott funkciót hordozó zenei intertextusok a doktori értekezés témája alá eső írók prózájának tekintetében három szinten mutathatóak ki. Az első nagy csoportosítás az összehasonlítás lehetőségét kínálja fel azzal a céllal, hogy a narratívában közöltek elképzelését elősegítse a textustól függetlenül létező hivatkozások megnevezésével. Mivel erőteljes intermedialis kapcsolatra épülő utalásokról van szó, használatuk az olvasó ismeretét feltételezik. E típus egyik esetében a viszonyítás a hallási érzeteket célozza, s a zeneiség kiemelését, a művészetben rejlő hatásmechanizmusok felfedését szolgálja. „Sok ilyen álombeli világ végére emlékeztem. [...] Volt színpadi és hatásos, mint egy wagneri dalmű vége, melyben kürtök bömbölnek és harsonák ordítanak.” – olvasható Kosztolányi *Világ vége* című novellájában Esti Kornél áljáról (Kosztolányi 1965, 881), mely leírás Wagner komponálási stílusát próbálja nyelvileg kódolni azáltal, hogy egy, a fikció történetén kívül létező zeneművek csoportját jelöli meg. A zenei vonatkozással élve nincs szükség az álom részletes ismertetése, mivel azt az utalás helyettesíti. Hasonló esetet

szolgáltat Csáth a *Pál és Virginia* írásában, melyben az elbeszélő a címszereplők történetét – az utolsó akkordokat kivéve – olyan simának és kedvesnek talál, mint egy Mendelssohn-dalt (Csáth 1994, 306). *A repülő Vucsidolban* egy pontosan megnevezett műre mutató hivatkozás által a szerzők úgy írnak körül egy, a lármából hirtelen kihallatszódó felkiáltás hatását, mint a harsonák belépését a *Tannhäuser*-nyitányban (Csáth–Havas–Munk 1980, 40).

Az összehasonlításként való alkalmazás másik esetében az utalások irányulhatnak a valós zenei produktumok tartalmi elemeire is. A konkrét művek beírásával az író maga jelöli ki a narratívát, ahogy azt a bizonyos helyzetet, hangulatot elbeszélni kívánja. A teljes történet vagy annak egyes részleteinek tematizálása által összehasonlíthatóvá válik a megidézett mű és az irodalmi alkotás cselekménye – közli Szegedy-Maszák Mihály *Szó, kép, zene* című kötetének *Ut musica poesis* fejezetében (Szegedy-Maszák 2007a, 156). A kategória szövegbeli előfordulását mutatja Csáth Géza *Egymást boldogítva* novellája, melyben a színpadias hatást fokozó elemként, ugyanakkor viszonyítási pontként kerül beépítésre Verdi operájának egyik jelenete: „Marianovicsné úgy ment el e kijelentés után a konyhánkból, ahogy Don Carlosban az anyakirálynő a nagy jelenet után” (Csáth 1994, 186). Milkó Izidor a *Beszélgés a szegény ember és a gazdag ember* írásában a *Bánk bán* opera szövegéből való idézéssel teremt kapcsolatot saját alkotása és a színpadi mű között: „A gazdag embernek egészen más a morálja, mint a szegénynek. Azért érti meg egymást olyan nehezen e kettő... Most kérdezek valamit. Helyesnek tartod-e, hogy ha mi ketten – te a gazdag ember és én a szegény ördög találkozunk, hogy akkor te folyton millióidnak a kezelési nehézségeiről, a házaiddal járó veszélyeségről, papirosaidnak az árhullámozásairól és a nagy regie-dről beszélsz, amely utóbbiból pl. az is kitűnik, hogy egynémely alárendelt állásban működő alkalmazottadnak sokkal nagyobb fizetést adsz, mint szegény barátodnak a maximális jövedelme? Akár panaszkodás ez, akár dicsekvés, mond: *illik-e ez? becsület ez?* – hogy egy ismert operából idézzek” (Milkó 1924b, 177–178). Munk Artúr Jacques Offenbach⁹⁴ egyik zeneműének hőisére hivatkozva jellemzi saját karakterét a *Bácskai lakodalomban*. A regényében Lipkai Lajos miközben azon dilemmázik, hogy hogyan mondja el Jásónak, hogy Gyenizse szemet vetett a lányára, úgy gondol a festőre a nőimádata miatt, mint a *Kékszakáll* operettben feltűnő főhősre, aki megkívánta Jásó „gyönyörűséges, hajadon lányát” (Munk 2016, 83). Hozzá kell tenni, hogy a zenei utalások nem minden esetben az összehasonlítás céljából idéződnek meg a prózai szövegekben. Milkó Izidor *Szép Heléna* elbeszélésének

⁹⁴ Az operett műfaji kezdetei Magyarországon, akárcsak Bécsben és Londonban, Jacques Offenbach műveinek megjelenéséhez kapcsolódnak – közli a tényt Bozó Péter *Operett Magyarországon (1859–1960)* című tanulmányában (Bozó 2013).

címét, illetve a történetben szereplő vénkisasszony macskájának nevét Offenbach azonos című, történelmi operettjéből kölcsönzi, amely a történet szempontjából látszólag semmilyen referenciális hasonlóságot nem rejt magában. Funkcióját tekintve a történelmi idő meghatározását⁹⁵ szolgálja: „*Szép Heléná*-nak nevezte el az úrnője annak az operettnak a címéről, amely olyan nagyon népszerű volt »az ő idejében«, a kelepesi úti népszínházban” (Milkó 1924c, 207).

A zenei vonatkozások második csoportját illetően a fikción kívül létező alkotások irodalmi átdolgozásáról, átfordításáról beszélhetünk, amelyek irányulhatnak a történet egészére vagy részleteire, a motívumokra vagy a szerkezetre, ugyanakkor kötődhetnek a zenemű egyéb (az alkotó személye, a keletkezés körülményei, a közönség fogadtatása stb.) vonatkozásaihoz is. A csoport további két alesetre osztható fel az alapján, hogy az utalások rejtett vagy konkrét formában jelennek meg a textusban. Az intermediális potenciált önmagukban rejtő részletek rejtett beíródásai, mivel nem nevezik meg az előzményként értelmezhető műveket, illetve azok részleteit, csak a felfedezhető azonosságok mentén válnak nyilvánvalóvá. E médiumok közötti rájátszások dekódolásukban értő olvasót, a felhasznált intertextusok ismerőjét feltételezik. Az alkategória leginkább Csáth életművén, azon belül is a novelláin végigkövethető Wagner- és Beethoven-kultuszon keresztül figyelhető meg a legszemléletesebben, melyhez először érdemes bemutatni az író e két zeneszerző művészetéhez és munkásságához kötődő vonzalmának szegmenseit is.

Habár Csáth rendkívül széleskörű zenei műveltsége és tájékozottsága zenereferenciális tevékenységének köszönhetően megmutatkozik, fikciós írásaiban a világzene viszonylatából főként a bécsi klasszicizmus, valamint a századforduló zenei életében teret hódító német romantika alakjait és produktumait idézi meg. Ezt a felhozatalt az 1911-ben kiadott *Zeneszerző portrék* tanulmánykötet is tükrözi, melyben tárgyalt művészek sorából egyedül a barokk zene képviselője, Johann Sebastian Bach neve lóg ki. Ám a vele való foglalkozását Csáth azzal indokolja, hogy számára Bach munkássága képviseli a „német faj zenei világuralmának” kezdetét. De vajon miért törpül el „a germán zenei zsenik” mellett mennyiségben és minőségben is a többi nemzet zeneműtermése? – teszi fel saját magának is a kérdést a Haydn alakjának szentelt dolgozatában, majd következtetéseit a hangok véges kombinációjára (melódia, ritmus, harmonizálás, zenei szerkesztés, dinamika, tempó, hangszín) vezeti vissza. Gondolatmenete szerint a reális polifónia összes fontos lehetőségét elsőként Bach merítette ki a barokk idején, ezért a zeneszerzői pályán közvetlenül utána

⁹⁵ Bozó Péter kutatásai szerint az operett magyar nyelvű országos premierje Kassán zajlott le 1866 márciusában (Bozó 2013).

következők nem hozhattak semmilyen újdonságot, csakis az ő megoldásait alkalmazhatták eltérő metodikával, hangszínekkel vagy szerkesztésben. A következő nemzedék számára azonban a dallamközpontú, reális zenekari polifónia megalkotása újabb kombinációs lehetőségeket kínált fel, míg a művészetek területén bekövetkezett stílusváltás új műfajok megszületését igényelte (Csáth 2000, 114–118). A Csáth által felvázolt körülményekről úgy is fogalmazhatnánk, hogy „a legnagyobb zenei tehetséggel ellátott” Haydn, Mozart és Beethoven jókor volt jó helyen. „Mind a három [...] megértette, hogy mi van a levegőben. Mind a három fáradtságot nem ismerő munkakedvvel feküdt neki az új zenei kombinációk kihasználásának és munkáinak monumentális sorozatában valóban sikerült elfogniok, leszögezniök a legnagyobb, legérdekesebb hangviszonylatokat” (Csáth 2000, 118). E három, német származású zeneszerző munkásságához kötötte a szimfónia és szonáta formanyelvének megalkotását, akik „utat mutattak, hogy mely irányban kell és lehet az utódoknak tovább keresniök”, kik között tanulmányában Wagner nevét emeli ki (Csáth 2000, 118). „A német muzsika fénykorát három nagy oszlopmember jelzi. Az elsőnek *Bach*, a másodiknak *Beethoven*, a harmadiknak *Wagner* a neve.” – olvasható Wagnerről írt portréjában (Csáth 2000, 35). Richard Wagner népszerűségét Thomka Beáta a zeneszerző művészetében megmutatkozó feszítő erő munkálkodásával magyarázza, mely az egész kor művészetfelfogását és életszemléletét is befolyásolta (Thomka 1988, 18). Jean Cassou a komponista legjellemzőbb vonásai közé a nagyra törő megtervezést, a nagyszabású elgondolást, a vibráló erőteljességet, a heves szenvedélyt és a heves akarást sorolja (Cassou 1985, 238), mely tulajdonságokkal Csáth szimpatizált. Személyes és zenekritikai írásaiból egyaránt kitűnik a művészt és annak zeneműveit övező csodálata, akit az általa áhított programzenész tipikus képviselőjévé⁹⁶ is avanszál. A modern zenei törekvések életművében való felismerésével őt nevezi meg a zenedrámairás, azaz a muzsika, a szó és színpad eszközeit ötvöző új művészet feltalálójának (Csáth 2000, 12, 36). „Wagner rendkívüli módon érezte a modern idegrendszer szükségleteit. Dinamikájának gazdagsága, a zenei fokozások példátlan merész és széles kinyújtása, a rézfúvókban szertelenül megnövesztett zenekara: mind emellett szólnak” (Csáth 2000, 13).

A 19. század végén és a 20. század elején a zene területén szinte egyeduralkodóvá váló zenei műfajok: az operett és az opera háttérbe szorítják az egyéb hangszeres műfajokat,⁹⁷ mely ágazatok produktumai az irodalom változatos ihletőivé is válnak. Csáthot a romantikus

⁹⁶ Bővebben lásd: Csáth Géza művészi hitvallása az életről és zeneszerzésről: a *Tavasok* című fejezetben.

⁹⁷ Csáth 1912-ben írja: „Budapesten, ahol ma, jobban, mint valaha, virágzik a színpadi és zenekari muzsika” (Csáth 2000, 108).

német opera, különösképp Wagner művei vonzzák, melyekre több novellája történetét is ráépíti. A zeneszerző hősesményének mintájára formálja meg az *Eroica* bárójának halálát, de wagneri ihlettség konstatálható a *Délutáni álom* és a *Hegyszoros* történetében is. Kis Petronella *Egy Wagner-opera parafrázisa* című tanulmányában a *Délutáni álom* kapcsán veti fel a Wagner életére, valamint *A Nibelung gyűrűje* operájának keletkezési körülményeire és motívumaira vonatkoztatható intertextuális rájátszás lehetőségét. Kiterjedt elemzését azzal a konklúzióval zárja, mely szerint az elbeszélés „egy erősen megszerkesztett, két refrén köré szerveződött szöveg, mely – a konkrét zenei anyag felhasználása nélkül – kimeríti az opera műfajának szinte valamennyi sajátosságát: mintha a szöveg önmagában, hangzóanyag hiányában akarna operaszerűvé válni” (bővebben lásd: Kis 2017, 223–233). Szajbély Mihály szoros kapcsolati szálakat észlel a *Délutáni álom* és a *Hegyszoros* írások motivikus rendszerében (Szajbély 2019, 264), mely írásokat Wagner operái egyaránt áthatják, bár Kis Petronella szerint az utóbbi inkább a zeneszerző másik darabját, a *Tannhäuser*t parafrázeálja (bővebben lásd: Kis 2019, 153–159). Csáth wagneri drámákhoz fűződő vonzalmának egyik mozgatója a zeneszerző egyéniségét alakító elemek: az erotika és a vallásos jellegű morál ellentétpárjai, melyről a következőképp vélekedik: „Lelke egy kettős naprendszerhez hasonlítható, amelyik egyik gyújtópontjában a szerelem vörösen izzó napja, a másikban az erkölcs kékes, hideg, tiszta ragyogású állócsillagja helyezkedik el” (Csáth 2000, 109). Ez a kettősség: az érzéki élvezeteket felkínáló, illetve a tiszta nő eszményképe ugyancsak megjelenik a *Tannhäuser* és a *Hegyszoros* két fiatal főhősének útkeresésében: „Mindketten a nők, az élvezetek és a kéjes mámor csapdájában gyötrődnek, nem képesek kiszabadulni szenvedélyekkel teli börtönükből.” – mutat rá az azonosságra Kis Petronella (Kis 2019, 155). Csáth a *Délutáni álomban* és a *Hegyszorosban* rejtett módon képezi le a társzművészetek területén képzett befogadó számára az operák történeti és szerkezeti elemeit, viszont utóbbi elbeszélés záró eseményére, Gracián halálának helyszínére rávetül *A Nibelung gyűrűje* opera egy röpke, konkrét utalás erejéig: „A látóhatárt ebben az irányban két óriási szikla zárta el, majdnem összeértek, és csak igen szűk utat hagytak szabadon. Hegyszoroshoz hasonlított ez a hely, idegenszerű, félelmes és baljóslatú volt, mint az a völgykatlan, hol Hagen megölte Siegfriedet” (Csáth 1994, 174). „Ekkor Tannhäuser sorsa összefonódik Siegfriedével, a két történet egymásba íródik és néhány sorral később a két wagneri hős végzete egybeolvad – Graciánt pedig hozzájuk hasonlóan nyeli el a végzet örvénye.” – olvashatjuk Kis Petronella szavait (Kis 2019, 159).

„Beethoven patetikus tragikus zenéje Csáthnál többször is visszatérő motívum” – nyugtázza Ajtay-Horváth Magda az író zenei allúzióinak irodalmi beépítéseit analizálva

(Ajtay-Horváth 2001). Az asszociációs mezőt kitágító, „beethoveni” címmel rendelkező novellája, *A IX. szimfónia* Szajbély Mihály értelmezésében „nem más, mint a Beethoven-mű programjának kerettörténetbe helyezett, azon belül négy tételbe rendezett, különös Faust-parafrazisként⁹⁸ értelmezett leírása. [...] Aki ismeri Beethoven munkáját, gyorsan rájön, hogy a történet immár a szimfónia első tételének programleírásába fordul, melyet tipográfiai csillag választ el a bevezető résztől” (Szajbély 2019, 208). De a két mű között nemcsak a tartalom, hanem a keletkezés körülményeit illetően is észlelhetünk azonosságokat. Rögtön az elbeszélés hőse, a „saját maga nagyságával küszködő”, „bolondos bonni muzsikusz” látványos egyezést mutat Beethoven alakjával. Ezt egészíti ki annak a zenetörténeti ténynek az ismerete, hogy a komponista utolsó szimfóniáját süketen írta, mely körülmény Csáth írásában szintén előkerül: „A muzsikusz nem hallotta a kopogtatást; mert aki az emberiséget megtanította hallani, aki maga hallotta a mezők énekét, aki hallotta, miként dalol a viharban az erdő, a hegy, a folyóvíz, aki hallotta az emberi lélek megrendítő zenéjét – süket volt” (Csáth 1994, 346). A referenciális olvasat potenciálját legerőteljesebben a novella Öröm szigetén játszódó jelenetei vetik fel. Beethoven szerzeményének negyedik, záró tételében Friedrich Schiller *An die Freude* című versét zenésíti meg, melyet ma *Örömodaként* ismerünk. „Olyan ez, mint egy utolsó kísérlet, hogy az örömet, a biztos, zavartalan, örömteli boldogságot hangszeres zenével fejezze ki.” – szól Wagner megállapítása a szimfónia e részéről (Demény 1938, 112), mely irodalmi megfelelőjét, az öröm dalát Csáth új kontextusban jeleníti meg, mely immár egy primitív vallási szokáshoz kötődik, s egy eszményi női szoborhoz szól: „Magas, tömör oltáron nőalak állt. Teli, széles, erős minden idoma és mégis kecses a mozdulata. Körben, sorban, a szobor körül férfiak járnak, félig táncot lejtve. Izmos a karjuk, erős a testük, szőrös a mellük, az arcuk pedig derült és szép. Egy agg, egy ifjú, egy nő és gyermek, felváltva éneklük az öröm dalát. Egyszerű a dal, tiszta, nyugodt és ujjongó. A férfiak pedig lejtik a táncot” (Csáth 1994, 348–349).

A zenei utalások harmadik csoportjában az intertextusok szövegbe integrált tematikus elemként működnek. Kosztolányi *Pacsirtájában* a színházban játszott *Szulamit* és *Gésák* operettek az író korhű forrásokra vonatkozó felhasználási szándékát tükrözik, melyekről a regény kritikai kiadásából megtudhatjuk, hogy a cselekménnyel megegyező évben, azaz 1899-ben valóban szerepeltek a szabadkai színház repertoárjában. Bár meg kell jegyezni, hogy Kosztolányi a hónapok tekintetében kissé pontatlan volt, mivel a *Szabadkai Közlöny*

⁹⁸ Maga Wagner is Beethoven utolsó szimfóniájának analíziséhez Goethe *Faustjához* fordul segítségért (Demény 1938, 105–116).

híradásai szerint előbbi operettet novemberben,⁹⁹ utóbbit pedig decemberben vitték színpadra, ám a regény története szeptemberben játszódik (Kosztolányi 2013a, 720–721). Míg a Donáth Ede nevéhez kötődő *Szulamit* csupán említés szintjén fordul elő, a Sidney Jones által megzenésített *Gésák* előadása központi szerepet tölt be a szüzsében, beépítése nem összehasonlítási, hanem értelmezési lehetőségeket kínál fel. A zenemű története, de különösképp Vun-Csi dala¹⁰⁰ a színtérre, „a helyi és politikai viszonyokra”, ugyanakkor Pacsirta alakjára is rávetítődik. „Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színháznak nincs villanyvilágítása.” – éneklük a színház nézőterén a sárszegiek (Kosztolányi 2008a, 88). Emellett Hima Gabriella mutat rá arra az értelmezési lehetőségre, hogy Pacsirta csúfságát övező szégyen-tabu megszegéséig vezető útnak egyik banális mozzanata szintén „a Pacsirta távollétében végignézett színdarab »Csúf, csúf, csakugyan« kezdetű és »hess, hess, hess«-sel végződő kupléja, amelynek éppen ezt a kezdő és záró sorát idézi nevetve a házaspár. A tilalom alatt álló szó tréfás kontextusban elveszti félelmetességét, és a csúf jelenség elhességének elfojtott vágya artikulálhatóvá válik” (Hima 1998, 597). Másrészt az operett színtereként szolgáló Japán idegen világa a Vajkay házaspár lányuk merev korlátozásai aluli felszabadulásaként, a Pacsirta nélküli Sárszeg megismeréseként ugyancsak interpretálhatóvá válik. A tér újraértelmezésének lehetőségét főleg a színdarab kezdetén szerzett első, áhítatos rácsodálkozás pillanatai érzékeltetik.¹⁰¹ A hivatkozott szövegrészlet így szól: „Amint a függöny felgördült, elállt szeme-szája. Előrehajolt, hogy minden figyelmét központosítsa. A keleti regék tündérvilága elevenült meg előtte. Sárga, piros, zöld, lila cikázott, színek, melyek összekeveredtek mozgásokkal, hangokkal, szavakkal, új, ismeretlen érzésekkel, régi, ismert ábrándokkal. / A színpad kápráztató volt. [...] – Japán – súgta oda feleségének. / – Igen, Japán, Japán. / Japán, Sárszegen” (Kosztolányi 2008a, 77–78). Azonban a zenemű a regény végére, Pacsirta jelenlétében jelentőségét veszti, melynek a Baross-kávéházból kiszűrődő, Csinos Józsi

⁹⁹ Csáth Géza 1899. november 4-én írt naplóbejegyzése szerint szülei aznap megtekintették a *Szulamit* operettet (Csáth 2013, 141).

¹⁰⁰ „Csúf, csúf, csakugyan,
A kínai tincs.
Node volt s van-e nép
Hol ilyesmi nincs?
Van-e föld, hol a copf
Nem ismeretes.

*Hip-hop csúnya copf
Hess, hess, hess!”* (Kosztolányi 2008a, 87)

¹⁰¹ A *Gésák* története felvezeti a szülők szigorú erkölcsi normáinak az enyhülését is, mely folyamat összetevőit a *Sárszeg – az élménység téralakító ereje* fejezet alatt mutatko be.

cigányprímás által tolmácsolt hangjait Vajkayék figyelmen kívül hagyják (Kosztolányi 2008a, 184).

Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi több történetében is felfigyel a magas művészet és a parlagiság között feszültséget generáló epizódokra, melyeket a beidézett zeneművek váltanak ki. Ennek érzékeltetésére példaként hozza fel az *Édes Anna* azon jelenetét, mikor Patikárius Jancsi a pathefonon Wagner *A bolygó hollandiját* hallgatja (Kosztolányi 2007, 119). Meglátása szerint a romantikus opera szerepeltetése az olvasót arra hivatott emlékeztetni, hogy milyen távol áll a magasnak nevezett művészet világa a regény e szereplőjének kisszerűségétől (Szegedy-Maszák 2010, 294). A *szerb* vagy *Bácskai barátom* címmel megjelent novella már a környezetével, a külvárosi „szurdék” zsíros viaszosvászonnal leterített asztalaival és émelyítően fojtott káposzta- és hurkaszagával meghökkentő párosításként hat az ott felcsendülő komolyzene miatt. Az én-elbeszélő barátja, Bogumil a vendéglő zongoraverklijén mindig Wagner *Lohengrin* operájának nyitányát játszatja le. „Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...” – sóhajtozik a zene hallgatása közben (Kosztolányi 1965, 331), melyet követően az alak zenei műveltsége hamar lelepleződik, amikor a véletlenül megszólaló „Ladi-ladilom” nyekergését az előzőleg hallott zeneművel azonosítja. A *Tannhäuser* nyitányának sokkal inkább odaillőbb környezetet biztosít az *Esti Kornél* Rabló kisvendéglője, bár az orvosnövendék, filozófus és teozófus vendégek nem figyelnek fel a magas művészeti zenetermék hangjaira, a minőségi muzsika számukra csupán háttérzajként szolgál (Kosztolányi 2006a, 79). Kosztolányi a felhasznált zenei vonatkozásaival gyakran minősíti a potenciális hallgatóságot is, viszont az ítéletek meghozatala előtt érdemes figyelembe venni a lefestett körülményeket. „Beethoven mindig poétikus és – tette hozzá kis gondolkozás után – mindig mélabús...” – hangzik el a *Cirill* novella címszereplő tanácsosának szájából saját estélyén, kinek hozzáértését üres közhely alapján nem érdemes megítélni a házigazdai zavara miatt (Kosztolányi 1965, 389). A *cseh trombitás*ban Beethoven szellemének megidézése a haldokló Sznopcsek számára az áhított magas zenei kultúra megvalósulását teszi lehetővé, mely egyben a környezetéről megfogalmazott, lesújtó ítéletét, a „barbárok közönyét” is igazolja. Környezetében egyedül ő ismeri fel a világhírű alakot, emiatt úgy érzi, hogy a zeneszerző csakis őt szólítja meg a tömegben, ahogy „tekintete hívja, átfúrja kemény ingmellét, beleszúr testébe, és neki arra kell fordulnia, ha akar, ha nem” (Kosztolányi 1965, 51). Viszont a szóváltásuk során az olvasó

azon töpreng, hogy vajon a trombitás közelgő halálának előrejelzéseként¹⁰² vagy a délután a kelleténél többet fogyasztott bor hatásaként tudható-e be a látomás.

Míg Kosztolányi irodalmában Wagner és Beethoven alakja és zenéje életminőségét képviselő és a magas kultúrát megtestesítő intertextusként funkcionál, Milkó Izidor merően más minőségben szerepelteti Beethovent *A teplitzi fürdőn* írásában, kinek munkásságát az életrajzi adalékokon kívül semmilyen módon nem tematizálja. A zeneszerző hétköznapi szereplőként tűnik fel, kinek Goethével lezajló eszmecsereje „a legtöbb esztétikai téma” megtárgyalása után a művészet helyett a házasság és a nők körül forog (Milkó 1928, 245–254).

A felállított tipológiát Csáth *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról* című novellájának elemzésével zárom, mely a tipológiaközteség, valamint a besorolás problematikáját is szemlélteti. A szöveg keretes szerkezettel induló, megalapozó bevezetőjében Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* operája jut szerephez, mely előhívását Hózsa Éva az utána előkerülő levél középpontjában álló *Tannhäuser* zeneműre való ráhangolásaként értelmez (Hózsa 2009a, 34).¹⁰³ Pogner szónoklatának az én-elbeszélő általi elfütyörészésének jelentősége azonban ezen a funkción túlmutat, tulajdonképpen az események sorozatának előidézőjeként működik, ugyanakkor a darab látványban is rávetül a színtérre, mely során a regénytér a színpadképpel válik azonossá: „valóban ezt a nyugodt szépségű remek melódiát dúdoltam és fütyöltem, mióta befordultam az utcába. A szűk görbe német sikátor a maga kis tornyaival, apró emeleteivel és erkélyecskéivel: a nagyszerű dalmű második felvonásának díszletét juttatta eszembe, ahol Pogner ötvös mester háza áll, ahol az inasok verekedése folyik le és ahol végre mikor az éjjeli őr tülke szól a nagy Wagner utasítása szerint” (Csáth 2009, 39). A régi kéziratokat árusító kereskedő a sajátos „interpretációt” hallva ismeri fel a „zenebarátot” a narrátorban, kinek magyar származását a beszélgetésük során állapítja meg. Így kerülnek elő a régi, zenei tárgyú kéziratok közül az 1842. október 27-én Drezdában keltezett, a *Tannhäuser* romantikus dalmű bemutatójának tudósításáról szóló írás. A levélben foglaltak Bereky Márton hegedűs nézőpontjából elsőként a dalmű premierjének előkészületeit követik végig a referenciális olvasás lehetőségét

¹⁰² Sznopecsek és Beethoven párbeszéde alatt környezetük az elmúlás és a halál körülményeit aposztrofálja: „A folyosón hideg volt már. Didergő, őszi szél suhant végig künn a meztelen fák között, a holt gyepen levelek járták a haláltáncot, s néhány vékony karó a szálloda udvarából árnyékot vetett az ablakokra. A homályból egy elmosódó fal kísértett, a kerítés előtt az egymásra tornyozott asztalokat mosta az unalmas eső, s alakjuk nagyra nőtt, mint egy fantasztikus, magas ravatal. [...] Öt perc múlva már kihalt az ünneplés, kriptaszerű épület” (Kosztolányi 1965, 53).

¹⁰³ Brenner Dezsőnek írt, 1913. november 24-én keltezett levelében az öt foglalkoztató novellatémák között említi: „Egy II. hegedűs (magyar fiú) levele a Tanhäuser bemutatójáról. Itt kifejttem imádatomat e hallatlan óriási mű felett” (Csáth 2008, 75).

felkínálva.¹⁰⁴ Ezt követően a levél tartalma igazi operabemutató beszámolóvá alakul át, melynek írója egyaránt tájékoztat az előadás nézőközönségéről, továbbá értékeli a rendezői, a színészi és a zenekari játékot is. A szöveg a tudósítás folyamatában azonban megtörik, ezáltal a keretes lezárás elmarad, melyet Hózsza Éva a nézőkre gyakorolt hatás nyomtatékosításával magyaráz, ugyanakkor felveti a kézirat töredékességének a lehetőségét is (Hózsza 2009a, 34).

¹⁰⁴ Az opera bemutatójának valós körülményeiről Hózsza Éva *Kézirat a kéziratban – a megtalált levél tanulmányában* olvashatunk (vö. Hózsza 2009a, 34–35).

2.2. Zenére komponált novellák – Csáth Géza *A varázsló kertje* kötetének zenei motívumai

A századfordulón a magyar irodalom, különösen a lírai műfajok és a novellairodalom zene felé fordulása figyelhető meg. A korszak zeneileg is képzett és tájékozott írói, költői – a hallási ingerek nyújtotta lehetőségeket felfedezve – jelentős zenei irodalmat hoztak létre, akik között az egyik legzeneértőbb egyénként Csáth Gézát tartjuk számon (Peremiczky 2007). Zeneszerző és zenét interpretáló munkássága a tanúsítója, hogy módfelett értette a nyelv és a szó titkait, amit a művészetek vegyítésekor előnyére tudott fordítani. Dalaiban, főként Ady és Kosztolányi verseinek megzenésítésekor a szavakkal megfogalmazott művészi hatást át tudta fordítani a zene nyelvére (Kelemen 2009). Szöveg és dallam összekapcsolása mellett próbálkozott gondolatainak zenei formában való kifejezésével is, mely igazolására Kelemen Éva *Művészetek vándora, A zeneszerző Csáth Géza* című kötetében egy olyan esetet ismertet, amikor a kémia tantárggyal kapcsolatos kellemetlen érzéseit egy apró zenei szösszenetben vázolta fel (Kelemen 2015, 29). Azonban zeneszerzési kísérleteinek tanulsága alapján hamar felismerte, hogy ha nem érti a zene „szövevényes mesterség-titkait”, akkor gondolatait sem képes hangjegyekkel úgy leírni, hogy azok az elképzeléseinek megfelelően szólaljanak meg. „[A] zeneszerzőnek [...] kötelessége más és más, megfelelő zenei szerkezeteket kigondolni.” – foglalja össze a művészi munkára vonatkozó elvárásait *Puccini* tanulmányában, melyet saját életműve tekintetében irodalmában juttatott érvényre (Csáth 2000, 9). A hangok helyett inkább a szavakkal való komponálást választotta, s – Kelemen Éva szavaival élve – „kidolgozott zeneművei különös gonddal leírt novelláiban, zseniálisan szerkesztett szövegkompozícióban öltöttek testet” (Kelemen 2015, 34).

Novelláiban a szépirodalom hagyományos eszközkészletét a zene világához való közelítéssel igyekszik kiegészíteni, s ez által felidézni a befogadók zenei élményeit, a zenével a befogadók érzelmeire hatni (Szajbély 1989, 132). Számos írását szinte „hallhatjuk” is, köszönhetően a bennük foglalt zene érzékletes hangulatkeltése által. Szövegeibe általános jelleggel furakodnak be a zenei motívumok egy hangszer; egy dallam; egy zenemű megemlézése; egy zenész, zenekar vagy zenekedvelő szereplő; vagy a bennük megszólaló muzsika formájában. Ám az 1908-ban kiadott első novelláskötete, *A varázsló kertje* a hallási csatornán átszűrődő érzékelések, a hangok nyújtotta komplex érzéki hatások mennyisége tekintetben mégis kiemelkedik további kiadványai közül. Azt olvasva szinte alig találhatunk olyan novellát, amely nem rejtene magában valamiféle zeneiséget. „A muzsikára teremtett és képzett fülű ember hallásával markol meg némely hangulatot, érez meg finom rezdüléseket és

ad annyira jellegzetes menetet a közlendőinek” – olvasható a kötet megjelenést követő tizenhárom bírálat egyikében (Szajbély 1989, 144). A *varázsló kertjében* Csáth a művészeti ág elemeivel játszva hoz létre egy sajátos hangzást, de a zenei motívumok megjelenése mellett megfigyelhetjük saját, gyerekkori élményeinek a beépítését is. Néhány esetben érzékelhetővé válik a zenei epizódok mögött álló tudatossága, az előre eltervezett hangulat teremtésének igénye. A családi zenélések emlékeit a *Mariska az anyjánál* történetébe foglalja bele, amelyben a kilencvenes éveiben járó, vak öregasszony cérnavékony hangján Csokonait énekel és gitározik lányának és dédunokájának. Ez a jelenet annyira különleges, hogy úgy érezzük, egy család belső magánéletébe lesünk bele. Az olvasót egy intimitást sugárzó aura vesz körül, amelyben az idős majkó hangja az ember lelkéig hatol. A zenében az élet tapasztalatai elevenednek meg, minden boldogságával és fájdalommal, melyet nemcsak a szereplők, hanem maga az olvasó is lélegzetviasszafojtva „hallgat”, azaz olvas végig. Hasonlóan bensőséges pillanatnak lehetünk szem- és fültanúi a *Szombat este* novellájában, mikor az édesapa feleségével összebújva a zongorán szomorú dalokat játszik, melyet a gyerekek a másik szobából hallgatnak. Szinte halljuk a tisztaszobából átsűrődő halk zongoraszót, amely a kisgyermek ágyánál elhangzó altatódal emlékét idézi meg, hatására a világ is elcsendesedik, s a gyerekek lassan elalszanak. Másképp csendül fel a zongora hangja a *Jolánban*, amelyben a zene egy erotikus pillanat kifejezőeszközzé válik. Szintén egy intim jelenetnek vagyunk tanúi, amelyben a fiatal és csinos Jolán az udvarlójának ölében ülve játszik a hangszeren, míg a zongoraszót az utcáról halló fiúk szemei előtt a mosolygós és finom lány képe idéződik fel. A *kék csónak* fürdőbéli helyszínén az étteremből kihallatszó hegedűszó az esti vacsora szolid hangulatát festi le, amelyben magunk előtt láthatjuk a halk zene mellett vacsorájukat zajtalanul fogyasztó polgárokat. Ugyanakkor az *Eroica* és a *Nyári bál* zenei motívumaiban – a cigányzenében és a táncokban – a bálók lendületes lüktetését és finom eleganciáját ismerhetjük fel.

Csáth azonban nemcsak a hangulateltetés ürügyén fordul a zenéhez, hanem némely írásába az általa átélt eseményeket ülteti át. 1907. január 15-én Budapesten, a Royalban Mérő Jolán zongoraestélyén vett részt (Csáth 2007b, 91), mely esemény alkalmával szerzett élményei a *Budapesti Napló* 1907. január 16-ai számában kerülnek megörökítésre. E beszámolójában Mérő Jolánt a magyar zongora-művésznők között a legelsőnek titulálja, kinek játékát a zongoraművészek tömkelegét meghallgatva erősnek, meghatónak, hangkeverésében újítónak és egyéninek jellemzi (Csáth 2000, 283–284). De vajon csupán a véletlennek tekinthető-e, hogy a zongoraművésznő és a *Jolán* novella hősnőjének a neve megegyezik, illetve hogy egyéb hasonló jegyek is felfedezhetőek közöttük? Az teljes

bizonyossággal nem állítható, hogy róla mintázta volna fikciós alakját, mégis lehetséges, hogy az említett zongoraestély olyan mély impressziókat tett rá, hogy a művésznőt első novelláskötetében megörökítette. A külső hasonlóságokat sorba véve írásában Mérő Jolánt ifjú és szép leányként festi le, majd hozzáteszi, hogy régóta nem imponált neki annyira zongorás, mint ez a rózsaszín ruhás, fiatal lány (Csáth 2000, 283). Szavaiból nemcsak a zongoraestély rá gyakorolt hatása érződik ki, hanem maga a művésznő iránt tanúsított rajongása, áhítata is. A *Jolán*ban szereplő, az elbeszélésnek címet adó lányt a narrátor visszaemlékezései szerint barátjával, Telkes Palival a város legszebb lányának tartották, aki magas és nyúlánk volt, haja szőke és selymes, amelynek finom illatát mindig érezni lehetett. Bőre fehér, szeme nagy és sötétszürke, amely alatt két hamvas-lila színű karika kanyarodott. Jolán a fiúkkal mindig finomat bánt, kedvesen és mosolyogva szólt hozzájuk. Azt is megtudjuk, hogy többnyire piros vagy rózsaszínű empire ruhákat viselt, akárcsak a művésznő az estélyén. Emellett a novella Jolánja szintén zongorán játszott az udvarlójának ölében ülve (vö. Csáth 1994, 15–19).

Csáth számára a zene a kifejezés egyik eszköze, amelyet úgy ötvöz az irodalommal, hogy egyidejűleg az olvasók több érzékszervére is hat. Különleges érzékkel komponálja meg szövegeit, a mélyebb benyomáskeltés igényével adva meg az alaphangulatot. A zene irodalomba való átfordítása *A varázsló halála* kötet két novellájában: a *Tavaszi ouverture*-ban és az *Eroicá*ban a legszembetűnőbb. Előbbiben a zeneiség érzékelési módjaira támaszkodva egy komplex zenei élmény gyakorolta hatást mutat be szöveg és zenemű szimultán megkomponálásával, utóbbiban pedig Beethoven szimfóniájának egy sajátos átíratát, irodalmi leképződését ismerhetjük fel. Csáth ezen írásaiban egyidejűleg találkozunk a zeneértő és a szépíró, zenei műveltségét a felhasznált zenei motívumok által megcsillogtatva.

2.2.1. Zenemű a novellában: a *Tavaszi ouverture*

A *Tavaszi ouverture* „hangszerelésében” Csáth zenei műveltsége és jártassága erőteljesen megmutatkozik. Elődje *A faluból* című verse (Szajbély 1989, 145–146), melyet novella formájában elsőként 1905. február 19-én *Olvadás* címmel publikált a *Bácskai Hírlap* hasábjain (Dér 1980b, 276). A mű szövegét meglehet, hogy az időközben szerzett zenekari élményei hatására dolgozott át és bővített ki, így nyerve el végső, „zenekarra átírt” formáját, amelyet 1908-ban *A varázsló kertje* című kötetében jelentetett meg. A címbeli műfajmegidezés szövegszervező stratégiaként működik – Hózsza Éva szavaival élve –, „partitúra-imitációként olvasható” (Hózsza 2010, 63). A vers témájának prózába öntött változatában már egy kész, teljes kompozíció bontakozódik ki, melynek írója egyben zeneesztéta és novellista szemszögből mutatja be tehetségét.

Bóka László, Csáth első monográfiája Schumann *C-dúr zongora-fantáziájának* nyelvi kifejezését látja a zenei fogantatású elbeszélésben (Bóka 1978, 47), amely egyirányú, a témára erőszakolt oksági viszony feltételezése kissé elhamarkodottnak tűnhet, hiszen a művek összekapcsolhatóságát semmilyen filológiai forrás nem bizonyítja. Csáth évekkel később, a zeneszerző születésének századik évfordulóján a *Világ* 1910. június 10-ei számában emlékezik meg Schumann alakjáról és művészetéről,¹⁰⁵ s jelenti ki, hogy munkái közül az említett darabot szereti a legjobban. „A tavasznak, az ifjúságnak, az életkedvnek felséges tomboló himnusza ez. Invenció-lavina, konstrukciótökély.” – áll a rövid tanulmányában (Csáth 2000, 33), mely folytatásában kifejti, hogy az életörömet megfestő kompozíció mellett ugyanúgy közel érzi magához a művészt a pusztulás komor sejtelmeit kifejező zongoradarabjaiban is (Csáth 2000, 34). A zeneszerzőhöz kettős érzések kötik: kamarastílusát, hangszerelését, zenekari kifejezőmódját, zongorájának hangszíneit, dallamait eredetinek, sőt zseniálisnak találja, mellyel szemben zongoraszonátáinak vastag, dús hangzása nem rokonszenves (Csáth 2000, 34). Schumann élete derekán megírt első szimfóniáját ugyancsak a tavasz témájának, az évszak utáni vágyakozásának szenteli, melyben foglaltak nem éreztetik hatásukat a *Tavaszi ouverture*-ban. A zeneszerző az általa „Tavaszi” szimfóniának nevezett műve komponálásáról így emlékezik: „1841 tél végén írtam ezt a szimfóniát – ha szabad mondanom – abban a tavaszi lázban, amely az embert öregebb kora minden évben újra és újra magával ragadja. Nem akartam a tavaszt programszerűen

¹⁰⁵ Elsőként 1906. augusztus 5-én jelentet meg egy írást *Schumann* címmel a *Budapesti Napló*ban a zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójának tiszteletére (Csáth 2000, 52–53).

festeni, de hogy ez az időpont, melyben szinfóniám született, nagy befolyással volt tartalmára és tagozódására – azt biztos állítom” (Demény 1938, 128).

Saját meglátásom alapján Csáth novellájában inkább a filharmonikus hangversenyek hallgatójaként és fellépőjeként szerzett tapasztalatai és élményei válnak érzékelhetővé. Naplóbejegyzései és kritikái tanúskodnak arról, hogy Budapesten töltött ideje alatt rendszeresen látogatta a főváros zenei eseményeit, európai szimfonikus zenekarokat 1904 ősztől hallgathatott, melyekkel párhuzamosan közölte kritikait a Filharmóniai Társaság és az Akadémiai Filharmónia előadásairól (Dér 1980b, 254). A magyar Filharmóniai Társaság első hangversenyét 1906. november 7-én rendezték meg a budapesti Vigadó épületében, mely előadást úgy jellemez beszámolójában, mint a rohamosan életre kelő zenei szezon első nagy szívdobbanását (Csáth 1977, 34). Ha azokat a hangversenyeket szeretnénk felsorakoztatni, amelyek között kapcsolódási pontok fedezhetőek fel a *Tavaszi ouverture* novellájával, ki kell emelni Vincent d’Indy *Nyári nap a hegyek között* című darabját feldolgozó Filharmóniai Társaság negyedik hangversenyét, melyre 1906. december 19-én került sor. Ez az előadás igen erőteljes hatást keltett az íróban. Az esemény helyszíne, az ő szavaival élve, igazi harctérre változott, melyet bemutató írás nemcsak a program beszámolójára szorítkozik, hanem az élet és a művészet kapcsolatára is felhívja a figyelmet, s a muzsikát az „élet zenei ekvivalenciájának” nevezi (Csáth 1977, 36).

A darab és a novella között találhatunk párhuzamokat. A hangverseny zenekölteménye három részből áll: hajnalból, nappalból és éjszakából. Ez a tagoltság egy olyan ívet ír le, amely a szimbolikus halálba, elmúlásba és sötétségbe vezet. A hajnal több zeneszerző, köztük Wagner és Puccini műveiben sűrűn előforduló motívum, azonban az éj előre nyomulását kevesen mutatják be úgy, mint ahogy d’Indy teszi. A *Tavaszi ouverture* története hasonló ívet mutat be, viszont benne nem a napszakok, hanem az évszakok váltakoznak. A rideg, hosszan tartó és a hónapok óta nem múló télből a színeivel és illataival az agyat megbénító tavaszba jutunk el. Kelemen Éva mutat rá arra, hogy Csáth életművében több olyan alapmotívumot is felfedezhetünk, melyek az alkotóművészi gondolkodásmód egységességét igazolják (Kelemen 2015, 49). Egy ilyen kedvelt téma-transzformációja és variációja a tavasz, mely zenéjében¹⁰⁶ és irodalmában is realizálódik. Novelláiban a művészi kifejezés kínálta lehetőségeket kombinálja, amikor az évszakhoz hallási érzeteket társít. Ajtay-Horváth Magda a különböző érzékelési ingerek hatásait vizsgálva jelenti ki, hogy az „érzetegyüttesek nyelvi szinten a színesztéziában valósulnak meg, azaz egy olyan

¹⁰⁶ Tavasszal kapcsolatos zeneművei: *Tavaszi. Symphonikus kép* (zongorakivonat, 1918); *Tavaszi (Olvasás, Szellők, Tavasz)* (tervezet 4 hegedűre, dátum nélkül) (Kelemen 2015, 108, 111).

képtípusban, amely egyetlen szintagmába, vagy akár egyetlen szóba kombinál egymástól különböző érzeteket: színérzetet hangérzettel, tapintásérzetet elvont fogalommal stb. Az érzetegyüttesek nyelvi kifejezése a művészi nyelvhasználat sajátja, az emberi érzékenység magas fokáról tanúskodik” (Ajtay-Horváth 2001). Csáth a *Találkoztam anyámmal* írásában a májust az érzéki érzetek halmozásával, a tavasz idilli, már-már mesebeli hangjaival és illataival írja le: „Hárfaszó és fuvolaének csengett messzire a mezők fölött. Gyöngyvirágok daloltak nekünk ifjú illatokat” (Csáth 1994, 27). „A c-mollt hallom újra és újra. Nálam ez a tavasz hangneme.” – olvasható a *Tavaszkokban* (Csáth 1994, 530), mely zenei utalást a zeneértő Kelemen Éva „különös szimbolikának” nevez (Kelemen 2015, 49–50). Ennek magyarázata, hogy a mollok hangzását tradicionálisan inkább szomorkásként szokás jellemezni, melyhez meglepő párosításnak tűnhet az általában a fiatalság, a megújulás és a kinyílás szimbólumát képviselő évszak toposza. Ám Csáth más alkalmakkor ugyancsak sajátos, sőt mi több, szokatlan módon ábrázolja tavaszait, mely vezérmotívum felhasználásáról Kelemen azt mondja: „számtalan megjelenési formája, tartalmi kifejeződése, színe, illata, hangszere, hangneme és dinamikája – önálló élete van” (Kelemen 2015, 49). Ezt érzékeltetve a *Tavaszkokban* a bekövetkező évszak, a rügyfakadás éppen az elmúlt tavaszok emlékeit idézi fel, a *Tavaszi ouverture*-ban pedig nem a várt megújulást, vidámságot és reményt hozza meg, hanem a narrátorban a természettel való egyesülés szándékát kelti fel, amely a természettől elszakadt, a társadalom iránt közönyös ember számára a halálhoz vezet (Szajbély 1989, 133). Utóbbiban ezt az abnormális irányt a szöveg körülményei szintén jelzik: „a tömeg nem engedte. Folyton az útjában állott, zajongott, az ellenkező irányba iparkodott” (Csáth 1994, 65).

A feszültség érzése a *Tavaszi ouverture* egészét áthatja, mely szöveget hangszerek tagolnak részekre. A zaklatott, nyugtalan hangulatot a hangszerek kiválasztásai és a dinamikai utasítások fokozzák. Ez a narrációs eljárás hasonlatos Vándor-Weiner Leó *Farsang* című zenekari humoreszkiájában alkalmazottakkal, mely az Akadémiai Zenekar második hangversenyén, 1908. január 20-án meghallva teljesen lenyűgözte Csáth Gézát. A kompozíciót már korábbról is ismerte, hiszen a zeneszerzőhöz egyetemi éve kezdete óta szoros, baráti kapcsolat fűzte,¹⁰⁷ melyet igazolandóan a *Hegyszoros* című novelláját neki ajánlotta, valamint öccse, Dezső naplójából értesülhetünk arról, hogy 1907 végén a kérdéses darabot hazavitte, és azt édesapjával közösen eljátszották (Jász 2001, 7; Kelemen 2015, 31).

¹⁰⁷ Baráti kapcsolatukról bővebben lásd: Kelemen 2015, 31–32.

Az előzetes ismeret ellenére, a hangversenyt követően az eseményről¹⁰⁸ és a zeneszerzőről¹⁰⁹ egyaránt megjelentetett egy-egy írást. Ami a *Tavaszi ouverture* novella és a *Farsang* zenemű párhuzama szempontjából releváns, hogy az utóbbi történetének részleteit, melyet Csáth kritikájában részletekbe menően kiemel, egy-egy hangszer képviseli. A zenei kifejezés zsenialitásaként a gyülekező vendégeket hegedűk és brácsák, a zsúfolt tömeg képét a becsatlakozó fuvola, oboa, fagott, trombiták és kürtök adják át. Tudósításában közölt emlékei szerint a hangversenyt hallgatva egy teljes színdarab kerekedett ki a szemei előtt, amelyben a részeg bácsit a fagott hangja testesítette meg, a társaság jókedvét a fuvola, az oboa és a klarinét hangja helyettesítette, a szólóhegedű pedig a mulatság alatt bús magyar nótát eléneklő szereplőt képviselte. A darabot végezetül a pásztorsíp és a fuvola hangja zárta (Csáth 1977, 147–149). Csáth ez a hangverseny alkalmával fedezte fel újra a hangzásban, a szerkezetben és a motívumokban rejlő teljes zenei megfelelést. Erre a lehetőségre már d'Indy darabjában is felfigyelt, amelyben az éjszaka a vonósok által percekig kitartott akkord hangján szólal meg (Csáth 1977, 37). Majd később, 1908-tól a Szabadkai Filharmónia zenekari tagjaként nemcsak hallgatóként, hanem első kézből is megtapasztalhatta a zenén keresztüli lélekállapot és hangulatok érzékletes bemutatását.

Mindezekből láthatjuk, hogy nem első benyomások alapján próbálkozott a zenei kifejezéssel, hanem megszerzett ismereteit és jártasságát kapcsolta be irodalmi szövegeibe. Nem egy, konkrét zeneművet akart leutánozni, hanem egyedít alkotni. A zene lényegét ragadja meg a *Tavaszi ouverture*-ban, amelyben a zenemű csupán fikció, a hangszerek pedig mindössze szimbólumrendszert képviselő kellékek. A zenei aláfestés adja meg a novella keretét, kelt a befogadóban érzelmeket, majd vezeti azokat. Az olvasók zenei műveltségének aktivizálásával teszi érzékletesebbé saját művészi mondanivalóját (Szajbély 1989, 134), melyhez a hangszerek jellegzetes hangjához fordul segítségért.

Ha végigkövetjük a hangszereket és a szövegben általuk képviselt elemeket, megállapíthatjuk, hogy a kemény telet a vonósok, a tavasz ébredését a pásztorsíp és a fuvolák, majd a becsatlakozó hárfa és hegedű hangjával felelteti meg. Télen mindent a fagy ural, míg a tavasz beköszöntével egymást követik az események. „Egy napon azonban künn nagy változás történt.” – olvasható a novella hősből kiváltott eksztatikus állapot felvezetője (Csáth 1994, 65). A természet és az emberek egyaránt téli bágyadtságukból ébrednek: kisüt

¹⁰⁸ Az *Akadémiai Zenekar második hangversenye*, *Budapesti Napló*, 1908. január 22. (Csáth 2000, 360–361).

¹⁰⁹ A *Nyugatban* 1908. február 16-án publikált zenekritikáját barátja alakjának szenteli, melyben az esten felhangzott műnek csak rövid ismertetésére szorítkozik, s inkább a szemében a korszak egyik legígéretesebb tehetségének tartott zeneszerzőt méltatja, akit kortársai között „eredetiség, invenció, tudás tekintetében” az elsők közé sorol (Csáth 1908a).

a nap, olvad a hó, csörögve folyik a csatornában az olvadt hóvíz, ragyog az ég, felhők rohannak át az égen, kioltják a kályhatüzet és kitarják az ablakokat. A tavasszal együtt felprezeled az élet, amelynek jellemzésére több hangszer együttes hangja hallható. A hosszan tartó tél után, a föld heves és türelmetlen fellélegzésekor egyedül csak egy hegedű szól halkán. Az utcai forgatag leírásánál a trombita hangjához vonósok csatlakoznak, melybe kürtök és harsonák vegyülnek. A harsona felhangzásakor érezzük a lüktető erőt, ilyenkor kérdések és felkiáltások hangzanak el: „Hová megy ez a sok ember? Hová mennek?”; „Kenyeret, kenyeret! [...] Tanulni, tanulni!” (Csáth 1994, 65, 66). Fokozatosan egyre több hangszer kapcsolódik be, váltják fel egymást és kombinálódnak egymással. A természet leírásakor csupán pár hangszer szólal meg, legtöbbször a hegedű, a cselló, a hárfa vagy a fuvola finom hangján. A tömeg, az emberi sokadalom részleteinél erőteljes, hangos kavalkád hallható harsonákkal, kürtökkel, trombitákkal. A hangzás között fennálló opposzió Ajtay-Horváth Magda olvasatában metonimikusan az emberi érzékenységben megnyilvánuló különbségekre utal (Ajtay-Horváth 2001). Ebből a szempontból a csend, avagy a zeneeltűnés is hangsúlyos szerepet kap a történetben, mely felé közelítés többszöri nekilendülés után, a zenei hajtóerő következtében valósul meg (Hózsza 2010, 63–64). „Hallgatta a csendesség mondhatlan zenéjét.” – áll a novella végén (Csáth 1994, 67), majd a hős halálakor a tragédia kiemelésének hatáskeltését szolgáló, hosszan tartó csendet előbb egy hegedű alig hallhatóan váltja fel, a kihűlő testet pedig a fuvolák két magas hangja búcsúztatja.

1908-ban Csáth valóban komponált egy zeneművet *Tavaszi ouverture* címmel. „Józsi bátya este jön: s elég, ha várom és örülök... Tavaszi ouverture-je készülöben van (zongora négy kéz, két hegedű, pikoló, fuvola). A családnak írja. Mindannyiunknak jut szerep.” – írja naplójában öccse, Dezső (Jász 2001, 32). A kézirat befejezési dátuma 1908. április 9, a családja körében szétosztott szerepek pedig a következők: „fuvola Apa, I. hegedű Józsi, II. hegedű Dezső, Primo (zg.) Mádi, secundo Anya, Csengettyű Laci” (Jász 2001, 35). Viszont ez a *Tavaszi ouverture* jelentős különbségeket mutat a novellához képest. Hangszerelésében nem az elmúlás, a megújulás igényéből fakadó halál érzelmei dominálnak, hanem inkább az idilli boldogság és a békés derű kapja benne a főszerepet (Kelemen 2009). Így hát Csáth *Tavaszi ouverture*-ja igazán hosszú utat jár be, míg végül *A faluból* címet viselő verséből lett zeneműként egy teljesen új formát és tartalmat nyer el. A novella különlegessége, hogy egyszerre irodalmi szöveg és bizonyos szempontból szövegből alkotott zenemű is, melyben a zenei kifejezés prózában alkalmazott új változata figyelhető meg. Kelemen Éva hangszerelt novellaként, az elmúlás és újjászületés zenéjeként, valamint valódi programzeneként utal a műre (Kelemen 2015, 50).

2.2.2. Egy szimfónia átírata: Csáth *Eroicája*

Csáth Géza *Eroica* címet viselő novelláját 1906. november 1-jén publikáltatja a *Budapesti Napló*ban, mely megírásának időpontjáról naplójának egy rövid összefoglalója nyújt támpontot, mégpedig egy „1906. Szept. Okt. Nov. dec.” keltezéssel ellátott bejegyzésben felbukkanó *Eroica* címszó által (Csáth 2007b, 37).

A novella elemzését rögtön azzal a megjegyzéssel kell kezdenem, hogy Ludwig van Beethoven nevéhez kötődik egy azonos címet viselő szimfónia. Pontosabban a zeneszerző kolosszális harmadik szimfóniájáról van szó, amely négy tételből épül fel. Az bizonyossággal kijelenthető, hogy Csáth jól ismerte Beethoven munkásságát, akiről a *Zeneszerző portrék* kötetében is megemlékezett. A 20. század elején elismert komponisták közül őt tartotta a legnagyobb zeneköltőnek, kinek alkotásait nagy egyszerűségükben fenségesnek, fantáziájukban pompásnak és könnyednek, kivitelezésükben utánozhatatlannak és egyedinek, gondolatokban gazdagnak, valamint érzésekben változatosnak talált (Csáth 1977, 330). Ismerte zongorára és hegedűre írt szonátáit, vonósnégyeseit, operáját, zenekari költeményeit és szimfóniáit, többek között az említett *III. szimfóniát* is. Hagyatékában felfedezhető a zeneműnek a novella megírását követő évből származó elemzése (Kelemen 2015, 115). A közel egy óráig tartó hatalmas kompozícióról 1910-ben a *Hírek a filharmóniából* című, a Szabadkai Filharmóniai Társaság közelgő hangversenyének tervezett programját ismertető cikkében jegyzi meg, hogy benne a nagy mester új utakat tör és félelmetes erővel, a géniusz hatalmával tépi szét a kötelékeket, amelyek őt a régi formákhoz hozzáfűzték (Csáth 2000, 200). E kijelentéssel meglepő módon az egyházi karnagy és zeneszerző, Demény Dezső 1938-ban kiadott *Hangversenykalauzának Eroica* elemzésében is találkozhatunk, mikor úgy fogalmaz, hogy Beethoven szimfóniájában „Új, töretlen ösvényre lép. Titáni erővel tépi szép a köteléket, mely őt a régi formákhoz, a régi művészethez fűzte” (Demény 1938, 69).

A novella szerkezetét a szimfónia négy tételével szokták összehasonlítani, melyet saját meglátásaim és az általam felismert összefüggések alapján ismertetek. A zenemű tartalmi és formai értelmezéséhez Richard Wagner elemzéséhez fordulok segítségért (bővebben lásd: Demény 1938, 70–77), aki az *Eroica*, azaz a „Hősi-szimfónia” kapcsán arra figyelmeztet, hogy a hős kifejezést tágabb értelemben vegyük, s ne csak valamilyen katonai hősről gondoljunk.¹¹⁰ „E szó »hős« magában foglalja az egész, a teljes embert, akinek emberi érzelmek: szerelme, fájdalma, ereje hatalmasak. Egy ilyen hőst ecsetel a művész megkapó

¹¹⁰ Beethoven eredetileg Bonaparte Napóleon személyéről írta a szimfóniát.

zenéjével. [...] Az egész művet egy hatalmas, tökéletes embernek valóban emberi érzelme tölti be, mely magába ölel a gyöngédségtől az energikus erőig mindent” (Demény 1938, 70).

A szimfónia első tételének elején nincs lassú bevezető rész, hanem rögtön utána a főtéma következik. A novella fő témája és „hőse” egyértelműen a báró, a huszárok főhadnagya, akit már a szöveg elején megismerünk: életét és kinézetét, valamint az őt körülrajongó fiatal, bálozó lányok táborát. „Valóban, amikor először nekem a bárót megmutatták, rögtön tisztában voltam, hogy nem tartozik a közönséges katonatiszt-báli-hősök típusába. A remekbe készült lakksizmákban úgy taposta az aszfaltot, hogy az embernek, ha értett a dologhoz, elállt a szeme-szája, mert nem tudta egyhamarjában elgondolni ennek a különös, kimondhatatlanul könnyed és előkelő járásnak anatómiai lehetőségeit. Kicsiny, sápadt arcán az orr, egyedül az orr volt félreismerhetetlenül zseniális szabású, a szeme közönséges szürke szem, az egész arc leborotvált, és vékony ajkai lefelé konyultak. (Kissé, nagyon kissé. Dacosan vágyóan.) A haja sötétszőke, oldalt elválasztva.” – elemzi első benyomásait a narrátor az alak látványos, a szimfóniához méltó belépőjét követően (Csáth 1994, 28). A báró, az eszményi polgár megtestesítője, modorában és küllemében hibátlan, a lányokkal mindig gavallérosan viselkedik, kiválóan táncol. A bál résztvevői izgatottan lesik megjelenését, róla beszélnek és áradoznak. Demény Dezső a zenemű első tételt így összegzi: „Gyönyör és fájdalom, vidámság és szomorúság, kedvesség és keserűség, ábrándozás és vágyakozás, epedés és mámor, merészség, dac és féktelen önbizalom váltakoznak gyors egymásutánban úgy, hogy valamennyit folyton érezzük s érezzük azt is, hogy ezek mind egybetartoznak, egy embert alkotnak” (Demény 1938, 71). S valóban, a novella hősének alakjában mindezen ambivalens érzések egyesülnek, aki ezeket az érzéseket váltja ki a környezetéből: az érte epekedő lányokból, a kezdetben ellenálló és dacos, ugyanakkor kíváncsi elbeszélőből.

Beethoven szimfóniájának második tételben, amelyet *Gyászinduló*ként emlegetnek, a mély fájdalom és ünnepélyes gyász hangjai csendülnek ki. „Nem akarjuk, hogy a fájdalom legyőzzön, nem is akarunk tőle szabadulni – túrni akarjuk, férfiasan szívünkben viselni.” – írja Wagner a mű e részletéről (Demény 1938, 73). A novellában ezen a ponton kerül megfajlásra a báró viselkedése mögött rejlő titok. A narrátor először csak a belőle áradó parfümillatra figyel fel, azonban hamar rájön használatának céljára: a betegség szagának leplezésére, mely iránt érzett fájdalom immár megoszlik kettőjük között.

A szimfónia harmadik tételét a báli hangulattal szokták összehasonlítani, amelyről Wagner a következőket írja: „E tételben a hőst, az embert új oldaláról ismerhetjük meg: aki bánat és szomorúság helyett a vidám alkotó tevékenységét választotta” (Demény 1938, 74). A

novella tiszteletreméltó hősének halálba vezető útját követjük végig, aki annak ellenére, hogy csak hónapjai vannak hátra, betegségét elrejtve, bő ruhákba öltözve, mosolyogva és bámulatos energiát mutatva érkezik meg a bál helyszínére. „Ez az ember meg akarta élni életének utolsó napjait – mert csak hónapok voltak már neki hátra – és kidolgozta magának a dolgot. Csupa kontraszttal. És mert az ő élete egy rémes elmúlásé volt – elment a nevető, az életkíváncsi lányokhoz. Semmi se kellett neki a testükből – hiszen vérenek minden harmadik cseppje meghalt már –, megelégedett azzal, hogy megejtette a lelkét valamennyinek.” – vélekedik az elbeszélő (Csáth 1994, 29). A főhadnagy célja, hogy utolsó napjaiban mindenki csak őt nézze, ámuljanak előkelő mozdulatain, a lányok csakis róla beszéljenek, s emlékezzenek rá hosszú évek elmúltával is. Megérkezése után utolsó erejét felőrölve, egyetlen percre sem pihenve táncol, gyönyörködik a környék szépségeiben, pezsgőt iszik és cigarettázik. Az elbeszélő több alkalommal is csodálattal szól a báró halálhoz való hozzáállásáról, hogy azt nem félelemként éli meg: „Micsoda művészettel éli végig ez az ember utolsó óráit is.”; „Bölcs, szép és művészi halálbamenés!” (Csáth 1994, 30, 31).

Elérkezünk a szimfónia utolsó tételéhez, a fináléhoz, mely zenemű és novella formájában is szöges ellentéte az első tételnek (Demény 1938, 75). A narrátor külső szemlélőként észreveszi a bárón a betegség és a fáradság jegyeit, látja erejének fokozatos csökkenését, lábai roskadozását, láztól égő testét, sápadtságát. Az idény utolsó bálja éjszaka három óra felé lassan véget érni készül, néhányan már hazaindulnak. A báró egy Chopin-mazurkát szeretne elhúztatni a cigányokkal, de mivel azok egyet sem ismernek, egy régi valcert kezdenek játszani, amelyet az elbeszélő gyermekkor óta nem hallott. Érdeemes kiemelni ezt az epizódot, mivel benne a műzene és a cigányok által játszott zene két ellentétes pólusa találkozik. Magyarország, de különösképp a vidék század eleji zenei életének fejlődésében igaz, hogy fejlődő tendencia és a minőségi zene felé fordulás megmozdulásai voltak észlelhetőek, viszont az országot továbbra is a nóta, az egyszerű muzsikálás jellemezte. „Tagadhatatlan, hogy a zene művészetében szerteszéjjel még a dal uralkodik. S egyszerű embernek ily egyszerű formák kellenek, ezt hallja a cigányok húrjairól és remekeket hall” – írja Csáth *A magyar zene* címet viselő kritikájában (Csáth 1977, 15).¹¹¹ A báró tehát a mazurka helyett egy régi valcer hangjaira járja el a haláltáncát. A bál forgatagában a narrátor lesz az, aki utolsó pillanataiban odarohan hozzá, és segíteni próbál neki, viszont addigra meghal. Utolsó gesztusaként felköti az állát és letakarja a szemét, majd megkéri a cigányokat, hogy játszanak tovább.

¹¹¹ A téma irodalmi vonatkozásairól *A cigányzene mint a tér tipikus hangja* fejezet alatt írok.

„Minden filozofálás nélkül, ösztönszerűen rájött arra, hogy meg kell halnia, és hogy szépen kell meghalni.” – kerül megfogalmazásra az alak tettei mögött álló szándék a narrátor tolmácsolásában (Csáth 1994, 31). A báró a zenei tapasztalatai alapján jut erre a felismerésre, mely alapján dönt utolsó napjairól. Ennél a részletnél csatlakozik be a szövegbe Wagner *A Nibelung gyűrűje* operájának motívuma a dicső halálról és Siegfried temetéséről, mely zenei intertextusra a történet ráépül: „Ezer tagú zenekar ordító fortisszimója siratja a vasba öltözött óriás hőst, és a lovát fekete posztóban vezetik. Arany kandeláberekben ég a tömjén, az asszonyok sírnak, és az arca fenn a magas ravatalon nyugalmasan néz a kék, tiszta égre” (Csáth 1994, 31–32). A novella hőisére, akár csak Siegfriedre, fiatalon, ereje teljében jön el a halál, ezért ő maga is úgy akar meghalni, mint az opera hőse. Célja teljesül, halála igazán hősi és méltóságteljes, kinek környezete nem is sejti belső vívódásait és fájdalmát. Zenével és bálozó, fiatal lányok sírásával körülvéve, méltósággal távozik az élő világból: „A teremben, mint kisírt szemek, vörösen pislogtak a lámpák, halkán szólt a zene, és az ablakon fehér ruhás lányalakok bámultak utánunk” (Csáth 1994, 32).

Csáth valószínűleg több alkalommal is megtekinthette az említett operát, jól ismerhette annak cselekményét. Szegedy-Maszák Mihály meglátása szerint egy zenemű vagy valamely művészeti esemény értelmezését nem célszerű első hallgatás után elvégezni (Szegedy-Maszák 2007a, 50). Természetesen elégséges tapasztalat szerezhető az egyszeri befogadás alkalmával is (Pavis 2003, 27), viszont a többszöri befogadás – még ugyanannak a személynek is – a műről alkotott képét megváltoztathatja (Szegedy-Maszák 2007a, 50). Ez hatványozottan érvényes egy zenekari vagy színházi darab meghallgatása vagy megtekintése esetében. Az előadás jellemzői befolyásolják az értelmezést, ezért minden műnek a szerzőtől származó interpretációját tekintjük a leghitelesebbnek (Szegedy-Maszák 2007a, 48–51). Csáth 1912-ben a *Világ* folyóiratban megjelent *Wagner lírája* című kritikájában Siegfried halálának eszményiségét az *Eroica* írásában reprezentáltakkal összhangban így elemzi: „Kivételes, nagyszerű, hatalmas és szép férfinak lenni és bátran, nagyszerűen, csodálatraméltóan halni meg, mivel meg kell halni... de ha már meghalunk, sírjon utánunk mindenki, vesszenek össze a holttestünk fölött a kétségbeesett asszonyok [...], gyilkolják le egymást a férfiak [...], dőljön össze az egész világ, és az istenek is semmisüljenek meg – íme, ez a hatalmas vágy, ez a monumentális önző, emberi óhaj teremtette meg a *Ringet*, melyben megvalósul” (Csáth 2000, 111).

Peremiczky Szilvia szerint az *Eroica* fő szimbóluma a férfias teljesség és hősiesség legtisztább megjelenési formája (Peremiczky 2007). Arra nincs konkrét utalás, hogy Beethoven szimfóniája ihlette volna a novellát, de írójának életművét ismerve és a szöveget

olvasva ez a feltételezés nagyon is elképzelhető. A saját életéből való ihletmerítés kapcsolataira visszautalva, Csáth 1906-ban idejének nagy részét Budapesten töltötte, csak rövid látogatásokat tett szülővárosába. Ez év februárjában naplójában felsorolta azokat a művészeti eseményeket, amelyeken 1904 ősze és 1905 között részt vett (Csáth 2007b, 42). Az *Eroica* keletkezésével kapcsolatban a listából egyrészt kitűnik, hogy valamely esemény alkalmával hallotta Beethoven *III. szimfóniáját*, másrészt pedig konstatálható, hogy az időszakban nagyszámú zenés darabot, operát és operettet nézett meg, melyek közül néhány, a műfaj jellegzetes toposzként szerepelteti a főhős vagy annak szerelmének tragikus halálát. Ilyen epizóddal zárul az *Aida*, a *Tosca*, a *Bohémélet*, a *Pillangókisasszony*, a *Don Juan*, a *Sába királynő*, a *Lohengrin* és a szöveg történéseivel kapcsolatba hozható, a wagneri hőseszményt hirdető *A Nibelung gyűrűje* is, mind-mind olyan darabok, amelyeket Csáth a novella megírása környékén tekintett meg első vagy akár sokadik alkalommal.

2.3. Csáth Géza művészi hitvallása: a *Tavaszkok*

A zeneértő Csáth egyik legkülönlegesebb novellája a *Tavaszkok*, mely nem az elbeszélés módja, története vagy éppen a beillesztett intermediális aspektusok szempontjából emelkedik ki írásai közül. Szajbély Mihály szavá is teszi, hogy a cselekmény helyett inkább az érzékelés áll a középpontjában (Szajbély 2019, 214), melyben hangszereket és hangzást kapcsol a leírtakhoz. A szövegben Csáth újfent bizonyítja a zeneművészet területéhez fűződő, magas fokú szakértelmét, hiszen a felbukkanó hangérzetek és zenei műszavak (triolás mozgás, akkord, középszólam, chromatikai basszus szólam, septim-hang) értelmezései komoly zeneértést várnak el a befogadótól. „Sok szerző úgy folyamadik másik művészeti ágra vonatkozó kifejezésekhez, hogy utalásai meghatározatlanul homályos értelműek maradnak.” – hangzik Szegedy-Maszák Mihály megállapítása, mely Csáth írásművészetére, de főképp jelen novellájára érvényesnek tekinthető (Szegedy-Maszák 2008, 55). Már rögtön a tavasz hangnemének a szomorkás c-mollban való kijelölésével kelti fel a zenei körökben tájékozott elemzők figyelmét, mely „különös szimbolika”, a tavasz alapmotívumának életművében felfedezhető használata már a doktori értekezés korábbi fejezetében előkerült.¹¹² Az évszak hangneméhez társuló kezdeti megrökönyödés azonban igen egyszerűen magyarázható a szerző személyiségével, melyet Szajbély Mihály a következők alapján old fel: „Csáth világerzékelését ismerve ez nem meglepő, az ő alapélménye gimnazista kora óta a harmónia törekenysége, a felsejlő diszharmonia volt” (Szajbély 2019, 215). De ha el szeretnénk vonatkoztatni az alakjától, arra is kielégítő magyarázatot nyújt Peremiczky Szilvia *A magyar irodalom és a zene* című tanulmányában: „ha arra gondolunk, hogy a *fin de siècle* művészei szerették keverni a hangulatokat, s hogy számukra a boldogság és a fájdalom mindig együtt járt, ahogy a tavaszban, azaz az újjászületésben is ott van a tél, az elmúlás, akkor az asszociáció nagyon is érthető” (Peremiczky 2007). A hangnem-karakterisztika problémáján túllépve az alkalmazott hangszimbolika sem prezentál kiemelkedő írói-zeneszerzői bravúrt. A zenei építkezést mutatja, hogy a négy tételre, azaz életszakaszra felbontható történettel párhuzamosan bővül a hangok skálája is. A gyermekkortól és a c hangtól elindulva, az iskoláskor és a c-esz hangkettősön át jutunk el a kamaszkorig és a moll (c-esz-g) akkordig, mely hangnemet a h vezérhang belépése tesz teljessé a felnőttkor megkezdését szimbolizálva (Peremiczky 2007). Mindezek igen logikusnak tűnnek, akkor mégis miért neveztem a novellát Csáth egyik legkülönlegesebb munkájának? Meglátásom

¹¹² Bővebben lásd: *Zenemű a novellában: a Tavaszki ouverture* című fejezetben.

szerint a *Tavaszkok* egy olyan, a zeneesztétika határán mozgó alkotás, mely bővelkedik filozófiai és zeneelméleti fejtegetésekben. A szerző fikciós művei között ebben fejezi ki az egyik leglátványosabban a zenéről és a zeneszerzésről, de magáról az életről vallott filozófiáját, miközben szöveg és zene egyetlen összművészeti alkotássá ötvöződik. „A művészet nem luxus, nem játék vagy valami nemesebb, ideálisabb világnak a megvalósítása, nem másolása a természetnek: hanem egyszerűen az élet.” – szögezi le a *Jegyzetek a zeneművészet fejlődéstanához* írásában, mely álláspont novellájában valósul meg (Csáth 1977, 83).

A c-mollra komponált szöveg kiindulópontja a tavasz hírnökeinek, az Üllői út¹¹³ rügyező és zöldellő fáinak a látványa, melyek észlelése váltja ki az elbeszélőben lezajló hallási érzetet: „néztem rügyeiket, kerestem a levegőben a még rejtett, drágalátos illatukat. [...] mintha 10-15 zenekar kezdene zenélni körös-körül egyszerre különböző távolságokban – fölzendülnek bennem az elmúlt tavaszok emlékei. Fénytelen fátyolos színek, olyan tiszták, hogy szinte világítanak. [...] A c-mollt hallom újra és újra. Nálam ez a tavasz hangneme. Ez foglalja össze és olvasztja egybe a sok különböző zenét. Csak így történhetik, hogy íme a lassú tempójú és gyors ritmusú muzsikák egyaránt egy csodás zenei kaleidoszkópba olvadnak össze. Különös, boldogítóan tökéletes, teljes és szakadatlan zene ez. Mint maga az élet” (Csáth 1994, 530). A leírásban a szín-, tapintás- és hőérzetek zenei transzponálásának lehetünk tanúi, mely eljárás bámulatosságát Ajtay-Horváth Magda abban látja, hogy „a zenei élmény nem a hangok által valósul meg, hanem a szöveg médiumán keresztül” (Ajtay-Horváth 2001). Szajbély Mihály a szöveget elemezve mondja, hogy „Ilyen zene nem létezik, létrehozása a legnagyobbak erejét is meghaladná” (Szajbély 2019, 214), míg Ajtay-Horváth szerint ilyenszerű közvetítéshez „csak egy Csáth-érzékenységű, kettős tehetség képes” (Ajtay-Horváth 2001). De hogy is létezhetne ilyen muzsika, amikor Csáth ki is mondja, hogy ez a zene maga az élet, az „élet muzsikája” (Csáth 1994, 533). Ez a melódia utánozhatatlan és kiszámíthatatlan, akár csak az élet. „Az egész együtt valami tömör, parfümös, kavargó, lendítő zene. Nem harsány, de mégis teljes regiszterben zengő” (Csáth 1994, 530). Boros János *Zene, irodalom és filozófia* tanulmányában a zene klasszikus értelemben vett keletkezési folyamatát a következőképp vezeti végig: „A zene eredete a zeneszerző fejében van. Leírja a művet, az kottaként jelenik meg, melyet eljátszanak, hanghullámok keletkeznek, melyekből közvetlen hallgatás vagy elektronikus rögzítés és azon keresztüli hallgatás

¹¹³ Szajbély Mihály hívja fel a figyelmet arra az életrajzi körülményre, hogy Csáth diákkorában több alkalommal is az Üllői úton bérelt szobát, mely környéken utoljára 1914 tavaszán, a novella megírásának valószínűsíthető idejében élt a Liget Szanatóriumban töltött kezeléseit követően (vö. Csáth 2016, 344). A helyszín keltette érzések hatással lehettek a nosztalgikus és melankolikus hangulatú írás megszületésében (Szajbély 2019, 213).

következhet. Mindezek során a mű, vagy pontosabban valami, egy nem tárgyi létező valamilyen összetevője a legkülönbözőbb módokon és útvonalakon emberek fejébe kerül” (Boros 2010, 11). A *Tavaszkban* hallott zene létrejövetelét az elbeszélő véletlennek, s nem tudatos, irányító, zeneszerző személy mentális aktivitásának tulajdonítja: „Ismeritek a kóbor hangoknak ezt a mágikus találkozását? És volt-e bennetek elég őszinteség, figyelem és komolyság, hogy észrevegyétek, hogy ami a találkozó, egymásba fonódó hangok szerzőinek – ha Beethoven és Wagner is voltak – csak bizonyos fokig sikerült, azt a *Véletlen*, ez a legnagyobb és legkáprázatosabb művész néha halhatatlan teljességgel hozza létre?” (Csáth 1994, 530). Csáth a művészeti fejlődés természete alapján kétféle zeneszerző típust különböztet meg, melyekről elsőként a *Zeneszerző portrék* bevezetőjében értekeznek. A téma boncolgatása mutatja, hogy személyes érdekltség fűzi a zeneszerzői munka mibenlétének és eredményességének feltáráshoz. Érdekes, hogy a *Tavaszkban* zeneszerző típusainak két képviselőjét, a formaművész Beethovent¹¹⁴ és a programmuzsikus Wagnert nevezi meg, mely csoportok tagjait így jellemzi: „Az elsőbe tartoznak azok, akiket született zeneszerzőknek neveznek, az abszolút muzsikuskok. Ők már szinte gyermekkorukban eljutnak a formák tökéletes megértéséhez. A második csoportba azokat sorolnám, akik inkább művészek, költők és egyetemes törekvésüknek: hogy kifejezzék magukat, csak egyik megnyilvánulása a zene. Ők a dolog mesterségbeli részét nehezen tanulják, aránylag lassan haladnak és nagy fáradtsággal jutnak el oda, hogy urakká lesznek az anyag felett. Az első csoport legjellemzőbb képviselője Mozart, a másodiké Wagner” (Csáth 1911, 3). A Mozart-típus tulajdonképpen a zenezseni, aki már gyermekkorában könnyen, fáradtság nélkül sajátítja el elődei örökségét és felhalmozott tudását, mely mellett általában valamilyen hangszer virtuóza is. Pályája egyenletes, nincsenek benne hirtelen kiugrások. Kompozícióiban a hangzás tökéletességére törekszik, ám a közönség megértése kevésbé foglalkoztatja, emiatt könnyedén alkot: „Mozart, éppen mert nem akart semmit kifejezni a hangokkal, szabadon dolgozott velük, hasonlóan ahhoz a rajzolóhoz, aki egy darab papiroson ábrákat és cifraságokat fest és semmi szándéka nincs, hogy multságában zavartassa magát olyan cél által, hogy valaminek a lemásolásához, utánzásához ragaszkodják. Semmi köze azzal, ami künn történik” (Csáth 1911, 3–4, 6). Már ezen a ponton megmondható, hogy Csáth inkább a másik csoport tagjaival szimpatizálhatott, hiszen állandóan hangoztatta, hogy a művészeknek alkotásaikkal elsődlegesen a hatás kiváltására kell törekedniük. Úgy tartotta, hogy a zene

¹¹⁴ A zeneszerző portréjában írja róla, hogy „kétségtelenül a nagy zenei formának, a szonátának a legnagyobb mestere. A formákon való föltétlen, öntudatos uralkodás – a germánok kiválósága” (Csáth 2000, 30). Bár meg kell jegyezni, hogy későbbi kompozícióira, főképp szonátáira már programzeneként tekintett.

mély hatással bír, tartósan és egész életre nyomot hagy. Az ismert zene a legtöbb emberben igen hevesen, élénken kelti fel az emlékeket, amilyen körülmények között az adott muzsikát először hallotta, vagy azokat a képzeteket és érzéseket, amelyek a dalhoz fűződnek (Csáth 2000, 92). A művészeti ágban rejlő lehetőségeket a *Népszava* számára írt, *A dalról* címet viselő cikkében fogalmazza meg: „[A]rról van szó, hogy sok embert egyszerre hasonló kedélyhangulatra akarok hozni – akkor erre a legjobb eszköz és mód, hogy egy dalt adok elő, egy zenedarabot játszatok el, amit már mindannyian ismernek. Az eredményt el fogom érni” (Csáth 2000, 91). A másik típus, a program muzsikás fejlődésének leírásában mintha csak saját zenei taníttatásának történetét mesélné el, a kezdetben még ügyetlen kisfiúról, aki csak „kínozza a hangszeret”, véletlenszerűen kevergeti a hangokat mindaddig, míg „egyszerre csak megüti a fülét egy akkord, egy melódia-töredék, egy ritmus”. Ettől kezdve ébred fel benne a zene szeretete, s érzi meg, hogy „ez jelent valamit” (Csáth 1911, 6). Csáth zenei pályája nehézkesen indult, hegedülni a szülei, s nem saját döntése miatt kezdett, mint például a rajzoláshoz vagy egyéb, fiataalkori hóbortjához.¹¹⁵ Első hegedűtanára, Berán óráiról egyáltalán nem nyilatkozott lelkesen naplóiban, míg végül esetében is eljött az a pillanat, amikor felébredt benne a zene és a zenei kifejezés iránti vágy. A programzenész típusa szerinte sosem érheti el az abszolút muzsikás szintjét, hiszen számára az érzések és gondolatok kifejezése mindig első helyen áll a forma hátrányára. „Elvégezheti a zeneakadémiát, kaphat kitűnőt mindenből és mégse juthat el soha oda, hogy a formát fontosabbnak lássa, mint az érzést, a hangulatot, amely nála mindig szüzen, primaer-módon alakul hangokba, akkordokba, melódiákba.” – foglalja össze koncepcióját, mellyel mintha csak önmagát szerette volna megnyugtatni a sikertelen zeneakadémiai felvételi és a zeneszerzővé válás gondolatának kudarc miatt (Csáth 1911, 7). Mint írja, a Wagner-típus számára a zeneszerzés folyamata, a nagy formák megkonstruálása sok gondot és fejtörést okoz. Fejlődése hosszadalmas folyamat eredménye, mely kezdetén gyengén és zavarosan hangszerel, de a végére „egyéni hangszíneket, érdekes és sohase hallott zenekari árnyalatokat kever ki magának”, így az alkotás szenvedéseit a megoldás megszületését kísérő eufória kárpótolja (Csáth 1911, 7–9).

„A hangszeres zene nem érthető, nincs szavakra – ha nem is jelentésekre – redukálható vagy szavakban megfogalmazható fogalmi tartalma” (Boros 2010, 16). Boros János e kijelentését olvasva a novellában a zene az élettel való megfeleltetésének zsenialitása bontakozódik ki, hiszen az élet fogalmának, értelmének megválaszolásakor ugyanúgy

¹¹⁵ 1898-ban ásványi köveket kezdett el gyűjteni (Csáth 2005a, 26), 1900-ban „botanizálással” is foglalkozott, növénygyűjtő körútjaira Fábrián Jancsi kísérte el (Csáth 2006, 46–47).

nehézségekbe ütközünk. Szajbély az elbeszélésben lejátszódó történéseket a művészeti ágak határainak átlépése nyomán oldja fel. „Az érzékeltetni kívánt életérzés különös voltát pedig az teszi nyilvánvalóvá, hogy sem olyan zenemű, sem olyan képzőművészeti alkotás nem létezik, amilyent az elbeszélő különös szenzitivitása az irodalom eszközeivel létrehoz. A nagy kerek ég üvegablakán mintha a perspektívát szándékosan nélkülöző, *elől* és *hátral* helyett az *előtt* és *mögött* érzetét keltő, erős vonalakkal meghúzott szecessziós kép bontakozna ki. Ilyen képről azonban a szecessziós festők legfeljebb álmodozhattak; rajta ugyanis nincsenek takarások, az *előbbieket* látni engedik a *mögöttieket*, s közben mégis takarják egymást” (Szajbély 2019, 214–215). A *Tavaszkok* elbeszélője környezetét és emlékeit zeneként, a zenét pedig üvegfestményként érzékeli, melyben az az alapvető életfilozófia fedezhető fel, hogy múltunk meghatározza jelenünket: „A képek eltakarják egymást, de átlátszanak egymáson” (Csáth 1994, 530).

2.4. A háború zenéje – zene és szöveg kapcsolata Munk Artúr *A hinterland* című regényében

Munk Artúr önéletírásait és naplőbejegyzéseit olvasva számos esetben a zene jelenlétével szembesülhetünk, legyen az valamilyen általa megélt esemény, régi emlék, szerzett impresszió vagy használt motívum. Írásaiban nem egy alkalommal azonosítja a háború hangjait a zenével: a puskaropogást és a gépfegyverkattogást „jól ismert zeneként” jellemzi (Munk 1931, 67), vagy az ágyúzás számára úgy hangzik, „mintha valaki egy nagy dobót folyton ész nélkül üt” (Munk 1999, 79). Egy 1915 novemberéből származó naplőbejegyzésében azt az esetet jegyzi fel, amikor a muzsikálás miatt átmeneti fegyverszünet jött létre a keleti fronton: „Egyik nap Gacksch alezredesünk, ezredkommandansunk elhatározta, hogy válaszul az oroszok minapi muzsikálására – mi is megmutatjuk, hogy mit tudunk. / Az ezred bandáját bekommandierozta a lövészárokbba és vagy két óra hosszáig húzták, fújták a legszebb marschokat és nótákat. A legénység valósággal felvidult, az oroszok nem lőttek és velünk tapsoltak az egyes számok után” (Munk 1999, 35). A különleges történés igazolására egy, vélhetőleg a saját beszámolója alapján született újságcikket is beragaszt naplőjába, mely a következőket tartalmazza: „Térzene a lövészárokbban. A szabadkai 86-os bakák Orosz-Lengyelországban harcolnak s már jó ideje az oroszok lövészárkai közelében vannak. Egy közöttük tartózkodó katonaoorvos érdekes esetről emlékezik meg. Február tizenegyedikén – írja Szabadkára – felejthetetlen napunk volt. Ezredparancsnokunk a nagy ágyuzene után térzenét rendelt el a lövészárokbban. Este hattól hétig tele tődővel fújták muzsikusaink a szebbnél szebb magyar nótákat. Az oroszoknak feltűnően tetszettek a magyar nóták s az egyes zeneszámok után még jobban tapsoltak, mint mi. A kitűnő mulatságot egyetlen lövés sem zavarta. Reggelre aztán újból megkezdődött az ágyuzene” (Munk 1999, 35). Oroszországi hadifogságának egyik karácsonyán pedig arról ír, hogy a korábban vidám gúnydalokat éneklő orosz őnök elhallgattak, amikor énekelni kezdtek: „Vacsora után felcsendült ajkunkon a szomorú dal... Az őnök tiszteletteljesen hallgatták énekünket, mintha valami égi hatalom némitotta volna el őket...” (Munk 1931, 97).

Elmondása szerint, egyebek mellett, a zene miatt szeretett volna a frontvonal mögé kerülni: „Régi vágyam volt már, hogy háromévi frontszolgálatom után végre az ezredtörzshöz kerüljek, mint ezredorvos-főnök. Untam már örökös zászlóalj-beosztásomat, untam az »előretolt« segélyhelyeket, meguntam a rengeteg ágyuzást. Az én egy életemmel ne játszó senki. Háttul az ezredes mellett egész más: volt ott cigányzene, koncert, katonazene,

sokszor meg is feledkeztek, hogy háború van” (Munk 1931, 7). Csernowitzi tartózkodása alatt íródott feljegyzéseiből megtudjuk, hogy habár a település nagyon közel volt az oroszokhoz, állandóan dörögtek az ágyúk, repültek el felettük repülők, amelyekre „a mieink élénken tüzeltek gépfegyverrel”, mégis „Csernowitz egy igen igen kellemes városnak bizonyult”, főként a naponta hallható térzene miatt (Munk 1999, 40). Naplójában a háború fejleményei mellett zenés bankettekről és kabarékról is tudósít, melyek beszámolóját olvasva nem is gondolnánk, hogy azok a harcok közelében zajlottak le. A Duliby-ben 1915. november 14-én az ezredes úr kinevezésének tiszteletére megtartott bankettet ő maga rendezte meg, mely esemény az ő szavaival élve: „[N]agyon jól sikerült. A katonazenekar közreműködésével. / A tósztokból nekem is jutott. Az ezredes engem is felköszöntött, mint akit most neveztek ki főorvossá. / A regimentsambour 82 saját szerzeményű »Oberst Kraumann« indulóját játszatta el az ezred zenekarával. / Az iskola épület csak úgy rengett a kürtök harsona szavától” (Munk 1999, 52). A következő bankettre rögtön, egy hét múlva került sor: „Reggel 4 óra után még mindig huzattam a cigányal a nótámat, hogy aszongya: »Levél jött levél ment messze Gácsországból.« Ehhez hasonlóan sikerült mulatságot talán még nem is rendeztek a harctéren. / A »disznótor« kabaréval volt egybekötve. A kabarét humoros felolvasások tarkították szavallatok, ének, zeneszámok és Bálint szopofonista productioja. (Bálint kadett a kezével dudaszzerű hangokat tud kiadni.) Az estélynek volt vagy 10 vendége huszár és tűzertisztek, Egry huszárcap. vezetésével, az 5 ik Batterietől Scholtz Elemér főhadnagy. / Én is sikerrel olvastam fel egy actualis humoreszketet és bökkverseimet. / A zenét Hamza budapesti cigányprímás zenekara szolgáltatta. Hamza Budapesten Radics bandájának primása. Pompásan játszik. Elsőrangú cigányvirtuóz. Nagyon élveztünk játékán. / Éjfélkor pezsgő került az asztalra. / Ismétlem ideálisán mulattunk. Gyönyörű világos éjszaka volt. A nagy hó szépen világított” (Munk 1999, 56). Ugyancsak Hamza cigánybandája játszott 1916 szilveszterén a besorozott katonák számára „szebbnél szebb nótákat” (Munk 1999, 78).

Jelen fejezetben a zene és irodalom médiumközi kapcsolatát Munk Artúr fikciós regényében, *A hinterlandban* vizsgálom. Az intermediális megközelítés létjogosultságát nyújtja, hogy a zene a háborúval kapcsolatba hozható szinte összes szintéren megszólal, a különböző zenei művek interpretációja áthatja a mű teljes szövegét. Kiváltképp a hang és a hallás játszik kitüntetett szerepet a narrációban. Magyar nótákkal búcsúztatják Porvárosban a bevonuló katonákat, akik menetdalokat énekelnek a gyakorlatozásaik alatt. A fronttól távol, egy kórház elmeosztályának lépcsőjén esténként felsír az „okarina mélabús hangja”, ahol a hullaház közelében a szanitécek a fűbe heveredve századszor forgatják „a rekedt gramofonon

a repedt lemezeket” (Munk 1981, 69), s a „sebesült bakák vidám nótázása” hallatszódik át a szomszéd legénységi kórteremből (Munk 1981, 87). Német nyelvű dalokat dúdolnak a tisztek (Munk 1981 85, 88), az Iszapfüreden megrendezett bálon pedig a vacsora után az „alkalmi zenekar andalító valcerjére táncra perdülnek” a betegségeket és sérüléseket szimuláló katonatisztek (Munk 1981, 222).

2.4.1. Bakavirtus vagy propaganda?

A *hinterlandban* a zene-irodalmi intermedialitás leggyakrabban előforduló megjelenési formája a Werner Wolf által ismertetett imitáció, azaz a szemiotikai rendszerre mutató utalás. Az elbeszélésben imitációnak minősül a dalszöveg részleges reprodukciója, amely által az olvasó vokális zenére asszociálhat (Wolf 1999, 67–68). Avar Katalin tanulmányában az idézet alapján létrejövő zenei asszociáció kategóriáját a közvetett intermedialitás harmadik, a tematizáció és imitáció melletti külön altípusként kezeli (Avar 2016, 8782), azonban Wolf egy zenemű szövegének ilyen formájú felidézését, a zenei jelleg utánzásának keltése miatt, az imitáció alá sorolja (Wolf 1999, 44–45; 2001).

A kötet intermedialis epizódjai főképp a besorozott katonák által énekelt, valóban létező háborús katonadalok köré csoportosulnak, amelyeket témájuk alapján a következő kategóriákra lehet felosztani:

1. Az otthonról és a katonaeletről szóló, vidám dalok:

- „Nincsen párja, hogy is volna párja
A standbeli, porvárosi bakának...” (Munk 1981, 6, 9)
- „Nekiment, nekiment
a meggypiros regiment...” (Munk 1981, 29)
- „Recece, nem vagyok én kapitány
Recece, nem járok én paripán,
Porvárosi baka vagyok én
Recece hej –
Gyalog masírozok én.” (Munk 1981, 93, 170)
- „Kérde tőlem a kapitány
Rongyos baka mitől sáros a csizmád?...” (Munk 1981, 170)

2. Szerelmi vonatkozású, a (hűtlen) kedvesről szóló dalok:

- „Bal válláról a jobb vállára
Hej de – jobb válláról a bal vállára,
Sej, haj –
De göndörödik a haja...” (Munk 1981, 87)
- „Fekete falunak fehér tornya látszik,
Hej de az én babám más legénnyel játszik...” (Munk 1981, 93)

- „Sugármagas a jegenye teteje,
Elesett a legényeknek eleje...” (Munk 1981, 169)

3. A szabadság és a leszerelés gondolatával foglalkozó katonadalok:

- „Rájen rájen doppelrájen rekszum...
Direkció az a magas templom.
Lesz még nekem direkció más is:
A hazai vasútállomás is.” (Munk 1981, 170)

Munk e nóták szövegét az intermediális átvitel során minden változtatás nélkül jegyzi fel, esetenként mindössze néhány szócserevel oldja meg az átalakítást, hogy a szöveg jobban illeszkedjen a regénybeli helyszínekhez és a szereplőkhöz. Például a *Re-ce-ce nem vagyok én kapitány...* dalban a „negyvenhatos bakát”¹¹⁶ „porvárosi bakára”, a *Fekete város* dalszövegében a „várost”¹¹⁷ egyszerűen „falura” cseréli.

Szegedy-Maszák Mihály két megkülönböztetést határoz meg a művészeteknek az irodalmi szövegekben való felhasználása kapcsán. Egy műben idézett másik alkotás lehet a képzelet szüleménye, amely a kitaláltságot erősíti, vagy lehet ténylegesen létező, amely így a létező művek közötti kölcsönhatás lehetőségét veti fel (Szegedy-Maszák 2016, 245). Werner Wolf *The Musicalization of Fiction* című kötetében az utóbbi kategóriát, azaz a konkrét zenei művek irodalom általi közvetítését kvázi-intertextuális intermedialitásnak (quasi-intertextual intermediality) nevezi (Wolf 1999, 46–47). Munk Artúr úgy építi be regényébe a létező katonanótákat, hogy bízik a szövegek közti viszonyok felismerésében, s nem utolsó sorban az általuk keltett érzelmi visszhangban. A katonák által énekelt dalok az aktuális helyzettől függően eltérő, de főként pozitív érzéseket közvetítenek: többnyire „féktelen jókedvvel” nótáznak vagy „lelkesítő nótákat” húznak (Munk 1981, 5, 170). A *Re-ce-ce, nem vagyok én kapitány...* című dal először a kiképzés alatt csendül fel, amikor a katonák „vidám, pattogó dalokat” énekelnek, amellyel kedveskedni akarnak a kapitánynak, aki „szerette az ütemes bakanótákat”, de így prezentálják „az utcán bámuló asszonynepségek is [...] hogy van még bakavirtus” (Munk 1981, 92–93). A menet közben egy sebesült szakaszvezető jegyzi meg büszkén, hogy „Jó gyerekek ezek... Bolond, poros fülű bakák... A fronton is így doppelrájenben mennek a másvilágra... nótázva...” (Munk 1981, 93).

¹¹⁶ Vö. Ortutay Gyula (szerk.) (2000): *Re-ce-ce nem vagyok én kapitány...* Forrás: <http://mek.oszk.hu/06200/06234/html/nepdalok0020310107.html> (2019.04.09.).

¹¹⁷ Vö. Ortutay Gyula (szerk.) (2000): *Fekete város*. Forrás: <http://mek.oszk.hu/06200/06234/html/nepdalok0010080344.html> (2019.04.09.).

Bence Erika kijelentése szerint a regény „erős képet fest a háborús propaganda megtévesztő hatásáról, illetve a hatalmi körök és a hadvezetés önkényes/korrupst jellegéről” (Bence 2014b, 109). A háború melletti propaganda egyik eszköze éppen a zene, amellyel kapcsolatban érdemes kiemelni a hazafiasságot és vidámságot közvetítő nóták, a háború éltetése és a regény központi témája közötti kontrasztot, hiszen a központi szereplők frontról hazaszökő, szimuláló katonák. Utasi Csilla *A hinterland krónikása* című dolgozatában írja, hogy a kötetben „betekintést nyerünk a lógósok, a frontszolgálatot kijátszó aktív és tartalékos tisztek háttérbeli társadalmába” (Utasi 2000). Hammerstein Judit szintén szöveg teszi, hogy a „szerző nem a dicső helytállásnak, a bátorságnak, a hősiességnek, de nem is a kiszolgáltatottságnak, az áldozattá válásnak, hanem a gyávaságnak, a becstelenségnek, a képmutatásnak, a szimulálásnak, a gátlástalan korrupciónak és a spekulációnak állít emléket szarkasztikus hangvételű írásában”. Majd a képmutatás mintapéldányaként Falta kapitányt nevezi meg, aki erejével és bátorságával harsányan kérkedik, kiválóan vív és előszeretettel becsületbíraskodik (Hammerstein 2017, 161–162). A harcoktól távol még büszkén lovagol a nótázó, menetelő zászlóalj élén, s villogó kardjával nagyokat suhint a levegőbe, „mintha képzelt ellenséggel harcolt volna” (Munk 1981, 93), ám a harcokból a kiújult aranyerébe hivatkozva marad ki. A regény főhőse, Stein Leó, aki a történet kezdetén hadnagyként vonul be, már az első, Šabacnál vívott harctéri ütközete után hazamenekül, majd szabadságot tartja magát egy akácfa okozta karcolás miatt. De Faltával ellentétben ő úgy tette magát betegnek és harcképtelennek, hogy közben folyamatosan gyötri lelkiismerete, s a háborútól való rettegése is ismeretes (Hammerstein 2017, 163). Ezzel szemben a katonadalok fenti csoportosításból kitűnik, hogy a kérkedő típusú, toborzó nóták hangzanak el domináns arányban. Rögtön a nyitó fejezetben, a buzdító, „Éljen a háború!” felkiáltás után egy igazán intenzív jelenet kerül bemutatásra, ahol a katoná- és a cigányzenekar egymásnak kontrázva húzzák a nótákat, éltetik a háborút és búcsúztatják a frontra induló, porvárosi katonákat: „A háziezred piros parolis bakái virágosan, lobogósan vonultak a pályaudvar felé. A katonazenekar az ezred indulóját játszotta. A négyes sorok mellett batyus civilek, lányok, asszonyok, gyerekek lépkedtek. / A Nagy-kávéház előtt pattogó cigányzene szólt. A kövér cigányprímás szakadásig húzta a lelkesítő nótákat. [...] Boros, szédült, olajos bőrű nyárspolgárok magasra tartott poharakkal éltették a hadsereget és a háborút. A cigányok buzgó tussal feleltek az éljenzésre” (Munk 1981, 5). Munk Artúr kihasználja a zene által kínált lehetőséget a hangulatok és az érzelmek közvetítésére: a tempó fokozásával és a zene egyre hangosabbá válásával párhuzamosan növeli a lelkesedést is. Peremiczky Szilvia *A magyar irodalom és a zene* című írásában állapítja meg, hogy „az érzékekre, érzésekre,

hangulatokra hagyatkozó irodalmi alkotások természetes szövetségesre találtak a zenében, egy-egy zenemű címének vagy egy hangnemnek a felidézésében” (Peremiczky 2007). Ezt a vélekedést osztja Lajosi Krisztina *Áthallások zenében és irodalomban* című tanulmányában, szerinte „a zene nyelv, mégpedig teljesen egyenrangú és független nyelv, mely nem ugyanúgy, de ugyanolyan gondolatok, érzések, emberi és természetes megnyilatkozások kifejezésére képes, mint a beszélt vagy irodalmi nyelv” (Lajosi 2011, 174). A jelenet folytatásában a cigányzenekar által a *Rákóczi-induló* hangjai csendülnek fel: „A nehéz katonabakancsok koppanása túlharsogta az éljenzést, a nagydob dörgését, a zenekar indulóját. A cigányzenekar a Rákóczi-indulót húzta” (Munk 1981, 5). Egy konkrét dalra való utalás egyszerre szűkíti és szélesíti az intertextuális mezőt. Szűkíti, mert konkretizálja; szélesíti, mert az alkotón túl, a zene felé mutat (Peremiczky 2007). Munk nem véletlenül helyezi bele történetébe ezt a kultuszdalt, hanem az olvasó ismeretére támaszkodva fokozza az epizódot átható hazafiasság érzését, hiszen a *Hymnus* és a *Szózat* megszületése előtti évtizedekben a *Rákóczi-induló* számított a magyar nemzet legfontosabb zenei szimbólumának (Mikusi 2017). Csáth Géza *A dalról* című tanulmányában közli, hogy a porosz-osztrák háborúban a nemzetiségi ezrekben mindenütt a megfelelő nemzeti dalt játszották, melyek egész bizonyosan fokozták a katonák erejét és bátorságát is (Csáth 2000, 91–92). Itt hívnám fel a figyelmet a zene közvetítő jellegének egyik hasonló esetére, mely Milkó Izidor *Hatos Péter* novellájában játszódik le. Benne a *Kossuth-nóta* egészül ki mögöttes tartalommal, s tűnik fel a dac és az ellenállás jelképeként. A Lekvárospatak nevű vidéki városban játszódó történetben „Filcsik Muki pompás zenéje” által alakul ki incidens a helyi vendéglőben a magyarok és az osztrákok között, akik felváltva játszatják a cigányokkal a *Kossuth-nótát* és az osztrák himnuszt, a *Gott erhaltét* (Milkó 1924b, 222–223).

2.4.2. A háború zenésze

A *hinterland* amatőr zenészeként egy Nagy István nevű mellékszereplőre tekinthetünk, aki esetében az intermediális epizódok nemcsak a jellemábrázolásában és az érzelmeinek közvetítésében játszanak kiemelt szerepet, hanem általuk követhetjük végig testi-lelki változásait is. A regény elején Stein Leó édesanyja a katonák frontszolgálatra való indulásakor őt kéri meg arra, hogy vigyázzon fiára. István azonban hamar túlnő a rábízott „feladatán”, hiszen az ő alakja és a vele kapcsolatos szövegrészek vezetik be a narrációba a Wolf-féle közvetett intermedialitás másik megjelenési formáját, a tematizációt.

Nagy István első éneke és gitárkísérete a šabaci ütközet után a helyőrségi kórház egyik szobájában hangzik el, ahova Stein Leó frontszolgálati alkalmasságának felülvizsgálatára érkezik. Pista takaróján hadnagyi zubbonya és hátizsákja mellett egy gitár hever, amelyről izgatottan árulja el, hogy „galíciai emlékként” zsákmányolta (Munk 1981, 53). Leó gondolatai viszont a frontszolgálatra rövid ideje alatt látott szörnyűségek körül forognak, sóhajtozva ül barátja ágyán, aki így kiállt fel:

„Mi az testvér, te sóhajtozol? Félre bánat, félre bú... [...] Uraim [...], nem ér ez a rongy élet egy fabatkát sem muzsika nélkül... Hallgassák meg egy szerelmes hadnagy bús szerelmi dalát. Az orosz fronton tanultam. / És énekelni kezdett kellemes baritonján:

Férfira hogyha rátör a bánat,
Átadja magát a búsulásnak:
Kesereg nyíltan és szilajul,
Felsír nóta, zokog a húr...
Kicsap a pezsgő gyöngyöző habja,
Rózsaszín mámor ráül az agyra,
Enyhül a bánat, gombház a lány –
Ki búsul egyért, hisz szép valahány.

Nőnek a lelke akárhogy fájjon,
Nem keres írt rá künn a világon:
Profán szemeknek nem adja át,
Az ő mérhetetlen nagy bánatát...
Jár panasz nélkül, álcázott arccal,
Vergődő szívvel, mosolygó ajkkal;
S jöhet elébe más, száz délcegebb –

Mit ér, ha nem Ő, ha nem az az egy...” (Munk 1981, 70–71).

Egy zenei mű előadásának leírása nemcsak a zene szemiotikai rendszeréről való fordítása, hanem a darab egy vagy több szereplő által létrehozott interpretációja is – magyarázza Avar Katalin (Avar 2016, 8780). Nagy István a fenti szöveget egy *Férfi és nő* című versből veszi át és zenésíti meg, mely eredetije két költő neve alatt is megjelent: elsőként cz-s írásmóddal *A Hét* 1902. 40. számában Jörgné Draskóczy Ilma költőné (vö. Jörgné 1902, 630), majd 1925-ben Budapesten a *Botond* szépirodalmi és tudományos folyóiratban Pál János honvéd százados (vö. Pál 1925, 18) neve alatt. A műben a vendégvers szövegét minimális interpunkciós és esztétikai változtatásokkal¹¹⁸ olvashatjuk. Lajosi Krisztina *Áthallások zenében és irodalomban* című tanulmányában ír a zene és az irodalom kapcsán létrejövő szövegeköziségről, amely véleménye szerint az értelmezését egyaránt befolyásolhatja rombolóan és építő jelleggel is, mivel a megszokott olvasási módok mellett új jelentésalkotási lehetőségek kínálódhatnak fel (Lajosi 2011, 169). Munk ezt az intertextuális kapcsolódási pontot titokban tartja, viszont ennek felismerése kulcsfontosságú, hiszen Nagy István zenei szakértelmének magas fokára elsőként e költemény megzenésítése által utal.

Habár a zenész alak „bús szerelmi dalként” nevezi meg a költeményt, az éppen a szerelmi csalódás feldolgozásáról szól a férfi és a nő szempontjából bemutatva. A dal története kapcsolódik előadójának már a regény első fejezetétől kezdve bontakozódó szerelmi drámájához, amely azonban nem a csalódás feldolgozásával, hanem kibéküléssel és házassággal végződik. Frontszolgálatra való indulásakor még nagy hévvel tesz ígéretet Stein Leó édesanyjának arról, hogy majd ha rohamra kerül sor, Leó elé áll, hiszen őt úgysem siratná meg senki, a menyasszonya is elhagyta: „Nem adja hozzám az anyja. Valami gazdag emberrel akarja összehorrontani. [...] Isten neki fakereszt. Legyen boldog!” (Munk 1981, 8). Megsértett félként könnyedén azt gondolja, hogy legyen boldog mással a lány. A frontszolgálat alatt viszont eluralkodik rajta a bánat, amely majdnem halálba is hajszolja: „sokat keseregtem Teri miatt... aki anyja unszolására igent mondott gazdag, özvegymajom kérőjének. Otthon még azt mondtam: gombház, de ahogy kikerültem a frontra, egyre jobban fáj a dolog. Nagyon fáj. Itt fáj valami, itt a bal oldalon, valahol a noteszom alatt. Ide kívántam egyenesen az ellenséges golyót. [...] Bolond voltam, egy nyugodt napom sem volt. Aludni is csak akkor tudtam, ha a fülembe ágyuztak. Bántott, csudára bántott ez a dolog.

¹¹⁸ A *Férfi és nő* című vers eredeti szövege – A *hinterlandban* fellelhető szövegváltozat:

S átadja magát – Átadja magát
Szép valahány! – hisz szép valahány
künn a világon – kint a világon
mondhatatlan nagy bánatát – mérhetetlen nagy bánatát

Csak ott, a harctéren jöttem rá, hogy milyen nagyon szerelmes vagyok én abba a kis fruskába... a Virág Terikébe. Olyan szerelmes voltam, mint egy megkötyagosodott csacsi. Kerestem a halált... Meg akartam halni. Valami esztelen vágy mindig oda húzott, ahol legnagyobb volt a veszély, a tűz, fegyverropogás” (Munk 1981, 54–55). Két véres šabaci ütközet után az orosz frontra kerül, ahova a tábori posta meghozza Teri levelét, mely újra összehozza a két szerelemest: „Rózsaszínű levél volt, megismertem a keze írását, meg aztán ott állt a boríték hátulján szép kerek betűkkel: feladó Virág Teréz. Nyolcoldalas levelet írt, hogy bocsássak meg, így meg úgy, ő csak engem szeret. Elküldte a fényképét meg ezt az őszirózsát. Itt hordom azóta a szívem felett. Kell-e ennél jobb fájdalomcsillapító?” (Munk 1981, 57). A dal elhangzásának időzítése és maga a dalszöveg sem illik az események láncolatába, hiszen István ekkora már kibékül otthon hagyott kedvesével. A zenét figyelemelterelésként hozza be, mely bűvös melódiát addig játszik el újra és újra sérült katonatársának és a gyötrődő Leónak, míg hangos kacagás tölti be a termet, kicsit megfélelvezve a háborúról, a sérülésekről és a félelemről. A narrációban tehát nem az előadás, hanem a hallgatás jut kiemelt szerephez.

Nagy István története a regény végére tragédiába fordul, amikor a fronton harcolva egy gránátszilánk a jobb alsó állkapcsát szétroncsolja, és a jobb szemére megvakul. Arcán üreg tátong, melyből kilátszódnak fogai, beszéd közben sípoló hangot ad ki. Jellemábrázolásának kivetülése a gitárja, amely hű társa a harcokban, s vele együtt sérül meg: „– A gitár is veled volt a fronton? – kérdezte erőltetett mosollyal a segédorvos. / – Velem... Hazahoztam a hű barátot... A hasát feltépte ugyan a gránátszilánk, de most annál panaszosabban szól. Az én hangomnak úgylis örökre fuccs. / Gyengéden simogatta meg gitárját” (Munk 1981, 213). Pozitív szemlélete nem hagyja el teljesen, amikor sérüléseiben is a „jót” próbálja meglátni, s azt mondja, hogy a „gránát gyökerestől vágta ki a fájós fogát”, és „egy szemmel is eleget lát az ember ebből a csúnya világból” (Munk 1981, 212–213), viszont énekhangját is elveszíti. Saját szerzeményének előadása nemcsak a vele kapcsolatos események, de a mű dramaturgiai tetőpontjának is tekinthető, melyben Nagy István a korábitól eltérő szerepben, a háborúban tönkrement férfiként mutatkozik:

„A segédorvos kezébe vette a hangjegylapot: / – Vers... / – A lövészárokból született.
Muzsikát csináltam hozzá... / És gitárkísérettel, különös sípoló hangon tagolta:

Jönnek, mennek a halálvonatok,
Bennük katonák, halállovagok...
Toprongyos, álmos, sápadt magyarok,
Meghalni repülő, gyászos, bús rabok.

És nem jön és nem jön sehol a hajó,
Halk muzsikával álomba ringató,
Mindent feledtető, mindent begyógyító
Meváltó, megváltó életriadó!...” (Munk 1981, 213).

Az alkotási folyamatba ugyan nem nyerünk betekintést, viszont ez a jelenet mutat rá Nagy István azon adottságára, hogy érzelmeit egy dal megírásában is kifejezésre tudja juttatni. Szóban nem panaszkodik, helyette a zenébe önti a lelkében kavargó, igaz érzelmeket, melyben a mély bánat és a teljes reménytelenség dominál. Már szó sincs szerelemről és életről, hiszen a háború tőle a számára az egyik legfontosabb dolgot, az énekhangját vette el.

Összegzésül elmondható, hogy a zene és az irodalom közötti interszemiotikus fordítások áthatják Munk Artúr *A hinterland* regényének teljes szövegét, amely határátlépések az intermediális imitációk és tematizációk révén jutnak kifejezésre. A zenei elemek nem csupán a cselekmény kiegészítőiként vagy dekorációiként jelennek meg, hanem meghatározó szerepet töltenek be a mű értelmezésében és a hangulatteremtésben is. Miközben a szereplők gyakran megkérdőjelezzik a háború kitörésének értelmét, vagy a harctól való félelmünkben betegségeket szimulálnak, a szövegben felbukkanó, vidám dalok nagy arányukban propaganda jellegűek, a katonáéletet éltetik és népszerűsítik, alig néhány foglalkozik a szabadság vagy a leszerelés gondolatával. A Nagy István nevű mellékszereplővel kapcsolatos intermediális epizódok pedig egyaránt betekintést adnak a karakter jelleméről és érzelmeiről, ugyanakkor építik a szüzsé vázát is.

III. Művészet és tér kapcsolata

1. Szabadka mint szöveg-város Munk Artúr és Kosztolányi Dezső műveiben

„A regényíró születése, származási környezete, gyermekkora tájhoz – tájakhoz – köti. Élményeinek alapja a gyermekkorát és ifjúságát meghatározó történelmi-földrajzi réteg. Regényeinek tértartománya, vagyis a cselekményváltozatok, a figura-sokaság, a személyiségkapcsolatok területi elhelyezése erre az elsődleges élményanyagra épül” – állapítja meg Sükösd Mihály a tér és időkapcsolatáról írt tanulmányában (Sükösd 1971, 110; idézi Horváth Futó 2009, 75). Az írói élményanyag, a szülőfalvi környezet térkontextusának fikcióvá válása különösen jellemzi Munk Artúr munkásságát. Bori Imre *A hinterland Utószavában* fogalmazza meg róla, hogy a „kreatív képzelet nem volt sajátja [...], annál erősebb jellemzője volt a látottnak és a tapasztaltnak a művészi másolatként való felhasználási készsége” (Bori 1981, 237). Szegedy-Maszák Mihály a nyugatos írókkal kapcsolatban hangsúlyozza ki, hogy irodalmukat a kisváros, a saját szülőhelyüknek környezete mitikus térként inspirálta (Szegedy-Maszák 1995, 153). Ehhez a szemlélethez társul Mohai V. Lajos, aki Kosztolányi Dezső életművének egyik hívószavaként a vidéki élet ábrázolását, valamint a szabadkai élménykörből kibomló élet- és világmagyarázatot nevezi meg (Mohai V. 2008, 29). *A sárszegi regények és környezetük* kötetének *Előljárójában* emeli ki, hogy az író szövegeiben felbukkanó életrajzi tények vizsgálata támpontot nyújtanak a Szabadka-élmény, a Trianont követő életérzések és a sárszegi regények értelmezéséhez (Mohai V. 2010, 9). A városhoz fűződő ambivalens viszonya munkásságának meghatározója, mivel az – Pomogáts Béla szavait idézve – „Világlátását, írói szemléletét, tájékozódását is átszötte” (Pomogáts 2000, 43).

Munk Artúr első művét, *A repülő Vucsidolt* gimnáziumi évei alatt Szabadka-történetként írja meg Csáth Gézával és Havas Emillel közösen, majd jelentetik meg részleteiben a *Bácskai Hírlap* hasábjain Oláh Sándor illusztrációival ellátva. Az „izgalmasságra törekvő tárcaregényeket” parodizáló műben a történelmi tények csupán kiindulópontul szolgálnak, amely célja „a szabadkai becsvágy és földhözragadtság leleplezése” – írja Dér Zoltán a kötet *Utószavában*, majd hozzáteszi, hogy a regény főhősét, Francziskovics Sztipánt a szabadkai születésű, repülőgép-építő és sportrepülő Szárits Jánosról (1876–1969) modellezték: „Bizonyosra vehető [...], hogy Csáthék regénye és Szárits kísérletei, illetve azok öblös visszhangja között szoros az összefüggés. [...] Szárits is szegény

volt, mint a regény hőse. De nem paraszt, hanem adóhivatalnok” (Dér 1980a, 185–186, 190). A valós és fikciós alak közötti egyezést a saját repülőgép megépítése támasztja alá, mellyel a technika és a technikai sport iránt érdeklődő Szárics János Szabadkán 1910 májusában valóban levegőbe emelkedett.¹¹⁹ Bori Imre szinte biztosra veszi Sztipán karakteréről *A repülő Vučsidol* Munk Artúr tulajdonában fennmaradt példánya és az abban található szövegjavítások alapján, hogy az minden bizonnyal az ő munkájának szüleménye (Bori 1981, 235). A történet középpontjában Francziskovics Sztipán repülőgépmo­delljének feltalálása és megépítésének kálváriája áll, mely környezetrajzában a szerzőhármas a 20. század eleji Szabadkát örökíti meg a helyszínek, a helyi lakosok és a történelmi események átültetésével. A szövegben név szerint megjelenik Bíró Károly polgármester, Iványi István helytörténész, Kosztolányi Árpád és Toncs Gusztáv tanárok, Mamusich Lázár, Csajkás Mihály, Osztrogonác János, Pleszkovics Lukács és mások; a valós vendéglátóipari létesítmények közül az Otthon kávéház, az Arany Bárány és a Nemzeti Kaszinó, de felbukkan a városháza, a Kossuth utca (korzó) és a Szabadka nyugati felén fekvő Vučsidol városrész is. Természetesen nem beszélhetünk a szabadkai emlékek, események tiszta visszaadásáról. A legtöbb történelmi eseménysor – Hayden White szerint – különböző módon cselekményesíthető az író azon elképzelése alapján, hogy milyen típusú történet (tragikus, komikus, romantikus vagy ironikus) illik leginkább a tényekhez. A cselekményesítés tehát jelentésadás, a tények értelmezése, hiszen a történelmi események, ha azokat egy történet lehetséges elemeiként fogjuk fel, értéksemlegesek (White 1999, 74–75). *A repülő Vučsidol* lokális vonatkozású, „meseszövésszerű satirikus” történetének szándéka a mulattatás,¹²⁰ melyben a történetek a realizmus talajáról komikus és abszurd fikcióba térnek át. A választott irány és hangnem az cselekmény miliójével magyarázható: „A világeseménynek számító föltalálás a parasztközegben az egymástól idegen életszférák bizarr elegyítésének igen mulatságos helyzeteit hozza létre” (Dér 1980a, 186). Francziskovics Sztipán, azaz Szárics János meg nem értésének okait Mirko Grlica abban látja, hogy a 20. század eleji helyi polgári réteg jelentős részében még konzervatív tudat dominált, akik nem tudták elfogadni és támogatni a tehetséges polgártársaikat, az igazi művészeket és alkotókat (Grlica 2001).

Munk *Köszönöm addig is... Egy orvos életregénye és A nagy káder, Egy pleni feljegyzései a forradalmi Oroszországból* című önéletírásaiban Szabadka kisebb-nagyobb

¹¹⁹ Bővebben lásd: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC14240/14528.htm> (2019.06.04.).

¹²⁰ A tárcaregény közlésének megkezdésekor a szöveghez a *Bácskai Hírlap* szerkesztője, Braun Henrik a következőket fűzi: „Olvasóinknak akarunk vele derűs órákat szerezni. Ez az egyedüli cél, ami vezérel; eszközeink az avatottság, a humor és mindenekfelett az ízlés. Ez utóbbit sohasem fogjuk szem előtt téveszteni!” (Dér 1980a, 184).

hangsúllyal kap teret, mivel az előbbi életének teljes történetét, utóbbi csak a háborúban és hadifogságban eltöltött éveit beszéli el.¹²¹ Két fikciós regénye, *A hinterland* és a *Bácskai lakodalom* egyaránt Porvárosban játszódik, amely vidéki kisváros könnyedén azonosítható Szabadkával a fellelhető valóságvonatkozások alapján. A kötetek egymás folytatásaként is olvashatóak, hiszen *A hinterland* az első világháború éveinek eseményeiről, míg a *Bácskai lakodalom* a háború utáni évekről¹²² számol be. Azonban a városnarratívák alig tartalmazznak ismétlődő szövegelemeket, visszatérő helyszíneket vagy szereplőket, így értelmezésükben a szövegek közötti átjárások nem játszanak hangsúlyos szerepet. A városnév megegyezésén kívül kevés intertextuális vonatkozás lelhető fel, amely a szöveghegyek közötti közvetlen hálózatra utalna. A figyelmes olvasó is csupán néhány, jelentéktelennek nevezhető egybeesést fedezhet fel, mint például a Nagy kávéház mindkét műben való megjelenését, vagy azt, hogy *A hinterlandban* egy rövid epizód erejéig feltűnő Jásó bácsi nevű, háromszáz láncos bunyevác parasztember (vö. Munk 1981, 195) a *Bácskai lakodalom* egyik főalakjával, Kikics Jásóval egyezhet meg. Mégis ezek az apró utalások és a városnév egyezése következtében kitágul Porváros tere, a különálló képek és történetek egységes egészzé állnak össze, átjárási lehetőséget létrehozva a regények között.

Munk szöveg-városának megteremtésekor Szabadka látványára és atmoszférájára való támaszkodásra Bori Imre hívja fel a figyelmet. Véleménye szerint Munk *A hinterlandban* „Visszatérni látszik [...] *A repülő Vucsidol* világához, amikor Porvárosban játszódó történetét megformálja: a »helyi színek« éppen úgy biztos fogódzója, mint a katonaélet során gyűjtött tapasztalatai – konkrétumai nélkül nem is tudott volna dolgozni” (Bori 1981, 237). Hammerstein Judit *A hinterlandról* írt tanulmányában szintén utal a megalkotott város és Szabadka közötti azonosságra: „A cselekmény a könnyedén Szabadkaként azonosítható Porváros nevű vidéki kisvárosban indul az első világháború kitörésekor” (Hammerstein 2017). Ninkov Kovačev Olga pedig a *Bácskai lakodalomra* vonatkozólag teszi megjegyzését, hogy „a regény a kisváros [Szabadka – K.A.] hangulatát, az itt élő családok – »a kispolgári erkölcs és a paraszti durvaság« – gondolatvilágát tükrözi” (Ninkov Kovačev 2000).

Ez az elgondolás Kosztolányi két Sárszeg-regényével, a *Pacsirtával* és az *Aranysárkánnyal* kapcsolatban szintén érvényesíthető. „Csaknem közmegegyezéseszerű a vélekedés, hogy Sárszeg Szabadka helyett áll a műben, s kétségtelen, hogy bizonyos életrajzi

¹²¹A *Köszönöm addig is...* azon fejezetei, amelyek Munk háborús éveit beszélik el, szinte teljes megegyezéssel fellelhetőek *A nagy káderben* is.

¹²²A regény alcíme: *Porvárosi történet az ezerkilencszázhuszas évekből*.

vonatkozások ismerete elbizonytalaníthat afelől, nem valamiféle életrajzi regényt olvasunk-e.” – olvasható a *Pacsirta* kritikai kiadásában (Kosztolányi 2013a, 716). Kosztolányi műveibe számos alkalommal Szabadka helyszíneit foglalja bele: a gimnáziumot (*Aranysárkány*); a Gombkötő utcát (*Esti Kornél*); a Vörös Ökör iskolát (*Esti Kornél*); az egykori Nemzeti Kaszinó, azaz a mai könyvtár épületét (*Pacsirta*), a színházat és a hozzá tartozó Pest szállodát (=Széchenyi fogadó, *Pacsirta*), az Arany Bárány szállodát (=Magyar Király vendéglő, *Pacsirta*), a Városháza épületében található Városi kávéházat (=Baross-kávéház, *Pacsirta*) stb. Helybéliként egy város meglátásához mélyebb mozgatóerő szükségeltetik: „Akit ezek mozdítanak, a messzeség helyett a múltba utazik. A helybéli útikönyve mindig az emlékirat rokona: aki írja, gyerekkorát töltötte ott.” – vezeti fel gondolatait Walter Benjamin *A kószáló visszatér* című írásában (Benjamin 1980, 577). Mindazonáltal szükséges megjegyezni, hogy az irodalmi fikció nem helyettesítheti maradéktalanul a történelmi forrásokat. A személyes tapasztalatokból, élményekből formálódó város képe az írói fantáziának és a nyelv metaforikus erejének rendelődik alá. Bednatics Gábor Burton Pike észrevételére hivatkozva fejti ki, hogy valós és képzelt összevetésekor élesen el kell különíteni a szavakkal formált várost a valódi város észlelésétől, melyek „inkább párhuzamosak és analógok, mintsem azonosak lennének” (Pike 1997, 246; idézi Bednatics 2006, 214). Kosztolányi személyes emlékeit ihletforrásként használja fel,¹²³ mely életképekbe tördelt világa már indulásakor felfedezhető *A szegény kisgyermek panaszaiban* és korai novellisztikájában (*Mátyás menyasszonya, Gőzfürdő*). A *Pacsirta*-ban és az *Aranysárkány*-ban bőven található életrajzi nyom, valamint szinte tényszerűen felhasznált bibliográfiai adalék – közli Mohai V. Lajos *A vidék mélységes mítosza* tanulmánykötetében (Mohai V. 2016b, 45).

Eisemann György a városi helyszínnel kapcsolatban hasonlóképp annak „művi” megalkotottságára figyelmeztet. Az elbeszélésben a várostoposzhoz kötődő emlékezést a tárgyi-személytelen alakzatok-jelenségek strukturálódásából fikcionálódó, személyhez kötődő jelentésként határozza meg, amely jelenbeli kontúrajait a múltból érkező vonásokból és szubjektív emlékjelekből nyeri (Eisemann 2006, 234–235). A városkép irodalmi közvetítése az írók személyes, biografikus emlékezetében élő képéhez vezethető vissza, amely közös élményanyaga miatt gyakran egyöntetű emlékezésre készítet, ugyanakkor a kortársak tapasztalati univerzumát áthatja a sokféleség (Gyáni 2016, 46). Papp Ágnes Klára a tér poétikájával foglalkozó kötetében hangsúlyozza, hogy az író emlékezőtechnikájának köszönhetően összefüggéseket hoz létre a szubjektum és a tér között, amely közös tapasztalat

¹²³ Bővebben lásd: a *Pacsirta* kritikai kiadásának *A hiteltelen hitelesítése s a hiteles hiteltelenítése* című fejezete alatt (Kosztolányi 2013a, 720–723).

a tér reprezentációjában összegződik (Papp 2017, 81–82). Kosztolányi és Munk műveinek összjátékából kibontakozó városnarratíva, Szabadka nyomainak színre vitele megközelíthetővé válik Philippe Lejeune önéletrajz-elmélete felől, mely „elgondolás úgy tekint az írói életműre, mint az író életrajzára” (Horváth Futó 2009, 79). A szemlélet szerint az önéletrajzi tér az életmű egészének, a szerző fikciós és önéletrajzi műveinek együttes olvasatában bontakozódik ki. „Az életmű egésze [...] olyan rendszert alkot, ahol a túlzás és önkritika egyensúlyba kerül, kiegyenlíti egymást: a teljesség szintjén összeáll az én képe” – olvashatjuk Lejeune-től a *Gide és az önéletrajzi tér* című írásában (Lejeune 2003, 50). Az önéletrajzi tér tehát egy olyan kontextuális mező, amelyben a szövegek referenciális viszonyban állnak egymással, s közöttük a szerzőjük közvetít, például a szövegtöredékek ismétlésével erősíti annak működését a befogadó tudatában – foglalja össze Lejeune teóriáját Horváth Futó Hargita (Horváth Futó 2009, 79, 82). Munk művei között több ilyen eset is tetten érhető. A *Köszönöm addig is...* című önéletrajzának *Húszéves találkozó* (vö. Munk 2018, 255–262) fejezete a *Bácskai lakodalom* szövegében (vö. Munk 2016, 151–168) szintén olvasható. Bennük ugyanaz a történet játszódik le ugyanazon a helyszínen a szövegrészek szinte szó szerinti megismétlésével, mindössze néhány név megváltoztatásával.¹²⁴ Hasonló egyezés lelhető fel az említett kötetek pár figuráját illetően is: a szlovák származású Lux orvos mindkét művében megjelenik, akinek jelleméről és származásáról, sőt még a házaról is azonos leírás olvasható (vö. Munk 2016, 5; 2018, 223–224). Mellette Munk a *Bácskai lakodalom* Kikics Jásóját az emlékeiben élő „dúsgazdag bunyevác parasztgazdáról”, Lajcsó bácsiról modellezte. A köztük lévő párhuzamot a mindkét alak zsugori, takarékoskodó jellemléírása igazolja (vö. Munk 2016, 17; 2018, 224).

Mekis D. János *Egymást folytató identitások, A két háború közötti magyar autobiográfia kérdéseire* tanulmányában a vizsgált időszak önéletrajzi jellegű szövegeinek elkülönítésére tesz kísérletet, majd jut arra a következtetésre, hogy éles elhatárolás nem alkalmazható, helyette a fikciós és referenciális elbeszélő próza között ingadozó szövegekről érdemes beszélni (Mekis 2008, 292). Paul de Man az 1984-ben megjelentetett, *Az önéletrajz mint arcrongálás* című esszéjében kategorikusan kijelenti, hogy „az önéletrajz [...] nem műfaj vagy beszéd mód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik” (de Man 1997, 95). Publikációjában hozzáfűzi, hogy „amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az” (de Man 1997, 96).

¹²⁴A *Köszönöm addig is...* szövegében Varnyú Laci, míg a *Bácskai lakodalom*ban Gyenizse László hiányzik az osztálytalálkozóról.

Mekis konklúziója Munk és Kosztolányi regényeit elemezve érvényesnek bizonyul, mivel bennük a referenciális összetevők hangsúlyosan jelentkeznek. Pacsirta alakjával kapcsolatban alapvető hivatkozási pont az író hűgához, Mariskához való hasonlítás, aki mellett a regénybeli Sárcevits a Szabadkán élő Sárcevics Ambrussal, Csinos Józsi cigányprímás pedig a Szabadkán muzsikáló Piros Józsival egyezhet meg. Kosztolányi az *Aranysárkányt* a trianoni békeszerződés utáni első hazalátogatását követően gimnáziumi éveinek emlékeiből táplálkozva írja meg (bővebben lásd: Kosztolányi 1998, 491; Kosztolányiné 1938, 252), ám édesanyjának küldött levelében arra figyelmezteti családtagjait, hogy a figurákban ne keressenek élő személyeket, mondván „öt-hat emberből formáltam egyet, mint az álomban” (Kosztolányi 1998, 507). Mindezek ellenére Novák Antal Kosztolányi édesapjával, Kosztolányi Árpáddal; Novák Hilda pedig Lányi Heddával hozható összefüggésbe, viszont a regénybeli tanárokkal és diákokkal kapcsolatban valóban több valós mintára lehet gyanakodni (bővebben lásd: Kosztolányi 2014, 1078–1083). A további, fikciós és valós elemek között fellelhető összefüggéseket a kötetek kritikai kiadásainak *Keletkezéstörténet* fejezetei tárgyalják (bővebben lásd: Kosztolányi 2013a, 702–742; 2014, 1075–1101; 2015, 444–491). Munk esetében a referenciális olvasat jelenlétét erősíti a *Bácskai lakodalom* regényének festőpárosa, Gyenizse László és Kriszta, akik könnyedén azonosíthatóak Munk barátjával, Farkas Bélával¹²⁵ és a bunyevác származású Mamuzsich Magdával. Ninkov Kovačev Olga Szabadka 20. századi képzőművészetével foglalkozó vizsgálódásaiban szintén arra a következtetésre jut, hogy Munk „Bácskai lakodalomjában a [...] bunyevác származású, fiatal festőnőnk (Mamuzsics Magda [Szabadka, 1907 – ?]) és a legendává nőtt, vergődő festőnk (Farkas Béla [Fiume, 1894 – Palics, 1941]) kapcsolatának félig igaz történetét írja le, az események pedig az orosz forradalmat követően játszódnak, [...] mindvégig Farkas Bélára és korára, a nagy tehetségére, a népviseletből kivetkőzött Mamuzsics Magdára is gondolunk, és azon törjük a fejünket, mi lehet a valóság az egészről” (Ninkov Kovačev 2000).

A doktori értekezés következő fejezeteinek középpontjába Munk Artúr és Kosztolányi Dezső Szabadkát tematizáló regényei kerülnek, amelyekben a provinciális kisváros, a magyar vidék-képe és -tapasztalata jelenik meg, s amelyek az írói emlékekkel, világlátással kapcsolatos összefüggések által mutatnak rá a kronotoposz különféle változataira. Az összehasonlító szövegelemzés célja annak a bemutatása, hogy a vizsgált írók hogyan beszélnek

¹²⁵ Farkas Béla életéről és munkásságáról bővebben lásd: Duranci 1999. Farkas Béla alakja Sinkó Ervin *Optimisták* című történelmi regényében szintén modellként szolgál, melyben az első világháborúból megviselten hazatérő festő történetére Sásdi Bandi alakján keresztül ismerhetünk rá a „világ legnagyobb falvának mámorító örvényében” (Duranci 1999, 15).

el Szabadkát mint szöveg-várost, valamint hogyan formálják át szülővárosukat történeteiknek színtereként, s ehhez milyen térszervezési és helyalkotási eljárásokat alkalmaznak.

1.1. A kisváros mint színtér – a sár és por kliséje

Ahogy Walter Benjaminnál Párizs válik a modern nagyváros metaforájává és korának színekdochéjává, úgy válik Kosztolányi és Munk számára Szabadka a kisvárosévé. Papp Ágnes Klára a kisváros toposzával foglalkozó kutatásaiban emeli ki, hogy a provinciális kisváros jellemzően a 19. század második felében létrejövő és a 20. században is szerepet játszó kronotoposz¹²⁶ (Papp 2015a, 15), mely gyakran hivatkozott modellje alapvetően Mihail Bahtyin *A tér és az idő a regényben* című írásában megfogalmazottakra támaszkodik: „E kisváros a ciklikusan folyó mindennapi idő helye. Benne nem események zajlanak, hanem csupán minduntalan ismétlődő »léthelyzetek«. Az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet. Napról napra ugyanazok a mindennapi cselekvésformák, ugyanazok a beszélgetési témák, ugyanazok a szavak stb. ismétlődnek. Az emberek ezen az időn belül esznek, isznak, alusznak, feleségük van, szeretőt tartanak (akiben semmi regényesség nincsen), kicsinyes intrikákkal veszkölődnek, szatócsüzleteikben vagy íróasztalaik mögött szunyókálnak, kártyáznak és pletykálnak. A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez” (Bahtyin 1976, 300). Munk Artúr a saját kisvárosában zajló élet ciklikusságáról és változatlanságáról *Köszönöm addig is...* önéletírásának első mondataiban így nyilatkozik: „Poros szülővárosom, Szabadka, a világ legnagyobb faluja. Kegyetlen szél söpri az utcák porát egyik kerületből a másikba, teleszórja szemünket, szánkat, tüdönket finom üvegszerű porral, aztán – mint aki jól végezte dolgát, – megpihen, hogy másnap mindent élőiről kezdjen. / Szavahihető, komoly történetírók állapították meg, hogy a mi városunkban és környékén évszázadok óta nem történt feljegyzésre méltó esemény” (Munk 2018, 5). Ez a jellemzés kiemelt hangsúlyt kapva köszön vissza az elképzelt, Szabadkára emlékeztető kisvárosának atmoszférájában. A *Bácskai lakodalomban* a húsz év után külföldről hazatérő Zsák Feri is mindössze annyit konstatál a városról, hogy még „a por sem lett nagyobb, mióta külföldön élt” (Munk 2016, 72). Kosztolányi *Pacsirtájában* Vajkay Ákos feje felett múlik el az idő észrevétlenül a lánya által rákényszerített világban: „Napjai múltak, hónapokká, évekké olvadtak, észre sem vette, ötvenkilenc éves lett” (Kosztolányi 2008a, 24). Ugyanakkor e regények beíródnak a

¹²⁶ A kronotoposz az irodalom által művésziileg meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggése, amely a tér és az idő elszakíthatatlanságát fejezi ki. Mihail Bahtyin az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzt a következőképp magyarázza: „Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művésziileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szüzsévé, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal” (Bahtyin 1976, 257–258).

történelmi időbe is: a *Pacsirta* szövege pontosan kijelöli a cselekmény kezdet- (1899. szeptember 1.) és végpontját (1899. szeptember 8.). A *Bácskai lakodalom* alcíme *Porvárosi történet az ezerkilencszázhuszas évekből*, A *hinterland* pedig a történelmi eseményekre való utalásaival állítja be a regényidőt az első világháború idejére.

Kosztolányi Dezső Sárszeg-regényeiben és Munk Artúr Porváros-regényeiben egymással könnyen összevethető vidékreprezentációs modelleket találunk. A művek között kibontakozódó szövegköziség lehetőségének modelljét Gintli Tibor úgy vázolja fel, amikor nem egy adott szövegre tett utaláson keresztül fejlődik ki a szövegközi viszony, hanem „az éppen olvasott szöveg és egy elmosódó körvonalú szövegcsoport közötti kapcsolat” alapján. Ilyen esetekben a szövegek összevillanásaiban főként az olvasati előzmények és tapasztalatok munkálkodnak (Gintli 2005, 38). Az írók Szabadkát megrajzoló szövegeikben egyaránt ragaszkodnak a kisváros toposzához, holott szülővárosukat a 20. század elején Magyarország harmadik legnagyobb településeként,¹²⁷ a Bácska oktatási és művelődési gócpontjaként tartották számon. Mégis, a város, valamint a környék településeinek és tanyáinak szétszóródó lakói őrizték a vidéki lét sajátosságait, amely légmentes Borovszky Samu *Magyarország vármegyéi és városai* című, a Bács-Bodrog vármegyéjét tárgyaló kötetében Iványi István a következőképp érzékeltet: „[F]ő jövedelmi forrás a mezőgazdaság.¹²⁸ [...] az intelligens osztály, ép úgy, mint az iparosok, földbirtokba fektetik vagyonukat, ez a fő jövedelmi forrásuk s egyúttal büszkeségük is, mert Szabadkán »lánczczal mérik az embert«, s figyelemre sem méltatják azt, a kinek kevesebb, vagy semmi földje sincsen. [...] az állattenyésztésben is óriási tőke fekszik [...] Szabadka társadalmi élete csak az utóbbi években kezd kialakulni. Az eddigi késedelem okát nem annyira az intelligencia kevés száma, mint inkább a közszellem hiánya okozta [...] a korszerű haladás is még csak a látszatot elégíti ki” (Iványi 1909, 195–204). Iványi a tizenhét évvel korábban kiadott Szabadka monográfiájában, miután sorba veszi a település gazdasági és városfejlesztési intézkedéseit, a társadalmi és kulturális életet bemutató fejezetében világossá teszi, hogy a

¹²⁷ 1910-ben a tíz legnagyobb város rangsora a következő volt: 1. Budapest, 2. Szeged, 3. Szabadka, 4. Debrecen, 5. Pozsony, 6. Temesvár, 7. Kecskemét, 8. Nagyvárad, 9. Arad, 10. Hódmezővásárhely (Kövér 2006, 57).

¹²⁸ Az 1910-es népszámlálási adatok alapján a helyi lakosság 53,5%-a a mezőgazdaságban; 27,43% az ipar, a bányászat és a forgalom ágazataiban; 4,48% a közszolgálat és a szabad foglalkozások (tanár, ügyvéd, orvos, bíró, színész stb.) területén dolgozott; míg a maradék százalék a véderő, a napszámosok, a házi cselédek és egyéb foglalkozások között oszlott meg (A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása 1913, 22–23). Magyarország városaiban a 20. század elején csekély volt az őstermeléssel (mezőgazdaság és kertészet; erdészet és vadászat, szénégetés; méhészet, selyem- és haltenyésztés; halászat) foglalkozók aránya, mely Budapesten mindössze 1,3%-ot; az ország további, 31 teljes jogú városa közül pedig 16-ban a 10%-ot sem érte el. Ez a százalék csupán három teljes jogú városban tette ki a népesség többségét: Hódmezővásárhelyen 64,1%; Kecskeméten 58,2% és Szabadkán 53,5% volt (A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása 1913, 7–8).

19. század végi helyi kulturális fejlődés egyáltalán nem állt párhuzamban a városiasodás külső jegyeivel (Iványi 1892, 646; idézi Szajbély 2019, 24). „[I]tt igazi »társadalmi élet« nincsen, legalább ily nagy és gazdag várost megillető társadalmi élet, és hogy a szellemi és közmívelődési törekvések, ha felszínre kerülnek is, a csekély részvét és pártoláshiány miatt ritkán képesek megvalósulni. [...] vannak kaszinóink és egyéb művelődési egyesületeink, színházunk, a női jótékonyági céllal egybekapcsolt mulatságaink, vannak hírlapjaink stb., és a közmíveltség tekintetében mégis még korántsem emelkedünk az igazi városok magaslatára; kevés a szellemi élet és a társadalmi tevékenység” (Iványi 1982, 533; idézi Szajbély 2019, 24). Mindezt a történész az írástudatlanság mértéke,¹²⁹ a város lakosságának pusztákon való szétszóródása¹³⁰ és további, a kulturális élet fellendítését gátló körülmények mellett arra vezeti vissza, hogy vagyonos emberből sok volt a városban, de igazi polgár, értelmiségi¹³¹ alig (Szajbély 2019, 24). Ezzel a meglátással egyezik Badics Ferenc is, aki szerint Szabadka számot tevő társadalmi és szellemi középponttá való válását a vidék művelt osztályának jelentéktelen aránya, s a többségi lakosságra jellemző, régi élet- és gondolkodásmód akadályozta (Badics 1891). Mindezek alapján érzékelhető, hogy a népesség szerinti településhierarchiával dolgozó megközelítés Szabadka esetében téves következtetések

¹²⁹ A statisztikai adatok alapján 1891-ben Szabadka népességének 21,66%-a; 1900-ban 47,94%-a; 1910-ben pedig 61,12%-a volt írástudó (Raffai 2009, 1). Az 1910-es népszámlálás adatait tartalmazó *Magyar Statisztikai Közleményekben* közöltek szerint az ország népességének 56,4%-a tudott írni-olvasni, viszont törvényhatóságokként jelentős eltérések mutatkoztak az általános műveltség tekintetében: a legműveltebb város Sopron volt, ahol a hat éven felüli lakosság 95%-a volt írástudó, mellyel megelőzte Budapest 92%-os műveltségi arányát. A városok között a legutolsó helyen Szabadka állt, ahol „bár az utolsó évtizedben a javulás elég jelentékeny volt”, a népesség mindössze 61,1%-a tudott írni és olvasni (A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása 1912, 9).

¹³⁰ Szabadka lakossága – a pusztákat és Sándor külvárost is beleértve – 1900-ban 83593 főt tett ki, amely lélekszám mintegy fele a pusztákon lakott (Iványi 1909). Kövér György 1910-es adatai alapján Magyarország tíz legnagyobb városa közül Szeged, Szabadka, Debrecen, Kecskemét és Hódmezővásárhely lakosságának 30-40%-a a külterületi népességhez tartozott, míg ez a szám Pozsonyban, Temesváron, Nagyváradon és Aradon mindössze 2-4% között mozgott (Kövért 2006, 58).

¹³¹ Az 1900-as adatok alapján a Szabadkán élők csupán 1,71%-a számított értelmiséginek (Raffai 2009, 1). Az országos népszámlálás a közszolgálatokhoz és a szabad foglalkozásokhoz (törvényhozás; közigazgatási szolgálat; igazságszolgáltatás; egyházi szolgálat; tanügy; közegészségügy; tudományos és egyén közérdekű társulatok, egyesületek és intézetek; irodalom és művészet; egyéb és közelebbi megjelölés nélküli szabadfoglalkozások; véderőnél alkalmazott polgári egyének) tartozó egyének számarányát tekintette a szellemi kultúra fokmérőjének, ezáltal az értelmiségi réteg tagjainak is. Az egyes törvényhatóságok közül a tágabb értelemben vett értelmiség aránya 1910-ben Kolozsváron volt a legmagasabb; 12,1%; mely települést Marosvásárhely 11,8%-kal; Sopron 10,8%-kal; Kassa 10,6%-kal és Budapest 10,2%-kal követte (A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása 1913, 9). Gyáni Gábor megfogalmazásában az „értelmiség fogalmát azokra az egyetemi (főiskolai) diplomát szerző »szellemi dolgozók«-ra alkalmazzuk, akik nem szorosan adminisztratív munkát végezve, tehát nem mint tisztviselők töltöttek be értelmiségi funkciót. [...] Az értelmiség e szűkebb fogalmába beleértjük az összes szabadpályás (tehát piaci) élethivatást és a nem tisztviselőként alkalmazott szellemi dolgozók némely csoportját, amely így ügyvédeket, orvosokat, tanárokat, mérnököket, papokat, valamint újságírókat és egyéb kreatív értelmiségieket (művészek, írók, színészek) rejt magában” (Gyáni 2006, 277). Ha a népesség műveltségének mutatójaként az iskolai végzettséget vesszük figyelembe, akkor 1910-ben Szabadka összlakosságának mindössze 1,58%-a végezte el a középiskola legalább 8 osztályát (A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása 1916, 166).

levonásához vezethet, ezért helyette más kritériumokkal dolgozó rangsorolás alkalmazása szükségeltetik. Kövér György hívja fel a figyelmet arra, hogy a külterületi népesség aránya alapján a Budapestet követő nagyvárosok alakjában két igen különböző típust találhattunk, amelyek mind külsőben, mind jellegben markánsan eltértek egymástól. A történész az ország városhierarchiájának szempontrendszerül inkább az intézményközpontúságot mérvadónak tekintő központi hely-elmélet¹³² megközelítésmódját javasolja, amely a városi szerepkörök közül az igazgatási és kulturális funkciókat helyezi előtérbe. Ez a besorolás szerint a vizsgált időszakban Szabadka nem kerül be a felső kategória első tíz városa közé¹³³ a külterületi lakosság rendkívül magas aránya miatt (Kövért 2006, 58–60). Emellett arról is szót kell ejteni, hogy 19. század végén a Szabadkához hasonlatos vidéki városokban a terület agrárjellegéből adódóan egy ún. „nem úri középosztály” is kialakult. A polgári középréteg túlnyomó többségét tanárok, tanítók, orvosok, mérnökök, ügyvédek, jegyzők, bírók, vendéglős-szállodások, tehetős iparosok és kereskedők alkották a köztisztviselők csekély tagjai mellett. Szabadkán a polgárosodás inkább csak látszat-polgárosodásnak minősült, ahol a helyiek fokozatosan kezdtek el egyre magasabb művelődési életre törekedni, miközben továbbra sem mondtak le a dzsentris mentalitásra jellemző, hajnalig tartó mulatozásokról és tradicionális szokásokról. „A város közszellemét a bennszülött arisztokrata családok, a város környéki dzsentrik és az idegenből idekerült értelmiség alakította. [...] a város gazdaságához viszonyítva a társadalmi és művelődési élet ugyancsak alacsony színvonalon volt. A fiatal Kosztolányi és Csáth idejében ugyan némileg módosult ez a kép, Kosztolányi későbbi munkáiban, amikor szülőföldjéről esett szó, akkor leginkább a bácskai por elmaradottságát idézte, s annak nábobjai kerültek a korabeli sajtó homlokterébe akkor a toros, boros vidék alliterációja volt a köztudatban. / Szabadkán országos hírv zenészek hangversenyeztek, a koncert végén a közönség kedvéért még közkedvelt magyar nótákat játszottak ráadásként. A tudományos előadásokat pedig táncmulatság követte.” – olvasható a város kritikus képének megfestése Dér Zoltán tolmácsolásában Csáth egyik naplókötetében közölt *Utószavában* (Dér 2006, 220–221).

A város vizuális reprezentációjának mint emlékezeti gesztusnak egyik megnyilatkozási formája az irodalmi fikcionalizálás. „Miként válhat a város történelmi emlékké az elbeszélő számára és mennyire köti meg a kezét a helyről első kézből szerzett

¹³² A német alapokon nyugvó központi hely-elmélet az 1930-as években került kidolgozásra, mely a városi alapfunkciók térbeli kiterjedését meghatározónak tekintő szemlélet Magyarországon is divatba jött. Képviselői azokat a városi alapfunkciókat ellátó intézményeket (ipari-kereskedelmi, igazgatási, kulturális) vizsgálták, melyek sűrűsödése alapján állították fel a városok hierarchiáját (Kövért 2006, 59).

¹³³ 1. Pozsony (Budapest után), 2. Zágráb, 3. Kolozsvár, 4. Szeged, 5. Kassa, 6. Debrecen, 7. Temesvár, 8. Pécs, 9. Arad, 10. Nagyvárad (Kövért 2006, 60).

egyéni tapasztalata, ami elbeszélését a tárgyszerűség, a hitelesség látszatával ruházta fel.” – vezeti fel gondolatait Gyáni Gábor *A történelem mint emlék(mű)* kötetének a város kulturális emlékezeti toposzá válásával foglalkozó részében (Gyáni 2016, 148). A téma vizsgálatával kapcsolatban két, Nagyvárad 1918 előtti emlékezetét megörökítő, megegyező időben és társadalmi réteg aspektusából íródott dokumentumot mutat be – egy „íróember” és egy hétköznapi emlékező szemszögéből –, melyek összevetésével feltűnő különbségeket állapít meg (bővebben lásd: Gyáni 2016, 148–155). Az emlékező-narrátorok egymástól elütő társadalmi imázst formálnak meg, ezáltal egy összetettebb képet is nyújtanak az emlékezetben tartott város valamikori valóságáról (Gyáni 2016, 150–151). Gyáni ezen észrevételének tekintetében utalnék T. Szabó Levente elképzelésére, aki szerint a terek nem semlegesek, ugyanúgy az emberi jelentésadás tárgyát képezik, mint a szóba hozható tárgyi világ bármely más része (T. Szabó 2008, 20–21). A vizsgált írók Szabadka-szemléletében, majd annak irodalmi leképzésében minden bizonnyal közrejátszhatott belső pozíciójuk, valamint Budapest vagy még annál is nagyobb városok pezsgő kulturális életének, a nagyvárosi életformának a megtapasztalása,¹³⁴ amely viszonylatából Szabadka vidékiessége még inkább nyilvánvalóvá válhatott. „Nemzetközi látóköre olyan fölénnyel ruházta fel, amely lehetővé tette számára, hogy egyszerre lássa kisszerűnek és végtelenül értékesnek a maga mögött hagyott értékrendet.” – jegyzi meg Kosztolányi kapcsán Szegedy-Maszák Mihály az író alakjának szentelt monográfiájában (Szegedy-Maszák 2010, 112). Ám Kosztolányi *A Hétfőben* 1911. február 5-én publikált cikkében a magyar fővárost ugyancsak bírálja: „Bécs lírikus város. Budapest pedig minden, csak lírikus nem” (Kosztolányi 1969). Másrészről a kisvároskép a 20. század első felében igencsak elterjedt irodalmi narratívaként jelentkezett,¹³⁵ hatást gyakorolva a vizsgált írók műveire is. Szilágyi Zsófia *Gombhoz a kabátot, címhez a regényt* című írásában mutat rá arra, hogy Kosztolányinak egyáltalán nem volt egyedi és eredeti ötlete az elhagyott, Budapestről szemlélt Szabadkának a „por városaként” való megragadása. Az időszak magyar szépirodalmában jelentkező vidék-motívumok szélesebb kontextusban történő elemzése és összevetése által hasonló ábrázolási irányokat tár fel, majd így összegezi: „A por [...] nemcsak Kosztolányi Sárszegét lepte be” (Szilágyi 2015). A vidéki kisváros elterjedt regényhelyszínének magyar változataival Papp Ágnes Klára foglalkozik *A tér poétikája – a poétika tere* kötetének *A kisváros poétikája* fejezetében Kaffka Margit,

¹³⁴ Kosztolányi Dezső 1903 őszén kezdte meg egyetemi tanulmányait Budapesten, majd az 1904/1905-ös tanévet a Bécsi Egyetemen töltötte. Csáth Géza és Munk Artúr szintén Budapesten végezte orvosi tanulmányait. Munk hajóorvosként eljutott New Yorkba és Isztambulba, de ellátogatott Párizsba is. Milkó Izidor diplomáját Budapesten, a jogi karon szerezte. Kortársai és író társai gyakran emlegették külföldre, főként Olaszországba tett utazásait.

¹³⁵ A kronotoposz alapjai a világirodalomban valahol Flaubert és Csehov között alakultak ki (Papp 2015c, 95).

Móricz Zsigmond, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula és Karácsony Benő irodalma kapcsán (bővebben lásd: Papp 2017, 29–111).

Andreas Mahler városszövegen olyan városokat tematizáló szövegeket ért, amelyekben a város nem csupán az események helyszínéként, hanem jelentéshordozóként is funkcionál (Mahler 1999). Bednatics Gábor a nagyvárost egyszerre teret és témát adó toposzként kezeli, amely egyes kiemelt sajátosságai, atmoszférája és jelentősége már nem a városi lét általi ihletettség leképzéséért felelős, hanem „a hely imaginárius térképét kívánja megrajzolni” (Bednatics 2006, 213). Munk Artúr történeteiben a kisváros az elmaradottság, a megrekedtség és a változatlanosság helyszínét testesíti meg, ahol a kisvárosi lét egyaránt behatárolja az események alakulását, a szereplők lehetőségeit és mozgásterét is. Mihail Bahtyin a kisvárosi regényszíntér kronotopozát úgy jellemzi, ahol az idő egyszerű, s erősen összenő a legközönségesebb színhelyekkel: a kisváros házaival, szobáival, az álmos utcáival, a porral stb. „Az idő itt teljesen eseménytelen, emiatt úgy tűnik, mintha megállt volna. [...] Ez az idő sűrű, nyúlós, és úgyszólván belemászik a térbe” (Bahtyin 1976, 300). A Porvárosban bekövetkezett változások többnyire nem a város, hanem a szereplők életében mennek végbe, amelyek magukban kisszerűnek minősíthetők, viszont az egyének számára rendkívüliek. A változások az alakok életének meghatározott fordulataira: nevelődésére, karrierjére, szerelmére koncentrálnak (Papp 2015b, 27). A *hinterland*ban a helyiek életét az első világháború nemcsak abból a szempontból befolyásolja, hogy pótolniuk kell a megfogyatkozott férfiak számát, ezért a Földbankban a „hadba vonult tisztviselők helyét többnyire csinos, jó megjelenésű, jó összeköttetésekkel rendelkező fiatal hölgyekkel töltötték be, akik nagy ambícióval dolgoztak” (Munk 1981, 59). A háború új lehetőségeket kínál nemcsak a vagyoni, hanem a társadalmi viszonyok átrendezésére is. Miközben a hadszíntereken harcolnak és halnak a katonák, az otthon maradt Kávé Mátyás spekulációs, gátlástalan üzletelésével vagyont halmoz fel a családjá részére, amely által „méltóságos úrrá”, felesége pedig parasztasszonyból fiatal katonákkal kacérkodó „úrhölgyé” válik. Áldori Emil a háború kitörése után „a hősi halált halt kartárs megüresedett helyére pályázik” (Munk 1981, 63), majd ambíciója és jól megkötött házassága révén tisztviselőből a Földbank vezérigazgatói posztjára emelkedik. A *Bácskai lakodalomban* Kriszta élete vesz teljes fordulatot, miután megismerkedik Gyenizse Lászlóval. A festőművész pártfogásába veszi a fiatal bunyevác parasztlányt, kinek támogatása által külföldön is elismert festőnővé fejlődik. Az ilyen jellegű változások mutatnak rá a város változatlanosságára (Papp 2015b, 28), hiszen attól, hogy a lakók életében akár drasztikusnak nevezhető fordulatok zajlanak le, maga a város nem változik. Ezt Munk a *Bácskai lakodalom* utolsó fejezetében egyértelműen ki is

mondja: „A Csorba-ház udvara a régi maradt, csak a lakók változtak meg benne” (Munk 2016, 197).

Munk Porváros-ábrázolásaiban a Papp Ágnes Klára által említett kisváros leírásának kliséi (kihaltság, por, sár stb.) állandóan jelentkeznek (Papp 2015a, 25). „Finom, áttetsző por üli meg a levegőt” vasárnaponként, amely napon „pipás emberek ülnek a házak előtt, asszonyok, simára fésült lányok könyökölnek az ablakokban”, nehogy elmulasszanak „valami érdekes eseményt”: „ha zörgős parasztszekereken lakodalmas menet robog végig a porban, borosüvegeket lóbáló, sikító asszonyokkal, vagy zenés temetés vonul a temető felé vivő kövesúton”, de ugyanúgy eseményszámba megy, ha valaki új ruhát, cipőt vagy kendőt kap (Munk 2016, 133–134). A cselekménytérhez kötődő attribútumok prózapoétikai szerepének elemzési lehetőségére az újabb szakirodalom egyre jelentősebb figyelmet szentel. Gondoljunk csak Szilágyi Zsófia előzőekben említett tanulmányára, melyben a por felhasználását és poétikai funkcióját Móricz Zsigmond regényétől kezdve Tolnai Ottó és Lovas Ildikó irodalmával bezárólag, mintegy keretbe foglalva veszi szemügyre (Szilágyi 2015).¹³⁶ Kosztolányi számára a „bácskai por” egyedi, melyet az 1910-ben publikált hírlapi tárcájában, az *Alföldi porban* így mutat be: „Az alföldi por, a bácskai por az, amiről eddig még semmit sem hallottam. Pedig az embernek csak két hétig kell pácolódnia ebben a sajátos bácskai atmoszférában, hogy felfedezze ezt a különös elementumot, ezeket a szürke, gégeszárító, tüdőroncsoló, betegítő és áltató szemcséket, melyek esténként szűnyoghálónkon döngicsélnek. Ez a por nem hasonlít semmihez sem. Ennek a pornak külön konstrukciója, külön kémiája, sőt külön lélektana van. Még a többi nagy alföldi porfészekben, Kecskeméten, Szegeden sem találjuk meg ezt a furcsa csapadékot, legfeljebb ikertestvérét. Ez a por él. Éppen ezért nem is bízom geológusokra, kémikusokra és más egyéb tudósokra, de az írókat kérem, hogy vizsgálják meg alaposan, lelkiismeretes ihlettel, micsoda szörnyek alszanak ebben a nagyon is specifikus alföldi keverékben?” (Kosztolányi 1969). Úgy tűnik, hogy a bácskai por érdeklődésének középpontjában maradt, hiszen 1914-ben megírt *Gőzfürdő* szövegében újra előkerül. A novella története szerint egy francia geológus érkezik Sárszegre a természettudósok vándorgyűlésére, aki utazására remek lehetőségként tekint a bácskai por tanulmányozásának szempontjából is. Tervét azonban nem tudja megvalósítani, mivel a vendéglátójaként kijelölt, dr. Schlossziarik János köz- és váltóügyvéd a helyi fürdőbe cipeli el, hogy prezentálja a kisvárosi „progressziót”. A gőzfürdői jelenet által lepleződik le az

¹³⁶ Kosztolányi vidékhez kötődő motívumainak kiemelkedő értelmezői között Szegedy-Maszák Mihály és Mohai V. Lajos nevét kell megemlíteni, kiknek megállapításaira az értekezés további részeiben több alkalommal is hivatkozom.

intellektuelnek gondolt „kultúrüggyvéd” egyénisége és gondolkodása, s válik nyilvánvalóvá a sznobéria nevetséges és kicsinyes jellege (Pomogáts 2000, 45). Az értékek, a progresszió és a kultúra értelmezési lehetőségei – Hózsa Éva szavaival élve – groteszk megvilágításba kerülnek, a karikatúra felé terelődnek (Hózsa 2012, 206). A tudós egy nap leforgása alatt súlyosan lebetegszik, így nem analizálhatja a helyi port. Szilágyi Zsófia igen találóan, Kosztolányi *Alföldi por*ban megfogalmazott vélekedésének vissza köszönésével foglalja össze a novella végső mondanivalóját, mely szerint a bácskai por nem a természettudósokra tartozik, hanem az írókra (Szilágyi 2015).

A por és a sár hasonlóképp a vidékiesség alapmotívumává válik a *Pacsirtában* is. „Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színháznak nincs villanyvilágítása.” – éneklük a sárszegiek a *Gésák* operett egyik dalbetétjét átköltve a főispán előtt (Kosztolányi 2008a, 88). A szombatokénti hetivásár alkalmával fojtogató por keveredik fel a piaci zsbongásban és lármában: „Följük pedig szürke ezüsfátyolt vont a por, Sárszeg gyilkos pora, mely megtizedelte az itteni gyermekeket, s a felnőtteket korai halállal sújtotta” (Kosztolányi 2008a, 38). A por képzete a regényben jelentősen komolyabb hangsúllyal, nemcsak a maradiság jelképeként jelenik meg, hanem egyenesen „gyilkol” is, amely nem kímél se gyereket, se felnőttet. A halál a település látványában és hangjaiban egyaránt kifejti hatását: „Sárszegen folyton harangoztak. [...] A Széchenyi utcán három koporsós üzlet is volt egymás mellett és két sírköves bolt. Aki először járt itt, s hallotta ezt a fülsüketítő harangozást, és látta ezeket a koporsós meg sírköves boltokat, azt hihette, hogy az emberek nem is élnek itt, csak meghalnak” (Kosztolányi 2008a, 49). Bence Erika szemlélete alapján az *Aranysárkány* világában a por az adott sorsokba látványként szívódik bele (Bence 2011, 33): „Barabás doktor végiglovagolt a városon. Por lepte szarvasbőrrel toldott nadrágját, arca tüzelt a naptól” (Kosztolányi 2008b, 255); „Hilda pipacsot, búzavirágot szedett. Cipője fehérlett a nyári portól, mintha liszttel öntötték volna le” (Kosztolányi 2008b, 143). A por Sárszeg allegorikus jelképeként is funkcionál, hiszen Novák Antal megjegyzi, hogy a város „homoktengerre” épült, majd az aranysárkányt megpillantva, botjával a porba rajzolva magyarázza a gyermeki játékszer szerkezeti felépítését. Ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy Kosztolányi szövegeiben nem csupán kritikai szemlélettel szól a magyar kisvárosról. *Önmagamról* címet viselő, 1913-ban publikált cikkében írói érzékenységét vidéki származásnak köszöni: „Úgy érzem, hogy mindennél érdekesebb a magyar vidék, és mindennél izgatóbb a magyar polgári osztály, amelynek fia és írója vagyok. [...] A vidék a csodák földje. Aki itt nő fel, annak tágabb a szeme, mint azoknak, akik egy nyugodt, bölcsen berendezett fővárosban kapják az élettől a keresztséget. Engem a magyar kisvárosban rejló

titokzatosság, a vidéki emberben rejlő misztikum zaklatott írásra, és csak annyiban érzem magam írónak, amennyiben a vidékben munkáló erőtlől kaptam erőt” (Kosztolányi 1958, 333–334). Hozzá hasonlatosan Esti Kornél alakjában szintén ez a kettősség munkálkodik, hiszen ő is elvagyódik Sárszegről, „ebből az alföldi fészekből, ahol nincs se folyó, se hegy, az utcák, az emberek egyformák, s a napok, az évek bizony kevés változást hoznak” (Kosztolányi 2006a, 31). Ugyanakkor utazásai során nosztalgikus érzésekkel gondol szülővárosára, s vágyódik vissza régi hálósobájába és ágyába, ahol „testvérei alusznak az ingaóra ketyegésénél” (Kosztolányi 2006a, 48). Mohai V. Lajos szavaival élve Kosztolányi a kisvárosi monarchiás érzületről mindig a személyes megrendültség hangján számol be, származási közegének felidézése ösztönzőleg hat rá: „[B]ámulja ennek az életformának külsőségeit, molyrágta belső világát, de tudja: érzelmességtől maga sem maradt érintetlen. [...] Ezért Szabadkához kötődő érzemvilága nélkül nemcsak hogy fő műveit, de személyiségének lényegét sem értenék egészen” (Mohai V. 2008, 10, 31). Azon nosztalgikus verseiben, melyekben a gyermekkor szűkebb közege, a családi otthon bensőséges melege, a mesék, a játék tündérvilága idéződik meg, szülővárosát is áhítattal övezi – mutat rá Kiss Ferenc az író írásművészetének ezen aspektusára (Kiss 1998, 133). A Sárszeg-regényekben a vidékiesség negatív értékítéletével mégis találkozhatunk, bár Mohai szerint ezekben sem végérvényesen, mivel bennük iróniával ötvözi mondanivalóját (Mohai V. 2016b, 9). „Sárszeg kis pont a térképen. Semmi nevezetessége sincs, csak egy zenedéje meg egy rossz közkönyvtára van, az emberek alig ismerik, megvetően emlegetik, de vasárnap délelőtt a Szent István-templom előtt, a derült kék égből, láthatatlanul és irgalmasan, igazságosan és rettenetesen ott lebeg az Isten, ki mindenütt jelenlévő, és mindenütt ugyanaz, Sárszegen éppúgy, mint Budapesten, Párizsban és New Yorkban.” – olvasható a *Pacsirtában* (Kosztolányi 2008a, 56). A regényvilágbeli kisváros jelentéktelenségét érzékelteti az az epizód, melyben a települést még a vonattal keresztül utazók is alig méltatnak figyelemmel: „Azok, akik tovább utaztak, nem sokáig néztek ki a jelentéktelen állomáson. Legfőlegb félrevonták a függőnyt, aztán megint összecsukták, fitymáló arckifejezéssel. Egy villanyfényes ablaknál európai kényelemmel fölszerelt, külföldinek tetsző hölgy állt sállal a nyakán, s a rozsdás, szivattyús kutat meg az állomásfőnök ablakaiban lévő muskátlikat nézegetve ábrándozott, micsoda nyomorult fészek lehet ez itten” (Kosztolányi 2008a, 168). De ellentétes szemszögből szemlélve, szinte nevetséges hatást kelt az a körülmény, hogy a sárszegi értelmiségnek az az „egyetlen szórakozása”, hogy kisétálnak a vonat elé, és szemügyre veszik az utasokat, beleringatva önmagukat „a nagyvárosi élet incselgő káprázatába” (Kosztolányi 2008a, 167).

Georg Simmel *A nagyváros és a szellemi élet* című tanulmányában a nagyváros legfőbb lelki jelenségeként – a gyorsan változó ingereknek köszönhetően – a szenttelenséget nevezi meg. A szenttelen embert pedig úgy definiálja, aki számára „a dolgok egyformán bágyadt és szürke tónusban jelennek meg, egyik sem méltó arra, hogy a többiekkel szemben előnyben részesítse” (Simmel 1903, 184). Az egymást követő impulzusok okozta szenttelenség Csáth Géza *A Kálvin téren* című novellájában kiemelt hangsúllyal jelentkezik, ahol a kora reggeli nyugalmat az embertömeg célirányos, sietős mozgása zavarja fel, mely az éjszakába fordulva alakul vissza csendes, „füllelt barlanggá”. „A református templom órájának ütéseit senki se hallja meg. A lebonyolódó találkák sorozatát, amelyek a kút köröndjénél játszódnak le, senki sem figyeli, csak egy kisasszony egy ablakból” (Csáth 1994, 167). Ezzel szemben a kisvárosban még a legkisebb történés is eseményszámba megy, ahol, akárcsak a faluban, a köz- és a magánélet összekapcsolódik és átfedi egymást (Lofland 1983, 109). A számszerűleg és térbelileg kisebb közösségek kapcsolata, belső egysége szorosabb. Kosztolányi a sárszegieket „bámész, kíváncsi kisvárosiaknak” titulálja, amely településen „mindenki találkozott mindenkivel, naponta többször, akár akart, akár nem, mert a város úgy épült, hogy a [Széchenyi – K.A.] téren okvetlenül át kellett mennie mindenkinek, bárhová is igyekezett. Az emberek alig köszöntötték egymást, csak intettek a szemükkel. Nem okozott bennük nagyobb izgalmat ilyen találkozás, mintha egy család tagjai látják egymást a közös lakásban” (Kosztolányi 2008a, 92). Minél kisebb a környezetet alkotó kör, annál inkább felerősödik a figyelem és az aggodás az egyén teljesítményére, életvitelére, érzelmeire vonatkozóan – írja Simmel (Simmel 1903, 186). A *Pacsirtában* a helybélieknek már az az apróság is feltűnik, hogy Vajkayék a lányuk elutazását követő napon nem kelnek fel és nyitják ki ablakukat a megszokott időben. Munk regényszereplőinek néhány vonása szintén a kisvárosi létből ered. Porváros lakói között eltűnik az idegenség érzése, a magánproblémák a közösség problémáivá válnak. A *hinterlandban* a várost közös összefogásra sarkallja Bakai Antal és tizenkét hadiárva gyermekének esete, miután az édesanya tizenkettedik gyermeke születésébe belehal, az édesapát pedig kivezényelik a harctérre. A gyerekeket a helyiek karolják fel. A *Bácskai lakodalomban* Sztavgorin úr, miután elveszíti feleségét és lányát is, hanyatló anyagi helyzete miatt nem tudja tovább fizetni pazar bérlakást. Csorbáék egy udvari, dohos kamrácskába költöztetik át, ahol ingyen lakhat.

Falusi, kisvárosi jellemzőként említhető még a helyiek, főleg az idősek babonássága. A *Bácskai lakodalomban* a Csorba család régi imakönyvében a következő gyógyítási módszer olvasható: „Szemfájásról fehér vidraport háromkirálok vizibe áztatni egy deci vízben előb tiszta vízzel mosni, utána aval kécer napjába” (Munk 2016, 8). Kriszta már nem

hisz az efféle, régimódi hiedelmekben, amellyel a rokonai rosszallását váltja ki, mivel „nem hallgatta megjegyzés nélkül Vító babonás, boszorkányos meséit, amikor nagy izgalommal ördögűzésről, kísértetekről, igézésekről beszélt”. Kineveti anyját, amikor Vítót a különböző cselekvések következményeiről figyelmezteti: „Ne mosdasd a fiadat esővízben, mert a gyermek szeszélyes lesz, mint a szél! [...] Főzés közben nem szabad az ételt fődővel betakarni, különben betakarod a szerencsédet. Papucsról lekapart sáron nem szabad átlépni, mert bőrbetegséget kapsz” (Munk 2016, 20–21). Egy alkalommal Kriszta Vító óva intése ellenére, hogy eladó lány fog maradni, incselkedve fejére teszi nővére menyasszonyi koszorúját: „Nem hisz az ördögbe se... az a böjti boszorkány – siránkozott Vító –, pedig én kifüstölném belőle a rossz szellemet!” (Munk 2016, 21). Munk *Köszönöm addig is... önéletírásának Szülők és nagyszülők felvilágosítása* fejezetében foglalkozik a különböző kuruzsló orvoslási módszerek és népi babonák (elrettentő) ismertetésével, megemlítve köztük a fentiekben feljegyzetteket is (vö. Munk 2018, 285–289), melyekhez hozzáfűzi, hogy „a mi poros-sáros falunkban nincs miért szégyenkezni. Nálunk is elszaporodtak a kuruzslók, akik a legkülönbözőbb módszerekkel »dolgoznak«. [...] A nép feltétlenül hisz a babonában, a csodában és ezek a gyökerek olyan mélyen ülnek, hogy kiirtásuk szinte lehetetlen” (Munk 2018, 285, 289).

1.2. Porváros – az alakok és magánszférák tere

Ćurković-Major Franciska *Zágráb képe Fejtő Ferenc Érzelmes utazás című regényében* címet viselő tanulmányában a város vagy a város környékének helyszíneit leíró, képzőművészeti jelleggel bíró, többé vagy kevésbé részletes képeket irodalmi képeslapoknak nevezi (Ćurković-Major 2002, 80). Munk Artúr műveiben ugyan a város és a városi élet színtereinek leírásai rendelkeznek tájleíró jelleggel, azok, főként a középületeket illetően, nincsenek részletesen kidolgozva. Bori Imre *A hinterlanddal* kapcsolatban állapítja meg, hogy a regénynek nem a történetesség az erőssége, hanem „az alakok és a helyzetek »valósága«” (Bori 1981, 238). A téralakítás tekintetében megfigyelhető, hogy jelentősen nagyobb hangsúly fektet a magánterek és annak belső tereinek megformálására a közösségi terek és a település egészének hátrányára. *A hinterland* és a *Bácskai lakodalom* cselekménye több színteret jár be, viszont a középületek, a közterek, az utcák és a vendéglátóipari intézmények bemutatása nemegyszer vázaltszerű. Előbbiben a témából adódó helyszínek – a hadikórház, a kaszárnya és a káderiroda – az események háttereként tűnnek fel megszokott funkciójukban, minden különösebb hangsúly nélkül. Rendszerint olyan színtereket képviselnek, ahol Stein Leó volt katonatársaival találkozik, de további tipikus találkozóhelyként inkább a magánszférák, az otthonok¹³⁷ és az irodák¹³⁸ jelentkeznek. *A hinterland* első soraiban, az „éljen a háború” felkiáltás után rögtön a település első világháború idei képének szemléltetésével nyit: „Porváros rosszul megvilágított utcái lelkes kiáltásoktól visszhangzottak. / Fülledt, fojtós júliusi éjszaka levegője nehezedett az aszfaltos főutára. Az emeletes házak, a nedves aszfalt, egymással versenyezve, gyilkos meleget lehettek ki. / A háziezred piros parolis bakái virágosan, lobogósan vonultak a pályaudvar felé” (Munk 1981, 5). A város képe röviden, néhány, általános vonással megrajzolva jelenik meg, miközben tudósít a bevonuló katonák búcsúztatásáról. A filmes szaknyelv az ilyen kiinduló beállítást *establishing shot*nak hívja, mely a történet vagy a jelenet elején átfogó képet nyújt a helyszínről vagy a szereplők elhelyezkedéséről. Funkciója szerint a térszerkezet felállítását szolgálja, akárcsak a közeli képek, melyek a térnek mindössze egy-egy részletét ábrázolják (Kovács 1997, 30). A kötet elképzelt főutója átmeneti helyé, azaz *passage*-zsá (de Certeau 2010) változik a rajta átvonulók mozgása miatt. Mellette kiemelt helyszíneként

¹³⁷ Kávé Mátyás lakásán karácsonyi ünnepi vacsora kerül megrendezésre katonatisztek és üzlettársak meghívásával (Munk 1981, 96), Gyenizse László villájában minden vasárnap vendégül látja barátait, Botka Pált és Lipkai Lajost (Munk 2016, 67).

¹³⁸ Az orosz menekültek a segítőirodában, majd az Orosz Klubban gyűlnek össze (Munk 2016, 45, 93), Kávé Mátyás és Áldori Emil irodájukban fogadják ismerőseiket, üzletfeleiket.

kerül elő a pályaudvar, amely a Marc Augé-féle *nem-hely*ként kap szerepet a regény térnarratívájában. A nem-hely olyan tér, amelyhez nem lehet kötődni, nincs identitása, nincs története, és bizonyos célokkal (közlekedés, szállítás, kereskedelem, szabadidős tevékenység) áll kapcsolatban (Augé 2012, 47, 55). Augé nem-helyként minősít bizonyos épületeket (pályaudvar, állomás, park, bevásárlóközpont), utakat, útvonalakat, a szállítóeszközök mozgó fülkéit stb. (Augé 2012, 48). A pályaudvar a műben olyan személytelen, átmeneti területként tűnik fel, amely a férfiak helyváltoztatását, harctérre vagy kiképzésre való szállítását szolgálja. Azt a teret testesíti meg, amely elragadja a város férfijait, akik miután felszállnak a vonatfülkékbe, nem tudni, hogy hova szállítják őket, valaha hazatérnek-e: „A legénységet virágokkal díszített marhakocsikba tuszkolták. A tisztok még a peronon búcsúzkodtak. [...] – Isten áldja meg magukat – kiáltotta sebtében a zászlós –, itt hagy a vonatom, aztán fuccs a hősi halálnak! [...] A távozó katonavonat a civilek, asszonyok, suhancok harsány éljenzése mellett gördült ki a pályaudvarról” (Munk 1981, 6–9).

Viszont a város nem csupán utcák, terek és épületek egysége, hanem emberek, emlékek, érzelmek és nosztalgiák összessége is, a személyes élet és az emberi tapasztalatok színtere (Niedermüller 1994, 190). Niedermüller Péter *A kettészakadt város* címmel ellátott kutatásában emeli ki, hogy a városok olyan „nagy, sűrűn lakott és heterogén települések, amelyekben belül különböző társadalmi csoportok élnek, egymástól eltérő életvilágok, életstílusok és kulturális hagyományok vannak jelen” (Niedermüller 2009, 135). Munk Porváros-regényeiben a szereplők széles skáláját vonultatja fel nem, életkor, etnikai és vallási hovatartozás, szakma és anyagi állapot alapján, mely Szabadka századfordulós történeti-kulturális életrajzát tükrözi.¹³⁹ Önéletírásaiban feljegyzi, hogy a háború és az orosz hadifogságának hosszú éveit követően hazatérve orosz emigránsok tömegével találta szembe magát szülővárosában (Munk 1930, 437; 2018, 219). E történelmi mozzanat, az oroszok a „vörösök” győzelme utáni Európa szerte való szétszóródása a *Bácskai lakodalom* szövegében is megjelenik: „Ebben az időben igen sok orosz menekült érkezett a városba. Megélénkült a korszó: kacagó, csinos orosz hölgyek, elegáns tisztok sétáltak a bágyadt őszi napsütésben” (Munk 2016, 28). Ám a kötetekben jelentkező sokszínűség nem osztja fel Porváros tereit, amit jól szemléltet *A hinterland* azon epizódja, amikor a háború elleni általános panaszkodásra a városháza lábánál vegyes tömeg gyűlik össze a hetipiac alkalmával, mint „valami óriási méhkas”. Az ácsorgó „köpködő börze törzsvendégei” között vannak

¹³⁹Szabadka lakossága 1900-ban 83593 lelket számlált, amely az anyanyelv szerint a következőképp oszlott meg: 46262 magyar, 2141 német, 166 tót, 6 oláh, 1 kisorosz, 26 horvát, 3459 szerb, 31533 egyéb. Vallás szerint: 75541 római katolikus, 220 görög katolikus, 3273 görög keleti, 373 ág. evangélikus, 1028 református, 10 unitárius, 3026 izraelita, 122 egyéb (Iványi 1909).

ünneplőbe öltözött, csizmás parasztok, pantallós alkuszok, részeg napszámosok, sőt a Nagy kávéház csupasz asztalai körül sütkérező előkelőségek is: „Bunyevacok, magyarok tárgyalnak itt, jól megértik egymást, különösen, ha üzletről van szó” (Munk 1981, 195). Csupán elenyésző esetben mutatkoznak a különböző társadalmi rétegek tagjai eltérő helyeken. A *hinterlandban* a helybéli parasztasszonyok a pályaudvar peronjain várják a kórházvonatokat, akik „friss vizet, bort, kalácsot, sonkát, kolbászt, cigarettát” osztogatnak a sebesültek között miközben „lázasan kíváncsisággal” kérdezősködnek hozzátartozóik után (Munk 1981, 27). A város vezérkara és a nőegyletek tagjai, azaz a „porvárosi társaság színe-java” pedig Bichler ezredorvos hadikórházába látogat el a déli harangszó hívására, mivel az ebédkiosztás „divatos társadalmi esemény lett”, amelyre a hölgyek a legújabb kreációk szerint öltözködnek (Munk 1981, 139). A helyi lakosok egyéni problémájuk rendezésére ugyancsak más személyekhez fordulnak a társadalmi és anyagi helyzetüknek megfelelően. Kávé Mátyás irodáját keresik fel a hadiözvegyek, ha „elmaradt segélyekhez akartak jutni, hozzá fordultak a kétségbeesett anyák, ha fiaikat ki akarták szabadítani a katonaságtól, vele tárgyaltak az asszonyok, ha férjeik szabadságolását akarták kieszközölni. [...] A módos szállási parasztok tudták a pontos összeget, amit Möttyök bácsi kezéhez kellett négyszemközt lefizetni, ha katonaszabadításról van szó” (Munk 1981, 130). A tehetősebb réteg viszont Áldori Emilhez fordul a háborún nyerészkedő, nagy profitot ígérő üzleteivel. Így tesz a város leggazdagabb polgárává váló Kávé Mátyás is, akinek tervei megvalósításához már nem elegendő a pénze, hanem befolyásos emberekre is szüksége van: „Háromszor dobtak ki, könyörgöm, a katonai főintendatúráról, és csak negyedszeri rohamra adták meg magukat, amikor bemondtam, hogy egy komoly pénzcsoport, a Földbank és Áldori igazgató állnak a hátam megett” (Munk 1981, 123).

Faragó Kornélia *Viszonylati terek, cselekvő tériességek* című tanulmányában olvashatunk arról, hogy vannak olyan regények, amelyek kizárólag a „személyes terek” feltérképezésében válnak értelmezhetővé: „Az interakciós térközök, a távolságtípusok, a proxematikus normák betartásának vagy lebontásának elemzésével. A közelség-távolság téri-emocionális viszonylatai, a tőle-felé játékok főként a szerelmi, de más tematikus konstrukciókban (barátságtörténetek, családnarratívák) is lényeges szerepet játszanak. Az egyéni térérzet összetevői közül ezek a narratívák használják a legkidolgozottabb testnyelvet” (Faragó 2016, 23). Ez az elbeszéléseleméleti irányulás a *Bácskai lakodalomban* alkalmazhatóvá válik, hiszen a kötet alapvető kronotoposza a kisváros magánházaiban zajló biográfiai idő. Már rögtön a történetmesélés első fejezeteiben részletes leírások által, külső perspektívából ismerhetjük meg a szereplők magánéleti szféráit:

➤ „A kis háromablakos, külvárosi »fordított« ház falán kopott tábla jelezte Lux doktor rendelőjét” (Munk 2016, 5).

➤ „Csorbáék háza jellegzetes, vidéki, földszintes bérkaszánya volt, amelynek hosszú, keskeny udvarában kis lakások sorakoztak egymás mellett” (Munk 2016, 25).

➤ „Kikics Jásó földbirtokos takaros, félemeletes, új háza közvetlenül Csorbáék nagy bérháza mellé simult. Az építkezést Jásó apja, a »dida« kezdte, halála után fia fejezte be. A háború alatt vakolatlanul állott a hatablakos ház. A fehérre mázolt, télenyáron becsukott táblájú ablakok, mint szemérmes szüzek, lesütött szemekkel néztek a forgalmas, széles, köves Poincaré utcára” (Munk 2016, 15).

➤ „Gyenizse villája a kertváros egyik eldugott, homokos utcájában, lombos vadgesztenyefák között bújt meg ívelt, nagy ablakaival. Elhalt szüleitől örökölte a kis házat, amelyben modern műtermet rendezett be a háború után” (Munk 2016, 61).

A ház- és lakásbemutatók egyfajta makett, „térkép” típusú leírásai¹⁴⁰ nemcsak fizikai tereket hoznak létre, hanem gyakran kitérnek a Biczó Gábor által kifejtett, vizuális imázs kellékeire, a térszervezés és térrendezés révén létrejövő narratíva lehetséges értelmezésére is (Biczó 2005, 85). Például Csorbáék bérháza esetében kiderül, hogy „Vad, fűvel benőtt szigetek, virágágyak, szőlőlugasok, ecetfák, orgonabokrok, nyitott trágya- és szemétdombok tették változatossá a lakók kilátását aszerint, hogy ki mennyit fizetett. [...] A hátsó udvarban az istálló, szemétdomb és a mellékhelyiségek közelében kisemberek laktak” (Munk 2016, 25, 27).

A szereplők otthonai mind a város periferiáján helyezkednek el, azonban nem azonos területen. Csorba János „bőrülésses, sárga kocsiával” megy el Lux doktorért a rendelőjéhez, hogy elvigye a „város túlsó felében” lévő bérházában haldokló édesapjához (Munk 2016, 5–6), Gyenizse László villájába pedig Csorbáék egyik bérlője, Lipkai Lajos köszönés helyett egy alkalommal azzal ront be, hogy „hogyan lehet ilyen messze, az isten háta mögött lakni? Az ember lejárja a lábát, amíg ideér” (Munk 2016, 69). Ezt a szétszóródást nem a különböző nemzetiségekhez való tartozás vagy az anyagi helyzet alakítja, inkább a kisváros társadalmának keresztmetszeti reprezentációjának tekinthető, hiszen Csorbáéknál egy fedél alatt él egy „dúsgazdag”, „rekvirálás alól felszabadult, orosz menekült” család egy Dél-Szerbiából érkezett államhivatalnok magyar feleségével, aki „olyan jól megtanulta a szerb

¹⁴⁰ Michel de Certeau *A cselekvés művészete* című kötetének *Térbeli gyakorlatok, Útvonalak és térképek* alfejezete alatt Charlotte Linde és William Labov helyekre vonatkozó két leírástípusát, a „térképet” (map) és az „útvonalat” (tour) ismerteti. Előbbi esetében a leírás a látás segítségével, a helyek rendjének ismerete általi kép bemutatásán keresztül, az utóbbi pedig a mozgás térbeliesítő tevékenysége által valósul meg (de Certeau 2010, 142).

nyelvet, hogy nem is akart magyarul beszélni”, valamint több magyar család is egy bunyevác család szomszédságában (Munk 2016, 25–28). Egyedül a cigányok kényszerülnek az életmódjuk miatt látványosan a peremre, amely népcsoportot az utca nevével is elkülönítenek a társadalom más tagjaitól: „Kerülőutakon, gödrös, kiteglázott utcákon át ért ki a Cigány utcába” (Munk 2016, 113). Mellettük a városban igen nagy számmal jelenlévő orosz menekültek találkoznak a többi nemzetiségtől elkülönülve, a Sztavgorin Fjodor Alekszejevics által vezetett segítőirodában. Miután számuk jelentősen megcsappan, az itt maradtak „a város egyik mellékutcájában” működő Orosz Klubban gyűlnek össze politizálni és az *Illusztovánnij Rosszijából*, az „emigránsok hivatalos lapjából” felolvasni (Munk 2016, 93–94).

Gaston Bachelard a házról mint a világ nekünk kiutalt szegletéről és elsődleges világmindenségünkről beszél térpoétikájában (Bachelard 2011, 27). A *hinterland* regény két gátlástalan nyereszkedőjének esetében a lakás státuszszimbólumként nyer teret. Áldori Emil, aki folyamatosan lépked felfelé a Földbank ranglétráján, úgy meggazdagodik, hogy Kávé Mátyás utcai bérszobájából a főtér legszebb házának háromszobás legénylakásba költözik át, majd rendez be azt a jólétét tükröző „új bútorokkal, perzsiai pokrócokkal” (Munk 1981, 105). Kávé Mátyás vagyoni gyarapodásával a leégett nádtetős házát piros cseréptető alá teszi, amelyet „vadonatúj, modern stílusú” bútorokkal rendez be olesón, mivel a „bútorkereskedő hadiözvegye értéken alul kótyavetyélte el a drága műbútorokat” (Munk 1981, 97). Majd a Petőfi utcai sárga házából egy „íróasztalokkal, írógépekkel” felszerelt irodával rendelkező, „újonnan vásárolt emeletes palotába” költözik családjával (Munk 1981, 130).

„Olvasni – akár egy épületet – annyi, mint interpretálni, azaz megengedő módon megmutatkozni hagyni” – írja Biczó Gábor a tér olvasásáról, majd hozzáteszi, hogy az értelmezés csupán előhívja mindazt, ami a tárgyban már egyébként is benne van. A megértés megtalálása, amely tétjét az befolyásolja, hogy a látogató sikeresen el tudja-e helyezni magát az adott térben (Biczó 2005, 91). Az épületek olvasása Munk regényeiben kintről befelé irányba, külső perspektívából belsőbe való lépéssel zajlik. Ebben a leírási irányban Gadamer gondolkodását¹⁴¹ fedezhetjük fel, aki szerint a tér „olvasásához” és megértéshez közvetlen találkozásra, szó szerinti belépésre, körbejárásra van szükség (Gadamer 1994, 161). Viszont a belépéshez nem mindenki jogosult, amelyet a narráció a folyamatos elzártságba való ütköztetés által érzékeltet. Ezen eljárásban Michel Foucault heterotópiákra vonatkozó ötödik alapelvét ismerhetjük fel, mely szerint a nyitások és zárások rendszere egyidejűleg szigeteli el és teszi átjárhatóvá a szerkezeti helyeket. A bejutáshoz általában „szertartásokon vagy

¹⁴¹ Az épületek megértésének feltétele, hogy szöveggként „olvassuk” őket (Gadamer 1994).

megtisztulási eljárásokon” kell átesnünk, így „csak akkor léphetünk be, ha megfelelő engedélyre tettünk szert, illetve ha végrehajtottunk bizonyos gesztusokat” (Foucault 2000, 153). A *hinterland* Földbankjába először az utcáról lépünk be a csarnokba, onnan jutunk a zárt páholyok mögé, majd az igazgató „párnás ajtó” mögött rejlő, „diszkrét tárgyalások” helyszínéül szolgáló irodájába, amely megismerési irány Áldori Emil karrierjének fokozatos előrehaladásával vonható párhuzamba. A *Bácskai lakodalomban* Kikics Jásó földbirtokos takaros házában „télen-nyáron” be vannak csukva az ablakok táblái a kíváncsi szemek elől. Bezárul a kint és a bent közötti átjáró, ezért az olvasó kitüntetettnek érezheti magát, amikor mégis bepillant az épületbe: „A ragyogóan tiszta szobákban fehér volt a padló, mint a gyúródeszka, a tarka rongypokrócokra csak harisnyás lábbal lépett a ház népe, a papucsok künn maradtak a küszöb előtt. Tiszta szoba csak vendégnek és halottnak jár. A háromtagú család a kis udvari, banyakemencés szobában lakott. Vító, a hadiözvegy házmesternő a nyári konyhában húzódott meg fiacskájával, a kis Míjóval” (Munk 2016, 15).

A belső tér fontos szerepet játszik a tulajdonos jellemrajzának megismerésében, kiegészítő információkkal szolgál az ott élő emberekről és a történeésekről (Ćurković-Major 2002, 81). Ez fokozottan igaz a magánházak enteriőrje esetében. Az adott tárgyi környezet kódolható beszédként jellemzi használóját – fejti ki Tuczai Rita a lakótérhasználat jellemzőit vizsgáló írásában, majd a folytatásban arról értekezik, hogy a tárgyak, tárgyi rendszerek jelentésadó tulajdonságát a hozzájuk tartozó cselekvések azonossága adja (Tuczai 2008, 301). Milkó Izidor egyik anekdotázó írásában éppen arról elmélkedik, hogy „Az embereket nemcsak a társaságuk, hanem a lakásuk is elárulja. [...] Mutasd meg, minő szobában lakol és megmondom, ki vagy. A szobákban mindenütt tulajdonosuk szelleme lengedez: a butorok csoportosításában, a fény és árny fölhasználásában, a falakon függő képek – s az asztalokon fekvő könyvekben, az uralkodó színekben, – mindenben. »Embert a szobájáról.« [...] Sok kitünően jellemző regényíró is szükségesnek tartja körülményesen lefesteni a szobákat, a melyekben személyeik laknak. Az elmés olvasó aztán mindjárt tudja, hogy kivel van dolga” (Milkó 1880, 74–75). A tér berendezése mindig utal létrehozójára, valamint a bútorok, díszítőelemek és színek jelképes tartalmakat hordoznak (Horváth Futó 2009, 45). A *Bácskai lakodalomban* a tipikus író képét jeleníti meg Lipkai Lajos szerkesztő szobája, amely „tele volt könyvekkel, hírlapokkal, papirossal” (Munk 2016, 27). Csorbáék bérházának legpazarabb, legszebb bútorokkal ellátott, két utcai szobáját az orosz Sztavgorin család bérlte. Tárgyi környezetük teljesen eltér a többi bérlőétől, amely a lakók kiemelkedő társadalmi státuszát érzékelteti: „Sztavgorin Fjodor Alekszejevics az idegen, vendéglátó ország kis poros városában is a konzervatív, hagyományokhoz hű nagyjár maradt” (Munk 2016, 31). A család

távollétében Csorbáné és Kriszta takarítás közben gyönyörűséggel nézegetik a finom holmikát: „együtt bámulták a szép selyemruhákat, bundákat, a prémmel szegélyezett női hócipőket, amelyeneket eddig még sohasem láttak. Megcsodálták a hálósobában felfüggesztett Mária-képet, amelyhez hasonló szép szentkép a nagytemplomban sincs, aztán a fényképeket, a cárt, az előkelő urakat...” (Munk 2016, 31). Sztavgorinék az épületben még egy harmadik szobát is bérelnek, amelyet „az orosz menekültek segítőirodájának hivatalos helyiségeként” használnak. A szoba érdekessége, hogy ellentétben impozáns lakóterükkel, igen szegényesen rendezik be: „Kecskelábas katonaasztal, néhány nyersdeszkájú pad, ócska íróasztal, kopott, öreg szekrény volt az iroda bútorzata” (Munk 2016, 25–26). Az Oroszországtól távol eső iroda díszelemei, a falon függő „cári család fényképe és Oroszország térképe” utalnak arra, hogy Sztavgorin Fjodor Alekszejevics a „cár rajongó híve”, s hogy az első világháború okozta változásokat, az utolsó orosz cár, II. Miklós és családjának kivégzését, illetve Oroszország jelentős területvesztését figyelmen kívül hagyja.

Kriszta családjának házbelsője a szülők mély vallásosságát érzékelteti. Gyenizse László csak azután nyer bebocsájtást az épületbe, miután a családdal közös ismerőse, Lipkai Lajos bemutatja nekik. Gyenizse szemén keresztül ismerhetjük meg a tisztaszoba berendezését, ahol Kikicsék a vendégeket fogadják. A megszokott berendezési tárgyak és azok elhelyezkedésének bemutatásával nem időzik sokáig: „Két magasra vetett, barna puhafa ágy, alacsony kihúzó szekrény, asztal sárga székekkel és egy támlás dívány, ez volt a szoba bútorzata” (Munk 2016, 82). Viszont annál nagyobb hangsúlyt fektet a vallásossághoz kötődő vizuális kultúra elemeire: „A fiókos szekrény tetején üvegbúra alatt Mária-szobor állt, mellette feszület, Szent Antal gipszszobra, gyöngyökkel, apró csigákkal körülrakott szentképek, csészék, poharak. Virágos tálban olvasó, a csészében varrókészlet, egyik üvegtálcán irományok, mellette vaskos, megviselt imakönyv” (Munk 2016, 82). A ház asszonyáról, Téza néniről korábban kiderül, hogy „vallásos asszony”, aki „az esztendő felét ájtatoskodással s böjtöléssel” tölti, s diktálja a háziak életmódját (Munk 2016, 15, 17–18). Mindezek alapján egyáltalán nem meglepő, hogy a ház fő díszei a szentképek, amelyek elvonják a figyelmet Kriszta festményeiről. A szülők lányuk képzőművészeti tehetségéről alkotott vélekedése tükröződik abban, hogy habár a festmények helyet kapnak a falon, azok szinte teljesen elvesznek a díszes keretekbe helyezett, „különböző színnyomatossággal szentképek között” és „a régi, aranykeretes, zöld fényű tükör szomszédságában” (Munk 2016, 82).

A tér további szűkülését követhetjük, amikor Kriszta saját rajzait, festményeit a szekrény alsó fiókjából szedi elő (Munk 2015, 85). A szekrény és a fiók olyan térelemet képvisel, amely a belső téren belül egy újabb belső, magánteret nyit meg (Horváth Futó 2009,

45). Gaston Bachelard térelméletének *A fiók, a ládák és a szekrények* című fejezetében a fiókról olyan rejtekhelyként beszél, ahova az emberek a titkaikat bezárják vagy elrejtik (Bachelard 2011, 79). Kriszta nem azért rejti el az alkotásait a legalsó fiókba, mert titkolni szeretné azokat, hiszen a regény első fejezetei óta tudott, hogy tehetséges a képzőművészet területén.¹⁴² Szakképzés nélkül is „Finom, vékony ujjaival olyan ügyesen bánt az ecsettel, mintha híres mesterek tanították volna” (Munk 2016, 20). Az ok inkább a bensőségesség érzésében, valamint a környezete által tapasztalt érdektelenség és támogatás hiányában található meg. A képekről nem azt mondja, hogy festette, hanem „elkövette” azokat, mintha szégyellnie kellene, hogy festéssel foglalkozik. Bachelard szerint „a szekrény belső tere a bensőségesség tere, amely nem tárul fel minden jöttment előtt” (Bachelard 2011, 83). Azzal, hogy Kriszta megmutatja a festményeit Gyenizsének, azaz kikerülnek ebből a rejtett dimenzióból, a benne való bizalma mutatkozik meg. A filozófus *A tér poétikája* címet viselő kötetében azt is kifejti, hogy „csak a lelki szegények gondolhatják úgy, hogy mindegy, mit tesznek be a szekrénybe. A lakófunkció komoly fogyatékoságáról árulkodik, ha nem számít, hogy mit, milyen módon, és milyen bútorban helyezünk el” (Bachelard 2011, 83). Csorbáék lakóterében merően más megvilágításban találkozhatunk a szekrényhasználattal. Esetükben a szekrény csupán egy praktikus berendezési tárgy, nem a titkok rejtekhelye. „A gerendás, pállott szagú utcai szoba tele volt bútorral. Az egyik fal mellett magasra vetett ágyak sorakoztak, a másik oldalon régi zongora terpeszkedett, mint valami őslény. A zongora mögött támlás, tarka dívány, a szoba közepén kis asztalka állott, rajta fényképek, képeslapok között vaskos, kopott imakönyv. Két régi, edényekkel és birsalmával megrakott szekrény egészítette ki a szoba bútorzatát” (Munk 2016, 8). Az enteriőr a zsúfoltság érzése mellett talán első pillantásra normálisnak tűnhet, azonban furcsaságként felróható a zongora „terpeszkedő őslényként” való leírása, illetve a szekrény edényekkel és birsalmával való megpakolása. A család igazi jelleme, az egyszerű, kisvárosi paraszti képe a bútorzat különös, nem funkció szerinti felhasználásából bontakozódik ki. Hiába tartozik a lakásukhoz „modern, szellős, vízöblítéssel ellátott mellékhelyiség s egyben fürdőszoba is”, a helységet János bácsi arra használja, hogy oda akassza a sonkákat és a száraz kolbászt, valamint „a fürdőkádat igen alkalmasnak találta a kenyérliszt megőrzésére” (Munk 2016, 25).

¹⁴²„Krisztát is tovább kellett volna taníttatni, a négy polgári elvégzése után. Az apácák főnöknője erélyesen utasította Téza nénit, hogy Kriszta továbbképzését ne hanyagolják el, mert a lány rendkívüli képességekkel van megáldva. Azonkívül, hogy a zárdában a legjobb tanuló volt, az évvégi kiállításon eredeti festményeivel feltűnést keltett. A napilapok is megemlékeztek róla, és dőlt betűvel írták, »ennek a kivételes tehetségnek kár volna kultúrában szegény városunk porában elsikkadnia«. Aztán Kriszta gyönyörűen zongorázik. De hát hiába, ha az apja nem akar áldozni. Arról, hogy zongorát vegyen a lányának, hallani se akar. Azt mondja, ott van a szomszéd Csorbáéknál egy rossz zongora, verni az is jó” (Munk 2016, 18).

1.3. Sárszeg – az élményszerűség téralkotó ereje

Kosztolányi Dezső opusában az életrajzi helyek rögzítése együtt jár az élménygyökerek számbavételével, a származási közeg, a szülőhely és a család faggatásával is – szól Mohai V. Lajos *Centrum és periféria* című kötetében kifejtett észrevétele, melyhez hozzáfűzi, hogy az életműből kialakuló Sárszeg-kép nem redukálható egyértelműen Szabadkára, hanem annak kiformalódása viszonylag hosszú folyamat eredménye (Mohai V. 2009, 9, 31). A kezdetek szempontjából az író kisebb, publicisztikai írásait érdemes tanulmányozás alá venni. A *Pacsirta* és az *Aranysárkány* megjelenése előtt három hírlapi tárcájában: *A jó vidékben*,¹⁴³ a *Vidékben*¹⁴⁴ és az *Alföldi porban*¹⁴⁵ foglalkozik a vidék témájával. Utóbbiban az „új bácskai regény” megírására vonatkozó felhívását teszi közzé, melyre Mohai a *Pacsirta* előtanulmányaként utal, hiszen a cikkben megfogalmazott, a környezetrajzra vonatkozó elvárások és követelmények tizenhárom év múltán e műben valósulnak meg (Mohai V. 2016a, 33; bővebben lásd: Mohai V. 2016a, 33–37). A *kövér bíró* novellájában elsőként idézi meg a kisváros színterét a toposz minden kliséjével együtt, melyet már a kezdő sorok érzékeltetnek: „Fényes délben a napszúrás úgy reszket a levegőben, mint valami hegyes, gonosz aranytű. / A kisváros alszik. Házai fehérlenek, ablakai barátságtalanul villognak a fény önkívületében, hasonlóan valamelyes iszákos vagy örült szeméhez, aki csak bámul a porba, s nem lát” (Kosztolányi 1965, 88). Korai novellisztikájában: a *Hét kövér esztendő*, *A nagy család*, *a Fánika*, *A szerb*, *A rossz orvos*, *a Mátyás menyasszonya* és a *Gőzfürdő* írásokban szintén a vidék környezetrajzát nyújtja (Mohai V. 2009, 31). Fikciós kisvárosának tere csak fokozatosan vesz fel egyre konkrétabb körvonalakat, amely a településnév folyamatos változásán keresztül is végigkövethető: a *Mátyás menyasszonyában* Sárosvár, a *Gőzfürdő* korábbi, *Oligocén és eocén* és a *Bácska* szövegváltozataiban Szegvár, míg a *Pacsirta* kéziratában még Sárvár az események színtere (Kosztolányi 2014, 1086). Sárszeg végső képe, valamint a színteret kiegészítő vidékiességi kulisszák a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* megjelenésével formálódnak ki igazán. E regények megírásában már szerepet játszik szerzőjük belső kétségbeesése, otthontalanságának és kivettségének személyes életérzése, amelyet a trianoni békeszerződést követően a szülőföld elcsatolása okozott számára – utal a körülményre Mohai tanulmányaiban (Mohai V. 2008, 54; 2010, 10). Kovács Krisztina szintén reflektál arra, hogy Kosztolányi kisvárosainak

¹⁴³ Eredeti megjelenés: *A Hét*, 1908. augusztus 23.

¹⁴⁴ Eredeti megjelenés: *Élet*, 1910. március 13.

¹⁴⁵ Eredeti megjelenés: *Élet*, 1910. szeptember 18.

szimbolikájából a mindentől elszakított szülőváros képe bontakozódik ki, imaginárius Sárszege a megtört életforma terepe, a megrekedt életek és jellemek rezervátuma (Kovács 2013, 99).

Jelen áttekintésnek nem célja Kosztolányi Dezső vidéki kisvárosának, azaz Sárszegének a teljes körű bemutatása és elemzése, hiszen ezt már Mohai V. Lajos megtette kismonográfiáiban (*A sárszegi regények és környezetük*, *A vidék mélységes mítosza*) és tanulmányköteteiben (*Centrum és periféria*, *Egy szín tónusai*, *A drága váza*), melyekben az író kisváros tapasztalatát a Monarchia közös emlékezete és a bethleni konszolidáció felé tágította. A Sárszeg szövegek színterét mindössze néhány érdekes és meghatározó jellegzetesség mentén tárgyalom a teljesség igénye nélkül.

A *Pacsirta* és az *Aranysárkány* színhelyeként szereplő kisvárosi terek egymáshoz kapcsolódnak, mégis a történetvezetések eltérő értelmező diskurzusokat aktiválnak. Gyáni Gábor definiálása szerint „a város nemcsak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg a térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye, egy mással nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak a maga egyedi kvalitásaiból érthetünk meg” (Gyáni 1995, 11). Faragó Kornélia azt a szemléletet, mely a látványok, formák és színek köréből kibontakozva, a vizuális reprezentációs sétáktól radikálisan elváló térértést valósít meg, szituatív szerkezetek tériességének nevezi. Ilyen esetben a téralkotás nem a helyszíni, hanem a helyzeti elemek kapcsán válik megragadhatóvá, mely megközelítés mentén hivatkozik Jurij Lotman hasonló meglátására, aki szintén „a narratívák nem lokális, hanem *szituatív konkrétságáról*” beszél (Lotman 1994, 122; idézi Faragó 2016, 22). A *Pacsirta* cselekményében a Vajkay házaspár lányuk távollétében fedezi fel újra Sárszeg terét és épített környezetét, különösképp annak kulturális intézményeit. Számukra megállni látszik az idő, amikor a regényidő egy hete alatt próbálják meg bepótolni az elmúlt években megtagadott és elvesztegetett élményeket. Ezzel szemben az *Aranysárkányban* inkább az egyéni drámákra, főként Novák Antal személyére, mentális küzdelmeire helyeződik nyomaték, miközben folyamatos, előrehaladó cselekményvezetés zajlik, emiatt szinte alig tekintünk ki az épített környezetre. A kötet alapvető intenciója „a vidéki kisváros úri társadalmának leleplező” ábrázolásában fedezhető fel, mint arra Utasi Csaba is rámutat értelmező tanulmányában, mely igazolására Bori Imre következő állásfoglalását idézi fel: „a sárszegi világ hol nosztalgikusan, hol idegenkedően megidézett színeivel, képeivel, emberi tenyészetével szemben azt kell elsődlegesnek vennünk, ami Novák Antallal, vagy pontosabban: *Novák Antalban* végbemegy, lejátszódik” (Utasi 1994b, 27–28).

A város térstruktúrái „megjelenítik és elbeszélik a város kulturális, társadalmi életrajzát, a társadalmi rendre, a politikai hatalomra, a történelemre, a kultúrára és a helyi identitásra vonatkozó elképzeléseket” – olvashatjuk a szerkesztők szavait a *Terek és szövegek, Újabb perspektívák a városkutatásban* címet viselő tanulmánykötet bevezetőjében (N. Kovács–Böhm–Mester 2005, 7). A *Pacsirta* térszerkezetének alapvető alakítójaként a szereplők élményisége nevezhető meg. Ezen értelmezés elméletéről Roland Barthes *Szemiotológia és városkutatás* írásából tájékozódhatunk, aki az amerikai Kevin Lynch elgondolására támaszkodva „a várost az őt érzékelő tudat felől közelítette meg, azaz magukban a város olvasóiban próbálta megtalálni a város képét” (Barthes 2005). „Az olvashatóság feltételezi, hogy a város megtapasztalása a róla alkotott képekben történik, vagyis nem maga a város az olvasás tárgya, hanem annak az észlelésben kialakuló, perspektivált és sémákra redukált modelljei, illetve reprezentációi. A város olvasása során az észlelésben a tér komplexitása diszkrét egységekre bomlik, ugyanis csakis a tér tapasztalati feldarabolása teszi lehetővé a benne való tájékozódást. A városkép utakból, a tájékozódást segítő jelekből, határvonalakból, csomópontokból és városnegyedekből jön létre. Az olvashatóság tehát szemiotikai értelemben vett szegmentálást és elrendezést feltételez.” – foglalja össze Kovács Szilvia a lynchi városkutatás és -olvasás lényegét (Kovács 2010, 13). Barthes szemlélete szerint a város egy-egy egységét a városhasználók töltenek fel jelentéssel. A város egy olyan diskurzus, amely beszél lakóihoz, a lakók pedig beszélnek a várost, ahol élnek (Barthes 2005). Mindezen felfogások kapcsolatba hozhatók a teret médiumként felfogó, Maurice Merleau-Ponty-féle fenomenológiai gondolkodással, mely kiszabadítja a tér fogalmát a szűk értelemben vett elgondolások megszorításaiból. „A teret ugyanis nem olyan közegként érti, amelyben konfigurálódnak a dolgok, hanem olyan médiumként, amely lehetővé teszi a dolgok pozícionálódását” (Fragó 2016, 20).

Sárszeg képe a *Pacsirtában* főként Vajkay Ákos szemén keresztül elevenedik meg, akinek tértapasztalását lányának jelenléte vagy hiánya alakítja. Belohorszky Pál ezt úgy látja, hogy „Pacsirta elutazása után egyszerre megváltozik körülöttük [a Vajkay házaspár körül – K.A.] az élet, Sárszeg, a világ. Előtűnnek a régi ismerősök, megjelennek az elfeledett vagy eltagadott arcok, minden mozgalmassá, újszerűvé, ismeretlenül vonzóvá, teljessé bontakozik” (Belohorszky 1975, 570). A regény kezdetén a városi tér az édesapa számára igencsak beszűkült, mindössze a Petőfi utcai házára terjed ki, amelyet még el is zár a kíváncsi tekintetek elől, blokkolva a kint és a bent közötti átjárás lehetőségét: „Ez a takaros, fehérre meszelt porta most is csöndben aludt. Az őt, utcára néző ablak be volt csukva, függönyeik leengedve, krémcsipkéik az ablakpárnára lógtak, melyeket ebben a hőségben sem vettek ki az

ablakok közül” (Kosztolányi 2008a, 29). Egyetlen szórakozása és szenvedélye szintén a házának belső terére, az udvarra néző kicsiny, mindig nyirkos szobára korlátozódik, ahol Nagy Iván a magyar nemesi családokról vagy Csergheő Géza a címerek fejlődéséről szóló könyveit olvasgatja. A Vajkay család sétálni is inkább a város néptelen mellékutcaira jár, s teljesen kivonják magukat a helyi társasági életből: „Ákos keveset járt benn a városban, akár családja, feszélyezte ez az érdeklődés, ez a nagy-nagy nyilvánosság” (Kosztolányi 2008a, 12). Önkéntes elzárkózásuk következtében Vajkay kifejezetten kellemetlenül érzi magát, amikor Pacsirta állomásra való kikísérésekor át kell haladnia a sárszegi élet központi terének számító Széchenyi utcán, mivel az a városi mozgásformák centruma, ahol az áthaladó állandóan ki van téve a gúnyolódó és kárörvendő tekintetek sokaságának. A korzó a bahtyini út kronotoposzaként viselkedik, ahol „bizonyos idő- és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek – különféle társadalmi rétegek, állapotok, hitvallások, nemzetiségek, életkorok képviselői – tér és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt összehozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság” (Bahtyin 1976, 297). Azonban az édesapa lánya távollétében, hétköznapi életének megkötéseitől megszabadulva, a lehetőségek és élmények színtereként kezdi el látni Sárszeget.

„A tér nem rendelkezik egy teljességgel, egyszer s mindenkorra szilárdan adott struktúrával; e struktúrát csak azon általános értelmi összefüggés által nyeri el, melyben felépülése végbemegy.” – közli a fentieket Ernst Cassirer (Cassirer 2000). A regénybeli házaspár számára fokozatosan azok a vendéglátóipari és szórakoztató intézmények – a vendéglő, a színház és a kaszinó – kerülnek figyelmük középpontjába, amelyek a lányuk miatt tilalom alá esnek. Ezzel párhuzamban, a korábban központnak számító, személyes terek szintén átalakulnak: immár a házukon „lebeg” csönd, üressé válik Pacsirta szobája és a szentmiséken elfoglalt helyük. A mű első fejezeteiben, Pacsirta sárszegi tartózkodása alatt, mindössze pár pillanat erejéig idéződnek meg a helyi kulturális szcénák, s nem jön létre bennük semmilyen történés: „Itt volt a Városháza, itt volt a Baross-kávéház, itt volt a gimnázium, évtizedek óta letaposott, rozoga kőlépcsőivel, kis fatornyával, melyben reggelente diákhívó harangszó csendül, itt volt a Magyar Király vendéglő, itt volt vele szemben a Széchenyi fogadó, egyik szárnyában a Kisfaludy Színházzal, és rézsútoldalt kilátás nyílt itt arra az egyemeletes, gipszrózsákkal, arany villámhárítóval díszített palotára is, a város egyik legszebb épületére, melyben az Úri Kaszinó székelt. Lejjebb üzletek következtek, festékbolt, két vaskereskedés, Vajna papír- és könyvboltja, a Mária gyógytár s egy új, csinosan berendezett, nagy díszműkereskedés is, Weisz és társa” (Kosztolányi 2008a,

11–12). Ekkor még a Michel de Certeau-féle helyként¹⁴⁶ jelentkeznek Vajkayék Sárszegről alkotott mentális térképén, melyek a közvetlen megtapasztalás élményiségében, a használatba vétel által alakulnak át térré. „Térről akkor beszélünk, ha figyelembe vesszük az irányvektorokat, a sebességet és az idő változását. A tér a mozgó dolgok kereszteződése. A teret valamiképpen a benne lezajló mozgások keltik életre. A tér az a hatás, melyet az őt irányító, részleteiben elhelyező, temporalizáló műveletek váltanak ki, melynek köszönhetően egymással konfliktusban álló programok vagy szerződéses szomszédságok többértékű egységként tudnak működni.” – hangzik de Certeau térre vonatkozó meghatározása (de Certeau 2010, 30–31). Mindez összefügg azzal, hogy a tér relacionális értelmezésével kapcsolatos narratológiákban az új perspektívákat nyitó olvasatok a térre viszonyteremtő aktivitásként tekintenek. „A térértésnek ez a válfaja már ahelyett, hogy a valós terek fizikai adottságaiból indulna ki, a teret *medialitásában aktiváló* és *viszonylatiságában feltáró* diskurzusokkal keresi a kapcsolatot. A táj, ha szolgálja is a jelentés megtestesítését, nem statikus képi keretként, hanem dinamikus rezonátorként, a viszonylati értelmek szervezőjeként építi az elbeszélést” (Faragó 2016, 20). A hely szituatív megtapasztalása lehetőséget nyújt az események megvalósulására. „Az elbeszélt világ érzékelésszerkezeti jellemzőinek és helyeinek a viszonya az élő élményiségben jön létre, amely a személyes helyalkotásban megnyilatkozó érzelmiség kultúrakonstituáló szerepét is hangsúlyozza. Az élményhely pedig inkább értelmezhető történésként mint elhelyezkedési területként. A lokalitás a rálátás, a találkozás, a szembesülés, az érzéki közvetlenség együttállását ígéri: az alapvetően testi karakterű terek kommunikációját. A taktilitás és a szaglás jelentései ma is testi közelséget feltételeznek, távolsági közvetítésüket technikai felszerelésekkel sem lehet megoldani” (Faragó 2016, 9). Faragó Kornélia leszögezi, hogy annak ellenére, hogy az esemény létrehozási képességénél fogva olyan érzésünk támadhat, hogy a hely magasabb kategóriát képvisel a térnél, mégis a kettő viszonya nem közelíthető meg hierarchikus módon, hiszen a hely a tér degradálódásával, a tér pedig a hely visszasüllyedésével jön létre (Faragó 2016, 9–10).

Pacsirta, habár sohasem járt a város legnagyobb vendéglőjében, lesújtó véleménnyel van a helyről és az ott készült ételekről, amely szemléletet szüleire is ráerőltet. Elutazása előtt mégis abban egyeznek meg, hogy az öregek a következő napokban a Magyar Királyban fognak étkezni. A házaspár első éttermi ebédjére, közvetlen tapasztalat híján, még fintorogva,

¹⁴⁶ A hely az a rend, amelyben bizonyos elemek egymással együtt, de ugyanakkor különállóan léteznek. Kizárt annak a lehetősége, hogy két dolog ugyanazon a helyen legyen. A hely tehát a pozíciók pillanatnyi konfigurációja, amely a stabilitás jelzését implikálja (de Certeau 2010, 30).

undorodva indul el. Ám miután belépnek az „óriási, tejüveggel fedett, nappal is négy ívlámpával világított, barátságos, tiszta” vendéglőbe, az egy igazi kánaáni képet idéz meg Vajkay Ákos leírásában, ami a következőképp hangzik: „Patyolatfehér abrosz terült eléje, középuitt csokor virág állt, mellette sótartó, frissen púpozott sóval, paprikával, borstartó, mustáros üveg, ecet, olaj, oldalt ezüstszerű üvegtálon almák, őszibarackok, fonott kosárcákban frissen sült, ropogós császárszemlyék, sóskiflik, mákkal hintett cipócskák. Épp akkor lépett be két fehérsipkás cukrászfiú is, hosszú deszkán rengeteg krémeslepényt hozva, melynek dús, tojásos tölteléke csudásan aranylott a cukorral vastagon szórt, barnapirosra sült, omlatagnak látszó vajastészta kérge alatt. [...] Körülnézett a teremben. Nem volt itt kellemetlen, semmi esetre sem olyan kellemetlen, mint ahogy gondolta. / Majdnem minden asztalnál ültek már. Nem ismerte őket, és a vendégek sem tudták róluk, kicsodák. Hiszen olyan elvonultan éltek, hogy idegeneknek számítottak, maguk is úgy érezték, hogy egy új város éttermébe csöppentek” (Kosztolányi 2008a, 42–43).

Francois Soulages *Térérzékelés az értelmezhetőség határán* című tanulmányában ír arról, hogy az érzékelhető tér nem egyetemes adottság, hanem egyedileg alkotható (Soulages 2015, 15), s ezzel magyarázható, hogy Vajkay belső, izgalmi állapotának megfelelően, fokozottan érzékeli a teret. Hima Gabriella szemszögéből a *Pacsirtában* a helyszínábrázolás egyben lélekábrázolás is, melyben a tér atmoszférája átveszi a térben lévő személy lelkiállapotát (Hima 1998, 578). A férfinak ebben az „élménytotalitásában”, a tér érzéki, érzelmi és indulati színezetei¹⁴⁷ által Sárszeg kiterjedt tere szintén mitizálódik, melyben Ernst Cassirer azon szemlélete valósul meg, hogy „nincs általános, teljességgel szilárdan álló térszemlélet, hanem a tér abban az értelmi rendben nyeri el meghatározott tartalmát és sajátos illeszkedését, melyben formálódik. A tér »formája« aszerint változik, hogy mitikus-, esztétikai- vagy teoretikus térként gondoljuk-e el, és ez a változás nem pusztán az egyes alárendelt vonásokat érinti, hanem egészésként vonatkozik rá és elvi struktúrájára” (Cassirer 2000). Faragó Kornélia *Térirányok, távolságok* kötetének *A mitikus tér* című fejezetében Cassirertől idéz, mely szerint a mitikus tér az érzéki megismerés konfigurációjához hasonul, ugyanakkor ellentétezi a geometriai gondolati tér szerkezetét is (Faragó 2001, 15). A regényszereplők szempontjából nemcsak a környezetük, hanem maga az étkezés aktusa is felmagasztalódik: „Kanalak, villák, kések zengettek mindenütt, ezüst trillával. Az emberek teljes meggyőződéssel táplálkoztak, tudva, hogy igen fontos dolgot visznek véghez” (Kosztolányi 2008a, 44). Hazafelé tartva a Széchényi utcát szegélyező üzletek

¹⁴⁷ Ezt nevezi Miklósvölgyi Zsolt a tér affektív karakterének (Miklósvölgyi 2015, 307).

„megszépülnek”, szinte dicsfény öleli körbe azokat: „Egymás mellett álltak az érckoporsók, minden méretben, a gyermekkoporsók is, de a boltos szivarozott, a boltosné újságot olvasott, az angóramacska pedig a fakoporsóban mosdott. Nem volt ez csúnya. / A Mária gyógytár üvegekorsóin rézsút bukott el a napsugár, s aranybetűs cégére Priboczay nevével, valamint védőszentje, a kígyót tipró Mária és mellette a pogány Aesculapius testvérien világított. Minden ragyogott. / Ragyogott minden szörnyűség. Még az orvosi műszerkereskedés kirakata is tündöklött. Csillogtak az ezüstös csipeszek, a gumikesztyűk, az összecukható műtőágyak, s a bonctani bábu lékelt koponyáját, kék-vörös üvegszemét, véres szívét tárta föl, késelt hasát tette közszemlére, csavargó beleivel, barna májával, zöld epezacskójával. Sohasem merték ezt megnézni. De most megnézték. Borzasztó volt, de érdekes volt. / Aztán a többi kirakat, minden kirakat, hogy csábított, mennyi ígéretet, mennyi üzenetet küldött feléjük” (Kosztolányi 2008a, 50). Ahogy kilép a rút, azaz Pacsirta a térből, megszépülnek a szülőket körülvevő dolgok. Érzékelésük kiszélesedésének remek metaforája, amikor hazaérve rádöbbennek, hogy a takarékoságból eddig a négyből csak egy becsavart villanykörte mellett alig látnak, állandóan félhomályban botorkáltak. Rónay László hasonló kontextusban hívja fel a figyelmet a kötet ezen epizódjára. Szerinte a szülők „nemcsak azért botorkáltak félhomályban, mert otthonukban takarékoskodtak, hanem maguk vonták életük fölé azt a furcsa, alig-alig áttetsző hálót, mely külső szemlélő számára megközelíthetlenné tette őket, s előbb-utóbb magukat is belekényszerítette abba a szerepbe, mely alapvetően idegen volt alkatuktól” (Rónay 1976, 56). Elsőként tehát az étteremi látogatás indítja meg a tapasztalatok áradatát, majd oszlatja el „azt a fulladt tompaságot, mely beleévődött testükbe, ruhájukba, minden bútorukba” (Kosztolányi 2008a, 55). A házaspár következő kiemelkedő élménye a *Gésák* operett megtekintéséhez kötődik, melyre a Kisfaludy színház igazgatójától kapnak meghívást. Az előadásra való megérkezésükkor még mindig érzékelhető, hogy tapogatóznak ezen az újszerűnek mondható, felfedezetlen élményeket kínáló terepen, ezért a színház épületébe annak egyik mellékutca nyíló bejáratán surrannak be, „hogyan feltűnést ne keltsenek” (Kosztolányi 2008a, 74–75). Viszont az előadásról és a közegről a vendéglő leírásához hasonló, mámoros új tapasztalati jellemzés olvasható ismét Vajkay Ákos szemszögéből. A vonatkozó részlet így szól: „Ákosnak [...] merőben új volt minden. Nemcsak a közönség, hanem a kivilágított rivalda, a kortina is az álarcokkal, melynek tátott szájából író toll fityegett ki. / Amint a függöny felgördült, elállt szeme-szája. Előrehajolt, hogy minden figyelmét központosítsa. A keleti regék tündérvilága elevenült meg előtte. Sárga, piros, zöld, lila cikázott, színek, melyek összekeveredtek mozgásokkal, hangokkal,

szavakkal, új, ismeretlen érzésekkel, régi, ismert ábrándokkal. / A színpad kápráztató volt” (Kosztolányi 2008a, 77–78).

Vajkayné újszerű tértapasztalása családi házuk falai között is meg tud valósulni. Egy egyedül töltött estéjén, a helyzetből adódó „idegességében” járja be az egész házat, nyit ki minden ajtót, gyújt villanyt az összes szobában. Végül az „utolsó” helyiségben, a tisztaszobában köt ki, ahol a szüleitől nászajándékba kapott, „hű, öreg” zongorája áll. A hangszer kihasználatlansága nyilvánvaló, hiszen a billentyűk födele évek óta kulcsra van zárva, s az asszony sem tud már visszaemlékezni, mikor játszott rajta utoljára. Pacsirtának nem volt tehetsége a zenéhez, így a zongora is úgymond „tiltólistára” került a család számára. Ám lánya távolléte Vajkayné cselekedeteit is felszabadítja, először kicsit „berozsdásodva”, majd a játékba belemelegedve, önmagában „fájó zsongást ébresztve” tér vissza az anyaság előtti énjéhez. Órákon keresztül, éjjel három óráig, a férjéről és lányáról megfélemlítve addig játszik, amíg „a lehangolt zongora acélosan zengett az összhangos bánattól. Valóságos gyakorlat volt ez, izgalmas hajsza. Mindig újra és újra, mindig jobban és jobban. Arcán, melyet a két égő lámpa között közel kellett tartani a hangjegyfűzethez, erőlködő figyelem, csodálkozás tükröződött” (Kosztolányi 2008a, 141). Míg az asszony a saját otthona egyik szobájában éli át az élmények és a szórakozás nyújtotta felfokozott érzéseket, addig ezt Vajkay Ákos a kaszinóban tudja megtapasztalni. Az intézményben való megjelenése már közel sem gyakorol a férfira olyan letaglózóan újszerű hatást, mint a vendéglői vagy a színházi jelenetek, mivel évekkorábban ő maga is „párduc” volt. Ismeri a csütörtöki kanzsúr menetét és az ott megjelenő tagokat, így csak vissza kell alakulnia ebbe az ismert környezetbe: „Olyan volt már, akár a többi. Nem látta kívülről a társaságot, mint mikor belépett ide, a füst fojtó szagát sem érezte, közvetlenül mozgott, mintha a távollét sok évet átaludta volna, s folytatná ott, hol elhagyta” (Kosztolányi 2008a, 124). Azonban az „állandó felügyelet” alóli felszabadulása feleségéhez képest sokkal látványosabb módon megy végbe. Éjszaka részegen botorkál haza, mégis feleségén gúnyolódik, s mintegy vádolva és kérdőre vonóan szól hozzá, amikor meglátja a zongora felnyitott fedelét: „Mi volt itt? [...] Micsoda kutyakomédia? Bál volt itt? – és úgy nevetett, hogy köhögött, elfulladt a szava. [...] Bál volt? – ismételte Ákos –, bál volt a mi házunkban? Mulattál, anya?” (Kosztolányi 2008a, 146).

Viszont ahogy Pacsirta hazatér, úgy tér vissza a szülők régi szemlélete is, s tűnik el a sajátos, egyedi minőségekkel, benyomásokkal, érzéki és érzelmi tartalmakkal telt világuk, Sárszeg megtapasztalt, affektív tere (Miklósvölgyi 2015, 303). A Magyar Király vendéglő előtt elhaladva Vajkayné újra gunyorosan utal az elmúlt hét „éttermi tapasztalataira”, Vajkay

pedig bűnjelként tekint a véletlenül megőrzött színházjegyre, mely vádló okmányt darabokra szaggat.

2. A tér, amely ellehetetlenít: a kisváros és a művész

A város mint metafora az elmúlt irodalomtörténeti korszakok eszmetörténetében más-más értelmezést képviselt. Amíg a 19. század végétől kezdve a nagyváros mérete és kiterjedése révén az elidegenedés és a nyugtalanság, esetlegesen a bűn, addig a kisváros a maradiság és a változatlanság helyszínévé vált (Hatos 2010, 165–166). Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózai műveiben a kisváros nemcsak az események, hanem gyakran a lehetőségek és az értékek hiány tereként is megmutatkozik. Ezzel kapcsolatban rögtön érdemes kiemelni kisvárosaik neveit, amelyek esetében a poétikai onomasztika, a név és denotátuma között fennálló viszony vizsgálata kulcsfontosságú, hiszen azok jelentéstulajdonító és megidéző szerepet játszanak. Ez a poétikai eljárás legvilágosabban az úgynevezett beszélő nevek esetében érvényesül, „amikor az antroponímia az alak egy jellegzetes vonását emeli a tulajdonnév pozíciójába”. A név identitásteremtő ereje a településnevek területén szintén érvényesíthető, amely eredményeként a jelölt lényege a neve által nyilvánítódik ki (Gintli 2005, 27). Munk Porvárosának nevével egygyé váló poros jelző is a cselekvések hiányát, a „semmi nem történik” érzését érzékelteti. A Sárszeg-regényekkel kapcsolatban az értelmezők ugyancsak felhívják a figyelmet a beszélő településnév jelenlétére. Szegedy-Maszák Mihály szerint Kosztolányi „szenvédélyesen fürkészte a szavakba rejtett szavakat” (Szegedy-Maszák 1995, 167), így esetében nem lehet véletlen a sár lexéma a városnévbe való beillesztése. Bence Erika *A nevelés és a fegyelmezés csődje* (Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*) címet viselő tanulmányában emeli ki, hogy „a város már a nevében is jelzi az alföldi lét determinatív erejét, röghöz, sárhoz, porhoz kötött kisszerűségét” (Bence 2014a, 8). Mirko Grlica, Szabadka helytörténésze pedig azt teszi szóvá, hogy Kosztolányi a Szabadkán a 19. század utolsó éveitől kezdetét vevő, intenzív városiasodást célzó sikerek, többek között a középületek építése, az utcák burkolása és a járdakialakítás, a parkok telepítése és a közvilágítás bevezetése ellenére is Sárszegnek nevezi fikciós városát (Grlica 2001). „A hajdani magyar vidéki élet húzó sívárságát, a beszorítottságot, a reménytelenséget, a provinciák ősi betegségét: a fullasztó unalmat s az önpusztító vágyat – a Bovaryné-kórt – Ady *Kisvárosok őszi vasárnapjai* című költeménye s Móricz *Isten háta mögött*-je mellett az ő [Kosztolányi – K.A.] írásai éreztették meg velem igazán mélyen.” – nyilatkozik Király István a 20. század eleji magyar szépirodalom vidék motívumairól (Király 1986, 9). Milkó Izidor vidéket tematizáló írásai közül a *Hatos Péter, A századik tűz*, a *Kultúra*, valamint az *Előfizetés és előfizetők* Lekváros-Patakon, míg A

miniszter barátja és a *Balázs Sándor mesél* egy Sospatak¹⁴⁸ nevű településen játszódik. Az *Egy könyv története*, *A könyvtáros* és az *Íróféle* szövegeinek színtereit – Csáth Gézához hasonlóan – pontosan nem nevezi meg, csak vidékként utal rájuk.¹⁴⁹ Utóbbi alcíméül a *Rajz a vidékről*-t adja, mely kezdősoraiban a következő olvasható: „Legyen már egyszer egy cikk ebből a fajtából is! Ha más okból nem, hát változatosságból. A vidéki olvasónak is megvannak a maga jogai a lappal szemben, és nem egy derék falusi újságolvasó vette már rossz néven, hogy a »Vidék«-kel legfelebb a napi újdonságok és rendes levelezők tudósításai foglalkoznak, míg a boldog pestiek dolgait az u. n. »fővárosi« tárczák is megéneklék többkevesebb szellemmel vasárnaponként” (Milkó 1880, 29). Ezt a hiányt novelláiban és tárcáiban oly módon próbálja pótolni, hogy közben bennük Radomir Konstantinović vidék értelmezése jut kifejezésre, mely szerint annak világa, a falu és a város között egy külön kategóriát képviselve, elfeledve tengődik (Konstantinović 2001, 7). A *miniszter barátjában* a helyi aljegyző felesége állapítja meg, hogy Sospatakra miniszterek soha nem járnak, legfeljebb keresztülitaznak. *Kultúra* című novellájában a vidéket dr. Szegheő Lóránt, a budapesti „modern orvos” Lekváros-Patakra való letelepedése után a következőképp jellemzi: „Ha az ember nem élhet Budapesten, akkor jóformán mindegy, hogy az országnak melyik falujában tengődik. Lekváros-Patak se rosszabb, mint más vidéki város”, majd a vidékre egyszerűen „ott lenn”-ként utal (Milkó 1924f, 26). E gondolkodásmódot Kósa László néprajzkutató igazol, aki a *Magyar művelődéstörténet* kötetében jegyzi fel, hogy a 19. és a 20. század fordulóján (is) a vidék a Budapesten kívüli egész Magyarországot jelentette (Kósa 2006).

Milkó esetében a vidéki színterek a legkiemelkedőbb hangsúllyal kultúra-hiányos tér olvasatában jelentkeznek. Habár *A barbár* címet viselő novellájában szereplő író a „pusztáról” elterjedt rossz hírek és a szégyen érzete miatt pestinek vallja magát, mégis hozzáfűzi, hogy „higyjék meg, fele se igaz annak, a mit beszélnek róla” (Milkó 1897, 137). Ezzel szemben a vidék értékhiányos képe¹⁵⁰ az *Egy könyv történetében* az elbeszélő visszaemlékezése, személyes múltjába tett utazása révén idéződik meg, amely változatlan formában a jelenhez kötődő műveiben is feltűnik, a Bahtyin-féle vidéki kisváros változatlanlanságát érzékeltetve. *A könyvtáros* írásában a vidék „köz- és társaséletének gócpontjának” számító kaszinó inkompetens főkönyvtárosa, Habla Muki bemutatása által

¹⁴⁸ Milkó Izidor a novella lábjegyzetben hozzáteszi, hogy a mű központi szereplője, Beregi István éppúgy álneve egy akkor igen népszerű írónak, mint ahogy Sospatak egy jókora alföldi városnak (Milkó 1924e, 147).

¹⁴⁹ Az *Íróféle* vidéki településre csak P-ként utal (Milkó 1880, 33).

¹⁵⁰ „[A] jó vidékiek nem olvastak ugyan akkoriban jóformán semmit, de ha szívhezszólóan rábeszéltem őket, megvettek olykor egy-egy könyvet – a gyűjtő kedvéért” (Milkó 1924f, 82). Az újságok megjelenésének főszezonja „a bálók és disznóölések romantikus korszaka” (Milkó 1924f, 83).

ismerhetjük meg az intézmény állományát és tevékenységét, mely kapcsán azonnal kiderül, hogy a vezető hozzáértésének hiányában hibát hibára halmoznak.¹⁵¹ Az állomány klasszikus művek terén igen szegényesnek minősíthető, mivel a helybéli könyvkereskedő minden két „unalmas könyvért” egy „mulatságos regényt” ad cserébe (Milkó 1924f, 121). A *Balázs Sándor mesél*ben Beregi István, a „szellemes tárcaíró” utazik le Sospatakra rokonlátogatás és kártyázás céljából, ahol egy „disznótormentes” napon felkérlik egy humoros fölolvadás megtartására. Franciaországot választja témául, amelyre a helyi egyetlen könyvkereskedés irodalma segítségével szeretne felkészülni, viszont ott csak két „kapcsolódó” kötetet talál: Dumas egy magyarra fordított történelmi regényének „nemtudomhányadik” részét és egy régi német lexikon F betűvel kezdődő példányát (Milkó 1924e, 149). Így megfelelő forrás hiányában, hirtelen elhatározásából a frakkról tart „felejtethetetlen, nagyszerű irodalmi estélyt” a sospatakiak rendkívüli érdeklődésére és elragadtatására. Az *Íróféltében* a fővárosi, írói és költői munkásságával kérkedő Romváry Árpád kelt hatalmas érdeklődést a vidéki társaság körében, alakját hihetetlen magasságokba emelik. Írásait ugyan nem ismerik, mégis „nevezetes esemény P-ben, ha ott egy író fordul meg – Pestről” (Milkó 1880, 33), kinek jelentéktelenségét a vidéktől szintén idegen narrátor leplezi le, mindössze gondolataiban. A *Kultúrában* arról olvashatunk, hogy a vidékre költöző orvos gyógyítói tudományát a helyiek megbecsülik, de benne, aki egyébként „írói természet” is volt, csak az orvost respektálják, mint irodalmárról nem tartanak róla sokat: „Gondolom aberrációnak tartják, hogy kissé kisiklottam az irodalom vágányára, s talán sajnálnak is érte. [...] Majdhogy a szemembe nem kiabálták: csizmadia, maradj a kaptafánál!” (Milkó 1924f, 28). Amikor a figurát a vidéki kultúra helyzetéről kérdezik, igen széles képet fest az állapotokról. Kiderül, hogy van érdeklődés a művészetek iránt, a helyiek rajonganak a könyvekért, de nem tudnak olvasni, azaz inkább nem tudják, hogy mit olvasnak. Megfigyelései szerint „a kultúra valami egészen különös palánta, – öntözni kell folyton. A jó vidék azzal öntözi, hogy állandóan emlegeti, s ahogy odalent tapasztalom, már ez a locsolgatás is kultúra” (Milkó 1924f, 29). Beszámolójában kitér a vidékiek azon felfogására, hogy a szemükben az művel kultúrát, aki a társaságban újságot olvas, vagy a könyvtárból kölcsönöz (csakis csupa detektívtörténetet és bűnügyi regényt), sőt a toasztokat is kultúrcelekedeteknek tekintik. Ízlésükben elmaradtak, mivel a vidékiek „gusztusát” az újabb irodalmi irányzatok tönkreteszik, ezért

¹⁵¹ Az állomány folyamatosan fogyatkozik, mivel nem merik visszakérni a helyi méltóságoktól a kikölcsönzött köteteket; a különböző nyelvű és tárgyú műveket kötöttek egybe, mivel a bekötés módját a forma határozza meg; a katalógusban összekeverik az idegen írók család- és keresztnévét; a könyvek beszerzésekor „erkölcstelen”, azaz modern író könyvei szóba sem jöhetnek; minden egyes könyvbe ötször-hatszor belepecsételik a kaszinó óriási pecsétjét, stb. (Milkó 1924f, 115–124).

pálcát törnek a modern színműirodalom fölött, amely házasságtörésektől és egyéb kárhoztatandó cselekményektől hemzseggő történetükkel csak a leányaikat rontja meg. Mindezek függvényében érezhetővé válik, hogy Milkó vidék és a vidéki ember ábrázolásai hol tragikus, hol parodisztikus színben tűnnek fel attól függően, hogy az író milyen felhanggal szólal meg. Azonban a fentiekben a vidéki kultúráról megfogalmazott, főként ironikus túlzásokban tobzódó és lenéző látásmódját gyakran társítja, s egyúttal enyhíti is humorral és cinizmussal, példának okáért így tesz a *Kultúra* novellájának folytatásában, mikor azt mondja, hogy „a muzsika jóvátész mindent, [...] a házasságtörés zenekíséret mellett kevésbé immoralis, mint ilyen kíséret nélkül...” (Milkó 1924f, 31).

Bence Erika következtetései szerint a térségi irodalomnak Szenteleky Kornél *Isola Bellájától* kezdődően létezik egy olyan vonulata, ahol „a *Város* és a hozzá kapcsolódó létformák állíthatók »történetiség«-gel (nem a történelemmel) összekapcsolható jelentések szolgálatába, azaz a város múltjának mássága képez jelentést. Számos vajdasági regényben megképződik a cselekmény terét jelentő város hangulata, a kisvárosi élet akár központi jelentéssé, anekdotává is formálódhat” (Bence 2011, 27). Tanulmányának folytatásában kifejti feltételezését, hogy „a térségi magyar irodalomban létezik és alakul egy várostörténetinek nevezhető regénydiskurzus, egy, a múltat jelentés szolgálatába állító műfaj, a történelmi regény egy változata, amelyben városok múltja, története, szellemisége és kultúrája határozza meg az elbeszélt jelenben élők sorsát” (Bence 2011, 28–29). E viszonyrendszer vizsgálati körébe bevonható az évtizedekkel később íródó, Temesi Ferenc *Por* címet viselő, betűrendbe szedett címszavakhoz rendelt szócikkekéből felépülő regényének helyszíne, a szintén beszédes nevű Csömör megyei Porlód, melynek „középpontjában a szögediség/porlódiság mint létforma áll” – írja Harkai Vass Éva kritikai szemléjében (Harkai Vass 1987, 1332). A kötet nem csupán a neve miatt illik bele az előzőleg megrajzolt, századfordulós kisváros sémájába, hanem a bevezetéséül választott idézet intertextuális potenciálja miatt is, amely Kosztolányi Dezső *Alföldi por* című írásából származik, s a mű egészének értelmezésén nyomot hagy. „Aki az alföldön él, annak nincs sok körülnéznivalója, s mivel az eget bámulni ritkán van érkezése, a földre veti tekintetét. Gondolkodása is földhözragadt. Azt is mondhatnánk: lapos. A hírek lassú szárnyakon szálldogálnak errefelé. / Állunk a mezőn, és hallgatunk. S ha ebben a szürke csöndben, ebben a szüntelen várásban megjő az eső hírnöke, a szél, áltató, fényes port vág arcunkba – az ősök porát.” – olvasható az *alföld* címszó alatt (Temesi 1986, 24), amely leírás szerint a tér ugyancsak a tartalom meghatározójaként értelmezhető.

A következőkben Munk Artúr Porváros-regényeiben, valamint Csáth Géza és Kosztolányi Dezső vidéken játszódó írásaiban veszem szemügyre a színtér hiányosságainak összetevőit, illetve azok hatását a vidéki kisvárosokban megforduló azon művész alakokra koncentrálva, akiknek nem sikerül a tehetségüknek megfelelő életet élniük elsősorban a provinciális környezet hibájából.

2.1. A művészet értéke az első világháború utáni Porvárosban

A városok nemcsak formájukat, kiterjedésüket, nagyságukat vagy építészetüket tekintve különbözhetnek egymástól, hanem a lakók által alkotott kép és megítélés alapján is. Niedermüller Péter megfogalmazásában „egy adott fizikai teret elfoglaló város mindig másképpen válik az »elképzelt« várossá, az egyedül valóságos várossá, amiben élni lehet” (Niedermüller 1994, 190–191). Munk Artúr Porváros-regényeiben a kisvárosi életet több perspektívából láttatja, a cselekményt több szálon futtatja folyamatosan váltva a narrátori és a szereplői nézőpontok között. *A repülő Vuicsidolban* Sztipán, Arthur és Bíró polgármester; *A hinterlandban* a Kávé család, Stein Leó és Áldori Emil; a *Bácskai lakodalomban* pedig a két központi szereplő, Kriszta és Gyenizse mellett a város több figurájának: a Csorba és a Sztavgorin család, valamint Lipkai Lajos szerkesztő szemszögéből is követhetjük az eseményeket. Éppen ez a sokszínűség eredményezni a városképzetek kuszaságát, hiszen nem egy egyén szemszögéből teremődik meg a tér, hanem a sokaság nézőpontjából, mely „egyének, sorsok, nézőpontok (egyszersmind nyelvek, kultúrák, szemléletmódok) sokaságaként” írható le (Papp 2017, 23).

A Porváros-regények szereplőinek egyik kulcsfontosságú dilemmája a kisvárosi élethez való ragaszkodás vagy az elvagyódás érzéséhez kötődik. A földhözragadtság jellemzi a *Bácskai lakodalom* paraszti tevékenységet űző családjait. Csorbáék és Kikicsék elégedettek, nem vágyakoznak a nagyvárosi élet után, így esetükben nem beszélhetünk a Papp Ágnes Klára által meghatározott „lélekben megélt máshol-létről” (vö. Papp 2015a, 27). Bennük Radomir Konstantinović azon, a vidéki emberre vonatkozó jellemzése mutatkozik meg, mely szerint sokkal hűségesebbek a vidékhez, mint önmagukhoz. „Ő nem a maga személyes útját járó egyén, hanem tapasztalatok *summája*, meghatározott nézet és meghatározott stílus. [...] A vidéki embernek [...] rendkívül erős a közösségi érzése [...] a vidék szelleme a közösségi akarat szelleme, valamint az egyöntetűségé, melyben ez az akarat megnyilvánul, következésképp: a vidék szelleme magának a stílusnak a szelleme.” – közli a filozófus *A vidék filozófiája* című kötetében (Konstantinović 2001, 8–9). A két család előre megtervezi utódaik összeházasítását, amely egyúttal a földbirtokok egyesítésével is járna: „Több, mint száz lánc vár rá, meg a szomszéd ház. A szállások is szomszédosok, akár a házak. A menyem lesz a kis bunyevác lány!” (Munk 2016, 11). Ám a gyermekeiknek szánt jövőkéjük eltér egymástól. Csorba János úriembert akarna nevelni fiából, de Béla számára éppen a tanulás számít börtönnek: „ledobta csinos, vasalt ruháját, csizmát húzott, és kilovagolt a szállásra. [...] A földeken szakadásig dolgozott, sárosan, csapzottan tért haza, arcáról sugárzott az öröm

és elégedettség. Ez kellett neki, ez után vágyódott gyerekkora óta: a föld, a munka” (Munk 2016, 37). Vele ellentétben Kriszta édesapja, Kikics Jásó azt szeretné, ha családja megmaradna a földbirtokosi tevékenységnél. Jövendőbeli vejével kapcsolatban csak azt köti ki, hogy „csizmás paraszt legyen, könyv helyett az eke szarvát tartsa a kezében, latin helyett azt tanulja meg, hogy mikor és mivel kell a földet bevetni” (Munk 2016, 20). Nem támogatja lánya továbbtanulását, pedig még a helyi napilapok is elismerik, hogy „ennek a kivételes tehetségnek kár volna kultúrában szegény városunk porában elsikkadnia” (Munk 2016, 18). Kriszta lázad a neki szánt sors ellen. „Gyermekkori vőlegényének”, Bélának egy alkalommal kifakadt, hogy sose megy paraszthoz, mert „a paraszt cselédsorban tartja az asszonyt” (Munk 2016, 38). Öltözködésében követi a divatlapok trendjeit, ami miatt látványosan kilóg a helyiek közül: a korszóra ruhában és kalapban, a strandra megbotránkoztatóan rövid szoknyácskában és mélyen dekoltált trikóban jár (Munk 2016, 98–99). Legnagyobb ellenszegüléseként hosszú hajfonatából a legújabb városi divat alapján bubifrizurát vágattat.¹⁵² Ezt az epizódot Ninkov Kovačev Olga abból a szempontból szintén kiemeli, hogy a „hagyományokhoz mereven ragaszkodó városkában bubifrizurát viselni úri körökön kívül, a hosszú, megszokott haj helyett, nagy lépést és szerepvállalást jelentett” (Ninkov Kovačev 2000).

Gérard Genette nevéhez kötődik az az elgondolás, mely szerint a fikcióban „az elbeszélő aktus még nagyobb fontosságot nyer, mert ettől függ nemcsak magának a diszkurzusnak a létrejötte, hanem az által »közvetített« cselekvések létezésének fikciója is” (Genette 1996, 62). *Az elbeszélő diszkurzus* című tanulmányának folytatásában az elbeszéléselemélet figyelmének kiterjesztését vázolja fel, majd az elbeszélés Tzvetan Todorov által meghatározott problémái közül az aspektus, azaz „az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történet” vizsgálatának szükségességére emlékeztet (Genette 1996, 65). A narrátor nézőpont-változatainak „figyelmen kívül hagyása nemcsak technikai hiányosság, hanem úgyszólván lehetetlenné teszi a következetes világkép-elemzést is.” – szól Angyalosi Gergely figyelmeztetése (Angyalosi 1986, 9). Munk fikciós regényeiben a hagyományos, az elmondott történeten kívül álló, de a hősök gondolatait és érzelmeit tökéletesen ismerő és értelmező elbeszélő szemszögéből a „tipikus” kisvárosi karakterek mellett bemutat olyan szereplőket is, akik nincsenek összhangban a várossal. A *Bácskai lakodalom* szövegében pár pillanat erejéig megjelenik Adler Fülöp esernyős, aki nemcsak „mulatságos figura”, hanem

¹⁵² „Különösen az anyámtól féltém, aki mikor meglátott, keserves sírásra fakadt. Egyre azt hajtogatta, hogy tisztességes lány nem vágatja le a haját. Vító, a házmesternő ijedtében keresztet vetett, és azon nyomban imádságot mondott a fejemre, hogy levegye rólam a rontást” (Munk 2016, 78).

„lelkes irodalombarát” is. Alakjának tragédiája, hogy hiába gyárt „esernyő helyett drámákat, aforizmákat, filozófiai értekezéseket”, a környezete nem értékeli kellőképpen. A „lét és megsemmisülés problémáival foglalkozó magasröptű írásait” csak egy olyan személynek tudja felolvasni, aki bár türelmes hallgató, keveset ért meg belőle (Munk 2016, 27). Tehetsége azonban kétségbe vonható, mivel a regény történetmesélésének végén Lipkai „válogatott marhaságoknak” titulálja írásait (Munk 2016, 198). Mellette a cári Oroszországban korábban magas rangot betöltő Sztavgorin felesége képtelen megbarátkozni a ténnyel, hogy egy kisvárosban kell élnie: „az ízléstelenül bútorozott szoba »parasztszagát«, a bizalmaskodó háziasszony idegekre menő honfitársait, nem bírta a száműzetéssel járó nélkülözést” (Munk 2016, 46).

Papp Ágnes Klára hasonló kutatásai nyomán, a vizsgált művekben Porváros nem csupán háttérként, hanem olyan kompozicionális tényezőként működik, amely egyaránt behatárolja a benne élők lehetőségeit és céljait is (vö. Papp 2017, 95). A lehetőségek korlátozottságát Radomir Konstantinovič a vidék kis fesztávnának nevezi, amely „mindenben megmutatkozik: a játéktérben, egyáltalán a tevékenység számára kiszabott térben” (Konstantinovič 2001, 21). A provinciális kisváros a modernség irodalmának egyik jellegzetes terének számító metropolisz, azaz a rohanó, elidegenedett nagyváros ellenmítoszaként értelmezhető, mely „nem középpontként, hanem eleve perifériaként állítja magát, amelyet a marginalitás, a jelentéktelenség tudata határoz meg, amely eleve feltételezi azt a centrumot – a nagyvárost –, amihez méri magát, minek következtében a hiány, az esemény, az érték hiánya, az élet üressége szervezi” (Papp 2017, 7, 95). Munk Porvárosa nem biztosít lehetőséget a művészek kibontakozására, kiket a színtér nagysága, fejlettsége és az ott élő emberek gondolkodásmódja korlátoz. Így tehetségüket kénytelenek olyan tevékenységekre elpazarolni, amelyek iránt igény mutatkozik. Viszont a várost és annak lakóit ellepő portól könnyebb megszabadulni egy szimbolikus „leporolás” által, mint a nem eresztő, ragadós sártól, amelyet a *Bácskai lakodalom* festőpárosának életútja igazol. Gyenizse első szövegbeli feltűnésekor a következőképp kerül bemutatásra: „Gyenizse László [...], a külföldön is elismert, kitűnő festő. Nevét a város szépei inkább nőhódítással, mint örökbecsű festményeivel kapcsolatban emlegették” (Munk 2016, 48). Számára Porváros elbeszélése a Párizshoz való viszonyítás által nyer értelmet, ahova rajta kívülálló okokból, karrierjének megtörése miatt kerül: „Végigszenvedte a nagy háborút, hadnagyi kinevezése után esett olasz fogságba, ahonnan cseretranszporttal szülővárosába szállították. Aztán itt ragadt. Gyenizse László, akinek a vásznai a háború előtt a párizsi kiállításokon szerepeltek, most apró, leereszkedő, kispolgári megrendelésekből él” (Munk 2016, 52). A festő hallgatag, eredetileg

szobrász mesterséget űző barátja, Botka Pál a háború után a megélhetéséért kőfaragásra kényszerül, síremlékeket készít, míg Lipkai Lajos regényíró álmait a *Porvárosi Közlöny* munkatársaként szerkesztésre cseréli. Hármójuk közül egyedül Botka Pál az, aki elfogadja és némán tűri a körülmények nyújtotta helyzetet, alkalmazkodik a város igényeihez és lemond nagyravágyó terveiről. Gyenizse sem panaszkodik, inkább reményteli: „csalódás, gáncs, közöny áradatában is hű maradt szülővárosához, hősiezen kitartott a tiszta művészet mellett”, s szerényen megjegyzi, hogy „megrendelése mindig akadt, azonkívül festőiskolája is jövedelmező” (Munk 2016, 61). Az ő alakja testesíti meg a Walter Benjamin által, Baudelaire nyomán megalkotott *flâneur*, azaz a nem cél-irányos közlekedő, nagyvárosi kószáló típusát, aki a „városban történő mozgása során érzékeli környezetét, mindent befogad, és mindenre emlékszik” (Benjamin 1969, 75–93). A *flâneur* fogalmát elsőként Charles Baudelaire *A fájő Párizs (Le Spleen de Paris)* ciklusában határolja körül a tömeg és az azt megfigyelő sétáló természetéről szóló, *A tömeg (Les foules)* című prózaversében, melyben „a metropolisz sokaságát művészetként érzékelő, benne alámerülő, a látványt kisajátító scriptor alakját és attitűdjeit rajzolja körül” (Kovács 2013, 8). Benjamin számára a nyugtalan, örökké helyét változtató kószáló típusát Párizs teremti meg, kinek lakásává az utca válik (Benjamin 1980, 578–579). Papp Ágnes Klára Krúdy Gyula Szinbád-novellái kapcsán teszi fel a kérdést, hogy egyáltalán lehet-e a kisváros a kószálás terepe, hiszen éppen a sétálás helyszínét képező metropolisz tapasztalata alapozza meg a modernség alapélményét. Az értelmezés helytállóságát azzal indokolja, hogy a provinciális kisváros a szépirodalomban „a metropolisz-mítosz »fonákját« alkotja meg, és ezáltal negatívan, a hiány révén, a kisváros is a metropolisz mítoszáat építi” (Papp 2017, 63). A bejárt utat Mihail Bahtyin a cselekmény középpontjában álló alak történetét, sorsát tükröző kronotoposzként értelmezi (Bahtyin 1976, 287–288). Ez a felfogás Gyenizse porvárosi tévelygéseire érvényesíthető, mely során nem az épített környezetét, hanem – a hölgyek iránt mutatott rajonságából és a jelenlegi, portréfestői tevékenységéből adódóan – a helyi nőket veszi szemügyre: „Arra gondolt, hogy eddig a városban egyetlen tökéletes termetű nőt sem látott. Művészszemével mindegyiken látott szépséghibát. A legszebben is. Az egyiknek görbe volt a lába, a másiknak lehetetlenül hosszú a dereka. Kifogástalan szép az arc, de elállók a fülek. Vagy: feltűnő szépség, de nagy a keze, alacsony, benőtt a homloka. Minden nőben megtalálta a hibát, anélkül, hogy kereste volna. Valósággal irigyelte azokat az embereket, akik elsiklottak a rontó szépséghibák mellett” (Munk 2016, 63–64). A kószálás nemcsak passzív szemlélődés, hanem mentális, teremtő tevékenység is, amely eredményeként a szubjektum gondolatai vagy emlékei által építi fel a maga városát (Papp 2017, 16). Gyenizse Porváros hibáit, hiányosságait a helybéli nőkre vetíti

rá, viszont alakja mégsem felel meg teljes mértékben az önmagába forduló kószáló modelljének, hiszen nem zárkózik magába, hanem befogadja a várost. Személye inkább a modern, cél nélkül csatangoló ember elidegenedett szituáltságát szemlélteti, aki „sem a múltban nem lelhet kompenzációra, de a haladás előrevetített jövőképe sem váltja be a hozzá fűzött reményeket” (Bednancics 2006, 217). Ámde a történet elején ő veszi védelmébe Porvárost, amikor az elkeseredett Lipkai, aki egy regény megírásának gondolatával kacérkodik, kiábrándítónak találja a helyi körülményeket: „Á, kedves barátom, nem érdemes nálunk könyvet írni és kiadni. Rossz üzlet ez. Ennél sokkal jövedelmezőbb a disznóhizlalás. Arról már hallottam, hogy a költő éhen halt. De mikor hallottál éhenhalt disznókereskedőről? És ha már írónak születnél, akkor írd egy olyan könyvet, amelyben az olvasható: hogyan lehet egy választási malacot háromhónapos korára érett disznóvá felhízlni. Te most kinevetsz, ez a sírkőfaragó is lemosolyog. Mert hülyék vagytok! Kötzónivaló barmok. Mit kerestek ti itt, ebben a sötét, parasztvárosban? Nem kell ide művészet. Itt a festőművésztől elvárják, hogy szobát pingáljon, fényképnagyításokat készítsen, a szobrász pedig a gipsz disznófejet mintázza meg a hentesüzletek fölé, kantáros lófejet a szíjgyártóknak. [...] Nálunk a világnézet, a gondolkodás éppoly felesleges valami, mint mondjuk a fürdés. Botkát, ezt a halvérű sírkőfaragót nem sajnálom, ő már régen belenyugodott, hogy iparos lett, de fájdalom fog el, ha a te művészi vászraidra nézek. Fáj, hogy ezen a búzatermő vidéken kell élned és meghalnod. Mert jegyezd meg jól: a művész, széles e világon, halálával nő meg, lesz naggyá. Nálunk végleg megsemmisül. Halálod után képeid értéke csökkenni fog, még a nevedet is elfelejtik” (Munk 2016, 70–71). Az író egyedül az tartja a városban, hogy a magyaron kívül nem beszél más nyelvet: „Itt fogok megpenészedni, meglátjátok.” – mondja barátainak (Munk 2016, 71). A köztük kipattanó vita Gyenizse villájában zajlik le, ahol minden vasárnap összegyűlnek. Lipkai kifakadására Gyenizse így reagál: „Fecsegsz. Össze-vissza fecsegsz. Semmi értelme sincs... [...] Túlságosan feketének látod a mi kis világunkat. Neked nem elég kulturált ez a hely? [...] Az Istenben boldogult sertés-nagykereskedő özvegye Botkánál síremléket, nálam pedig életnagyságú arcképet rendelt. Haladás! Az özvegy sírt, amikor meglátta a fénykép után készült portrét. Haladás! Aztán megfestettem az özvegy portréját is. Fízett, mint a köles, csak előbb a ráncokat kellett kismirgliznem. Ez mind óriási haladás, öregem” (Munk 2016, 72). Szavaiból úgy tűnhet, hogy látja a reményt a pozitív fejlődésre, viszont éppen ő fog megszökni Krisztával Párizsba. Megjegyezendő, hogy míg Gyenizse szakmai előretartását és elismerését csak a város tartja vissza, addig Kriszta a családjá paraszti

létéből eredő, tőle elvárt jövőképéből¹⁵³ sem tudott volna kiszakadni. „Ahelyett, hogy fölfelé szárnyalna, újból visszazuhant a mélységbe, a paraszti sorsba” – gondolja a lány a család karácsony esti vacsoráján (Munk 2016, 22–23). Kriszta a kisvárosból elkerülve „aránylag rövid időn belül” „szédületes karriert” fut be. Porvárosban büszkén beszélnek a fővárosban rendezett tárlatának sikerességéről, s arról, hogy „*Léda és a hattyú* című vásznát az állam vásárolta meg. Legutolsó kiállításán tüneményes képeket állított ki” (Munk 2016, 100, 164). Gyenizse történetének irányát talán a modelljének tekintett, Farkas Béla festőművész valós élete befolyásolhatta, kinek Szabadkához való kötődésének hiányáról Duranci Béla kötetében olvashatunk: „nem a kispolgári klientéria festője volt, nem alkalmazkodott a kisvárosi környezet ízléséhez, nem volt tradicionalista, semmiképpen sem volt naturalista, és nem hagyott hátra verista képeket sem” (Duranci 1999, 14).

A helyi művészek közül Porvárosban egyedül a bíráló Lipkai tart ki ambiciózus vágyai mellett, s adja ki Bácskai lakodalom címet viselő regényét. Ám ahelyett, hogy az írás segítségével eltávolodna mindennapjaitól, s egy másik világra nyitna ablakot, történetét Kikics Jásó elbeszélése alapján önti könyv formába, amely témaválasztásával ismét a vidék mulatozós légkörét juttatja kifejezésre. Kötetéből húsz éves osztálytalálkozóján szeretne pár példányt eladni, viszont az érdeklődés hiánya miatt újabb csalódás éri. A város általános vélekedése szerint „rni bárki tud”, amelyet éppen egy helyi értelmiségi ember, Markovics Milos ügyvéd közöl vele: „– Mi az, Lipkai? Remélem, nem akarod árulni regényedet volt osztálytársaidnak a húszéves találkozáson? / Az újságíró fel se nézett. / – Talán ingyen osztogassam? / – Úgy illenék – mosolygott az ügyvéd a tükörbe –, nekünk tiszteletpéldány jár. / – És megfelelő tiszteletdíj azért, mert el méltóztattok olvasni regényemet. / – Elolvasni? Azt nem. Ugyan kérlek, ki olvas nálunk regényt? Hahá... regény... A fiatalember szerelmes a többnyire fiatal lányba. A végén, kellő bonyodalmak, akadályok után vagy elveszi a lányt, vagy nem. Esetleg együtt mennek a halálba. Rémes. Hogy nem tudnak ezek az írók valami újat kigondolni? De szerelem nélkül. Mindig ugyanaz a sablonos szerelem. Nézzem csak, *Bácskai lakodalom*. Ez is szerelmi regény, ha lakodalommal végződik. Kérdés: ki rendez a lakodalmat? Az adóhivatali végrehajtó? Ebben az esetben eredeti a regény. Hát csak gyerünk, öregem, azzal a dedikált tiszteletpéldánnyal. / – Ide a pénzt! / – Pénzt? – csodálkozott az ügyvéd, és felrántott homlokára tolta szemüvegét. – Pééénzt? Meg vagy örülve? Minek az írónak pénz? Nevetséges” (Munk 2016, 151–152).

¹⁵³ „Asszony kezébe főzőkanál való, és nem könyv” (Munk 2016, 19).

Így alakul át a mű történetvezetésében Gyenizse László a nagyváros által reprezentált modernség életérzését megtestesítő alakká, kivel szemben – a modernség sajátos világtapasztalásának másik oldaláról – Lipkai Lajos fokozódik vissza provinciális kisvárosi emberré, aki „az individuum tehetetlenségének, magára maradottságának és lényegtelenségének hordozója, aki a világot éppúgy nem birtokolja, ahogy önmagát, saját életét sem” (Papp 2015c, 192).

2.2. A provincializmus gátló ereje, amely züllésbe taszít

„Valaha ezt a mezei virágot illesztették budapesti írók a bácskai címerbe. A vidám és egyszerű pipacsot, amely egy mezei idillre, egy duhaj kurjantásra vagy az iszákos ember vörös orrára emlékeztet.” – olvasható Kosztolányi Dezső bácskai pipacs leírása az *Alföldi por* című tárcájában, mely folytatásában Bácskát a bor és a kedély fészkeinek nevezi (Kosztolányi 1969). Csáth Géza és Kosztolányi Dezső vidéki miliót fürkésző, fikciós szövegeik egyik jellegzetessége, hogy a szintér sajátos szelleme, a jelentkező értékhiány „megfertőzi” a huzamosabb ideig ott tartózkodó vagy a nagyvárosból érkező értelmiségi vagy művész egyéneket. A szándékok nem valósulnak meg, a tervek dugába dőlnek, a kitörési lehetőségek kudarcba fulladnak, melyek gyakran egy látványos lezüllési folyamatot is indukálnak.

Kosztolányi 1908-ban *A jó vidék* című cikkében úgy nyilatkozik a vidék művészek felé mutatott viszonyulásáról, hogy az „szabadon hagyja őket, hogy parlagon heverészve éljék a maguk különc életét” (Kosztolányi 1908). „Szabadka. Ó te szegény, szürke és unalmas Szabadka [...]. Vadidegen vagy hozzám: kongó lelkeiddel és kőházaiddal. Ezer ember között magam járok, mert nincs ember, ki úgy érezne és gondolkozna, mint én.” – vallja a szülővárosában tapasztalt helyzetéről Juhász Gyulának szóló levelében 1904 júliusában (Kosztolányi 2013b, 115). Művei e szemléletét tükrözik. Szegedy-Maszák Mihály Sárszeget „az elvetélt lehetőségek világának” titulálja (Szegedy-Maszák 2007b), ahol az érvényesülés helyett fontosabb a tivornyázás, s azt tekintik a jó mulatás fokmérőjének, hogy ki hányszor hány. „Aki kétszer hány, az jobban mulat, mint az, aki csak egyszer hány. Tegnap némelyikük háromszor is hányt, ennek következtében »fényesen mulattak«” (Kosztolányi 2008a, 173). A *Pacsirta* miliójét Mohai V. Lajos *Centrum és periféria* kötetében a következőképp prezentálja: „a félkulturáltság városa, szellemi elkorcsosulás, a hagyományok kiüresedése jellemzi, ahol semmiféle igény sincs emelkedett szellemi értékek megszerzésére, ahol értéknihilizmus temet maga alá mindent, és ahol a betegség, a májzsugorodás és tuberkulózis az úr” (Mohai V. 2008, 40). A felvázoltakat igazolja, hogy a városban azért alakul meg a Párducok asztaltársasága, hogy „a szeszfogyasztást népszerűsítse és a férfibarátságot ápolja” (Kosztolányi 2008a, 47). „Valaha csodálatos tehetség volt, de Sárszezen ivásnak adta magát, szenvedélyes alkoholista lett” – tudja meg az olvasó a mű gimnáziumának latintanáráról, Szunyoghról (Kosztolányi 2008a, 46). Vele szemben Íjas Miklóst nem vonja teljesen uralma alá a kisvárosi közeg, habár őt sem övez megfelelő megbecsülés, hiszen „itt csak azt tudták róla, hogy szerkesztő, de nem tudták, hogy micsoda költő” (Kosztolányi 2008a, 40). Felülkerekedési próbálkozásait érzékelteti, hogy a szövegbeli

első megjelenésekor a Széchényi kávéház üvegén keresztül, undorodva szemléli a szombati hetipiac kaotikus kavalkádját és a munkájukra igyekvő, a város életében jelentős szerepet játszó férfiakat: „Mindennap ezt látta. A tükörrablakon túl mintegy akváriumban úsztak előtte a sárszegi élet egyéb nevezetességei is” (Kosztolányi 2008a, 38). Gyáni Gábor a kor kávéházainak egyik sajátos elemeként a nagy kirakat jellegű üveglakokat említi meg, amelyek az intézményeknek az utcai nyilvánosság iránti nyitottságát fejezték ki (Gyáni 1999, 87). Íjas esetében a kávéházi ablak látóponná váló helyként működik, mely vonatkozásában Faragó Kornélia jegyzi meg, hogy innen kitekintve teljesen más jelleggel tarthatók szemmel a történések. „A feltárási pontok a látásérzékelést hangsúlyozzák, és a látás komplexitását biztosítják. Azt az elméleti relációt jelenítik meg, hogy a tér a hely perspektívájából nyer értelmet” (Faragó 2016, 15–16). A költő ebből a nézőpontból próbálja térben elválasztani önmagát a környezetétől, s látványként felfogni a körülötte zajló eseményeket. Elhatárolódása abban is kifejezésre jut, hogy a helyi eseményeket, köztük a színházi előadásokat a budapestiekhez hasonlítja. Elvágódása így egy másik tér viszonylatában valósul meg, melyek összevetése által emelődnek ki a kiábrándító körülmények. Budapest, a távolban lévő nagyváros elérhetőnek gondolt képe viszonyítási pontként sűrűn előkerül gondolataiban, amely a regényalak „*lélekben megélt máshol-létére*” utal (vö. Papp 2015c, 195). „Micsoda unalmas fészek – szólt. – Nem értem, hogy élhetnek itt emberek. Budapestre szeretnék kerülni. Múlt héten Budapesten jártam. Ó, Budapest.” – mondja egy alkalommal a Vajkay házaspárnak, mikor körülöleli a Petőfi utca esti csöndje, majd hozzáfűzi, hogy itt messzebb érzi magát mindenkitől, mintha Amerikában lenne (Kosztolányi 2008a, 96). Vajkay Ákos, habár maga is értelmiségi,¹⁵⁴ nem érti a fiatalember újszerű életfelfogását és ambícióit, főleg amikor „zavaros dolgokat fecsegett a szenvedés örökkévaló, dicső voltáról, részletesen beszélt verseiről, azokról, melyeket eddig írt, és azokról, melyeket ezután ír majd” (Kosztolányi 2008a, 99). A szöveg-városban egyedül Íjas Miklós alakja, akire gyakran Kosztolányi önképeként szoktak utalni, képvisel mélyebb értelmet a kisváros lakosságával szemben (Mohai V. 2008, 55–56). Mellette megemlíthető a kaszinó olvasótermében *Le Figaro*-t olvasó Sárcevit is, akiben a *Gőzfürdő* novella dr. Schlossziarik János köz- és váltóügyvédjét ismerhetjük fel. A pár pillanat erejéig feltűnő szereplő első benyomásában kiemelkedik a környezetéből, ám mindez csak látszat, hiszen pusztán felszínes tudás birtokosa (Szegedy-Maszák 2010, 234). Hozzá képest „Íjast a fölülmelkedés energiája hajtja, egyértelműen értelmiségi-polgári létre törekszik [...]. Íjasban magasabb érzelmi és

¹⁵⁴ Szegedy-Maszák Mihály Vajkay Ákost mégis kisszerűnek minősíti, mely következtetésre a regényalak értékrendje alapján jut (Szegedy-Maszák 2010, 229).

gondolati indítékok működnek: törekszik a századforduló szellemi áramlatainak befogadására, maga is szecessziós költő” (Mohai V. 2008, 43). Többre vágyik, amelyet Sárszeg sorvasztó kisszerűsége nem tud számára megadni. Viszont a vidéki kisvárosban való veszteglése azt mutatja, hogy költőként nem túlságosan kapós (Mohai V. 2008, 43). Tehetsége kétségbe vonható, mivel a szöveg nem nyújt konkrét visszajelzést költeményeinek értékéről. Mindössze néhány utalás lelhető fel, melyek szerint hiába küldi be verseit *A Hét* szerkesztőségébe, azok hónapokon át nem jelennek meg, valamint ő maga is úgy gondolja, hogy a „fejében hordozott versek” unalmasak, kopottak, semmitmondóak és rosszak (Kosztolányi 2008a, 95, 103). Emiatt a *Sárszegi Közlöny* vasárnapi számában publikál, de az is értelmetlen próbálkozásnak minősül, hiszen a helyiek hozzáállását tükrözi, hogy a verseket Vajkay Ákos nem olvassa, felesége pedig sohasem nézi meg az költő nevét. A vidék világában – Radomir Konstantinović szavaival élve – fontosabb tartani magunkat a bevett szokásokhoz, mint személyiségnek lenni. Minden, ami túlságosan személyes vagy individuális, nemkívánatosnak tekinthető, mert magában foglalja a „nagyvilág” ígérését, mint a vidék megtagadását. A vidéki ember lemond saját akaratáról – írja a filozófus (Konstantinović 2001, 9). Azzal, hogy Íjas megpróbál kívül helyezkedni és kiutat keresni a vidék fullasztó közegéből, éppen azt érti el, hogy megreked az általa idealizált főváros és a lenézett kisváros között, így nem találja meg igazán egyikben sem a helyét.

Sokkal hangsúlyosabb a környezet züllésbe taszító cselekményvezetése Csáth Géza két novellája, a *Bácska* és a *Muzsikások* esetében, melyek mindegyikében a térköztesség, a klisé és az identitás problémái idegenek szemszögén keresztül dominálnak (Hózsza 2012, 205). Az írások alapvető elemei a kocsmák, a mulatozás és az italozás körül mozognak, mely témák előkerülése nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy Csáth a századforduló idején szülővárosának jelentősebb „kommunikációs csomópontjain, illetve az utak mentén, az itt helyet foglaló kereskedelmi és kisipari övezetben, a »városközpontban«” állandóan italmérő helyekbe botlott (bővebben lásd: Papp 2008). A vidéket jellemző állapotok csak fokozatosan javultak, köszönve főként az adózási szabályok szigorításának, mely következtében a falusi jellegű italmérő helyek: a zugkocsmák és a bögrecsárdák egyre inkább visszaszorultak, s helyettük a városi igények kielégítését szolgáló, a polgári normákat kielégítő intézmények erősödtek meg (Papp 2007, 9, 13, 21). Csáth említett művei viszont a fejlődés előtt tapasztalt állapotokat idézik meg. A *Bácska* naplónovellája kapcsán ki kell emelni azt a körülményt, hogy a felvidéki Trencsén-Szent-Mihályból a bácskai Kanizsára érkező fiatal tanár, Cserép Feri számára a bácskai környezet számít a legrokonszenvesebbnek, ahova örömmel érkezik: „A nagyméltóságú miniszter úr tehát teljesítette kérésemet, áthelyezett a kanizsai polgári

fiúiskolába. Végre csakugyan eljutok Bácskába, ahová egész életemben vágytam, mint a török Mekkába. Elvégre mi öröme lehet az életben egy polgári fiúiskolai tanárnak. Igazgató úgyse lesz belőlem. Legalább éljek abban a környezetben, amely a legrokonszenvesebb” (Csáth 1994, 364). Odavágyódásának magyarázata a bácskai tivornyákban keresendő: „Elutazásom előestéjén t.i. beültünk tanártársaimmal egy búcsúpohár sörre a Zöld Paprikába. És ott maradtunk reggelig. Nevettem magamban, de nem mentem haza, hadd tapasztalom ki még egyszer, micsoda szegényes multság ez itt Trencsén-Szent-Mihályon; milyen másképp mehet az ilyen Bácskában. Mondom, csak ezért maradtam ott. Az összehasonlítás miatt” (Csáth 1994, 364). A novellabeli alak számára a bácskai Kanizsa testesíti meg azt a teret, ahol „vágyai teljesülnek, amikor ideiglenesen teret cserél, ez a csere ad alkalmat az összehasonlító megértésre” (Hózsá 2012, 205). A tanárt gyorsan beszippantja a vidéki légkör, integrálódásával idegen státuszát is maga mögött hagyja: új kollégáival tegeződni kezd, felvételt nyer az Úri Dalárdába és az önkéntes tűzoltók egyletébe. Nem csalódik, hiszen immár közvetlenül is megtapasztalja, hogy Kanizsa a borszagú férfiak és az örökös evés-ivás helyszíne, ahol a dalárdisták törzshelyén mulatozik reggelig, két napig tartó lakodalmakra és szüreti multságokra jár, a helyiek vacsorákra és disznótorokra invitálják. Megérkezésének másnapján elégedetten nyilatkozik: „Ez nekem való élet. Ezek nekem való emberek. Reggel, amikor ágyba kerültem, igazán boldognak éreztem magam, s beláttam, hogy az élet szépsége nem attól függ, hogy van-e elég pénzünk, hanem hogy olyan környezetben élhetjük le, amely kedvünkre való. Úgy érzem magam, mint egy növény, amelyet végre olyan földbe ültettek, ami neki való. De ezt a földet borral öntözik” (Csáth 1994, 366). Megismerkedik az adóhivatal főnökével, Abrasics Gáborral, akit Bácska megszemélyesítőjeként ismertet, mint „hatvanéves ember, családapa, hatalmas, széles vállú ember, arról híres, hogy legyőzhetetlen ivó. [...] húszéves kora óta nem volt hét, hogy alaposan le ne itta volna magát” (Csáth 1994, 366). Pár nap alatt teljesen maga alá vonja a vidék károsító miliője, ám fontosnak tartja megjegyezni, hogy a bort nem szereti szenvedéllyel, egyedül sosem inná. Az ivás a társas együttlétek elengedhetetlen követelménye, mely kijelentésével próbálja tetteit a környezetének rovására írni. E szemlélet Radomir Konstantinović *A vidék filozófiája* kötetében közöltekkel mutat egyezést, mely szerint a vidék szellemében élni annyi, mint megfelelni annak az akaratának (Konstantinović 2001, 9). A hónapokon át tartó tivornyázást azonban tragédiák sora követi: Abrasics Gábort egy legénybúcsún megüti a guta, a tűzoltó-főparancsnok egészsége hanyatlásba kezd, akit májzsugorodása miatt eltiltanak az italtól. A naplónovella írója két hete tartó bormegvonása következtében teljesen más szemmel kezdi látni a települést: „A barátaim unalmas fickók, akikkel – ha nem ittam bort – semmiről se

tudok beszélni, a dalok együgyűek, és az éneklés ízléstelen. [...] Meg kell házasodnom, mert a mulatás híján roppant unom magam. S ha valaki itt nem mulat, ki van rekesztve az emberek közül. Ha nem iszol, fel van mondva a barátság, nincsenek barátaid” (Csáth 1994, 370). Végül, a bácskai mulatozást első kézből megtapasztalva, kanizsai származású felesége kérésére, visszahelyezteti magát Trencsén-Szent-Mihályra, így hosszútávon nem hódol be a vidék romboló közegének.

A *Muzsikusok* novella fő alakjai Csehországból érkezett, otthontalanná vált zenészek, akik a nagy és műveletlen magyar városként leírt településre kényszerből, közepes, sőt azon aluli technikai képességeik miatt kerülnek: „Az első hegedűsüknek, Beránnak, valahányszor az ötödik fekvésnél magasabbra ment a szólama, tanulgatnia kellett, mert elsőre lejátszani soha, kivételesen se tudta. A hegedűnek magas hangjai között mindenkor, mint ismeretlen vándor, bolyongott. [...] Szukop, a fuvolás meg nem tudott pontosan hangolni, és a felvonások végén – ha operettet adtak – rendszeren majdnem fél hanggal magasabban volt, mint a hegedűk. És így tovább, mindnek akadt valami lényeges hibája, ami miatt tisztességes zenekarban használhatatlan lett volna. Ez hozta őket itt össze, távol a nagy német zenei metropolisoktól és a komoly versenytől, ez űzte, dobta ide valamennyiüket Magyarországra, ahol a jó zenészt nem tudja senki megfizetni” (Csáth 1994, 228–229). Tragédiájuk, alkoholizmusba való menekülésük így még jobban kifejezett, hiszen középszerű zenészekként is korlátozva érzik itt magukat. Bemutatott lezüllési folyamatuk – vélekedésem szerint – többtényezős, mely a környezetben, főképp az ott élők mentalitásában, valamint a muzsikushoz való hozzáállásban keresendő. Már Bóka László, Csáth első monográfiája is felfigyel arra, hogy a novella írója milyen könyörtelen tárgyilagossággal és orvosi pontossággal vezet végig, „hogy züllöttek el, hogy pusztultak el egy vidéki kisváros zenekarának cseh muzsikusai, a közöny, a szegénység alacsonyosságában” (Bóka 1978, 34). Az írás első bekezdéséből kiderül, hogy a helyiek még a nevüket sem ismerik: „A városban csak úgy beszéltek róluk: a muzsikusok. A nevüket senki sem tudta biztosan, összekeverték: Kulhanek, Manojlovič?! Nevettek rajtuk, kicsit megvetették, és kicsit tisztelték őket” (Csáth 1994, 227). A zenészek idegenül érzik magukat a városban, ahol „senki se tud kottából trombitálni”, s a „kicsiny kőszínházban” a közönség hangos kiabálással és lármásan tapsol a Rákóczi-indulóra. „A környezet, amelyben éltek, a cigányokat tartotta a legtöbbre, és leszoktatta arról a gondolatról, hogy vannak emberek, akiknek életében a zene életbe vágó fontosságú intézmény” (Csáth 1994, 228). De a szakmai háttér sem kielégítő. Kumpert, a kürtös több alkalommal, eredménytelenül terjeszti elő kérését a karmesternél, hogy cseréljék le a régi, rossz harsonát. A szükséges intézkedések hiányában, az éveken át hamisan recsegő-

ropogó hangszert ő maga próbálja megjavítani. A zenekar végül úgy oldja meg a problémát, hogy a dob hangjával nyomják el a hamis hangokat, mely tömör dobolást a műveletlen közönség jónak konstatál: „Valóban úgy segítettek a dolgon, hogy a szerencsétlen pozaun szereplésekor Susek mindig teljes erővel nekifeküdt a nagydobnak. / Az egész színházat betöltötte ez a kitűnő, tömör dobolás, és a kis zenekart tökéletesen elnyomta. Csak halvány cincogások hallatszottak és az ócska trombiták hangjainak töredékei. De ez imponált. Az iparosok, akik a földszinten ültek, összenéztek, és a város polgármestere, aki családjával a legtöbb páholyt foglalta el, konstatálta, hogy a zenekar nem is olyan rossz, mint a város zeneértői híresztelik” (Csáth 1994, 227–228). A kedvezőtlen viszonyok miatt még ezek a „műveletlen emberek és egészen kis képzettségű zenészek” is a színházi fellépéseik után a kocsmában, borospoharaik mellett keresnek vigasztalódást. Művészetükre csak kenyérkereseti ügyként tekintenek, amiről „nem szokás beszélni”. Néha mégis életre kelnek „alkoholtól elzsírosodott szívükben” az ifjúság vágyai és ábrándjai a „sikerről, nagyszerűen világított hangversenytermekekről, elsőrangúan felszerelt, teljes nagy zenekarokról, híres karmesterekről” (Csáth 1994, 228). Identitásuk, önazonosságuk fokozatosan sérül, majd bomlik meg a környezet véleményformálása által, mely a lezüllesztésük reakcióját váltja ki. Mindezekből látható, hogy – Csáthot idézve – volt okuk az ivásra, főként azért, mert a zene ritkán adta meg számukra a „gyönyört, ekstázisokat, kellemes izgalmakat”. A muzsikálás inkább a „fájdalom és elégedetlenség forrása volt”: „Ittak tehát elsősorban a szegény, nyomorult sorsuk miatt, másodsor a tehetséghiány érzése ellen, harmadszor az óraadás izgalmainak és fáradtságának ellensúlyozására, negyedszer az elégedetlenség és kellemetlen érzések miatt, amiket a saját zenéjük hallgatása keltett föl” (Csáth 1994, 229–230).

„A zenekar itt kisebb, mint mondva lett. Van mindössze két darab hegedű I., két darab hegedű II., egy viola, egy cselló és egy contrabass. Két klarinét, de csak egy oboa, egy fuvola és egy fagott, továbbá egy ember a Schlagwerknél. Mind igen isznak, és csak az oboista sakkozik, gyengén, mert nincs alkalom. Kávéházakban muzsikussal, ha rosszul van öltözve, nem szívesen játszanak az urak. / A templomban nincsen sok dolog, és csak vasárnap kell menni; Sprüll-, Miosa-, Solemnis- és Gruber-miséit játszunk. De a színházban a karmester komisz, szekánt ember. Kilence berendel, és háromig próbálunk. Mindenbe belekapaszkodik és tisztát akar, de hiába, ha a trombiták és a kürtök nem stimmolnak.” – olvasható Kun Vilmos első hegedűs tudósítása Csáth *A fagottista* novellájában (Csáth 1994, 334), mintha csak a *Muzsikosok*ban lefestett állapotokat új szemszögből összegezné. A címszereplő szintén

idegen származású zenész,¹⁵⁵ kinek tragikus sorsát ismerhetjük meg. Kajetán Gerbert halálát úgymond a zene, a karmester azon utasítása okozza, hogy hangosabban fújja hangszerét. Tehetségére és komponálási tevékenységére halála után derül fény zenésztársai előtt is: „Valse con variazioni nagy zenekar, ünnepi marsch, nagy zenekar mind, partitúra szépen leírva, és igen jól hangzik; az oboista mondta, aki tanult partitúrát olvasni. Sok mű és némelyekből stimmek is, felírva: op. 64.” (Csáth 1994, 335). Csáth más fikciós írásában szintén feszegeti a művészek megbecsülésének kérdéskörét. *Mesék* gyűjtőcím alatt megjelent egyik szövegében a zeneszerző, miután híres szimfóniáját számára lealacsonyító formában, egy utcai verklis megszólaltatásában hallja, mérgében megfogadja, hogy az újabb műveit életében nem mutatja be. „A kéziratokat [...] borítékba csukta, és a borítékra ezt írta: / »Halálom után bontandó fel.«” (Csáth 1994, 273).

A *Muzsikusok* szintén szolgáló nagy és műveletlen magyar városban minduntalan Szabadka képét vélem felvillanni, főleg az olyan részletek miatt, amelyek összecsendenek Csáth 1907-es keltezésű, *Szabadka zenei állapotai* című írásával. A viszonyítás elméleti jogosultságát Lajosi Krisztina *A zene mint kulturális gyakorlat a 19. században* írásában adja meg, melyben kifejti, hogy a kor magyar zenéjének fogalmát nemcsak a tudományos beszédmódok, a zene-történet és a zenekritika alakította, hanem a szépirodalom is hasonlóképp a közegévé vált (Lajosi 2006, 96). De más kutatók, köztük Szegedy-Maszák Mihály szintén felhívja a figyelmet a szövegek együttes olvasatának lehetőségére (Szegedy-Maszák 2010, 92). Szajbély Mihály *Csáth Géza élete és munkái* címet viselő „régimódi” monográfiájában pedig megjegyzi, hogy a *Muzsikusok* egy olyan analitikus novella, melyben Csáth „egyik szabadkai emlékét dolgozta fel, s a jelek szerint nem sokat változtathatott az 1900-as évek második felében lejátszódott történeten” (Szajbély 2019, 358). Élményanyagát Lányi Ernő Szabadkára való érkezése és a Zeneiskola élére való állása adhatta, aki mellett a kezdetekben ambiciózus, azonban a sikerek hiányában ivásra fanyalodó Stoczek karmestert Lányi elődjéről, az intézményt 1882-től vezető Gaál Ferencről mintázhatta (Szajbély 2019, 27, 358–360).

A szövegek két szemszögből mutatják be a zenei élet helyzetét: a novella a zenészek, a kritikai írás pedig egy zenéhez értő helybéli nézőpontjából. Csáth kritikai írását a következőképp vezeti fel: „Szabadka város zeneileg nagyon hátramaradott” (Csáth 1977, 77), majd egy, a helyi zenei állapotok javítására vonatkozó felhívást tesz közzé. Tisztázza, hogy nem arról van szó, hogy Magyarországon általánosságban elmaradottság uralkodna, hiszen az

¹⁵⁵ Nemzetisége biztosan nem állapítható meg, idegenségét olyan körülmények jelzik, hogy korábban Strassburgban komponált, felesége pedig cseh származású (Csáth 1994, 335).

apró, kis lélekszámú városkákban is fejlettebb a zenei kultúra, mint a szülővárosában. Meglátása szerint Szabadka művelődése ötven éve stagnál, a gazdasági élet fejlődésével párhuzamosan nem állapítható meg javulás a művészeti élet területén. Mindezekből kiindulva felvetődhet a kérdés, hogy a *Szabadka zenei állapotaiban* foglaltak vajon valós állapotokat festenek-e le vagy csak valamiféle gúnyrajzot nyújtanak. A szöveget érdemes összevetni Pekár Tibor Szabadka zenei múltját bemutató monográfiáival, melyekből kiderül, hogy a városban a 19. század második felétől meghatározó változások következtek be a művelődés téren, így a zenei életben is. Korábban a muzsika valóban csak lakodalmakon és egyéb, társas vagy családi multságokon csendült fel. Cigánybandák és más zenekarok szolgáltatták a zenét a farsangi bálakon, táncvigalmakon, népünnepélyeken. A helyi vendéglőkben és szállodákban vendég zenekarok és zenészek szórakoztatták az érdeklődő közönséget, akiknek kuruc, hortobágyi és palóc nótákat, cigány dalokat, népdalokat, kuplékat és szalondarabokat adtak elő – közli Pekár a *Szabadka zenei élete (1900-1918)* című kötetében (Pekár 2002, 14). A változások iránti igények, majd az ezekre vonatkozó konkrét cselekvések fokozatosan jelentek meg és mentek végbe a megalakuló, helyi zenei intézmények és zenekedvelő polgárok úttörő intézkedései által.¹⁵⁶ A művelt zenészek és a város lakosságának zenekultúrája közötti szakadék lassan csökkenni kezdett, a polgárság és a nép akusztikus ízlése javult, a cigánymuzsikát finomabb zene váltotta fel.

Az 1911-ben megírt *Muzsikusok* novellában a zenei élet fejlődése az új karmester érkezésének köszönhető, kinek megbotránkozató, részeges életstílusa mellett sikerül elérnie, hogy a muzsika „jó, pontos és tiszta” legyen. A *Szabadka zenei állapotaiban* Csáth Lányi Ernő a Zeneiskola igazgató állására való szerződtetését nevezi meg fontos fejlődési indulópontként (Csáth 1977, 79), mely mozzanat a *Zeneszerző portrék Haydnt* tárgyaló írásából szintén ismerősnek tűnhet. A szövegben egy saját élményét osztja meg, mely szerint akkor szerette meg igazán a német zeneszerző muzsikáját, amikor „A városban valami jótékony célú hangversenyt csináltak, és erre az alkalomra hoztak valahonnan egy karmestert, aki rendbe szedte a kicsiny, szétzüllött templomi zenekart – csupa részeges, rongyos, öreg cseh –, és betanította Haydn egyik szimfóniáját” (Csáth 2000, 32). Továbbá a referenciális olvasat lehetőségét kínálja fel a „harminc szegény, piszkos” cseh muzsikus, a „vén züllött trombitások” megemlézése is (Csáth 2000, 32). Lányi 1907-től kezdődő munkásságával

¹⁵⁶ A város művészeti fejlődésének jelentősebb momentumai közt említhető a Dalárda 1889-ben Csáth Géza édesapja közreműködésével való megalakulása, mely egyesület célkitűzése a magasabb énekművészetet nemzeti irányú ápolása, fejlesztése és az ez iránt észlelt közöny oszlatása volt (Pekár 2002, 125). Az alapítás körülményeiről és a Dalárda tevékenységéről Brenner József emlékiratának *Zenei élet és Zeneegyletünk* fejezeteiben olvashatunk (bővebben lásd: Brenner 2020, 54, 56, 58–59).

Szabadkát valóban az ország zenei eseményeinek egyik központi városává tette (Pekár 2002, 7), kinek célja nemcsak a „saját szórakozást szolgáló” muzsikálás tanítása, hanem egy magasabb szintű zeneoktatás és zenei káder kinevelése is volt (Szöllősy Vágó 1985, 143). Csáth a *Szabadka zenei állapotaiban* megfogalmazottak szerint szülővárosának zenei életéből leginkább a szimfonikus zenekar jelenlétét, „a zene grand art-ját”: „a valódi nemes szimfonikus zene” és „az értékes, törvényes egyházi muzsikát” hiányolta (Csáth 1977, 77).¹⁵⁷ Ám a cikkében megfogalmazott hiányérzete a megírás után egy évre pótlásra került, hiszen Lányi közreműködésének köszönhetően megalakult a Szabadkai Filharmónia,¹⁵⁸ amely első hangversenyét 1908. február 12-én tartotta meg a színház hangversenyertermében.¹⁵⁹

Pekár Tibor Szabadka zenei életét bemutató monográfiái egy fokozatosan fejlődő város képét nyújtják, amelyhez képest Csáth mind novellájában, mind kritikai írásában igencsak bíráló képet fest a fikciós és valós színtér zenei állapotairól. Szigorú szemléletének magyarázatát abban látom, hogy egymástól lényegesen eltérő történelemábrázolásokat szül az a körülmény, hogy ki szólal meg, ki emlékezik vissza, kinek a nézőpontjából látjuk az akkori világot, várost, embereket. Mivel Csáth a zeneművészet területén magas fokú jártassággal rendelkezett, a laikus városlakókkal szemben érzékelte, „látta és hallotta” a fejlődés mögött megbújó hiányosságokat. Kritikájában egyebek mellett olyan problémákra is kitér, hogy a városi zenekarban hiányzik hat fúvós hangszer, illetve szükség lenne a közgyűlés által jóváhagyni hét-nyolc zenészi állás felállítását. Hogy írása nem gúnyrajznak minősül, a Szabadka zenei életével összevágó részletek igazolják, például hogy a Zeneiskolában saját zongora nélkül nyitották meg a zongora tanszakot (Szöllősy Vágó 1985, 142). Az intézmény számtalan problémával küszködött, hiába növekedett az oda járók száma évről évre, akiket Gaál Ferenc, Maczák Manó és Wahl Alajos nagy elhivatottsággal tanított, a tanítói kar a század elején szegényes és szervezetlen volt, az iskola épülete az oktatást illetően nem

¹⁵⁷ Megjegyzendő, hogy ezt az igényét a teljes Magyarországra kiterjesztette. A *Nyugarban* publikált első zenekritikájában, melyet a budapesti Akadémiai Zenekar második hangversenyén való részvételének apropóján írt meg 1908 februárjában, a következőket nyilatkozza: „A dalirodalmunk fejlett és szépen fejlődik, operettben, operában, ha nincsenek is nagy alkotásaink, a nívó folytonos emelkedése határozottan konstatalható, de a szimfonikus zenénkről nem sokat lehetett beszélni. [...] A magyar zeneszerzők nagy része lemondóan rapszódiaikat és népdal parafrázisokat hangszerelt – leginkább Wagner receptjei szerint – és ez a mi szimfonikus zenénk múltja” (Csáth 1908a).

¹⁵⁸ A Filharmónia Lányi vezetésével országos hírnevet vívott ki, s a következő években aktívan kivette a részét a város művelődési életében, folyamatosan próbáltak az újabbnál újabb előadásokra. Világhírű művészek, köztük Bartók Béla és Pablo Casals is vállaltak fellépést a zenekarral, vendég karmesterként pedig Gotovac, Vukdragocić, Lhotka, Hubad és más hazai, kiváló zeneművészek is vezényeltek (Szöllősy Vágó 1985, 144–145).

¹⁵⁹ A 40 tagú zenekar a zenede növendékeiből és tanáraiból, Lányi baráti köréből és családjából kikerülő tagokból állt (Szöllősy Vágó 1985, 143), akik közt id. dr. Brenner József, Brenner Dezső és Csáth Géza is helyet kapott.

számított megfelelőnek, valamint hangszerek terén is hiányokkal küszködtek (Pekár 2002, 107).

A *Muzsikások* novella végezetül Magyarország korabeli társadalomképeinek kritikai megrajzolásával zárul: „Nem tudták, hogy tragédiájuk tulajdonképpen az volt, hogy a XIX. század második felében kerültek Magyarországra, egy műveletlen és szegény korszakban, amikor senkinek se volt kedve és ideje, hogy muzsikával törődjék. Az új nemzedék izgatott és telhetetlen vágya a szép és művészi iránt pedig csak a század utolsó esztendőiben ment át a társadalom vérkeringésébe. [...] Nem tudták meg soha, hogy a cigányos, kulturálatlan Magyarország áldozatai voltak, hogy ez rontotta meg az életüket, ez vette el tőlük a zene élvezetét, amihez csekély tehetségük mellett is joguk volt, ez rabolta el nemtörődömségével az ambíciókat, ez kényszerítette rá őket az ivásra, arra, hogy nyomorultul éljenek, és szegényen, csalódottan, nyomorultul haljanak meg” (Csáth 1994, 232).

A fentiekkel szinte azonos, ám ítéletében számottevően enyhébb állapotok elevenednek meg Kosztolányi *A cseh trombitás* című novellájában, melyben szintén egy idegen származású zenész¹⁶⁰ kísérel meg „a művészetnek ebben a művésztelen és kegyetlen” korában igazat szolgáltatni, és megvédeni azt a barbárok közönye elől (Kosztolányi 1965, 50). E komoly célkitűzés megfogalmazása a lefestett körülmények¹⁶¹ tekintetében igencsak megalapozatlannak tűnik. „Kosztolányi elbeszélésében csupán a címszereplő képzelettel azt, hogy környezete értetlenségével szemben kell védenie a magas kultúrát, és a szöveggörnyezet alapján nem lehet eldönteni, igaz-e a cseh trombitásnak, vagy nevetséges fontoskodás-e részéről, amikor »mindig tiszteletteljesen és csendet parancsolóan« ül a hangverseny kezdete előtt, olyan közönségnek a soraiban, amely »fecsegett, pisszegett, fészkelődött«. Mivel csakis az öreg zenész szemével látjuk a hallgatóságot, nem tudhatjuk, indokolt-e az ő bizalmatlansága másokkal szemben.” – fejt ki Szegedy-Maszák Mihály novellaelemzése során (Szegedy-Maszák 2010, 88). Azonban a cseh származású zenész személyében szintén egy hanyatlási ív mutatkozik meg, mely háttérben meghúzódó okokat nem feltétlenül a művészet és a kultúra iránt érdektelen környezetben kell keresni. Szopocsek egy különleges

¹⁶⁰ Szegedy-Maszák Mihály teszi fel a kérdést, hogy vajon miért éppen cseh származású trombitás Kosztolányi novellahőse, melyre a következő feleletet adja: „Természetesen lehet arra gondolni, hogy e nemzet fiai között különösen sok kiváló művelője akadt a rézfúvós hangszereknek. Gyerekkori élményre is lehet következtetni, hiszen az Osztrák-Magyar Monarchia területén szinte a mindennapi élet részének számított a cseh fúvószene, különösen a vidéki városokban” (Szegedy-Maszák 2010, 87). Ezt támasztja alá Csemer Géza, aki zenetörténelmi kutatásaiban közli, hogy a kiegyezés után a külföldi zene nagy iramban terjedt el a Monarchia területén. A fúvós zene széleskörű térhódítása pedig különösképp a cseh és a német származású zenészek érdeme volt (Csemer 2001).

¹⁶¹ Az elbeszélésben a kulturálatlanság nincs megnevezve, legfeljebb csak közvetett utalásokból lehet sejteni (vö. Szegedy-Maszák 2010, 90–91).

és ellentmondásos alakot testesít meg, kinek zenészi és zenehallgatói kvalitásáról nehéz dönteni. Elmondása alapján a zene izgatja, mégis láthatóan könnyedén válik előadóból hallgatóvá. Az első bekezdések szerint a színházi zenekar tagjaként „Lélekkel fúj, és lelket fúj a hangszerébe. A trombita pedig mint egy kacskaringós szörny, egy aranypolip, őt szívja. [...] Amint belelehel a trombitájába, úgy érzi, hogy szája elreped, az arca felrobban a fortissimo örömetől”, mégis közelgő halálának tudatában önszántából hagyja „faképnél” a színházi zenekart, hogy aztán „csak hangversenyekre, meg itálra” költjön. A hangversenyek buzgó látogatásával éli ki egyetlen passzióját, s immár a fülével szürcsöli mohón magába a halkuló, dübörgő hangviharokat (Kosztolányi 1965, 49). Esetében így a hallgatás kap kiemelt funkciót. Zenészi hivatása alapján Theodor W. Adorno szakértő hallgatóját testesíthetné meg, akit tökéletesen adekvát zenehallgatás jellemez. A típus olyan tudatos hallgatót határoz meg, akinek szándékosan semmi sem kerüli el a figyelmét, s minden pillanatban – akár értelmi összefüggések feltárásával – számot tud adni a hallottakról – magyarázza a feltételezett jellegzetességeket Adorno a zenével kapcsolatos magatartásokról értekezve (Adorno 1998). Ám a cseh muzikus szakértelmének fokát a narrátor cáfolja meg: „Nem sokat érthetett a zenéhez, de tisztelet élt benne, egyes zenezenik előtt haptákba vágta magát, mint a muzika öreg közkatonája” (Kosztolányi 1965, 49–50). Így ez a leírás által Sznopcsek inkább a kultúrhallgató, avagy kulturált fogyasztó kategóriájának felel meg, amely csoportba tartozók a zenét a kulturális javak egyikeként tisztelik, s szakirodalmi ismeretüknek köszönhetően a hallott zenét rögtön azonosítani tudják (Adorno 1998). Zenéhez fűződő viszonyát a típusra jellemző fétisszerűség jellemzi: általában elsőként érkeznek a hangversenyterembe, valamint ugyanarra a helyre ül le az első sorban (Kosztolányi 1965, 50). Alakjával Kosztolányi bravúrosan lavírozik a komikum és a tragikum között, melyet a szerző egymást feltételezve értelmez: „A tragikum váratlanul komikumba billent, és a komikum váratlanul a tragikum fönségét sejteti. Ha a mértéktelen szenvedés kacajt kelt, akkor megfordítva, egy kacaj a mértéktelen szenvedés képzetét is keltheti. Lelkünkben egy helyen, szorosan egymás mellett van a sírás és nevetés, állandó kölcsönhatásban” (Kosztolányi 1976, 163). A címszereplő a komikum tárgyává válik, ahogy szertartásosan viselkedik egy-egy hangverseny alkalmával, s ahogy idegesen feszeng a terem nem megszokott helyén ülve és ismeretlen emberekkel körülvéve. Viszont egészségi állapotának hanyatlása magában rejtje a tragikumot. Habár „Arca még piros, járása vidám és könnyű, de egy idő óta a halál csírái fakadoznak benne” (Kosztolányi 1965, 49). A halál folyamatosan ott leselkedik mögötte, mely közelségét megbomboló elméje, Beethovennel való találkozása jelez előre. „A találkozás egy halottal

majdnem természetes velejárója, sőt következménye lehet a halálra fölkészülésnek.” – olvasható Szegedy-Maszák megállapítása (Szegedy-Maszák 1998a).

A fenti novellák és publicisztikai írások érzékeltetik, hogy Csáth erőteljes funkciót rendel a környezet, a parlagság és az alacsony szellemi szint meghatározó szerepéhez, főleg a zenei állapotok tekintetében, míg hozzá képest Kosztolányi inkább általánosságban szól a vidék determinatív erejéről, s nem teszi azt történeteinek alapvető mozgatójává.

3. A cigányzene mint a tér tipikus hangja

„Köröttünk vannak ezek a nóták, nem védekezhetünk ellenük, a levegővel szívjuk magunkba. [...] Úgy vesznek körül bennünket, mint valami monda, mint valami hitrege, mint valami vallásos áhítat, mely hatalmasabb nálunk. Ilyesmin nem uralkodhatunk értelmünkkel. Hiába tudjuk, hogy a zene néha gyarló, és a szöveg még gyarlóbb, mind a kettőt tartalmassá teszi a hagyomány kegyelete. Annyi élet itatja át őket, annyi elfajzott fájdalom és vidámság, annyi semmivé párolgott keserűség és féktelenség, annyi soha meg nem virradó duhaj éjszaka, annyit énekelték már mások, akik előttünk jártak, és ma nem élnek, annyit hallgattuk mi magunk is, talán még csecsemőkorunkban, amikor bölcsőnkben toltak el bennünket egy lakodalomra, hogy az, amit hallunk, sohasem elsőséges élmény, hanem azonnal emlék is az, amit érzünk, messzire nyúlik vissza lelkünk őskorába, mely felett köd és fény imbolyog.” – olvashatjuk Kosztolányi a cigányzenét méltató, egyenesen vallási magasságokba emelő szavait *A mi nótáink* hírlapi tárcájában (Kosztolányi 1974). Amennyiben a választott írók kontextusában zene és tér viszonyáról, avagy térhez kötődő zenéről szeretnénk szólni, feltétlenül szót kell ejteni a cigánymuzsikáról, mint a századfordulás Magyarország jellegzetes zenéjéről, mely a legváltozatosabb módon vált a kor irodalmának ihletőjévé is.

„Tagadhatatlan, hogy a zene művészetében szerteséjjel még a dal uralkodik. S egyszerű embernek ily egyszerű formák kellenek, ezt hallja a cigányok húrjairól és remekeket hall.” – festi le az időszak zenei életét Csáth Géza 1904-ben megjelent, *A magyar zene* címet viselő cikkében (Csáth 1977, 15). A zeneművészet területén kritikus szemlélettel bíró, a műzene értékeit hangsúlyozó író sokszor sérelmezte a cigányok által játszott magyar nótának a komolyzenén való felülkerekedését, illetve a kulturális életben kivívott, megkülönböztetett pozícióját. A *Nyugatban* 1908-ban publikált *Vén cigányok* írásában a kialakult helyzetről a következőképp nyilatkozik: „Ők a népnek írnak. Rontják a művészetet és ártalmas konkurenciát csinálnak a nagy alkotóknak, építőknak. Mert az izgalmas kis kielégülések, amelyet ők adnak, elveszik a hallgatók (és olvasók) kedvét a nagy művészi kielégülések iránt való törekedéstől. A vörösdabasi jegyzővel és a koszorúsladányi szolgabíróval sohase fogom tudni elhíttetni, hogy az V. Szimfónia külön és nagyobb kompozíció, mint a »Csak egy kis lány«. Nem óhajtom ezzel megbántani a jegyző és szolgabíró urakat, hiszen a világ legelőkelőbb hangverseny-publikumai is tízszeresen őszintébb tapsal honorálják Sarasate valamelyik spanyol táncát, mint egy Mozart-hegedűszonátát” (Csáth 1908b). Azonban Kosztolányi szavaival élve: vitatkozni lehet a cigánymuzsika művészi értékéről, de „hangulati közösség értékéről” aligha (Kosztolányi 1974), melyet Csáth szintén elismert,

hiszen súlyos szavai ellenére cikkének folytatásában arról értekeznek, hogy „meg kell becsülni a vén cigányokat. A legérzékletlenebb, legszíntelenebb kedélyeket ők felkeverik. Ők megindítják, megdöbbennek és megríkatják a nehéz fantáziákat. Művészetük élményekké és emlékekké válik olyan emberek lelkeiben, akiknek életében a grand art sohase játszhatna szerepet” (Csáth 1908b). Az idézett szövegekből kitűnik, hogy a két író egyaránt elismerte a nemzetiség muzikusait, kiknek a hallgatóság érzelmeire ható képességét nagyra becsülték. A cigányzene korabeli értékének további mutatója, hogy nem csupán a mulatozás eszköze, hanem a magyar identitás egyik táplálójának és formálójának is számított (Veres 2001). „A magyarsághoz hozzáértő népcsoport kulturális tevékenységével nagy szolgálatot tett a hazának. Muzsikája révén beépült a nemzettudatba, beilleszkedett a magyarságról alkotott képbe, abba is, amelyet a külföld alkotott magának a magyarokról.” – szól Csemer Géza *Fejezetek a magyar cigányzene történetéből* című tanulmányában közölt ismertetése (Csemer 2001), mely jelenség a disszertáció témájában vizsgált irodalmi korpuszban is érzékelhetővé válik. „Olykor sivár környezetbe kerülök, olyan emberek közé, akikkel egyetlen közös élményem, olvasmányom sincsen. Nem is tudok velük társalogni. De ha ezekkel este benyitok egy vidéki étterembe, s ott a cigány a Sárga cserebogarat húzza, már egyik vagyunk.” – használja fel Kosztolányi a cigánynótát az összetartozás jelképeként a *Pesti Hírlapban* közölt „tanulmány vázlatában” (Kosztolányi 1978). De Munk Artúr önéletrajzában megosztott emlékei szerint a New York-i a magyar negyed jellegzetességei között ugyancsak megtalálható volt a cigányzene: „A város nyugati részén a harmadik Avenue környékén a negyvenhatodik utca táján van a magyar negyed. Egyedül itt van kávéház és cigányzene. A cigányzenekart az amerikaiak igen kedvelik és »gypsy orchestra« néven ismerik” (Munk 2018, 53). Első világháborús naplójában pedig több alkalommal tesz említést a budapesti Hamza cigányprímás zenekaráról, akik a frontvonal mögött szórakoztatták a katonákat (Munk 1999, 56, 57, 78).

Szépirodalmi műveikben a cigánymuzsika nem csupán az összetartozást és a származást, hanem a vidéket és az otthonot szimbolizálva is megjelenik, mellyel azt a kortörténeti körülményt tükrözi, hogy a 20. század elején a vidéki városok jellemzően nem rendelkeztek képzett zenei együttesekkel, így a hiányzó városi zenekultúrát a cigányzenekarok pótolták (Csemer 2001). „Sárszeg kicsinek tetszett. Cigányzenénél mulattak, a kávéházban Bíró Gyurka dalolt, siratva rövid életét.” – áll az *Aranysárkányban* (Kosztolányi 2008b, 79), mely mellett Kosztolányi elbeszéléseiben gyakran állítja az idő vagy tér távlatából megszólaló cigányzenét a vidék, a szülőföld légkörét megidéző szerepkörbe. A *csillagász fia* vidéki miliőben játszódó novellájában az elbeszélő

nagyanyjának névnapjához fűződő, családi lakoma emlékei között bukkan fel „a bíbor ramosüveg, az óriási ezüst petróleumlámpa és a cigányzene” (Kosztolányi 1965, 109). A múltidézés a referenciális olvasat lehetőségét is felveti, mégpedig az író anyai ágról származó, Csáth Gézával közös nagyanyjának, Hofbauer Auréliának december 7-ei névnap ünnepségeinek összefüggésében. Míg Csáth naplóiban számolt be „Grósz” akár napokon át tartó mulatságairól (bővebben lásd: Csáth 2013, 37–38, 145–146, 214, 324–325, 382–383, 474–475), Kosztolányi számára e gyerekkori emlékek adhatták az élményalapját több művének is. Az *Ilike az asztalnál* vagy *Ozsonna* címmel megjelent novellájának vonatkozó szövegrésze így hangzik: „A folyosón feltűntek a cigányok. Gyantázták a vonót, hangolták a hegedűket, tust húztak a beszédre. Attól tartott, hogy a plafon a fejére szakad, kőpor hull a társaságra s a ház összedől” (Kosztolányi 1965, 87). Hasonlóképp az önéletrajzi olvashatóság lehetősége mutatkozik meg a *Bölcsőtől a koporsóig* gyűjteményes kötetének *Rövidlátó, kövér öreganyám* című írásában. „Zömök, vérmes, szeleburdi asszony volt az én anyai öreganyám s roppantul rövidlátó.” – mutatja be alakját, aki „nevenapján – Aurélia napkor – óriási dínomdánomot csapott, mely minden évben három napig tartott. Erre meghívta ismerőseit, tisztelőit, barátait. Hatvanan-hetvenen jöttek össze. [...] A muri szakadatlanul folyt, a cigánybanda húzta és megitta a savanyú csigert, a kénes lőrét” (Kosztolányi 1937, 101, 103).

Esti Kornél egy „földijével” a szülőváros, a diákkor, a régi, békebeli emberek és események nosztalgikus felelevenítése kapcsán emlékezik vissza egy feltűnő, vidéki figurára, aki a mulatozás terén mutatott szakértelmével hódította meg a sokak számára elérhetetlennek tűnő, helybéli nőt: „Tudott ez mindent. Tudott legalább ezer magyar nótát, a dallamát és a szövegét is pontosan, tudott bánni a cigányokkal, parancsolgatni nekik és kordába szedni őket, leinteni bizalmaskodásukat egy szemrebbenéssel, majd megnyerni szeretetüket egy úri, leereszkedő s mégis testvéri-kacér oldalpillantással, »ácsi«-t kiáltani, tökéletesen, ráordítani a primásra, mikor a *Csendesen, csak csendesen*-t nem húzta eléggé csendesen, és a cimbalmosra, mikor a *Hullámzó Balaton* nem eléggé zúgott és morajlott a cimbalom vattaütőkkel vert acélhúrjain, megcsókolni a brácsás ragyavert ábrázatát, belerúgni a nagybögőbe [...] gyorscsárdást ropni fél óra hosszat, s közben önmagát uszítva és őrtítve toporzékolni, kurjantgatni, levegőbe hajigálni táncosnőjét magasra, s elkapni, könnyedén, mint pelyhet, a fél karjával” (Kosztolányi 2006a, 128–129). A *Cseregi Bálint Párizsban, 1910-ben* szövegében pedig éppen a cigányok muzsikája teszi lehetővé, hogy a címszereplő otthonosan mozogjon a számára idegen közegben. A Sárszegről származó figura „ki nem állja” a francia város szagát, épületeit, ételeit és embereit, kinek hangulata csak a párizsi magyar csárdába való megérkezése, majd az ott játszó cigányzenészek muzsikájára való

mulatozásával éri el tetőfokát. A jelenetben a dalszövegek intertextusai szintén beillesztésre kerülnek: „Boldi, a párizsi magyar cigány rázendített a *Ritka árpá*-ra. / Csöndesen iddögáltak, Bandi földerült, kinyílott, mint az alélt virág, melyet az áldott májusi zápor locsolt meg. [...] A cigány a *Kecskebéká*-t kezdte húzni, és ez lett Bandinak a veszte. Ha ezt a nótát hallotta, akkor nem bírt magával. Pezsgőt nyitattott. Boldinak tízszer egymás után kellett a fülébe muzsikálnia:

Így se volt jó, úgy se volt jó,

Sehogyan se volt az jó.

Mindig csak a más babája, az volt jó.

Ekkor nyomta a cigány markába az első százfrankost. Utána – régi előírás szerint – a *Vékony deszkakerítés* következett, majd a *Búsuljon a ló*. / Bandi mosolygott, sóhajtozott: – Gyerekek, gyerekek. / Éjfél után az asztalt verték, karban énekelték.

Én vagyok az, én vagyok az, aki nem jó,

Csárdaajtó-nyitogató-ó-ó” (Kosztolányi 1965, 872).

Szinte lehetetlen a doktori értekezés témája alá eső írók életművéből összegyűjteni az összes olyan szövegfragmentumot, melyben a kor cigánymuzsikájának kultusza valamilyen formában jelentkezik. Ez a szerteágazó jelentésű zene többféle kontextusban értelmezhető: esetenként az otthont jelképezve, nosztalgikus érzelmeket penget meg az írókban, máskor hangulatteremtő kulissza; bálók, estélyek vagy multságok kötelező kelléke; az eszmék emlékeztetője, felkorbácsolója vagy lelkesítője. Éppen ezt, a magyar nótákban rejlő sokszínűséget felismerve üzenetnek a cigánnyal a fiatalok és az öregek Kosztolányi *Hét kövér esztendő* novellájában: „Ha például a fiatalok a *Csak egy kislány*-t játszották, vagy a *Fekete szem éjszakája*-t, csupa szerelmes, epekedő hejehuja nótát, az öregek magukhoz intették a prímást és mást követeltek, *Beszegődtem Tarnócára bojtárnak* vagy *Babot vittem a malomba*, olyan lassúbb, higgadtabb dalokat, melyekben nem a hamar ellobbanó szenvedély izzik, hanem a földművelés és állattenyésztés tartalmasabb bölcsellete, mely még mindig megmarad számukra akkor, amikor a kislány és a fekete szem éjszakája már rég elveszett, s ilyen módon irigységükben vagy keserű bölcsességükben ezzel oktatták-leckéztették a tapasztalatlan ifjúságot, hely érniök kell mindaddig, míg ezt majd egészen megértik, amint kezdetben mindenki a tüzes és értelmes Schillert olvassa, csak aztán, érettebb korában tér át Goethe mély és egyszerű költeményeire” (Kosztolányi 1965, 844).

Mindenesetre megállapítható, hogy a cigányzene jellegzetes műfajaként felcsendülő magyar nóta egyik legerőteljesebb jelentésében a magyar ember mentalitásához, mulatozásához kötődik, mely felhasználási lehetőségre bőségesen található vonatkozó

szövegrész. Íme közülük néhány illusztrációképpen: cigányzenére mulatnak a lakodalmakon Csáth *A kutya és Bácska* (Csáth 1994, 194, 367), valamint Kosztolányi *Menyegző és Fogfájás* novelláiban (Kosztolányi 1965, 192–193, 454), cigányok muzsikálnak a fürdőhelyek táncmulatságain Kosztolányi *Ősz felé* (Kosztolányi 1965, 18) és Csáth *Eroica* (Csáth 1994, 31–32) írásaiban, valamint abban a „diszkrét vékony tónusban” húzzák Milkó *Szótöbbséggel* című művének éttermi vacsoráján, „melyet a mulató magyar kedvel” (Milkó 1897, 47). De gondoljuk csak Kosztolányi *Pacsirta* regényére, melyben a kaszinó csütörtöki „kanzasúrjainak” külön szint ad Csinos Józsi bandájának muzsikálása. A cigányzene már-már szertartásos kitérője a duhaj estének, mely epizódot a hallgatókra gyakorolt, eltérő hatás miatt érdemes hosszan idézni: „Kárász István [...] Mihelyt meghallotta a hegedűszót, hátradólt székében, karjait ellógatta, dagadó homlokérrel, elmeredő szemmel figyelt. Látszólag közönyös volt. Szívét azonban egészen átadta a cigánynak, hogy hozzon ki belőle mindent, csiklandozza, kezelje. Kényelmesen, úri nemtörődomséggel nyújtotta oda neki, úgy, ahogy más a lábát teszi a körömápoló elé. Jobban bízott benne, mint Gálban, a házi orvosában. / A primás mindent megtett: kínoztá, gyötörte, édesen szenvedtette, mint úri szolgálja. Pár perc múlva a nóták hatása alatt kövér könnycsepp pottyant ki a földbirtokos szeméből, végiggurult napbarnított arcán. [...] A többiek belesimultak ebbe a szertartásba, melynek megvan a maga rendje-módja, és valami nagy egység alakult ki. Mindenki más és más tartalommal töltötte meg a dalt, a verseket, melyek firól-fira szállnak, és évszázadok kincsét őrzik. / Galló szigorúan nézett maga elé, mint a vádlottra szokott, s az utolsó pillanatig tiltakozott a gyengeség ellen. Doba föltétlenül a feleségére gondolt, ki Isten tudja, hol jár az éjszakában, elmerült a bánatába, oly önkínzóan, hogy maga is megijedt, és aztán, mint ki mélyből emelkedik levegőre, nagyot lélegzett. Ladányi egyenesen Bécs felé tekintett, arcán a négyszáz esztendősi osztrák rabság honfíúi bánatával. Priboczay elolvadt, mind a két szeme könnyezett, pocskéra ázott a mélabúban. Füzes Feri kukorékolt, Hartyányi Olivér dörmögött, Szunyogh lehorgasztotta fejét mélységes részegségében, és ingatta, mint az elefánt. Környey hetyke lett, Mályvády, a természettudomány derék barátja, tréfás, Kostyál kötekedett, Gaszner Máté őrjöngött. / Básta, a hajdú is megfélekedezett a reguláról, nem állt már haptákban – hiszen ő is székely magyar volt –, testvériesen ellágyult az urakkal. A pincérek lábujjhegyen jártak. Megsejtették, hogy itt valami rendkívüli történik, amit megzavarni istentelenség” (Kosztolányi 2008a, 128–129). Ezt az érzelmes intermezzót azonban igen éles váltás követi, az érzelmek és emlékek birodalmán túllépve újra a duhaj italozásé és kártyázásé lesz a főszerep. A zene is ritmust vált, immár a dorbézolásé lesz a főszerep megmutatva, hogyan mulat igazán a magyar ember. „A primás a »Cserebogár«-ra zendített

rá. Ákos fölemelte kezét, megállította. Ez volt az ő nótája. / Magához intette a cigányt, hangfogót tétetett hegedűjére, és mikor ismét belekezdett, rágyújtott a nótára. Énekelt, eleinte bizonytalanul, majd fölényesen, urasan, nem erős, de kellemetes tenorhangján, mutatóujját valami hervatag, régies mozdulattal halántékához emelve.

Cserebogár, sárga cserebogár,

Nem kérdeztem tőled, mikor lesz nyár...” (Kosztolányi 2008a, 130).

Milkó Izidor *Spekuláné*jában a társadalmilag felemelkedett címszereplő lányának tizenharmadik születésnapjára rendezett „szoárén” a szavaltatok és zenés darabok előadása után cigányok húzzák kifulladásig. Az előkelő környezetben megjelenő cigánymuzikusok is – Szegedy-Maszák Mihály szavaival élve – a magas művészet és a parlagiság feszültségére emlékeztető eseteket hozhatnak létre (Szegedy-Maszák 2010, 103). A mű második, színvonalas kultúrestjének programját szintén ők zárják: „Ezúttal is ő [a család irodalomtudósa – K.A.] nyitotta meg a bált egy fölolvassal a régi és új líráról (szabadon a rendelkezésére álló források után); azután a háziasszony szavalt két költeményt, persze szerelemmenteseket, mert *Spekuláné* szerint a szerelem *Elzának* még kissé korai; majd zongoraszám következett, amely abból állott, hogy egy fiatal hölgy kezét emelet Chopin ellen, s végül – *pour la bonne bouche* – a házikisasszony énekszámát következett, amely a jelenlévők egybehangzó véleménye szerint a pompásan sikerült estélynek fénypontja volt. Ezt a fényt az utána következő buffet, pezsgő, cigány, tánc és szünni nem akaró flört se tudta elhomályosítani” (Milkó 1924b, 118). *A repülő Vucsidolban* ugyancsak cigányok játszanak az elkészült repülőgép átadása előtti ünnepségen, valamint Sztipán bácsi lánya, Katica és Arthur eljegyzésén, mely utóbbi eseménynek „külön érdekességet adott a vucsidoli dudás és a csonoplyai tamburás jelenléte, kik a zenét látták el, Hasiékkal együtt” (Csáth–Havas–Munk 1980, 176). Az ünnepség igen jó hangulatban telik Szabadka előkelőségének hajnalig tartó lumpolásával: „Deli Ferenc, Horvátovics Ernő, Horváth Ödön és Milassin Andor urakból álló férfinégyes úri társaság elénekelt Piros Józsi híres nótáját: »Sírok, siratom a lányságom!...« [...] Brestyánszky Miklós reggelig húzatta a cigányokkal a »Berger Zsigát«-t. / Először Zsigáról énekelt, azután Sigáról, később Szizsáról, még később Zsizsáról, végre már így énekelt ezt a bájdalt a kakassal: »Zsigmond... ajjajaj... Zsigmond...«” (Csáth–Havas–Munk 1980, 179). Ám hozzá kell tenni, hogy a szatirikus regényben a cigányok nemcsak mulattatnak, hanem valcert is játszanak a vendéglőben (Csáth–Havas–Munk 1980, 152, 157) illetve éjjelizenét visznek Katicának: „Gyertek, cigányok! Hanem aztán úgy szóljon a muzikátok, hogy az angol szíve is megrepedjen! [...] – A nagybögőt is hozzam, nagyságos úr? – kérdi a cigány Wekerle. / – Láttál már éjjelizenét nagybögő nélkül, te mamlasz? – szólt

a brácsás. – Hát ki búg?!” (Csáth–Havas–Munk 1980, 118). Emellett az angol himnuszjátsszák Vucsidolban, Sztipán udvarában, valamint a Nemzeti Kaszinó erkélyén, de a *God, save the king!* sorai hangzanak fel egy öreg, angol tengerész ajkáról is, miután Sztipánnal megegyeznek arról, hogy Szabadkán épüljön meg a repülőgép, melybe Hasi Kálmán cigánybandája csatlakozik be (Csáth–Havas–Munk 1980, 69, 94–95, 107–108). Itt említeném meg Kosztolányi Dezső *A vonat megáll* novelláját, melyben ugyan nem cigányok, hanem egy református teológus által csendül fel a nóta, viszont a jelenet rendkívül érzékletesen juttatja kifejezésre a magas művészet és a parlagiság között fennálló feszültséget. A történet szerint az eladósorban lévő Ida a „némán temetkező” vidékről Budapestre, a városba vágyódik vissza: „Nem bírta megszokni a vidéket s vére sápadtan haldokolt” (Kosztolányi 1965, 112). Sorsa, s egyúttal a környezete elleni dacosságának egyik látványos megnyilvánulása, mikor a bor által „jó kedvre hangolt” lelkész érces, vidám hangján megszólaló, pattogó magyar nótázására ő zongorázással válaszol: „Beethoven volt előtte. Régen nem játszott már – a hangjegyeket sem látta jól – kalimpálva, bizonytalanul ingadozva ütötte a billentyűket, de azért a szonáta mégis kibontakozott. A mulató emberek hirtelen elnémultak. A szegény Ida pedig aléltaan verte-ütötte a zongorát, és oly vágyat érzett, mint a sas, mely repülni szeretne, de nem bír, mert el van metszve a szárnya” (Kosztolányi 1965, 114).

A cigánymuzsika textusba való beíródásának esetei mellett, melyekből a kor és a térség zenei élete szintén kibontakozódik, érdemes kitérni a cigány alakok leírásaira is. Veres András *Cigányok az irodalomban* című kutatásában vállalkozik arra, hogy ismert művek példáin keresztül felvázolja a cigánykép alakulását az európai és magyar szépirodalomban. Az irodalomtörténész remekül érzékelteti, hogy a népcsoporthoz kötődő megítélések és nézetek a történelem folyamán és az irodalmi stílusirányzatok váltakozásával állandóan formálódtak, nem rendelkeztek egy végleges struktúrával. Vizsgálódásait a 17. és a 18. századtól indítja, mely időszakban keletkezett szövegek még jószívű, de ügyes tolvajként szerepeltették őket, majd ez a megítélés fokozatosan fordult át az örökösen vándorló, szabályozhatatlan, deviáns népség szerinti interpretációkba. A romantika viszont a korábbi értékeléseket megfordítva „az autonómia és az ellenállás szimbólumát ünnepelte a cigányságban; olyan közösségnek hitte, amelyet a szabadság szeretete és a politikai ellenállás őrzött meg és tart egyben minden nélkülözés és üldözés ellenére”, s a kor esztétikája a népcsoport tagjait a másság képviselőivé avanzsálta. A romantikus képzelet szinte mitizálta őket. A cigánylányokat és -asszonyokat férfiakat kísértésbe hozó, gyakran jóstehetséggel megáldott alakokként tüntették fel, kikkel szemben a férfiak esetében a tolvajlás maradt a leginkább elismert „hivatás”. A korstílust felváltó realizmus újra a mindennapok rendjét

fenyegető-felforgató veszedelemként, a szimbolizmus és esztéticizmus pedig a titokzatosság és függetlenség képviselőiként jelenítette meg a cigányságot, mely értelmezésirányok – Veres András szavaival élve – mind a mai napig éreztetik hatásukat (Veres 2001). Elismerésük leginkább zenei tehetségük kapcsán mutatkozik meg, mely irodalmi reprezentációira számos előfordulást találhatunk. A 19. század végétől egyre gyakrabban jelenik meg nemcsak a cigányzene, hanem maga a cigányzenész is a magyar irodalomban.

Csáth Géza számára a cigányok „kedves, tehetséges, sőt zseniális bohémnépség”. Zenei tárgyú publikációiban megemlékezik a világhírű, spanyol és cigány származású hegedűvirtuózzal, Pablo de Sarasateról, kinek alakját már-már misztifikálja: „Minden régi nótát tud (amiket a fiatalok sose tudtak, vagy régen elfeledek), minden lakodalomra emlékszik, s minden lakodalmon ő muzsikált” (Csáth 1977, 16). A *Vén cigányokban* őt használja fel mintaként a tipikus vén cigány illusztrálására: „Mindannyian ismerünk efféle vén brácsásokat vagy klarinétosokat, akiknek éjszakás, borosan fénylő, düledt szemeiben benne ragyog a dalnak mániás örülete. Valami szent és beteg erő ez, amely megbillenti az élet emberi egyensúlyát és az alkotó energiákat folytonos mozgásra, cselekvésre kényszeríti. Ezek az emberek nem tudnak leszállani a pegazusról; hol vágatásban, hol lépésben hajtanak. És éppen, mert a fantáziájuk nem pihen, mert az alkotó erő a kifejezés motorikus útirányában nem jut el a meggondolás, a belső lelki ellenőrzés régióiba, hanem mint valami reflex-mozgás a külső ingerek hatása után azonnal jelentkezik, lejátszódik, megszületik (és ezzel meg is hal) – a repülésük is rövid. De – olykor szédületesen gyors és magas. / A forma náluk mellékes és sablonszerű. Ők nem érzik a formát. Ők nem érnek rá formai problémákkal foglalkozni. Sablonformákat választanak. Ami éppen legkönnyebb: a dalt. De ezekben a rövid erőfeszítésekben feláldozzák minden idegeregüket és cseppenként folytatják el a szívük vérét. Állandóan a teremtés lázában élnek. A nagystílu művészek öntudatos, beosztásos életében az alkotás rohamait, rohammentes szakok követik, amelyben idő jut az élet apró és nagy dolgainak komoly meggondolására, értékelésére és intézésére. A cigány-művészek mindenkor kis delíriumban élnek, az izgalmaikat az alkotásban sietve kiélik és nem marad idejük egész embernek lenni” (Csáth 1908b). A leírásból érzékelhető, hogy Csáth azt a sztereotípiára alapozó gondolkodást követi, mely szerint a cigányzenész lételeme a muzsikálás, ám istenadta tehetsége mellett nem művelt, s nem is törekszik művészetének színvonali, a műzene magasságaiba való emelésére. Gondoljunk csak az *Eroica* novellájának azon epizódjára, mikor a báró halála előtti kérését, egy Chopin-mazurka elhúztatását a cigánybanda nem tudja teljesíteni (Csáth 1994, 32).

Ha megnézzük, hogy a vizsgált írók fikciós szövegeikben mely szembevető aspektusokra redukálják le e figurák jellemvonásait, kitűnik, hogy tapintatos és őszinte, érzéssel játszó és érzéseket közvetítő muzikusok,¹⁶² közvetlenségük miatt mindenki jó barátai,¹⁶³ akiknél a zene családi tradíció, s nem intézményesített tanulás eredménye.¹⁶⁴ Egyaránt a vidék és a város közegeinek művészei, a közösség mondhatni kötelező kellékei, akik vendéglőkben, kávéházakban, kaszinókban, mulatókban muzsikálnak. Kivételt természetesen találhatunk. Kosztolányi az *Aranysárkány* kezdő jelenetében játszó cigányait a megszokottól eltérő környezetben, a május elsejei, szabadtéri ünnepeken jeleníti meg, kikről a narrátor meg is jegyzi, hogy „Éji, cingár alakjuk, mely többnyire kávéházak füstjében pácolódott, különösen hatott itt korán, a tiszta levegőben, rigók és harkályok társaságában” (Kosztolányi 2008b, 8). Viszont a fiktív karakterek számos tekintetben azonos jellegzetességeket tárnak fel, melyeket, ha egy közösségre terjesztjük ki, újra eljutunk a sztereotípiá Gordon Willard Allport által meghatározott fogalmához (Allport 1999). Szükséges említeni, hogy a cigány szereplők esetében kettős sztereotipizálással is találkozhatunk: a cigányéval és a tipológián belül elhelyezkedő cigányzenészével, melyekhez fűződő szemléletmódok akár ellentmondások generáloiként is működhetnek, hiszen utóbbi megítélése pozitívabb irányba mozdul el. „[A] társadalmi elfogadással, némelykor dicsőséggel járó zenész egzisztencia csupán a kevesek számára kitörési lehetőség, a többségnek más sors jutott osztályrészül.” – írja Veres András a cigánykép irodalmi alakulását áttekintő tanulmányában (Veres 2001). Munk Artúr regényében, a *Bácskai lakodalomban* Gyenizse László a város periferiájára szorulva találkozik össze a település egyik legelőkelőbb intézményének hajdani primásával, aki muzsikusi státuszát elveszítve fokozódik vissza, mely a társadalmi hierarchiában való lecsúszását is eredményezi. Esetében

¹⁶² „A cigányok a szomszéd városból jöttek két kocsin, és sohase játszottak szebben. A primás arcát eláztatták a könnyek. Régi-régi magyar nótákat muzsikáltak, amiknek hallatára a fiatalságukra gondoltak az öreg urak, fiatal leányokra, akik azóta megöregedtek, ottan ültek ezüstszurke hajjal, főkötőben és a hervadt kis szájacskájukkal szürcsölték az elérzékenyülést, részegre itták magukat a könnyekkel, mint az urak a borral” (Kosztolányi 1965, 192–193).

„Künn a vendéglő előtt egy cigánybanda valami keringőt húzott, mely édesen ringatta a lelket, mint a hullám” (Kosztolányi 2008b, 8).

„[S]ír a száraz fa, brummog a bőgő, hullámszik a cimbalom ábrándja, melyen a lélek elringatózik, csónakázik, mint valami éjszakai tavon, aztán délibábos ködökbe vész el” (Kosztolányi 1929).

¹⁶³ „Csinos Józsi [...] a primás, az urak régi ismerőse, jó barátja, lélekkel cifrázta” (Kosztolányi 2008a, 128).

„[T]udott bánni a cigányokkal, parancsolgatni nekik és kordába szedni őket, leinteni bizalmaskodásukat egy szemrebbenéssel, majd megnyerni szeretetüket egy úri, leereszkedő s mégis testvéri-kacér oldalpillantással” (Kosztolányi 2006a, 128–129).

¹⁶⁴ „– Húzzad azt a nótát, hogy: »Gombház, sej, ha leszakad, egy helyébe száz is akad.« Ismered? / – Ismerem – súgta a cigány –, már hogyne ismerném, nagyságos uram, az apámtól tanultam” (Munk 2016, 168).

„Az én életem csupa muzsika. Nyolcéves koromban az édesapám nyomta kezembe a hegedűt. Az is muzsikuscigány volt. A nagyapám is” (Kosztolányi 1929).

az etnikumhoz kapcsolható, negatív sztereotípiaként jelentkezik az életmód alacsony minősége és a szegénység is: „Rozoga, részeg házából muzikaszó szűrődött ki. Apró, olajos képű, rongyos suhancok az út porában hangolták hegedűjüket. [...] A következő ház előtt egy öreg cigányprímás ácsorgott rongyos ingében, mezítlábasan. Megismerte: ez a Mezei Pista, az Arany Sas hajdani prímása. Hogy lesoványodott ez az ember! [...] – Hej, de régen nem húztam már a nagyságos úrnak! De hát lepasszolt már a cigánynak meg a magyar nótának. Így kínlódunk mink egyik napról a másikra. A fiam szaxofonozik a dzsesszben, az tart el” (Munk 2016, 113–114). Mezei Pista karakterében az integrálódás vágya munkálkodik, hiszen „munka” közben nem érzékeli társadalmi kívülállóságát, sőt olyankor a közösség megbecsült tagjának számít. Azonban az aktuális elvárásokat csak a fián keresztül tudja megvalósítani, aki új zenei stílusban próbálkozik.

Kosztolányi Dezső szintúgy a megítélés kettősségével játszadozik az *Alakok* kötetében megrajzolt cigány figurájával, mely címében ugyan nem emeli ki, hogy muzikusról van szó, holott a többi írás esetében egy-egy foglalkozást jelöl meg. Ez persze magyarázható azzal, hogy a kor szemlélete szerint a cigány megnevezés nemcsak a nemzetiségre, hanem a népcsoport jellegzetes hivatására is utalt. A doktori értekezés *Kosztolányi arcképcsarnoka: az Alakok fényképszerű elbeszéléstechnikái* fejezete alatt feltárássra került, hogy az író említett gyűjteményes kötetében a társadalmilag elfogadott sztereotípiák felől formálja legtöbbször a karakterét, köztük a prímásét is. A sztereotípiák egyaránt megidézésre kerülnek a népcsoport általános,¹⁶⁵ ugyanakkor a szakma altipológiájára¹⁶⁶ vonatkozó jegyei által. Emellett a zenekar felállása a tipikus prímás-kontrás-cimbalmos-nagybőgős formációt idézi, akik között erőteljes csoportkohézió munkálkodik: „*banda oly tisztelettel tekint rá [a prímásra – K.A.], mint egy vajdára*” (Kosztolányi 1929). Ám az interjú-novella dialógusának kezdetén rögtön sztereotípiatörés megy végbe, mikor a kellékek között megjelenik a pontos játék és a zenei képesítés szimbólumaként a kotta:

„– Szóval ismeri a kottát?

– Konzervatóriumot jártam, Budapesten.

– És azt is tudja, hogy kicsoda Beethoven és Wagner?

– Hallottam az Operában. Az én életem csupa muzika. Nyolcéves koromban az édesapám nyomta kezembe a hegedűt. Az is muzikuscigány volt. A nagyapám is.

¹⁶⁵ „*Fiatal, délceg. Kondor haja középiütt elválasztva. Nyírt bajusz. Indiai arca a réz és füst glóriájában ragyog. Közlékeny, szaporabeszédű, meleg és emberi. A cigány magát csak »roma«-nak nevezi, ami az ő nyelvükön »embert« jelent*” (Kosztolányi 1929).

¹⁶⁶ „*Alkalmi párok vacsoráznak. [...] Aombok alatt, a kavicsos tér közepén a banda készíti nekik a mákonyt, főzi a szerelmi varázsitalt: sír a száraz fa, brummog a bőgő, hullámzik a cimbalom ábrándja, melyen a lélek elringatódzik, csónakázik, mint valami éjszakai tavon, aztán délibábos ködökbe vész el*” (Kosztolányi 1929).

- És a dédapja?
- Arról nem tudok. Talán kolompár, vályogvető.
- Vannak diplomás cigányok is?
- Komárom megyében ismerek egy cigány orvost meg egy cigány szolgabíró.
- Ön hány iskolát végzett?
- Én kérem inkább az élet iskoláját jártam” (Kosztolányi 1929).

Ez a kettősség a teljes szövegen végigvezethető: a cigány konzervatóriumot végzett, de tradicionális „muzsikuscigány” család sarja; modorában kissé fennhéjázó, hivatására és műveltségére büszke, ugyanakkor a muzsikálás közben behízselgő stílusával közelít a hallgatóság felé; előkelőségeknek, hercegeknek játszik, ám szegénységre panaszkodik. Éppen mindezek miatt a párbeszédet olvasva nem sikerül a népcsoport jellemzőitől elvonatkoztatnunk, s a sztereotípiák kontextusától függetlenül a csoportból kiemelt egyént, a tanult muzsikust látnunk. A mérleg nyelve inkább a sztereotípiák felé dől el, legyen szó narrátori megállapításról¹⁶⁷ vagy maga az alak önvallomásáról.¹⁶⁸ Így az írás nem igazán segít az előítéletek megváltoztatásában, helyette a közösségre kiterjesztett ítéleteket mélyíti el. Viszont a megszokott sablonok és sztereotípiatörések egymás mellé állításával egy összetettebb személyiség rajzolódik ki, akin keresztül betekintést nyerhetünk a művészet mögött rejlő motivációba. Kiderül, hogy a primás számára a muzsikálás nem egyszerűen munka, hanem önmagából fakadó igény és élvezet. „A tetszést kergeti, mint minden művész. Ha nincs mingyárt sikere, akkor gögösen-kacérul a banda felé fordul, cifrázza, a maga mulatságára, tánclépésben ide-oda tipeg, füttyül a világra. Milyen nagyszerű is lehet művésznek lenni, de mégis dilettánsnak, minden éjszakát átmulatni, elhegedülni ezt a rongyos életet. Mennyire megértem őt.” – szólnak az írás utolsó mondatai (Kosztolányi 1929).

„A cigányok a népdalokat olyan szokatlan, különös és ragyogó aranzsírozással tálalták fel a magyarságnak évszázadokig, hogy mindenki meg volt elégedve ezzel a zenei táplálékkal” (Csáth 1977, 209). Azonban hiába jelentett a magyar embernek a cigánymuzsika

¹⁶⁷ „Úgy vándorolnak, mint hajdan, mikor a kóbor törzs ágakkal, rongyokkal adott jelt, hogy merre bujdosik. A különbség csak az, hogy ekhós szekér helyett gyorsvonat viszi őket” (Kosztolányi 1929).

„Az öreg hegedűs üldögél, a cimbalmos egy akácfához dől, a brácsás lehajtja fejét. De azért mind cigarettáznak, isznak, mert az már a mesterség stílusához tartozik” (Kosztolányi 1929).

„A törzs ma sem kedveli az emeletet, ragaszkodik a földhöz, a sátrak emlékéhez...” (Kosztolányi 1929).

¹⁶⁸ „Mindenütt sok a gyerek. Annak a kopasznak – tetszik látni – hét leánya van. Mikor hajnalban hazamegy innen, teletömi zsebeit zsemlyével, sonkával, narancssal s eteti őket az ágyban. [...] Mint a fecske a fészekben a fiókáit. A cigánynak mindene a család. Meg az asszony. [...] A mi asszonyaink nagyon jók. Mind varrnak, gyönyörűen kézimunkáznak, ők segítenek ki bennünket ebben a cudar időben. [...] – Varázsolnak még? Jósolnak? Vetnek kártyát? – [...] Csak falun. [...] – Szeret muzsikálni? / – Csak azt, csak azt. Tessék elhinni, közben elfelejt az ember mindent” (Kosztolányi 1929).

vidámságot, szomorúságot, nosztalgiát vagy a nemzeti identitás központi jelképét, népszerűsége leáldozni látszott. Már az első világháború előtt, de főként a húszas évektől kezdve egyre nagyobb népszerűségnek kezdett örvendeni a „trombitára, szaxofonra, zongorára épített néger jazz” (Csemer 2001), melyet Kosztolányi nagy előszeretettel jelenít meg epikus műveiben. „Csak az a jazz-band ne volna. A mulatókban, ahol azelőtt 17-18 tagú banda működött, ma mindenütt néger-zenekar van. Ezért annyi a földönfutó, facér cigány.” – fakad ki az *Alakok* kötetében feltűnő cigány karakter (Kosztolányi 1929). A *Bölcsőtől a koporsóig* gyűjteményének alakjai közt, a *Néger* című írásában feltűnik John, az amerikai jazzdobos és énekes, akit világhírt és művelt zenészként állít be, de a cigányokhoz hasonlóan sokat szenved a származása általi megbélyegzés miatt (Kosztolányi 1937, 83–86). Az *Édes Anna* Club des Parisiens bárjában a cigánybandákat leváltva egy „jazz-band” „üvöltözik”, mely zene előnyeiről – nem kis iróniával áthatva – a következőt olvashatjuk: „mellette nemcsak gondolkozni nem lehet, hanem még érezni sem. Annak az előkelő közönségnek, mely ezt a klubot látogatta, erre volt szüksége. Külföldi lánckereskedők jártak ide, meggazdagodott hadseregszállítók, antant-tisztek s jobb éjjeli nők, vidám kis hadiözvegyek, a hősök egykori hitvesei, akik a gazdasági viszonyokra való tekintettel itt keresték az utókor háláját. Ezek örömmel hallgatták a néger zenekart, mely a vadállatok ordítását és a háborús csömör öklendezését utánozva túllármázott mindent, a bennük háborgó kétségbeesést és undort is. Kissé elhülyültek tőle, aztán táncoltak” (Kosztolányi 2007, 137). Bár hozzá kell tenni, hogy az említett írások nagyvárosi színtereken játszódnak, ahol a jazz a fejlődés és a nyugat iránti vonzódást jelképezi. Mégis felvetülhet a gondolat, hogy ehhez, az idegen zenei stílushoz képest hol van az a finom, érzelmes cigánymuzsika, melyről Csáth *Józsika* novellájának mindössze öt éves címszereplője azt mondja, hogy olyan, mint az álom, olyan, mint a halál (Csáth 1994, 145). Helyette az *Édes Annában* Patikárius János egy angol nyelvű, „divatos *one stepet*” énekel ordítva és a zongorát csapkodva, mely dalbetét intertextusa a szövegbe is beágyazódik:

„*You made me love you,*

I didn't want to do it,

You made me want you

And all the time you knew it...

[...] *You made me happy*

Sometimes you made me glad,

But there were times, dear,

You made me feel so bad.” (Kosztolányi 2007, 130–131)

4. Szecesszió a kisvárosban – a mozgalom megszületése és fogadtatása

A szecessziós jelző hosszú időn keresztül az ízléstelen, a giccses szinonimájának számított, a mozgalmat a konzervatív befogadók különféle gúnynevekkel illették (a pávatollak esztétikája, a vonalak balettja stb.) (Pók 1972, 8–9). Bernáth Mária *A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban* című tanulmányában megjegyzi, hogy a szecesszió mindennapi szóhasználatában egyenlővé vált a rúttal és az ízléstelennel. A szó, elveszítve eredeti jelentését, korstílusból pusztán esztétikai kategóriává alakult (Bernáth 1967, 218). A vele szemben megnyilvánuló ellenállás egyik oka minden bizonnyal az, hogy a szecesszióban a díszítés nagyobb szerephez jutott, mint a korábbi stílusirányzatokban, melyek a jelenségeket szépítés nélkül olyannak írták és festették le, mint amilyenek látták (Broch 1988, 9). A művészetek idegenkedtek a dekorativitástól, nem akartak semmit sem romantikusan szentimentalizálni (Broch 1988, 9). A fiatal művészek azonban a 19. században uralkodó stílusokat sivárnak és távlattalannak érezték, ezért a fantáziátlansággal szakítva az esztétikum mámorába menekültek.

A szecesszió általános jellemzője a stilizálás és a túlhabzó díszítmény. A rokokóval rokonítható, hiszen mindkettő alapeleme a díszítés és a belső kiképzés (Pók 1972, 18–19). Lukács György *Az utak elváltak* című cikkében leszögezi: „A felületek művészete lett így minden; a felületeké, amik mögött nincsen semmi, amik nem jelentenek semmit, nem fejeznek ki semmit, csak vannak valahogy véletlenül és hatnak valahogyan, véletlenül, akárhogyan, csak hassanak. A felületek művészete a szenzációk művészete lehetett csak, az elmélyedés, értékelés, a különbséget tevés tagadásának művészete” (Lukács 1972, 501). A szecesszió viszont több díszítőművészetnél, a 19. század második felében egész Európában hevesen élő, a művészeti megújulás iránti vágy fejeződik ki benne. A törekvés egyetemes jellegű volt, Európában széleskörűen elterjedt. Elnevezése Angliában és Franciaországban *Art Nouveau*, de a francia művészetben a *Modern style* és a *Style 1900*; Olaszországban *Liberty*, *Stile floreale*, *Stile Liberty*; Németországban *Jugendstil*; Ausztriában, Csehországban, Lengyelországban és Magyarországon a szecesszió kifejezéseket használták; míg Oroszországban az irányzat követői *dekadensnek* nevezték magukat (Pók 1972, 12). A különböző elnevezések egyetlen, egységes jelenséget jelöltek. Lyka Károly *Szecessziós stílus – magyar stílus* című cikkében az új irányzatról a következőket állapítja meg: „Ez a mozgalom életre kelt Európa összes művelt országaiban, nem mindenütt szecesszió név alatt, de törekvése mindenütt azonos volt. Másutt egyszerűen új vagy modern művészetnek nevezték, de hisz a név mellékes... Van oly boldog ország is, a hol ez a mozgalom a sok

felszabadult erő érvényesülése révén pompásan viruló nemzeti stílust teremtett, másutt még a kialakulás stádiumában van. Természetes, hogy nem jelentkezhetett mindenütt egyforma eredménnyel, mert hisz nem mindenütt támadtak egyformán erős tehetségek. De az út meg van törve s ma szép reménnyel néznek mindenütt a fejlődés és virulás elé. [...] Magva egységes volt, csak a virága, zománca és illata változott el népek, fajok szerint...” (Lyka 1902).

A szecesszióknak köszönhetően Európa-szerte számos folyóirat jelent meg, köztük a *Revue Blanche*; a *Jugend*, a *Simplicissimus*, a *Pan*, az *Insel* és a *Ver Sacrum* (Pók 1972, 13–14). A művészek csoportokba, művésztelepekbe tömörültek, hogy együttes munkájuk által valósítsák meg a korszak művészeti törekvéseit: Belgiumban megalakult a Les Vingt (Húszak) művészcsoport; Franciaországban a *nabik* (próféták) festőcsoport; Németországban a worpswedei művésztelep; Lengyelországban a krakkói Sztuka szecessziós csoport; Oroszországban az írókból, festőkből és muzikusokból álló *Mir Iskustva*; Ausztriában a *Das junge Wien* antinaturalista irodalmi kör (Pók 1972, 13–21). A kísérletezés időszaka volt ez, amely végső céljául a konzervatív művészetektől való elszakadást tűzte ki. Az alkotók a hagyománytiszteletet keverték az eddig még nem látott dolgok létrehozásával.

A szecesszió szó különválást, elszakadást jelent. Az építészek a történelmi stílusirányzatokkal, a festők az impresszionizmussal, az írók pedig a naturalizmussal szakítottak (Koval 1987, 72). Diószegi András a következőképp fogalmaz: „lázadás ez a stílus mindennel szemben, ami konzervatív, vaskalapos, az irodalomban elsősorban az epigon népiesség, a képzőművészetekben pedig a historizmus hordaléka ellen...” (Diószegi 1963). A kor jelszavává a l’art pour l’art vált. Az alkotók a szépség kultusza alapján akarták újraformálni az egész világot, amelyet korábban tönkretett az ipari fejlődés (Pók 1972, 40–43). A valóság elől leginkább a művészetek segítségével lehetett kitérni, s ehhez nyújtott lehetőséget a szecesszió. A művészek nagyobb bátorsággal nyúltak a különböző témákhoz, eszközökhöz és színekhez; szereplőiket nem idealizálták, nem a történelmi hősökkel foglalkoztak. Halász Gábor a *Nyugat* számára írt cikkében kifejti, hogy az új törekvések nem a realizmussal, vagy a valóságnak megfelelő ábrázolási módokkal való szakításnak, hanem a realizmus felfrissítését, a valóság színesebb, részletezőbb, árnyaltabb ábrázolását célozta. A tartalomról a formákra, az áttekinthető alakokról a díszes részletekre terelődött a figyelem (Halász 1939).

Magyarországon a szecessziós mozgalom a századfordulón, néhány évvel a németországi és az ausztriai után jelentkezett előbb Lechner Ödön építőművészetében (1896: Iparművészeti Múzeum, 1901: Postatakarékpénztár), Rippl-Rónai József festészeti

kiállításain (1900), Bródy Sándor és Krúdy Gyula regényeiben, Ady Endre, Babits Mihály és Csáth Géza költészetében és prózájában, továbbá a gödöllői művésztelep nemzetközi sikereiben. Az utóbbi a mozgalom leghuzamosabb ideig képviselt, legsajátosabb és legmarkánsabb eszmeiségű iskolájának számított. Továbbá jelentős folyóirat-irodalom alakult ki a *Magyar Génius*, a *Jövendő*, a *Figyelő* és *A Hét* cikkei által (Pók 1972, 15).

A szecessziós mozgalom új vonásaként az alkotók megpróbálták egymáshoz közelíteni a különböző művészeti ágakat és műfajokat. A szecessziós író úgy formálta az alakokat és a színtereket, festette le a hangulatokat, úgy használt metaforákat és jelzőket, hogy rokonságot tudunk felfedezni az iparművészettel, a festészettel vagy akár az építőművészettel is (Pók 1972, 37). A kedvelt dekoratív elemek több területen megjelentek. Növényi motívumok: indák, kacsok, furcsa virágok, kígyózó vonalak bukkantak fel a könyvborítókön, az épületek homlokzatain, a versekben, a festményeken és az iparművészeti alkotásokban, továbbá ide sorolható a zene hullámvonalú melódia-építése és a szecessziós próza mondat szerkesztése is (Halász 1939).

A magyar szecessziós építészeti stílus kialakulása egyértelműen Lechner Ödön nevéhez köthető, aki egy, magyar népművészeti motívumokat alkalmazó művészeti forradalmat alakított ki. A 19. század második felének építészeti stílusa, az eklekticizmus – a barokk, a gótika és a reneszánsz – utánpótlása volt. A klasszicizáló építőmesterek nem sok fantáziával, a helyszíni körülmények figyelembe vételével, józan alaposítással tervezték épületeiket, ezáltal alakították a városok külső képeit (Fülep 1918). Ezzel szemben Lechner épületei téralakítás, szerkezet, művészi kiképzés és díszítés tekintetében markánsan eltértek a Magyarországon addig megszokott és elterjedt architektúrától (Lyka 1902). Új kezdeményezései az alaprajz szokatlan tagolásában, a félemeletek és erkélyek megoldásaiban, a színek bevonásában, az anyaghasználatban, valamint a szerkezet kiépítésében mutatkoztak meg. Úttörő építészeti gondolkodásában a műszaki fejlődés eredményeit alkalmazva, új anyagokból és új szerkezetekből adódó lehetőségeket akart érvényesíteni (Bagyinszki–Gerle 2008, 6). Épületei kezdetben a konzervatív gondolkodók gúnyával találták szembe magukat. Egyedül a nemzeti jelleget mutató, népi díszítőelemek felhasználását fogadták el, mely egyaránt megfelelt a mozgalom dekorációs elvének, ugyanakkor a kritikus, befogadó közönség igényeinek is. Ám Duranci megjegyzése szerint a Lechner-féle építészet népi díszítőelemeit nem úgy kell felfogni, mint a nemzetszeretet megnyilvánulását (Duranci 1983, 17). Az építész a népművészetből átvett formákat megfelelő anyagokkal hangolta össze: nyers téglát, kerámiát, kovácsolt vasat használt, a homlokzatoknak pedig addig szokatlannak számító koloritást adott a festett majolikalapok

felhasználásával (Duranci 1983, 11). Érdekes felfedezés, hogy az építőművészeti újítások funkcionalizmussal párosultak. A belső terek sajátosságaként tágas, egymásba nyíló helyiségeket alakítottak ki, de az építészek a tervezéskor gondosan odafigyeltek a terek rendeltetészerű kialakítására is.

A szabadkai szecessziós épületek szinte mindegyikének díszítésében megtalálható a Zsolnay-kerámia és -cserép, amelyet homlokzati díszítőelemként vagy a tornyok és tetők borítására alkalmaztak. Közös vonásként felfedezhetőek az új nemzeti stílusjegyek: a népi hímzés növényi, kiváltképp virágmotívumai. Megjelentek a szecessziós festményekre jellemző kígyózó, hullámzó vonalak a felületek díszítésében, valamint a játékos minták az erkélyek és az ablakok sajátos formájában is, mindezt kiegészítették a virágmintás kovácsoltvas erkélyek és kapurácsok. Néhol a dekorációban előfordultak mértani elemek: négyszögletes mezők, sakktáblamotívumok, az ablakok geometrikus mintázata, de gyakran ez a mértani pontosság aszimmetriával párosult. Az anyagokat tekintve a téglá, a márvány, a kerámia, a fa, az ólomüveg, a pirogránit, a kovácsoltvas, a nemes kövek és a gipsz dominált (Bagyinszki–Gerle 2008, 30–47). Duranci a vajdasági szecessziós építészet két sajátos elemeként a kerámiát és a vitrázst nevezi meg (Duranci 1983, 21). Mindezeknek a jellemzőknek az együttes előfordulása eredményezte azokat az épületeket, amelyekre ma az alföldi szecesszió megnevezést használjuk (Bagyinszki–Gerle 2008, 7).

A további fejezetek a doktori értekezés kiválasztott íróinak azon szövegeit helyezik vizsgálat alá, amelyekben a szecessziós építészeti stílust reprezentáló épületek leírásai jelentkeznek.

4.1. Szomory Dezső-stílusban

Az építészet irodalommal való találkozását Csáth Géza *Szabadka „szépségeiről”* című, a novella és az esszé határán mozgó írása példázza, amely címbeli utalásának megfelelően Szabadka épületeinek leírását tartalmazza. Zárójeles alcímül a Szomory Dezső-stílusban-t kapja, hiszen benne az író a Szomory-féle szépérzékelést próbálja utánozni, az ő szemén keresztül akarja látni szülővárosának építészeti szépségeit. Szomory látásmódját Csáth *Az isteni kert* című tanulmányában így jellemzi: „Merőben érzéki szemlélet az övé. Az érzékei frissek, elevenek, mohók, telhetetlenek. Imádja a szépet, mindent szépnek lát...” (Csáth 1977, 399). Az, hogy Szomory „szemén” keresztül kívánja leírni a várost, Louis Anquetinnek ahhoz a kísérletéhez hasonlít, amelyben különböző színes üvegeken keresztül vizsgálja ugyanazt a mezőt, azt tapasztalva, hogy minden üveg más hangulatban mutatja a természetnek ugyanazt a darabját (Pók 1972, 84). De vajon a Szomory-stílus megegyezik-e a Csáth-stílussal? Nagyon beszédes már rögtön a címben a szépségeiről szó idézőjelbe helyezése, amelyből enyhe iróniára következtethetünk. Ám Csáth művészetszemlélete közel állt a szecesszióhoz. Pályaválasztása előtt, 1913 májusában arról írt naplójában, hogy olyan festő kíván lenni, mint a szimbolista és impresszionista Puvis de Chavannes Pierre, de a gödöllői művésztelép tolsztojánus festőművészenek, Nagy Sándor művészetének irányával is szimpatizál: „Azt hiszem, az én egyéniségem Puvis de Chavannes és Nagy Sándor közt oszlik meg” (Csáth 2013, 446, 455).

Csáthnak Szabadka 20. század eleji városképéről alkotott véleményére fény derül, mivel a narrátor szerepét ő maga tölti be. Az elbeszélő világjáró barátját, Lord Lawrence-t vezeti körbe, s mutatja be szülővárosának különböző építészeti stílusban emelt épületeit, így a szöveg a járás aktusa által Walter Benjamin kószálójának szerepe felől szintén elemezhető. Az írás abból a szempontból ugyancsak érdekessé válik, ha figyelembe vesszük az építészeti irányzatok korabeli megítélését. Viktorija Aladzić szerint Szabadkán az 1870-es években megjelenő eklekticizmus, neoreneszánsz, neobarokk, neogótika, újromán, neoromantika és klasszicizmus nem hozott semmiféle újdonságot, az egyszerű és szigorú kialakítású épületek ugyanolyanok voltak, mint „bármely más közép-nagyságú közép-európai városban emelt építmények”, melyek megfeleltek a helyi, fejletlen polgári rétegnek (Aladzić 2001). Viszont a századforduló új irányát, a szecessziót elítélő szemlélet övezte. Az első szecessziós stílusú épületek megépülése idején a közvélekedés úgy tartotta, hogy a középületeknek kialakításukban tekintélyt kellene sugározniuk, s ez a felfogás nem volt összeegyeztethető a mozgalomra jellemző színgazdagsággal és a díszítőelemek használatával (Bagyinszki–Gerle

2008, 6–7). A felfogás remek szemléltetője Kosztolányi Dezső *Édes Anna* regényének banképülete, amely a benne zajló munka jellege miatt szinte vallási szintre emelkedik: „A hatalmas épület a tér közepén oly ünnepien és méltóságosan magasodott az égbe, mint egy székesegyház. Még a gögös, mindig siető autók is türelmesen váraoztak a járda mellett, s a járókelők, akik csak elhaladtak a kapuja előtt, valami tisztelettel teljes kíváncsisággal tekintettek be, halkították hangjukat, szinte a kalapjukat is leemelték. Azok, kik künn a városban, az életben semmiben sem hittek, itt hittek valamiben, érezték, hogy itt csakugyan van valami. / Maga a portás is önérzetesen strázsált paszományos sapkájában a küszöbön, félig még az utcán, de félig már a szentélyben, körülvéve a tájékozatlan kéregetők gyanús tömegétől, kik illetéktelenül akartak bejutni. Először is ő döntötte el, ki méltó arra, hogy betegye ide a lábát, s csöndesen, tapintatosan távolította el a hisztérikus szegényeket, mert amint Jézus is kiverte templomából a vámosokat, és publikánusokat, ez a szentegyház sem tűrt hitetleneket, akik nem egészen szolgáltak a pénznek. / Jancsi szeretett időzni az előcsarnokban, a zöld márvánnyal rakott, aranyozott folyosón, hol üvegfestmények szűrték át a napsugarakat. Messze kétfelé ágazó derengő lépcsőket látott, faburkolatos termeket, fogadósobákat, kényelmes zsöllyékkal és díványokkal. Mindenütt a bőség és föltétlen jólét terpeszkedett. Körbejáró liftek zakatoltak. A pénztárteremben harminc írógép kattogott, s vagy száz hivatalnok görnyedezett üvegkalitkájában. / Ott, ahol ő volt, a pánfélban, éjjelnappal égtek a lángok, mint valami öröktűz egy istenség tiszteletére” (Kosztolányi 2007, 108–109).

Hosszú éveken át nem is lelt támogatásra a historizmusnak hátat fordító és a külföldről származó új irányzat, a szecesszió magyaros „elfajulása”. A stílus mégis széleskörűen elterjedt. A mai Vajdaságban: Újvidéken, Magyarokán, Zomborban, Pancsován a bécsi szecesszió; Szabadkán, Zentán és Nagyikindán pedig Lechner Ödön formajegyeit követő objektumok sokaságát emelték. A szabadkai szecessziós épületek megépülése főként Raichle J. Ferenc, Titus Mačković, valamint Komor Marcell és Jakab Dezső tervezőpárosnak köszönhető. Munkásságuk jóvoltából a város központját ma is a szecessziós építészeti stílus határozza meg, köztük a Leovits-palota (1893), a Raichl palota (1903), a Raichl bérház (1904 és 1905 között), a Sonnenberg-ház (1910), a városháza (1908 és 1912 között épült, 1912-ben átadott), a Szabadka vidéki kereskedelmi bank (1908) és a zsinagóga (1900 és 1902 között) (Bagyinszki–Gerle 2008, 30). A környékbeli településeken, mint Szegeden és Hódmezővásárhelyen, továbbá más vidéki városokban, mint Békéscsabán, Szentesen, Kecskeméten, Cegléden, Szolnokon, Debrecenben szintén a századforduló első évtizedében születtek ilyen stílusú épületek. Így megállapítható, hogy a mozgalom elterjedése

azonos időben zajlott le Magyarország területén. Sőt, Európához viszonyítva sem mutatkozott lemaradás, hiszen a szecessziós építészet első példáját Belgiumban 1892-ben hozta létre Victor Horta a Tassel-palota megépítésével (Duranci 1983, 9).

A *Szabadka „szépségeiről”* szövegbeli lordja azzal a céllal érkezik Szabadkára, hogy házakat nézzen meg, tanulmányozza az emberek lakásait Westminsteről Sydney-ig. A szecessziós mozgalom Európa országaiban eltérő stílusjegyeket mutató alkotásokat eredményezett. A képzeletbeli lord valóban másfajta épületekkel találhatta volna szembe magát Magyarországon, mint Angliában vagy más országokban. Szabadka kinézete a 19. század második felében elszomorító volt, a központon kívül mindenfelé sáros utcák és nádas házak álltak,¹⁶⁹ ám az új századra a település esztétikai képe fokozatosan javult. A narrátor először megdöbben barátja látogatásának célján, s a várost így jellemzi: „Házak vannak itt, van néhány emeletes ház is meg zsindeyes is, de a legtöbb csak náddal fedett apró, akkora csak, mint egy lyuk vagy vacok szétszórva a város körül ezerszámra. Azokban laknak a gazdag emberek – tettem hozzá bizonytalanul –, itt meg – fölmutattam a Kossuth utcai erkélyekre – csupa szegény ember lakik. Nekünk, lord, nincs múltunk, fiatalok vagyunk, csúnyák, mint egy ma született csecsemő. A szabadkai polgároknak a XVIII. és XIX. században nem volt pénzük ahhoz, hogy szép házat építsenek. Vagy volt pénzük, de nem akartak szépet, azaz drágát építeni. Vagy végre volt pénzük, de nem tudták, mi az a szép. És ez az utóbbi a legvalószínűbb. Inkább elkártyázták a pénzüket, vagy elásták a szobájukban az arányaikat, mint a kutya a csontot” (Csáth 1977, 587–588). Ezzel a leírással nem túl kedvező képet fest a városról, sőt az itt élő polgárság mentalitását és szépérzékét is megszólja. Azonban az utcákon bolyongva, az épületek részletes megfigyelésének következtében szavai megenyhülnek, néhol büszkén és elismerő hangon szólal meg. Csáth a narrátor szerepében bemutatja a jelentősebb helyi épületeket. Elsőként a pályaudvarról elindulva, majd a piactéren keresztül sétálva Szabadka „legszebb házat”, Vojnics Lukács kis kastélyát tekintik meg. A leírásban egy szecessziós stílusban épült kúria elevenedik meg a Virág utca sarkán, amelyről az elbeszélő megjegyzi, hogy van benne stílus, hagyomány és ízlés. Az építés megbecsülte az anyagot, amelynek végeredménye egy még szokatlan, feltűnő, szinte megdöbbentő épület lett. Másik magánházként Milinovics házat mutatja be a Deák utca sarkán, amelyet szintén szépek titulál: a szilárd architektúra, az előkelő és könnyed tagozottság, az íves ablakok és a kecses torony miatt. Habár ezen épületek építészeti stílusa

¹⁶⁹ A 20. század elején Szabadkán 15500 épületből csak 1300 (8,39%) épült szilárd anyagból, és mindössze 2000 (12,9%) olyan ház volt, melynek kőből vagy téglából volt az alapja, a többit vályogból vagy verett földből építették. A házak megközelítőleg 33%-át cseréppel, zsindeellyel vagy bádoggal, a maradékot náddal fedték (Grlica 2001).

nem köthető minden kétséget kizáróan a szecesszióhoz, az mindenesetre megállapítható, hogy Csáth az elbeszélő személyében építészeti remekműként tekint rájuk.

A szecesszió stílusánál maradva, a körútból nem maradhatott ki a még épülőfélben lévő városháza, amely – a narrátor szavaival élve – óriási és modern stílusú. A továbbiakban a zsinagógát túl színesnek, de körvonalaiiban formásnak jellemzi: „Vörös téglaszínűek maradtak a falai, mint valami terrakotta szobrocscsa. Egészen új még. Ha temperálódik, a színe szép lesz” (Csáth 1977, 589). Érdekesség, hogy Szabadka szecessziós épületei közül a zsinagóga készült el elsőként, amely a többihez képest nem számított túldíszítettnek, díszítésül csak téglát és Zsolnay-cserepet használtak fel (Bagyinszki–Gerle 2008). A továbbiakban egy pillantás erejéig megidéződik az Arany Bárány szálló müncheni szecesszió stílusában újjáépített épülete is: „Fantasztikus és önkényes, de van benne invenció és karakter” (Csáth 1977, 591). Az idegenvezetés a Nemzeti Szálloda melletti, díszes sarokháznál ér véget, amely esetében kiemeli az épület részleteit: az erkélyt, a bemélyedéseket, a kiugrásokat, a tetőt és az ablakokat, majd olyan kijelentést tesz, hogy ez az „intelligens és formás” ház Európa-szerte megállná a helyét (Csáth 1977, 591).

A szövegben jellegzetes szecessziós témaként, előkerül a gyermekkor szcénáját megidéző, valamint *A varázsló kertjéből* ismerős táj, amely titokzatos ház és udvar Szabadkán a Szent Teréz-székesegyházzal szemben nyíló, Félix utca végén volt megtalálható. Szajbély Mihály a *Szabadka „szépségeiről”*-t *A varázsló kertje* sajátos mutációjának titulálja, mely cselekményének modellje megegyezik a két évvel korábban keletkezett novellában megírt történettel: „Megérkezés az állomásra, séta a városban, távozás a következő vonattal” (Szajbély 2019, 173). *Csáth Géza Szabadkája* című tanulmányában fogalmazza meg, hogy Csáth valószínűleg egyetlen várost sem ismert jobban szülővárosánál, mégis Szabadka volt számára a titkok városa (Szajbély 2004, 38). Nem véletlen, hogy e helyszín itt található, hiszen számára a város mindenekelőtt a kisgyermekkor világát jelentette, amelyekkel együtt jártak a felnőttkorában is meghatározónak érzett örömök és fájdalmak (Szajbély 1989, 16). E szemlélethez társulva Lőrinczy Huba már-már irodalomtörténeti közhelyként utal arra, hogy Csáth novelláinak jelentős hányada a gyerekkor és a szülőváros emlékeit idézik (Lőrinczy 1991, 1051). Herceg János szintén arról ír, hogy az író novellás könyveit olvasva, az egyes darabok környezetrajzából a régi Szabadka mozaikképei, az akkori kisvárosi társadalom és a polgárok képe tárul elénk (Herceg 1999, 460). A *Szabadka „szépségeiről”* novella és esszé határán mozgó írása olyan fikciós idegenvezetés, melyben az író újra szembesül gyermekkorának kulisszáival, s egyben a város megtekintésre érdemes épületeivel is (Szajbély 2019, 173).

A *varázsló kertjében* a magyar szecessziós irodalom egyik legszebb virágoskertjét festi le az illatok, színek és egzotikus virágok kavalkádjával: „Kábító virágillat csapott meg. A kerítés megett kert volt; nem nagyobb, mint egy kis szoba. A talaja körülbelül a derekunk magasságáig fel volt töltve. És tele az egész kert virággal. / Sajátos növényvilág tenyészett itt. Hosszú szárú, kürt alakú virágok, amelyek szirmai mintha fekete bársonyból volnának. A sarokban liliombokor, óriási kelyhű fehér liliomokkal megrakodva. Mindenütt elszórva alacsony, vékony szárú fehér virágok, amelyeknek egy szirma, csak egy szirma, gyenge piros színű volt. Úgy tetszett, hogy ezek bocsátják azt az ismeretlen, édes illatot, amelyet szagolva az ember azt hiszi, elakad a lélegzete. A kert közepén egy csomó bíborpiros, kövér virág terpeszkedett. Húsos, selymes fényű szirmaik hosszan lógtak le egészen a magasra nőtt haragoszöld színű fűbe. Mint egy kaleidoszkóp, úgy hatott ez a kis csodakert. Közvetlen előttem a nőszirmok lila virágai nyíltak. Százféle virágillat tevődött össze a bódító szagában, s a szivárvány minden színét megtalálhattad a virágok színében” (Csáth 1994, 42). A mozgalom irodalmában a kert nem az elvesztett édenkertre való utalás, hanem a megmentett természet egy elzárt darabját, a magány és visszavonulás terét vagy a nagyvárosok sivárságának ellentétét jelképezi (Hanák 1988, 138). Szőnyi György Endre a kultúra medialitásával foglalkozó tanulmányában kifejti, hogy minden nyelvi jel szimbólum, amely elsődleges szimbolikus jelentése mellett további jelentésrétegeket (szó szerinti, allegorikus, morális, teológiai) vesz fel (Szőnyi 2013, 64–65). A szecesszióban a kert nemcsak testi-lelki menedék, hanem az esztétikum hordozójává is válik (Hanák 1988, 138). A *Szabadka* „szépségei”-ben a varázsló kertje veszt pompájából, s elhagyatott állapotban jelenik meg, ám ez nem befolyásolja a helyet övező misztikum hatását: „Ott hátul a kert végén van a kis ház vagy inkább pavilon, és nem is látni jól. De az egész, a kert, a begyepesedett út, a hervadt fű az ágyásokon, a kopasz fák, az egész zengő barna tónus, az enyhe tél harmóniái, az elhagyatottság – mindez poézis, szépség, ez alighanem egészen véletlenül került ide. Az ember szereti, azt hiszi, hogy nem lakik itt senki, csak néha pár hónapra költözik bele egy magányos lakó, aki nem mozdul ki a szobából, és hogy mit csinál, azt ki nem lehet találni – se azt, hogy honnan jött és hova fog menni!” (Csáth 1977, 589).

Csáth a további építészeti irányzatok reprezentálására a „késői empire némi barokk és román ízzel” épült Szent Teréz templomot és a Ferencesek, azaz a „kapucnis” templomot tartja bemutatásra érdemesnek, míg a Szent György és a Szent Rókus templomokat „gyenge alkotásokként”, mindössze futólag említi. A Szent Teréz-székesegyház barokk és rokokó stílusban emelt épületéről elismerő szavakkal szól: „Ez a templom – mondottam – az egyetlen, amely méltó az isten fenségéhez, akinek lakásul készült. [...] könnyed, karcsú és

csöppet sem súlyos. Olyan, mint egy kedves, fiatal lány, aki meztelenül nyakig vízben áll”, ezzel szemben hozzáteszi, hogy „Nem érdemes bemenni [...]. A mennyezetfestmények gyengék, az oltárképek és üvegfestmények közepesek és a mozaik mindennapi, mint jobb fajta konyhákban. De kívülről a templom csodálatosan egész, egységes és hatalmas formaérzékről beszél, mint egy Beethoven-kvartett első tétele, az opus 18-ból” (Csáth 1977, 591). A Ferencesek templomának, a város legrégebbi, neogót és neoromán objektumának leírása aligha vethető egybe egy templom magasztos képével: „Így nappal szegényes és bántóan világos. De az esti ködben vagy hajnal felé, a reggel szürkés-kék színeiben a falai derengése valami kis olasz várost juttat az eszünkbe, valami vidám és boldog fészket, ahol sok makarónit esznek, kevés húst, és a szép olasz lányok csaknem sikoltva éneklék az Ave Mariát vasárnaponként” (Csáth 1977, 588). Az eklekticizmust képviselve elevenedik meg a régi posta, azaz a Sárogház épülete (vö. Ninkov Kovačev 2013), melyet nemes lendület és előkelőség jellemez, mégis kissé olcsó az egész, „pár forintot ér mindössze”. Ugyancsak ambivalens a megítélése a Városi Színházról, amiről úgy nyilatkozik, hogy valamikor szép volt, de most már csak kopott, korinthuszi oszlopait „kifehértették hazug malterrel, és most komikus, mint egy párizsi szabású ünneplőbe öltözött iparosleány, selyemkendővel a fején” (Csáth 1977, 591).

Richard Sennett *A közéleti ember bukásában* Balzac életművéből kibontakozódó városképről vonja le következtetését – amely Csáth írására is vonatkoztatható –, hogy az „az emberi lélek igazi feltárulkozása”, amelyben minden egyes jelenetnek értelme van, mivel egyedül az emberi vágyak elve hívja őket életre (Sennett 1998, 171). Az elbeszélői szerepben tetszelgő író kezdeti lenézését a bemutató körút végeztével egyértelműen pozitív szemlélet váltja fel, melyben Szomory-stílusának köszönhetően, meglátja Szabadka szépségeit. Én magam valószínűnek tartom, hogy a Csáth-stílus is hasonló képet festett volna a városról. Annak ellenére, hogy a kezdetben még kiérezhetjük a szecessziós épületekhez való tartózkodó hozzáállását, szavaiból kitűnik, hogy látta bennük az ízlést, a szépséget és a stílust, s inkább a korábbi irányok objektumait jellemezte kopottnak és olcsónak.

4.2. „Kétes értékű” és „cifra” paloták

Munk Artúr műveiben szinte alig lelhető fel az Ernst Cassirer-féle esztétikai térrel¹⁷⁰ vagy az épületornamensek leírásával kapcsolatos szövegrészlet. Valószínűleg távol állhatott tőle az építészet mint művészeti ág és a túldíszítésben tobzódó szecessziós stílus, hiszen az építészeti remekműnek számító, monumentális városházát önéletírásaiban egyszerűen csak cifra épületnek¹⁷¹ nevezi, s nem tér ki annak színgazdagságára és a díszítőelemek, formák, motívumok használatára. A 20. század elején szülővárosában is népszerűségnek örvendő építészeti stílus egyedül *A hinterland* Földbankjának bemutatásában ismerhető fel az épület anyaghasználata (üveg, márvány, fafaragvány) és a díszítés által: „A Fő utcai nagy pénzügyintézet, a Földbank és Takarékpénztár pompás palotájában serényen folyt a háborús munka. [...] Nagy volt a sürgés-forgás az üvegtetejű, kissé színpadias márványcarnokban. [...] A ragyogó márványpultok mögött zárt páholyokban szorgoskodtak a hivatalnokok” (Munk 1981, 59). A leírás a vezérigazgató irodájának bemutatásával folytatódik: „a vezérigazgató pazar szobájában, párnás ajtók mögött, diszkrét tárgyalások folytak. [...] Illatos füstfelhő kavargott a fejük felett, a díszes irodahelyiség művészi fafaragványai között” (Munk 1981, 65). Az irányzat sajátosságai – a szépségimádat, a szép és dekoratív elemek előtérbe helyezése – egyértelműen megmutatkoznak a fenti szövegfragmentumokban. A szecesszió jegyében alkotó művészek egyaránt széppé akarták tenni a környezetüket, az őket körülvevő tárgyakat és műalkotásokat, így magukat az épületeket is. A regény narrátora az épületekre palotaként utal, majd a pompás, színpadias, ragyogó, illatos, díszes, művészi jelzőkkel minősíti, amelyet a szerző – a hasonló elhelyezkedés, kinézet és építészeti stílus, valamint saját benyomásaim alapján – a Szabadkán valóban létező, Szabadka vidéki kereskedelmi bank néven ismert épületről mintázhatta (vö. Bagyinszki–Gerle 2008).

A Szabadka 20. század eleji építészeti látképét meghatározó stílus, az új „városkarakter” a *Bácskai lakodalomban* szintén visszaköszön, melyben a lakosok által csak „rozoga emeletes házakként” emlegetett paloták olyan egyedi elemei a városképnek, amelyek orientációt segítő támpontul szolgálnak, akár csak „a különböző templomok, útszéli keresztek, kocsmák, boltok utáni igazodás”. „Ezek a kétes értékű paloták a tulajdonosok nevét viselték,

¹⁷⁰ Intenzív kifejezésértékekkel telített és teletűzdelt, a legerősebb dinamikus ellentétek által életre keltett és mozgatott tér. Olyan valós „élettér”, mely a tiszta érzés és fantázia erejéből épül fel, melyben a tárgyi világ új horizontja tárul fel. A tárgy a művészi ábrázolás tartalmaként új távolságba kerül, amely által nyeri el önálló létét, a „tárgyiasság” új formáját. Főként a festészetben, a plasztikában, az építészetben konstruálódik. Cassirer szavaival élve, általa „más levegő vesz körül bennünket”, mivel „egy új szférában, a tiszta ábrázolás szférájában találjuk magunkat” (Cassirer 2000).

¹⁷¹ „Membámulom a rég nem látott cifra városházát...” (Munk 1931, 394–395).

és megkönnyítették a tájékozódást azok számára, akik nem ismerték az utca nevét, vagy nem tudtak olvasni. A külvárosokban sem igazodtak az emberek a nehézkes utcanevek és házszámok után. Minek? Annál sokkal egyszerűbb” (Munk 2016, 177). Az első szecessziós stílusú épületek nagy vihart kavartak megépülésük idején, mivel kezdetben a mozgalom minden termékére az esztétikus elemek túlhangsúlyozottsága, valamint az ornamentika aránytalanná válása miatt az ízléstelenség és a giccs megtestesüléseként tekintettek (Duranci 1983, 8; Pók 1972, 8–9). E szemlélet Munk leírásából is érzékelhető, amikor a szecessziós művészet ismeretének és megértésének hiányában kicsúfolja és kétségbe vonja ezeknek a „palotáknak” az értékét, amelyekhez se régiség-, se történelmi értéket nem tud kapcsolni. Az okok a stílusok kultuszában és a hozzájuk rendelt értelmezésekben keresendők. Gyáni Gábor vélekedése alapján az újonnan emelt objektumok is képviselhetnek történelmi értéket, ha a sokszorosán egymásra tagolt múltra emlékeztetnek, és a történelmi múltat allegorizálják, mely követelményeknek a szecessziós stílus nem tett eleget (Gyáni 2016, 113, 140–141). A tisztán történeti kategóriákban való gondolkodás rányomta a bélyegét a 19. század végi és 20. század eleji, közép- és kelet-európai nagyvárosok fizikai küllemének kialakítására. „Bécsnél jobban egyetlen más város sem törekedett tudatosabban arra, hogy az 1860-as, 1870-es években intellektuális és morális eszméket fejezzon ki építészetével.” – idézi Gyáni Gábor *A kollektív emlékezet és a tér nagyvárosi kultusza* tanulmányában Donald J. Olsen szavait, majd megjegyzi, hogy a várostervezésben és városépítészetben feltűnő tudatossággal döntöttek az egyes középületek történelmi „stíluskosztümjéről”, példásan igazolva a korabeli Európára jellemző, a múlt emlékezetére és a kultuszteremtésre irányuló törekvéseket (Gyáni 2016, 113–115). A bécsi Ringstrasse középület-állományának északolasz és délnémet reneszánsz stílusú építészetével a fényes városi múlt emlékeit idézi meg a „múltat a jelenbe átmentő idő hamisítatlan élményével” (Gyáni 2016, 113–114, 135). Ez az attitűd hatása Budapest kontextusában is konstatálható, többek között a Nemzeti Múzeum neoklasszicista megformálásában és a parlament neogótikus építményében (Gyáni 2016, 141). A Ring mintájára kiépülő Nagykörút, valamint a Sugárút neoreneszánsz bérpalotáinak megépítése a metropolisszá váló magyar főváros fényét és gazdagságát hivatott kifejezni (Szajbély 2019, 86).¹⁷² Ezzel szemben Szabadka szecessziós épített környezete akaratlanul is a vidéki kisváros múltatlanságát fejezi ki. Mégis a *Bácskai lakodalom* ezen épületei olyan térelemekként funkcionálnak a helyiek számára, amelyek lehetővé teszik, hogy egy útvonal bejárása során mozgósítsák a térről korábban szerzett tapasztalataikat, amik által leírhatóvá

¹⁷² Bővebben ír a témáról Szajbély Mihály *Csáth Géza élete és munkái* monográfiájának *Főváros a századfordulón* fejezete alatt (Szajbély 2019, 85–89)

válí a város egyes részeinek az aktivitási és észlelési térben betöltött szerepe. Emellett hozzájárulnak ahhoz is, hogy egy adott városban vagy városrészben otthonosan érezzék magukat (Mester 2005, 71). Felvetődhet a kérdés, hogy miért éppen ezek az objektumok válnak a tér érzékelésének és a város térszerkezetében való eligazodás fő fogódzóivá. Ez magyarázható az épületek karakterességével, a kirívó megkülönböztető jegyekkel vagy a hozzájuk rendelt funkcionális értékekkel: „A belvárosban mindenki így ismerte a kétemeletes Szemes-palotát, amelynek udvarában volt a *Bácskai Újság* nyomdája, kiadóhivatala és szerkesztősége” (Munk 2016, 177). A kisebb közösségekben az ilyen jellegű mentális térképek között kisebb az eltérés – fejtí ki Mester Tibor –, mivel az elemek kisszámúak és azok nagymértékben hasonlóak, a hozzájuk kapcsolt jelentések letisztultabbak, így az egyes elemek jobban integrálódhatnak (Mester 2005, 72).

5. A művészek otthonai – kávéházak és egyéb intézmények

„A századforduló irodalma urbánus irodalom, cselekményeinek, eseményeinek helyszíne leggyakrabban a nagyváros, sajátos intézményeivel (kaszinókkal, múzeumokkal, szállodákkal, kávéházakkal) és a műalkotás értékű épületeivel.” – szól Ajtay-Horváth Magda megállapítása a 19. század végi és a 20. század eleji magyar és angol irodalom stílusjegyei kapcsán (Ajtay-Horváth 2001). A kávéházak, a polgári életforma tipikus intézményeként, jelentős szerepet tölthettek be a társadalmi és a kulturális élet területén is (Szentés-Hargittay 1997). A kor átlagpolgárának ismervei közé sorolták a jó informáltságot, a lapok rendszeres olvasását, a külföldi utazásokat, a színelőadások látogatását, a divatos filozófiák ismeretét, melyekhez kötődő élményekről a társas összejöveteleken, a klubban vagy a kávéházban cserélhettek eszmét (Ajtay-Horváth 2001). A művelt polgári réteg tagjai, különösképp az őszi és a téli időszakban, idejüket állandóan ezekben az intézményekben töltötték. Kezdetben kizárólag férfiak és ifjú gimnazisták látogathatták újságolvasás, kártyázás, lóversenyezés vagy lutrizás céljából. A polgárság találkozóhelyeként ajtajuk minden „tisztessegesen öltözött” ember előtt nyitva állt, ahova a 20. századtól kezdve a hölgyek is szabad bebocsájtást nyertek (Tarr 1976, 192–193).

A kávéházak a társas élet egyik legjellegzetesebb helyszíneként a félnyilvánosság szféráját hozták létre, hiszen átmenetet képeztek a magánélet intimitása és a városi tömegélet között. Olyan hamisítatlan városi és polgári intézményeknek számítottak, mint a színház vagy a nagyáruház. A polgári jellegüket a használóik osztályösszetételével,¹⁷³ valamint a működésük által betöltött funkciójukkal prezentálták (Gyáni 1999, 85), hiszen ezeken a helyeken ápolták az irodalmat és a nyelvet, olvasták a friss sajtót. „[E]gy kávéházban meghánytuk-vetettük a mai magyar irodalom sorsát” – írja Kosztolányi 1909-ben egy Babitsnak címzett levelében (Kosztolányi 1998, 169). „A kávéház Budapesten, [...] valóságos népakadémia és könyvtár volt. Orvos, ügyvéd, bíró, tanár, író pihenése közben átlapozhatta az újságok özönét, a folyóiratok tengerét, néhol még a lexikonokat is.” – olvasható Szini Gyula *Irodalmi kávéházak* című, a *Nyugatban* publikált írásában (Szini 1917). Tarr László ismertetője szerint a kávéházak mindezek mellett a városi polgárság közösségi helyeként teret nyújtottak az üzletek és ismeretségek megkötéséhez, továbbá itt tanulhatott meg az ifjúság sakkozni, biliárdozni és illedelmesen viselkedni (Tarr 1976, 192–

¹⁷³ Elsősorban a polgári középosztály adta a kávéházak közönségét, ezért tekintünk azokra igazi polgári intézményként annak ellenére, hogy jelentős számban látogatták a polgárság alatti rétegek tagjai és a kispolgári szükségviszonyaira kényszerült értelmiségiek is – jegyzi Gyáni Gábor a 19. század végi és a 20. század eleji állapotokról (Gyáni 1999, 85).

193). Ezt a vélekedést támasztja alá Sánta Gábor a *Budapesti Negyed* tematikus számában publikált, a kávéházak szociológiai és pszichológiai természetrajzával foglalkozó tanulmányában, melyben azokat újkori fórumnak és agorának, a közösségi élet fontos színhelyeinek nevezi (Sánta 1996). Más meglátás szerint csak semmittevés zajlott bennük, ahol bárki, egy kávé árának fejében egész nap elüldögélhetett. Kosztolányi Dezső korának intézményeit *Budapest, a kávéváros* címmel megjelent cikkében átjáróházakként jellemzi, amelyekben a vendégek kedvük szerint annyi időt tölthetnek el, hogy azokat már szinte sajátjuknak érezhetik (Kosztolányi 1996). Budapest kávéházi élete a 19. század és a 20. század fordulóján valóban kimagaslónak minősült, magát a települést Szini Gyula a kávéházak városa címmel illetve korabeli publikációjában (Szini 1917). Ezt a hangzatos megnevezést *A Pallas Nagy Lexikon* adatai igazolják, melyek szerint 1895-ben Magyarország 1377 kávéháza közül 663 budapesti székhelyű volt (Sánta 1996), s azokból 1896-ban 64 a Nagykörúton sorakozott (Saly 2005, 10). A fővárossal szemben Szabadka inkább a kocsmák városának számított – írja Papp Árpád Szabadka társadalmi rétegeinek térhasználatát elemezve. Kutatásaiból kiderül, hogy a kávéházi kultúra nem tartozott a település századforduló környéki jellegzetességei közé. Az Otthon kávéház és más kávéosok elenyésző számú üzletei, illetve a néhány előkelő vendéglő (Pest, Nemzeti, Hungária, Arany Bárány) mellett a város kocsmáktól és falusi jellegű italmérőktől hemzsegett (Papp 2007, 21; 2008). Mindezekkel együtt a kávéház a korszak irodalmában a városiasság jelentős szimbólumává, s egyúttal a századforduló emberének jellegzetes életterévé is vált (Varga 1996). A szellemi munka és művészet otthonának számított, ahol minden betérő céljának megfelelően tölthette idejét: dolgozhatott, művelődhetett vagy szabadon folytathatott eszmecserét. Ennek megfelelően felmerül a kérdés, hogy a doktori értekezésben vizsgált írók epikus műveinek térnarratívájában a kávéházak vajon hogyan válnak definiálhatóvá. Ha a de Certeau-féle hely és tér fogalmak kettőséből indulunk ki, az értelmezés egyértelműen a tér olvasata felé dől el, hiszen a kávéház dolgozó-, találkozó- vagy szórakozóhelyként, „használatba vett helyként” jelentkezik a szövegekben. Látogatásukhoz nincs szükség különösebb okra, azt nem indokolja bármilyen fizikai szükséglet vagy szórakozási vágy. Sokkal inkább az ott tapasztalt, különleges légkör és társaság motiválja, vagy éppen a szereplő világhoz, társadalomhoz fűződő viszonyának definiálását szolgálja. Mindezek alapján mondhatjuk, hogy a kávéház a szimbolikus térhasználat egyik esete. Kosztolányi Dezső *Pacsirtájában* Íjas Miklós, a *Sárszegi Közlöny* segédszerkesztője reggeli rutinjának részeként tér be a Széchenyi kávéházba, majd onnan figyelni a munkahelyükre igyekvő helyieket: „Fél tízkor ébredt, tüstént átjött ide, hogy elolvassa a pesti lapokat, s noha még nem reggelizett, rumos feketét rendelt,

egymás után gyújtott cigarettáira. Szája vonaglott az undortól. / Mindennap ezt látta. A tükörlablakon túl mintegy akváriumban úsztak előtte a sárszegi élet egyéb nevezetességei is” (Kosztolányi 2008a, 38). A *rossz orvos* kisregényében Gasperek, a kuruzsló, helyi orvos ezt a szokását a munkájához köthető elvárásként magyarázza: „Szabadidejét itt egy asztaltársaságban töltötte, melyet vidámnak és ötletesnek tartott, szükségesnek érezte, hogy megjelenjen az emberek közt a »prakszisa« érdekében. Átlapozta a képesujságokat, elolvasta a vadász- és versenylapot, aztán leült kártyázni, szerény polgári alapon. Szájából virzsinia lógott” (Kosztolányi 2015, 303). A kávéházban való megjelenés úgyszintén presztízskérdésként kerül elő Milkó Izidor *Braun Gáspár élete és halála* novellájában, melyben az édesapának – a fia befutott karrierjének köszönhetően – a havonként kapott apanázból a Szabadsághoz kávéház látogatására is telik: „az ilyen »privatier«-nak nagy szüksége van kávéházra, ahol összejöhet az emberekkel, megsajnálhatja azokat, akik oda a dolgaik végett járnak s irigységet kelthet azokban, akiknek még küzdeni muszáj a mindennapiért. Ki is aknázza ezt az ártatlan szórakozást lehetőség szerint. Ott töltötte az egész délelőttjét, s ebéd után egy óraker már ismét bentült a füstös levegőben, s ott maradt napestig, nézegetve ösmerőseinek a kártyázását vagy a dominózását” (Milkó 1924a, 212). Milkó másik írásában, *A kegyelmes úr memoárjaiban* Katolnay István 25 évnyi politikai tevékenykedése után a személyét övező figyelem fenntartása érdekében kezd el egy „fényes, de füstszagú” kávéházba járni: „A kegyelmes úr elkecserevedve otthagya a Házat is, a Kört is, s egy kávéházat kezdett látogatni, amelynek törzsvendégei nagy kitüntetésnek tartották, hogy ő excellenciája közékük telepedett. Néhány fiatal ügyvéd s újságíró volt a mindenesti társasága, amelyben olyféle szerep jutott az expolitikusnak, aminő apró vidéki emberek közt azé a végzett gentry-birtokosé, aki »valaha szebb napokat látott«, s akinek az emlékezéseit a »rég jó idők«-ról oly szívesen hallgatják. Itt ugyanoly jelentőségre jutott Katolnay, s aképpen érvényesült, mint azelőtt a politikai körökben: áhítattal figyeltek rá s este tizenegy óraker, teaivás után, testületileg kísérték haza” (Milkó 1924a, 120–121). Hasonló epizód játszódik le Csáth Géza *A mester meséi* novellájában, melyben az öreg mester a kávéházban ülve mesél az élénk érdeklődést mutató, „művészekből és filozopterekből” álló társaságnak (Csáth 1994, 281–282).

A vizsgálat alá vett művek között Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának Ötödik fejezete* remekül prezentálja a kávéház a művészek otthonaként és gyülekezőhelyeként való térszerveződésének esetét. A szövegben egy klasszikus pesti kávéházi modell, konkrétan a New York fényűző berendezése és művelt, felsőosztálybeli vendégei elevenednek meg. A fejezetben megjelenik a valós épület Dohány utcai szárnyban helyet kapó kávéházi rész

századfordulós arculatának építészeti olvasata is, habár korántsem olyan hangsúllyal, hogy esztétikai térként működjön. Benne mindössze az intézmény építészeti stílusa, valamint két jellegzetes eleme: a karzat és a csavart márványoszlopok kerülnek megemlítésre. Már ezek a rövid ismertetőik is elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy a szövegtér karakterét meghatározva, mitizáló érzettel hassanak: „Fönn a karzat, a csavart, aranyozott, barokk oszlopaival, mint egy buddhista templom, várni látszott valamit” (Kosztolányi 2006a, 72); „[A] New York barokk karzatán üldögélt, sápadt arccal, mint valami sápadt, de egyre tündöklőbb csillag az irodalom égboltozatán” (Kosztolányi 2006a, 209). Ellenben az ott tartózkodók ismertetésekor egy kimondottan terjedelmes leírás olvasható, melyben az író egy igen színes társaságot sorakoztat fel, kik között feltűnnek művészek, politikusok, tudósok, orvosok, színészek, írók és költők is. A vonatkozó, hosszabb szövegrészlet így hangzik: „Elszórva a különböző asztaloknál, bársonypamlagokon, székeken mindennapos ismerőseiket látták. Mind-mind megérkeztek. / Itt volt Bogár, az ifjú regényíró, Pataki és Ürögi Dani. Itt volt Arácsy, a festő, aki firenzei lovagruhában fényképezte le magát, törrel az oldalán, amint zongorázik. Itt volt Beleznay, a híres műgyűjtő, Wilde és Rodin személyes ismerőse. Itt volt Szilvás, a »márki«, csontnyelű sétatálcájával, az utolérhetetlen csevegő, aki legújabb csibészszavainkat dévajul és mesterien elegyítette a nyelvújítási szótárak, a régészek, az akadémiai székfoglalók avatag kifejezéseivel. Itt volt Elián, az ideg orvos, Gólya, az iparművész, Sóti, a tudós, aki népmeséink eredetével foglalkozott, Boldog, a modern fényképész, aki Berlinben tanult, és Kopunovits, a tragikus színinövendék. Itt volt Dayka, egy nagybirtokos szőke fia, aki a neokantianusokat bújta, és az ismeretelméletről beszélt. Itt volt Kovács, aki sohase beszélt, bélyegeket gyűjtött, és gúnyosan mosolygott. Itt volt Mocosay, aki már Párizsban is járt, Verlaine-t és Baudelaire-t francia eredetiben olvasta, s francia eredetiből idézett, nagy lelkeséggel és gyarló kiejtéssel. Itt volt Belényes, a »hites vegyész«, aki valami szabálytalanság miatt állását veszítette, most az újságok szerkesztőségeiben lebzelt, és adatokat szolgáltatott a leleplező cikkekhez. Itt volt Kotra, a dramaturg, aki a tiszta irodalmat követelte a színpadon is, a legtisztább irodalmat, s elő akarta adatni mellette ülő barátjának, Géza Gézának *Halálvárás* című készülő drámáját, melyben emberek nem is szerepelnek, csak tárgyak, s a kulcs a kulcslyukkal hosszú és mély metafizikai vitát folytat. Itt volt Rex, a képügynök, aki dacolva a közvéleménnyel Rippl-Rónait dicsérte és szidta Benczúrt. Itt volt Ikrinszky, a csillagász, Christian, a konferanszié, Magass, a zeneszerző. Itt volt Pirnik, a nemzetközi szociáldemokrata. Itt volt Scartabelli, az esztétikus és polihisztor, aki meleg basszushangján részint Wundtról és a kísérleti lélektanról értekezett, részint a budai kis utcákról, igen érzelmösen, hangsúlyozva, hogy ő nem érzelmős.

Itt volt Exner, akiről mindenki csak annyit tudott, hogy vérbaja van. Itt volt Bolta, aki nem tartotta Petőfit költőnek, mert Komjáthy Jenő a költő. Itt volt Spitzer, aki Max Nordaut tartotta a világ legnagyobb lángelméjének. Itt volt Wesselényi, egy széplelkű patikussegéd. Itt volt Sebes, akinek már két elbeszélése megjelent a napilapokban, s egy el volt fogadva. Itt volt Moldvai, a lírikus. Itt volt Czakó, egy másik lírikus. Itt volt Erdődy-Erlauer, egy harmadik lírikus. Itt volt Vándor V. Valér, a műfordító, aki minden nyelvből fordított, de egyet se tudott, az anyanyelvét is beleértve. Itt volt Specht, gazdag szülők gyermeke, egy szerény, hallgatag fiatalember, aki nem írt semmit, de két évig kezelték zárt intézetben, és zsebében állandóan ott tartogatta a három elmeorvos által aláírt pecsétes bizonyítványt, hogy épelméjű. Itt volt egyáltalán mindenki” (Kosztolányi 2006a, 73–75).

Gyáni Gábor *Az utca és a szalon, A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)* című kötetében említi meg, hogy a kor kávéházainak világáról az a közhelyesnek tekinthető kép rögzült az utókor tudatában, hogy az azonos az értelmiség, kiváltképp a művészértelmiség társas életével, holott az oda járók törzsközönségét – „durva általánosítással” – inkább a polgári réteg tette ki (Gyáni 1999, 86). Arany Zsuzsanna Kosztolányi-monográfiájában szintén megjegyzi, hogy a kollektív emlékezetben megmaradt legendák alapján a kávéházakat elsősorban írók, újságírók, szerkesztők és kiadók látogatták, pedig a vendégek legszélesebb bázisát a polgári középosztály adta (Arany 2017, 79). A kávéházak fogalmának ily leegyszerűsítését főként az íróktól és művészekről származó memoárokban, naplókban, sőt a fikciókban fellelhető reprezentációk eredményezték (Gyáni 1999, 86). Az utóbbiak közt megemlíthető Kosztolányi *Esti Kornélja* is, melyben a címszereplő barátaival úgy járja végig a helyi kávéházakat, mintha a szerkesztőségbe térne be: „Mindenütt ismerték őket a pincérek, az újságírók hű proletár barátai, akik éppúgy vándorolnak egyik kávéházból a másikba, mint ők egyik szerkesztőségből a másikba. Mindenütt kivételes figyelemben volt részük. Pali mégse volt megelégedve sehol, nem volt jó sehol, újra mennie kellett tovább és tovább, valami vallásos láz hajtotta, hogy a negyedik kávéházból is elzarándokoljon az ötödik kávéházba. A kávéház az újságíró temploma” (Kosztolányi 2006a, 109). Vele szemben Milkó Izidor *Meleg napok* novellájában enyhe gúnnyal átítatva ír arról, hogy ha egy kávéházban egyszerre több író tartózkodik, akkor ott egyúttal létrejön egy irodalmi társaság is. „Csupa jó fiúk ezek s mert írók egyszersmind, hát elneveztem őket »kapuczinerező Kisfaludy-társaság«-nak, magát a kávéházat pedig e társaság saját külön kávéforrásának, – ama történelmi nevezetességre emelkedett fürdő-utcai telep mintájára, a mely egy időben olyan szerencsésen egyesítette az »ifjú Magyarország« tehetségeit egy nagy márványasztal körül. Ki tudja, nem-e fogják valaha a mi

kávéforrásunkról is azt mondani, hogy az szerepet játszott a kor irodalomtörténetében?” (Milkó 1883, 145). Hangnemét még inkább kihangsúlyozza az írás történetvezetése, melyben a hat íróból álló „klikk” fokozatos csökkenésével a pincér is csatlakozik az unatkozó társasághoz. *Placidia novellái*ban pedig élesen elkülöníti egymástól azokat az írókat, akik dolgaikat kávéházi asztalnál vagy íróasztalnál végzik (Milkó 1924e, 177). „A kávéházba – ahol tanyáztunk – alig járt más, mint művésznépség; tehetetlen, cinikus, fáradt-fantáziájú, de mégis melegszívű emberek.” – kezdi a *Mese a kávéházból* szövegét Csáth Géza, melyet így folytat: „Nemigen dolgozott egyikünk sem, ellenben bőven vitattuk meg mindannyiunk jövődjét terveit. Mit csinálunk, majd ha pénzünk lesz – stb. stb. Közben megittuk a feketéinket, meg a konyakot, meg ismét feketekávét; szívtuk a cigarettáinkat és leszídtuk az összes festőket és írókat, szárazon és unottan buzdítottuk egymást; de senki sem buzdult. / Ha valamelyikünk néha dolgozott, a többi beállított hozzá, s aztán folytak a tanácsok, a munka abbamaradt, ellenben hosszú művészeti vita lett a vége, melyet mindenki unt” (Csáth 1994, 277–278). E szövegfragmentumok további kérdéseket vetnek fel, például hogy Csáth, Kosztolányi, Milkó és Munk fikciós kávéházai a művelődés vagy a züllés helyszíneit megtestesítő értelmezés mely oldalát érvényesítik, szövegszintériként milyen értelmet hordoznak, s bemutatásukkor mely ábrázolási módok aktiválódnak, melyekre a következő alfejezetben igyekszem választ adni.

5.1. A kávéházak irodalmi reprezentációi mentén alakuló ábrázolásmódok

A kávéházak teljesen eltérő képet mutattak napközben és az éjszakába nyúlva, de célközönségük és irányelvük is jelentősen befolyásolta légkörüket. Csáth Géza *A sebész* novellájának helyszínét idillikus ábrázolás szerint örökíti meg, ahol kötetlen eszmecsere és szabad véleménynyilvánítás zajlik.¹⁷⁴ A szövegben kiemelésre kerül, hogy a narrátor egy harmadrangú külvárosi kávéházban találkozik a sebésszel, aki napközben egy feketekávé mellett az újságok tartalmát vitatja meg az ott tartózkodókkal, az orvosi foglalkozásról és az egyetemről folytat eszmecserét. Az én-elbeszélő a sebész szemében már ekkor felfedez valami „éjszakás, bohém csillogást”, azonban az orvosi konzíliumokhoz hasonlatos,¹⁷⁵ csaknem suttogó beszédstílusa teljesen lenyűgözi. Párbeszédük után a következőképp vélekedik az alakról: „Elbeszélgettünk, és eközben nagy tudást árult el. Különösen feltűnt néhány pszichofizikai dolog, amelyet sehol se olvastam. Nagyon lebilincsel az az éles elméjű és fantáziára hajló aprólékossága, amellyel igen jelentéktelen dolgokról is nagy érdeklődéssel beszélt” (Csáth 1994, 55). Az újbóli, immár éjszakai találkozás ezt az idilli képet megtöri, a sebész abszintját „mohó kéjvággyal” kortyolgatva vezeti fel hosszú, az étellel, különösen az idő múlásával kapcsolatos, tudományos monológját. Ismert gondolkodók elméleteit elemezve vázolja fel az általa kidolgozott, képzeletbeli új sebészeti eljárását az idő érzékelésének az emberi agyból való kioperálásáról. Ezzel az okfejtéssel Csáth ismételten rámutat a kávéházak művelődési életben betöltött kiemelkedő szerepére, hiszen milyen más helyszínen képzelhető el egy hasonlóan magas röptű, művelt, de a földtől mégis túlságosan elrugaszkodott beszélgetés lezajlása. Meglehet, hogy máshol nem bonyolódott volna ilyen teoretikus kérdésekbe. Hasonlóképpen, a kávéházak a kulturált szórakozás intézményeiként tűnnek fel Kosztolányi Dezső *A hamiskártyás* című novellájában, ahol mindössze éjfélig tartózkodik az elbeszélő: „Este, tíz óra felé, elment az *Aranyas* kávéházba. Lassanként társasága is akadt, egy cingár gyógyszerészegéd, meg egy fa arcú, fontoskodó városi díjnok. A pincér hozta a sakkot, eléjük terítette a repedezett viaszosvásznat, s a tintapecsétes zöld zsákból lassan szedegette a csempe, szomorú sakkfigurákat. Éjfélig sakkoztak, azután mind a hárman lefeküdtek” (Kosztolányi 1965, 97).

¹⁷⁴ *A kályha* novellájában a diák gondolataiban néhány pillanat erejéig szintén idilli képet mutatva villan fel a kávéházi helyszín: „És megfélekedezett az egyetemről, az utcákról. Még a nagy, fehér fényben úszó kávéházakról is, a kék cigarettafüstről, amely azokban tévetegen imbolyog az asztalok fölött, a fehér és piros biliárdgolyókról, amelyek oly simán és halk csattanással gurulnak a zöld posztón” (Csáth 1994, 19).

¹⁷⁵ „A véleményét mindig olyan tökéletes, értelmes mondatokban mondta el, mintha a betegének adná ki rendeléseit” (Csáth 1994, 54).

Érdemes megjegyezni, hogy Csáth *A vörös Esztiben* és *A költő megtérésében* a kávéházakra a züllött életmód színhelyeként utal. Az előbbiben az elbeszélő egyetemista diák a családi hajléktól elszakadva, önállóan tölti mindennapjait Budapesten. A fővárosi élet nem rontja meg, szerény életet él: „Vasárnap délutánjaimat a rokonoknál töltöttem, akik kijelentették, hogy szolid és jó fiú vagyok, és a pesti éjszakák nem kezdtek ki az arcom jó vidéki színét; nyilvánvaló, hogy korán fekszem, kávéházakba nem járok” (Csáth 1994, 70). Az utóbbi műben pedig a költő önző és erkölcstelen életét szenvedélytelen, tiszta életre való váltása érdekében mond le a kávéházak látogatásáról (Csáth 1994, 63). Milkó Izidor *Egy carrière története* című írásában bemutatott osztály tagjainak jó magaviseletét az a tény igazolja, hogy elkerülik a kávéházakat: „a biliárdot ugyan képesek voltunk megkülönböztetni a zongorától meg a mángorlótól, de attól a zöld asztaltól, mely a tanári szoba közepén állott, már nem; kártyázni pedig csak karácsonykor szoktunk, akkor is dióba. Mink voltunk a mintaosztály” (Milkó 1896, 5). Kosztolányi a *Béla, a butában* a címszereplő jólneveltségét és erkölcsös életfelfogását mennyasszonya családja így jellemzi: „Hiszen olyan szorgalmas, reggel ötkor kel és már kávéházba se jár, mint a többi jogász” (Kosztolányi 2015, 64). Az *Esti Kornél Negyedik fejezetében* a „becsületes városba” tett látogatás alkalmával Esti a narrátort egy „ízléstelen, aranyciradás” kávéházba is elvezeti, mely „*a szélhámosok és ingyenélők kedvenc találkozóhelyé*-nek volt jelezve” (Kosztolányi 2006a, 63). Ugyanakkor Sárszeg-regényeiben a vidéki értelmiség a kávéházak „füstbe pácolódott” levegőjében mulatozik. A *Pacsirtában* a tivornyázó Párducok asztaltársaság tagjai vagy a Magyar Király étteremben, vagy a Széchényi kávéházban lumpolnak déltől az estébe nyúlva, csütörtökönként pedig az Úri Kaszinóban megtartott „kanzasúrjaikon” Csinos Józsi és bandájának érzelmes és víg nótáit hallgatva szórakoznak.

A szövegek gyakran érzékeltetik a színvonal közötti különbségeket a törzsvendégek összetétele, a berendezés és a szolgáltatások színvonala alapján. Csáth Géza *A sebész* írásában az elbeszélő egy harmadrangú külvárosi kávéházba tér be. Kosztolányi Dezső *Őrült* című novellájában Lajost, a hivatalnokot munkatársai egy ócska kávéházban¹⁷⁶ látják meg, amely hely alacsony szintjéről több részlet is árulkodik, többek között a bútorok, a kávé és az étel rossz íze és minősége, illetve a tulajdonos kinézete: „Afféle kis külvárosi kávéház volt, viaszkosvászonnal bevont asztalkákkal, hol katonák és munkások hadikávéját isznak és keserű mákospatkót rágnak. Az öreg eltűnt szemem elől. Egyszerre látom, hogy a konyhából egész

¹⁷⁶ Azok az intézmények, amelyek nem feleltek meg a kávéházi cím viselésének 1880-as évek végén előírt követelményeknek (minimális alapterület 150m², belmagasság legalább 4 méter, az utca szintjén lévő helyiségek, két biliárdasztal), a kávéházak kategóriájába tartoztak (Saly 2005, 13–14).

otthonosan kijön, maga hozza vacsoráját, a kávésné pedig melléje ül. A nő nagyon kövér és csúnya, túl lehet már az ötvenen. Aranykarikák lógnak róla és elől minden foga aranyból van. Fülében pedig vatta” (Kosztolányi 2015, 233). Munk Artúr regényében, a *Bácskai lakodalomban* Lipkai Lajos húsz éves osztálytalálkozójának helyszíne a város egyik legelőkelőbb intézménye, az Arany Sas Kávéház „fényesen kivilágított helyisége” (Munk 2016, 151). Sokkal szegényesebb *A hinterlandban* és a *Bácskai lakodalomban* egyaránt megjelenő Nagy kávéház, amely inkább egy kocsmához hasonlatos, ahova „boros, szédült, olajos bőrű nyárspolgárok” járnak, ingujjra vetkőzött lókereskedők söröznek, öregurak sakkoznak és az egyetlen pincér a kasszának támaszkodva szundít (Munk 1981, 5; 2016, 109).

Milkó Izidor kávéházi történeteit a megszokott írói stílusára jellemző irónia, s nemegyszer a gúny felhangja lengi körül. „Ah, de ezek a kávéházi urak olyan kevésbé voltak járatosak a pártpolitika misztériumaiban, olyan kevésbé ismerték a vezetőembereket, az intim részleteket, a miniszteri büroók titkait, az udvari pletykákat. Szegények csak az újságokból ismerték az ú. n. közéletet, tehát onnan, ahonnan azt a legkevésbé lehetett kiismerni, s ezért olyan primitív kérdéseket intéztek hozzá, amelyekre felelni se lehet. S az is megtörtént, hogy egy-egy finomélű anekdotáját, amely valaha valóságos szenzációt csinált a Dorottya-uccában, a Klubban, itt – a fényes, de füstszagú kávéházban – nem értette meg senki...” – olvasható *A kegyelmes úr memoárjaiban* Katolnay István nyugdíjazott politikus jellemzése (Milkó 1924a, 121), amelyben kifigurázza és megkérdőjelezi a kávéházakban összegyűlő társág műveltségét. Katolnay, amint lehetőség adódik rá, otthagyja a kényeserből látogatott „díszes, de tagadhatatlanul füstszagú” helyet, miután politikustársai – a saját jó hírük érdekében – visszafogadják az előkelő körökbe azon bejelentése miatt, hogy memoárjaiban megírja az elmúlt évtizedek parlamenti történeteit. A *Harun al Rasidban* csak a király gondol „kultúrintézményként” a kávéházra, mivel személyesen egyben sem fordult meg. A kisregény első mondatai már rögtön a király naivitását hangsúlyozzák: „Este szeretett együtt ülni a családjával, mintha nem is király, hanem az ország egyik jómódú, gondtalan polgára lett volna. Nem ismerte a népszokásokat s a polgári erkölcsöket, s alattvalóiról azt hitte, e jó emberek a dolguk elvégzése után mindannyian a családi élet intim melegénél sütkéreznek, és távolról se sejtette, hogy ezeknek nagy része ilyenkor a kocsmákat és kávéházakat látgatja s azoknak füstös levegőjében keres »üdülés«-t a nap izzadságos fáradalmaira. Ófelsége saját magáról ítél...” (Milkó 1966, 7). „Álruhába öltözött” országjárása alatt, mely célja a nép megismerése, először nyer betekintést a kávéházi életbe: „Még sose látott kávéházat belülről, és gondolta, jó lesz ezzel a közjóléti intézménnyel is megismerkedni” (Milkó 1966, 38). Az

újdomság varázsa és az idegen környezet befogadása miatt minden apró részletet dokumentarista módon megfigyel: „Őfelsége kíváncsian tekintett körül. Nem csoda, először életében fordult meg ilyen kultúrintézmény helyiségében. Nézte a sok parányi asztalt, a kávézó polgárokat, a köztük sürgölődő pincéreket, a trónszerű emelvényen ülő fess hölgyet (nem tudta, hogy az a trón: kassza, s hogy az ott pompázó dáma: kasszatündér), de legfőképpen a három biliárdasztalt, amelyek mindegyikénél két-három vitézlő férfiú mérkőzött harcidáköval fölfegyverzetten” (Milkó 1966, 38). A tanár, kinek kíséretében érkezik a helyre, szóvá is teszi, hogy „úgy elbámul itten, mintha még nem látott volna soha kávéházat”, majd arról faggatja, hogy otthon hova szokott járni. A király tudatlansága és naivitása tovább fokozódik, amikor a Café Glóriát nevezi meg, amely „pazar fényel kivilágított helyisége” mellett autója gyakran szokott elsiklani az esti órákban. Rosszabb példát nem is mondhatott volna, hiszen a vidéki tanár felvilágosítja, hogy a szóban forgó, kívülről pompásnak gondolt hely igazából egy igazi éjjeli lokál, ahova „mulatni, pezsgőzni s bizony sokszor sikkasztott pénzt költeni járnak a könnyelmű vivőrök, akik ott nem is igen ülnek másként, mint lánnyal az ölüben” (Milkó 1966, 39).

Milkó kávéházi színterei az abszurd helyzetek generálóiaként szintén feltűnnek. Igen éles kontrasztot mutat be a *Zimay mindent elhisz* novellájában, amelyben a „jeles dalköltő és kiváló zenepedagógus” Zimay László, aki hatvan esztendeje után is örökgyerek maradt, barátai éppen egy kávéházban szórakoznak határtalan naivitásán: „két szép kék szemét, amelyek egy három esztendő kislány édes együgyűségével meredtek a romlott világ s a kávéház füstös levegője felé” (Milkó 1924b, 257). Zimay egyáltalán nem illik bele ebbe a környezetbe, mivel újságot sose olvasott, és a politikai élet sem érdekelte, ezért „Arabusul volt neki minden, ami a bűbajos nyelven szólt. S nemcsak a közéletől élt ilyen idegenségben, az egész gyakorlati élet s az élet gyakorlatisága elérhetetlen távolban volt tőle... Ezért hitt el mindent, amit pajkosságból elmeséltek neki, a legbolondabb képtelenségeket is” (Milkó 1924b, 258). Ugratásai az abszurditást fokozzák: elhiszi, hogy egy helybéli ismerőse egy királyi hercegnőt vesz feleségül, hogy az ügyész veszettséget kapott egy kutyaharapás miatt, sőt azt is, hogy 24 óra leforgása alatt a Korzikán foglyul ejtett ismerősének váltságdíját egy spanyol úriember kifizetette, aki így épségben hazatérhetett. Szintén az abszurd és a groteszk ábrázolás határát súrolja a Primadonna-kávéház a *Késő* címet kapó művében, amelyben a rossz hírű, örömlányokat futtató intézmény egy szerelmi dráma helyszínékként jelenik meg, ahol az egymásba szerető fiatal pár románca a lány erkölcstelen múltja miatt nem tud beteljesülni (Milkó 1924a, 251–262).

Kosztolányi Dezső ezzel szemben nosztalgikus idealizálással idézi meg a kávéházi kultúra aranykorát a „kávéházak válságának”¹⁷⁷ nevezett, a két világháború közötti korszakban keletkezett irodalmában. „*Réz-sárga alkonyaton egy körüti kávéház lármás csendélete, tükrökkel, hamis csillárokkal, gipsz-rózsákkal és emberfejekkel! Langyosat, föllem! Hordárt, a jobbsarokba! Szűrve, nélkül! Telefon, telefon! Jövök már! Itt az aszpirin! Öngyilkosjelöltek málnaszörpöt szopnak! Szalmaszálat hozzá, szalmaszálat! Az utolsó szalmaszálat! Gyorsan, mert betegnek lesz! Kutyanyelvet az írónak! Irodalmi fölvágottat! És egy ötletet, egy ötletet! A pincér, akit régen ismerek, mint minden pincért, szintén ismer engem, mint mindenkit, akit egyetlenegyszer látott! Kapkodva beszélgetünk, amint elszalad asztalom mellett! Öt perces és félórás szünetekkel!*” – kezdi az *Alakokban* 1929-ben megjelentetett *Pincér* szövegét (Kosztolányi 1929, 14), mely gyűjteményes kötetben természetes környezetükben jeleníti meg a kérdező-narrátor „interjúalanyait”. A kezdő állapotokat érzékeltető nyelvi mimézis,¹⁷⁸ az elhangzó felkiáltások beemelése a kávéházak forgalmas és pezsgő légkörének illusztrálását szolgálja, melyet követően a szöveg párbeszédese narrációba vált át. Ebben az ingergazdag környezetben a pincérnek nincs ideje elmélyült beszélgetés lefolytatására, ezért kezdetben rövid, lényegre törő válaszokat ad a munkájáról feltett kérdésekre, miközben kiszolgálja a vendégeket. A fokozatosan felengedő, negyvenhat éves tapasztalattal rendelkező kávéházi pincér anekdotái a nosztalgia hangján szólnak meg, mikor bemutatja a kávéházi figurákat, illetve saját, legemlékezetesebb élményeit.

Hasonlóan nosztalgikus ábrázolásmód érvényesül az *Esti Kornél Ötödik fejezetében*, melyben Kosztolányi külön fejezetet szentel a kávéházi színhelynek. Az 1929-ben megírt részlet Esti Kornél két barátjával eltöltött, 1909. szeptember 10-ei napjának „mozgalmas és

¹⁷⁷ Magyarország kávéházi kultúrája fokozatosan hanyatlott a 20. század első felétől kezdve: 1914-ben még 368 kávéház állt nyitva Budapesten, ami 1922-re 223 intézményre csökkent, a húszas évek végére pedig számuk alig kétszáz felett mozgott. „[A] kávéházakat kultiváló közönség még mindig a megélhetés nehézségeivel küzd, a kávéházak forgalma állandóan apadóban van. Ez az apadás nem is annyira a látogatottság csökkenésében, mint inkább a fogyasztott cikkek kisebb értékű voltában, vagyis kevesebb bevételben nyilvánul meg. [...] Sajnálattal kell megállapítanunk, hogy a háborút követő gazdasági és politikai válságokban az a társadalmi osztály pusztult el, amely a városi közönségnek éltető eleme: az intelligens iparos-, kereskedő-, tisztviselő- és szabadfoglalkozásúak tömege, akik a közterhek súlya alatt roskadozva a mindennapi kenyér gondjaival küzdenek.” – idézi Zeke Gyula *Volt egy feketém* című kötetében a kávé ipartestület 1928. február 20-ai, a Budapesti Kereskedelmi és Iparkamara Elnökségének címzett beadványának szövegét (Zeke 2014, 30).

¹⁷⁸ Kosztolányi Dezső az *Alakokban* több alkalommal is él nyelvi mimézissel:

„*Meeting, start, finish, favorit. Csupa angol szó röpköd körül az alagi zsoké-kocsmában*” (*Zsoké*) (Kosztolányi 1929).

„*Központ! Halló, halló! Mással beszél! Központ! Tizenkét óra! József! Egyedül? Hozom már! Központ! Maradjon kérem! Teréz! Lépjén ki! Megvan, tessék! Központ! Csengetem! Foglalt! Központ! Központ! Központ!*” (*Telefonos kisasszony*) (Kosztolányi 1929).

„*Szenzáció, szenzáció, hamisított macesz, vízbe fült a fogkefe*” (*Rikkancs*) (Kosztolányi 1929).

tanulságos” leírását tartalmazza, amelyben azt követhetjük végig, hogy a napközbeni semmittevés miként vált át züllésbe a tanyájuknak számító New York kávéházban. Maga az induló Kosztolányi is gyakran feltűnt a budapesti New York karzatának nagyhangú társaságában, a „vadak” között. „Ezek a fiatal emberek folyton tréfáloztak, vitatkoztak, üldögéltek a galérián, írták verseiket és cikkeiket, miközben igyekeztek közel kerülni a Nyugat folyóiratot szerkesztő Osváthoz. Egész napjukat a kávéházban töltötték, Kosztolányi elsősorban Karinthyval és Somlyó Zoltánnal ült közös asztalnál.” – közli Arany Zsuzsanna *Kosztolányi Dezső élete* című monográfiájában (Arany 2017, 84). Esti Kornél Kanickyvel és Sárkánnyal kibővülő hármasa Kosztolányi Karinthy Frigyes és Somlyó Zoltán Balkán Egyletbeli társulását juttathatja eszünkbe, amely polgárpukkasztó szövetség célját a „különféle csínyek, utcai botrányok, beugratások, műverekezők rendezése” adta, miközben a három barát „örökös bohém pénzzavarban” csatangolt (Arany 2017, 87). Szegedy-Maszák Mihály ugyancsak azt a megállapítást teszi, hogy „tagadhatatlan, hogy mind a levelekben, mind a naplóban föllelhetők olyan töredékek, amelyek azt mutatják, hogy Esti Kornél alakja mélyen átélt szerepjátszás következtében formálódott” (Szegedy-Maszák 1998b).

Estit Sárkány tizenegy órakor ébreszti fel, majd Kanickyvel a Körúton találkozva délben érkeznek meg a New Yorkba. Hogy komolytalan szándékkal térnek be a helyre, már az út közbeni bolondozásuk előre sejteti: bemennek egy állatkereskedésbe, hogy egy majomra alkudjanak, minden szembejövőnek tréfából köszönnek és kalapot emelnek, léggömböt kötnek a gomblyukukba. Törzsasztaluknál először számba veszik anyagi helyzetüket, majd hitelre, Sárkány kéziratának felmutatásával rendelnek. Esti saját maga és Kanicky részére „kutyanyelvet”¹⁷⁹ is kér, viszont alig fognak bele az írásba, a munka semmittevésbe csap át: „Kanicky pár mondatot írt a krokiból. Megint abbahagyta az írást. Hordárt hívatott, levelet küldött annak, akinek telefonozott. Cigarettaztak és sóhajtoztak. Nevettek és búsultak gyors egymásutánban. Integtek a tükörelablakon át az utcán elhaladó nőknek. Amikor a pincér gyümölcsöket vitt előttük, keresztneveket adtak a gyümölcsöknek. Az alma: Károly, a szőlő: Ilona, a szilva: föltétlenül Ödön, a körte: a puhasága, élvetege miatt Jolán stb. Valami nyugtalanság visketett bennük. Társasjátékot játszottak betűkkel, színekkel, hangokkal, összekeverve, tódítva-foldozgatva mindent. Fölvetették a legfurcsább kérdéseket, mi lenne, ha valami nem úgy volna, amint van? Nem, ők nem voltak megelégedve a teremtéssel” (Kosztolányi 2006a, 73).

¹⁷⁹ cégjelzéses írópapír

A hármás érkezésekor, délben a kávéház még csöndes és nyugodt, a kései reggeli kávézók indulni készülnek, a takarítónők takarítanak. Három órára a hangulat fokozódni kezd, egyre több ember tűnik fel: „A kávéház zúgott, a zaj a karzaton egyre erősödött. Ebben a harsány lármában érezték életük ütemét, azt, hogy mennek valahová, hogy haladnak előre. Minden asztal, minden fülke el volt foglalva. A füstből viharfellegek tornyosultak. Jólesett elnyúlni ebben a gőzben, ebben a meleg pocsoltyában, semmire se gondolni, figyelni, hogy fortyog és bugyborékol, s tudni, hogy azokat, akik benne lubickolnak, lassanként elernyeszti, megabálja, összefőzi, együvé kotyvasztja, egyetlen zsidongó korhelylevessé” (Kosztolányi 2006a, 73). Az összegyűlt társaság késő délutánba nyúlva komoly témákat, eszméket, filozófiákat vitat meg: „Ezek mind egyszerre beszéltek. Arról, hogy van-e az embernek szabad akarata, hogy milyen alakú a pestisbaktérium, hogy mennyi Angliában a munkabér, hogy milyen messze van a Sirius, hogy mit értett Nietzsche az »örök visszatérés«-en, hogy jogos-e a homoszexualitás, és hogy Anatole France zsidó-e. Mindennek bele akartak hatolni az értelmébe, gyorsan és alaposan, mert bár nagyon fiatalok voltak valamennyien, alig többek húszévesnél, úgy érezték, hogy már nincs sok idejük. [...] Az élet közönyösen hullámozott. Scartabelli a Bhagavad-gitáról meg a Nirvanáról beszélt nekik, mérsékelt érdeklődés közepette. Vándory V. Valér egy francia regényt fordított. Az iránt tudakozódott a jelenlévőktől, hogy mit jelenthet magyarul: *derechef*. Mocosay a kiejtését kifogásolta. Elkérte tőle a könyvet. Azon a véleményen volt, hogy ez egy olyan virág neve, mely nálunk nem is nő. Mások egy trágárságra gyanakodtak. Legtöbben azt tanácsolták, hogy hagyja ki a szót, mire Vándory V. Valér kihagyta az egész szakaszt, és tovább dolgozott” (Kosztolányi 2006a, 75–77). Estire a környezet és az ott tartózkodó emberek inspirálóan hatnak, viszont mégsem kezd munkába: „Ott ült közöttük, hallgatta szavaik zsongását. Vonzódott hozzájuk. Ebben a zűrzavarban minden hang egy-egy billentyűt ütött meg lelkében, rokon volt mindenkivel és mindennel. [...] Írni akart. Várta a pillanatot, mikor a kétségbeesés és undor odáig fokozódik, hogy már öklődni kell, s ekkor minden kiszakad majd belőle, ami fontos és lényeges, nemcsak a mellékes és esetleges” (Kosztolányi 2006a, 75–76).

Az estébe nyúlva, Sárkány és Kanicky lakásába tett rövid kitérő után, mikor visszatérnek a kávéházba, a szellemi tivornya züllésbe fordul át. „A karzaton a második vezérkar foglalt helyet, tizenhét-tizenkilenc éves ifjoncok. Putterl, a kis Hajnal s a kis Wallig rumos fekete és egyiptomi cigaretta mellett harcos folyóiratot alapítottak, a lehető legmagasabb színvonallal, a megcsontosodott hagyományok, az akadémia, a vének ellen. Mellettük Abmentis zenére írt szöveget, s énekelte az első sorát: *Oh, lány madárkám*. A lány helyett kétszótagú, jambusos szóra lett volna szüksége, ennek folytán így próbálgatta a sort:

Oh, kemény madárkám. Viszont ezt mégse használhatta. Dalolva új jelzőt keresett, mely a szövegbe is, a madárkához is illik. Erdődy-Erlauer képviselte a régi nemzedéket. Ő az első fülkében kotolt, rámeredve kéziratpapírjára, melyre egész délután csak ennyit írt: *Az életem olyan...* De azóta se tudta folytatni. Nem tudta, hogy milyen az élete, nem tudott rá hasonlatot találni, ami nem is volt csoda: Erdődy-Erlauer élete semmihez se hasonlított, az pont olyan volt, mint az ő élete” (Kosztolányi 2006a, 79–80). Ezen körülmények között hagyja ott Esti Kornél társaságával a New Yorkot, akikkel hajnal háromig a városban bolyong, majd végül a semmittevést és züllést megkoronázva, egy utcalány szobájában fejezi be napját.

A disszertáció vizsgálata alá vont írók Budapesten játszódó prózai szövegeiben több alkalommal is felbukkannak a főváros legelegánsabb és legnépszerűbb kávéházai, köztük a már emlegetett New York, továbbá a Centrál és a Philadelphia is. New Yorkban „játszik az egész kávéház: a biliárd, a sakk, a kártya mellett halandzsza, kecskerím, eszperente, képrejtvény kacagtatja a háborúig felhőtlenül derűs polgár- és bohém-világot.” – szemlélteti az intézmény századfordulós arculatát Saly Noémi a *Törzskávéházamból zenés kávéházba, Séta a budapesti körutakon* című kötetében (Saly 2005, 43), mely leírással az *Esti Kornél* ismertetett fejezetének színtere és cselekménye kiváltképp összecseng. Ismeretében nem meglepő, hogy Kornél és barátai itt tartanak fent törzsasztalt. A New Yorkkal szemben a Centrálról Saly Noémi egészen másfajta képet fest, ahol a „művelt, halk szavú, de annál keményebb kezű kávé üzemében hatalmas nemzetközi lapválaszték, remek pincérgárda, de főként csönd és nyugalom volt. Nem tűrte meg a belvárosi éjszaka kétes figuráit, tettekre szűnő nőcskéit, sem a kósza duhajokat, akárkik voltak is: megtörtént, hogy egyszerűen elemelte a márványasztal Nyitra vármegye főjegyzője elől, amikor az részegen randalírozni merészelt volna a szellem e csöndes fellegvárában: – Ön pedig itt nem lesz kiszolgálva!” (Saly 2005, 36). Csáth Géza *A doktorné* című novellájának női címszereplőjének törzshelye a Centrál kávéház, ahol a férfiakkal egyenértékű vendégként a hely szolgáltatásait élvezzi: „Kávét rendelt és külön egy csésze habot hozzá. Azután összeszedett egy csomó újságot. Divatlapokat, külföldi illusztrált újságokat, hazai vicclapokat, és evés közben azokat nézegette” (Csáth 1994, 205). A hölgyek csak fokozatosan hódították meg ezeket az intézményeket, először a kialakított „hölgyteremnek” vagy „hölgyóráknak” köszönhetően. Az irodalmi kávéházak vendégkörét az írófeleségek, illetve a „rajongó” hölgyközönség tagjai gazdagították (Szentés–Hargittay 1997), míg végül a nők kávéházakba való járása a 20. század elejétől természetes szokássá vált. Viszont a századfordulón azokat, a férfitársaságban időző nőket, akik nem a férjük kíséretében jelentek meg, még bűnösnek bélyegezték meg. Tisztos családanya sosem mutatkozhatott ezen intézmények egyikében sem, hiszen azzal – a

kor szemlélete szerint – női és családi hivatását hanyagolta el. Az önállóan, főként kései órákban betérő hölgyeket elsősorban prostituáltként tekintették, de legalábbis büfédámának, táncosnőnek, „macskazenekarok” tagjának vagy kasszírónőnek kellett lenniük (Arany 2017, 80). Ezzel párhuzamban az irodalomban a „kávéházi nő” jellemzően a bűnös és bűnre csábító városi élet jelképévé vált (Varga 1996). Kosztolányi az *Esti Kornél*ban a „kávéházi nőket” igencsak rossz színben tünteti fel, hiszen azok a férjeiket otthon hagyva jelennek meg: „Nők vették körül. A »csongrádi asszony«, aki kéthetenként fölrandult az ura mellől, és szabad idejét írók között töltötte, irodalmi leányok, áldémonok, egy halvány artistanő, aki beteg lehetett s egy sárga arcú, puffadt nő, nagy és rettenetes, mint Klütaimnéztra. Fehérben, kékben, feketében ültek itten, kivirágozva a forró mocsárban, akár Hévízen a tavirózsák” (Kosztolányi 2006a, 76). A zsúfolt nyári kávéházba inkognitóban betérő Csányi gróf egy asztalnál két nőre, egy anyára és annak leányára figyel fel Csáth Géza *A gróf úr húsvétja* című írásában. A férfinak rögtön megakad a szeme a leányon, elsőként a környezetből kirívó jelenléte, s majd csak utóbb a vonzó külseje¹⁸⁰ miatt. Talán éppen a megismerkedés helyszíne gyorsítja fel az egymáshoz fűződő viszonyuk alakulását: a gróf már aznap hazakíséri az anyalánya párost, és attól kezdve minden este a munkahelye előtt várja a lányt, ahonnan hazafelé tartva „sok édes titkos csók csattant el” közöttük (Csáth 1994, 383). Ezzel szemben *A doktorné* novellájában a címszereplő szokását, aki egyébként a férjét elhagyva tölti felhőtlen életét a fővárosban (Csáth 1994, 205–206), nem éri megrovás, amely az erkölcsösebbnek tekinthető helyszín¹⁸¹ választásával és a látogatási idővel¹⁸² is magyarázható.

A kor nézetét a kávéházakba való járásra vonatkozólag Sztrókey Kálmán, Csáth gimnáziumi osztálytársa a Szabadkáról szóló visszaemlékezéseiben a következőképp ismerteti: „Délután a korzóra járt a diák, és az állomásra, este pedig a vasúti parkban sétálgattunk. [...] S mikor valamennyi vonat kiment, bevonultunk a Kossuth utcára az alkonyati korzóra. Volt idő, mikor ilyenkor én beosontam a Nemzeti kávéház udvari sarokszobájába, hol a kitűnő sakkmester, Temunovich Zoltán trónolt, s ahonnan édesapám egyszer szégyenszemre nádpálcával kergetett haza. Nem a sakk miatt, hanem a kávéházért” (Sztrókey 1941, 34). Mindezekből arra lehet következtetni, hogy az intézmények szerepét valóban kettős mércével mérték, ahol a polgárok hol a társaság miatt, hol pedig a művelődés vagy szórakozás céljából fordultak meg, ám látogatásuk nem volt összeegyeztethető a

¹⁸⁰ „Üde, fiatal, karcsús és kívánatos telt leányka volt. Egyszerű kék-fehér csíkos kartonruhácska simult plasztikus természetű, és blúzára egy szerény ibolyacsokor volt tűzve. Feltűnő orrocskája, éjfekete dús haja és sötétkék szemei egyszerűen elbűvölték a gróft” (Csáth 1994, 382).

¹⁸¹ Saly Noémi fentiekben idézett leírása alapján (vö. Saly 2005, 36).

¹⁸² A doktorné öt és hét között jár mindennap a Centrál kávéházba, amely időszakot Kosztolányi Dezső *Budapest, a kávéváros* című cikkében „családidőnek” nevezi (Kosztolányi 1996).

szerény és mértéktartó életmóddal. Mindezt a fentiekben bemutatott irodalmi reprezentációk kiválóan szemléltetik, hiszen bennük az írók néha önmaguknak is ellent mondó ábrázolásmódok mentén jelenítik meg a korszak társadalmának és irodalmának népszerű helyeit.

IV. Zárószó

A doktori értekezés prózai szövegek felől megközelített, médiaközi kutatása egyrészt az intermediális elbeszélés kifejező módjainak feltárására, elemzésére és rendszerezésére, másrészt a kiválasztott művészeti ágak – a zeneművészet, a képzőművészet, a fotóművészet, a filmművészet, az építőművészet – és a tér kapcsolatát elemző, térpoétikai vizsgálatokra bomlott fel. A művészetköztesseggel való foglalkozás az irodalomtudomány viszonylag új keletű kutatási iránya, mely a 20. század utolsó évtizedeiben kezdte meg térhódítását, majd dolgozták ki a komparatistikai vizsgálódásokat megalapozó elméleteket. Alkalmazása korunkban esszenciális, hiszen az intermedialitás az irodalmi szövegek általános jellegzetessége, mely az írás közlési közegén belül megjelenő másik médium imitálásaként vagy tematizálásaként válik értelmezhetővé. Kép és textus, fénykép és textus, film és textus, valamint zene és textus médiumközi együtthatásának elemzése elsődlegesen – az eltérő rögzítési rendszerekből adódóan – a kifejezési műveletek határainak és sajátosságainak feltárását követeli meg, mivel a szöveg szemiotikai rendszerén belül végbemenő mediális átvitel megfelelő fordítási folyamatokat feltételez. A különféle médiumok összekapcsolásának gondolata alapvetően felveti a kérdést, hogy vajon képes-e, és ha igen, akkor miként képes a textus saját jelrendszere által egy másik médium megidézésére, közvetítésére. Kutatásomban erre választ adva kerültek felvázolásra a prózai szövegen átszüremlő, materiálisan rögzíthető zeneiség és képiség közvetítési módjai, különös figyelemmel a médiumok között felfedezhető eltérésekre. A témával kapcsolatos meglátásait L. Varga Péter *Az intermediális olvasás alakzatai* címet kapó tanulmányában a következőképp foglalja össze: „Hogy az irodalmi szövegek írásának és olvasásának történeti alakulásában milyen hatásmechanizmusok kondicionálták a művészeti ágak közti regiszterváltás lehetőségeit, arra nem csak a más mediális viszonyok szerint létesülő zenei és vizuális kultúra produkcióinak egyirányú, szimulatív befolyása lehet a válasz, hanem az észlelés antropológiai feltételeinek tudományos reflektálása is. A mentális folyamatok, így az olvasás jelentésképző szándéka mellett [...] látványelemek, [...] akusztikai effektusok »belső« meghallása az egymástól különböző mediális rendszerek imaginatív – és ily módon az olvasás automatizmusaként érthető folyamat – fölismerését, illetőleg az e rendszerek közötti legtermészetesebb átjárást biztosítják” (L. Varga 2007b, 59).

A vizualitás a verbális művészeteken belül tapasztalható interakciójának, illetve betöltött rendeltetésének elmélete igen gazdagnak bizonyul, mely formái egészen

viSSZANYÚLNak a klasszikus retorika nyelvi alakzataihoz, a hüpotüposziszhoz és az ekphrasziszhoz. Ezen ismeretközlési formák alapján mutattam be Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr epikus alkotásinak képiséget közvetítő és vizuális befogadást lehetővé tevő, azaz a látásra vagy látványra alapozó elbeszélésmódjait, kiegészítve a verbális képmegidézések és a vizuális alkotások szóbeli leírásainak variációival. Az elbeszélő szövegekbe ágyazott képeket a közös jegyek mentén sikeresen tipizáltam, melyhez Orosz Magdolna csoportosítási szempontrendszere: a fikción kívül és belül létező képek felosztása nyújtott támpontot. Kép és szó mediális együtthatása kapcsán hasonlóságokat fedeztem fel a narráción belül betöltött funkció és működés tekintetében. A megmutatkozási formák között egyaránt jelentkeztek egyszerű említések; a szövegtérhez tartozó, vizuális kellékek (esztétikai tartozékok, látványelemek); jelentéshordozók, státuszszimbólumok, valamint a szűzsé tematikájában központi szerepet betöltő elemek is. A textuson belül alakot öltő, falra függesztett, fiktív képeket a négy író prózai életművét szem előtt tartva két nagy csoportra: mitizáló funkcióval rendelkező, egy-egy alak köré szerveződő képekre, illetve esztétikai kellékekre választottam külön.

Fénykép és szöveg mediális érintkezését, a fotó prózába való íródásának módozatait a betöltött szerepkörök mentén (az emlékek helyettesítője, a múltbéli események bizonyítója, a birtoklás és a vágykeltés eszköze) tárgyaltam. A fotóművészetet illetően cáfolni kívántam e médium termékeinek valóságot tükröző tulajdonságáról kialakított koncepciót. Az általános társadalmi használat a fényképen látható valóság képzetét abból eredezteti, hogy egy felvétel precízebb viszonyban áll a látható valósággal, mint az utánzás bármely eszköze (Sontag 1999, 12). Azonban e feltételezésből kiindulva rá tudtam mutatni, hogy a fénykép is csupán értelmezi a valóságot. A fotó verbális beíródásainak elemzésével pedig az irodalom hagyományos ábrázolásmódjaival szemben megmutatkozódó, újfajta reprezentációs lehetőségeket, illetve a vizuális narráció önálló narratív szintet eredményező képességét szemléltettem.

Kutatásom során felfigyeltem arra, hogy a zene irodalomban történő leképződésének, zene és textus intermediális érintkezésének elmélete kimondottan szegényes, emiatt a zeneművészetre utaló tartalmi elemek rendszerezéséhez és bemutatásához egy saját tipológia felállítására vállalkoztam. Az alkotásokon belül megnyilvánuló aspektusok feltárását Werner Wolf és Irina Rajewsky az intermediális tematizáció és imitáció terminusok kapcsán megfogalmazott teóriái felől közelítettem meg. A témakört Orosz Magdolna elgondolásához hasonlóan, a fikción kívül és a fikción belül létező, zenéhez kötődő karakterek és zeneművek irodalmi beíródásai mentén dolgoztam fel, mely kategóriákat további alcsoportokra soroltam.

A fikción kívül létező, elbeszélő szövegekbe ágyazott intertextusokat Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr szépirodalmi korpuszában három szinten mutattam ki: az auditív érzékelés vagy a zene tartalmi elemeinek összehasonlítását felkínáló hivatkozások; a zeneművek irodalmi átfordítása nyomán létrejövő, potenciális azonosságok; továbbá a textusba integrált tematikus elemek formájában. Ám egy egységes tipológia kialakítása lehetetlenné vált, mivel az előfordulások sokszor a felállított rendszer köztes állapotait, vegyítését eredményezték.

Az intermedialitást tárgyaló fejezetek: kép és textus, valamint zene és textus viszonyának vizsgálata végeztével arra a konklúzióra jutottam, hogy hüpotüposzisz és ekphraszisz, imitáció és tematizáció működésük szempontjából egymáshoz hasonlatos nyelvi alakzatok. Míg a hüpotüposzisz és az imitáció egy másik médium benyomásait keltik, addig az ekphraszisz és a tematizáció mediális produktumokra való hivatkozásaikkal referenciaszerepet hordoznak.

Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr életművéből kibontakozódó térnarratíva elemezhetőnek bizonyult a művészeti ágak megmutatkozásának szempontjából is. A doktori értekezés térpoétikát központba állító fejezeteiben elsőként az írók szülőföldi környezetének, Szabadka térkontextusának fikcióvá válását ismertettem. Irodalmukat Philippe Lejeune önéletrajzi tér elmélete felől közelítettem meg, mely gyakran a referenciális olvasat lehetőségét is felkínálta. Vizsgálódásaim alkalmával azt a következtetést tettem, hogy vidék-képük és -tapasztalatuk fikcionalizálódása nyomán létrejövő szöveg-városaik gátló tényezőként működnek. Csáth Géza, Kosztolányi Dezső és Munk Artúr számára a provinciális környezet lehetőség- és érték-hiányos, Milkó Izidor esetében kultúra-hiányos tér olvasatában jelentkezik. A bahtyini modellre épülő kisváros reprezentációik az adott irodalomtörténeti korszak eszmetörténeti: a maradiság, a változatlanosság és a kilátástalanság szerinti értelmezéseket nyújtják, melyből kiindulva igazoltam a vidék determinatív erejének az egyéni sorsok, főleg a környezetből kiemelkedő, művész alakok szempontjából betöltött, korlátozó szerepét. Emellett megállapítottam, hogy Csáth a novelláiban a zenei állapotok minőségi szintjének vonatkozásában erőteljes funkciót rendel a környezethez.

A tér és zene viszonya, a térhez kötődő zene kapcsán elidőztem a cigányzene, mint a századfordulós Magyarország jellegzetes zenéjének irodalmi jelenléténél. Számba vettem, hogy a kiválasztott írók mely szerepkörökben (az otthon jelképe, a szülőföld légkörének megidézője, az eszmék hirdetője, hangulatteremtő motívum stb.) foglalták bele a cigánymuzsika kultuszát alkotásaikba a kor és a térség művészeti életét tükrözve. A cigány

szereplők leírásait a sztereotipizálás szempontjából ugyancsak elemeztem. Abból a feltevésből indultam ki, hogy az irodalmi reprezentációk a sztereotípiákra alapozó gondolkodásmódokat fogják követni, s azok megragadhatóvá fognak válni az szövegek által. Ezen elgondolás mentén vizsgálódva arra a felismerésre jutottam, hogy egyidejűleg kettős sztereotipizálással találkozhatunk: a cigányéval és a tipológián belül elhelyezkedő cigányzenészéval.

A térpoétika vonatkozásában foglalkoztam az építőművészet irodalmi jelenlétével is. Szabadka 20. század eleji városképeinek az építészet oldaláról bemutatott nyomaira Csáth Géza és Munk Artúr alkotásaiban bukkantam rá, mely leírásokban a kor társadalmának általános ítéletét szintén azonosítottam. Csáth Géza a szecessziós épületekben az ízlést és a stílust fedezi fel, míg Munk Artúr azokról – a mozgalomra jellemző túldíszítettség miatt – elítélő hangvételben szól. Ám rávilágítottam arra, hogy Munk a regényeinek térhasználatában kihasználja ezen objektumok karakterességét, s azokat térbeli orientációt segítő támpontokként építi be. Funkciójukat a térről szerzett tapasztalatok mozgósítása, továbbá a szintér adott részeinek az aktivitási és észlelési térben betöltött szerepének leírhatóvá való tételében határozza meg.

Érdekes témaként boncolgattam a kávéházak és egyéb intézmények (kávémérések, vendéglők, kocsmák, kaszinók) irodalmi megjelenítésének módjait is. Kiindulópontként a kávéházakról, mint a társas élet egyik jellegzetes helyszíneiről a századforduló idején kialakított közhelyes kép szolgált, mely a falaik között folyó életet egyenlőnek tekintette a művészértelmiség társas életével. A kávéházak a művészetek otthonaként való megnyilvánulását sikerült Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr fikciós szövegeinek térnarratívája alapján igazolnom, viszont rámutattam arra is, hogy e szövegszínterek egy sokkal komplexebb értelem hordozójaként definiálhatóak. A szimbolikus térhasználat eseteként egyaránt helyet nyújtanak a szórakozásra, a züllésre, a művelődésre és a munkára is, mely egymásnak ellent mondó ábrázolásmódok remekül érzékeltetik, hogy a térkontextusban betöltött funkciójukat nem érdemes leredukálni.

Az intermedialitással és a térpoétikával foglalkozó vizsgálatok során egyaránt felfigyeltem arra, hogy a művész karakterek az alkotások állandó és visszatérő elemei. E szereplők listája a négy író szépirodalmi műveinek tekintetében kimondottan terjedelmes, mely fikatív világokhoz tartozó alakok egyben az értelmezési irányok sokaságát is kínálják. Alkalmat adnak a művészlét kérdéseinek és nehézségeinek, valamint a művész-modell/múzsza-befogadó között fennálló kapcsolat tárgyalására. Kategorizálásuk során közös

vonásokat fedeztem fel, mint például a művészetből kiábrándult festő/szobrász, a vidéki környezetben elzüllő zenész, a polgári miliőben zongorázó nő/lány szereplőket illetően.

A doktori értekezés megalapozó hipotézisét, mely szerint a művészeti terek textusban való megjelenésének minőségét befolyásolja az írónak az adott területhez fűződő kapcsolata, pártolása, művészetszemlélete és esetleges szakértelme, alá tudtam támasztani, ellenben a négyükre vonatkozó, előzetesen megfogalmazott ítéleteket nem sikerült teljes egészében igazolnom. A kutatás témájának meghatározása alapvetően Csáth Géza „három-művész” alakjából indult ki, kihez azonos metszéspontok mentén elemezhető szerzőket kutattam fel. Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr bizonyos formában szintén kapcsolatban álltak a kiválasztott művészeti ágazatokkal. Életművük az elvégzett, akkurátus előkutatás alapján megfelelt a felállított követelményeknek, mely végső céljaként arra vállalkoztam, hogy a prózai szövegekben fellelhető példákon keresztül vázoljam fel a textus és a művészetek között fennálló mediális összefüggések eseteit, valamint a művészetek közötti átjárási lehetőségeket. Arra voltam kíváncsi, hogy e négy író művészetek iránt mutatott érdeklődése és érzékenysége miként válik kimutathatóvá az írásművészetük formai, szerkezeti és tartalmi elemeiből, tehát az irodalom sajátosságai érdekelték.

„Nem hazugság azt mondani, hogy az embernek több köze van a zenéhez, mint a többi művészethez. Mintha a muzsika jobban hozzánk tartozna, közvetlenebbül és egyenesebben érintené a lelkünket, mint az írás, a kép vagy a szobor.” – írja Csáth Géza *A zenéről* című cikke kezdő mondataiban 1907 decemberében (Csáth 2000, 127). Életművéből a vizsgált művészeti ágak közül valóban a zeneművészettel kapcsolatos intermediális referenciák emelkednek ki. Az ő alakja tette kiváltképp nyilvánvalóvá, hogy a művészethez fűződő kapcsolatának ismerete segítséget nyújthat az írásmódjának megközelítésében, s akár szolgálhatja egy tematikus egység kialakítását is a zenei jellegű utalásai, szépirodalmi és önéletrírói szövegei között. A kutatás rávilágított, hogy Munk Artúr irodalma kifejezetten gazdag zenei motívumokban, mely szempontból *A hinterland* című, az első világháborút tematizáló kötete emelkedik ki. A regény muzikalitása nemcsak a különböző médiumok összekapcsolása nyújtotta lehetőségekről, hanem Munk katonaévei alatt tapasztalt, háború és zene közötti kapcsolatáról, valamint a művészeti ág iránti fogékonyságáról egyaránt tanúskodik. Milkó Izidor irodalmában – a bevezetőben megfogalmazott feltevés ellenére – a zeneművészet nem játszik akkora szerepet, mint a privát életében. A Milkó-opusban a leghangsúlyosabban inkább a vizualitás irodalomba való kódoltsága, pontosabban a fikción kívül létező képzőművészeti alkotások beíródásai jelentkeznek. Anekdotázó, társadalomkritizáló személyisége írásművészete hangvételén keresztül szintén

megmutatkozik, műveiben műveltségi fokát, főként a képzőművészeti alkotások iránt mutatott érdeklődését csillogtatja meg. Míg Kosztolányi Dezső írásaiban a vizualitás, illetve a technikai érzékelés újabb formái uralkodnak, melyekben a publicisztikai írásaiból ismeretes, az ismereteket továbbító közegek iránt mutatott érdeklődése nyilvánul meg. Fénykép- és filmszerű írásmódja szövegszervező erőként működik, leírásai sűrűn erőteljes vizuális hatást keltenek, nyelvileg létrehozott eseménysorai pedig filmként láttatják-olvastatják magukat.

A kutatás során igazoltam Ajtay-Horváth Magda a kultúrélmény irodalmi művek stílusalakító tényezővé való válása kapcsán kifejtett vélekedését (Ajtay-Horváth 2001). A vizsgált szövegek a korabeli filozófiai, művészeti és a társművészetek újdonságait integráló képessége egyaránt megnyilvánult a korstílusok és stílusirányzatok (naturalizmus, szecesszió), a színszimbolika, a „divatos” művészek (bécsi klasszicista és német romantikus zeneszerzők), a művészetek területén egyeduralkodóvá váló műfajok (opera, operett) vagy a technikai médiumok széleskörű elterjedése vonatkozásában. Stílustörténeti szempontból a szecesszió hatása emelkedett ki, hiszen az irodalmi szecesszió sajátosan intermediális jelenség: legtöbbször képeket ír le, képi elemeket érzékeltet. Az intermedialitás a narrativitás vizuális és verbális médiumát egyaránt jellemzi. A szöveg – akárcsak a kép – a szubjektív ábrázolás eszköze, a reprezentációs rendszerek változásának és együttélésének kifejezője (Füzi–Török 2006).

Az értekezés az irodalmi szövegek és a választott művészeti ágak összefüggéseinek vizsgálatára helyezte a hangsúlyt, ezért az összehasonlító elemzések során megpróbáltam kiemelni a médiumok közötti különbségeket és hasonlóságokat is. Igyekeztem rámutatni az intermediális szöveghozadékokat működtető művek hozadékaira, a művészi ábrázolás formáira és céljaira. A szakirodalom ugyan már foglalkozott a kiválasztott szerzők alkotásaiban felbukkanó intermediális jelenségek értelmezésével, különösképp Csáth Géza zenei tárgyú fikciós prózája kapcsán. Azonban mindeddig egyetlen kutatás sem tűzte ki célul az életműükben megjelenő művészi terek és intermediális aspektusok egységes vizsgálatát, nem hoztak létre egy tematikus egységet a művészeti alkotások és a szépirodalmi szövegek között, így ebből a szempontból újszerűnek tekinthető a kutatás. Jelen disszertáció ezt a hiányt hivatott pótolni, továbbá fel kívánja térképezni a művészi aktusok reprezentációi mögött álló motivációkat, amely tudományos jelentősége a 19. század végi és a 20. század eleji magyar irodalmat, a művészetek és az irodalom kapcsolatát elemző vizsgálatok segítségnyújtására irányul. Az irodalomtanítás módszertana szempontjából ugyancsak érdemes figyelembe venni a kutatás eredményeit. A kortárs szemléletű oktató-nevelő munkában egyre szélesebb körben kerül alkalmazásra a tantárgyakon, s egyúttal a

tudományágakon átívelő projektmódszer. A feldolgozott témák interdiszciplináris jellegük által e pedagógiai-didaktikai módszer megvalósításában rejlő lehetőségeket szemléltetik. Emellett az értekezés érdekes, s egyben értékes eredményekkel szolgálhat abban a tekintetben is, hogy két, az egyetemes magyar irodalomban ismert, valamint két, a vajdasági magyar irodalmi kánon peremére szorult író életművét analizálja, s von közöttük párhuzamot. Annak ellenére, hogy az elemzésekhez nem azonos mennyiségű korpusz állt a rendelkezésemre, igyekeztem az arányok megtartására, az adott témák mind a négy író kontextusában való megfigyelésére. Ugyanakkor elkerülhetlenné vált a bizonyos művészeti ágak irodalmi jelenléte közötti különbségek konstatálása. Összegzésként mégis elmondható, hogy sikerült mind a négyük munkássága kapcsán azonos és egyedi jelenségekre is felfigyelnem.

Kutatásomat innovatívnak találok a szövegelemzés megközelítési módjainak oldaláról is. Az önéletrajzi tér elméletének bevonása lehetővé tette a szerzőt foglalkoztató eszmék, gondolatok, tervek, magatartásformák irodalmi művekben való felbukkanásának elemzését, illetve az életmű közötti kapcsolódási pontok felismerését, mely következtében élet és írás egysége bomlott ki. Az életművet kísérő másodlagos textusok nyomán kibontakozó interpretációk olyan háttérértelmezőkként működtek, melyek nem csupán az értelmezés irányát befolyásolták, hanem az olvasatok keretét is adták. A kortörténeti magyarázatok dimenziójával pedig egyrészt a történelmi háttér az írók érzékenységére gyakorolt hatását, másrészt az irodalmi szövegek a korról és a társadalomról közvetített képét kívántam feltárni. Zárásként megállapítható, hogy az intermediális jelenségek, valamint a művészet és tér kapcsolata megragadható Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózájában.

Felhasznált irodalom:

Kiadások:

- Aradi Péter–Körössi P. József (2010): *Zene. Magyar írók novellái a zenéről*. Budapest: Noran Libro Kiadó
- Babits Mihály–Juhász Gyula–Kosztolányi Dezső (1959): *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Belia György. Budapest: Akadémiai Kiadó
- Brenner József (2020): *Emlékeim. Memoárok 1860–1942*. Szerkesztette: Dévavári Beszédes Valéria. Szabadka: Életjel Kiadó
- Csáth Géza (1908a): Vándor-Weiner Leó. *Nyugat*, 1908, 1 (5). Forrás: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00005/00135.htm> (2020.06.19.)
- Csáth Géza (1908b): Vén cigányok. *Nyugat*, 1908, 1 (21). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00020/00442.htm> (2020.06.03.)
- Csáth Géza (1911): *Zeneszerző portrék*. Budapest: Politzer Zsigmond és fia
- Csáth Géza (1977): *Ismeretlen házban. II. kötet: Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Összegyűjtötte és az utószót írta: Dér Zoltán. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Csáth Géza (1989): *Napló 1912–1913*. Az utószót írta: Töttös Gábor. Szekszárd: Babits Kiadó
- Csáth Géza (1994): *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza (1995a): *Napló 1912–1913*. Az utószót írta: Töttös Gábor. Budapest: Windsor Kiadó
- Csáth Géza (1995b): *Rejtelmek labirintusában. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza (1997): *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914–1916*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Dér Zoltán és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza (2000): *A muzsika mesekertje*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza (2002): *Napló 1912–1913*. Közreadta és a kísérő tanulmányt írta: Dér Zoltán. Szeged: Lazi Kiadó

- Csáth Géza (2004): Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről. In Szajbély Mihály (szerk.): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Budapest: Nap Kiadó, 290–298.
- Csáth Géza (2005a): *Napló (1897–1899) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Közreadta, sajtó alá rendezte és az utószót írta: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2005b): *Emlékirataim a nagy évről. Háborús visszaemlékezések és levelek*. Az írásokat, fotókat közreadta és az utószót írta: Dér Zoltán. Szeged: Lazi Kiadó
- Csáth Géza (2006): *Napló (1900–1902) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Közreadta és az utószót írta: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2007a): *Napló (1903–1904) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Közreadta: Dér Zoltán. Az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2007b): *Napló (1906–1911) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Szerkesztette és az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2007c): *1000 x ölel Józsi. Családi levelek 1904–1908*. Közreadta: Dér Zoltán. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2008a): *1000 x ölel Józsi. Családi levelek 1909–1912*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2008b): *1000 x ölel Józsi. Családi levelek 1913–1919*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem
- Csáth Géza (2009): Régi levél kézirata a Tannhäuser bemutatójáról. In Hózsa Éva: *Csáth-allé (és kitérők): összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről*. Szabadka: Szabadegyetem, 38–44.
- Csáth Géza (2013): „*Méla akkord: hínak lábat mosni*”. *Naplófeljegyzések 1897–1904*. Az eredeti kéziratok alapján sajtó alá rendezte: Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum
- Csáth Géza (2014): *Napló 1912–1913*. Budapest: Fapadoskonyv.hu
- Csáth Géza (2016): *Úr volt rajtam a vágy. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906–1914*. Az eredeti kéziratok alapján sajtó alá rendezte: Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza (2017): *Sötét örvénybe süllyedek. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1914–1919*. Az eredeti kéziratok alapján sajtó alá rendezte: Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó

- Csáth Géza (2020): *Smaragd asztal. Csáth Géza válogatott levelezése*. A szöveget gondozta és a jegyzeteket írta: Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Csáth Géza–Havas Emil–Munk Artúr (1980): *A repülő Vucsidol*. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Dér Zoltán (1985): *Levelek Kosztolányihoz (1907–1936)*. A leveleket válogatta, sajtó alá rendezte, a bevezetőt és a magyarázó szöveget írta: Dér Zoltán. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyletem
- Dér Zoltán (1988): *A Kosztolányi család levelezéséből*. A leveleket válogatta, az előszót, az utószót és a jegyzeteket írta: Dér Zoltán. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegyletem
- Jász Dezső (2001): *Hasznok és keserűségek. Egy szabadkai gimnazista századvégi naplója (1908–1910)*. Közreadta, a szöveget gondozta és az utószót írta: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyletem
- Kosztolányi Dezső (1908): A jó vidék. *A Hét*, 1908, 19 (34): 548–549.
- Kosztolányi Dezső (= P–n) (1911): Gioconda. *A Hét*, 1911, 22 (35): 560–561.
- Kosztolányi Dezső (1929): *Alakok*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00700/00741/00741.pdf> (2018.08.27.)
- Kosztolányi Dezső (1934): Milkó Izidor. *Kalangya*, 1934, 3 (9): 609–612.
- Kosztolányi Dezső (1937): *Bölcsőtől a koporsóig*. Budapest: Révai Kiadó
- Kosztolányi Dezső (1958): *Írók, festők, tudósok I-II*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (1965): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*. Sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Magyar Helikon
- Kosztolányi Dezső (1969): *Álom és ólom. Cikkek, karcolatok 1904–1913*. Az írásokat összegyűjtötte: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (1970): *Füst. Cikkek, karcolatok 1914–1920*. Sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (1972): *Negyvennégy levél. Költő családon belül*. A leveleket összegyűjtötte és sajtó alá rendezte: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadkai Munkásegyletem
- Kosztolányi Dezső (1974): *Sötét bújócska. Hírlapi cikkek 1933–1936*. Sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (1976): *Látjátok, feleim*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó

- Kosztolányi Dezső (1985): *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum
- Kosztolányi Dezső (1990): *Nyelv és lélek. Tanulmányok*. Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (1996): Budapest, a kávéváros. *Budapesti Negyed*, 1914, 4 (2–3). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/kave.htm> (2018.02.29.)
- Kosztolányi Dezső (1998): *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Réz Pál. A naplót sajtó alá rendezte: Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Osiris Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2004): *Tükörfolyosó: magyar írókról*. Szerkesztette és a jegyzeteket készítette: Réz Pál. Budapest: Osiris Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2006a): *Esti Kornél*. Törökbálint: Akkord Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2006b): *Szabadkikötő: esszék a világirodalomról*. Szerkesztette és a jegyzeteket készítette: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kosztolányi Dezső (2007): *Édes Anna*. Törökbálint: Akkord Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2008a): *Pacsirta*. Törökbálint: Akkord Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2008b): *Aranysárkány*. Törökbálint: Akkord Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2010): *Nero, a véres költő*. Törökbálint: Akkord Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2013a): *Pacsirta*. Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: Bucsecs Katalin. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2013b): *Kosztolányi Dezső levelezése I. 1901–1907*. Szerkesztette: Buda Attila. Összeállította, a leveleket sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és a kísérő tanulmányt írta: Buda Attila, Józán Ildikó, Sárközi Éva. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2014): *Aranysárkány*. Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: Bengi László és Parádi Andrea. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2015): *Béla, a buta. A rossz orvos. Kisregények és elbeszélések*. Szerkesztette: Bartók István és Sárközi Éva. Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: Bartók Flóra, Bartók István, Józán Ildikó és Sárközi Éva. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2020): *Csodát nekem. Karácsonyi prózák és versek*. A kötet anyagát válogatta és összeállította: Jolsvai Júlia. Budapest: Jaffa Kiadó
- Milkó Izidor (1880): *Mindenütt és sehol*. Budapest: Weismann Testvérek
- Milkó Izidor (1883): *Divatok*. Budapest: Révai Testvérek

- Milkó Izidor (1887): *Egy kritikus albumából*. Budapest: Grill Károly
- Milkó Izidor (1895): *Római mozaik. Emlékek és jegyzetek az örök városból*. Budapest: Révai Testvérek
- Milkó Izidor (1896): *Egy carrière története és egyéb elbeszélések*. Budapest: Singer és Wolfner
- Milkó Izidor (1897): *Mosoly. Húsz vidám történet*. Budapest: Singer és Wolfner
- Milkó Izidor (1899): *Úri emberek. Jegyzetek a társaságról*. Budapest: Singer és Wolfner
- Milkó Izidor (1924a): *Firenzei eset és egyéb elbeszélések*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1924b): *Spekuláné és társai. Régi és új figurák*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1924c): *Asszonyok. Novellák és más írások*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1924d): *Baedeker írásaiból. Novellisztikus dolgok*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1924e): *A miniszter barátja. Mosolygó történetek*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1924f): *Írók és könyvek. Novellák és tárcák*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1928): *Ketten. Képek, jelenetek*. Szabadka: Minerva
- Milkó Izidor (1966): *Harun al Rasid és egyéb írások*. Válogatta: Szeli István. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Munk Artúr (1930): *A nagy káder*. Budapest: Pantheon Kiadó
- Munk Artúr (1981): *A hinterland*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Munk Artúr (1999): *Napló 1915–1916*. Szabadka: Szabadegyetem
- Munk Artúr (1953): *Köszönöm addig is...* (Regényrészlet). *Híd*, 1953, 17 (1): 19–24.
- Munk Artúr (2016): *Bácskai lakodalom. Porvárosi történet az ezerkilencszázhuszas évekből*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Munk Artúr (2018): *Köszönöm addig is...* Budapest: Minerva
- Scheiber Sándor–Zsoldos Jenő (1959): *Tizenkét Kosztolányi levél*. Budapest: Akadémiai Kiadó

Szakirodalom:

- Acsády Ignác (1966): Mindenütt és sehol. In Milkó Izidor: *Harun al Rasid és egyéb írások*. Válogatta: Szeli István. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 249–256.
- Adorno, Theodor W. (1998): A zenével kapcsolatos magatartás típusai. Fordította: Bán Zoltán András (et al.). In *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Válogatta és szerkesztette: Zoltai Dénes. Budapest: Helikon Kiadó
- Adorno, Theodor W. (2007): Töredék a zenéről és a nyelvről. Fordította: Zoltai Dénes. *Holmi*, 2007, 19 (1–12): 1024–1027.
- Ajtay-Horváth Magda (2001): *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület. Forrás: <http://mek.niif.hu/03900/03917/03917.htm> (2020.09.23.)
- Aladžić, Viktorija (2001): A szecesszió születése Szabadkán. Fordította: Sinkovits Péter. *Üzenet*, 2001, 31 (4). Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/64/aladzic1.html> (2019.11.26.)
- Allport, Gordon Willard (1999): *Az előítélet*. Fordította: Csepeli György. Budapest: Osiris Kiadó
- A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása. Első rész. (1912). *Magyar Statisztikai Közlemények*, Új sorozat, 42. kötet. Budapest: Magyar Kir. Központi Statisztikai Hivatal
- A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása. Második rész. (1913). *Magyar Statisztikai Közlemények*, Új sorozat, 48. kötet. Budapest: Magyar Kir. Központi Statisztikai Hivatal
- A magyar szent korona országainak 1910. évi népszámlálása. Ötödik rész. (1916). *Magyar Statisztikai Közlemények*, Új sorozat, 61. kötet. Budapest: Magyar Kir. Központi Statisztikai Hivatal
- Angyalosi Gergely (1986): A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában. *Literatura*, 1986, 13 (1–2): 9–15.
- Anonim (1903): Nemzeti Szalon Szabadkán. *Bácskai Hírlap*, 1903. március 25.: 2–3.
- Arany Zsuzsanna (2017): *Kosztolányi Dezső élete*. Budapest: Osiris Kiadó
- Augé, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Fordította: Fáber Ágoston. Budapest: Múcsarnok Nonprofit Kft.
- Avar Katalin (2016): Intermedialitás Turgenyev Nemesi fészek című regényében. *Barátság*, 2016, 23 (6): 8780–8784.

- Bachelard, Gaston (2011): *A tér poétikája*. Fordította: Bereczki Péter. Budapest: Kijárat Kiadó
- Badics Ferenc (1891): A Bácska. In *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben*. 7. kötet: *Magyarország II*. Budapest: Magyar Királyi Államnyomda – Révai Kiadó
- Bagi Zsolt (2006): *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*. Budapest: Balassi Kiadó
- Bagyinszki Zoltán–Gerle János (2008): *Alföldi szecesszió*. Debrecen: Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft.
- Bahtyin, Mihail (1976): A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In *A szó esztétikája*. Budapest: Gondolat Kiadó, 257–302.
- Bal, Mieke (1998): Látvány és narratíva egyensúlya. Fordította: Hartvig Gabriella. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó, 155–182.
- Bal, Mieke (2006): Fokalizáció. Fordította: Ferencz Anna. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Elektronikus kiadás. Forrás: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szoveggyujtemeny/chatman/index.html> (2020.05.03.)
- Bányai János (2003): A bennszülött etnográfus: Kosztolányi kisprózáiról. In *Egyre kevesebb talán. Tanulmányok, kritikák*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 65–71.
- Barthes, Roland (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította: Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó
- Barthes, Roland (2002): A Szerző halála. Fordította: Babarczy Eszter. In Vilcsek Béla (szerk.): *Az irodalomtudomány „provokációja”. A műalkotás születése és megközelítése*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 399–403.
- Barthes, Roland (2003): A történelem diskurzusa. In Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Budapest: L’Harmattan – Atelier
- Barthes, Roland (2005): Szemiológia és városkutatás. Fordította: Schneller Dóra. 2000, 4 (4). Forrás: <http://ketezer.hu/2005/04/szemiologia-es-varoskutas/> (2019.10.29.)
- Bazin, André (1977): A fénykép ontológiája. In Kelendi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Bednánics Gábor (2006): Topográfia és mitológia között. A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában. In Bednánics Gábor–Eisemann György: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Budapest: Ráció Kiadó, 213–233.

- Belohorszky Pál (1975): A „szép” morálja. Kosztolányi Dezső regényei. *Irodalomtörténet*, 1975, 57 (3): 552–590.
- Belting, Hans (2003): Test-kép-médium. Fordította: Kelemen Pál. In *Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*. Budapest: Kijárat Kiadó
- Bence Erika (2011): Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* című regénye a térségi várostörténeti diskurzusban. *Hungarológiai Közlemények*, 2011, 12 (4): 27–36.
- Bence Erika (2014a): A nevelés és a fegyelmezés csődje. (Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*). *Képzés és gyakorlat*, 2014, 12 (1–2): 5–22.
- Bence Erika (2014b): Napló(regény) az első világháborúról. Darvas Gábor: „Mindent meg gondoltam és mindent megfontoltam...”. *Hungarológiai Közlemények*, 2014, 15 (3): 106–117.
- Benjamin, Walter (1969): Párizs, a XIX. század fővárosa. Fordította: Barlay László–Berczik Árpád. In *Kommentár és prófécia*. Budapest: Magyar Helikon, 75–93.
- Benjamin, Walter (1980): A fényképezés rövid története. Fordította: Pór Péter. In *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Békéscsaba: Magyar Helikon, 689–709.
- Bernáth Mária (1967): A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. *Filológiai Közöny*, 1967, 4 (3–4): 218–221.
- Beszédes Valéria (2008): Utószó. In Csáth Géza: *1000 x ölel Józsi. Családi levelek 1909–1912*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Beszédes Valéria. Szabadka: Szabadegyetem, 141–150.
- Biczó Gábor (2005): Séta a debreceni Kossuth téren, avagy „vizuális narratológia” gyakorlatban. In N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Budapest: Kijárat Kiadó, 85–96.
- Boehm, Gottfried–Pfoth, Helmut (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag University Press
- Boehm, Gottfried (1998): A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról. Fordította: Rózahegyi Edit. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó, 19–36.
- Bóka László (1978): *Csáth Géza novellái*. Bölcsészeti doktori disszertáció. Budapest: Franklin Társulat Nyomda
- Bónus Tibor (2006): A csúf másik – szégyen és részvét: Kosztolányi Dezső: Pacsirta. *Tiszatáj*, 2006, 60 (5): 51–72.

- Bori Imre (1981): Munk Artúr és *A hinterland*. In Munk Artúr: *A hinterland*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 235–243.
- Bori Imre (1986): *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Bori Imre (1988): A szerkesztő megjegyzése. Napló 1912–1913. *Híd*, 1988, 52 (1):75.
- Bori Imre (1993): A „homo novus” nagysága és tragédiája. In *Prózatörténeti tanulmányok*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 100–124.
- Boros János (2010): Zene, irodalom és filozófia. Megjegyzés a zene filozófiájához. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 9–19.
- Bozó Péter (2013): *Operett Magyarországon (1859–1960)*. Elektronikus kiadás. Forrás: <http://www.zti.hu/mza/m0402.htm> (2020.07.25.)
- Bökös Borbála (2014): *Intermediality and Narrative Identity in Paul Auster's oeuvre*. Doktori értekezés. Kézirat. Debrecen. Forrás: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/202857/Bokos.EN.Theses_t.pdf?sequence=10&isAllowed=y (2020.07.31.)
- Broch, Hermann (1988): *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés?* Fordította: Györffy Miklós. Budapest: Helikon Kiadó
- Cassirer, Ernst (2000): Mitikus, esztétikai és teoretikus tér. Fordította: Utasi Krisztina. *Vulgo*, 2000, 2 (1–2). <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/cassir.htm> (2019.02.10.)
- Cassou, Jean (1985): *A szimbolizmus enciklopédiája: festészet, grafika, szobrászat, irodalom, zene, színház*. Fordította: Déva Mária. Budapest: Corvina
- Chatman, Seymour (2006): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Fordította: Sággy Miklós. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Elektronikus kiadás. Forrás: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20i%20rodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szoveggyujtemeny/chatman/index.html> (2020.05.03.)
- Compagnon, Antoine (2006): *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Fordította: Jeney Éva. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Crnković Gábor (2015): Medialitás – intermedialitás – látványszövedékek. In *A Monarchia-irodalom sztereotípiáinak továbbírásai és kultúraközisége a kortárs vajdasági magyar novellairodalomban*. Doktori értekezés. Kézirat. Újvidék

- Ćurković-Major Franciska (2002): Zágráb képe Fejtő Ferenc *Érzelmes utazás* című regényében. *Tiszatáj*, 2002, 56 (10): 77–87.
- Csányi Erzsébet (2010): Jazzes akkordmenetek a jeans-prózában. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 107–117.
- Csemer Géza (2001): Fejezetek a magyar cigányzene történetéből. In Kovalcsik Katalin (et al.) (szerk.): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. Budapest: Iskolafejlesztési Alapítvány – Oktatási Minisztérium – Eötvös Loránd Tudományegyetem
- Dánél Mónika (2002): Szöveg és kép viszonyában. Az intertextualitás szerepe két orosz hasonmás történetben. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képvittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 125–144.
- Dánél Mónika–Sándor Katalin (2018): Intermedialitás. In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest: Ráció Kiadó, 283–287.
- de Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete*. Fordította: Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó
- de Man, Paul (1997): Az önéletrajz mint arcrongálás. Fordította: Fogarasi György. *Pompeji*, 1997, 8 (2–3): 93–107.
- Demény Dezső (szerk.) (1938): *Hangverseny kalauz. Szinfóniák, szinfónikus költemények, nyitányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa
- Dér Zoltán (1969): *Az árny zarándoka (Csáth Géza emléke)*. Szabadka: Szabadkai Munkásegyletem
- Dér Zoltán (1980a): Utószó. Becsvágy és földhözragadtság. In Csáth Géza–Havas Emil–Munk Artúr: *A repülő Vucsidol*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 181–192.
- Dér Zoltán (1980b): Ikercsillagok (Kosztolányi Dezső és Csáth Géza). Tanulmányok, kritikák, dokumentumok. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Dér Zoltán (1997): Romlás és boldogság – Egy életmű új elemei. In Csáth Géza: *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914–1916*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Dér Zoltán és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 297–307.
- Dér Zoltán (2005): Előszó. In Csáth Géza: *Napló (1897–1899) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Közreadta, sajtó alá rendezte és az utószót írta: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyletem, 7–8.

- Dér Zoltán (2006): Utószó. In Csáth Géza: *Napló (1900–1902) / ifj. Brenner József (Csáth Géza)*. Közreadta és az utószót írta: Dér Zoltán. Szabadka: Szabadegyetem, 211–225.
- Diószegi András (1963): *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Dobos István (2009): Az olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalomértelmezésében. *Irodalomtörténet*, 2009, 90 (1): 68–80.
- Duranci Béla (1983): *A vajdasági építészeti szecesszió*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Duranci, Bela (1999): *Farkas Béla*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Eisemann György (2006): A város mint emlék és fikció. Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja* és más „pesti regények”. In Bednanincs Gábor–Eisemann György: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Budapest: Ráció Kiadó, 234–246.
- Érfalvy Livia (2012): *Kosztolányi írásművészete*. Veszprém: Iskolakultúra
- Eriksen, Thomas Hylland (2008): *Etnicitás és nacionalizmus*. Fordította: Becze Szabolcs (et al.). Budapest: Gondolat Kiadó
- Faragó Kornélia (2001): *Térrányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Faragó Kornélia (2016): *Idők, terek, intenzitások*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Fenyves Ferenc (1934): Dóri bácsi. *Kalangya*, 1934, 3 (9): 612–615.
- Flusser, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*. Fordította: Veress Panka, Sebesi István. Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE Bölcsészettudományi Kar
- Foucault, Michel (2000): *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Fordította: Angyalosi Gergely (et al.). Debrecen: Latin Betűk
- Fried István (2012): Művészetköziség. In *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest: Ludicus, 119–147.
- Fülep Lajos (1918): Magyar építészet (Magyar művészet I.). *Nyugat*, 1918, 11 (8). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00244/07341.htm#jegyz1> (2018.03.28.)
- Füzi Izabella–Török Bálint (2006): *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged. Elektronikus kiadás. Forrás: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20i%20rodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20i%20rodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html) (2018.12.21.)
- Gács Anna (é.n.): Irodalomelmélet és hipertext. In *Hipertext, hipermédia*. Szabadbölcsészet. Elektronikus kiadás. Forrás:

http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index5ebd.html?option=com_tanelem&id_tanelem=790&tip=0 (2019.11.21.)

- Gács Anna (2002): *Miért nem elég nekünk a könyv. A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*. Budapest: Kijárat Kiadó
- Gadamer, Hans-Georg (1994): Szó és kép – „így igaz, így létező”, Az épületek olvasása. Fordította: Bonyhai Gábor (et al.). In *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó
- Gadamer, Hans-Georg (1997): A kép és a szó művészete. Fordította: Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 274–284.
- Gaszó Hargita (2018): Mélységek és magasságok. Munk Arthur író, orvos első világháborúban és orosz fogságban töltött időszakának katoniorvosi szerepéről. *Tanulmányok*, 2018, 57. füzet (2): 95–106.
- Genette, Gérard (1996): Az elbeszélő diszkurzus. Fordította: Sepeghy Boldizsár. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 61–98.
- Gintli Tibor (2005): „Valaki van, aki nincs”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. Budapest: Akadémiai Kiadó
- Grlica, Mirko (2001): A szecessziós Szabadka – Az ellentétek városa. *Üzenet*, 2001, 31 (4).
Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/64/grlica.html> (2019.11.26.)
- Gubás Ágota (1999): A háború mint abszurdum. In Munk Artúr: *Napló 1915–1916*. Szabadka: Szabadegyetem, 5–12.
- Gyáni Gábor (1995): *A modern város történelmi dilemmái*. Debrecen: Csokonai Kiadó
- Gyáni Gábor (1999): *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó
- Gyáni Gábor (2000): *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest: Napvilág Kiadó
- Gyáni Gábor (2006): Magyarország társadalomtörténete a Horthy-korban. In Gyáni Gábor–Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris Kiadó, 187–389.
- Gyáni Gábor (2016): *A történelem mint emlék(mű)*. Pozsony: Kalligram Kiadó
- Halász Gábor (1939): Vázlat a szecesszióról. *Nyugat*, 1939, 32 (10). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00645/20781.htm> (2018.03.25)
- Hammerstein Judit (2017): A hátszág szélhámosai. Munk Artúr: *A hinterland. Kortárs*, 2017, 61 (7–8): 161–165.
- Hanák Péter (1988): *A Kert és a Műhely*. Budapest: Gondolat Kiadó

- Harkai Vass Éva (1987): Porlód mítosza. *Híd*, 1987, 51 (10): 1330–1333.
- Harkai Vass Éva (2001): *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Harkai Vass Éva (2002): Nero és Vergilius. *Üzenet*, 2002, 32 (1). Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/65/harkai.html> (2020.08.05.)
- Harkai Vass Éva (2004): A hatalom és művészet relációi a 20. századi magyar művészregényekben. In Jankovics József–Nyerges Judit (szerk.): *Hatalom és kultúra. Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai I.* Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, 352–356.
- Hatos Pál (2010): Genf mint példa. *Térpoétika – a Helikon Folyóirat különszáma*, 2010, 56 (1–2), 165–186.
- Havas Károly (1934): Milkó Izidor. *Kalangya*, 1934, 3 (9): 629–632.
- Heidenreich, Stefan (2004): Die Revolution der modernen Kunst. Was hat die Fotografie damit zu tun? In Maar, Christa–Burda, Hubert: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont Verlag, 204–215.
- Herceg János (1999): *Összegyűjtött esszék, tanulmányok. Első kötet*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastava sredstva
- Hima Gabriella (1998): „Penetráns tekintet”. Kosztolányi Dezső: Pacsirta. *Irodalomtörténet*, 1998, 79 (4): 585–601.
- Hirsch, Eric Donald, Jr (1987): A szerző védelmében. Fordította: Kiss Anikó. In Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete II.* Szeged: JATE, 407–430.
- Horváth Futó Hargita (2009): *Iskola-narratívák. Térpoétikai megközelítés*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
- Hózsá Éva (2009a): *Csáth-allé (és kitérők): összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről*. Szabadka: Szabadegyetem
- Hózsá Éva (2009b): Játéknak indult. In Ágoston Pribilla Valéria–Hózsá Éva–Ninkov K. Olga (szerk.): „Csak nézni kell ezeket a rajzokat...” *Csáth Géza földesi naplójainak és rajzfüzetének atlasza*. Szabadka: Városi Könyvtár, 43–46.
- Hózsá Éva (2010): Ouverture és továbbtétel. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális átlelkesítés. Zene – beszéd – irodalom*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 61–70.
- Hózsá Éva (2012): Térbeli köztesség és szituatív térszemponatok a vajdasági magyar novellában. In Pioldner Judit–Tapodi Zsuzsa (szerk.): *A tér értelmezései – az*

- értelmezés terei*. Kolozsvár – Csíkszereda: Erdélyi Múzeum Egyesület, Státus Kiadó, 205–215.
- Ispánovics Csapó Julianna (2010): *Kötél/tánc/zene*. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális átlelkesítés. Zene – beszéd – irodalom*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 101–106.
- Iványi István (1892): *Szabadka szabad királyi város története. II*. Szabadka: Bitterman József
- Iványi István (1909): Szabadka. szab. kir. város. In Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyei és városai, Bács-Bodrog vármegye I–II*. Budapest: Országos Monográfia Társaság
- Jörgné Draskóczy Ilma (1902): Férfi és nő. *A Hét*, 1902, 13 (40): 630. Forrás: http://misc.bibl.u-szeged.hu/19165/1/a_het_1902_040.pdf (2019.04.04.)
- Kaffka Margit (1989): Csáth Géza. A varázsló kertje. In Szajbély Mihály (szerk.) (2004): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Budapest: Nap Kiadó, 97–98.
- Káich Katalin (2009): Csáth Géza Szabadkája. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Csáth-járó átjáró. Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diszkurzusok metszéspontja* (konTEXTUS KÖNYVEK 3.). Újvidék: Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 223–248.
- Károly Adrienn (2018): A szecesszió stílussajátosságai Csáth Géza korai novellisztikájában. *Tanulmányok*, 2018, 57. füzet (2): 161–174.
- Károly Adrienn (2019): Zenére komponált novellák, avagy zenei motívumok Csáth Géza *A varázsló kertje* c. novelláskötetében. In Muhi B. Béla (szerk.): *Vajdasági Magyar Tudóstalálkozó 2018. Közösség, kutatás, kihívás: konferenciakötet*. Szabadka: Vajdasági Magyar Akadémiai Tanács, 115–121.
- Kékyl Lajos (1934): Milkó Izidor munkáiról. *Kalangya*, 1934, 3 (9): 636–639.
- Kelevéz Ágnes (1985): Előszó. In Kosztolányi Dezső: *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum
- Kenyeres Ágnes (szerk.) (2001): *Magyar életrajzi lexikon. 1000–1990*. Budapest: Akadémiai Kiadó. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html> (2019.04.28.)
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, 1993, 1 (4): 166–179.
- Kibédi Varga Áron (1997a): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Fordította: Somlyó Bálint. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 300–320.

- Kibédi Varga Áron (1997b): A realizmus alakzatai (Zeuxistól Warholig). In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Pécs: Jelenkor
- Király István (1986): *Kosztolányi: vita és vallomás. Tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kis Petronella (2017): Egy Wagner-opera parafrázisa: Csáth Géza: *Délutáni álmom*. In Nagy Beáta–Surányi Beáta–Ujvári Nóra (szerk.): *A fantázia hippogriffje. A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége*. Budapest: Reciti Kiadó, 223–233.
- Kis Petronella (2019): A medializált zenei elbeszélés érzékelési tapasztalata. A novellába ágyazott opera áthallásai. In Fogarasi György–Tóth Ákos (szerk.): *Szövegek között 21*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 138–160.
- Kiss Ferenc (1998): Kosztolányi Szabadkája. In *Kosztolányi-tanulmányok*. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 133–136.
- Kiss Gusztáv (2001): Római mozaikok. Milkó Izidor utazásai. *Üzenet*, 2001, 31 (2). Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/57/kiss.html> (2018.09.09.)
- Kiss Noémi (2011): *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc: Műút Könyvek
- Kolta Magdolna–Töry Klára (2007): *A fotográfia története. Előzmények, egyetemes fejlődés, jeles magyarok*. Budapest: Digitálfotó
- Konstantinović, Radomir (2001): *A vidék filozófiája*. Fordította: Radics Viktória. Budapest: Kijárat Kiadó
- Kósa László (szerk.) (2006): *Magyar művelődéstörténet*. Budapest: Osiris Kiadó
- Kosztolányi (= Kosztolányiné) Dezsóné (1938): *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai Kiadó
- Kovács András Bálint (1997): *Film és elbeszélés*. Budapest: Korona Kiadó
- Kovács Krisztina (2013): *Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában*. Doktori értekezés. Kézirat. Szeged. Forrás: http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1962/19/ertekezes_Kovacs_Krisztina_2013.pdf (2019.10.23.)
- Kovács Szilvia (2010): *Budapest a századfordulón – A modern nagyváros narratívái*. Doktori értekezés. Kézirat. Debrecen. Forrás: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/108050/Kovacs_Szilvia_ertekez-es-t.pdf?sequence=5&isAllowed=y (2019.10.30.)
- Koval Erika (1987): A szecesszió és Csáth Géza. A szecesszió nyelvi jegyei Csáth korai novelláiban. In: Dér Zoltán (szerk.): *Emlékkönyv Csáth Géza születésének századik évfordulójára*. Szabadka: Veljko Vlahović Munkásegylet, 71–89.

- Kövér György (2006): Magyarország társadalomtörténete a reformkortól az első világháborúig. In Gyáni Gábor–Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris Kiadó, 9–186.
- Krieger, Murray (1991): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London: John Hopkins University Press
- Krieger, Murray (1995): Das Problem des Ekphrasis. In Boehm, Gottfried–Pfothner, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag, 41–58.
- Krieger, Murray (2017): Kép és szó, tér és idő. Az ekphrasisz témája iránti lelkesedés – és elkeseredés. Fordította: Milián Orsolya. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Fotográfia és irodalom*, 2017, 63 (4): 501–525.
- Kulcsár Szabó Ernő (1987): Az intermedialitás elve az irodalomtörténetben. In *Műalkotás – szöveg – hatás*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 450–465.
- Kulturális Enciklopédia. Elektronikus kiadás. Forrás: <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Naplo.htm> (2019.11.20.)
- Lacan, Jacques (1993): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra. Fordította: Erdélyi Ildikó, Füzesséry Éva. *Thalassa*, 1993, 3 (2): 5–11.
- Lajosi Krisztina (2006): A zene mint kulturális gyakorlat a 19. században. Mátray Gábor zenetörténetétől a Zenészet Lapokig. In Jeney Éva–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Budapest: Balassi Kiadó
- Lajosi Krisztina (2011): Áthallások zenében és irodalomban. Zene és irodalom mint fordítás. In Balogh F. András–Berszán István–Gábor Csilla (szerk.): *Újrateremtett világok. Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*. Budapest: Argumentum, 165–177.
- Lejeune, Philippe (1980): *Je est un autre*. Párizs: Seuil
- Lejeune, Philippe (2002): Az önéletírás meghatározása. Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. Fordította: Z. Varga Zoltán. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Autobiográfia kutatás*, 2002, 48 (3): 272–285.
- Lejeune, Philippe (2003): *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*. Fordította: Varga Róbert. Budapest: L’Harmattan
- Lejeune, Philippe (2008): A napló mint „antifikció”. Fordította: Z. Varga Zoltán. In Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Budapest – Pécs: L’Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 13–24.

- Lengyel András (2000): Egy-két szó a fikció referencialitásáról. In *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 7–14.
- Lofland, Lyn H. (1983): A városi élet felfogása. A chicagói hagyomány. Fordította: Carolina Ivanescu. In A. Gergely András (szerk.) (2007–2010): *Városnarratívák. Városantropológiai mintázatok Terézváros példáján II.* Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete – Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 106–115.
- Lotman, Jurij (1994): A művészeti tér problémája Gogol prózájában. In Kovács Árpád–V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai.* Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 119–185.
- Lőrinczy Huba (1991): Csáth Géza és E. T. A. Hoffmann. Szecesszió és romantika kapcsolata egy novella tükrében. In: *A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében.* Budapest – Bécs: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1051–1057.
- Lukács György (1972): Az utak elváltak. In: Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió.* Budapest: Gondolat Kiadó, 500–502.
- L. Varga Péter (2007a): Az intermediális olvasás alakzatai. Prózaolvasás: metonimikusság és médiumok transzpozíciója. In Tolcsvai Nagy Gábor (et al.) (szerk.): *Prózafordulat.* Budapest: Kijárat Kiadó, 70–86.
- L. Varga Péter (2007b): Az intermediális olvasás alakzatai. Médiumköziség a líra- és prózaértésben. *Alföld*, 2007, 58 (4): 58–79.
- Lyka Károly (1902): Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, 1902, 1 (3): 164–181.
 Forrás: http://epa.oszk.hu/00000/00009/00003/muveszet_01_magyarstilus.htm
 (2019.07.01.)
- Mahler, Andreas (1999): Stadttex-te-Textstädte, Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In *Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination.* Heidelberg: Universitätsverlag, 11–36.
- Megyaszi Kinga (2002): Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Kolozsvár: Scientia Kiadó, 145–164.
- Mekis D. János (2008): Egymást folytató identitások: A két háború közötti magyar autobiográfia kérdéséhez. In Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitások: Az önéletrajzi műfajok kontextusai.* Budapest – Pécs: L'Harmattan, 292–302.

- Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.) (2008): *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Budapest – Pécs: L’Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
- Mekis D. János (2010): Auctor ante portas. Szerzőfogalmak a kortárs irodalmi, kulturális diskurzusban. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, A szerző poétikája*, 2010, 56 (4): 556–576.
- Mekis D. János (2019): Az önéletírás-kutatás újabb perspektívái. Az önéletrajz, az autofikció és Esterházy Péter művészete. In Böhm Gábor–Czeferner Dóra–Fedele Tamás (szerk.): *Pécsi Tudományegyetem. Bölcsész Akadémia 5.* Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar Tudományos Diákkori Tanácsa, 61–83.
- Mester Tibor (2005): Pécsi városlakók mentális térképei – egy kutatás tapasztalatai. In N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Budapest: Kijarat Kiadó, 67–83.
- Miklósvölgyi Zsolt (2015): Az atmoszféra mint irodalmi tárgy. Az affektív tér problémája Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében. In Ádám Anikó–Radvánszky Anikó (szerk.): *Térérzékelések – térértelmezések*. Budapest: Kijarat Kiadó, 303–311.
- Mikusi Balázs (2017): *A Rákóczi-induló*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár. Forrás: <https://rakoczi-indulo.oszk.hu/> (2019.04.05.)
- Milián Orsolya (2017): A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Fotográfia és irodalom*, 2017, 63 (4): 590–603.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press
- Mohai V. Lajos (2008): *Centrum és periféria*. Budapest: Prae.hu
- Mohai V. Lajos (2009): *Egy szín tónusai*. Budapest: Prae.hu
- Mohai V. Lajos (2010): *A sárszegi regények és környezetük – Vonások Kosztolányi Dezső 1920-as évekbeli munkásságához*. Szombathely: Savaria University Press
- Mohai V. Lajos (2016a): *A drága váza – Válogatott esszék, tanulmányok*. Szombathely: Savaria University Press
- Mohai V. Lajos (2016b): *A vidék mélységes mítosza – Fejezetek egy Kosztolányi monográfiából*. Szombathely: Savaria University Press
- Nancy, Jean-Luc (2007): A portré tekintete. Az önálló portré. *Helikon*, 2007, 53 (1–2): 145–155.

- Németh Ferenc (2002): *A bánáti fényképészet története. 1848–1918.* Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Neumer Katalin (2013): Wittgenstein, Kosztolányi és Szegedy-Maszák Mihály moziba mennek. In Bengi László (et al.) (szerk.): *Visszhangot ver az időben. Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára.* Pozsony: Kalligram Kiadó, 11–17.
- Niedermüller Péter (1994): A város: kultúra, mítosz, imagináció. In A. Gergely András (szerk.) (2007–2010): *Városnarratívák. Városantropológiai mintázatok Terézváros példáján II.* Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete – Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 190–198.
- Niedermüller Péter (2009): A kettészakadt város. *Fordulat*, 2009, 2 (7): 134–142.
- Ninkov Kovačev Olga (2000): Egy évszázadnyi local obscure. Szabadka festészeti hagyatéka. *Üzenet*, 2000, 30 (4–6). Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/34/kovacev.html>, (2019.03.30.)
- Ninkov Kovačev, Olga (2009): Csáth és a képzőművészet, 1897–1916. In Ágoston Pribilla Valéria–Hózsá Éva–Ninkov K. Olga (szerk.): „Csak nézni kell ezeket a rajzokat...” *Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza.* Szabadka: Városi Könyvtár, 7–40.
- Ninkov Kovačev, Olga (2010): A Nemzeti Szalon első szabadkai tárlata és Csáth. *Létünk*, 2010, 40 (3): 49–69.
- Ninkov Kovačev Olga (2013): *Takarékpénztár és Népbank épülete – Sárgaház.* Szabadka: Szabadkai Városi Múzeum. Forrás: http://www.kulturput.rs/?page_id=616&lang=hu (2019.11.26.)
- N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.) (2005): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban.* Budapest: Kijarat Kiadó
- Oosterling, Henk (2003): Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between. *Intermedialitiés*, 2003, 1 (1): 29–46.
- Orosz Magdolna (2003): Kép és képiség az elbeszélő diszkurzusban. In *Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás.* Budapest: Gondolat Kiadó Kör, 145–201.
- Ortutay Gyula (szerk.) (2000): *Magyar népdalok.* Budapest: Neumann Kht. Forrás: <http://mek.oszk.hu/06200/06234/html/> (2019.04.05.)
- Paech, Joachim (2002): Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du Cinéma = Mediale Performanzen. In Jutta Eming–Annette Jael Lehmann – Irmgard Maassen (szerk.): *Historische Konzepte und Perspektiven.* Freiburg: Rombach Litterae, 275–295.

- Pál János (1925): Férfi és nő. *Botond*, 1925, 13 (4): 18. Forrás: http://misc.bibl.u-szeged.hu/17835/1/botond_001_004.pdf (2019.04.04.)
- Papp Ágnes Klára (2015a): A kisváros poétikája 1. A kisváros toposza Kaffka Margit, Móricz és Kosztolányi műveiben. *Hungarológiai Közlemények*, 2015, 16 (2): 12–30.
- Papp Ágnes Klára (2015b): A kisváros poétikája 2. A kisváros toposza Kosztolányinál. *Hungarológiai Közlemények*, 2015, 16 (3): 16–29.
- Papp Ágnes Klára (2015c): Karácsony Benő és a kisváros poétikája. Karácsony Benő: *Nyári délután a régi Fehérvárt*. In Ádám Anikó–Radvánszky Anikó (szerk.): *Térérzékelések – térértelmezések*. Budapest: Kijárat Kiadó, 191–209.
- Papp Ágnes Klára (2017): *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*. Budapest: L’Harmattan
- Papp Árpád (2007): *Vivat! – Éljen! – Živeli! A régi Szabadka vendéglői, kávéházai, kocsmái és italmérő helyei*. Szabadka: Szabadkai Városi Múzeum
- Papp Árpád (2008): A kocsma város – a város kocsmája. Szabadka társadalmi rétegeinek térhasználata és emlékezete. In Papp Richárd–Szarka László (szerk.): *Bennünk élő múltjaink. Történelmi tudat – kulturális emlékezet*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 575–580.
- Pater, Walter (1986): *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edited with an Introduction by Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press
- Pekár Tibor (2002): *Szabadka zenei élete (1900-1918). Adalékok a város zenei múltjának történetéhez*. Szabadka: Szabadegyetem
- Peremiczky Szilvia (2007): A magyar irodalom és a zene. In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története 2. 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Pethő Ágnes (2002a): Előszó. Szövegek a médiumok „között”. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 7–13.
- Pethő Ágnes (2002b): A mozgókép intermedialitása. A köztes tér metaforái. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 17–59.
- Pike, Burton (1997): The City as Image. In LeGates, Richard –Stout, Frederic (szerk.): *The City Reader*. London – New York: Routledge
- Pók Lajos (szerk.) (1972): *A szecesszió*. Budapest: Gondolat Kiadó

- Pomogáts Béla (2000): Ironikus ívelés. Kosztolányi Dezső Bácska című elbeszélése. In *Az írás értelme. Tanulmányok és elemzések*. Budapest: Kortárs Kiadó, 43–47.
- Raffai Judit (2009): *Kosztolányi és Szabadka*. Szabadka: Városi Múzeum
- Raffai Judit (2014): *Megkomponált fényképek. Szabadkai fényképészek 1860 és 1941 között*. Szabadka: Szabadkai Városi Múzeum
- Rajewsky, Irina O. (2005): Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialitás*, 2005, 3 (6): 43–64.
- Ricœur, Paul (2001): A narratív azonosság. Fordította: Seregi Tamás. In László János (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest: Kijárat Kiadó
- Rónay László (1976): Kosztolányi Dezső nagy regényei. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1976, 80 (1): 54–71.
- Saly Noémi (2005): *Törzskávéházamból zenés kávéházba. Séta a budapesti körutakon*. Budapest: Osiris Kiadó
- Sánta Gábor (1996): „Végasztal, ápol és eltakar”. *Budapesti Negyed*, 1996, 4 (2–3). <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/santa4.htm> (2018.08.27.)
- Simmel, Georg (1903): A nagyváros és a szellemi élet. Fordította: Berényi Gábor. In A. Gergely András (szerk.) (2007–2010): *Városnarratívák. Városantropológiai mintázatok Terézváros példáján II*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete – Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 182–189.
- Sontag, Susan (1999): *A fényképezésről*. Fordította: Nemes Anna. Budapest: Európa Kiadó
- Soulages, Francois (2015): Térérzékelés az értelmezhetőség határán. In Ádám Anikó–Radvánszky Anikó (szerk.): *Térérzékelések – térértelmezések*. Budapest: Kijárat Kiadó, 15–25.
- Sükösd Mihály (1971): Tér és idő. In *Változatok a regényre*. Budapest: Gondolat Kiadó, 109–145.
- Szajbély Mihály (1989): *Csáth Géza*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Szajbély Mihály (1997): A naplói Csáth Géza. In Csáth Géza: *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914–1916*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta: Dér Zoltán és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 308–319.
- Szajbély Mihály (2004): Csáth Géza Szabadkája. In: *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Budapest: Nap Kiadó, 38–50.
- Szajbély Mihály (2008a): *Intermediális randevűk a 19. században*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékei – Pro Pannonia Kiadó Alapítvány

- Szajbély Mihály (2008b): Asbóth, az Álmodó és (most) Wim Wenders. In Hózsá Éva–Samu János Vilmos (szerk.): *Szakadás(köz)vetítések. Irodalom és medialitás.* Újvidék – Szabadka: Forum Könyvkiadó – Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 119–127.
- Szajbély Mihály (2019): *Csáth Géza élete és munkái. Régimódi monográfia.* Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Szávai János (2008): Irodalom, fikció, autofikció. In Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai.* Pécs: L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 25–32.
- Szegedy-Maszák Mihály (1995): Kosztolányi nyelvszemlélete. In „*Minta a szőnyegen*”. *A műértelmezés esélyei.* Budapest: Balassi Kiadó, 162–175.
- Szegedy-Maszák Mihály (1996): Merre tart az irodalom(tudomány)? *Alföld*, 1996, 47 (2): 3–23. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00002/szeged.html> (2020.03.07.)
- Szegedy-Maszák Mihály (1998a): Kései művek előképe. Kosztolányi: A cseh trombitás. In *Irodalmi kánonok.* Debrecen: Csokonai Kiadó, 141–156.
- Szegedy-Maszák Mihály (1998b): Műfajok a kánon peremén. (Levél és napló Kosztolányi életművében). In *Irodalmi kánonok.* Debrecen: Csokonai Kiadó, 157–170.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007a): *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata.* Pozsony: Kalligram Kiadó
- Szegedy-Maszák Mihály (2007b): A kettős Monarchia emléke a magyar irodalomban. In *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig.* Budapest: Gondolat Kiadó
- Szegedy-Maszák Mihály (2008): *Megértés, fordítás, kánon.* Pozsony: Kalligram Kiadó
- Szegedy-Maszák Mihály (2010): *Kosztolányi Dezső.* Budapest: Kalligram Kiadó
- Szegedy-Maszák Mihály (2016): *Jelen a múltban, múlt a jelenben.* Budapest: Kalligram Kiadó
- Szeli István (1969): *Utak egymás felé.* Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Szenteleky Kornél (2000): Milkó Izidor. In *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. 1931–1933.* Újvidék: Forum Könyvkiadó, 108–110.
- Szentes Éva–Hargittay Emil (1997): *Irodalmi kávéházak Pesten és Budán. Kávéház az irodalomban – irodalom a kávéházban.* Budapest: Universitas Kiadó
- Szilágyi Gábor (1996): *Magyar fotográfia története. A fémképtől a színes fényképig.* Budapest: Magyar Filmintézet

- Szilágyi Zsófia (2015): *Gombhoz a kabátot, címhez a regényt (Alföldi por, Gőzfürdő)*. In *Az éretlen Kosztolányi*. Budapest: Kalligram Kiadó, 148–149.
- Szini Gyula (1917): Irodalmi kávéházak. *Nyugat*, 1917, 10 (1). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00213/06516.htm> (2018.08.27.)
- Szöllősy Vágó László (1985): A puszták zenéjétől a koncertpódiumig – Villanások Szabadka zenei múltjából és jelenéből. In Rehák László (szerk.): *Létiünk Évkönyv 1985. Szabadkáról*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 139–148.
- Szőnyi György Endre (2013): A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása. In Tóth Szergej (szerk.): *Társadalmi változások – nyelvi változások. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében. MANYE, Vol. 9*. Budapest – Szeged: MANYE – Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 60–73.
- Sztróckay Kálmán (1941): Szabadka. In Szajbély Mihály (szerk.) (2004): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Budapest: Nap Kiadó, 30–35.
- Talbot, William Henry Fox (2010): *The Pencil of Nature*. The Project Gutenberg. Ebook. Forrás: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> (2020.02.17.)
- Tamás Kinga (2005): Filmnarráció és irodalmi narráció: egy lehetséges közös paradigmáról. In Tóth Ákos–Jászay Tamás (szerk.): *Szövegek között IX. Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 185–202.
- Tarr László (1976): *A délibábok országa*. Budapest: Magyar Helikon
- Temesi Ferenc (1986): *Por. Első kötet A–K*. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Thomka Beáta (1988): Csáth kettős naprendszere. In *Esszéterek, regényterek*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 14–22.
- Thomka Beáta (1992): Milkó Izidor irodalmi-publicisztikai határműfaja. In *Prózatörténeti vázlatok. Vajdasági regények, novellák a két háború között*. Újvidék: Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, 98–109.
- Thomka Beáta (2012): Arcélek és portrék. In *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 147–155.
- Tolnai Ottó (2004): Útban a képzőművész Csáth felé. In Szajbély Mihály (szerk.): *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*. Budapest: Nap Kiadó, 280–289.
- Tolsztoi, Leó Gróf (1899): *Mi a művészet?* Fordította: Hegedűs Pál. Szeged: Gönczy I. József

- Tokai Tamás (2012): Az intermedialitás mint kulturális metafora. In Pusztai Bertalan (szerk.): *Médiумok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 421–432.
- Töttös Gábor (1989): Önarcképünk Csáth Géza. In Csáth Géza: *Napló 1912–1913*. Szekszárd: Babits Kiadó, 144–150.
- T. Szabó Levente (2008): *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Kolozsvár: Komp-Press Kiadó
- Tuczai Rita (2008): Lakótérhasználat a modernitás tárgyi rendszereinek tükrében. In A. Gergely András (szerk.) (2007–2010): *Városnarratívák. Városantropológiai mintázatok Terézváros példáján II*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete – Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 301–308.
- Utasi Csaba (1994a): Létélmény-variációk Csáth Géza műveiben. In *Vér és sebek. Tanulmányok, kritikák*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 21–26.
- Utasi Csaba (1994b): A bizonyosságtól a viszonylagossáig – az *Aranysárkány*. In *Vér és sebek. Tanulmányok, kritikák*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 26–32.
- Utasi Csilla (2000): A hinterland krónikása. *Üzenet*, 2000, 30 (4–6). Forrás: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/34/utasi.html> (2019.04.01.)
- Varga Éva (1996): Hölgközönség a pesti kávéházakban. *Budapesti Negyed*, 1996, 4 (2–3). Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/santa4.htm> (2020.04.21.)
- Varga Tünde (2003): Képszövegek. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In Kulcsár Szabó Ernő–Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 202–210.
- Varga Tünde (2004): Képtelen képzelet: kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában. In Jeney Éva–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 11–36.
- Veres András (2001): Cigányok az irodalomban. In Kovalcsik Katalin (et al.) (szerk.): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. Budapest: Iskolafejlesztési Alapítvány – Oktatási Minisztérium – Eötvös Loránd Tudományegyetem, 255–269.
- Visy Beatrix (2013): A csoportkép mint mise en abyme. A fénykép szerepe és leírása Závada Pál *A fényképész utókora* című regényében. *Alföld*, 2013, 64 (5): 98–105.
- Visy Beatrix (2014): A fénykép tere. Ekphraszisz, nézőpont és határátlépés. *Alföld*, 2014, 65 (12): 99–108.

- Visy Beatrix (2015): Fénykép, fényképleírás, narráció. *Alföld*, 2015, 66 (10): 62–70.
- Visy Beatrix (2017): Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Fotográfia és irodalom*, 2017, 63 (4): 463–500.
- White, Hayden (1999): *A történelem terhe*. Fordította: Berényi Gábor (et al.). Budapest: Osiris Kiadó
- Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi B. V. Editions
- Wolf, Werner (2001): Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In Bernhart, Walter (szerk.) (2016): *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam – New York: Brill Rodopi, 13–34.
- Wolf, Werner (2002): Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In Herbert Foltinek–Christoph Leitgeb: *Literaturwissenschaft: Intermedial-Interdisziplinär (Sitzungsberichte Der Philosophisch-Historischen Klasse)*. Wien: Austrian Academy of Sciences Press, 163–192.
- Wolf, Werner (2008): Intermedialität. In Ansgar Nünning (Hrsg): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Ansgar Nünning. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart: Metzler, 327–328.
- Wolf, Werner (2011): (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture*, 2011, 13 (3).
- Zeke Gyula (2014): *Volt egy feketém. A budapesti eszpresszók története*. Budapest: Balassi Kiadó
- Z. Varga Zoltán (2002): Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Autobiográfia kutatás*, 2002, 48 (3): 247–257.
- Z. Varga Zoltán (2010): A szerző az irodalomtudományban – egy probléma vázlata. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, A szerző poétikája*, 2010, 56 (4): 535–555.
- Z. Varga Zoltán (2012): Napló és memoár között. *Literatura*, 2012, 38 (1): 56–61.
- Z. Varga Zoltán (2014): *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*. Budapest: Balassi Kiadó

A képek forrásai:

1. ábra: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girl_with_a_Pearl_Earring.jpg
(2020.03.28)
2. ábra: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_Mater_Dolorosa_\(Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_Mater_Dolorosa_(Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin).jpg) (2020.03.28.)
3. ábra: www.shorturl.at/qxFS1 (2020.03.28.)
4. ábra:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_ballet_by_Edgar_Degas#/media/File:Edgar_Degas_-_Orchestra_Musicians_-_Google_Art_Project.jpg
(2020.03.28.)
5. ábra:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Le_Vase_bleu,_par_Paul_C%C3%A9zanne.jpg (2020.03.28.)
- 6–7. ábra: <http://www.irodalmiradio.hu/femis/michelangelo/02szobrok/21szobor.htm>
(2020.03.28.)
8. ábra: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7507> (2020.03.28.)
9. ábra: <https://en.mng.hu/artworks/to-arms-to-arms/> (2020.04.26.)
10. ábra:
[https://hu.wikipedia.org/wiki/Gan%C3%BCm%C3%A9d%C3%A9sz_\(Tr%C3%B3szfia\)#/media/F%C3%A1jl:Rembrandt_-_The_Abduction_of_Ganymede_-_Google_Art_Project_-_cropped.jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/Gan%C3%BCm%C3%A9d%C3%A9sz_(Tr%C3%B3szfia)#/media/F%C3%A1jl:Rembrandt_-_The_Abduction_of_Ganymede_-_Google_Art_Project_-_cropped.jpg)
11. ábra:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moli%C3%A8re_re%C3%A7u_par_Louis_XIV.jpg (2020.03.28.)
12. ábra:
https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Seggiola#/media/File:Raphael_Madonna_della_seggiola.jpg (2020.03.28.)
13. ábra:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_Autumn_Pastoral.jpg (2020.03.28)
14. ábra: <https://www.wikiart.org/en/francois-boucher/summer-pastoral-1749> (2020.03.28.)
15. ábra: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_-_Sc%C3%A8ne_pastorale.jpg (2020.03.28.)

16. ábra:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_-_Dreaming_Shepherdess_-_WGA02914.jpg (2020.03.28.)

17. ábra: <https://keptar.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=72303> (2020.03.28.)

18. ábra: <https://keptar.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=84022> (2020.03.28.)

19. ábra: <https://keptar.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=70572> (2020.03.28.)

20. ábra: <https://keptar.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=92510> (2020.03.28.)

21. ábra: Munk 1999, 55

22. ábra: Munk 1999, 56

23. ábra: Munk 1999, 54