

PAPP Ágnes Klára

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

A KISVÁROS POÉTIKÁJA 2.

A kisváros toposza Kosztolányinál

The Poetics of the Small Town 2

The topos of the small town in Kosztolányi's works

Poetika palanke 2.

Topos palanke kod Kostolanjija

A tanulmány kétirányú kutatásból indul ki. Egyrészt arra tesz kísérletet, hogy a provinciális kisvárosnak a XIX. század második felében létrejött kronotoposzát megvizsgálja, mindenekelőtt a kor metropoliszmítoszáának függvényében írja le: jellemző térábrázolását és időtapasztalatát, az általa közvetítendő életérzést, emberképet. Ennek során a korabeli kisváros-reprezentációkban elsősorban a korabeli világváros „ellenmítoszáat” véli felfedezni. Másrészt az így meghatározott kisvárosképnek a XX. század első felében megjelenő magyar változataival foglalkozik az írás. Második részében Kosztolányi regényeiben, mindenekelőtt a *Pacsirtában*.

Kulcsszavak: térpoetika, városkutatás, kronotoposz, provinciális kisváros, időkezelés, irónia

A kisember lélektana. Kosztolányi Dezső: Pacsirta

„Ott, ahol nincs semmi esemény, csak bor, kártya és mély-mély szomorúság, a lélek élete meghatározódik, nem tágul csak mélyül, sűrű, intenzív, különös lesz. Minden vidéki élet csak lelki élet.”

(Kosztolányi: *Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról*¹)

¹ Idézi: Szegedy-Maszák Mihály: *Körköröség és transzcendencia a Pacsirtában* (Szegedy-Maszák 1995, 195).

A kisváros-ábrázolással összekapcsolódó negatív modernségtapasztalat részben választ ad arra, miért ingadozik a fenti művek ábrázolásmódja a belső nézőpont elsőbbségével élő lélektaniség és a nézőpontok kimozdítására épülő ironikus látásmód között: ez a kisember egyszerre nevetségesen jelentéktelen, ugyanakkor épp jelentéktelensége az, ami reprezentatívva teszi alakját. Jól érzékelhető ez Ijasnak a gondolataiban Vajkay Ákosékról, a *Pacsirta* egyik kulcsjelenetében, abban a metafikciónak is tekinthető részben, amikor Pacsirta szülei találkoznak a költői ambíciókat dédelgető újságíróval:

Igaz, első látásra érdektelenek mind, torzak és görbék, lelkük befelé kunkorodik. Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák. De milyen mélyek, mennyire atyafiai mind. Milyen hasonlatosak hozzá. [...] Az a vers, melyet fejében hordozott, rossz volt, nem is törődött vele. Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott, a verandáról, a hosszú-hosszú asztalról, melynél valamikor együtt ültek, és ma már nem ülnek (Kosztolányi 2014, 79).

Különösen fontos a mi szempontunkból az, hogy ez a közösség, ezek az érzések Vajkayék részéről némák, ezek az emberek nem képesek megfogalmazni azt, ami bennük zajlik – ahhoz szükséges az, aki rácsodálkozik jelentéktelen alakjukra, érdektelen életükre, kimondatlan szenvedésükre, meglátja bennünk a társat. Ebből a szempontból sokatmondó az, hogy a kószálót Benjamin „tekintetként” határozza meg („egy elidegenedett ember tekintete”²), míg itt a tekintet (egy költő tekintete!) kívülről határozza meg (mondhatni: alkotja meg) őket. Ő az, aki képes értelmet adni, azaz történetet formálni életükből. A hiány itt már nemcsak a történések, a cselekmény hiánya („itt el sem kezdődhetnek a tragédiák”), hanem a megfogalmazás, a kimondás hiánya is. A kisember idegenségét, magányát ez az önmagával szemben tanúsított értetlenség is jellemzi. A szubjektivitás megragadhatatlansága itt nem kimondott tanulság, nem a szubjektum élménye, mint a kószáló esetében, hanem a történet kibontakozása során a *befogadó* számára összegződő tapasztalat. Ebből a szempontból jelképesnek látszik az a momentum, hogy Vajkay és felesége – mint ez a regény több pontján is felmerül – nem értik és nem becsülik a történeteket. Az újság híreit sem tudják értelmezni, elveszettek a világban. De épp ilyen elveszettek a lélek útvesztőiben is. Az öregről azt is megtudjuk, hogy „kevésre becsülte azokat a koholt históriákat, melyeket emberek találtak ki”, és gyakorlatilag „nem is olvasott semmiféle munkát, hol a képzelet otthagya bűvös nyomát”,

² „Ez a költészet [...] egy allegorikus költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete” (Benjamin 1969, 87).

elvben is csak az épületes, az életet leegyszerűsítő erkölcsi tanulságok alapján magyarázó műveket kedveli, amelyek „abba a kellemes káprázatba ringatnak bennünket, hogy senki sem szenved érdemtelenül, senki sem hal meg ok nélkül gyomorrákban” (Kosztolányi 2014, 61–62). A történetek értése – ezt sugallja a fenti részlet – épp a másik és a saját élet, lelkivilág, problémák artikulálásának képességét feltételezi.³ Mutatja ezt az az értetlenség is, amit Vajkay tanúsít Ijas kitarulkozásával szemben:

Ákos nem tudott figyelni fiatal barátjára, ki már mindenféle zavaros dolgokat fecsegett a szenvedés örökkévaló, dicső voltáról, részletesen beszélt verseiről, azokról, melyeket eddig írt, és azokról, melyeket eztán ír majd. Folyton ezt ismételte: / – Dolgozni kell, dolgozni kell. / Ő pedig elkapta a szót. / – Dolgozni kell fiam. A munka. Csak a munka. Nincs szebb, mint a munka. / Ijas elhallgatott. Látta, hogy két malomban örölnék, nem értik őt (Kosztolányi 2014, 76).

Ez az értetlenség, érzéketlenség azonban szerves része a főszereplők lélektanának, alapvető mozgatórugója történetüknek, amelynek csúcspontja épp a kimondás, ami maga is egy elhallgatás formájában fogalmazódik meg: „– Azt akarnánk, hogy ne is legyen itt, úgy, mint most. És azt se bánánk, hogyha szegény akár ebben a pillanatban meg... / Nem mondta ki a szörnyű szót. De így még szörnyűbb volt, mintha kimondta volna” (Kosztolányi 2014, 114).

Ennek a jelenetnek az egész felépítése, narrációjának megformálása a kisember lélektanát, a kimondás kényszerítő ereje és a kimondhatatlanság közti feszültséget tükrözi. Mennyire más nézőpontból, mennyire más hangnemben szólal meg itt a főszereplő, mint a szintén őrlődő, válságon keresztülmenő Szakhmáry Zoltán az *Úri muriban!* A tanulmány első felében idézett monológ⁴ retorikussága a bukás tragikus beállítást tükrözi. Itt a hőst az elbeszélő hangjával azonosító

³ Hasonló, csak még sarkítottabb az *Aranysárkány* főszereplőinek ellentéte. Novák Antal ugyan felvilágosult, gondolkodó lény, de ő is csak a pozitívista tudást, a természettudományokat értékeli, szemben a regényeken felnövő Hildával. Konfliktusuk többek közt épp abból táplálkozik, a tanár módszerei azért mondanak csődöt, azért nem talál utat saját lánya lelkéhez, mert nem egy nyelven beszélnek. Ugyanakkor a lány életfelfogása minden erkölcsi kétesértékűsége, neveltlensége, műveletlensége ellenére is életképesebbnek, életközelibbnek mutatkozik, mint az apjáé. Itt is beszédes az a momentum, hogy Novák Antal úgy „oldja meg” a köztük lévő konfliktust a lány szökése után, hogy megpróbál változatlanul élni, minél kevésbé beszélni róla.

⁴ „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 rostjában kihullott, mint a fonnyadt szem. Vagy kivetették az ocsúval” (Móricz 2005, 205).

és a befogadót is hozzá közel hozó szabad-függő beszéd formáját alkalmazza Móricz, ráadásul a gondolatmenet jól felépített, szónokias, hatásos, mintha nem is gondolatokról lenne szó.⁵ A szereplő belső monológja tulajdonképpen belehelyezkedik a narrátornak az olvasó felé irányuló, rá hatást gyakorolni akaró dialógusába: innen kölcsönzi retorikáját. (És itt nyoma sincs a szereplőt az elbeszélővel összeolvasztó monológ ironikus felülírásának, mint *Az Isten háta mögöttben*.) Vajkay Ákos jelenete egészen más: Kosztolányi nem az elbeszélőn szűri át a szereplő érzéseit, gondolatait, hanem a szereplővel mondatja ki. „Hát aztán? – dörmögött Ákos –, akkor legalább elég. Akkor legalább nem lesz ez sem. Mindegy – mondta szomorúan –, mindegy” (Kosztolányi 2014, 110). Annak ellenére, hogy ezek hangosan kimondott szavakként vannak leírva, sokkal töredezettebbek, rendezetlenebbek, egyáltalán nem olyan lényegre törők, mint Szakmány Zoltánéi. Nem kifelé, a *befogadó felé* irányulnak, nem az olvasóra gyakorlandó (ez esetben tragikus) hatás elérését, nem egy élethelyzet minél pontosabb megragadását, leírását célozzák meg, hanem a *beszélő* pillanatnyi érzelmeit, lelkiállapotát tükrözik, hűen követik annak ingadozását percről percre (amit a Móricz-regény összegző jellegű elbeszélése nem tesz lehetővé). Ez a folyamatszerűség itt lényegbevágó: a kimondással, a kimondásért folytatott küzdelmet tükrözi.

– Nem értesz te engem – felelt az öreg indulatosan. – Nem arról beszélek. / – Hát miről? / – Arról, ami itt fáj, itt – és a szívét verte. – Arról, ami itt van. Erről itt. Mindenről. / – Aludj már. / – Nem alszom – mondta Ákos hepciásan. – Azért sem alszom. Most végre beszélni akarok. / – Hát beszélj. / – Mi őt nem szeretjük. / – Kik? / – Mi. / – Hogy mondhatsz ilyent? / – Igenis – kiabált Ákos, és kezével az asztalra vert, mint előbb. – Gyűlöljük őt. Utáljuk (Kosztolányi 2014, 113–114).

A párbeszédet kiegészíti a narrátor szólama, amely Vajkayt szinte kizárólag *külső* nézőpontból láttatja: a felindulás (és a részegség) beszédes testi tüneteit hangsúlyozza. Ezt ellenpontozzák a feleség szavai és *belső* nézőpontból bemutatott érzései: ezek szintén a férj alakját emelik ki, hiszen az ő szavainak reakciója olvasható le az asszonyban végbemenő lelki történésekből.

A kimondatlanság és az ebből fakadó magány központi témává válása egy rejtett ellentmondáshoz vezet: a mű témája és szövegszerűsége kerül ellentétbe egymással. Ez több módon is érzékeltetődik a regényben. Egyrészt magában a felépítésben, amely szinte kerülgeti a konfliktust. Pacsirta elutazásával és a

⁵ A belső beszéd ilyen retorikus megjelenítése a Móriczra erős hatást gyakoroló Jókai lélekábrázolási módszerére, dikciójára emlékeztet.

megszokások mind fokozottabb felrúgásával, ami fölött mind nehezebben tér napirendre Vajkay és felesége, mind kevésbé tudják önmagukkal is elhitetni, hogy nem jelent semmit az, hogy lányuk távolléte ennyire kibillentti őket a rendes kerékvágásból. Egyre növekszik a feszültség, mintegy a kimondatlansággal írva elő a kimondás szükségességét. Másrészt az egész regény narrációs technikájában: a párbeszédék ürességében, s végül a regény nagyjelenetében felszínre bukó érzések artikulátlanságában, amit kiegészítenek a narrátor által már korábban leírt pontos megfigyelések (például, hogy Vajkay lemarad a lányától a főterre érve, vagy hogy a szerencsétlen, jelentéktelen kis vasúti tiszt, Cifra Géza köré milyen családi legendát szőnek magukban) és belső nézőpontú elbeszélései (például Ákos álmáról). Ez a narratori szólam – ami szó a szövegben, de nem az a regény fiktív világában – teszi lehetővé, hogy a megfogalmazatlan érzések is érzékeltetődjenek. Ugyanakkor ez a szólam is inkább sejtet, mint egyértelműen megfogalmaz: nagyon sokat bíz az olvasó összegzésére – a regénynek arra a virtuális szólamára, amely értelemszerűen nem verbalizálódik a szövegben.

A kimondhatatlanság, a megfogalmazás, a történeté alakítás képtelensége azért lesz a modernség élményének része, mert az ön-nem-értés a közösségkeresés és -találás elé gördít akadályokat, magányba taszítja az embert: Vajkay és felesége egymással se tudják „megbeszélni” életüket, érzéseiket. A regény ugyan érzékelteti egy kevésbé tudatos formáját az érzelmek közösségének. Jellemző módon ezt is a művészi megnyilatkozásokhoz köti, még ha azoknak alacsonyabb rendű formáihoz is. Először a színházban „válnak egyé” Vajkayék a közön-séggel, a darab tomboló sikerével. Később a kanzsúr nótázásában oldódik fel, ahogy a többiek is, a főszereplő. Ezek azonban „kilengéseknek” minősülnek saját szigorú életrendjük szerint, amelyek csak kivételesen történhetnek meg velük: az érzelmek átélésének még ezeket a formáit sem engedik meg önmaguknak. Magányuk így válik egyetemessé⁶, amit az is mutat, ahogy véget ér Ákos nagy szembenézése: „Anyá eloltotta a villanyt, lefeküdt az ágyba. Ő is magára vonta a paplant a szájáig. Nem döntötték el azt, amit akartak. Semmi megoldásra sem jutottak, de legalább elfáradtak. Ez is volt valami” (Kosztolányi 2014, 121). Hogy aztán Pacsirta megérkezésével ott folytatódjék minden, ahol egy héttel korábban félbeszakadt. Alapvető kérdés a regény értelmezése szempontjából, hogy mennyire jelent lélektani feloldást, illetve biztos pontot a mű világának kisszerűségében a szülők, majd később a lány imája. Szegedy-Maszák

⁶ A narráció szempontjából ezt a folyamatot Szitár Katalin a következőképpen foglalja össze: „a kommunikatív beszédformákat egyre inkább az autokommunikatív tevékenység váltja fel, s végül a tökéletes magány egyedüli beszédlehetősége: az ima” (Szitár 2000, 45).

Mihály ugyan elutasítja, hogy keresztény regényként⁷ lenne értelmezhető a *Pacsirta*, de a hitre, mint az egyetlen értékre mutat rá a regény egészét uraló érték-viszonylagosságban (Szegedy-Maszák 1995, 195–196). Ez óhatatlanul lélektani dimenzióba helyezi az egzisztenciális kérdést: nem a transzcendencia jelenlétére, hanem az igényére mutat rá. Ugyanakkor az ember magányát megalapozó kommunikációs probléma szempontjából is kétféle értelmezése lehet az ima tényének: valódi dialógusként, igazi feloldásként is felfogható, de monológként is. A regény nyitott, az olvasó felé meghosszabbított kérdéseire jellemző az, ahogy a szöveg is lebeg a két megoldás között, mint a feszület leírásában is látható: „[Jézus] nem nyújthatta e nő felé sem segítő kezét. Jelenléte mégis nagy volt, igaz valóság ebben a polgári szobában...” (Kosztolányi 2014, 120). A szülők kommunikációképtelensége, a fájdalom megoszthatatlansága aztán megismétlődik a regény zárójelenetében, amikor is Pacsirta még a zokogását is a párnába fojtja, hogy a szülei meg ne hallják. És itt még az ima sem feloldás, hanem az elfojtás része lesz: „Ágya fölött, akár szüleinek ágya fölött a Jézus, egy Mária-kép lógott [...]. Pacsirta egy pillanatra feléje emelte két karját, heves mozdulattal, melyet azonnal elfojtott. Csak türelem. Vannak, akik sokkal többet szenvednek” (Kosztolányi 2014, 149).

Az, hogy a kisvárosnak, a kisembernek ez a képe mennyire a modernség élményével függ össze, jól látszik abban is, hogy a halál élménye – a cselekmény által nem is mindig indokoltan, mondhatni metaforikus motívumként – ott lebeg mindhárom mű fölött. Kezdhetjük a *Mária éveinek* befejezésével, amit már korábban, több mozzanat is előrevetít: a mű elején, még az intézet ablakából látott öngyilkosság elbeszélése, a Dunába esett tárca. *Az Isten háta mögöttben* a halál és a kisváros összefonódása inkább ironikus: az iskolának felajánlott régi temetőtől a regény lezárásáig, az albíró balesetéig és Veresné félresikerült öngyilkosságáig, illetve, ami csak sejtetve van: Lacinak az egész művön végighúzódo „jobb volna meghalni” gondolatáig – amit viszont, megint csak jellemző módon, nem követ tett. És végül a *Pacsirta*. Ebben a műben a legfeltűnőbb, hogy a halálnak több, nagyobb a jelentősége, mint az események által megkövetelt fordulatnak, lezárásnak. Itt gyakorlatilag a cselekményben alig játszik szerepet, mégis ugyanolyan hangsúllyal van jelen, mint az előző kettőben. Vajkay Ákos tárgyilagos, közönyös halálra készülésétől, álmában előtörő elfojtott érzelmein át (ez az a momentum, ami a történet felől is indokolt) egészen a leírások motivikájáig, amelyekben a kisváros toposzának minden jellemzője visszatér, mint a Negyedik fejezetben „Sárszeg gyilkos pora” (Kosztolányi

⁷ A kérdés alapvetően Balassa Péter nagy hatású *Édes Anna*-tanulmánya nyomán merül fel (Balassa 1987).

2014, 30), vagy a regény végén, az érkező őszi leírásának a jelentéktelenséget, magányt és elmúlást visszhangzó soraiban, amelyek mintha az egész regény atmoszféráját foglalnék össze:

Középütt, a park gyepágyában fehérre meszelt karók álltak üveggolyókkal, és rájuk borultak a haldokló rózsák, kiégett maghonnal. Könnyű szellőcske tipegett a homályos utakon, egy-két száraz levelet csörgetve. A padok, az is, melyen Ákos kedden délután sütkérezett, csöpögtek a nyiroktól. A gyeppalaszodott. Senki sem tartózkodott itt, csak egy rendőr járkált a kerítés előtt, ki Vajkay Ákosnak mereven tisztelgett. Mély éjszaka volt. / Ákos összehúzta mogyorószínű öszikabátját, mert fázott. Valami motozást hallott fönn, magasán fönn a levegőben. / – Ez az őszi – gondolta. / Milyen hirtelen jött. Nem fönségesen, nem halálosan, nem nagy pompájában, arany levélszőnyegével és gyümölcsös koszorújával. Kis őszi volt ez, alattomos, fekete, sárszegi őszi (Kosztolányi 2014, 141).

A kisember lélektani képének Kosztolányi-féle rajzától visszakanyarodva a kisváros toposzához, szembeötlő, hogy mindkettőben milyen meghatározó a hiány alakzata.⁸ A kisembert a magány, az idegenség mellett az (ön)értés, az önkifejezés hiánya jellemzi egyrészt, a cselekvő- és kezdeményezőkézség hiánya másrészt. Ez alakítja ki a XIX. század végi, XX. század eleji kisváros képét is. Amit ugyancsak a „mélység” értése helyett a felszín: a látszatok, illúziók, szokások, az emberi helyett a társadalmi kapcsolatok, az egymást értő párbeszéd helyett a másikat tárgyá tévő pletyka uralma jellemez. Az eseménytelenség, a kisszerűség, a jelentéktelenség – ami a bevezetőben leírt, a nagyvilágot jelentő metropoliszhoz mért periferialitásban nyilvánul meg.

A provinciális kisváros kronotoposza

„Ez az idő sűrű, nyúlós, úgyszólván belemászik a térbe.”
Mihail Bahtyin: *A tér és az idő a regényben* (Bahtyin 1976, 300.)

Ezen a ponton a kisember kisvilága a modernség egy másik reprezentatív történetének is része lesz: az önmagában ábrázolt idő történetének, aminek egyik kiindulópontja az *Érzelmek iskolájának* Proust számára is meghatározóvá váló időtapasztalata (de épp így hivatkozhatnánk már az *Anyeginre* vagy az *Oblomovra* is). A nem a cselekményben megtestesülő, hanem lélektelen múlt idő, a válto-

⁸ Szitár Katalin előbb említett tanulmányában a következőképpen foglalja össze a *Pacsirta* értelemképző eljárását: „egy hiányra alapozott, deficités történet szolgál az értékteremtő folyamat alapjául” (Szitár 2000, 43).

zás belső tapasztalata meghatározó szerepet játszik az itt tárgyalt művekben is, épp azért, mert a kisváros változatlansága, a benne élők szokásokon alapuló életrendje, tehetetlensége erre predesztinálja. Bahtyin nevezetes, *A tér és az idő a regényben* című tanulmányában egy bekezdést szán a XIX. század második felében kialakuló provinciális kisváros kronotopozsának is. Ebben kiemeli:

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. [...] A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez (Bahtyin 1976, 300).

Ugyanakkor azt is hozzáfűzi a fenti gondolatmenetéhez Bahtyin, hogy épp ennek az időtapasztalatnak a teljes eseménytelensége miatt nem lehet az egész regény meghatározó ideje, „az írók általában összefonják más, nem ciklikus idősorokkal, vagy az utóbbiakkal félbeszakítják, és gyakran használják a kontraszthatás kedvéért, eseménydús és energikus idősorok háttérül” (Bahtyin 1976, 300–301).

Az eddig a vizsgálódásunk előterébe állított három műben más és más módon, de egyaránt a kisváros ciklikus időtapasztalata volt a domináns, mintegy arról (is) szólt a regény. Ezt az időélményt ugyanakkor mindhárom kontraszthatás révén éri el: gyakorlatilag a változás és változatlanság konfliktusa zajlik ezekben a művekben. A *Mária éveiben* folyamatosan szembesítődik a kisvárosi élet változatlansága a főhősnő öregedésével, saját életének nyomtalan elmúlásával. Eközben a történelmi idő mintha szinte teljesen eltűnne: csak egy-egy jel utal rá, hogy „máshol” zajlanak az események – ezek is mind az irodalomra vonatkoznak –, Seregélyes kötetének megjelenése, darabjának bemutatása, az Apostol által csodált fiatal költők. (Az egyedüli kivétel az az utalás, amit a Darvas megjelenése után olvasott politikai hírek vetnek fel, de ez is csak magánéleti elhatározást érlel: Mária ekkor ír levelet Darvasnak.)⁹

⁹ Fülöp László is észreveszi Kaffka kisváros-rajzának ezt a vonását, de ő ezt (a korszak elvárásairól árulkodó módon) a regény hibájaként rója fel: „Mária egyszemélyes történetét a közegte-remtés szempontjából nézve Kaffka úgy beszéli el, hogy csak a szűkebb, közvetlenebb életter szerepét betöltő kisvárosi miliőt vázolja fel néhány vonással. A tágabb dimenziót, a társadalmi és történelmi háttérrel kikapcsolja az ábrázolásból. [...] Nincs tehát a regényvilágnak pregnáns társadalomfestő és sokatmondó társadalmi érvényessége” (Fülöp 1987). Kisváros-regények sorával szembesítve viszont nagyon is kitűnik, mennyire beszédes akár a mű lélektani felépítése, akár a tér megképzése szempontjából ez a „hiány”.

Mintha Bahtyin szavai: „az élet nem élet” egyenesen Kaffka regényéről szólnának. Itt gyakorlatilag az életrajzi regény lineáris biografikus ideje szembeesik minduntalan a ciklikusság változatlanságérzetével. Ez a konfliktus a főhős nő belső időtapasztalatában csapódik le: a kettő közti szakadék az, ami tudatosodik Máriában: „Milyen végtelenné nyúlik az idő! Valahová, valamibe ha menekülni lehetne! De itt, körülötte úgy elintéződtek, olyan megállapodott szint kaptak az élet apró dolgai, mintha örökre így kellene már maradniuk, s a környezete természetesen találta ezt!” (Kaffka 2005, 26). „Azt akarja – írja a főhős nő Seregélynek –, hogy írjak mindennapos dolgokról is – arról, hogy miképp folyik itt az életem? De hát folyik-e egyáltalában? Nem is tudom, miért kell nekem most dátumot írni, mint tavaly ilyenkor? Pedig bizonyosan öregedtem egy évet” (Kaffka 2005, 55). Jellemző kifejezése ennek az évszakok változásának, visszatérésének állandó hangsúlyozása a cselekmény háttérében, mint az itt következő rövid részletben is: „Így beszélgettek, és múltak csendes napok és csendes esték. Ősz volt, megint télre fordult, és úgy volt, hogy kezdődik minden előlről” (Kaffka 2005, 135). Hasonlóképp az ismétlődés élménye fogalmazódik meg Máriában a tanítás, az egymást követő osztályok, generációk kapcsán is. Ez egyben a külső és a belső, a személyes és a személytől független időtapasztalatot is szembefordítja egymással: a személytelen, külső idő a kisváros ciklikus, változatlan ideje lesz – a személyes külső az öregedés ténye – a személyes belső ezek ellentmondásának átélése. Ezt ellenpontozza a budapesti jelenetek már elemzett dinamikus időtapasztalata.

A változatlanság és változás konfliktusa más módon, de *Az Isten háta mögött*ben is főszerepet játszik. Mind Veresné, mind Laci belső ábrázolása szempontjából egy krízis: gyors, visszavonhatatlan változás lezajlásának tanúi vagyunk. Ez a két lejátszódó válság azonban a maga módján a változatlanságba való belesimulás felé mutat. A regény első felében úgy tűnik, a tipikus kisvárosi figuraként megrajzolt férjjel szemben Veresné a változtató, a kezdeményező erő szerepét játssza az „egész kisváros” (illetve nála összejött reprezentatív körének) életében, amit fiatalsága, vonzereje jelképez. A regény második fele azonban épp e vonzerő és az általa képviselt aktivizáló képesség elvesztéséről, vagy még inkább az illúzió szertefoszlásáról szól.¹⁰ Kétszeresen is a kisváros „győz”: egyrészt Veresnéről is kiderül, hogy tipikus és nevetséges kisvárosi figura, aki ráadásul éppoly kevésbé képes a kitörésre, mint a környezete, másrészt a kezdeményező erőt jelképező fiatalságát és vonzerejét is elveszti. Veresné hirtelen megöregedése – ami a kisregény legvitathatóbb pontja – ezt a jelképes

¹⁰Kulcsár Szabó Ernő ezt mint a férj diskurzusának felülkerekedését interpretálja (Kulcsár Szabó 1993, 37).

értelmet tükrözi, némileg valószerűtlenül. Ugyanakkor, ha Bahtyinnak a válság, az életre szóló fordulat idejét tükröző *küszöb* kronotopozsáról írott gondolatát követjük, azt is mondhatjuk, hogy ebben az esetben ennek az időtapasztalatnak explicit megjelenítéséről van szó: „Az irodalomban a küszöb motívuma mindig metaforikus és szimbolikus, néha nyílt, többnyire azonban implicit alakban. [...] Az idő ebben a kronotopozsban lényegében mindig pillanatnyi, valahogy tartam nélküli, és kilóg a biográfiai idő menetéből” (Bahtyin 1976, 301). Gyakorlatilag itt a visszafordíthatatlan, hirtelen belső változás külsővé transzformálódik. A tükör motívuma ezt a kívülről látott, megpillantott (külsővé vált) belsőt teszi képszerűvé.

A regény másik szála, Laci története is a kisvárosi élet felülkerekedését mutató fordulat. Az ártatlanság elvesztésének és ezzel együtt az illúziók, az erkölcsi kívülállás elvesztésének története:¹¹ annak tapasztalata, hogy ő is „olyan lett, mint a többi”.

Úgy látszik, a halál után jön az élet. Már ő is *rendes, közönséges* emberre tud bizonyára lenni, meghaltak a nagyszerűségek, most már nem vár túlzott valamit semmitől... Körülnézett. Mindenkinek az arcát nézte. [...] lehet-e természetellenesebb, mint hogy most nem mutat rá ujjal mindenki, s hogy ezek az utálatos *cinkosok* nem nevetnek röhögve a szeme közé s nem kiáltják neki: – Na lám, most már te is *közülünk való* vagy! (Móricz 2012, 153. Kiemelések tőlem – P. Á. K.)

(Ugyanakkor ez az egyedüli olyan szála a regénynek, amely valódi értékvesztést sejtet, amit nem ír felül az irónia.) A válság és a ciklikus idő tapasztalatának szembesítéséből mindkét esetben a változatlanág kerül ki győztesen. Épp így a regény időábrázolása is az egyszeri, rendkívüli és a szokásos, visszatérő esemény(ek) kontrasztján alapul: az egyszerinek tűnő mulatozásról, az utcai, vendéglői beszélgetésről – ismétlődése folytán – kiderül, hogy mindennapi esemény.¹²

A kisember lélektanának, nézőpontjának, a kisváros idejének és a modernség világlátásának összefonódása azonban legtisztábban Kosztolányi *Pacsirtájában* figyelhető meg. Kosztolányi kisváros-regényeit is jellemző módon a változás és a változatlanág kontrasztja határozza meg. Szegedy-Maszák Mihály több elem-

¹¹Több értelmező is ez alapján beavatástörténetként (illetve félresikerült beavatásként) elemzi a cselekménynek ezt a szálát (Szilágyi 2013, 197).

¹²Ez a ciklikusság-tapasztalat az, ami a recepcióban a mitikussággal kapcsolódik (vö. Szilágyi 2013, 195–201). Ugyanakkor épp e tapasztalat ironikus megvilágítása mutat rá, hogy lényegében „antimitikus”, minden értéket kétségbevonó szemlélet jellemző ezekre a művekre: ez a „rituálé” minden szakralitást nélkülöz.

zésében is rámutatott, hogy szervezi e regények világát a különböző időkezelések változtatása, az eltérő időtapasztalatok kontrasztja: a *Pacsirta* első soraiban például a naptári, történeti idő pontos rögzítése, ami a továbbiak szokásokon, ismétléseken alapuló körkörös időtapasztalatát ellenpontozza (Szegedy-Maszák 1995, 185–198), az *Aranysárkányban* a csillagnézés által érzékeltetett egyetemes, kozmikus és a személyes, a külső és a belső idő szembeállítás (Szegedy-Maszák 1995, 199–200). Mindkét tanulmányban – ahogy a Kosztolányi-monográfiában is – arra a végkövetkeztetésre jut a szerző, hogy a változatlanág, a „körköröség” diadalmaskodik ezekben a kisvárosi regényekben:

A történet olyasféle kisvárosban játszódik, amilyennel a Madame Bovary vagy Turgenyev, Csehov egyes könyveiben is találkozunk az olvasó. Sárszeg nem ismer célelvűen előrehaladó időt. [...] az idő nem egyéb állandó körforgásnál, ugyanazok az események ismétlődnek napról napra, sőt évről évre, s az emberi élet ritmusa megegyezik a természetével. Nincsenek jelentőségteljes, súlyos következményekkel járó találkozások és elválások, a folytonosságot nem szakítja félbe nagy megrázkódtatás, az idő szintiszta tartamnak látszik (Szegedy-Maszák 1995, 199).

Ugyanakkor mindkét regény a rendkívülivel mutat rá a megszokottra. Különösen igaz ez a *Pacsirtára*. Itt látszik csak igazán, hogy ez a „rendkívüli” mennyire más, mint Móricz dzsenti-regényeinek rendkívüli hősei és tettei, érzései. Itt ugyanis a „rend” a megszokást jelenti, és az eltérés, a kicsapongás maga is kisszerű: az otthoni ízetlen rizses hús helyett ebédre evett vendéglői bográcsgulyástól a színházi élményen keresztül egészen a „párducok” minden héten megismétlődő kanzsúrjáig. Mindez azonban csak a főszereplők, Vajkay Ákos és a felesége számára jelent különleges, megrázó élményt: az, hogy nekik egy jó ebéd vagy a színház nem mindennapi esemény, őket jellemzi. Itt a „rendkívülinek” épp az a funkciója, hogy rámutasson a „rendesre”. Minden különleges, egyszeri esemény ürügye annak, hogy felsorakozzon mögötte egy egész élet megszokása: az alig változó, ízetlen étkek a vendéglői ebéd háttérében, az elvonultságuk a színház, a vendégség, a mulatozás mellett és így tovább. Kosztolányi így tudja egyetlen hétbe sűríteni egész életüket. Ugyanakkor, mint már szó volt róla, ennek a hétnek is megvan a maga folyamata, ami a saját életük ürességére, szürkeségére való ráébredéshez és az ebből fakadó megrázkódtatáshoz vezet. Ennek az életnek az emblémája a csúnya lány, *Pacsirta*.¹³

¹³Németh G. Béla Kosztolányi rendkívüli ökonómiájú, szigorúan tárgyilagos, tömör stílusának tulajdonítja a szöveg hajlamát a szimbolikusságra. Ahogy írja, „minden túlnő önmagán”, jelképes jelentőséget vesz fel (Németh 1998, 10).

Természetesen úgy is lehet értelmezni a történeteket, hogy ő az egyedüli akadályja annak, hogy a szülők kiteljesítsék magukat, kilépjenek jelentéktelen életükből. Ennek azonban ellentmond az, hogy az egyhetes „kitörés” maga is kisszerű, nem lép a kisváros keretein túlra, nem hoz értelmet az életükbe. (Sőt, épp ezek azok a mozzanatai a regénynek, amelyek leginkább ironikus megvilágításba kerülnek: a színház és az ott előadott darab, a kaszinóbeli mulatozás rítusa.) Egyedüli „értelme”, tanulsága e hétnek életük ürességének tudatosítása – ami, tegyük hozzá, nem vezet változtatáshoz. Innen nézve ez a csöppet sem vonzó, jelentéktelen, terméketlen (aggszűz mivolta már lényegében eldöntött tény a regény idejében), ugyanakkor akkurátus, a szokásokhoz ragaszkodó vénlány maga a kisvárosi élet, a saját életük. Ugyanígy jelképes a szeretet hiánya is, mint alapvető hiány: a mély emberi kapcsolatok, az együttérzés hiánya. Az idegenség, a magáramaradottság metaforája.

A változás és változatlanság itt felsorolt konfliktusai az idő- és térábrázolás, illetve cselekménybonyolítás kétféle jellegzetes típusára mutatnak rá: az élet egy meghatározó fordulót bemutató cselekményes regényhez képest vagy az életidő kitágításával, vagy végletes beszűkítésével élnek ezek a művek. E kettő a provinciális kisváros kronotopozsának más és más oldalát hangsúlyozza. Az életidőt kitágító, azaz az idő múlásának feltartóztathatatlanágát hangsúlyozó, és azt az élet eseménytelenségével kontrasztba állító típus (itt a *Mária éveivel* illusztráltuk¹⁴) a ciklikusság tapasztalatát a maga egymásutániségében építi fel az eseménytelenségen, a világ változatlanságán, az ismétlődéseken és azok megélésén keresztül, amire a történelmi időből „kihullott”, a szokások rabságában élő kisvárosi remek terepet nyújt. Itt folyamatában, linearitás és a linearitást felülíró változatlanság ellentétéként, állandó visszatérésként jelenik meg ez az időtapasztalat. Ez a típus szakít a korábbi XIX. századi regényeknek azzal a jellemző vonásával, hogy egy bizonyos, a hős életében meghatározó fordulatra: nevelődésre, karrierre, szerelemre, egy „kerek” történetre koncentrálnak, gyakorlatilag ennek elbeszélése teremti meg a mű kereteit. Ehelyett egy élet lélektani realitással megírt története lesz az alapja, ami lehetetlenné teszi, hogy bármi csúcspontként, beteljesülésként jelenjen meg benne. Ennek következtében a történet vagy véletlenszerűen, mintegy az „és így tovább” nyitottságát jelző három ponttal zárul, vagy a főszereplő halálával. A kisvárosi tér bezártságát, szűkösségét az időábrázolás behatároltságvá transzformáló regények viszont

¹⁴Hasonló Balzac *Eugénie Grandet*-jének, Flaubert *Bovarynéjének*, Csehov számos kisvárosi novellájának és darabjának (mint *A 6-os számú kórterem* vagy a *Három nővér*) cselekménye. Természetesen nemcsak kisváros-regények élnek ezzel az időkezeléssel, jó példa erre az *Érzelmek iskolája*.

a változással mutatnak rá a változatlanságra. Itt gyakorlatilag térré válik az idő: az teremti meg az elbeszélés keretét. Ugyanakkor ez annak tapasztalatát hordozza implicit módon, hogy az idő nyitott, ismétlődő, sehonnan sehová se vezető folyamat: nem alkalmas arra, hogy magának medret vájjon, mesterséges, külsődleges eszközökkel lehet csak véletlenszerű mederbe terelni, elbeszélhetővé tenni. Ilyen meder, keret a zárt és változatlan kisváros és a szereplők életének fordulópontja, amely épp a változatlanság megtapasztalásának élményéhez kapcsolódik.

Irodalom

- Bahtyin, Mihail. 1976. A tér és az idő a regényben. In *A szó esztétikája*. 257–302. Budapest: Gondolat.
- Balassa Péter. 1987. Kosztolányi és a szegénység. In *A látvány és a szavak*. 115–137. Budapest: Magvető.
- 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.
- Fülöp László. 1987. *Kafka Margit*. Budapest: Gondolat.
- Kafka Margit. 2005. *Mária évei*. Budapest: Eri Kiadó.
- Kosztolányi Dezső. 2014. *Pacsirta. Esti Kornél*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1993. Beszédaktus, szerepkör, irónia. In *A Magvető nyomában*, szerk. Szabó B. István, 24–53. 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.
- Németh G. Béla. 1998. Egy életszerető „nihilista”: Kosztolányi. In *Írók, művek, emberek*. 5–25. Budapest: Krónika Nova.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1995. Körköröség és transzcendencia a Pacsirtában. In *„Minta a szőnyegen”*. 185–197. Budapest: Balassi.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1995. Idő, nézőpont és értékszerkezet az Aranysárkányban. In *„Minta a szőnyegen”*. 199–214. Budapest: Balassi.
- Szegedy-Maszák Mihály. 2010. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram.
- Szilágyi Zsófia. 2013. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram.
- Szítár Katalin. 2000. *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest: Asterikos, ELTE Bölcsészdoktori Értekezések.

THE POETICS OF THE SMALL TOWN 2

The topos of the small town in Kosztolányi's works

The study comprises researches into two directions. First, it attempts to look into the chronotope of the 19th century provincial small town and describe it primarily comparing it to the myth of the metropolis: its characteristic depiction of space and experience of time, the feeling it conveys, the image of man it presents. In doing so, the author reckons she has first of all found the “counter myth” of contemporary metropolis in the representations of the small town. Second, it examines the Hungarian variants of the so determined image of the small town in the first half of the 20th century. In this part the author analyzes Kosztolányi's novel *The Lark*.

Keywords: spatial poetics, urban research, chronotope, provincial small town, handling of time, irony

POETIKA PALANKE 2.

Topos palanke kod Kostolanjija

Studija polazi od istraživanja koja su sprovedena u dva pravca. Sa jedne strane, pokušava da analizira hronotop provincijskog gradića nastalog u drugoj polovini XIX veka, i to prvenstveno kroz doba u kojem se stvara mit metropole: kroz specifičan opis prostora i iskustva vremena, spoznaju života i sliku o čoveku, koji se naziru posredstvom tog mita. Predstavljanje palanke tog doba se javlja kao „protiv-mit” svetske metropole. S druge strane, u radu se analizira mađarska varijanta slike provincijskog gradića u prvoj polovini XX i to u delima Dežea Kostolanjija, prevashodno u romanu „Pacsirta” (*Ševa*).

Ključne reči: poetika prostora, istraživanje grada, hronotop, provincijski gradić, upravljanje vremenom, ironija