

## A „HOMO NOVUS” NAGYSÁGA ÉS TRAGÉDIÁJA

## 1.

Csáth Géza a modern magyar irodalom „homo novusa” — életművének mostanában feltáruló teljessége is erre figyelmeztet. Elődjei és kortásai között voltak nagyobb formátumú egyéniségek, de az „új” ember „új” művészetének igényéről senki sem beszélt meggyőzőbben, nagyobb hittel és polémikusabb szenvedéllyel az 1900-as években nála.

Nem pusztán író volt, mint legtöbbször századunk magyar irodalmában, hanem mindenekelőtt *művész*, a testet öltött sokoldalúság tehetségében, képességeiben és érdeklődésben egyaránt. Tudatában az „élni” kérdései fogták össze nemcsak az ember és világ hétköznapi viszonyait, hanem a művészember általános kérdéseit is. Festett és zenét szerzett, jól hegedült, zenekritikákat írt, a legjobb novellisták között tartották számon. Műveltsége humán jellegű, világképe azonban elsőrendűen természettudományos: orvostanhallgató, majd orvos, akit a „legmodernebb” betegségek, az idegbajnak, a gyógyítása érdekelt. Anatómiai kérdések, kórisémék, fiziológia — az emberi test determinizmusa és elmebajokban tünetően megnyilatkozó irracionális és illogikus gondolkodás, érzelmi patológia „mélysége” és „magassága” találkozik ebben a művészelmében, amely az *Opium* című novellájának hőisével hirdetteti: „azért élünk, hogy éljünk.” A „lét magasságaiba” vágakozott, s a kábítószer betegeként vesztette el önmagát, hagyta fényes képességeit parlagon — életrajzi kérdések szintjére süllyesztve, mi valójában a művész teljesség utáni sóvárgásának esztétikumában megnyilatkozó „valósága” lehetett volna. Nem vonzó, de fölöttébb tanulságos tehát Csáth Géza életpályájának utolsó évtizede. Különösképpen, ha nem az ember vergődésére figyelünk, aki már végzetes élvezetének rabja, hanem arra a filozófusra, aki mintegy bölcséleti megalapozottsággal fecskendezi be szervezetébe az első kábítószer-adagot. Ezt még a művész tette, már elégedetlenül sokoldalú tehetsége eredményeivel, a megszerzhető teljesség problematikus voltának tudatában, hogy cáfoljon természeti és társadalmi törvényeket, átugorja az Idő és a Tér kerítéseit, s ne csak az önmagáért való élethez való jogot hirdesse, hanem az önmagáért való élvezet magasabbrendűségét is. „Kéj” — nevezte nevén, aminek első elbeszélései egyikében már nyomába szegődött. „Az élet egyetlen oka és célja az élet maga — hirdeti 1910-ben —: a vágy, ami kielégítésre törekszik, ami mozgásra, küzdelemre kényszerít, ami kormányozza az élő s élettelen anyagot egyaránt.” Amikor ezt a mondatát írta, már túl volt a „kéj természetes értékének” a becsülésén, már mesterséges úton való fokozása lehetőségével játszott — a „homo novus” minden után sóvárgó parancsára. Egy évtizedek óta érelődő, az 1910-es évek legelején beérő konfliktushelyzet oldódott meg Csáth Géza tragédiájában. A magasabbrendű élvezetek utáni vágy ígézte, s mert az élet csak szítani, de kielégíteni nem tudta, a vérbeli kísérletezők példáját követve, mesterséges úton készült megszerezni ezeket az élvezeteket. „A lótuszsevők, kokafát rágó bolíviai, chilei és perui ősbennszülöttek, a kínai és japán ópiumszívók, az európai morfinisták, kokainisták, alkoholisták” mindannyian tulajdonképpen ennek a konfliktusnak a szomorú áldozatai voltak vagy azok. Mindent föláldoznak ök, hogy megszerezzék maguknak azt a tartós jó érzést, azt a kéjt, amely a nemi élvezetekkel közeli rokon, s amit maguknak megszerezni másként nem tudnak.” (*Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről.*)

Nem életrajzi kérdések a Csáth Géza sorsa felvetettek, hanem bölcseletiek. A művészetek teljessége, szép összhangja és az élet élésének a teljessége — ezek a vágyképek üzentek gondolataiban elemi erővel, miközben szüntelenül a disszonanciák, harmóniahiányok kísértének vasok valószínűként, „új” művészetként, amellyel egynek tudta magát. Amikor maradéktalanul vállalta ezt az új művészetet, felismerte életről és élethiányokról valló szellemét is, elánni, hogy a művészetekről való gondolkodása igen hamar az életről való gondolkodás síkjára került át, amelyen már nemcsak esztétikai kérdések vetődnek fel, hanem az élet élésének a problémái is. Hadd hivatkozzunk ismét az *Ópium* című elbeszélésére:

„Az arcunk a tükörben merev, idomtalan színfoltokban jelenik meg, amelyeknek nyilvánvalóan semmi köze hozzánk. Vonatok érkeznek a pályaházakban, az utcákon emberek, kocsik, lovak sietnek, mindez csodálatos, szenvedést okozó, de egyszermind érthetetlen és furcsa, úgyhogy azt a meggyőződést kelti föl, hogy a dolgoknak ebben a formában nincs semmi oka és célja. El kell tehát menekülni valahová, ahol azok egyszerűkké és könnyen megfejtethetőkké válnak.

A gyönyör eltünteti a körvonalakat és az értelmetlenségeket. Kihelyez bennünket a tér béklyóiból, és az idő zakatoló másodperc óráját megállítva, langyos hullámokon emel bennünket a lét magasságaiba . . .”

Felmerül tehát a kérdés: van-e Csáth Gézának „filozófiája”? Mit tanít életről, halálról, szépről és jóról ez a „homo novus” századunk első két évtizedében? Felelni természetesen nyílt egyértelműséggel a Csáth Gézáról való mai tudásunk fókán talán nem is lehet ezekre a kérdésekre. Filozófiai ismereteinek minősége és mennyisége még felmérésre vár, nyilván nem más jellegű és típusú, mint kortársaié. Az „életerő” elmélete őt is foglalkoztatta, s legalább olyan mértékben visszajára fordulása az élet hétköznapijainak tapasztalalmában, mint „napos oldala”, ahol az élet virágozik. Erre mutat *A Kálvin téren* című novellájának tizenkettedik része is, amelyben arról beszél, hogy az igazi célját veszített életerők ellenséges hatalomként támadnak fel. „Mert a sok elhalt, elpusztult, sárba taposott, elvénült erő, amelyet az emberek, a siető, dolgozó emberek, leányok és fiúk itt elhullattak, a kövek hasadékai közül, a sínek nyílásai közül kibukkan, összesűrűsödik, és áldozatokra les . . .” Mindenképpen szemlélete tengelyében kell tudnunk az élet éléséhez való jog kérdését is, ami — novellái hőseinek tanúsága szerint — a „kéj” megszerzésének jogát jelenti, hiszen hősei rendre azért élnek, hogy megszerezzék ezt a „kéjt” — individualizmusuk legteljesebb manifesztációjaként. Az már szinte természetesnek látszik, hogy novellahősei, minthogy a világ megfosztotta őket a kéjhez jutás egyenes és közvetlenül célhoz vezető útjaitól, a patológikusba transzformált lehetőségekbe kapaszkodnak, s a hétköznapi logikához viszonyítva nem normális módon érnek célba. A kor gyermeke tehát Csáth Géza életfelfogása ilyen jellemzőivel, azé a koré, amelynek tudósa Freud és Krafft-Ebing volt.

Az is bizonyos ugyanakkor, hogy Csáth Géza a korszak legtöbb magyar művésznél világosabban érzékelte a modern ember elidegenültsége tényeit, s ezeknek esztétikai öntörvényeit szabatosan, részleteket is feltáró módon tudta megfogalmazni, novellái egy sorozatában pedig művészi „életté” tudta változtatni.

## 2.

„Homo novus” volt — a modern művészet igényét az idegeiben hordta. Már akkor „modern” művész, amikor valójában alig tud valamit is a művészetekről. „Festő akartam lenni. Bizarr színkeveréseimet és elnagyolt vázlat-szerű rajzolási módomat azonban rajztanárom kinevette és elégségest adott. Annál nagyobb volt az elégtétel, amikor egy szegedi kiállításon Rippl-Rónai pasztelljeiben igazolását láttam mindannak, amit rajzolásról, festésről magamban elgondoltam. Ugyanígy jártam a dalaimmal is. Kezdetről fogva szabad atonális hamonizálást, aszimmetrikus ritmuskombinálásokat alkalmaztam bennük. Apám kijelentette, hogy amit írok, az nem zene, később azonban, amikor Budapesten először hallottam Debussyt, ugyanaz a nagy öröm volt a részem,

mint Szegeden, mert bizonyítva láttam, hogy amit a levegőben megéreztem, az csakugyan az új idők új művészi kifejezőmódja, amit megsejtettem — az a modern művészet...” Ne csodálkozzunk, hogy még ebben az 1913-as vallo-másban sem bukkan fel az irodalomra való hivatkozás. Csáth Géza ugyanis esztétikai fogalmi gondolkodásának a zenében találta meg természetes talaját. Amikor esztétizál, majdnem minden esetben zenében gondolkodik, az irodalomesztétika kérdéseit ellenben alig érinti. Hogy a képzőművészet és a zene a modern izlés történetében úttörő szerepet játszott, az is adott ebben az eszté-tikai világképben. Egy Szinyei Merse Pál vásznain előbb adott jelt magáról az impresszionizmus, mint az irodalomban, s a modern ember „zenei” üzenetei hamarabb váltak érthetőkké, mint az irodalmiak. Az irodalom Csáth szemléle-tében mindig a művészi praxis kérdése: kevés számú irodalmi kritikája is ezt bizonyítja. Erőssége a zeneesztétika mindenekelőtt.

„Zenei” szemlélete a szokványos, hagyománytisztelő nézetektől feltűnő módon különbözik. Írásaiból ugyanis kitetszik, hogy a zene történetének évszázadait a maga jelenének muzsikája alapján értékeli. „Hisszük és valljuk — írta —, hogy a régi művészetet csak a ma művészetének megemésztése után lehet és kell élvezni. Csak Ibsen után jöhet Aiszkhülosz és csak az értheti meg Bachot igazán, aki már megértette Wagnert, már rajongott érte és már egy kicsit kiábrándult belőle...” Áruklodó vallomása ez Csáthnak, s jól jelzi, hol tart a modern zene értésében. Már nem wagneriánus, az ő szemében a barokk zene nagyjai trónolnak és bécsi klasszicizmus kiválóságai — ahogy azt kora zenei ízlése diktálja. Ennek a zenei ízlésnek a csillagai pedig Debussy és Strauss, Bartók Béla és Weiner Leó. Bizonyos fenntartásokkal tehát Csáthot a magyar szecesszió művészeteoretikusának is nevezhetjük. A szecesszióéának, amely azonban már az expresszionizmust is dajkálja és a népművészet iránti fogékonyságot is finomítja. 1907-ben Magyarországon is diadalmaskodni látja az új művészet szellemét. „Mi is történt? Láttunk Meunier-szobrokat, Beardsley-rajzokat, Gauguin-képeket, Wedekind-darabokat, Hauptmann, D’Annunzio, Wilde, Ibsen, Maeterlinck fokozott erővel vonultak fel a színpadokra. Hallottunk De-bussy-muzsikát, D’Indy-szimfóniát, Puccini operái jobban hódítottak, mint valaha. Szóval mindaz megtörtént, amitől Magyarországot — mint valami kis beteg gyereket a szabad levegőtől gondosan őrizték...” S írja ezt abból az alka-lomból, hogy Richard Strauss *Salomé*-jét végre bemutatták Budapesten, hiszen *Salomé* a kor mitológiájának központi alakjai közé tartozott, s patológiája öltött benne testet.

A zenei konzekvenciái a programzenét állítják figyelme középpontjába. Erre esküszik, s forrásai nyomozásában Beethoven kései műveinél állapodik meg — a programzene egészen friss változatait tartva szem előtt. Jól látja és pontosan interpretálja tehát az akkor új zenei ízlés jellemzőit. Ismértvát a „hangkeverésben való gyönyörködés” mozzanatában jelöli meg, s következetesen hirdette, hogy a modern harmóniák valójában diszharmoniaiak. Többször is meghatározza: „Igen sok diszszonancia — igen kevés harmónia! — ez a modern zene recipéje...” — írta a *Jegyzetek a zeneművészet fejlődéstanához* című tanulmányában. „A modern muzsika — szögezi le a *Zenei események napja* című 1909-es írásában — nem elégszik meg a halló szervvel és az annak szorosan megfelelő agyberendezéssel; kisajátítja magának az egész testet a szívvel, a léppel, a gyomorral, az izmokkal, a nemi szervekkel együtt. Már maga az új zenekari technika is ellárulta ezt a tendenciát. Nézzünk meg egy Wagner-partitúrát. Teljesen kiveszett belőle az a szép matematikai proporció, amely még Beethovennél is mindenütt megtalálható...” A diszszonanciákra esküszik konok következetességgel, s azt a zenét ünnepli, amelyre a modern ember „egész idegrendszere rezonálni” tud. Az ember tudatalattija is, mint már Wagner zenéje hallásakor is, amely „rejték utakon a fülbe jutva, mintegy az öntudat alatti agyrégiók nyugalmát bolygatja”. S így folytatja: „Lefutnak a kisagyba, a hátgerincbe, kifejtik hatásukat a szívdegekre és eszünkbe juttatják rég elmúlt őszi napok és téli éjszakák nyugovó emlékeit...” Zeneeszménye azonban nemcsak a maga korában volt példamutatóan „modern” — megelőzte is korát Magyarországon, amikor így írt: „Nincs melódia, ritmus, kottapapír és hangszer; nincs harmonialehre, nincs szabály. Minden az agy és a fül új gyönyörűségét szolgálja...”

A Bartók Béla művészetére esküsző Csáth Géza kivételes jelensége a magyar esztétikai gondolkodásnak, ám esztétikai írásainak a kontextusában semmiképpen sem tartható rendhagyónak ugyanakkor. Bartók muzsikájában is a „démonit” szereti. „Hangzásban csupa izgalom. Új, sohasem hallott hangszínek, vad erőszakos ritmusok, amelyeknek lüktetése Petőfi hetvenkedő harásny poémáira emlékeztet. Mint hangsorokból álló tüzes rakéták röppennek szerte a zenekarról az új, intim és merész ötletek...” (Bartók Béla.) Egy esztendővel később, 1909-ben pedig így jellemzi: „Formában, kidolgozásban, hangzásban egyaránt merő újság ez a zene és az alapja, a gyökere mégis ott van mindannyunkban. Ezeket az érzéseket minden finom idegű ember érezte! Ezeket az akadozó ritmusokat, a rokonságban nem lévő hangok makacs diszharmonikus összetalálkozásait! Tovább megyek: az irtózást a közönségestől, az alsó és felső dominánshangzatoktól és a kádenciáktól! Szubtilis, elragasztódott, az álom és az örület határain mozgó lelkiállapotok ezek, amelyeknek kifejezésére való jogosultságát vagy érdemességét mindenki tagadhatja, csak az nem, aki elismeri, hogy amit X. Y. ki tud fejezni, azt joga és kötelessége is kifejezni, s ha ez a kifejezés fölkelti az érdeklődést, akkor a művészetének megvan a létjogosultsága...” (Bartók Béla új kottái.)

Bartók „fantáziabirodalmának” jellemzői kétségtelenül esztétikai hőstettek a kilencszázas évek végén is még, akárcsak az Ady Endre költészetével megfuttatott párhuzama is. Tanulságai azonban nemcsak a maga korában érvényesek: arról a Bartók Béláról beszél Csáth, aki kora emberi lelkiességét kifejező zenét írt, s akinek művészelőjárását még nem homályosította el a „tiszta forrás” közhelyének a köde. Csáth — igen pontosan és lényegre mutató módon — a „modern” magyar zenét megteremtő Bartók népdal felé való fordulásában ennek a népzenenek „kontrapunktikus felhasználását” emlegeti egészen a szecesszió szellemében, mint teszi Weiner Leó zenéjével kapcsolatban is. Weinerről írta: „Megérezte, hogy a magyar muzsika ornamentális elemei mennyire faraghatók és alakíthatók, ha szélesen folyó szonátaformában akarunk velük dolgozni. Ritmikája a magyar táncok és népdalok ritmusai-ból stilizálódik ki és eredeti kontrapunktikában szövődik egy intim, kedves, jókedvűen méla s egyszerű mint egyéni zenekari nyelv...” Csáth nem népzenei külsőségekről beszél akkor sem, amikor kora szellemében ornamentikát emleget, hanem zenei világ-gondolkodásáról, a népdal „lelkének” megsértéséről és művészi felhasználásáról akár szimfonikus költeményben is. Példáit a nagy klasszikuskor műveiben szemlélhette, magyar gyakorlatának első nagy eredményeit pedig Bartók Bélánál, s nem Liszt Ferencnél, mint legtöbb kortársa (Liszt „soha át nem érezte... a magyar zene hangulatait, vastag, erőszakos és tudományosan német módon kezelte a népdalok melódiáit, ritmusait, harmóniáit...”). Csáth szemléletének eszmei alapjait kutatva a zenei fajtsággal kapcsolatosan idézhetnénk definícióját, amely szerint ez „a kultúr-embernek önmaga előtt is titkoltt állati és szent ösztöne, vonzalma a föld, a hely iránt, ahol született, ahol járni tanult, ahová az emlékei kötik”. Valójában a szecesszió általánosabb világszemléletében fedezhetjük fel, bár még a fentebb idézett meghatározásában is a tudat alattira való hivatkozás is ide kapcsolható. Lényegében a „szűz melódia birodalmáról” van szó, ahová Bartók és Kodály érkezett népdalok harmonizálásával, mindenekelőtt pedig eredeti művek költésével, egészen az egyedi és az általános művészeti dialektikájának szellemében. Nem hagy kétséget Csáth, hogy ilyen igény munkált benne a magyar zene szecesszióban gyökerező megújulását és világszínvonalra való emelkedését üdvözlő írásaiban. Ő „olyanféle áramlatra gondol, mint amilyen a primitívkedő preraffaelitáké volt a piktúrában”: „A muzsikában is jó már ez a termékenyítő áramlat. Visszatérni az egyszerűségekhez, megkeresni a legegyszerűbb kifejezőmódokat, a legegyszerűbb eszközöket!...” Van például is erre, Debussy operája, a *Pelleas és Melisande*.

Csáth Géza figyelme ugyan elsősorban a zenére összpontosul, a korában magukról jelt adó többi művészetre is reagál, s kritikáiból kitetszik, szemlélete egységével nézte ezeket is. 1906-ban írta a *Forradalom a hangversenyteremben* című cikkében: „D’Indy mint zeneszerző a zenei hatásnak olyanféle új eszközeivel dolgozik, amelyet a költészetben Baudelaire és Verlaine találtak meg. Igen, élet és művészet nem differenciálódnak többé egymástól. A művészek újra hallgatják, újra megfigyelik a világot. Többé nem a régi kottákból, a régi versekből futik fel a fantáziájukat... A piktorok ezen az úton akad-

tak rá, nem is olyan régen, a természetre, a tájképre..." 1907-ben a „jó és teljes” magyar Baudelaire-t, Verlaine-t, Rimbaud-t, Mallarmét, Richepint követeli, 1909-ben pedig Baudelaire és Debussy „közösségét” emlegeti — kétségtelemné téve, hogy amint a zenének az étellel való ekvivalenciáját tartotta fontosnak, az irodalomban a zene képezi összehasonlító alapját. Esztétikája zeneesztétika tehát — kora művészetének szellemét ebben tudja legteljesebben szemlélni és szemléltetni, fogalmi nyelven a modern zenéről tudott szólni. A „homo novus” sokirányú érdeklődésével magyarázhatjuk ugyanakkor, hogy nem a zeneszerzésben, hanem a novelláírásban találta meg művészeti praxisának a területét.

### 3.

Csáth Géza novellavilágának megközelítése — a fentebb elmondottakból következően — „művészi” szféráján át látszik a legbiztosabbnak. A novellák útmutatását követve Thury Zoltán-indításokat éppen úgy kereshetünk, mint Baudelaire-nyomokat, különösképpen, hogy Csáth Géza volt, aki 1904-ben *A kis költemények prózában* egyik darabját, az *Idegen* címűt, a Bácskai Hírlapban közölte magyarul. S figyelhetünk a századvég orosz íróira is: Leonid Andrejev regénye, a *Köd*, ott van az *új nemzedék* című regénytörredéke hősének poggyászában az elnyűtt Andersen-mesekötettel egyetemben. Ha majd hozzáférhető lesz Csáth Géza életművének egésze, a filológiai vizsgálódás megnyugtatóbb módon rajzolhatja meg az írónak nemcsak szellemi háttérét, hanem közvetlen kapcsolódásainak hálózatát is, felfedve elődjeit és mestereit a magyar novelláirodalomban és a kor világirodalmában. Diószegi András Papp Dániel, Bródy Sándor és Thury Zoltán nevét emlegeti — joggal — Csáth Gézával kapcsolatban (*Ady, Csáth és a szecesszió*), ám megelégszik a naturalizmusra való sommás hivatkozással, *A vörös Eszti* című novella utalása alapján. Az igazság kedvéért írjuk ide mi is a novellának ezt a pár mondatát, hogy kitessék, a közeletű naturalizmusnak epizodikus volt a szerepe Csáth művészetében: „Ekkor egy időre — csak rövid időre — elhanyagoltam Andersen bácsi könyvét. A naturalista írók művészete iránt érdeklődtem, s azt képzeltem, hogy Andersen bácsi mint művész alaposan elbűjíhat mellettük, akik tökéletesen és részletesen figyelik meg az életet. Nem tudtam még, hogy a bölcsesség nem az őszinteségből van, s nem is a hazugságból, hanem másutt, a kettőn kívül. Persze ezt már csak jóval később sikerült megállapítanom. Akkor, amikor már Budapesten éltem, és az orvosegyetemen a bonctant, a szövettant és többi tudományokat kezdtem tanulni. És ekkor visszatértem Andersen bácsihoz is...” Csáth novelláírása, miként szelleme és módszertana bizonyítja, túl van már a naturalizmuson, s nyilván egy Bródy Sándor neve sem a naturalizmust, hanem a szecessziót jelzi. Szorosabb kapcsolatra gyanakodhatunk Thury Zoltán és Csáth Géza művészete között. Thury is „művészlélek”, és Csáth előtt járt nemcsak az „életigazságok” ábrázolásának igényében, hanem a „festői” látásmód érvényesítésében is, s ő is, akárcsak Papp Dániel, a gyermekkor világának művészeti kiaknázására ösztönöz, megmutatva a benne lappangó emlékek és varázslatmotívumoknak a művészi jelentőségét.

Csáth többlete azonban még a naturalizmusban fogant korai novelláiban is szembeötlő, miként azt az *Illés* Andre készítette *A varázsló halála* című Csáth-gyűjtemény első darabja, az 1904-es dátumot viselő *A tor* is példázza. Magja egészen anekdotikus, a freudista sugallatok az esemény szimbolikus vonásait csalják fel, elannyira, hogy a vékonyka cselekményszál erotikus jelképek között fut, sejtések és sejtetések váltakoznak, s viszik a cseléd-lánynak, Marisnak, a sorsát a hentes karjai közé. Az indító kép hosszabb, részletesebb leírása is jelzi, hogy az „erős” vörös, de finom szőke pelyhekkal borított” testű tizenöt éves leány elbukásának napja következik:

„Künn gyenge dér esett, s az udvar kövei sikamlósak voltak. A lány majd elvágódott.

— Ha-né! — sikoltott a fogai között.

Az udvar végén rőfögött és turkált a koca, amelynek ma leend a tora. Odament hozzá Maris, és megsimogatta:

— No, te is fölkelnél már, kocám, abbahagytad az alvást, ne neked, szegény kocám, levágunk máma, elgyön az az ember a nagy késsel, sutt le a nyakadat, szegény árva . . .”

Csáth tehát egész fiatalon novelláírásában a vágy nyelvén kezdett beszélni, s hagyta, hogy a „test” szólaljon meg, hallgatva és figyelve „üzeneteit” — egyúttal azonban megőrizve a rajz tiszta vonalzatát is, későbbi írásainak nagyra becsülhető erényét. A „tisztá” leírás, s a vele járó festőiség már az érettségiző gimnazista írásait jellemzi. Nem orvosi tanulmányai következménye, magával hozott jellemzője a leírás ilyen modern, „szecessziós” igénye is. Ismét *A tor* című novellájából idézünk:

„A téli éjszakának vége volt . . . és messze, a fekete háztömegeken túl: ott, ahol a mező homályos vonalban végződik — egy szürke csík jelent meg az ég alján. Fönn még a csillagok pislogtak. És lenn a házak között, a mély árnyéktalan sötétségben, ahol az alvó emberek lélegzése hallatszott, még semmit sem tudtak arról a szürke csíkról . . .” (A kiemelések az enyémeek. B. I.)

A novellák első, 1904—1905-ös sorozata írása közben egészen *A tor* jelente csapáson halad. Hadd utaljunk *A kályha* vagy *A béka* című novellájára, vagy a *Mariska* az *anyjánál* című elbeszéléseire. Mindegyik a vágyképzet köré szerveződik, a megoldások különbözősége pedig a novelláíró lehetőségeit példázza a tudatalattinak jelzéseit rögzítő formák megválasztása kapcsán. A *béka* című jellemző erejű ezek közül, amely félreérthetetlenül vall *A babona és a varázslat* című könyv olvasásáról: mutatja az író fantáziának tápláló forrásait, a „valóságot”, s az írói készséget is, amely ebből a „valóságból” az emberi kívánság realizálódásának a novelláját alkotja meg:

„A vidékünkön az a hit van elterjedve, hogy amely házban ilyen szörös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki. Abban az időben több ilyen esetet hallottam. Egy szomszédunk — jómódú gazdaember — mondta nekem, hogy a saját szemével látta az átkozott szörös békát, és leánya, a szép, tizennyolc éves Ágnes, rövid időre ezután meghalt . . .”

Igy hal meg a hős felesége a békával folytatott küzdelem után két héttel, minden különösebb ok nélkül, hogy a babonás jóslat beteljesedjék. Tulajdonképpen a lélek hangjairól van szó, s még inkább arról a „kiáltásról”, amelyet 1895-ben Eduard Munch festett meg:

„A hang ismétlődik. Erősebben és erősebben. Hallatára idegeim minden szálát elállja a rettenet és a kín. Valami üvöltő, panaszos, hívó és fenyegető hang, amelyet majd végtelen messzességben, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútorokból áramlana felém.

Mintha egy halálra kínzott, kicsi gyerek nyöszörgőne. Mintha valami kitépintt szárnyú vén bagoly üvöltene az éjszakában az elmúlásról . . .”

A *gyilkosság* című Csáth-novella — *A béka* ikertestvére — a „valóság” síkján beszél életről és halálról. Ami *A béka* címűben álom volt, itt valóság, s ami valóság, egyúttal fantasztikus vonásokat ölt. Ez is egy éjjeli küzdelmet mond el, csak itt a „béka” Péter, a hős nemrégben még kocsisa, „olyan szűk mellű, beesett, borostás arcú, gyér bajuszú paraszt”, aki primitív szerszámokkal akarta megfúrni a páncélszekrényt. A „két hét” motívuma itt is felbukkan, s egy hasonlatban a béka képe is megjelenik:

„Két lépéssel a pénzszekrényél voltam, s amint számítottam is, beleütköztem a rablóba. Egy állati hang szakadt ki belőle. Éreztem, hogy ez az ember halálosan megijedt. Beleharapott a jobb kezembe, mire én a bal kezemmel szemébe bokszoltam, és megkezdődött a küzdelemünk a koromsötétben. Csak harapni tudott ez az agyonrajedt ember, de én lenyomtam a földre, és körülkaroltam a térdemmel, úgyhogy a bordái ropogtak. Erre lihegve köpködni kezdett, mint egy varangyos béka. És amikor lefogtam a fejét, a ruhámba vajtja fogait . . .”

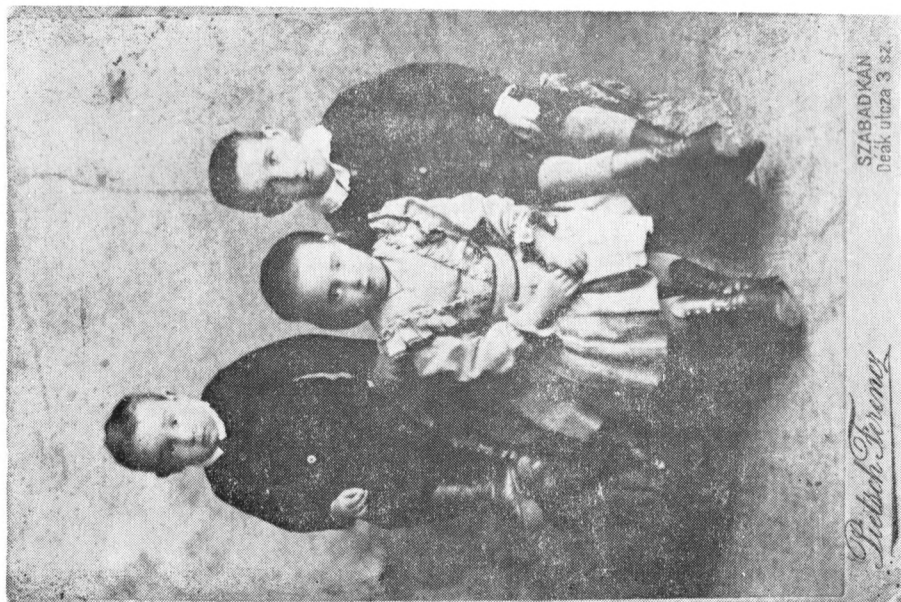
Amikor ezeket a novellákat írja, már túl van naturalista lelkesedésének szakaszán: életről való tudása kap novellaformát ezekben, mégha látszólag közvetlen tapasztalata játszaná a nagyobb szerepet, mint az *Apa és fiú*, a *Trepov a boncolóasztalon* s részben *A sebész* című novellában. Akár friss benyomásokra is gondolhatunk, amelyeket az éppen orvosi tanulmányait kezdő író a bonctermekekben szerzett, már eltanulva ennek a különös, fehér és ridegen csillogó világnak a zsargonját is, kérkedik szaktudásával, jártasságával.

Novellafelfogásában azonban közelről sem kamatoztatja a várható mértékben és jelleggel. A történetek anekdotikus csattanóját természetesen felhasználja, ám a bizarr felé való sarkítással a „különös” iránt való hajlandóságát hagyja érvényre jutni. Az *Apa és fiúban* az apa csontvázát vivő fiú látványa („Elszántan sietett előre furcsa terhével, miközben szemeit lesütötte, mintha pirult volna édesapja miatt. Keresztülment a nagy folyosón, és még néhány elkésett orvosnövendék látta, amint viszi a csontvázat, melynek kezei, lábai valami különös táncot jártak, amint a borotvált arcú ember ügyetlenül magához ölelte. A fiú az apját.”), a *Trepov a boncolóasztalon* címűben a hullát megpofozó szolga „hőstettének” leírása jól jellemzi Csáth élet iránt való érdeklődésének az irányát. Ha a „különös” szituáción kívül valami érdekelte az írókat ezeket a novellákat írva, az a lélektani helyzet bizarrsága. Az *Apa és fiú* címűben teljességgel kihasználatlan marad ugyan, néhány utalást találunk csak az apa csontvázával magát szemben találó fiú lelki drámájának érzékeléséhez, hiszen abban a szeretet érzését a meghökkenését váltja fel, ezt pedig a mérnöki racionalizmusnak a hulláma borítja el, a fiú lelki vihara, „mielőtt jött volna, elsimult a tiszta, porcelánoktól csillogó boncteremben; a bánat, a halál fájdalom elillant, és fölolvadt a nagy ablakok világosságában”, a *Trepov a boncolóasztalon* címűben azonban már bátrabban él elemzésével, hogy Ványa bizarr tettének, Trepov hullája megpofozásának motívumait felfedje. Ezek pedig rendre vágyteljesülések felé mutatnak. Ványa a hulla meggyalázása után, szenvedélyfeltörése pillanatai után, hiszen már dadogva is beszélt, „mert az arca is kipirult a nagy izgalomban” de „egészséges emberek tiszta lélegzésével aludt el”, mint *A tor* cselédlánya a szeretkezés után, s ahogy alszanak majd a Witman fiúk a gyilkosság után.

A „vágy” és teljesülése — ezek pólusai már a korai Csáth-írásoknak is, s az ezek között támadó feszültségben pattantja ki a novella-szikrákat, világítja be az élet sötétségét, fedi fel a lélek mélyét. Még kutatja ennek az új, a magyar novellisztikában akkor aránylag ismeretlen mondanivalónak a kifejezési lehetőségét, de már érzékeli, hogy tragédiától komédiáig a lehetőségek széles skálája kínálja magát, ám mert ő nagyon is kora gyermeke, a misztikusnak, a rejtelmesnek az irányában kísérli meg az írói továbbjutást, hiszen az emberi test tudományával való barátkozás közben is a „lélekkel” tud első-sorban szembenézni, s mi nem *emlék* vagy nem *vágy*, valójában nem tud mit kezdeni. (Gondoljunk például a *Gyilkosság* című novellájában az indirekt módon való előadásra!) A „lélek” azonban láthatatlan, üzeneti emberi cselekvések alakjában érnek a figyelőhöz. Csáth nagyon is tudatában van tehát a novellá-események viszonylagos voltával, s éppen ezért írói praxisában egyértelműen tudja felvetni a novella szempontjából jelentősnek a kérdését is — azzal, hogy a jelentéktelenség látszót, majd a történés nélküliséget is előnyben részesíti. Jelét láthatjuk ennek a törekvésnek már *A tor* címűben is, s tüntetően ezt adja a *Mariska az anyjánál* című elbeszélésében — a korai novellák talán legjobbjában. Nyilván nem is tudja pontosan, mit is valósított meg ebben a novellában, legfeljebb a „majkóhoz” való megérkezés napjának festői-érzelmi telítettségű egy mondatában gyönyörködött („És megérkeztünk egy sárga színű, kissé már fázós augusztusi napon...”), s a múlandóság lenge illatának leírásában, amely erre a mondatra következik. Ilyen akkoriban alighanem csak egy Rippl-Rónai vázsnain lehetett látni és érzékelni:

„Mikor beléptünk a Májkó szobájába, mindjárt megcsapott az a finom, sajátos szag, amelyet csak igen öreg asszonyok szobáiban tapasztalhatunk, s amelyben a ménta illatától kezdve régi levelek porzójának, jól kivasalát és bizonyára megsárgult öreg fehérműnek, apró kincses ládikának, tömjének és muskátlinak édesen elvegyülő illatát érezni. A mama egy óriási bőrkarosszékekben ült az ablak mellett, és a vakok méla arcával bámult maga elé. Finom, halványsárga arcán fehér, ragyogó fénysávot vont az ablakon özőnlő fény. Fekete ruha volt rajta, és fekete főkötő takarta ezüstsín haját...”

A „majkó” és lánya összerendezéseinek apró futamai, az emlék elbizonytalanodott voltának üzenetei, a befejezés bizarr kis epizódja ugyanakkor jól jelzi már az atmoszféra rajzával egyetemben, hogy a „lelki szenzáció” megidézése volt fő célja az íróknak, s hogy ezt a célt — itt még szerencsés leleménnyel — el is érte apró enteriőrök sorából építve ki novelláját: a történet benyomását állapotrajtok váltják ki, s ha Rippl-Rónai Józsefnek *Amikor az*



Húgával, Etelkával és öccsével, Dezsővel



Testvéreivel és rokon gyerekekkel (1898)





A fiatal szabadkai újságíró



Érettségi képe

*ember visszaemlékezéseiből él* című képére gondolunk, egészen a magyar szecesszió nagy festőjének a technikáját megidéző módon.

Hogy éppen Csáthnak kellett eljutnia a magyar novellisták közül Baudelaire-hez is, világfelfogása és művészi ízlése egyaránt magyarázza. Már megírta *A sebész* című novellában a „vágy nélküli életkedv” élményét, amelyet az idő tudata ajándékoz a nagyon is élni akaró embernek, s értekezik a gyógyszeréről, az abszintről is, amelyet pár esztendő múltán az ópium dicsérete vált fel. S megírja az *Eroica* című elbeszélését a „szép” halálról, ami dekadens szertartás valójában, s mit csak a nagyon élni akarók és élni tudók képesek megtervezni maguknak a századforduló idején, kik Baudelaire-től tanulták mesterségüket, s kik egy Ady Endre Léda-verseiben tudnak gyönyörködni, amelyeknek első darabjai éppen az *Eroica* írása idején keletkeztek. Meghalni őszi bálon, tánc közben, fiatal lányok karja között, derekukat öelve, illatuk bódulatával szédülni a megsemmisülésbe — ezt akarja a novella bárója, aki amikor úgy viselkedik, mintha a bálózó lányok vőlegénye lenne, de a halál vőlegénye mégis, és csak erős parfümökkel tudja elnyomni a magából áradó halálsszagot. Csáth szinte pazarolja ebben a novellában a színeket és az illatokat a halál kontrasztját is közéjük tudva. „Es mert az ő élete egy rémes elmúlás volt — elment az életkiváncsi lányokhoz. Semmi se kellett neki a testükből — hiszen a vérének minden harmadik cseppje meghalt már —, meglepődött azzal, hogy megejtette a lelkét valamennyinek...” --- olvassuk ebben a novellában. A báró halálának kulisszái hideg kék színiék:

„A nagy verandán, ahol a fürdővendégek és a bálózók vacsoráztak, kékes fényű ívlámpák égtek, és a szeptemberi nedves, kora őszi köd mintha még kékebbre színezte volna a levegőt. A lányok vállai hideg fényben csillogtak, és gyakran bepillantottak a hátsórembe, ahol vörös villamos körték ontották a fényt...”

Ugyanez a kék szín kísért a hajnali derengésben is:

„Künn a tavon hajnali kék, őszi párák ültek. Hideg szürkület nehezedett az állétra. A fák dideregni kezdtek, amikor vittük a bárót a rendőrszobába. A faszor végéről visszaneztem.

A teremben, mint kísért szemek, Vörösén pislogtak a lámpák, halkan szólt a zene, és az ablakon fehér ruhás lányalakok bámultak utánunk.”

Jellemző lehet, hogy Csáth ebben a novellában a halálélmény zenei utalásait piktorálisakra cseréli fel, a wagneri opera-halált („Hogyan kell a hazáért dicsően meghalni?”) a beteg lelkiiség kitervelt, s a hősiesség egészen más koordináta-rendszerét képviselő látványával. Valóban a baudelaire-i hős halálát írta meg ebben a novellában, „hősi” halálát a bálteremben, az enerváltságát, amelyet az író egyszerre nevez bölcsnek, szépnek és művészinak is.

Csáth első novelláiról nekifutásában tehát az akkor modernnek, Magyarországon egészen újnak tudott szépségélményig jutott el, s bár időben alig pár esztendő választja el *A tor* című elbeszélését, amelyben egy cselédlány megejtésének történetét mondja el, a *Jolán* címűtől, amely ugyancsak egy megesett lány története, a világ ábrázolásának síkján a két novella között sokkal nagyobbak a különbségek. Nem a novella egészének felfogásában, a részletek kidolgozásának módjában változott az író: a jellemzésre szolgáló hasonlatok telítődnek az új érzékellésről tanúskodó elemekről. Ezekkel éri el, hogy *Jolán* című novellájában a hősnő úgy nézzen ki, mintha egy szecessziós festményről lépne előnk: „Magas termetű, nyúlánk lány volt. Többnyire piros vagy rózsaszínű empire ruhákat viselt. Ha az ember látta, mindig azt kellett gondolnia: milyen forró lehet a ruha alatt a test. A mozdulataiban valami úri bágyadság volt — és szóke, selymes hajának finom illatát mindig lehetett érezni... Fölfedeztük például, hogy Jolánnak azért volt olyan szép a nagy sötétszürke szeme, mert a szem alatt, a fehér bőrben, két hamvas lila színű karika kanyarodott...” A későbbi novellák egyikében-másikában ez a szín a violaszínű szemekkel üzen majd (*Jutalom, Ismeretlen ház*). Ilyen a csókja is Jolánnak:

„Nem tudtuk, hogy a szobában, ahonnan halványan derengett a függönyön át a rózsafán ernyős lámpa fénye, és vándorogva szűrődtek ki egy Chopin-mazurka méla hangjai, Jolán zongorázik, igen, zongorázik, de úgy, hogy valakinek az ülésben ül. Hosszú, selymes pilláit lecsukja, és hátrahajítja a fejét annak a valakinek a vállára, és finom ajkai, mint egy nagy, jó szagú vörös virág szirmai, pihegve kinyílnak, és odaforradnak egy másik ajkhoz...”

A Csáth-novellákban nem pusztán érzékiek az ilyen csókok, hanem „pompás, halálos vigalmuak” is (*Találkoztam anyámmal*). Ady korai szerelmes lírájának hangulatai, „rajzolatai” rokonai ezeknek a velük kortárs novellarészleteknek.

#### 4.

Négy esztendő alatt futott fel Csáth, a novellista, kiteljesedésének az időszaka sem több négy, legfeljebb öt esztendőnél, ott 1906—1912 között. A maga mondanivalóinak formavilágát ez alatt a négy kezdő esztendő alatt alapjában véve kikutatta, próbára tette változatait, életterületeinek felmérte határait, hogy azután művészi tudatosságának mintegy a teljében bátran cserkészsze be. Zenekritikáiban ugyan mindvégig határozottabban tudott gondolkodni a művészekről, 1910-ben azonban meg tudja már fogalmazni véleményét a modern elbeszélésről is. „Az új írók mind ilyen belső írók. Az irodalom mind exkluzívabbá lesz — ez a fejlődés rendje... A művészetben keressük az egyéni — írja a *Friss könyvek* című írásában Mikszáth Kálmán *Nosztly fiú esete Tóth Marival* című regénye kapcsán —, a pillanatnyit, de csak azért, hogy még jobban megközelítsék a régi célpontot: az általános emberit: az örököt. Ezt konstatálni kell...” S tovább: „Az irodalomnak jobban és jobban közelítenie kell az élethez és közelíteni is fog. Az elbeszélő művekből hiányozni fog az a kerekdedség és frappáns fordulatosság, amit eddig láttunk, hiányozni fog az a csináltság, amelyet a cselekmény szimmetrikus fölépítésében, az összefutó szálak elrendezésében érzünk, de több lesz benne az élet valószínűségéből...” Nem nehéz ezekben a sorokban a maga novellaformájáról valló író nézetére ismernünk. Szélsőségeknek kell tehát a Csáth-novellákban is találkoznunk: az exkluzívna, az egyéni és az élet „valószínűségének”, hogy az „egység: az emberi élet” elve diadalmaskodhassék. Csáth Gézánál — mint különben Cholnoky Viktornál is — a „költői” novella születik újjá, nem véletlen tehát az Andersenre való hivatkozása az ezekben az években keletkezett *A vörös Eszti* című novellában. Hogy ennek a „költőinek” új értelmezéséről van szó, Csáth novellái bizonyítják elsősorban a magyar irodalom e korszakában. A kor modern zenéjének tapasztalatai csapódnak ebben az értelmezésben ki: egyfelől nagyobb jelentőséget kap az írói egénység, az én szubjektivitása, másfelől a „közvetett közvetlenség” igénye — az a bizonyos sokat emlegetett stilizáltság, amely a műfajhasználatban jut kifejezésre. Az ösztönöség s a vele ugyancsak együtt jelentkező líraiság üzenetei a forma tudatos kezelésével párosul: a novellaforma művészi eszköz voltában szüntelenül ott látjuk a művészi cél körvonalait is. Az önéletrajziség éppen úgy érvényre juthat az ilyen formafelfogásban, mint a baudelaire-i prózavers vagy az álomleírás, a szinesség vagy a gondos tényszerűség. Csáth Géza novelláinak „formai” megközelítése éppen ezért tulajdonképpen a „tartalmi” is feltételezi — mint évtizedekkel később Weöres Sándor lírája példázza majd. Különösképpen, hogy a Csáth-novellák java a gyermekkor, az álom, az örület, a keletiség, a kábulat jelzései vel van tele, s ott van mindegyiken az írói szándék nyoma is: az „igen furcsán, színes részletességgel, izgatón megírt” novella.

Az illés Endre készítette gyűjteményben az első 1907-es, *Pál és Virginia* című novella már ilyen, s jól mutatja mind a stilizálásra való törekvést a formai let síkján, mind pedig a lélekben élő vad vágyak, amelyek nem ismernek akadályt, vonatkozásában. A Berardin de Saint-Pierre kisregényére, a *Pál és Virginia*ra utaló cím is beszédes, hiszen majd Babits Mihály minősíti ezt a regényt „modern Daphnis és Chloé”-nak, amelyből „érzelmes természetimádás” árad, s mely azt hirdeti, hogy a „természetes ember jó, nemes, erkölcsös”. S nyilván belejátszottak zenei élmények is, elsősorban Debussy muzsikája. Ami a Csáth-novellában alapvetően megmaradt, az „üzenete” egykori olvasmányának: „nem láttam még soha ilyen tiszta szerelmet, amelyik egyenesen és minden huzavona nélkül haladt volna a maga útján.” Pál és Virginia eleméntárisan szerették egymást, „vadember” módra természetes egyszerűséggel és nyíltsággal — már gyermekkoruk óta. Csáth azonban modern borzongásokat is becsempész történetébe — a kései romantika kedvelte vérfertőzés-sejtelemét, hiszen a két szerelmes unokatestvér volt, mint ahogy a *Jolán* címűben is két testvérrel van szó (különben a két novella nem véletlenül került

egymás mellé!). Nem lehettek tehát a törvény betűje szerint egymáséi. S tetézi a Virginia anyjának történetével, aki — hogy a fiatalok egybekelését lehetővé tegye — bevallja „bűnét”: „Pál és Virginia tulajdonképpen nem unokatestvérek, mert Virginia leánya nem az ő hites urától való.” Mert ő az igazi hőse ennek a novellának. „Fekete selyemruhában volt a szegény, sápadt asszony. Fekete haját, amely még nem szürkült, simán hátrafésülte. Nagyon szép volt igazán. Aki látta, azt mondhatta magában, íme, egy tisztességes és szeretetre méltó polgárasszony, aki bizonyára kitűnően vezeti a háztartást és példásan neveli a gyerekeit... Virginia anyja valóban becstelen feleség volt, bár ezt senki sohasem tudta...” Neki kell elárulnia titkát, hogy a fiatal szemében a „vad vágyak sugara” célhoz érhesse, hogy „fölharsanmassanak a tavasz trombitái”. Nyilvánvalóan „új” erkölcsről is szó van ebben a novellában, az író végeredményben pontosan azt bizonyítja, amit a francia író is: Virginia anyja „természetes ember”, éppen ezért nemcsak jó és nemes, hanem bűne ellenére erkölcsös is. Az író viszonyulása elmondott történetéhez teljességgel személyes, s ahogy végigvezeti az olvasót, feltűnően „irodalmiatlanul” teszi: valójában csak tájékoztat, de nem *elbeszél*, azonosulni nincs szándékában hőseivel, de rokonszenvérről lépten-nyomon hírt ad. Ez s az ilyen jellegű distantia a novellák egy vonulatát különösképpen jellemzi. Élt ezzel a technikával előbb is. A *Jolán* címűben fokozatait is megmutatta („Gyermekkorom egyik legtisztább emléke: Jolánnak, a latintanárnok lányának alakja... Hogy tovább mi történt, azt is mind a nagymamától hallottam... Tegnap délután láttam Jolánt az Üllői úton... Sokáig néztem utána.”) A *Pál és Virginianak* ugyanakkor megírja ellendarabját is a *Hétfő* című novellájában. Ennek kerete egészen hagyományos, a „logikája” is másként működik, mint amabban, bár a novellahelyzetben sok a hasonlóság: „Malvin távoli rokona volt. Mint játszótársak növekedtek föl. Persze később szétment a jó barátság. A lányban erős nőtermészet volt. Ellentmondott a fiúnak, és nemigen engedte magát csókolgatni...” Csakhogy itt szó sem jóságról, sem természetes erkölcsről. Malvin asszonyként is egyedüllétről panaszkodik, kacér — amikor férjhez ment, valójában eladta magát, a novella végén pedig az „álmos estei hangulatban” megcsalják férjét gyermekkorai fiúpajtásával. A téma tovább sekélyesedik. Az *albíróék* című elbeszélésben — mintha kísérletezne, s bizonyítaná, hogy a *Pál és Virginia* az „igazi” novellája.

És azok, amelyek a *Szombat este* cíművel kezdődnek, bennük az író egyszerre kapaszkodik a gyermekkor világába és a tárgyias előadásmódba, s elrugaskodik a „mesék” birodalmába, ennek a világnak kísérő motívumaként, hogy írjon majd olyan novellát is, amely a mesemotívummal telik meg. A novellák két köre képzelhető el a *Szombat este* alapján: a gyermekkort megidézőké, illetve a tárgyias előadásmódban készültké. A tárgyias előadásmód is új vívmánya a Csáth-novellisztikájának, és kísérleti jellege is szembeötlő. Csáthnál gyökerét talán nem is az irodalmi hagyományban kell keresnünk, hanem a zenében, a programos verizmus valamelyik formájában, amely a hangzatokkal „merev vonalú képeket” rajzol — mint Csáth is tárgyias novellakíséreteiben. Ha van visszatérési lehetőség a zene őskorszakába a „minden szakasz és ritmus nélküli” hosszú hangsorokkal, lennie kell az irodalmi őskorszakba is. Nem pusztán a gyerekkor felfedezésével, hanem az irodalmi közlés primitív módszerével, ahogy „elhagyott házak falain” szoktak rajzolni szendarabbal, s ahogy a gyerekek írják kezdetleges fogalmazásaikat, látszólag minden képzelet híján. Csáth ezt az „irodalmon” inneni s egyben irodalmon túli közlésmódot először a *Szombat este* című elbeszélésben próbálta ki. Néhány bekezdése maradéktalanul tükrözi az író ilyen jellegű igényét:

„Nagymama ilyenkor csak teát iszik. Bordó színűre főzi, és mialatt fő, a csészéjében éget hozzá rumot. A rum lilás rózsaszínű lángocskákkal ég, és kicsapkod néha a csészén túl is, a nagymama meg leteszi a szemüvegét, és mosolyogva nézi; közben cukrokat dörzsöl a citromhoz. Apa halat eszik először, de azután behozatja a paprikát, a sőt, a borsot, a mustárt, a kőménymagot, a káprít és a petrezselymet. Mindenikből szed egy keveset, sok túró és vajot vesz hozzá, azután pedig a vastag, ezüst tejeskanállal szétkeveri az egészet...

Vacsora után apa rágyújt. Én elhozom a sarokból a pipát, Dezső a gyufát a fiókos szekrényből és Eti a dohányos szitát. Apa lassan megtömi a nagy,

faragott tajtékpipát, és azután rágyújt. Gyógyörű, kék füstkarikákat bocsát; mindenkinek hármát; nekem is, Etinek is, Dezsőnek is, és ha kérjük, nagymamának és anyának is. Azután újságot olvas. Anya előveszi a szekrényből az Olajágot, és olvassa. Nagymama a konyhába siet, magával viszi a kamralucsot...

Hogy a szombat esti mesékről, álmodozásokról, képzelgésekről szól a novella, Csáth művészetének vonzaskörében természetesnek látszik, s „ideológiai” háttere is van annak, hogy *A vasfejűről*, *A hét hollóról*, a *Boszorkányok*-ról szóló meséket emlegeti és a Homokemberről képzelgéseit mondja el, majd tovább fűzi ezt a mesemotívumot *A vörös Eszti*-ben.

A tárgyias közlésű novellák sorát követve előbb a *Józsika* címűnél kell megállapodnunk, majd pedig az 1910-es dátumot viselő *Egy vidéki gimnazista naplójából* című szövegénél, amely a Csáthnál oly jelenlevő tárgyias közlési eszményt leginkább megközelíti. „Abban az időben így éltem...” — kezdi s végig a *Józsika* című nyolcrészes novelláját — a gyermek egy napjának az elmondását, amelyben nem történik ugyan semmi, kis hőse szó szerint is „négy fal között” van, mint éppen akkoriban Kosztolányi verseskönyvének a címe sugallja, marad tehát egyrészt a lakás tárgyainak sokasága, a legközönségesebb hétköznapi tennivalók beidegződött, művészileg itt azonban már hasznosítható rendje, s a lelki szenzációk, amelyek ebből a mozdulatlanságból a kisfiú képzelgéseiből keletkeznek. Nem a hagyományos események világát hozzák ezek a novellák — egy „szegény” kisgyermek hétköznapijának, majd tanulókora heteinek tüzetes leírásában a kor írónak a valóságról szerzett ismereteire bukkanunk. S nemcsak az addig jelentéktelenné ítélt életmozzanatok előretörésére kell gondolnunk, hanem az író átértékelő munkájára, Csáth esetében pedig sajátos „ideológijára” is, amelyet *A sebész* orvoshőse fogalmazott meg, *Tavaszkok* című 1906-os írásában pedig magyarázott is:

„El kell szenvedni most másodszer is a világrajövetel fájdalmait. Mert a születés előtti öntudatlan, boldog növényi létezés után, ő akkor is nehéz, sírással teljes és keserves volt a lét. De a gyerekkor örömei megvigasztaltak és a képzelet újra mindenhatóvá, azaz elégedetté tett bennünket. A serdülés esztendei azonban elrabolják tőlünk a mi kárpótlásunkat. Újra meztelenül, pajzs és ruha nélkül állunk künn a sors hidegében...”

Ezek a Csáth-novellák ezt a védett gyermekkor idézék meg — időtlen unalmával és sóvárgó képzelgéseivel, álmaival. Nem az író sóvárog, mint teszi például Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i ugyancsak ezekben az években írott részeiben, gyermekhőse álmodik, s rugaszkodik a felhők birodalmába a képzelete („Egyszer láttam egy fecskét, amely már csaknem elérte a felhőket, olyan magasan repült. Egy pillanatra eltűnt a szemem elől, azután én azt gondoltam, hogy a fecske megérkezett abba a boldog országba, és ott is fog maradni mindig...”), és vágyakozik egy másik világ után, mint a *Józsika* hőse is: „De hát az élet fele álom, s így nincs ok a zúgolódásra. Elvégre nem lehet mindig jó. Az élet, az ébrenlét tele van félelemmel, unalommal, sok rossz emberrel, és sok olyan emberrel, akik jók, kedvesek, mint a dada és a nagymama, de akikhez tulajdonképpen semmi közünk; az álom kárpótol mindenért...” Megismétli ezt a gimnazistánapló formáját kapott novellájában is: „Felültem egyesre, kettést fogok kapni. Iskolába menet már ma láttam, hogy árulják a karácsonyfákat. Károly ősém borzasztóan várja a karácsonyt és a Jézuskát, ő még nem tudja, hogy az egész csak komédia, és a játékot a szülők veszik. Milyen boldog az ember még abban a korban!...”

A novellaszöveg természetesen végtelenen tárgyias, s hagyományos formszemlélettel nézve mind a kettő antinovella, alkatalanságában diszharmonikus alkotás. A *Józsika* „beszámoló” az *Egy vidéki gimnazista naplójából* pedig „napló” — mentesen minden szokványos művészi éktől, mintha Csáth nem tett volna mást, mint lemásolta volna — „a központozás egyszerűsítésével és részben pótlásával” — a maga diákkori naplóját. S ha naplóírói szenvedélyére gondolunk, vagy Kosztolányi ifjúkori naplójára, melyet Kosztolányiné tett közzé a férjéről írott könyvében, akár ezt is feltételezhetjük. Mondatmimikrijei mindenképpen sikerültek, szintaxisa először talán a modern magyar irodalomban a hétköznapi beszéd formáit és fordulatait adja, ritmusát idézi. Az író szinte „lekottazza” a gyermek- és a diáknyelvet, s nyomról nyomra követi észjárását — a kor véletleket szerető szellemének engedelmeskedve. Hogy

belőlük ugyanakkor egy polgárcsalád hétköznapijainak s „titkainak” a képe is kibontakozik, s hogy bennük a Csáth-novellák erős polgárközpontúságára is figyelniünk kell, természetesen. Annál is inkább, mert ez is az írónk művészete hozta új fejleménye a kilencszázas évek prózájának. Három polgárnemzedék van jelen ezekben a novellákban: nagypapa, apa és kislány, olyan módon, hogy a fiúgyermek szemszögéből látott világ képe bontakozik ki. Az ő megítélésének tükrében látjuk a családi viszonyokat, a polgári élet szertartásait, hétköznapijait és ünnepeit, megkötöttségeit és izlését — egész létformáját valójában, s ebben az álmokat és titkolt szenvedélyeket is. Hadd hivatkozzunk az *Ismeretlen házban* című baudelaire-i prózaversére egyik novellavonulatában, s *A vörös Eszti*, illetve a *Találkoztam anyámmal* címűekre egy másikon. Véletlen-e, hogy ezek, mintegy szecessziós burokként fogják körül a polgárgyermek világát megmutató novellákat: legtöbbjük ugyanis már nem a gyermekkor időtlenségének szemszögéből láttatják a világot, hanem az Édenét vesztett emberéből, aki ott volt egyszer a boldogság kapujában, azután távoznia kellett onnan. Lényegében erről beszél az *Ismeretlen ház* című novellában éppen úgy az író, mint *A vörös Eszti* címűben, vagy álomleíró novelláiban.

Vágy-virágok nyílnak ebben a jellegzetes polgári televényben — jellegzetesen „polgári” módon, írónk esetében szecessziós izlésrendszerben. *A vörös Eszti*, bár nem a legharmonikusabb elbeszélése, ebből a szempontból mintegy foglalatosa Csáth-novellák e körének. Kezdődik a gyermekkor idejével, amelyben a vágy először adott jelt magáról, de még a mesék tején élt, s a kalandja a vörös hajú cselédlánnyal, Esztivel, ártatlanságról beszél. Folytatódik az egyetemista idővel, amikor a sors ismét útjába sodorja a lányt, aki Pestre jött szolgálni és elbukott. A novellahős szeretője lesz. „Szerettem őt, mert éreznem kellett, hogy remekbe formált testénél még sokkal többet ér a lelke. Viszonyunk olyan szép volt és zavartalan, amilyenről álmodni sem mertem. Eszti rendkívüli tapintattal vigyázott a szenvedélyemre...” Amire a kislány vágyakozott, Eszti csókjára, a felnőtt férfi kapja meg. Boldogsága azonban nem sokáig tartott: megbetegszik, s mire felépül, a lány nyomtalanul eltűnik. Csáth „tanítása” kap hangot ebben a novellában is. Az emberben egy töről fakad ifjúság és vágy, s mert múlik az idő, s vele az ifjúság ideje, a vágy halálát is meg kell élni. A felhőkből a földre szállni, az álmokból a valóságba, a kiábrándító igazságok talajára.

Két klasszikus értékű Csáth-novella született a fent vázolt ihletkörben: *A varázsló kertje* és az *Anyagvilágosság*. Az elsőt az álom és valóság szembeállítását játszódiák le, a másikban a vágy és a valóság konfliktusa ölt tragikus arányokat. Mind a kettőnek az élettalaja a gyermekkor világa: reprodukálásának a kérdéseként és vágyteljesülésként.

*A varázsló kertje* jellegzetesen szecessziós. Az kertleírásával és mesebetéttel egyaránt. Csáth novelláiról izlésének kétségtelenül egyik mintadarabja, s olyan tisztán majd csak az 1912-es dátumot kapott *Egyiptomi József* címűben érzékelhetjük ismét. Kedves elbeszélő-problémáját fogalmazza ebben a novellában is: a „boldog” gyermekkor viszontlátni akaró felnőttekét. Arról az időszakról beszél, amikor „mesével” korrigálni lehetett még a valóságot, amikor egy szabadkai elhagyatott kertben csodás és keleties növények nyíltak a képzelet játékosan lángoló napjának a fényében, s a vágy még meseként tudott realizálódni.

A magyar szecessziós irodalom legszebb virágskertjének képe van ebben a Csáth-novellában:

„Az utolsó ház előtt állapotunk meg. Azaz — tulajdonképpen ház nem is látszott, csak kerítés. Festetlen, magas fakerítés; olyan sűrű, hogy a kezét rajta bedugni nem lehetett, és egészen közel kellett hajolni, hogy az ember megláthassa, mi van mögötte.

Kábító virágillat csapott meg. A kerítés megett kert volt: nem nagyobb, mint egy kis szoba. A talaja körülbelül a derekunk magasságáig fel volt töltve. És az egész kert tele virággal.

Sajátos növényvilág tenyészett itt. Hosszú szárú, künt alakú virágok, amelyek szirmai mintha fekete bárnyból volnának. A sarokban liliumbokor, óriási kelyhű fehér liliumokkal megnakodva. Mindenütt elszórva alacsony, vékony szárú fehér virágok, amelyeknek egy szirma, csak egy szirma, gyenge piros

színü volt. Úgy tetszett, hogy ezek bocsátják azt az ismeretlen, édes illatot, amelyet szagolva az ember azt hiszi, ellakad a lélegzete. A kert közepén egy csomó bíborpiros, kövér virág terpeszkedett. Húsos, selymes fényű szirmaik hosszan lógtak le egészen a magasra nőtt haragoszöld fűbe. Mint egy kaleidoszkóp, úgy hatott ez a kis csodakert. Közvetlen előttem a nőszirmo lila virágai nyíltak. Százféle virágillat tevődött össze a bódító szagában, s a szivárvány minden színét megtalálhattad a virágok színében...

Tele van ez a kép bódító, erotikus jelképpel; nyílik a liliom is, amely ott virágzott már 1893 óta a szecesszió „patológiájában”, ahogy azt az angol Aubrey Beardsley „megálmodta” Salome-rajsorozatában. Lányok vagy virágok — mondhatjuk, ha a novella mesebetéjtét is szemmel tartjuk, hiszen a „varázslóval” a gyermeki képzelet hempereg a női nemiségben („— És amikor keleten szürkülni kezd már az ég, akkor idejön: lefekszik a kertbe. — És akkor minden virág leánnyá változik. Ő pedig hempereg a virágok között...”), s felsejlik a szadista vágy is a varázsló hat rablójának motívumában a „rúttal” egyetemben: friss békákkal és gyíkokkal táplálkoznak, a csemegéjük több éves cserebogár, feladatuk pedig, hogy levágják a gyerekek fejét. Hogy akik álmodják és a novellaidőben reprodukálni akarják ezt a vágyvilágot, a Vass fiúk „modern” emberek, egészen nyilvánvaló. „Az arcuk még nem férfiasodott meg végképpen — olvassuk a novella kezdő mondataiban. — Finom orrukon, a mozgékony okos szemükön a későn érő intelligens emberfajta karaktere. Modorukban ugyanaz a világfias szívesség és kedvesség, amely annyira szokatlan volt a gimnáziumban, s mégis mindenkinek tetszett...”

Az *anyagilkosság* gyermekhősei, a két Witman fiú, olyan idősök, mint a Vas fiúk voltak, amikor felfedezték a város egyik ritkán használt, ósdi utcájában („Az utcán padokon és székeken öreg emberek és bánatos arcú, sápadt asszonyok ültek, apró lányok söpörték és öntözték a földet. Kocsikereknek nyoma sem látszott...”) a varázsló kertjét a maguk gyönyörűségére, hajlamaik kiélésének gyakorlótervévé avatva ezt a zárt világot, az „élelt”, ezt a „nagyúri foglalkozást” próbálgatni. Ha *A varázsló kertje* ennek és az ilyen gyermekvilágnak a „színt, az *Anyagilkosság* a fonákját rajzolja. Amott a vágy megmarad a mese szintjén, emitt realizálódik. Am ugyanazok az ösztönzések dolgoznak a mese kitalálásában és az utcalánnyal való „játékban” egyaránt: mind a Vass mind pedig a Witman fiúk a szadizmussal megszerzett kéjt keresik. Csakhogy a Witman fiúk mesekertjében nem bódító virágok nyílnak, az ő képzeletük talán azért kap szenvedélyesen a testi fájdalomba, s azért célratörőbb, mert a bérház udvarán, ahol laknak, csupán egy ecetfa szomorkodik: „A Witman fiúk a maguk számára foglalhatták le a házat. A kis piszkos udvarban sohasem lehetett embert látni. Az az egyetlen ecetfa, amely az udvar közepén állott, és annyi esztendeje meghozta rügyeit, leveleit és virágait, valószínűleg érezte, hogy mindez nem jól van...” S a mese is ilyen körülmények között nemcsak jelleget, de „lakhelyet” változtat: itt a „Kín házában”, a bagoly fejében található. „A bagoly régen érdekelte őket. A feje olyan nagy, mint két nagy szem. Az agyában csodálatos régi mesék vannak elrejtve. Száz évnél is tovább él... Bagoly kellett, kellett...”

A „Kín háza” ebben a novellában akár nagy metafora is lehetne — a világé, amelyben ennek a két polgárfiúnak élnie kell magánosan, magára maradottan, illedelmesen. Csáth a novella indító bekezdéseiben részletes rajzát adja az anya és fia közömbösségének. Az anyjuk nem törődött velük, őket nem érdekelte anyjuk és szeretője, a jóképű bankhivatalnok, könnyen fordult tehát figyelmük önmagukra, s zárt világuk jelképes üvegházában gyorsan virágozni kezdetük a patológikus szenvedély. „Kifogyhatatlanul érdekelte őket a fájdalom misztériuma. Nemegyszer megkínították egymást is, közös megbeszélés szerint, veréssel vagy csipkedéssel. Az állatkínzás pedig komoly és természetes szenvedélyükké vált. Egész légió macskákat, csibét, kacását pusztítottak el, folyton fejlődő sajátságos módszereikkel. S e dolgairól senki sem tudott. Biztonsággal, férfias gondossággal és megmondolással tudtak elrejtőzni...” Keresték a fájdalmat, hogy álmodozhassanak. Egyik nap még egészen gyerekesen („Almukban együtt jártak végig nagy mezőket, óriási fehér lovak hátán, veszett vágatásban. Szédítően magas hegycsúcsokról repültek lefelé, és meleg, véres tengereket úsztak át. Ami fájdalom és szenvedés csak lehetett a földön, mind ott vonaglott, sikoltott és üvöltött a lovak patái alatt...”), másnap már felnőttesen, az érzékiség bűvöletében álmodnak „légi

asszonyokról", miután Irénél, a bordélyházi lánynál, megízlelték az emberkinzás örömét, hiszen „amit tapasztaltak, az összehasonlíthatatlanul felülmúlja összes eddigi kalandjaikat, még a bagoly kínszását is”. S innen már egészen rövid az út az emberölésig, az anyagiulkosságig, amely felé a véletlenek vaslogikája hajtja a két fiút. A vágynak kell realizálódnia akár gyilkosság árán is, a vágynak, amely akkor kapott konkrét és egyben patológikus jellegget, amikor a nagyobbik Witman fiú „félig meztelen lányt látott az ablakon keresztül az egyik szobában, aki rózsaszínű ingben fésülködött”, majd a délutáni napfény sárgaságában engedte magát megkínózni. Az anya halálos ítélete már akkor megfogalmazódott, amikor a bordélyházban „a lány gyengén megsimogatta a nyúlánk, rövid nadrágos fiú tiszta arcát, aki egy szökéssel átölelte a nyakát, és ajkaival hozzátapadt az arcához”. Kéj és kín, szeretet utáni vágy és szadista kegyetlenség együtt van ebben a pillanatban, s az író a fiú gondolatait olvasva mintegy előlegezi, aminek meg kell történnie:

„Witman fia a bagolyra gondolt, és átvillant az eszében az, hogy mindaz, ami az életben szép, nagyszerű és izgalmas, miért rettenetes, megmagyarázhatatlan és véres egyszerűsége...”

Csáth Géza részletes, elemző képét adja a világnak, amely a „tisztá gyermekarc” mögött lapul — a látszatok ellenében a valóság borzalmán inszisztáló módon. Megírja majd *A kis Emma* című novellájában (1912) új változatát is. Ennek körrajza talán tisztább és egyértelműbb, előadása pedig részletesebb, az *Anyagiulkosságban* elért teljesség azonban már hiányzik. Legfeljebb sejtetésekben van nyoma például a patológikus vonásoknak a polgárcsalád életrendszerében gyökerező vonatkozásainak, ami az *Anyagiulkosság* egyik erőssége volt. *A kis Emma* címűben a gyilkosságra váltó játék nem gyermekhőseinek belső természetéből következően kerül az élet (és a novella) tengelyébe, hanem külső beavatkozás eredménye, ami által a szükség-szerűség tragikus fuvallatát sem érezhetjük ki a gyerekek cselekedeteiből: nem ösztöneik mélyéből érkezik cselekvési kényszerük, mint az *Anyagiulkosságban*, ahol is az akadályt nem ismerő vágy elégíti ki magát. Az erotika motívuma is egyetlen mozzanatra csökken *A kis Emma* címűben: „Nem bírta, el akart esni, és ezért odamentem, segítettem neki. Ekkor történt először, hogy átölelhettem őt. Bátyám meghúzta a kötelet, a végét körülcsavarta egy gerendán és megkötötte. *A kis Emma* lógott...” Ebben a novellában előbb a szadista hajlamú tanító ismerteti meg velük a kín gyönyörét (egy majdnem önálló külön történetként), majd a felakasztott gyilkos esete ihleti a gyermekek társadalmát, szinte ösztönözve őket akasztást játszani. Az *Anyagiulkosság* azonban elsősorban a kor művészi-lélektani izlésvilágából, *A kis Emma* című pedig inkább az író orvosi „tudásának” tapasztalatából nőtt ki. Ebből következően az előbbinek erős ideológiai háttere, az utóbbinak inkább tapasztalati esetjellege van. Nem véletlen, hogy az írói szempontból itt szükségesnek látszó distanciát 1912-ben egy szokványos kerettörténet elmondásával hozza létre. A bevezetőben a kis Emma meggyilkolásában részt vett fiú naplójaként rögzíti a novellafunkciót, a befejezésben pedig a „gyilkosok” családjának sorsáról tájékoztat. Ez a kis tájékoztató azonban nem mellékes a novella értelmezése szempontjából: már nem a polgárvilág mélylélektanán, érzelmi ürességén inszisztál, mint az *Anyagiulkosságban*, hanem a foglalkozáson „A naplóíró, kit az a szerencsétlenség ért, hogy résztvevője lett ennek a borzalmas eseménynek, nem beszél többet róla. A család sorsáról csak annyit tudok, hogy az apa mint ezredes nyugalomban van, Irma jelenleg özvegyasszony, Gábor pedig katonatiszt.”

Csáth Géza novelláinak rendezői elve után nyomozva elsősorban ennek a novellavilágnak immoralizmusánál kell megállapodnunk, amely az *Anyagiulkosságban* egyértelműen mutatta meg magát. Ennek kereste bölcseleti indokait is, amikor egy-egy novellájában kommentárként magyarázta hőseinek indulatait. A kilencszázas évek levegőjében volt ez az immoralizmus: Andre Gide 1902-ben adja ki az *Immoraliste* című regényét (magyarul *Meztelen címmel* vált ismertté), amelynek hőse Nietzsche tanítványa, s egy olyan erkölcs-tanra esküszik, amely a „jó” és a „rossz” kategóriáinak túlhaladására biztat. Irónk is egy ilyen erkölcs ösvényein vezeteti hőseit, akik akár a „fővétel” árán is célhoz akarnak érni, vágyaikat kielégíteni, hiszen ezeket az évtizedeket Salome szelleme is belengte.



Az immoralizmus lehetősége már *A tor* című novellájában is adva volt, mélyebbre ásott, amikor gyermeknovelláiban az öntudatlanság védelmét élvezők immoralizmusát mutatta meg, majd az emberi viselkedésmódmak hétköznapiabb, közönségesebb változataiban fedezte fel: A Bródy Sándornak dedikált *Pista* címűben a megadásra kényszerítő erőszak rajzában, a *Schmith mézeskalácsos* címűben a házasságtörésre kényszerítő élvezetvágy festésében, illetve az *Iren mama* című anya—lánya—férfi szerelmi háromszög dicséretében látjuk ennek az immoralizmusnak a Csáth novellaművészetében mind kifejlődését, mind alkotóját a hétköznapivá válás síkján, még ha éppen ebben az időben alkotja meg az *Egyiptomi József* című novellájában egyik legharmonikusabb és legjellemzőbb művét is. A *Pista* című elbeszélésében a hős — akinek „saját kijelentése szerint házasságáig hatvankét viszonya volt, s ezek között tizenhét leány, akik neki ajándékozták szüzességüket” — Zsófinál, a cseléd-lánynál csak pofonok révén ért célt, a következőket hirdeti: „— És ebből megtanulhatja, Józsika, hogy ha majd nagy lesz, hogy nem szabad elveszteni az embernek a kedvét és türelmét. A lányok csak akkor adják oda magukat, ha látják, hogy valaki igazán nagyon kívánja őket. De akkor azután muszáj nekik...” A *Schmith mézeskalácsos* című novellájában Éva, a mézeskalácsos felesége, „fekete szemű, piros arcú, forró lány volt, mint a vérbeli narancs, aki hevesen és erőszakosan vágyik a teljes, tökéletes boldogság egy pillanatára”, éppen ezért házasságtörést követ el, s kihívja halálát — különösképpen, hogy egyúttal a rút és visszataszító férjnek kacérságával a féltékenység gyönyörét, majd a gyilkosság örömet szerzi meg, mit Csáth „aljas, gyalázatos meglepégedettségnek” nevez. Az *Iren mama* címűben a negyvenéves asszony az író szerint is mintha Maupassant, Stendhal vagy Balzac regényeiből lépne elénk, hogy a nálánál tizenkét évvel fiatalabb férfinak előbb szeretője, azután anyósa legyen, oly módon, hogy szinte kétfelé osztotta a férfit, s „adta egyik felét a lányának”, miközben „tulajdonképp mégis egészen az övé maradt”. S egészen ennek az „erkölcstelen” erkölcsnek a szellemében éleződik ki a *Tály főhadnagy* című elbeszélésében a csattanó: a féltékenység a gyanakvás, ami megmérgezhette volna a házaspár életét, valójában megjavította, „sokkal kellemesebbé, boldogabbá tette, mint azelőtt volt”. „Odahaza a langyosra fűtött hálószobájukban pihegve és könyörgő nézéssel kapcsolta le fűzőjét, és Tály elragadtatással élvezte feleségének egészen szokatlan, rajongó és alázatos odaadását. Az ezredeslány, megkínozva a féltékenység megújuló kétségeitől, az öltözői látvány emléktől, édes és mohó volt minden tartózkodás nélkül. Gőgje, amellyel mintegy védte magát szép urának a túlságos varázsa ellen, végképp szertefoszlott, és ez a tökéletes lelki meztelenség, amelyben most először mutatkozott, teljesen elbájoalta a főhadnagyt...”

A Moravcsik-klinikán tanárságát, a lelki betegségnek gyógyítására specializálódó író-orvos az erőszak valamilyen formájában jelentkező vágyteljesülésnek lelki rugóit nyilvánvalóan jól értette, s a kilencszázas évek végén, valamint a század második évtizedének elején írott elbeszéléseiben mintegy köréseit adta. S érzékelte ezek felszínre törésének összefüggéseit a kor ízlésével is, amely a hétköznapi világ fedhetetlen erkölcsi leple mögött a hagyományos viselkedés- és érzelmenormák felbomlását ünnepelte, előjelváltóságait pedig szinte igazolta irodalomban, életben egyaránt. Ez a Csáth-féle körise szerveződik a novellák világában „irodalomná”, egészen abban a szellemben, amelyben a kilencszázas évek második felének csúcspontján keletkezett novellák formavilágának változatait megalkotta. Kilép ugyan a gyermek- és kamasznovellák bűvköréből, mintha ő is elkészítette volna a maga „szegény kisgyermekének” novellaciklusát, mint ahogy Kosztolányi megírta verses panaszait, de a „költői” és a prózain közlő novellák típusaihoz hű marad, s mi több: mintadarabjait is ebben az időszakban alkotja meg. A „költői” novella körében a meseelbeszéléseken át vezetett útja az *Egyiptomi József* című írásához, míg a tárgyias novellák vonulata a *Katonai behívó* című írásában válik végtelensé, ahonnan egy egészen új novellakorszak előadasmódjának lehetősége is feldereng. Nem szabad azonban felednünk Csáth novelláinak csoportosításakor, hogy szinte minden jelentősebb novellája egyedi jellegű, hogy mindig újra és újra alkotja formáját, még ha ugyanakkor azt is tapasztaljuk, hogy igen sok az ikernovella közöttük, amelyekben mintegy elkészíti ugyanannak a novellának „költői” és „prózai” változatát. Hadd hivatkozzunk

az 1910-es évek elején írtak közül a *Schmith mézeskalácsos* és a *Rozí* címűekre például az ikernovellákkal kapcsolatban. Nagy általánosságban beszélhetünk tehát „költői” vagy „prózaí” novellákról is, hiszen e csoportokon belül a változatok aránylag nagy számát is figyelembe kell vennünk. Gondoljunk csak a „költői” novelláknak minősíthetők közül arra, hogy találunk álomleírást, baudelaire-i prózaverset, meseelbeszélést, történeti elbeszélést, amely a legenda lehetőségét is dajkálja s olyan „keleti” történetet, amely egy Csontváry festői ízlésének is örömet tudott volna szerezni. Ugyanígyen módon járhatjuk végig „prózaí” novelláinak sorát is — *A Kálvin téren* körképleírás-gyakorlatától az *Emlékirat eltévedése*méről, a *Józsika* címűnek „így éltem” közlésformáján át a naplóig és a *Katonai behívó* „pontos történetéig”, amely az *Egyiptomi József*hez viszonyítva Csáth elbeszéléseinek a másik végétét képezi. Az „eszmei” állandónak látjuk tehát ezekben a novellákban a szívárványszíneit, s alighanem nem a novellaszerkezet az, ami jellemző s „új” Csáthnál, hanem az anyagkezelés, az írói viszonyulás a novellává szerveződni akaró élettanyaghoz, amelynek finom különbségei a megvalósult novella sajátos változataiban is tükröződnek, hiszen például én-novella a *Délutáni álom* és a *Józsika*, a *Tálay főhadnagy* és a *Schmith mézeskalácsos*, a *Johanna* vagy az *Egyiptomi József* is. A distancia fokmérője szükséges tehát végeredményben a Csáth novellavilágában való eligazodáshoz, hiszen az én-novellák közötti különbségek is csak így válnak észlelhetőkké, a szecesszió kedvelte stilizálási kedv mértékének különbözőségében az azonosság észlelésével egyetemben. Ha azt mondjuk, hogy Csáth novellairása „filmszerű”, akkor tulajdonképpen gondolatunk erre a problémára vezethető vissza: kinagyítási és belehelyezkedési mértékekről és módokról van szó, „keverési” eljárások alkalmazásáról, amelyek novellákként változnak.

Részlettanulmányok hiányában észleleteink a Csáth-novellák fentebbi vonatkozásaiban nem lehetnek teljesek. Éppen ezért — szemlénknek mintegy a végén — csupán végtelen, egyben tiszta megoldásait vehetjük szemügyre: az *Egyiptomi József* és a *Katonai behívó* című novelláit.

Az *Egyiptomi József* jellegzetesen csáthias álomnovella — elmondott álom, 1912-ben már Csáthra jellemző kezdőrészlettel és ugyancsak tipikus s már-már közhelyszerű, művészi szempontból egészen kiürült, jelentéssel nem bíró záróbekezdéssel, mintha az író nem merné az álomleírást önállósítani, túlságosan is tisztelve bizonyos formai konvenciókat. Az álomtörténet, amely ezek a banális részek közrefognak, ugyanakkor valóban költői elbeszélés, melyben a szecessziós ízlés mintegy ismét igazolja magát mind az életörömről vallott tanításban, mind pedig a tájnak a festésében és emberrajzában: a boldogság pillanatának a rajzát készítette benne Csáth. „Az életöröm mint állandó csodás akkord zengett bennem — mondja az álmat mesélő Zalai Jóska — és körülöttem a levegőben halkán és mégis impozáns teljességgel, tömören, megszakítás nélkül, soha meg nem unható szépségben...” Megjelenik a Nílus-part csodálatos növényvilágának a képe, a „szent Keleté” — ha Ady verse felel az olvasóban a novella hívó szavára: „Időnként megálltam, és a növényeket nézegettem. Szerteszét óriási lótuuszvirágok fehérlettek a vízen, királyi pompában kibontakozott szirmokkal. A körülöttünk tenyésző vízinövények ragyogó zöld színe egyenesen káprázatossá tette a virág pihegő, illatos fehérségét. És a Nílus szélesen, lassan hömpölygött... Néztem a kék eget és a könnyű, vonal alakú felhőket, amelyek a folyó fölött alacsonyan, mint egy finom, földig érő mennyei függöny láthatatlan fodrai és betűremlései, lebegtek. Egy-egy ibiszmadar felrepült a part felől, és lassú szárnycsapásokkal emelkedett az ég felé. Karszú, szép teste csakhamar a fodrok közt úszott, és elmosódott azoknak láthatatlan rétegeiben...” S előlép a Nílus-parti zsidó asszony — Csáth novellavilágának alighanem egyetlen igaz, s eszményien tökéletes asszonyalakja:

„Barnás, gömbölyű vállai és fekete haja, amely apró tincsekben bújt ki a kendő alól, gazdag mellei, amelyeket sárga lepel szorított le, meztelen, formás karjai és széles csipői, amelyeket a guggoló helyzet rendkívüli szépségben mutatott be, egészen lekötötték érdeklődésemet... Az asszony felgyenesedett, és lassan kinyújtózott. Termetének rendkívüli arányosságát jól megcsodálhattam. Puha volt ez a test, és mégis tömör, jól összetartott.

A középtermetűnél valamivel nagyobb, mégis annyira kecses, hogy úgy ítélem, hogy a legnagyobb könnyűséggel fel tudnám kapni és a levegőbe emelni ...”

S tovább:

„Most jól megnéztem édes arcát. Huszonöt—harminc évesnek látszott. Nagy és erős hajlású orra a cimpák könnyed és finom vonalaival adta meg arcának a jóságos és buja jellegét. Szemöldökei magasan íveltek és könnyedek voltak. Barna szemei okosak és melegek. Az álmotag szemhéjak harmadrészben eltakarták a csillogó, sötétbarna szemgolyókat. A szemek alatt gyönyörű kék karikák tanúskodtak az asszonyi tudás és életöröm gazdag esztendőiről. Az ajkak teltek, kárminpirosak és nedvesek voltak. Az egyenletesen barna bőr, amely az arcon egészen világos, majdnem eléfántcsontszínű árnyalatba ment át, azt a benyomást keltette, hogy hűvös és bársonyos ...”

A leírások a novellaszövegnek a nagyobbik felét teszik ki, a néhány rövid párbeszéd s reflexió pedig csak kiegészítője a keleti képnek, amely a boldogságnak, a fájdalom nélkül kapott élvezetnek, a vágy mesébe illő teljesülésének az elbeszélése — Csáth novelláírásának páratlan darabjaként.

Csáth Géza az *Egyiptomi József* című novellájában a lélekrajzoló próza sajátos változatát teremtette meg, amelyet aligha minősíthetnénk lélekelemzőnek. S már nem időzünk, mint a kilencszázas évek második felében írott novelláiban, a vágy üzte emberek cselekvései összetevőinek a rajzánál, nem foglalkoztatja sem genezise, sem megért kórtana. Megelégszik a buja keleti tájkép rajzával, benne az életörömet megtestésítő asszonyalakkal, akinek karjába viszi a novella Jázsefét a vágy. Hogy egy terheitől megszabadult lélek úszik az álombeli Nílus vizében, s hogy szeme előtt a boldog természetet atmoszférája vibrál, a leírások hivatottak magyarázni, érzékelni, s hogy az asszony az, akiről valóban csak álmodni lehet, azt ugyancsak festői leírása bizonyítja. Látszólag teljességgel a „láthatóval” van elfoglalva, mintha azt vallaná, hogy ezekből a nagyon is látható, érzékelhető külsőségekből kell és lehet következtetni, mi a szívben rejtőzik. Állapot-keretekben gondolkodó íróra vall ez a novella, s arra ösztönöz, hogy éppen ezt tartsuk Csáth novelláírása fő jellemzői egyikének. Ilyen álomhelyzet az, amelyben az asszonnyal való találkozását elmondó hős sodródik, mintha vak végzete vezetné, a tökéletes, boldog pillanat megélése felé — ebben az egy novellában nem a fájdalom, a kín gyönyörével, hanem a lélek és a test harmóniájával, ember és természet összhangjával.

Nem látszik a „lélek” a *Katonai behívó* című novellában sem, amelynek — az *Egyiptomi József* „költői” előadásmódja ellenében — a leírás pontossága a fő jellemzője. Weisz Károly gyakornok két napjának adatolt történetét tudjuk meg ebből a novellából, amely valójában a kiszolgáltatott ember ügybuzgóságának a dokumentált rajzával a lélek egy lehetséges állapotát rögzíti. Látszólag eseménydús két napról van szó ebben a novellában, valójában az esemény semmisül meg a jelentéktelenségek nyomása alatt, a lefokozott embert látjuk szánalmas igyekezetében — a kiégettet, akiben nem dolgoznak vágyak, nincs kék és kín parázslása sem: ebben ember van, aki a régi erkölcs szorításában él, s nem álmodik erkölcsi normák áthágásáról vagy tagadásáról, az életről, amelybe nincs bejárása. „Apám írta, hogy csak legyen szorgalmas, és ha mostani helyemen a Faiparinál egyelőre nincs is semmi fizetésem, legyen mindenben pontos, és végezzek el lelkiismeretesen mindent, mert a jutalom nem fog elmaradni. és boldogulni fogok az életben ...”

Főnökének ügyében kell eljárnia, s két napja, amit hiábavaló munkával tölt, ennek a sivárságnak az állapotát dokumentálja. Az „így történt” indulata dolgozik az íróban, amikor hősét kíséri, a pontos leírás most már nem pusztán a köznyelvi mondatformákban valósul meg, hanem a szenttelen adatközlésben is. A XX. századi magyar próza első két évtizedének talán legnagyobb írói merészségei közé sorolható ez a Csáth-novella. Benne nem az erkölcsi kategóriák előjeleit változtatja, s nem filozófiáját hirdeti, az *irodalom* átértelmezésében kezd, s egy olyan stíluseszmény lehetőségét csillantja meg, amely felé az elmúlt hetven esztendő magyar irodalmában csak kevesen indultak. Íme egyik legjellemzőbb részlete:

„Én korán keltem (átadtam a csomagpostát Jánosnak, a szolgának), egyenesen a Károly körüti városházához mentem. Ott várni kellett egészen IX-ig,

mert a hivatalos óra jóval IX óra után kezdődött. Bementem a földszint jobb oldalán levő alosztályhoz. Ott azt mondták, várjak. Erre dr. Vitár Emil tanácsjegyző úrhoz fordultam (I/19), aki előzékenyen Pollákovics katonai nyilv. ügyvezető úrhoz utasított. Ez 1/2 X-kor volt. Pollákovics úr azt mondta, hogy az iktatóba menjek III. udvar, II. emelet, 102 ajtó. Ott kaptam az iktatási záradékszámot: 280624 ügyoszt. IV. És azonkívül a IX. ker. előljárósági iktatószámot, ez: 261254/I.

Itt megmondták, hogy az egész ügydarab június 9-én áttétetett a IX. kerületi előljáráshoz. Ezen két számmal visszamentem Pollákovics úrhoz, aki szintén mondta, hogy át lett téve az ügy. Ez 1/2 XI-kor volt. Felültem a villamosra, hogy a IX. kerületi előljárásnál tudakozódjam. Ideérkezve először a III. 4., azután pedig az I. emelet 6. szám alá mentem, ahol Zelán úr mindent felkutatott, de a legjobb akarata mellett sem tudta az ügydarabot megtalálni..."

Csáth Géza művészetének végső pontjai ezek az 1912-es novellák, annak ellenére, hogy írói pályája nem fejeződött be. A művészetnek századunkra jellemző két útja sejlik fel novelláiban: a végtelenen szubjektív, a „költői” és a szélsőségesen objektív. Leegyszerűsítve a „valóságban” inneni és túli világ felé vezető útról van szó, amelyet neki már nem adott meg végigjárni. Néhány, az ezerkilencszázas évek második felében írott novellájában a két lehetőség még együtt van, a tizes években azonban a differenciálódás jelentős és következetes. S ha zenei műveltségének, mely nemcsak a kor színvonalán álló volt, de modern is a szó legnemesebb értelmében, irodalmi lecsapódását keressük, ugyancsak ezeknél a novelláknál kell megállapodnunk. Zenei műszavakkal jellemezve az *Egyiptomi József* tonális prózája ellenében a *Katonai behívót* atonalisnak kell minősítenünk, az „édes” muzsika dal'amaik ellenében a „zörejeket” kell kihallani soraiból.

## 5.

Csáth Géza színművei nemcsak a drámaíróra, hanem az író művészetének egyik alapvető, általános érvényű sajátosságára is ráirányítják a figyelmet. Ezek a színművek ugyanis az író drámafelfogásának kérdését vetik fel a novellákra is érvényes módon, különösképpen, hogy színműveinek egy része novellából készült, ami jelzi, hogy az életanyag kezelésében írónk eljárása egységes volt.

Novelláit is, színműveit is erős drámaiság, de tragikumnélküliség jellemzi — összegezhethetjük mintegy bevezetőként e téren gyűjtött tapasztalatainkat. Mintha igazolni akarná Kosztolányi Dezsőnek 1910-es nyilatkozatát arról, hogy szülőföldjének világában „nincsenek tragédiák, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák”. S valóban: Csáth novellavilágában nyomozva tragikus hős után hiába kutatunk, legfeljebb a Puccini-operák kínálta „operai” tragikumról lehetne beszélni, amelyet például a *Rozi* című novellájában szemlélhetünk. Ahogy *Rozi* mintegy kihívja a halált szinte megtervezve már lánykorában, amikor cselédlányként nem adta oda magát egyetlen udvarlójának sem, azt gondolva, hogy majd asszonykorában teszi meg. Férjhez is megy Jós-kához, az „óriástermetű, vasizmú kőműveshez”, aki „valami csiklandós rémületet és dacos, komisz vágyakat keltett benne”. Am még ebben a novellában is meghibásodott tragikummal nézhetünk szembe: a házasságtörésben örömet lelő, s ezáltal a sorsot szüntelenül provokáló *Rozi* alakja mellett éppen úgy tragikus figurának tarthatjuk a férjét, az ölni kényszerülő Jós-kát is. A tragikum villámának kiszűléséhez szükséges feszültségek ugyan rendre adva vannak a Csáth-novellákban, sűrűsödésük azonban jellegzetesen egyenletes eloszlású, s nem egy-egy alakban csomósodó. Ez jellemzi például a leginkább „véres” *Anyagyilkosság* című novelláját is: a két Witman fiú éppen úgy nem tragikus alakja a novellának, mint ahogyan nem az áldozatok, anyjuk sem. Csáth megragadja a tragikai szükségszerűség mozzanatát, novelláinak hősei — gyilkosok és áldozatok egyaránt — ennek pórázán haladnak sorsuk beteljesítése felé, minthogy azonban a szükségszerűség lelki kényszerek (igen sokszor aberrációk) alakjában mutatja magát, a tragikusokhoz szükséges idő és hely mozzanata következetesen antitragikus körülményekre vált át, s van

egy pillanat is, amit novellában (*Az albiróék*) és drámában (*Kisvárosi történet*) megörökít, amikor komikusnak tartható szituációba „fejlődik át”, ami tragédiának volt készülőben. Csáth szemléletének polgári belterjességében lehetjük magyarázatát művészeté ilyen jellegének: az ő polgári világában a hősök szemben állásának nincs társadalmi töltete. Nem világot akarnak változtatni, csak a kájhoz való jogukat akarják érvényesíteni, „vétségük” is éppen ezért teljességgel relativizált vétség: amikor beletipornak az erkölcs köreibé, akkor valójában olyan morállal dacolnak, amelynek normáit a társadalom sem becsmérl, bármennyire védi és szentnek tartja is. A Csáth-novellák immoralizmusa nem talaja a tragikai tényezetnek, még ha az olyan dramaturgiai fogalmakat, mint amilyen a drámai fejlődés, drámai mozgalom, vagy feszültség rendre használhatjuk vizsgálat és jellemzés közben. Véletlen-e, hogy maga Csáth Géza is a „sérelem” fogalmával él, amikor kora drámai összeütközéseiről beszél *A mai emberek szerelmi életéről* című írásában, s a neuraszténiában jelöli ki a „sérelemet” szülő emberi-társadalmi „okot”, amely viszont a konfliktusokat állítja elő. „A konfliktus — tulajdonképpen szintén sérelem — az a helyzet, amikor két (vagy több) különböző érdekünk ütközik össze. Akárhogyan intéztük el a konfliktust, meg kellett sértenünk saját magunkat, azaz egyik vagy másik érdekünket, avagy pedig részlegesen mind a kettőt...” Csáth természetesen tovább finomítja szemléletét és vizsgálódása körébe vonja az „egzisztenciális sérelem” fogalmát is: „Most vegyük még hozzá az ezeknél még nagyobb jelentőségű egzisztenciális sérelmeket — írja —, amilyenek például az állásnélkülség — anyagi sérelem (oka a foglalkozások túlzásfoltossága); a sexuális sérelem (szerelmi csalódás); hivatali vagy társasági méltatlanság (erkölcsi sérelem); a betegség (önfenntartási sérelem). Míg a konfliktusok csak felhúzzák és a szakadásig feszítik az idegek finom húrjait, addig ezek a kellemetlen élmények (traumák), amelyeknek négy fő-típusát felsoroltuk, azokhoz a durva, kemény hangokhoz hasonlíthatók, amelyeket egy barbár, kiméretlen, nehézkes ököl produkál, miközben belecsap a hárfa vékony húrjai közé, nem törődve a hangszerral, nem törődve a melódia szépségével, a ritmussal és legkevésbé a harmóniával...” Csáth novellávilágának hősei legnagyobb részét az egzisztenciális sérelmek fájdalmát szenvedik, azzal a megszorítással, hogy ugyanakkor a konfliktussérelmek is jelen vannak — élelettertől határjellegeiből következően.

A drámák élet- és formakezelése meghatározott tehát annak az öt, eddig közölt drámaszövegnek alapján is. Kitétszik belőlük, hogy az író, amikor drámát írt, egy drámai, ám valódi társadalmi konfliktussal mégsem bíró életanyaggal küszködött, s valójában nem feloldó és megoldó, hanem „kiegyező” drámákat volt kénytelen írni. Még legjobbnak tartott *A Janika* című két felvonásos színművében is, holott ennek a magja leginkább drámai — különösen, ha a *Pál és Virginia* című novellájában felsejülő „szituációval” vetjük össze. Egyetlen valóban tragikus helyzete ez Csáth novelláinak: a tisztesség tartott polgárraszony bevalója „bűnét”, gyermeke nem férjétől való, a fiatalok boldogsága érdekében. A leleplezést követő végkifejlet azonban már a novellában is elmarad (Az író figyelme nyomban a fiatalokra irányul, akik természetesnek veszik az anya „áldozatát”, hiszen Virginia nemcsak elfogadta az áldozatot, de ha kellett volna, „az édesanyját még meg is engedte volna kínozni”), a színműben pedig a „leleplezés” mozzanata ugyan motorja az eseményeknek, a dráma azonban kiegyezéssel ér véget: ahogy addig is, Janika halál után is a férj és a szerető együttes erővel tartják el az asszonyt. A drámai végkifejlet síkkad el. Elég-e ugyanis egy drámaéhoz az, amit Pertics, a megcsalt férj, így fogalmaz meg: „Az ember drukkol, tördeli a kezét, hogy meghalt a gyereke, és akkor kiderül, hogy csak a felesége csalta meg...”? Am ez s az ilyen „egzisztenciális sérelem” nem kiált az égre. A Perticseknek nincs tragédiájuk a szó szorosabb értelmében, legfeljebb tragédianélkülségük látszik ilyenek. Pertics mondja:

„Éjjel alszik az ember — hála Istennek, jól alszom. Reggel sietek a hivatalba. Délben egykor hazajövök, ebédelek, újságot olvasok. Fél háromkor újra kell indulni, és nyolcnál hamarabb nem kerülök haza. Akkor hazajön az ember, örül, ha pár szót beszélhet a gyerkeivel, fáradt, éhes, megvacsorázik, elszi egy szivart, olvas még egy kis újságot, lefekszik. Mikor gondolkodják azon, hogy megcsalják-e, vagy mekkora szarvai vannak? Erre nem jut idő. Nem is lehet róla szó, hogy jusson idő...”

Hasonlóképpen végződik kiegyezéssel a *Kisvárosi történet* című, *Az albiróék* című novellájából készült operája is. A vétkes, a Berci feleségét megcsókoló Sárkány meg is fogalmazza a problémát: „Tudom, hogy léha fiú vagyok, nem tagadom azt sem, hogy kissé cinikus, de hogy emiatt vérnek kelljen folynia, abba nem egyezem bele... Mit gondolsz az esetről? Essék emberhalál emiatt?...” Mire a „jelenlevők” így nyilatkoznak: „Igazad van! Béküljetek ki! Nem hibás egyik se, hiszen Garády né szép asszony. Én se tettem volna másképpen. Legyen szent a béke! Berci, ne haragudj már! Ez a doktor nem rossz fiú...” A „lovagias” elintézése a konfliktusnak nyilvánvalóan csökkentette lehetséges dráma hőfokát. S ez jellemzi a *Kis családi dráma* című jelenetét is. A emberi viszonyok ebben is lelepleződnek ugyan, de mert a konfliktus itt is egészen relativizált, a drámai „súlypontnak” nincs valódi helye: hogy a fiú szülei hallották meg a felesége szüleinek a véleményét s nem fordítva, teljességgel véletlen, az a bizonyos „aprehenzió”, amely a szükségszerűségbe lenne hivatott költözni, esetlegességében mutathatja csak magát. Nincs másképpen a *Hamvázószerda* című bábjátékában sem: itt a szükséges konfliktus az álomsíkra tevődik át, a valóságban a „kiegyezés” a takarítónő „Jaj de szép idő van!” felkiáltásában összegeződik. S nem tud ebből a „kiegyező” szemléletből kilépni a *Horváték* című három felvonásos színjátékában sem, holott ebben a társadalmi dráma felé volt indulóban, s írói ambíciói is ebben mutatták leginkább erejüket. Úgy tetszhetett, a szüntelenül elsikkadó tragédia itt tetten lesz érhető, annál is inkább, mert a társadalmilag adott két világ is felsejlik. Am a Horvát házaspár tragédiája (?) nem abból következik, hogy örökséghez jutva minden vágyukat teljesíteni akarják, hanem hogy a maguk köréből kitorve egy „másik” világ erkölcsével akartak élni. Horvát mondja a „józan” harmadik felvonásban: „Mikor az örökségünkhöz hozzájutottunk, akkor — közös megegyezéssel — e szerint a polgári fölfogás szerint, amely a legfőbb jónak és legszebbnek a dzsentri életét tekinti, játszani kezdtük a dzsentri házaspárt. Te junkeraszszony lettél, én pedig egy kaszinói úr. Tetszelegtünk magunknak a szerepünkben, és nem fáradtunk bele a játékba, mert mulatságos volt. Bámultak bennünket, irigyeltek bennünket, mi pedig bámultuk saját magunkat. Én szeretőt tartottam, te pedig udvaroltattál magadnak...” Csáth hősei azonban most sem hullhatnak a mélybe: a „kiegyező” tendencia mintegy megmenti őket, s egy harmonikusabb élet ígérétében és ígérétében élve folytatják majd életüket a függöny lehullása után.

Csáth tehát mélyen megélte a polgári dráma válságának a tudatát, s íróként ennek szellemében vezette hőseinek életútját drámában, novellában egyaránt, s miként a novellaformák átértelmezésében, a drámai alakzatok felhasználásában is szorosan életanyagának természetéhez hasonult. Nem akart még „ibseni” drámát sem írni tehát. Nem a tragédia, hanem a tragédianélküliség kereste vele „formáját”. Ennek következtében *A Janika* vagy a *Horváték* sem „színművek” a szokványos értelemben — a „bocsánat” motívumának végjátéka ezt nem tette lehetővé. Nem véletlen tehát, hogy a *Hamvázószerdát*, amely novellaként (*A varázsló halála*) álolmleírásra emlékeztet, bábjátékként képzelte el, a *Kisvárosi történetet* pedig operának, s így mintegy kivonta magát a hagyományos dramaturgia kényszere alól, ám biztosítani tudta ugyanakkor a drámai „fejlődésnek”, a „mozgalmasságnak” és a „feszültségnek” a teret. Hogy a zenedráma prózai megfeleltetését kereste-e drámai szövegeiben, teljes drámai opusa ismeretében vállalkozhatnánk csak a feleletre. Drámaiságfelfogásában és formai értelmezéseiben azonban kétségtelenül új utakon indult el — a magyar polgárság „homo novusaként” itt is.