

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2000. NOVEMBER

72. SZÁM

KISS LÁSZLÓ

Párhuzamos „szövegváltozatok” és műreflexió

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ KIS DRÁMA A RUHATÁRBAN CÍMŰ NOVELLÁJÁRÓL

*„Jaj, mért kiabál testemből a lélek?
Nem hiszek én már semmi csodában,
földindulás és szellemidézés
nem hozza nekem koldusi reményét.
Üres az égbolt és a szívemre
rácsaptam én rég, szürke csokorként,
a nihilizmust. Üres a föld is,
mászunk a kérgén elhagyatottan
és tudom azt, hogy lenn a halottak
nem többek, azok sem, mit amaz »érték-
nélküli minták«, félrelökötve,
vagy mint kabátok a ruhatárban,
míg valahol még zajdul a dráma,
hullik a könny és porzik a színpad.»*

(Kosztolányi Dezső: Hang)

Az 1924-ben keletkezett *Kis dráma a ruhatárban* című novellát¹ az író kései korszakának jellemző darabjaként olvashatjuk, a szöveg ugyanis magán hordja Kosztolányi e korszakbeli novellisztikájának karakterisztikus jegyeit: így például a tömörséget, a szűkszávúságot, a csupán díszítő hatást keltő jelzők háttérbe szorulását (melyek helyét a pontos, sokatmondó jelzők veszik át) vagy az író jelzett korszakában oly sok esetben tetten érhető reflexivitást, műreflexiót, melyről később még bőven lesz szó. Kosztolányi előszeretettel ábrázol látszólag egyszerű élethelyzeteket, jelentéktelennek érzett személyeket, melyekkel, illetve ez utóbbiak bizonyos megnyilvánulásaival különféle attitűdök általános érvényű megfogalmazásáig, olykor egysze-



KOSZTOLÁNYI DEZSŐ
(1895–1936)

A címbeli dráma jelzőjeként szereplő kis melléknév ironikus értelmű: éppen hogy nagy drámáról van szó, az élet, a halál – Kosztolányi örök témái – megfejthetetlen, érthetetlen drámájáról, ezzel együtt pedig az elmúlás és a felejtés felfoghatatlanságáról, melynek filozófiai mélységű mondanivalóját fokozatosan gombolyítja fel a szöveg.

¹ Felhasznált szövegkiadás: *Kosztolányi Dezső összes novellája*, Helikon Kiadó, szerk. Réz Pál, 748–752.

rúen didaktikus tanulságok közléséig jut el. Gyakori a szerzőnek a narrátor segítségével történő „kiszólása”, melyet nem ritkán az olvasott szöveg egészére való vonatkoztatással, nem egyszer értékeléssel, sőt ironikus értékeléssel realizál. A századelő irodalmában egyébként is általánosan megfigyelhető az „elbeszélés reflektáltságának növekedése, a narrátor pozíciójának fokozatos elbizonytalanodása”², amelynek számos példáját megtalálhatjuk az élete utolsó tizenöt évében járó író különböző írásaiban is, legyen szó novelláiról, az ezektől csupán igen nehezen elhatárolható tárcáiról, szépirodalmi igényességgel szerkesztett publicisztikai írásairól vagy regényeiről. Hasonló eljárás figyelhető meg az elemzett szövegben is, ezért olvasható dolgozatom címében a „műreflexió” – azaz: műre irányuló reflexió – kifejezés. Műreflexió, mely önreflexióként is felfogható, hiszen a narrátor (aki foglalkozását tekintve író!) közreműködésével a novella utolsó fejezetében egy dialógust olvashatunk, ahol a fent említett értékelés zajlik le, markánsan tömörítve, gazdaságosan megszerkesztve. Ez utolsó kaput tehát mű- és önreflexió is, hiszen amellet, hogy a szöveg linearitásának utolsó állomása, egyszersmind a novella vertikális szálainak egybefogása is e fejezetben történik meg, így voltaképpen a reflexió az egész műre vonatkozik, annak összes rétegével együtt. A megfelelő helyen még szólok e feloldásról.

A *Kis dráma a ruhatárban* elemzésekor a szöveg értelmezője nem hagyhatja figyelmen kívül a vélhetően a sztoikus létértelmezésből fakadó, a novella szerzőjének számos írására jellemző relativizmust, a viszonylagosságon alapuló életszemléletet. A kései – vagy Kiss Ferenc monográfiájának³ címével élve: az érett – Kosztolányi műveiben, a századforduló során a gondviselésben való hit megrendülésében, valamint ehhez kapcsolódóan a támasztát vesztett szubjektum széthullásában jelentkező létélmény hatására „az egyéni élet ontológiája nem valamiféle önmagától adott létviszony, hanem mindig értelmezett, reflektált kép az emberi létről.”⁴

Fontos kritériumoknak tekinthetők még az érett Kosztolányira jellemzőnek tartott szöveg ismérveinek felvázolásánál a *Kis dráma a ruhatárban* helyszínének (helyszíneinek) többszintűsége, differenciáltsága, voltaképpen több sík párhuzamos mozgása és kölcsönhatása; a cselekmény linearitásának látszólagossága, hiszen az egyenesen haladó szöveggel együtt mozgó mellékszálak lehetetlenné teszik az egy irányból történő olvasatot, s mintegy kényszerítik a szöveg értelmezőjét a novella különböző rétegeinek, síkjainak egymásba játszására, szinkronban, egymással való kölcsönhatásukban történő olvasására. A próza differenciálódása a századforduló általános poétikai jellegzetességei közé tartozik, párhuzamosan a fentebb már említett létélménnyel, s az e létélményből fakadó tanulságnak a szövegben történő hangsúlyozásával, paradox dominanciájával: az „emberi élet nem történeti, a 19. századi ábrázolással gyökeresebben szakító megjelenítése, a *tartam és az élménymínőség létpillanatokra és kitüntetett életszakaszokra vonatkoztatása* az egyik legdöntőbb következménye a korforduló szemléleti változásának. Kosztolányinál ebből rendszerint *az emberi egzisztencia abszolúttá emelése*; a környezeti, a történetelvű ráhatások, illetve a hősök társadalmi helyét kifejező attribútumok viszonylagossá tétele kap formaalkotó funkciót.”⁵ Az egzisztenciális ta-

² Barabás Judit: *Édes Anna*, in: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről (Újraolvasó)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Kulcsár Szabó Ernő, Anonymus Kiadó, Bp. 1998. 155.

³ Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai Kiadó, Bp. 1979.

⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés*, Kozmosz Könyvek, 1984. 45.

⁵ i.m. 54.

pasztlatok abszolútummá emelését, a művekből kiolvasható „létigazság” szövegbeli dominanciáját paradoxnak neveztem az előbb, hiszen amellet, hogy az ontológiai tapasztalatok leszűrése a halál gondolatával állandóan gyötrődő Kosztolányi szövegeiben kétségtelenül fontos, de valódi szerepe legtöbbször pusztán annyi, hogy utat nyit az irodalom valódi tárgyáról: az irodalomról való diszkurzusnak is, amennyiben az egzisztenciális konfliktusok ábrázolásai – ez jellemzi a *Kis dráma a ruhatárban* is – a szöveg (magára a szövegre vonatkozó) reflexiójának alárendelt elemeiként funkcionálnak.

Kosztolányira általában nem jellemző a találékony, sokat sejtető címválasztás, a *Kis dráma a ruhatárban* esetében azonban határozottan elmés, elgondolkodtató s nem csupán a műegész, de a szövegen belül elkülöníthető rétegek (azaz a párhuzamos „szövegváltozatok”) elemzéséhez is nélkülözhetetlen adalékul szolgáló címet találunk a novella élén. A cím egyes elemei jelentőségének megvilágítását követően kívánom kibontani a szöveg különböző hangsúlyos részeinek a novellában elfoglalt pozícióját, az e pozícióból fakadó funkció szövegbeni hangsúlyosságát, valamint a novella más, már említett rétegeinek kölcsönhatását, ugyanakkor párhuzamosságát is, illetve, hogy ezek a belső struktúrák milyen viszonyban vannak a szöveg egészére történő reflexióval, s milyen befolyással vannak a novella megszerkesztettségére, egységére.

A novella címében olvasható **dráma** a mű drámaiságára vonatkozik, melynek kétirányú megközelítését tartom lehetségesnek. Egyrészt a szöveg olyan jellemzőit értem alatta, melyek a drámára mint műnemre adekvátnan elfogadhatóak, így pl. tagoltsága, tömörsége, a jelenetezés, szétदारabolás, a zárójeles szerzői „kiszólások” vagy a párbeszéd használata. Másrészt a novellán belül mintha egy színdarab játszódna szemünk előtt, egy tragikus kicsengésű dráma, a narrátor és a ruhatárosné közötti párbeszéd formájában, melynek megfelelő keretet biztosít két fejezet: az első és utolsó kaput. S nem szabad elfeledni: bár mi nem látjuk, de egy tényleges színdarab is fut, mégpedig az előlünk elzárt színháztermen belül, melynek szerepe csupán annyiban jelentős, hogy végig fenntartja a már az első kaputban bevezetett, a színház intézményére vonatkozó körülményeket, az e bevezetés során az olvasóban felkeltett elvárásokat, azonkívül vele a szerző megalapozza a zárófejezet hatásosságát. A mű többszintűségének ilyen vázlatos ismertetésekor kell megemlíteni: a címbeli dráma magára a teljes szövegre is vonatkozik, mely összefüggésről később bővebben is lesz szó. Ezeket a „kis drámákat” neveztem párhuzamos „szövegváltozatoknak”.

Ezzel kapcsolatban érdemes szólni arról, hogy a novella két változatban is napvilágot látott, még megírásának évtizedében. Az *Új Idők* 1924. január 13-i számában *Mariska (szeszélyes rajz)* címmel jelent meg, mindenfajta számozás és tördelés vagy zárójelhasználat nélkül, ellentétben ugyanezen novellának az *Irodalmi Revü* 1929. júniusi számában közölt változatával, ahol is számozva (bár római számokkal), tördelten, *Kis dráma a ruhatárban* címmel olvasható a szöveg, és az egyes kaputokon belüli zárójelezés is megtalálható. Ezt a – Kosztolányi novelláinak bármikori összegyűjtése szempontjából vélhetően kanonizált – változatot olvashatjuk az 1. számú jegyzetben említett antológiában is, ami azért fontos, mert az *Irodalmi Revü*-ben publikált novellán végrehajtott formai és – bár ezek száma elenyésző és a szöveg értelmezését tekintve nem is releváns – tartalmi változtatások (tehát a tördelés, a „kiszólások”, stb.) elemzé-

semhez a feljebb vázolt értelmezési szempontokat tekintve megfelelő feltételeket biztosítanak.⁶

A ruhatár említése rögtön mögöttes jelentések keresésére ösztönzi az olvasói fantáziát. A drámával együtt idézett helyiség ugyanis olyan helyszínt – valamiféle kulturális intézményt – feltételez, ahol művészi produktumok bemutatása történik, következésképp a ruhatár kiemelése felkészíti az értelmezőt egy tercier interpretációs szint, netán bonyolultabb, tagoltabb szintek egész sorának befogadására is. A primer szint ugyanis az olvasható, reális textus, a szekunder pedig e reális szöveg olvasásakor megjelenedő lehetséges, elképzelt világ, míg a ruhatár hangsúlyozásával (ezt tehát címbeli szerepeltetésével éri el a szerző) egy tercier lehetséges világ látszik működésbe lépni, amennyiben egy konkrét helyiségbe kalauzolja az értelmezőt a szerző (narrátorának vezetésével), mely helyiség olyan környezetet idéz fel, ahol művészi, azaz nem feltétlenül primer szinten értendő és értelmezendő produkciók realizálása történik. Azaz a ruhatár mint hétköznapi, prózai jelentéssel rendelkező, művészi értelemben jelentéktelen tér – része egy nagyobb egységnek, jelen esetben a színháznak, amellyel kapcsolatban a szöveg olvasója mögöttes értelem, másodlagos, az általam elemzett szöveget tekintve pedig még bonyolultabb, több értelmezési szintet kívánó, feltételező jelentés feltérképezésére kényszerül. Ezt igazolja a szöveg első mondata, mely egyben a narrátor első mondata is: „*Kedvetlenül mentem a színházba*”, valamint az a szöveg későbbi soraiban jelentkező tendencia, amelynek során a szerző három különböző helyszínen, s részben különböző szereplőkkel zajló, önálló, tehát egymástól független, mégis, a szövegegész tekintve egymással szervesen összetartozó színdarabot futtat. Az egyik színdarab tehát a narrátor és a ruhatárosné beszédjéből kibontakozó „dráma”, a másik a színpadon zajló, s az olvasó által közvetlenül nem észlelt színdarab, míg a harmadik maga a – címevel erre közvetlenül is utaló – szöveg, a novella.

Ugyanakkor nem szabad elfelednünk, hogy ruhatáron egy viszonylag szűk (tudniillik az ezt magában foglaló nagyobb egységhez – itt: a színházhoz – képest szűk) helyiséget értünk, mely a novellabeli tér redukálását feltételezi, ugyanakkor ez a szűkülés egyben tágulás is, mert a színház említésével széles interpretációs távlatok nyílnak, melyek realizálásához a szöveg megadja a kellő segítséget és lehetőségeket az olvasás során. Ruhatár és színház, szűk és tág tér egymás feltételezése miatt kölcsönhatásban áll, s látszólagos ellentétük feloldásának tekinthető az is, hogy a narrátor és a ruhatárosné dialógusát – „drámáját” – a ruhatárban látjuk lezajlani. Azon túl tehát, hogy eme – az irodalmi értékű szövegbe, a *Kis dráma a ruhatárban* című novellába foglalás miatt – művészi, „drámai” dialógus nem adekvát helyszínen zajlik, jelentősége, többletjelentése abban is megmutatkozik, hogy e helyszínnel kapcsolatosan egy általános, bárkire érvényes léthelyzet ábrázolása is megtörténik: a ruhatár, valamint a színházi aula ily módon akár az életet is jelképezheti, azaz egy tényleges, racionálisan bemérhetetlen határok nélküli teret szimbolizálhat. Az értelmezési lehetőségek továbbgyűrűzését segíti

⁶ Itt szükséges szólni arról, hogy az 1. jegyzetben említett antológiában nyomdai hibával jelent meg az elemzett szöveg, az első kaputban tudniillik a következő mondat olvasható: „*Nekem nem kell életre varázsolnom őket.*” E mondatban a *nem* tagadószó véletlenül szerepelhet, hisz az eredeti változat nem tartalmazza, ráadásul a kontextusba sem illik bele. Nyomdai hibáról van tehát szó.

A novella megjelenési helyeinek közléséért Réz Pálnak tartozom köszönettel.

⁷ Kiemelés tőlem – K.L.

elő, ha elolvassuk Kosztolányinak egy 1928-as, a *Pesti Hírlap*ba írott tárcájának részletét, melyben a ruhatár – a dolgozatom mottójaként idézett, kötetben a költő életében meg nem jelent, *Hang* című versben foglaltakhoz hasonlóan – a sírt jelképezi, melyben a halottak teste: levetett gönceik nyugszanak (a ruhatár ilyen irányú szimbolikájáról alább még szólok):

„Hol vannak a halottak? Nem a sírokban. Ma a temető olyan üresnek tetszik, mintha lakói elmentek volna, s valahol máshol hallgatnának egy színelőadást. Csak a testüket hagyták itten. Ez a ruhatár.”⁸

A címbeli **dráma** jelzőjeként szereplő **kis** melléknév ironikus értelmű: éppen hogy nagy drámáról van szó, az élet, a halál – Kosztolányi örök témái – megfejthetetlen, érthetetlen drámájáról, ezzel együtt pedig az elmúlás és a felejtés felfoghatatlanságáról, melynek filozófiai mélységű mondanivalóját fokozatosan gombolyítja fel a szöveg. E három szó együttes szereplése egy címben, tömörségével, hatásosságával több irányban mozgó értelmezés lehetőségét vetíti előre.

A *Kis dráma a ruhatárban* kettős vonalvezetésű: megkülönböztethetünk egy külső és egy belső síkot, melyek látszólag egymástól függetlenül gördülnek előre, mozgásban tartva a szöveget, valójában azonban egymástól ezek is elválaszthatatlanok, egymás nélkül nem értelmezhetők, s a két síkot egy harmadik tartja össze, amely nem más, mint a már szóba hozott kis színdarab, a mű voltaképpeni üzenete, mely a narrátor és a ruhatárosné dialógusából következik – vagyis az e dialógus köré kiépülő észrevételek, elgondolkodtató önmegértési kísérletek. Mindez pedig beleszöve abba a szöveg-hálóba, amelyet *Kis dráma a ruhatárban* címmel tart számon a magyar irodalomtörténet.

A külső síkhoz tartozik a tényleges színházépület, melyről a már idézett első mondatban említés történik: „Kedvetlenül mentem a színházba.” Ennek megfelelően kapjuk sorban az ehhez kapcsolódó információkat, a színház nélkülözhetetlen „kellékeit”, a nézőket, a drámára, darabra történő utalásokat, a ruhatár képét, melyek emlegetésével a címmel való összefüggést is megvalósítja a szerző. Azért nevezem ezt a dimenziót külső síknak, mert a tényleges életet ábrázolja, a képmutató, álarcot viselő embereket – melyektől a narrátor-író elszakadni próbál –, s a színházhoz tudatunkban hozzárendelt jegyeket hangsúlyozza: festéket, parókat, fehérre mázolt, villany besugározta előcsarnokot, a csengetést, a tapsvihart, a látcsövet, színlapot és így tovább. Ragyogás, fény, derű, boldogság és felszínes felszabadultság jellemzi, belépve e bűvös helyre, a „hétköznapi” színházlátogatót.

Ezzel szemben áll a belső sík, amelyet erős, a társadalom által követelt igényektől mintegy menekülő befelé fordulás, önmarcangolás, komoly tépelődés, az árnyakkal való permanens lelki konfliktus jellemez, s amelynek gyökereit a századfordulón általános, elsősorban a szecesszióra jellemző művész-polgár ellentétben kereshetjük. E szerepet a szerző a narrátorra ruházza ebben a novellának nevezett színdarabban. Ennek megfelelően a külső sík jellemzőivel szemben lehangoltság, szürkeség, tompaság – dekadencia –, mélységes, az átélt gondolatból fakadó fájdalom, halálhangulat a része az eseményeket (voltaképpen életet, halált, változást) elviselni – feldolgozni, megérteni – kényszerült narrátornak. A kedvetlenül színházba induló mesélő ugyanis egy hűvös

⁸ Kosztolányi Dezső: *Napló*, in: Uő.: *Én, te, ő*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1973, 64.

estén ködtől lucskos gallérral érkezik a képmutatás felsőházába, szobrok és emlékek közé, hogy végül a fűtőtest barátságos menedékében – „*mely a tárgyak rejtélyes életével pattogott*” – melengesse majd a keserű, torokszorító ráébredést az élet kegyetlenségére, s hogy mint álmából felzavart ember szemét a hirtelen fény, zavarja meg gondolatai letisztulásában, az önmagával való szembenézés viadalában az első felvonást követően a nézőtérrel nagy látványossággal kivonuló embertömeg képmutató boldogsága és az ebből az élethelyzetből való kitörés lehetetlensége, illetve ennek felismerése.

A két sík közötti átfedés a szöveg magvát alkotó öt fejezetnek – a másodiktól a hatodikig – köszönhető, mely, ahogy szoltam már róla, külön kis színdarab benyomását kelti. A külső síkhoz való kapcsolódást a drámára vonatkoztatható utalások és megnyilvánulások, a színadiasság, a zárójeles részek szerzői kiszólásra emlékeztető megfogalmazása, valamint maga a dialógus segítik elő, mely dialógus csupán látszólagos párbeszéd, de éppen ez a látszólagosság az, amely a belső síkkal való egybefonódást realizálja. A belső sík önmérsztő monológjai ugyanis a kis, a mű központi részét alkotó drámában a narrátornak a ruhatárosné kérdéseire adott válaszainak felelnek meg – amelyek nem konkrét feleletek formájában jelennek meg, csupán a narrátor gondolataiban, gondolataiként hangzanak el, és lényegüket tekintve pontosan megegyeznek a belső sík magánbeszédeivel. A ruhatárosné kérdéseire ugyanis a narrátor mindig újabb és újabb kérdéssel felel, újabb és újabb gondolatokkal válaszol, melyek az élet átélésének, ugyanakkor ezzel párhuzamosan a lét drámájában szereplő emberek kapcsolatainak hiányosságaira, a látszólagos dialógus segítségével pedig az emberek közötti kommunikáció visszasságaira hívják fel a figyelmet.

A művész dramatikus karakterisztikumát emeli ki az utolsó fejezet, mely voltaképpen önálló életet él, autonóm, mégis az egész szöveg befogadásához nélkülözhetetlen, s melyről később még több alkalommal is lesz szó.

Azt azonban már most meg kell említeni, hogy a novella keretes: nyitó- és zárófejezet között bomlik ki a „kis drámának” titulált szöveg. A két keretkaput – az első és a hetedik – pedig egymáshoz hasonló szemantikai funkcióval rendelkezik, amennyiben mindegyikben a színházról, a szerepjátszásról van szó. Míg a nyitófejezet tömören felvázolja az álarc viselésének, az árnyalakok mindennapiságának és a folytonos őszintétlenség, szerepjátszás fatalisztikus dilemmáját, a zárófejezet ezt oldja akkor, amikor dialógusában egyszerre a mű magvát alkotó „kis drámát” helyezi ironikus környezetbe, ugyanakkor – szintén ironikusan – magára a komoly mondanivalót hordozó novellára, tehát az első fejezettől a hetedik kaputig terjedő szövegegészre reflektál a szerző és a narrátor – együttesen, noha az előlünk elzárt teremben lezajlott darabról van szó, melyet a narrátor sem látott. E dialógus is látszólagos párbeszéd tehát, amennyiben két ember el-beszél egymás mellett, csakhogy az ezt a dialógust követő reflexió már nem az önmagával való (belső) vívódást eredményezi, hanem az egész (külső) szövegre való utalást.

Dolgozatom bevezetőjében már szoltam a kései Kosztolányi-próza mű-és önreflexiót tematizáló jellegzetességéről, mely akár (ön)értelmezési gesztusnak is tekinthető, s melynek igen gyakran része egyfajta bölcselkedő, sokszor szentenciózus megfogalmazásban jelentkező szándék. E problémakezelésre utaló jel a *Kis dráma a ruhatárban* címet viselő szövegben többek között az első fejezetben az orvos, a társadalom panaszait diagnosztizáló, azokra gyógyírt kereső személy várószobájának említése, de ezzel a gondolatmenettel áll szoros összefüggésben az is, hogy a színházban, „*az álom és hazugság házában előcsarnokában ... a falfülkében költők szobrai örököttek(!)*”.

A két sík, a külső és belső, egymás mellett halad a szövegben, illetve egymás kiegészítésével gördíti előre a novellát, fokozatosan felfedve a mű üzenetét, melynek része az a keserű felismerés is, mozogjon bármelyik síkban a narráció, hogy az életből való megmenekülés, a kilábalás esélye vajmi csekély az ember életében, mert ez csak a halottaknak adódik meg, az élők, legyenek bárhol a világon, elkerülhetetlenül megfeythetetlen színdarabokba bonyolódnak bele.

A mű legnagyobb hányadát a már sokszor felhozott „kis dráma” teszi ki – vagyis a ruhatárosné és a narrátor „beszélgetése” –, mely összekötő kapocs a külső és belső sík között, azzal a finom írói megoldással, hogy mindkét sík felé számos nyitott kapuval bír, aminek egyik következménye a szöveg szerteágazó értelmezési mechanizmusa, ugyanakkor az is, hogy e mechanizmusok mindegyikének – sokszínűségük ellenére – egymáshoz hasonló konzekvenciával kell zárulnia. A szöveg tehát kerek: egymás felé első pillantásra zárt, ugyanakkor nagyon is nyitott panelekből építkezik. Azaz: a „beszélgetés” önmagában lezárt, egész, ám e látszólagos dialógusból a műegészre vonatkozó utalások és kapcsolódási pontok is felfejthetők, amennyiben a helyszín egy ruhatár, a téma Mariska, vele kapcsolatban az elmúlás (emlékezzünk rá: a novella első publikált változatának címe *Mariska* volt!) stb.; de nem szabad megfelekedezni az egyes kaputok szabályos elosztásáról sem. A „kis dráma” a két sík jegyeinek, jellemzőinek meg-megvilágításával – innen van az, hogy átfedő funkcióval rendelkezik –, ezek elemeinek felhasználásával van megszerkesztve.

Középpontjában a ruhatárosné, egy egykori, talán elmaradt érzelmi lehetőség melankolikus alanya és a narrátor, a színházlátogató író találkozása, valamint a találkozás nyomán ébredő gondolatok, s az e gondolatokból születő csöndes tűnődések ecsetelése áll. A gondolat(ok) pedig, mely(ek)ből a tépelődő belső monológ kiindul: az élet viharos gyorsaságú elmúlásának felismerése, a változással szembeni kiszolgáltatottságra való ráébredés, a mindennapos, messze években gyökerező, épp ezért kiirthatatlan szerepjátzásra történő ráismerés, melynek egyik jellemzője az ember elidegenedése társaitól, az elgépiesedés („*levetve felöltöm, gépiesen átadtam ... gépiesen elfogadta*”), a kommunikáció már említett lehetetlensége, hisz nem vagyunk azonosak régi önmagunkkal, igazából miről is lehetne szólni. Az emberek közötti (verbális) kontaktus ellaposodására utal e „kis dráma” dialógusa, az, hogy beszélni csak a ruhatárosné beszél, a narrátor hallgat, legalábbis nem halljuk hangját, csupán – és talán ez a legfontosabb – belső őrlődésének (bűntudat?) vagyunk tanúi, de a harmadik kaput néhány sora is ezt erősíti meg: „*Nem mindjárt feleltem, lelkeimmel már messze jártam. Szórakozottan néztem az asszonyt ... Ő is így nézhetett engem.*”, vagy: „*Igen, akkor is idejártam, bódultan attól, amit magamban hordoztam, mindig sietve és mindig figyelmetlenül.*” Egy ember számára semmi sem lehet fontosabb saját elfoglaltságainál, gondolatainál. A kommunikáció kiüresedésének tünete a novella zárófejezetében is megfigyelhető, ezért állítottam, hogy a látszólag zárt – a narrátor és a ruhatárosné között zajló – dialógus kifelé, a szöveg egész irányában nyitott panelekből építkezik.

Mariska említése teszi végletesen tragikussá e drámai szituációt, s készletti élete bizonyos szakaszának újragondolására, újraértelmezésére a narrátort, amely magával hozza az igazi, fájdalmas szembenézést saját énjével, s melynek szomorú konklúziója a keserű felismerés: „*Idegen lettem önmagamnak*”. Az előbbieken alapján folytathatnánk: miért ne lennék idegen embertársaimnak is, akik az első felvonás végeztével „*bevülten léptek ki*” a teremből, „*mint azok, akik valami jótékony, szívizgató mérget élveztek*”, s „*mint kik álomból ocsúdnak.*” A szerzőnek az élet szerepviseleésből adódó álomszerűsége-

géről, illetve ezzel szoros kapcsolatban az ember ki- és megismerhetetlenségéről vallott gondolatai ezek. S ha fentebb a ruhatárosnéról mint egy talán elmaradt érzelmi kapcsolat lehetséges alanyáról szóltam, ugyanezt Mariska esetében is meg lehet tenni. Erről árulkodik a negyedik kaput végén felidézett kedélyes, sőt kissé pajzánnak is tetsző játékos hangulatú hajdani beszélgetés, fájdalmas felhanggal, valamint az ötödik fejezet (felvonás) egy részlete: „Kitekintettem az izzadt ablakon az utcára, hol gázlángok haldokoltak a ködben, s a képet temetőszerűvé tették”. Erdemes megfigyelni, milyen markáns szűkszavúsággal sűríti a szerző egy megrázó létszituáció egészét egyetlen mondatba. A pislákoló, haldokló lángok az egykor friss erejű tűz lassú elhalását közvetítik, melyet tovább már nem bontható hatással zár le a temető említése, és az ehhez kapcsolódó, a gyászt és a vele járó könnyeket felidéző izzadt ablak.

Mariska és kisgyermeké halálának tragikussága az addigi, legalábbis a belső síkot jellemző ködös, szürkés hangulatot sötétté, „temetőszerűvé”, végérvényesen halálivá teszi, melynek nyomán átértékelődik a látszólag egyszerű asszonyok, a ruhatárosnék szerepe is. A negyedik fejezetben „öreg dadák”-nak nevezi őket a szerző, akik „*anyás mozdulattal ölelték magukhoz az idegen ruhákat*”, mások levetett nyűgeit, ha úgy tetszik, jelmezeit. Ezzel pedig egyszerre az élet és egyszerre a halál, az elmúlás büvkörébe emeli ez asszonyokat, akik dadáknak, bábáknak, a születés biztosítóinak, sőt siratóasszonyoknak, az elmúlás (s így természetesen a születés) zavartalan lefolytatóinak tetszenek ebben a pokolian hideg és sötét környezetben, s ezért „*az élet eleven szobrai*” ők, akik körül mintha megállt volna az idő, s akik – mintegy kívülállóként (!) – tisztában vannak a mulandóság hétköznapi módon felfoghatatlan törvényeivel, étellel, halállal, keletkezéssel, elmúlással, s akik e nagy „*játék iránti ősi tiszteletből halkabban beszéltek, lábujjhegyen jártak*”.

A szöveg hatodik kaputjában, azaz a „kis dráma” utolsó felvonásában, jelenetében a záró sorok rezignált nyugalma szintén ebbe az irányba mozdítja az értelmezést: a nyüzsgő, cukrozott embertömeg és a sarokban megbúvó narrátor között a ruhatárosnék létesítenek kapcsolatot, ahogy „*figyeltek, józanul, illedelmesen, parancsunkra várva*.” Amennyiben a ruhatárosnékat ilyen funkcióval rendelkező személyeknek képzeljük el, a *Kis dráma a ruhatárban* ezen az úton történő értelmezéséhez érdekes adalékokat kapunk Kosztolányi más, ugyancsak kései időszakában írt műveinek olvasásakor.

Első „igazi” regényében, a *Nero, a véres költő*ben az utolsó fejezet a *Sirató* címet kapta. A halott császárhoz arcát föltakarva (!), vagyis jelmezétől megszabadulva, teljes értékűvé váltan megérkezik Ecloge, az egyszerre dada és siratóasszony, a dada, aki

„... az első és utolsó dolgok intézője, ki szoptat és temet s bölcsőnél és koporsónál egyaránt otthonos ...”⁹

Akár a dadáknak titulált ruhatárosnék az értelmezett novellában a kabátokat, úgy veszi ölbe Ecloge is a minden emberi gonoszságától megvált Nero fejét, hogy egy, az elemzett novellával szemantikai összefüggést biztosító közléssel emlékezzék a halottra, akinek jelentőségét, illetve az egész lejátszódott történet – tudniillik halál és az ettől

⁹ Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1964, 292. Kiemelés tőlem – K.L. A kurzivált szavak jelentősége túlmutat az idézett regényen, s az író alább, a 11. jegyzetben említett kötetének címére is utal.

elválaszthatatlan élet – mibenlétét, eredetét, célját egyedül igazán csak ő ismeri (ezért fontos, hogy a párbeszédet folytató külső szemlélők olyan tisztos távolságtartással figyelik Ecloge tevékenységét):

„De játszani, azt szeretett. Kocsikkal játszadozott. A kocsikat zöldre és kékre festette. Ő volt a zöldpárti. Es színházba járt.”¹⁰

Kosztolányi Dezső 1929-ben jelentette meg *Alakok* című kötetét, mely különböző foglalkozást űző személyekkel készített riportok gyűjteménye, kísérlet a személyiség megközelítésére, egyben újraértelmezésére, a széthullott szubjektum darabjainak összeillesztésére. Ez később kiegészült egyéb, hasonló tematikájú írással, s a *Bölcsőtől a koporsóig* címet viselő összeállítás darabjaként olvasható,

„melyben az Emberi Szellem önkormányzattal rendelkező országába rándulunk, társaink és ismerőseink közé, akikkel szinte naponta találkozunk, s mesterségüket és foglalkozásukat tanulmányozva fölfedezzük abban azt, ami hétköznapi és rendkívüli, ami gépies és ösztönös, ami röbögött és ríkató, ami szerep és elrendeltetés, hogy ezzel a tréfás és komoly, zagyva és egységes, léha és áhítatos, tarka és rejtélyes élménnyel gyarapodva fényt vessünk életünk két fő mozzatjára, mely gyakran csak egynek tetszik, a Véletlenre és a Sorsra”¹¹

A kötet alakjainak e bevezetője rávilágít egy már többször említett problémára, mely általánosan jellemző a századforduló, illetőleg a század első felének világára, s melynek természetesen nem maradtak el az irodalmi visszhangjai sem: az egyéniség elvesztése, a szubjektum nyelvi érvényesülési lehetőségeinek korlátok közé szorítása amiért Kosztolányi Dezső tollat és jegyzetfüzetet ragad, s személyesen keresi fel a kötet valamennyi, a hétköznapi rohanásban elfeledett alakját, többek között – a cím sugallta tematikának megfelelően elsőként – a bábát.

Minden egyes kis riport keretes szerkezetű, a riportter szubjektív gondolataival nyit, s azzal is zár. Az első riport alakjának függelékében megrajzolt baba kísértetiesen emlékeztet a *Kis dráma a ruhatárban* ruhatárosnéjára:

„A nénike elégedetten, önérzetesen összekulcsolja két erős kezét az ölében. Olyan, mint valami régi kép egy régi meséskönyvben. Nézem őt, s arcomon föltetszik az a nyájas, boldog, testvéri mosoly, melyet künn láttam az emberek arcán. Mennyi passzita emléke tekint le róla, mennyi öröm, tapasztalat, emberismeret. Biztos, ősi, megnyugtató. Ő az élet titokzatos sáfárja.”¹²

De az egyszerű foglalkozásokat űzők tiszteletét bizonyítja az író portréjának erősen ironikus hangú felvázolása is, melyet e riportban az alábbi passzus tesz egyértelművé, mindamelllett természetesen, hogy a művész megközelítésének problémáját sem

¹⁰ i.m. 293. Kiemelés tőlem – K.L.

¹¹ Kosztolányi Dezső: *Bölcsőtől a koporsóig*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1987. 101. A dőlt betűs részek közti szavak kiemelése tőlem – K.L.

¹² i.m. 107.

hagyja figyelmen kívül, úgy is lehetne fogalmazni, hogy egyfajta olvasási, értelmezési stratégiát is sugall:

„Itt nincs semmi. Az író a világ legtartalmatlanabb embere. Üres, egészen üres. Tartalma a könyveiben van. Ha élményeket keressz, melyek ősi rétegekben rakódtak le egy lélekre, emlékeket, tapasztalatokat, érzéseket, akkor fordulj egy manikűrös kisasszonyhoz, vagy egy gyógykovácshoz.”¹³

Volt már szó az elemzett novella egyik, csupán az emlékekben, valamint az emlékek szülte gondolatokban felbukkanó szereplőjéről, Mariskáról.

E leány központi szerepet játszik a műben. A szöveg negyedik kaputjában hallunk róla először, s a hatodik fejezetben is megemlíti az elmélkedő narrátor, itt azonban pusztán értelmezői szerepe van, amely a kontemplatív elkülönülés szolgálatában áll. A spanyolnáthában elhunyt leány szerepét azért nevezhetjük központinak, mert minden emlék és gondolat Mariska irányában van kihegyezve, másrészt pedig személye összekötő szerepet biztosít a szövegben előforduló három dráma között. Ugyanis mind a számunkra – és a narrátor számára is – vizuálisan érzékelhetetlen, tehát a falakon túl játszott, mind az elbeszélő és a ruhatárosné közötti párbeszédben kialakuló drámának, mind pedig a hetedik fejezettel lezárt, s ezáltal a műalkotásra vonatkozóan reflexívvé szerkesztett szövegépsz-drámának a középpontjában Mariska alakja áll, amennyiben a negyedik kaput mindegyik említett dráma centrumának tekinthető. Ráadásul az utolsó kaputban a beszédhelyzet természete folytán ironikus élel emlegett érzélgösség a Mariska említésekor bekövetkező megindult gondolatok következménye. Mindezt azért lehet ilyen egyértelműen állítani, mert az előlünk elzárt színpadon futó darab, pontosabban a záró fejezet *színházi pondrójának* a narrátorral folytatott párbeszéde – legalábbis a *buzgó ugrifüles* részéről – éppen erről a drámáról szól, vagyis egy ravasz írói csavar következtében ismereteket szerzünk az általunk nem látott darabról is, annak jellemzőiről, szerkezetéről, mely jellemzők és szerkezet pedig az általunk olvasott, két szinten futó drámák karakterisztikumának is részei. Az utolsó kaput tehát a *Kis dráma a ruhatárban* című novella kissé ironikus jellemzése is, ezért neveztem a szöveget műreflexívnek.

Mariska halálának önmarcangoló gondolati viharokat elindító közlése ilyen háborzongató, az élet groteszk voltára utaló érzéseket szül a narrátorban: *„Gyötrődve, idegesen turkáltam emlékezetemben. Kicsoda lehet az a leány, aki kacagott és meghalt? Nem tudom. Ki vagyok én, aki kacagtam, és mindent elfelejtettem? Nem tudom.”* A negyvenedik életévéhez közeledő Kosztolányi bár tisztában van a lét tragikumával, nagyon jól sejti, hogy sosem tudja megfejteni a titkot, amiért annak idején harcba indult:

„– Életem legnagyobb élménye – amely folytonosan visszatér – az a gyermekkori megismerésem volt, amikor egyszer rádöbbsentem, hogy nem értem, hogyan, milyen céllal kerültem erre a világra. Ennek a titoknak a meg nem értése volt minden korszakomban a költészetem ihlete. Ha megértettem volna, ha valamilyen célt látok magam előtt – talán sohasem írtam volna.”¹⁴

¹³ i.m. 376.

¹⁴ Kosztolányi Dezső beszél önmagáról. (Válaszok Rónay Mária kérdéseire [Részletek]), in: *Tűkörben: Kosztolányi Dezső*. Századvég Kiadó, Bp. 1993. 250.

A „kis dráma” – vagyis a ruhatárosné és a narrátor furcsa dialógusa – abban az értelemben is külön szövegnek, önálló alkotásnak tekinthető, hogy benne biztosítva van a grammatikai és a szemantikai egység, a szöveg szétbonthatatlanágának jegyében, párhuzamosan a hét fejezetből álló főszöveggel. A második kaputban tudjuk meg pl., hogy már „a másodikat csengették”, a harmadikból, hogy „élesen csongették, a harmadikat”; a színpadiasság fenntartásához nélkülözhetetlen adalék a ruhatárosné haja, mely olyan, „mintha berizsporozták volna”, s a szeme is ilyen szürkén csillog. A szövegegész egységének, a mellékszálaknak a főszöveggel való egybefonásának nélkülözhetetlen része, hogy a fent citált, csengetésre utaló kiszólások és az egyéb, a színházi környezetre vonatkozó megjegyzések mind a szövegegész- mind pedig a tőlünk elzárt színtéren folyó drámáról tájékoztatják az olvasót.

„– *Jaj, elkészt.*” – olvassuk a harmadik – a „kis drámát” tekintve második – fejezetben, mely jelenti talán a fent említett, régen felvillant, de mára már elröppent szerelmi viszony ígéretét jelenti, szövegűen, az előadásról való elkésztést, s a következő fejezet értelme alapján jelenti Mariska halálát is, a viszontlátás lehetetlenségét, az örökké sietős esztendő megfoghatatlanságát, az idő visszafordíthatatlanságát.

Szintén a külső és belső síkra való utalást, a kettő közötti átfedést jelzi a zárt nézőtérről felmorajló, ide-oda hömpölygő, a tengerre emlékeztető tetszésnyilvánítás, mely analóg a narrátor gondolatainak ide-oda hullámlásával, nyughatatlanágával, s a tenger említése mélyre és kíméletlenül sötétre hangolja ezeket a mardosó gondolatokat: „*Ott benn szintén az élet munkál. De az élet, mely itt kívül van, más.*” Csakhogy az, ami ott belül van, a tépelődő narrátor pozíciójából szemlélve nagyon is kívül van, míg az, ami itt kívül van, sokkal inkább belül található, érzéseink és lelkiismeretünk legrejtettebb zugaiban: „*már nem lehetett bemenni. Künn rekedtem.*” Ezt az elkülönülést erősíti meg, hogy a bentről kitóduló emberek kezében látszó van, mert nekik ez az eszköz szükséges, hogy lássanak, holott a látszó semmit sem mutat meg a lényegből, ugyanúgy a felszínt kapják, az álarcokat, a rizsport, a parókát és a festéket, mintha látszó nélkül nézték volna a darabot. Látni igazán az lát, aki belülről lát.

A már többször említett egység elhallgathatatlan része a hatodik kaput egy megjegyzése: „*Azt mondják, hogy hét év alatt testünk minden sejtje kicserélődik.*” A hét mágius, bibliai motívumokkal körülágyazott szimbólum¹⁵, melyet a szintén hasonló jelentőségű hármassal elegyít a szerző: „*Azóta háromszor hét év múlt el*”, vagy: „*Nagyon sokat kacagtunk mindhármán. Mariska is, ő is, meg én is.*”¹⁶ S hogy ennek mi köze az egységhez? Csupán a hét részre bontott szöveg, valamint ennek szerves egészéé rendszerezése, és ez éppen elég ahhoz, hogy tökéletes, kerek írásművet kapjunk kézhez. Nem szabad megfélekedezni ugyanis a hét bibliai gyökeréről, a teremtés hat napjáról, s persze magáról a hetedik napról, amikor is az Ur megpihent, végigtekintve művén. Innen közelítve pedig rögvest transzcendens szerephez jut a hetedik kaput, melyben a mellékszálakról folyó párbeszéd egyben a műegészről folyó dialógus, így a műre történő reflexió, a művön való végigtekintés is.

A három pedig – hasonlóan gondolkodva – a befejezettség, a kerektség érzetét kelti, s mint ilyen, egyszersmind az elmúlást, ugyanakkor valami újnak a kezdetét is feltételezi. Az étellel kapcsolatos, az elemzett novellában szembetűnő jelenségek pedig min-

¹⁵ A számszimbolikához ld.: *Szimbólumtár*. szerk. Pál József, Újvári Edit, Balassi Kiadó, Bp. 1997

¹⁶ Kiemelés tőlem – K. L.

den ízükbén az elmúláshoz, az elmúlással kapcsolatban érzett fájdalomhoz, s az újra-kezdés nehézségéhez fűződnek.

A *Kis dráma a ruhatárban* zárófejezetéről, a hetedik kaputól többször szóltam már. Az írói (költői) szerep értelmezéséhez, az öngazoláshoz a művész saját művére vonatkozó reflexióját tartom az egyik legfontosabb írói eljárásnak. Irónia, szerepcsere, a művész felbukkanása az általa komponált darabban, narrátori kiszólások, saját helyzetének tisztázása érdekében. Önmagát értékelő, s így értelmező művészetéről van itt szó tehát, mely „nagyon régi múltra tekint vissza.”¹⁷ Kosztolányi egyébként is „kezdettől fogva vonzódott az öntükröző művészetéhez”¹⁸, s ennek nyomai a kései korszakban már általánossá válnak, ezek egy példája az elemzett *Kis dráma a ruhatárban* is.

A novella záróakkordjában a tömegetől elkülönülő, önmagával, életben elfoglalt helyével, játszott szerepével, ezek értékelésével megbirkózni próbáló narrátor-író egy „színházi pondró” képmutató – „belémkarolt, vallasott” – nyuggatására újabb, most már tényleges dialógusba kényszerül bocsátkozni. Ennél a negatív értékeléssel felruházott jelenetnél használja fel a szerző az iróniának az öngazoláshoz, önreflexivitáshoz – itt: egyúttal a műre történő reflexitáshoz is – szükséges éles fegyverét, amennyiben a „kis drámáról”, ugyanakkor azonban az egész, az elsőtől a hetedik fejezetig terjedő műről, a szövegegeszről is beszélget a narrátor és hivatlan vendége, mindezt pedig úgy tesz, mintha az olvasó és a narrátor szeme előtt elzárta, a színpadon lezajlott darabról folya a diskurzus. Ennek természetesen nincs tudatában a „buzgó ugrifüles”, aki nem tudja, hogy a narrátor nem látta a szóban forgó előadást, amely a szerző keserű vélekedését is magában foglalja arról a kommunikációs zavarról, egymás megértésének lehetetlenségéről, melyről már korábban szóltam:

„Egy színházi pondró, ki minden nagy eseménynél jelen van, egy buzgó ugrifüles, ki a pénztár esélyei szerint méri föl a darabokat, nem tudva, hogy kizártak, belémkarolt, vallasott.

- Mit szólsz hozzá? Érdekes volt?
- Érdekes.
- A közepe felé talán kissé érzélgős.
- Az.
- De drámai és igaz.
- Drámai – mondtam fáradtan. – Föltétlen drámai volt. És igaz.”

A keretesség pedig így zárul be, nyeri el végső formáját, hiszen ez utolsó fejezet párbeszéde nem más, mint többek között az első fejezetben homályosan már emlegetett színpadiasság, szerepjáték és álarcviselés ironikus köntösbe öltöztetett kibontakoztatása is, természetesen a már sokszor említett, az egész szövegre vonatkoztatott keserű értékeléssel és világszemlélettel, valamint a teljes szövegre vonatkozó értékeléssel, reflexióval együtt.

¹⁷ Szegedy-Maszák Mihály: *Kései művek előképe. (Kosztolányi: A cseh trombitás)*, in: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 141.

¹⁸ Uo.