

## PAPP Ágnes Klára

Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Modern Magyar Irodalom, Irodalomelmélet  
és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék  
Budapest  
agnesklarapapp@gmail.com

### A KISVÁROS POÉTIKÁJA 1.

*A kisváros toposza Kaffka Margit, Móricz és Kosztolányi műveiben*

#### Poetics of a Small Town 1.

*The topos of small town in the works of Margit Kaffka, Móricz and Kosztolányi*

#### Poetika provincije 1.

*Topos provincije u delima Margit Kafke, Morica i Kostolanjija*

A tanulmány kétirányú kutatásból indul ki. Egyrészt arra tesz kísérletet, hogy a provinciális kisvárosnak a XIX. század második felében létrejött kronotoposzát megvizsgálja, mindenekelettt a kor metropolizmisztizmusának függvényében írja le: jellemző térábrázolását és időtapasztalatát, az általa közvetítendő életérzést, emberképet. Ennek során a korabeli kisváros-reprezentációkban elsősorban a korabeli világváros „ellenmítoszáát” véli felfedezni. Másrészt az így meghatározott kisvárosképnek a XX. század első felében megjelenő magyar változataival foglalkozik az írás. Első részében Kaffka Margit *Mária évei* és Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* című regényében.

*Kulcsszavak:* térpoétika, városkutatás, kronotoposz, provinciális kisváros, időkezelés, irónia.

#### *A provinciális kisváros mint a világváros ellenpontja*

„IRINA (egyedül, kétségbeesett szomorúsággal):  
Moszkva!... Moszkva!... Moszkva!...”

(Csehov: *Három nővér*)

A városkutatás manapság oly felkapott interdiszciplináris kutatási területe gyakorlatilag a XIX. században létrejövő metropolizmusok reprezentációinak vizsgálata körül alakult ki. A diskurzus egyik megalapítója, Walter Benjamin,

Baudelaire Constantin Guysről írott esszéjének *flâneur* (kószáló, csatangelo) figurájára, illetve többek közt Poe és Baudelaire műveire alapozva fejti ki koncepcióját (Benjamin 1980, Benjamin 1969), és a továbbiakban is Dickens és Poe Londona, Balzac, Victor Hugo, Baudelaire, Flaubert, Zola, majd Proust és még folytathatnánk, ki mindenki (többek közt itt is Poe) Párizsa jelentik e diskurzus legfontosabb hivatkozási pontjait. Ugyanakkor nehéz nem észrevenni, hogy ezzel párhuzamosan megjelennek a kisvárosnak a korábbiaktól eltérő hangsúlyú, jelentéssé váló, nem semleges, de nem is idillikus ábrázolásai: már Stendhal *Vörös és feketéjének* Verrières-ében vagy Balzac több művében is (a karrierre éhes hős szülővárosaként – teszem azt az *Elveszett illúziókban* –, vagy teljes egészében az *Eugénie Grandet* helyszínében). E toposz igazi reprezentatív alkotásai a század közepétől tűnnek fel Flaubert regényeiben, mindenekelőtt a *Bovarynéban*, majd Csehov műveiben (de említhetnénk itt Maupassant-t vagy Gogolt, Dosztojevszkijt, Turgenyevet is). Ezeknek az ábrázolásoknak az újdonsága épp a nagyváros/főváros ekkorra már igencsak alakulófélben lévő mítoszától való függőségük. Ugyanakkor nem egyszerű szembeállításról van szó (a természet–civilizáció ellentét újraértelmezéséről), semmiképpen sem szimmetrikus a két toposz viszonya: a XIX. századi metropolisz – éppen ebben áll mitikusságának alapja – centrum: egyfajta deszakralizált kozmosz, minden lehetőség, esemény, élet, történet találkozási pontja. (Más kérdés – és ez alapvetően határozza meg reprezentációinak alakulását –, hogy a szubjektum milyen szerepet vállal benne: a kezdeményező cselekvőét, az eseményekkel sodródóét vagy a szemlélődőét.) Szemben a kisvárossal, amely épp ezek hiányával és e hiány tudatával jellemezhető. Mi több: a perifirikusság tudata alakítja ki ábrázolásának jellemző formáit (épp ez különbözteti meg a korábbi kisváros-ábrázolásoktól). Gyakorlatilag elmondhatjuk, hogy egymást feltételező, kiegészítő alakzatokról van szó: ha a metropolisz mítoszaról beszélhetünk, bizvást nevezhetjük e kisvárosi történeteket egyfajta „ellenmítosznak”, amelynek kronotopikus vonásait is a perifirikusság tudata alakítja ki.

Ha ellenmítoszként beszélünk ezekről a kisváros-ábrázolásokról, a vizsgálatot először is a nagyváros-ábrázolások mitikus gyökereivel érdemes kezdenünk. Jurij Lotman, Szentpétervár irodalmi szimbolikáját vizsgálva, kétféle mitikus városképet ír le (Lotman 1994, 186–189), mintegy a modern város-ábrázolásokban is fellelhető képek archetípusaiként. Egyrészt a templom köré épülő *centrális*, koncentrikus, függőleges (ég és föld közt közvetítő), a kozmoszt leképező modellt, mint Jeruzsálem vagy Róma, amely az alapítás idejét hangsúlyozza ki: „az ilyen városnak van kezdete, de nincs vége – ez az örök város – *Roma aeterna*” (Lotman 1994, 188). Másrészt a vízszintes kiter-

jedésű, a Saját és az Idegen *határán* fekvő, fenyegetett, megvédendő várost, a végidőt előrevetítő eszkatologikus mítoszok terepét: „Az excentrikus város a kulturális tér »szélén« helyezkedik el: tengerparton, folyótorkolatnál. Itt nem a föld–ég antitézis aktualizálódik, hanem a mesterséges–természetes oppozíció” (Lotman 1994, 188). A centrum és a határ – a két archetípust meghatározó térforma – egyaránt fellelhető a XIX. századi metropolis képében, de hangsúlyosan deszakralizált formában. A nagyváros mindenekelőtt a zajló élet (sőt Élet), az érvényesülés, a társadalom, a hatalom, az események *középpontjaként* értelmeződik: hangsúlyozottan az evilági élet centrumaként (jellemző módon az alvilág, a bűnözés, az éjszakai élet meghatározó motívumot jelent képeznek kialakításában, utalhatunk már Balzacra, Dickensre, majd Eugene Sue a korban rendkívüli népszerűségnek örvendő regényére, a *Párizs rejtelmére*, Zolára és persze itt is Baudelaire-re). De sok esetben a *határ* – egyrészt mint természetes–mesterséges, másrészt, mint a saját és idegen jelentéseit átértelmező belső (személyes, szubjektív) és külső világ szembeállítás, a külső és belső nézőpontok játéka<sup>1</sup> – is meghatározóvá válik ezen városok reprezentációiban. Időbeli megjelenítését is egyrészt az evilágisággal is összefüggő múlt (sőt sokszor rohanó) idő képzete alkotja akár sorsfordító (személyes) események, akár történelmi események, akár a szokások, vagy épp a divat<sup>2</sup> képében, másrészt a kép szubjektívizálásával ennek a külső, eseményekkel érzékeltetett időnek a belső időtápasztalattal való szembeállítás.

A fenti kisváros-ábrázolások újdonságát ezzel szemben épp az adja, hogy sem a középpont, sem a határ térformája nem válik meghatározóvá bennük: mind Flaubert, mind Csehov műveiben – ha van is olyan szereplő (Homais patikus vagy Kuligin, Mása férje a *Három nővérben*), aki a „világ középpontjának” érzi a szóban forgó kisvárost, az csak meglehetősen fénytörésben mutatott mellékszereplő, aki önelégültségével, szüklátókörségével, provincializmusával tüntet – a hős(ök), illetve az elbeszélő szempontjából jelentéktelennek, marginálisnak

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin jut oda, hogy meghatározó *nézőpontként* értelmezze a kószáló figuráját, és ennek értelmében nevezze Baudelaire Párizsát a kószáló Párizsának: „Ez a költészet [...] egy allegorikus költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete” (Benjamin 1969, 87).

<sup>2</sup> Baudelaire az, aki *A modern élet festőjében* részletesen ír a divat és a nagyváros, a modernség összefüggéseiről (Baudelaire 1964). De figyelemre méltó például, hogy Balzac Párizs-ábrázolásában is mekkora szerepet játszik – a sokszor vidékről érkező fiatalember szemével láttatott – párizsi fényűzés, a különböző társadalmi körökben divó szokások (és azok ismerete vagy nem ismerete mint a beavatottság jele), a divat. Vagy hogy az *Érzelmek iskolájának* Frédéric Moreau-ja mekkora szimbolikus jelentőséget tulajdonít egy-egy tárgy megszerzésének (hogy aztán épp oly gyorsan meg is feledkezzék róla).

tűnik mindaz, ami a kisvárosban zajlik. Talán épp ez: a marginalitás tudata avatja reprezentatívává e téren Flaubert és Csehov műveit. Az, hogy náluk formaalkotó tényezővé válik a kisváros, ami korábbi művekben csak háttér volt. Ezek a saját marginalitásának, periferialitásának tudatából (illetve tudatosításából) kibomló térábrázolások összefüggnek az időérzékeléssel, az értékszerkezettel, az embernek a világban való elhelyezésével is: ezek a vonások alakítják ki a provinciális kisváros jellemzően a XIX. század második felében létrejövő, de még a XX. században is meghatározó szerepet játszó (a magyar irodalomban jellemzően a XX. század első felében kibontakozó) kronotoposztát, és viszont: ez a kisvárostóposz éppúgy reprezentatív kifejezője a modernség életérzésének, mint a flâneur Párizsa. Mert ez a kisváros nemcsak a metropolisz által megtestesített modernitás ellenpontjaként jelenhet meg, hanem mint az egyéntől elidegenedett, külsőségekben megnyilvánuló világ képviselője, a szubjektum magára maradásának, befelé fordulásának terepe. Ekként viszont új típusokat, új perspektívákat teremt. A továbbiakban, Kaffka Margittól, Móricztól és Kosztolányitól merítve példáinkat (és ellenpéldáinkat), ezeket fogjuk körüljárni.

Ennek a kisvárosi térnek, és ez adja igazi újszerűségét a korábbi kisvárosábrázolásokkal szemben, konstitutív része a valahol, a sokszor mitikussá növekedő távolban lévő nagyváros léte. Hangsúlyozottan léte és nem képe, mivel nem feltétlenül szükséges, hogy ez a nagyváros valódi helyszín, a cselekmény tere legyen: elég, ha a szereplők álmaiban bukkan fel (mint Bovaryné, illetve a *Három nővér* hőseinek vágyaiban), vagy egyszerűen csak kimondatlanul is mindig a szavak mögött bujkáló viszonyítási pontként van jelen (*Az Isten háta mögöttben*<sup>3</sup> vagy Kosztolányi regényeiben). Sőt, épp azok a legnyilvánvalóbb, legteljesebb képei ezeknek a kisvárosoknak, ahol a nagyváros egyáltalán nem játszik szerepet a konkrét cselekményben. Ez arra hívja fel a figyelmünket, hogy ezekben a művekben – és így lehet meghatározó a metropolis és mindaz, amit a mű elsősorban a szereplők vágyaiban megmutatkozó jelentésszerkezetében szimbolizál – hangsúlyosan *hiányként*, a *vágy tárgyaként* van jelen. A *hiány* és jellemző kifejezői: a csönd, az eseménytelenség, a csökkentértékűség, a jelentéktelenség válik központivá ezekben a művekben. Az egész toposz erre az ürességre, valós és vágyott kettősségére, a *léleekben megélt „máshol-létre”* épül: lényegében olyan mértékben antimitikus, amilyen mértékben mitizálja a nagyvárost. Negatívan ezek a művek legalább annyira a nagyváros mítoszát építik, mint Balzac, Baudelaire vagy Proust.

<sup>3</sup> Jellemző ironikus gesztus, hogy *Az Isten háta mögöttben* ez a viszonyítási pont elsősorban nem a főváros, hanem egy másik (fiktív!) kisváros: Flaubert *Bovaryné*jának ugyancsak iróniával ábrázolt helyszíne.

*A lélekben megélt máshollét. Kaffka Margit: Mária évei*

„Minden, ami voltam és szerettem lenni, befelé fordult bennem és befelé fulladt, és ha néha nem vihetném így – kéretlenül, fölösen és kicsit tálcára rendezetten – Maga elé... Itt én olyan igénytelen, hallgatag, okos és óvatos vagyok. Fuldoklom néha! Úgy érzem, e kulcsos város régi romfalai körülzáródnak előttem, és mindig szébb-szébb szorulnak, megnyomorítanak, és már kétségbeesetten *elférek*, már ide *illek*.”

(Kaffka Margit: *Mária évei*)

Ez a kettősség és az ebből fakadó hiánytapasztalat többféleképpen jelenhet meg: a mű helyszíneinek kettősségében, a szereplőket megosztó tényezőként vagy az elbeszélői nézőpontok ambivalenciájában. Kiindulópontként Kaffka Margit *Mária évei* című regényét vizsgáljuk meg, amely, szemben Móricz *Az Isten háta mögöttjével*, illetve Kosztolányi *Pacsirtájával*, *Aranysárkányával*, megjeleníti mindkét helyszínt – a meghatározó színteret jelentő felvidéki kisvárost Budapest ellenpontozza – épp ezért sokkal világosabban megfigyelhetők a két toposz ábrázolási attribútumai. Mindenekelőtt az „álmatag” kis település leírásaiban, ahol „szürkék már a falevelek a portól, nehéz csendesség tikkad az utcákon és tehetetlen siket unalom”, amit ehhez hasonló jelenetek egészítenek ki:

Zaklató intenzitással érezte mindezt most, a tespedt város nyári sziesztáját, boltok pállott bűzét, nyelvelő kutyákat a hús kapualjakban, fatáblás ablakok mögött öltögető, bámész szemű kövéres asszonyokat. És az edénymosogatás profán zörejeit a házban, az utcai lakás teraszán a házigazdát, a kövér szücsmestert, amint újságja fölött bóbiskol; az anyját, vakoskodva a varráson a belső sötétes hálószobában, és Ágnest, aki odaát, az üvegnégyzőgekkel falazott veranda-ebédlőben babrál szórakozott unalommal valami áruisme-feladványon (Kaffka 2005, 25).

Ezeknek a jeleneteknek jellegzetessége az állóképszerűség: először is teljes egészében a cselekményben részt nem vevő háttérre fókuszálnak, hangsúlyosan időtlenek (a múlt idejű elbeszélésbe – „érezte” – jelen idejű, illetve főnévi szerkezetek ékelődnek), ugyanakkor csupa olyan cselekvés, történet zajlik bennük (bóbiskolás, öltögetés, varrás, babrálás), amelyet épp a mozgás, az esemény hiánya vagy ismétlődő jellege, minimalitása határoz meg (még a zaj is távoli, folyamatos zörgés). Emellett a jelzők (tespedt, pállott, profán, sötétes) is a hiányt – ezúttal nem a cselekvés, hanem az érték hiányát – tükrözik, a kettőt

egymáshoz kötve. Szinte mindenben ellentétei ennek Budapest rövid leírásai, melyekben a Benjamin által is meghatározónak tartott tömeghatáson kívül a színek, a fény, a szépség, a mozgás képe és az éles, élénk hangok társulnak a nagyvároshoz, mely – mint erről még szó lesz – visszatérően a szép nő képzetével kapcsolódik: „Úgy ragyogott a nap. – Áradt és nevetett a déli korzó, fehér hóprém simult a *karcsú* híd *elegáns* vállaira, a kerek jégtáblák, mint nagy láprózsák úsztak és torlódtak lefelé a Dunán ezerszer *megszikrázva a fehér fényben*. A színház előtt rikkancsok *kiáltozták* a Seregély Pál nevét – *A thrák harcok – rikoltozták a tarka* plakátok, és nagy csoport ember *tolongott* az előcsarnok bejárata előtt” (57), „Összébbsesett a szürkeség odakinn, sűrűbb lett a *járáskeelés*. Szép, *elegáns* asszonyok jöttek virággal, *gyors, idegzett léptekkel*, szemük *kicsillant* a fátylak homálya mögül árulkodón, *nyugtalanul* mintha nem bírna a titokkal. A fátyolok szegélyét a szél *zaklatta, repeste* mögöttük, ha *gyorsan* kémlelve fordult el *mozgékony* fejük egy utcasarkon” (kiemelések tőlem – P. Á. K.) (Kaffka 2005, 196). Jól látszik ebből a két toposz időbeli meghatározottsága: a kisváros hangsúlyosan az ismétlődő, visszatérő események színtere, jellemző módon ezek képét a leírások mellett néhány kivétellel a kiragadott, csomópontszerű, de ezzel „tipikusnak” mutatkozó jelenetek (mint egy bál, egy-egy beszélgetés, séta) alkotják egyrésztől, másrésztől a levelek én-elbeszélése, amely nem annyira magukat a történéseket meséli el, inkább azok összefoglalását adja, és a rájuk vonatkozó reflexiókat. Budapest ezzel szemben az egyszerűség terepe: épp az olyan meghatározóvá váló események lehetőségét jelenti, mint a bálványozott íróval, Seregéllyel való találkozás. Megmutatkozik ez abban is, hogy a kisváros életének bemutatásában milyen nagy hangsúlyt kap a leírás, a háttérben zajló, a hely miliőjét visszaadó (a cselekményen mit sem lendítő) társalgás, szemben azzal, hogy Budapest képének megalkotásában sokkal nagyobb szerepet játszik az események elbeszélése és a jelentőséggel bíró, informatív erejű beszélgetés.

Ugyanakkor az, hogy e hiánytapasztalat egyértelmű szembeállításon keresztül nyilvánul meg, alapvetően meghatározza a befogadói pozíciót. A *Mária éveiben* a két helyszín egyetlen nézőpontba helyeződik bele (nem véletlen az én-elbeszélést használó beillesztett részek, a levél, a napló használata), a kettősség a lélektani ábrázolásba íródik be, és nem mozdítja ki a befogadói nézőpontot<sup>4</sup>, szemben Móricz és Kosztolányi fent említett műveivel, ahol nem a főhős perspektívája, hanem a kisváros tere játssza a keret szerepét, amelyben

<sup>4</sup> Ez alól lényegében csak a párizsi rész jelent kivételt, ami viszont nem épül be organikusan a regény szerkezetébe – inkább kevésbé sikerült, tanulságossággal fenyegető ellenpontnak látszik.

több szereplő nézőpontja kereszteződik. A másik ellenpontja a *Mária éveinek* a *Színek és évek* kisváros-ábrázolása lehet. Itt is meghatározó szerepet játszik a kisvárosi miliő ábrázolása, sőt a főváros képe is megjelenik, ugyanakkor ez mégis alapvetően tér el a fenti ábrázolástól, amennyiben nem jelenik meg benne a kisváros periferialitásának, provincialitásának tudata. Természetes háttér, színhely lesz, nem hordoz szimbolikus jelentéseket a nézőpontunkat meghatározó főhős nő számára. Ebben a szembeállításban látszik igazán, hogy a kettősség, a hiány tapasztalata mennyire átalakítja a hely érzékelését, akár a nézőpontok játékában, akár a főszereplő tudatában van jelen. Kaffkánál jellemző módon a nem első személyű elbeszélések is a szereplő perspektíváján (és értékrendjén) átszűrve jelennek meg: a kisváros előbb idézett „pállott”, „tespedt” mivolta a nézőpont szubjektivizáltságáról tanúskodik, ahogy a következő, Budapestet leíró részlet is: „Nyüzsgött és zümmögött az áprilisi utca, mint valami felnyitott, nedves és kíváncsi szem, olyan volt az egész világ körül. Valami kimondhatatlan, szinte fájó, éles elevenkedés” – ahol a látó szubjektum és a látás tárgya mint hasonlító és hasonlított kapcsolódnak össze. (Hiszen nyilvánvaló, hogy nem a világ olyan, mint a nyitott szem, pláne nem a kíváncsi szem nyüzsög és zümmög – hogy mégsem feltűnő olvasás közben a képzavar, annak az az oka, hogy automatikusan, a nyelvtani szerkezetet felülírva, a nyüzsgő utcakép és a tőle felélénkült tekintet összekapcsolásaként értelmezzük a hasonlatot.) Ebben a regényben mint a valóság és a vágy tárgya íródik be a két tér a főszereplő nő lelkébe, és vele együtt mindaz, amit ez a két hely jelent számára: tétlenséget, eseménytelenséget, kisszerűséget, szűkösseget, illetve nagy lehetőségeket, sorsfordító eseményeket, zajló életet, nagy érzelmeket, intellektuális kihívást – pontosabban mindezek hiányát. És ahogy ez a hiányállapot mindinkább életté, valósággá válik, úgy lesznek egyre átléphetetlenebbek számára is a határok, úgy válik ő maga is egyre „kisvárosibbá”, és lesznek egyre távolibbak és idealizáltabbak, majd misztifikáltak, már-már szentek a vágy tárgyát jelentő értékek és az azt képviselő alakok. Jól mutatja ezt Mária reakciója az író leveleinek kézhezvételekor:

Mária megállt, egyszerre kalapálni kezdett a szíve. A Seregély levele!... Reszketve állt ott, amíg anyja a kulccsal bajlódott, és már nagy, mérhetetlen messzeségek választották el az előbbi percétől. És tőlük is oly távol jutott. Kezében a levél, a drága zálog, messze, magasabb, külön világból jött üzenet! Benne a sorok, pompázatos titok még, de majd olvasni fogja. Aki írta, sohase látta még az ő arcát, de írás közben övele, csakis vele volt. [...] Fölötte van – már érzi – e kényszerű, kicsinyes viszonyoknak: van, ami kiemeli és élteni itt (Kafka 2005, 42).

Ebben a folyamatban főszerepet játszik, mintegy annak jelképévé válik a szerelem kérdése, ami testi szerelemként elfogadhatatlanul visszataszító lesz a hősnő számára, és a pillanatnyi ekstázis, lelki egyesülés vágyává szublimálódik: „ha én boldogságot vagy teljesülést rajzolgatok magam elé [írja Mária Seregélynek] – legkezdettől fogva mindig úgy gondoltam: egy jelenet, valami betetőzés, összetalálkozás, felismerés – percnyi csodás felemelkedés –, és aztán hulljon vissza minden a homályba, de nyomtalanul” (Kaffka 2005, 51). (Ezen a ponton derül fény arra, miért kapcsolódik Budapest a vonzó, titokzatos nő képéhez.) Erre mutat az is, hogy a levél, a testetlen lelki-szellemi együttlét helyettesíti a valódi érzelmi-testi kapcsolatot. (Azonkívül, hogy Mária leveleiben alig kap helyet a hétköznapi élet, az is jellemző, hogy mint a szövegből kikövetkeztethető, levelei nagy részét el sem küldi a címzettnek.) Másrészt a művészet, a költészet, a szó világa helyeződik szembe a „tett” világával.<sup>5</sup> A regény mintegy lélektani háttérrel teremt az esztétizáló, az életet a szépséggel, a művészettel ellenpontosító világlátás mögé. Ugyanakkor ez a belső folyamat lépésről lépésre tudatosodik a hősnőben, ahogy az is, hogy ez a „határ” (a kisvárosi értékrend, viselkedési és illemszabályok, látszatok), már nem külső kényszer, hanem átléphetetlen *belső* korlátot jelentenek: Mária egyre inkább önmaga számára is akadályt emel bármi elképzelhető váltás elé, míg a kitörésről szőtt álmai egyre kétségbeesettebbekké és irreálisabbakká válnak. Ez a folyamat viszont a főhősnő perspektívájával azonosuló elbeszélői nézőpontnak köszönhetően tragikussá válik: nem játszik a narrátor a belső és külső szempontok ironikus váltogatásával, a végbemenő lelki folyamatok kétértelművé tételével.

Ebben a regényben a hiány tereként megélt kisváros a *lélekben megélt máshollét* történeteként jelenik meg, ami jellemző motívuma a fenti ábrázolásoknak, gondoljunk csak Emma Bovary álmodozásaira vagy a három nővér vágyakozására Moszkva után. Ebben a regényben viszont a motívum a főhősnő lélektanát, a regény nézőpontját és kompozícióját meghatározó tényezővé válik: a vágyakban, gondolatban való máshollét, az értékek másholléte kiüriti a valós életet. Mindaz, ami valóban megtörténik, olyan mértékben értéktelen és érdektelen lesz Mária számára, mintha meg sem történt volna: levelei is,

<sup>5</sup> A szó szerepének kérdése központi jelentőségű a Kaffka-recepcióban. Bodnár György is ennek alapján írja le Mária lélektanát monográfiájában: „A szavak és az álmok világában valóságosabb életet él, mint tetteiben és nappalain. Irtózik a tettől, s a valóságot idegennek, magányosnak érzi” (Bodnár 2001, 201). Szitár Katalin ezt az elbeszélésmód problémája felé hosszabbítja meg. Noha az itt idézett tanulmányában nem a *Mária éveiről* ír, szavai ennek a regénynek a narrációjára is vonatkoztathatók: „A szó prioritásával, szinte kultikus tiszteletével függ össze a hősök felfokozott elbeszélői aktivitása is, s az elbeszélésnek, mint a sorsról alkotott szövegnek adott elsőbbség a sorssal, mint történéshalmazzal szemben” (Szitár 2003, 400).



melyekben a hétköznapi események alig játszanak szerepet, erről tanúskodnak. Ezzel szemben a képzeletben megélt események szintén irreális mértékben telítődnek értékkel és értelemmel. (Különösen jól érzékelhető ez európai utazásának történetében, amit naplójában örökít meg: ugyanazt az utat járja be, amit az író tett meg szeretőjével, és mind jobban átéli az asszony szerepét, lélekben azonosul vele.) Olyannyira, hogy a főszereplőné képtelenné válik megélni az adódó lehetőségeket, akár saját kisvárosi életében történnek ezek, mint a szerelem, a házasság lehetősége, akár a vágyott budapesti nagybetűs Életben, amikor az íróval való találkozás felvethetné egy kezdődő kézzelfoghatóbb kapcsolat lehetőségét. (Hogy ennek vágya felébred Máriában, arról tanúskodik egyrészt lelki azonosulása Seregély szeretőjével, másrészt az a megrázkódtatás, amit akkor él át, amikor megtudja, hogy az író elhagyta korábbi szeretőjét, és egy fiatal – nála is fiatalabb – lányt vett feleségül.) Ennek az ábrázolásmódnak köszönhetően helyeződik belülről a cselekmény és a regény értékcentruma: a kisváros–nagyváros ellentét egyszersmind azonosul a való élet, mindennapi, földhözragadt események és a lélekben megélt, vágyott, megálmodott élet kettősségével. Mindaz, ami valóságos, üressé válik, mindaz, ami értékes, valótlan lesz: ennek mintegy jelképe a kisváros és a nagyváros ábrázolása.

Érdekes e téren a női szereplő, női perspektíva és a kisvárosiasság összekapcsolása. A nagyvárosi nő – általában a bukott nő, a prostituált – mint a nagyváros, a modernség szimbóluma, a modern művész metaforája Baudelaire-től visszatérő motívuma a kor művészetének. Ennek halovány visszfényét láthatjuk abban, ahogy Budapestet látja Mária Kaffka regényében – az a Mária, aki hangsúlyozottan irodalmi reprezentációkon keresztül szemléli a világot, mindenekelőtt a vágyott nagyvárost. Ezzel a csak jelzésszerűen megjelenő feminitásképpel áll szemben maga a hősnő alakja, aki bármennyire is idegennek érzi környezetét, mégis tipikus kisvárosi figurának tekinthető: a kisvárosi életbe belesavanyodott, széplélek vénkisasszony felé hosszabbíthatjuk meg Mária sorsát. Épp e szerep veszélyének tudatosulása hajtja Máriát a nem vágyott házasság, majd az öngyilkosság felé. Ugyanakkor az is jellemző, hogy e típus lélektani megalakításában, akárcsak a kisvárosi tér megrajzolásában, a mozgás, a lehetőségek korlátozottsága, az élet túlszabályozottsága jelenik meg. Gyakorlatilag kétféle térhasználat: a korra jellemző női<sup>6</sup> és a kisvárosi találkozik a főhősnő alakjában, két olyan térhasználat, amely a bezártsággal, a fokozott szabályozottsággal jellemezhető. A szereplőné kettőssége abban mutatkozik meg, ahogy elvárásaiban lényegében azonosul a kisvárosi szokásokkal, illemmel, ugyanakkor

---

<sup>6</sup> Erről lásd: Horváth 2009, 162–189.

tudatában van ezek értelmetlenségének: vágyaiban lázad ellenük, de ez a vágy öncél marad: „meg kell őriznie e néma lángot, magános szerelmét, s a szép szenvedéseket – e folytonos, lila színű izzást a lelke legmélyén”. (A regény két mellékszereplőben is érzékelteti azt, hogy a változtatás nem lehetetlen: az egyik a kisváros véleményével mit sem törődő, „fuzsitos” Csilléry Adrienne, akiről megtudjuk, hogy Pestre ment és színitanodába jár, a másik a volt kollégiumi szobatársnő, Taubler Vica, aki író nő lesz, és Párizsba kerül.) A hétköznapi élet és a vágyak elszakadásában, a külvilág és a belső világ egymástól való elidegenedésében, és e kettősség megélésében, tudatosításában, mi több: a valóság és írás, művészet, szépség kettősségévé való transzponálásában viszont a modern életérzés nyilvánul meg.

*A karikatúra karikatúrája. Móricz Zsigmond: Az Isten háta mögött*

„Micsoda karikatúrája ez a karikatúrának”  
(Móricz: *Az Isten háta mögött*)

Épp ezért viszont ez a regény szinte teljesen mentes lesz a provinciális kisvárosi tér ábrázolásában legtöbbször fontos szerepet játszó ironiától, a főhőst egyszerre belülről és kívülről mutató nézőpontjátékoktól. Legfeljebb a kisvárosi miliőt visszaadó beszélgetésekben érzékelhetjük egy ilyen ábrázolás lehetőségét. Jellemző részlet Mária félelme a „nevetségességtől” hazugsága után, aminek elbeszélése, épp a szereplő ezen való gyötrődésének belső ábrázolása révén, szintén tragikus tünete lesz a benne végbemenő visszavonhatatlan változásoknak:

De rettenetes, dúló zavar hullámmozott fel belsejében egyszerre, az émelítő szégyenig, az önmegvetésig. Az ideges hazugságmámor szörnyű kijózanodása. [...] Hirtelen eszébe jutott, Seregély Pál egyik regényhősnője, aki *valóságos* botlást vall be a kérőjének így [...] de a hős azért feleségül veszi mégis, sőt még annál inkább... Ó hisz az egy írott alak, literatúra!... Pfüj, pfüj! Ha valaki tudná az igazságot, egyszerűen csak [...] nevetne őrajta! És hangos, ideges kacagógörccsel fuldoklott és temetkezett bele a díványpárnába – aztán sírásba csapott át, zokogott és vergődött, aztán csendesülten és mélyen sírt soká, soká. [...] Már értette is az egészet (Kaffka 2005, 142);

[...] nevetségessé válni; ez a gondolat elviselhetetlen volt neki. Egy vélt vétket, nagy tragikus botlást meg tudott bocsátani, meg tudott szentelni egy férfi szerelme – de tönkremenne talán egy visszás és zagyva hangulaton (Kaffka 2005, 173).

Ezzel szemben a kisszerű neveltségesség – mint a mottóban kiemelt idézetek is mutatják – Móricz és Kosztolányi kisvárosának meghatározó elemévé növekszik. Ez annak köszönhető, hogy itt a kisváros nem mint lelki fejlődését tragikusan meghatározó tényező jelenik meg a főhős lélekábrázolásának hátterében, a „tipikus” kisvárosi figurák nemcsak a főszereplőt körülvevő mellékalakokként kerülnek elének, hanem maguk is főszereplővé válnak. A kisváros szüklátókörsége, zártsága nem (csak) a főhős szubjektív tapasztalata lesz, hanem a szereplők nézőpontját, látásmódját, a regény szerkezetét meghatározó kompozicionális tényező. Jellemző módon ezek a regények több szólamra, nézőpontra komponált szerkezetek. A keretet nem a főszereplő nézőpontja, hanem a helyszín adja: azt is mondhatjuk, hogy az igazi főszereplő maga a kisváros lesz. Jellemző módon ezekben a regényekben a főváros legfeljebb utalásként jelenik meg, nem képez valós térbeli ellenpontot. Ugyanakkor mégis jelen van a hiány, a perifériakusság tudata, és ebben játszik meghatározó szerepet többek közt az ironia.

Különösen igaz ez Móricz kisregényére, ami – mondhatni – az ellenkező végletet jelenti: már a cselekménye is két szála fűződik fel, Veresné és Laci történetére, és e kettő központi szereplői mellett még számos figurát vonultat fel, állandóan oszcillál nézőpontja az egyes szereplők, a külső és a belső, a narrátori és a szereplői perspektívák között. Első látásra a kisvárosiasság megosztani látszik az ott élőket: olyan alakokra, akik nem érzékelik életük, világuk jelentéktelen, nevetséges voltát, kisszerűségét, és azokra, akik képesek kívülről is látni, kritikusan, ironikusan szemlélni Ilosvát és lakóit. Ez azt a felületes benyomást keltheti, hogy az elbeszélői nézőpont ez utóbbiakkal azonosul az előbbieket rovására. Mint a műről született számos, narratológiai szempontokat is érvényesítő elemzésből is kiderül, ez távolról sincs így: a szabad függő beszéd, a *style indirect libre* alkalmazása (Margócsy 1993, 21), a külső és belső perspektíva, illetve a személytelen és a közvetett belső magánbeszéd interakciója (Kulcsár Szabó 1993, 43) eltávolítja egymástól az elbeszélő és a szereplők szólamát, elbizonytalanítja a befogadó nézőpontját, ironikus távolságot teremt. A móriczi eljárás legpontosabban Borisz Uszpenszkij kifejezéseivel írható le, aki elkülöníti az értékelő, „ideológiai”, a tér- és időbeli, a pszichológiai és a frazeológiai nézőpontot, és ezek kölcsönhatásaira hívja fel a figyelmet (Uszpenszkij 1984). Móricz kisregényében ugyanis épp ezek az eltérések válnak jelentéssé. Legegyszerűbben a szabad függő beszéd alkalmazása esetében, amely a harmadik személyű elbeszélő szólamába beleszövi a szereplő szavait, és akár egyetlen mondaton, bekezdésen belül kimozdítja látószögünket: „A kolléga annyi megaláztatás után egyszerre nagyon jól kezdte magát érezni. »Van neki a füle mögött« dicsérte meg harmadik személyben

saját magát az ügyesen beadott keserű labdacsért. A legártatlanabb asszonyt is hírbe lehet hozni egy véletlen szóval! [...] És aztán ki tudja, hátha nincs is ártatlan asszony” (Móricz 2012, 7). Ez az eljárás: a pszichológiai nézőpont beolvasztása a narrátor perspektívájába a szereplő és az elbeszélő pozíciójának közelségére, egy a mű „ideológiai nézőpontját” tükröző véleményre enged következtetni első látásra. A fenti rész első mondata például egyértelműen a narrátor szólama, míg a következőben ettől élesen elválik, ennek alárendelődik a szereplő szólama: mintegy illusztrációja csak a narrátor kijelentésének. A harmadik mondatban viszont a kettő már összeolvad. Továbbra is a szereplő szavai idéződnek be, de immár jelöletlenül, minek következtében a szereplő szólama kerekedik felül (az elbeszélő jelenlétére nyelvtanilag semmiből sem lehet következtetni). Hogy aztán az utolsó, szentenciaszerű kijelentés forrását már ne lehessen egyértelműen elhelyezni. Eldönthetetlen, hogy még mindig a „kolléga” gondolatait olvassuk, vagy az elbeszélő ehhez fűzött kommentárját, leginkább az sejtethető, hogy a kettő egybeesik. Móricz ugyanakkor különböző, egymástól eltérő véleményeket tálal egymás után ebben a formában, és ezzel kioltja a fenti hatást: azt a benyomást, amit a narráció mikroszerkezete felépít, a kompozíció, a makroszerkezet lerombolja.

Ugyanez mondható el az elbeszélésmód másik játékaról is, ami elsősorban a „kívülállónak” látszó és épp ezért a szerzői pozíció, Uszpenszkij kifejezésével az „ideológiai nézőpont” képviselőjével, „kibeszéléssel” gyanúsítható szereplők, mindenekelőtt az albíró szólamára vonatkozik. A regény bő első fele dúskál az olyan részekben, amelyek a kisváros világát az újonnan érkezett albíró szemével mutatják, aki nem csak az elmondottak tér- és időbeli helyzetét, lélektani nézőpontját határozza meg, hanem kommentálja is a történeteket, amit tovább árnyal az, hogy – mint a fentiekben is – nyelvi szinten is összecsúsznak az elbeszélői és szereplői szólamok:

A férfiaknak megremegett a szemük. Folyvást ittak s ez még valószínűbbé tette előttük a lehetetlenséget, hogy az asszony elmegy a városból. És az albíró előtt nagy tisztasággal bontakozott ki a helyzetük: röghöz vannak ezek kötve! soha ezek, soha nem mehetnek el a városból, éljenek bár száz esztendőig, s történjék akkora földindulás, amely az egész világot felforgatja... Csak itthon emberek, férfiak, valakik. Ha innen elmozdulnak, rögtön párává lesz eddigi életük minden eredménye... (Móricz 2012, 112).

Ezt a narráció által érzékeltetett kívülállást viszont kétségbe vonja a cselekmény további alakulása, az, ahogy az albíró – akárcsak Veresné – mind jobban

beleragad a környezetbe, mindinkább bebizonyosodik róla, hogy ugyanolyan kisszerű, mint a kisváros többi lakója, annak ellenére, vagy épp azzal együtt, hogy többnek hiszi magát. Ezt mintegy szimbolikus gesztusként támasztja alá, hogy pontosan az albíró lesz az, akinek a sorsa eldől a szereplők közül, és már biztos nem hagyja el a várost. Mindkét esetben az elbeszélés módja és az események egymásutánja kelt ellentétes benyomást, és ezáltal mozdul el a befogadó nézőpontja. Uszpenszkij iróniameghatározása pontosan írja le ezt az eljárást:

A szerzői és az olvasói pozíciók ilyenfajta ütköztetése igen alkalmas az ironikus hatás létrehozására. Jellemző az iróniára, hogy a szerző egy bizonyos szereplő nevében beszél vagy cselekszik, de maga ez a személy nem értékeli *szubjektumként*, hanem az értékelés *tárgyaként* lép fel (ennek alapján mondhattuk fentebb [...]: az iróniára jellemző, hogy az értékelői nézőpont nem esik egybe valamilyen más pozícióval) (Uszpenszkij 1984, 209).

A kisváros ennek következtében nemcsak háttérként és keretként, hanem a szereplők szemléletmódját (és – mint ezt a recepció bőségesen tárgyalja – beszédmódját [Kulcsár Szabó 1993]) meghatározó tényezőként is jelen van: a provincialitás nemcsak kész helyzet, hanem a mű kezdetekor még többséyesnek tűnő események alakulását, a főbb szereplők lehetőségeit, mozgásterét behatároló tényező. Hiszen mindhárom a kisvárosból kitörni akaró hős: az albíró, Veresné és Laci történetében egyaránt a környezet diadalmaskodik, amit az is alátámaszt, hogy történetük „tanulságát” a kisvárosi pletyka, a regény kifejezésével a „pletykaváros” vonja le. Ugyanakkor az albíró és Veresné története is egyértelműen ironikus: mindketten a flaubert-i „karikatúra karikatúrái” lesznek, esetük nem értéket mutat fel, hanem az értékhiányt. Ezt a hiányállapotot nem csak az elbeszélés módja érzékelteti, hanem maga a kisregény cselekményszerkezete hordozza. Mint a meghatározó elemzések szinte mindegyike megállapítja, a mű nem annyira a lejátszódó, inkább az elbeszélte eseményekből, illetve a szereplők vagy épp a befogadó által elvárt fordulatok elmaradásából, az elvárás meghazudtolásából építkezik.<sup>7</sup> A provinciális kisváros képének meghatározó tényezője lesz az eseményhiány.

---

<sup>7</sup> A teljesség igénye nélkül: Kulcsár Szabó Ernő a be-nem-következett események szerepéről (Kulcsár Szabó 1993, 28), Eisemann György a konfliktus kirobbanásának elmaradásáról, nevetségességéről (Eisemann 2001, 243), Szilágyi Zsófia a fordulatok és az általuk képviselt eszmények hiányáról, az igazság (a történő esemény) helyébe lépő pletykáról (megbízhatatlan elbeszélő(k) által előadott eseményről) ír (Szilágyi 2013, 194–195).

Különösen jól látszik ez Móricz ellenpéldáin. Itt merül fel annak kérdése, hogy mennyiben különböznek más kisvárosban játszódó regényei – mindenekelőtt az *Úri muri*, a *Rokonok – Az Isten háta mögött* látásmódjától. Ez azért is érdekes, mert már a felé a kérdés felé hosszabbítja meg vizsgálatunkat, hogy van-e a kószálóhoz hasonló jellegzetes figurája a modernség kisvárosának. A fenti két Móricz-regény sok motívumában emlékeztet az eddig elemzett típusra: itt is a fővárosi haladással, modernizációval szembeállított provincialitás, a változtatás lehetetlensége játssza a főszerepet a kisváros képének megalkotásában, ahogy az ábrázolás bizonyos kliséiben, mint a kihaltság, a por és a sár is emlékeztet a fentiekre.<sup>8</sup> A bezártság, ami ez esetben legtöbbször a kapcsolattrendszer, a viselkedési szabályrendszer zártságaként jelenik meg (különösen képpen a *Rokonokban*) úgyszintén itt is meghatározó.<sup>9</sup> Ugyanakkor első látásra feltűnhet, hogy az eseménytelenség, illetve a történések kisszerűsége, ami a fentiekben (ahogy Kosztolányinál is) a toposz meghatározó összetevőjének tűnt, e két regényben korántsem jellemzi a cselekményt. Míg az eddig említett művekben az átlagos, a szokásos, a szürke, a hétköznapi játszotta a főszerepet, addig ezeket a Móricz-regényeket épp a rendkívüli szervezi. Rendkívüli figura Szakmáry Zoltán, ahogy szerelme, újító szelleme, temperamentuma, dorbézolásai, tragédiája sem átlagos. (E motívumok rituális vonásaira mutat rá Eisemann György [Eisemann 2001, 246–247]). De már korábban Margócsy István hívja fel a figyelmet Móricz írásainak mitikusságára a *Sárarany* kapcsán<sup>10</sup> (Margócsy 1993, 20), Gintli Tibor pedig a szexualitás mitizáló, a teljes élet birtoklását

<sup>8</sup> Különösen érdekes itt a *Kerek Ferkó* című, még az első világháború előtt írt kisregénye Móricznak, amely egyszersmind a későbbi dzsentriregények előképének is tartható. Ugyanakkor a meghatározó helyszínt jelentő kisváros világának leírásában szinte mindenben az eseménytelen, szürke, poros kisváros képét rajzolja meg: „S ez a rettentően hosszú utca egészen néptelen. Egy lélek sincs kint. Senkinek sincs útja a gömbakácos járdán, egy gyerek sem ugrál kint a porba, egyetlen szekér sem zörög végig a széles kocsiúton. Se kutya, se csirke, se liba nem lábatlanodik idekinn. A könnyű, fehér porrá őrölt sártenger úgy fekszik az úttesten, hogy a legkisebb szél feldobja a levegőbe, s nem kavarja más, ha csak szél nem. Ló nem nyerít, tehén nem bög, kutya nem ugat sehol, mintha egy elvarázsolt városban, vagy inkább egy babonával borzasztó nagyra növelt álomfaluban járna az ember” (Móricz <http://mek.oszk.hu/05000/05074/05074.htm>. 2015. máj. 17.). Ezt a képet robbantja aztán szét az eseménytelennek és szürkének egyáltalán nem nevezhető történet.

<sup>9</sup> Szirák Péter azt érzékeli újdonságként Móricz ábrázolásmódja kapcsán, hogy a társadalmat tagolt, feszültségekkel teli térként érzékeli, amelyet az „életkeretek túlszabályozottsága” és statikussága határoz meg. Hozzátehetjük, hogy ez a társadalmi tér legtöbbször a kisváros terében testesül meg (Szirák 2001, 233).

<sup>10</sup> „A *Sárarany* főhőse állandóan a mitikusán értelmezett sorssal, Istennel állítja szembe magát” (Margócsy 1993, 20).

képviselő megjelenítését hangsúlyozza (Gintli 2005, 75, 79). De rendkívüli az is, hogy Kopjáss Istvánt főügyésszé nevezik ki, és belelát, majd belekeveredik a hatalom működésébe. (A rendkívüliségnek, mint más Móricz-művekben, itt is megvan a magánéleti megfelelője.) A cselekmény itt is kivételes események sorából áll: az ágyba hozott reggelitől és a hajdú feszes vigyázzállásától a házvételen, a vendégségeken, ajánlatokon, a Magdalénával való találkozáson át egészen az öngyilkosságig, ami gondoskodik arról, hogy ne térhessenek vissza a szürke hétköznapok (mint a *Pacsirtában*). Annak, hogy nem a kisszerű, a hétköznapi áll ezeknek a regényeknek a középpontjában, elsősorban persze nem az öngyilkosság az oka, hanem az, hogy ezek a művek a kisvárost egészen más perspektívából láttatják: nem a kisémbereből, hanem a dzsentriéből, a város vezető rétegéből, felső (kisvárosról lévén szó, természetesen nem tízezeréből, hanem inkább) százából. Kopjáss István története is kinevezésétől a haláláig tart, arra a rendkívüli időszakra szorítkozik, amíg hősünk „számít”, „valaki” Zsarátnok életében: korábbi jelentéktelen élete csak közvetetten jelenik meg. Ugyanakkor épp ez a korábbi jelentéktelenség teszi lehetővé, hogy saját történetének főszerepe mellett tanú legyen – külső, rácsodálkozó nézőpontot képviseljen – a város történetének, panamáinak elbeszélésében. A szereplők mindkét regényben nagyrészt azok közül kerülnek ki, akiknek a tettei *meghatározó erővel* bírnak, akik *hatalommal* rendelkeznek. Az *Úri muriban* írja Móricz:

Végül már csak a bikák maradtak együtt. Főleg a földbirtokosok, akiket, úgy látszik, keményebbre edzett a természet. Zoltán felszámolta gépie-sen magában, kinek mennyi földje, birtoka van. S nagy meglepetésére a határ háromnegyed része itt van együtt ebben a kaszinói teremben. Itt van körülöttük a nagy, népes város, de a határ az itt van együtt. Kint lakik a tízezernyi nép, akik mind a földből élnek, de a határ háromnegyed része ezeknek a jelenlévőknek a markában van (Móricz 2005, 204–205).

Ráadásul ettől a rétegtől is elütnek ezek a regények hősei, mivel mást akarnak, különbek, mint a környezetük: küzdelmük épp ezért mindkét esetben heroikus és tragikus lesz, mint a fenti idézet folytatása mutatja:

Ha ő az eszét adhatná nekik. Ha meg lehetne ezeket fogni s indítani a maga új gondolatai szerinti új úton, akkor paradicsomot lehetne ebből a határból csinálni. [...] És ő most abba fogja hagyni, s ő az egyetlen, aki elindult, mert csak most érzi, hivatása volt, hogy elinduljon... Ő is letört, kiesett, az élet rostáján kihullott, mint a fonnyadt szem. Vagy kivetették az ocsúval (Móricz 2005, 205).

Az *Úri muri* térábrázolása is tükrözi ezt az eltérő szemléletet, itt elsősorban nem a nagyváros–kisváros ellentét határozza meg a mű értelemszerkezetét (bár a háttérben az is jelen van), hanem a város–tanya/pusztta kettősség, amiben az utóbbi képviseli a lehetőséget, a szabadságot, szemben a város kötöttségeivel. A szembeállításban határozottan jelen van a természet–város opozíció is, barbárság és civilizáció, kelet és nyugat ellentétéként értelmezve. Ugyanakkor a hős által képviselt kezdeményezőkézség, erő – ami a természeti erő mintájára van megformázva, ez adja többek közt az ábrázolás mitikus felhangjait – visszájára fordul: építőből rombolóvá válik.

Az eddig elemzett kisváros-ábrázolások, akár Flaubert, Gogol vagy Csehov, akár Kaffka, Kosztolányi műveiben vagy *Az Isten háta mögöttben* szerepeltek, ezzel szemben hangsúlyosan a *kisember* kisváros-tapasztalatát tükrözik: aki alapvetően maga is *kisszerű*, hétköznapi, aki nem irányít, hanem maga is – leginkább a megszokások, az illem, a közvélemény által – irányított, akinek a tettei nem hatnak széles körben – épp ezért általában nem is tesz semmit –, akinek még az elvágyódása is saját korlátoltságát tükrözi. Aki maga is épp annyira híján van a kezdeményezőkézségnek, mint a környezete, legfeljebb attól több náluk, hogy ennek tudatában van vagy tudatára ébred. Jellemző módon ezekben a regényekben a mellékszereplők is *társadalmi típusok* képviselőiként jelennek meg: az embernél fontosabb a szerep, amit betölt. (Ezt *Az Isten háta mögöttben* például a megnevezések is tükrözik, az, hogy több figurának nincs neve, csak funkciója: albíró, káplán.) Móricz *Úri murijában* vagy a *Rokonokban* ezzel szemben a *származás* válik meghatározóvá a szereplők alakjának megrajzolásában: rajtuk keresztül valami náluk több nyilatkozik meg. Különösen az *Úri muri* mitizáló látásmódjában hangsúlyos ez, a *Rokonokban* a származás már kétes értékű „rokonsággá” válik.

A provinciális kisváros kisembere több mint téma az előbbi regényekben: egy életérzés hordozója, éppúgy a modernség sajátos világtapasztalatának egyik oldala mutatkozik meg általa, mint a kószálóban. Csak ő nem a tömegben vész el, tapasztalja meg az idegenséget, esetlegességet, hanem a jelentéktelenségben, a felszínességben, az érdektelenségben. Ahogy Andrej mondja a *Három nővér*-ben: „Ül az ember Moszkvában, a vendéglő nagytermében, senkit sem ismer, őt sem ismerik, és mégsem érzi magát idegennek... Itt meg mindenkit ismer, mindenki ismerős, és mégis idegen, idegen... Idegen és magányos” (Csehov 1973, 508). Kisvárosa is egy a kisvárosok sorában: a fenti ábrázolások „tipikusságában” annak tudata rejlik, hogy ilyen kisváros számtalan van. Ha Walter Benjamin nyomán a kószálóról azt mondjuk, hogy a modern, a világot a maga esetleges, széteső formáiban érzékelő művész metaforájának tekinthető, akkor a kisváros kisembere



ennek negatívját adja – éppúgy, ahogy a kisváros negatívan a metropolis mítoszáat építi. Ő is az ember, az individuum tehetetlenségének, magáramaradottságának és lényegteleniségének hordozója, aki a világot éppúgy nem birtokolja, ahogy önmagát, saját életét sem, csak hogy ezt nem látja, hanem éli. Ő az, akire a nagyvárosban a kószáló tekintete szegeződne. De a kisvárosban nincsenek kószálók, így ezek a történetek, ezek az emberek másként kell színre lépjenek. Beszédes e téren, hogy a Sárszeg-regényekre jelentékeny befolyást gyakoroló Csehovról (Szegedy-Maszák 2010, 228–229; Mohai 2010, 35–37) hogy ír Kosztolányi: „Az eseménytelenség drámáját vitte színpadra, minden hazug gömbölyítés nélkül, s azt mutatja meg, felvonásról felvonásra mint múlik el egy év, két év, öt év, az idő és élet [...] minden értelem nélkül, mint az életben szokott történni [...] s nincs megoldás, mert nincs magyarázat” (Kosztolányi 1978, 329).

### Irodalom

- Baudelaire, Charles. 1964. *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest: Képzőművészeti Alap.
- Benjamin, Walter. 1969. Párizs a XIX. század fővárosa. In *Kommentár és prófécia*. 228–275. Budapest: Gondolat.
- Benjamin, Walter. 1980. A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. In *Angelus Novus*. 850–889. Budapest: Magyar Helikon.
- Bodnár György. 2001. *Kafka Margit*. Budapest: Balassi.
- Csehov, Anton Pavlovics. 1973. Három nővér. Ford. Kosztolányi Dezső. In *Sirály: Színművek*. [Budapest]: Magyar Helikon.
- Eisemann György. 2001. A Móricz-újraolvasás esélyei. In *A kifosztott Móricz?*, szerk. Fenyő D. György, 240–249. Budapest: Krónika Nova.
- Gintli Tibor. 2005. Bovary úr vagy Bovaryné. In *Az újraolvasott Móricz*, szerk. Onder Csaba, 68–79. Nyíregyháza: NYF BTMFK Irod. Tansz.
- Horváth Györgyi. 2009. Kószálónők a régi Budapesten. Nagyvárosi térhasználat és női művészlét – Kafka Margit: Állomások. In *Nő, tükör, írás*, szerk. Varga Virág, Zsávolya Zoltán, 162–189. Budapest: Ráció.
- Kafka Margit. 2005. *Mária évei*. Budapest: Eri Kiadó.
- Kosztolányi Dezső. 1978. *Színházi esték I*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1993. Beszédaktus, szerepkör, irónia. In *A magvető nyomában*, szerk. Szabó B. István, 24–53. Budapest: Anonymus.
- Lotman, Jurij. 1994. Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái. In *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, 186–189. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.

- Margócsy István. 1993. Sárarany. In *A magvető nyomában*, szerk. Szabó B. István, 17–23. Budapest: Anonymus.
- Mohai V. Lajos. 2010. *A Sárszeg regények és környezetük*. Szombathely: Savaria University Press.
- Móricz Zsigmond. 2005. *Úri muri*. [Budapest]: Akkord Kiadó.
- Móricz Zsigmond. 2012. *Az Isten háta mögött*. Fapadoskonyv.hu Kft.
- Móricz Zsigmond. *Kerek Ferkó*. <http://mek.oszk.hu/05000/05074/05074.htm> (2015. máj. 17.)
- Szegedy-Maszák Mihály. 2010. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram.
- Szilágyi Zsófia. 2013. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram.
- Szirák Péter. 2001. Az ösztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje. In *A kifosztott Móricz?*, szerk. Fenyő D. György, 226–240. Budapest: Krónika Nova.
- Szitár Katalin. 2003. Az elbeszélő gondolkodás és a szó poétikuma: Kaffka Margit: Polixéna tant. In *Szó, elbeszélés, metafora*, szerk. Horváth Kornélia, Sitár Katalin, 387–409. Budapest: Kijárat.
- Uspzenszkij, Borisz. 1984. *A kompozíció poétikája*. Budapest: Európa Kiadó.

## POETICS OF A SMALL TOWN 1.

### *The topos of small town in the works of Margit Kaffka, Móricz and Kosztolányi*

The paper presents a two-pronged approach to the topic. On the one hand, it makes an attempt to examine the chronotope of the small town in the second half of the 19<sup>th</sup> century; in the first place, to describe it in terms of the myth of the metropolis of its time: its characteristic depiction of space and experience of time and the sensation of life and image of man that it conveys. In doing so, the author seems to discover in the representations of the small town, first of all, the “anti-myth” of the metropolis of the time. On the other hand, the paper considers the Hungarian variant of the so determined small town image in the first half of the 20<sup>th</sup> century. In the first half of the study she focuses on the novels *Mária évei (Maria's Years)* by Margit Kaffka and *Az Isten háta mögött (Behind God's Back)* by Zsigmond Móricz.

*Keywords*: space poetics, urban research, chronotope, provincial small town, irony, handling of time.

## POETIKA PROVINCIJE 1.

### *Topos provincije u delima Margit Kafke, Morica i Kostolanjija*

Studija polazi od istraživanja iz dva pravca. S jedne strane, pokušava da sagleda hronotop provincije u drugoj polovini XIX. veka, pre svega, iz aspekta tadašnjeg mita metropole: specifični opis prostora i vremenskog iskustva, životnog doživljaja i slike

čoveka koji se ispoljavaju kroz taj mit. Tako se u provincijskoj reprezentaciji datog doba otkriva prvenstveno „protiv-mit” metropole. S druge strane, rad se bavi slikom malog gradića u mađarskoj varijanti koja se javlja u prvoj polovini XX. veka. U prvom delu rada analiziraju se romani Margit Kafke pod naslovom *Mária évei (Marijine godine)* i Žigmonda Morica *Az Isten háta mögött (Bogu iza leđa)*.

*Ključne reči:* poetika prostora, istraživanje grada, hronotop, provincija, manipulacija vremenom, ironija.

A kézirat leadásának ideje: 2015. máj. 20.

Közlésre elfogadva: 2015. jún. 20.