

„DE NEM CSAK A MESÉBEN VAN ÍGY” –
CSÁTH-OUVERTURE



MÉGIS JÓL VÉGZŐDNEK?

Csáth Géza: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*
Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály
Magvető, Budapest, 1994.

Karácsony előtt kaptuk kézhez a „Csáth-mesék” eddigi legteljesebb gyűjteményét, mint *A vörös Eszti* narrátor-Józsikája Andersen bácsi könyvét, és a novelláskötet is azt a fajta művészetet képviseli, amely „részt követel magának a közönség szívéből, véréből és agyvelejéből”, ahogyan Csáth egy egykori rajzgyűjtemény kapcsán megfogalmazta (*Nyugat*, 1910). Már régóta nyilvánvaló, hogy ő az a művész, aki kiemelkedik ködlovagtársai köréből. „Nem pusztán író volt, mint legtöbben századunk magyar irodalmában, hanem mindenekelőtt *művész*, a testet öltött sokoldalúság tehetségben, képességekben és érdeklődésben egyaránt” – írja a Csáthot homo novusnak tekintő Bori Imre a *Varázslók és mákvirágok*ban.

Az utóbbi évtizedben különösen sokan foglalkoztak Csáthtal, és mi – a vidéki gimnazista fiú szülőföldjének olvasói – fokozott érdeklődéssel figyeljük írásait, hagyatékát. Különös örömmel fogadtuk most is az új kötetet, a „régí adósság” törlesztését. Eddig csupán válogatott novelláit ismertük, főként a felfedező Illés Endre kötetét (1964) és Dér Zoltán *Ismeretlen házban* címmel kiadott gyűjteményét (1977). A Csáth-bibliográfia, amelynek alapján az eddigi legteljesebb novelláskötet létrejött, szintén Dér munkája. A másodközlések és a más címen újraközölt novellák szempontjából új felfedezéseket is tett a kötet szerkesztője, Szajbély Mihály.

Igazi élmény Csáth-olvasatunk átértékelése, átalakulása, amely a kötetkompozíció eredménye. Amikor 1989-ben megjelent az első

Csáth-monográfia (szintén Szajbély tollából), újdonságként hatott a novellák beszerkesztettségének elemzése. A művész totalitás-igényéhez híven az irodalomtörténész is a kötetkompozíció egészét tanulmányozta, az új nézőpont pedig új távlatokat nyithat a Csáth-kutatás számára. Szajbély rádöbbsentette a Csáth-olvasót például a *Délutáni álmom* és *A varázsló kertje* című novelláskötetek összefüggéseire, valamint a *Schmith mézeskalácsos* eltérő mozzanataira, a *Muzsikások* jellegzetes „építkezésére”, vagyis Csáth gondos válogató munkájára, a novellatípusok alakulására, a motívumok összefüggésére.

A *Mesék, amelyek rosszul végződnek* az első olyan gyűjtemény, amely az öt kötetet eredeti kompozíciójukban tárja az olvasó elé, ezt követően pedig 66, kötetből kimaradt novella olvasható. A monográfiában fejtegetett összefüggések most olvasmányélményként élhetők át. Csáth szigorú értékrendje Ottlikéhoz hasonlítható. A kötetbe bekerült novellák száma is a precíz kötetszerkesztésről tanúskodik. *A varázsló kertje* (1908) 21, *Az albíróék és egyéb elbeszélések* (1909) 3, a *Délutáni álmom* (1911) 12, a *Schmith mézeskalácsos* (1912) 9, a *Muzsikások* (1913) pedig mindössze 6 alkotást tartalmaz. A kötetekben levő művek száma tehát csökken, *Az albíróék...* pedig joggal tekinthető novellafüzérnek, ahogyan Szajbély nevezte. Könyveinek összeállításakor Csáth tudatosan hagyta ki a már meglevő novelláit, ha nem illettek bele kötetkompozíciójába. Az eddig megjelent novelláskötetek egy-egy kulcsfontosságú novella címét viselik, érdekes módon később a művek kiadására vállalkozó szerkesztők is (öszönösen vagy tudatosan) ragaszkodtak a hagyományhoz (*A varázsló halála*, *Ismeretlen házban*, *Elfeledett álmom*, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*), és az idegen nyelvű kiadványok ugyancsak többnyire ezt a példát követték. A címválasztás a szerkesztők koncepciójáról árulkodik. Csáth köteteiben eleinte a címadó novella a könyv középpontjába kerül, a *Délutáni álmom*tól kezdve viszont a kötet élén áll, és a rendszerező munka eredményeképpen létrejött kapcsolat-, illetve ellentéthálózatra mi magunk is rácsodálkozhatunk, például a *Délutáni álmom* és a *Hegyszoros* című novellák esetében. Világossá válik a *Gimnazista fantáziák* fontossága a *Schmith mézeskalácsos* című gyűjteményben; érthető, hogy miért döntött Csáth a *Díszoklevél* című szöveg mellett, amikor a *Muzsikásokat* szerkesztette össze.

Az irodalomtörténet iránt fogékony olvasó különös csemegeként éli át a motivikus összefüggések alakulását, átjárhatóságát, a századelő irányzatainak és tudományos eredményeinek szerepét az egyes novellákban, a novellatípusok többszólamúságát, Csáth és az idő szerepét, a darabokra hullott világ sajátos konstrukcióját, a műfaji határok eltolódását, mese és élet összefüggéseit – amire Tolnai Ottó költőként is rámutatott –, a személyesség és a személytelenség kérdését, az ösztönélet és az álmok freudi vonatkozásait, amelyek „ösztönös” előfutáiraiként Csáth a *Felhők* ciklus Petőfijét és Jókait jelölte meg, valamint arra is ráérzünk, hogy hol és meddig hatott az íróra valóban felszabadító erőként a pszichoanalízis, hogyan látta tudomány és művészet kapcsolatát, főként pedig a *lét* kérdéseit.

Ígazi befogadói élményt a korabeli kötetekből kihagyott novellák jelentenek. Micsoda kavargás! „A legszebb játék a szerelem és a művészet” – idézhető Osvát. Mintha itt is e kettőből fakadna minden, ugyanakkor jelen vannak a couleur locale mozzanatai, a vidék és a nagyváros élet- és térdarabkái. Az elmeorvos kifogástalan jellemábrázoló művészetétől a könnyed tárcáig és „mesenovellák”-ig minden csáthi novellatípus megtalálható ebben az novelláskötetben. Különösen feltűnő a keretes novellák gyakorisága. A novella műfaja több helyen megkérdőjelezhető, a kötetbe kerülés kritériumait az *Utószó* ismerteti. A korabeli irodalmi folyóiratok, újságok böngészői számára nem idegen ez a besorolás. Az *Előadás az öltözködésről* például a zárójelbe helyezett bevezetés és befejezés által keretes novellává válik. Szajbély Mihály a jeleneteket a következő indoklással vette be a novellák közé: „A jelenet ugyanis a századelős sajtó tárcarovatának jellegzetes műfaja, melynek legalább annyi köze van a novellához, mint a színdarabhoz. Így érezte ezt Csáth is, erről tanúskodik az, hogy közülük egyet (*Nagy Balázs – Kis Balázs*) ő maga válogatott be *Délutáni álmom* című novelláskötetébe.” (*Utószó*, 556.)

A folyóiratok tárcáirói valóban gyakran éltek a párbeszédes formával, sőt Mikszáth „csevegés”-eire, „irodalmi csevegés”-eire is hivatkozhatunk. Az összegyűjtött novellák közé Szajbély dinamikus műfajfelfogása alapján bekerült *A gyermek* és a *Családi jelenet* is (ez utóbbi az *Ismeretlen házban* című kötetben *Kis családi dráma* címmel szerepel), amelyek eddig a drámák, jelenetek sorában

kaptak helyet. *A sarlach*, amelyet Dér Zoltán tanulmányában „poétikus gyermekjelenet”-nek nevez (*Ismeretlen házban*, 651.), most a novellák közé került a *Párbeszéd a szeretetről* című írással együtt. Jelenet és novella összetartozását főként a *Frigyes* című írás bizonyítja. Dér Zoltán tanulmánya rámutatott a drámai művek és a novellák kapcsolatára, a *Hamvazószerda* és a *Kisvárosi történet* is kész novellák parafrázisai. Bori Imre a drámaiság kérdését vetette fel a novellák és színművek kapcsán.

A fentiekhez hasonló kritérium alapján kerülhetett be a kötetbe a *Hosszú baráti levél*, amelyet az *Ismeretlen házban Kritikák, tanulmányok, cikkek* című részből és az *Írások az élet jó és rossz dolgairól* (Életjel, Szabadka, 1975) című gyűjteményből ismert az olvasó. A napló és a levél gyakori formája a Csáth-novelláknak; a *Péter levele Az albíróék...* füzérébe, a *Régi levél a Délutáni álom* című kötetbe „épült be”. Az utóbbi Dér Zoltán válogatásában szintén szerepel. Levélformában íródott a színházi zenekar klarinétosának ajánlott *A fagottista* is, amelynek műfaját ugyancsak nehéz lenne pontosan meghatározni.

A Forum-kiadványtól eltérő mozzanatok a címváltozatok használatában mutathatók ki. *A magány történetei* itt *Szorongásos álmok* címen szerepelnek, az 1906-os cím helyett Szajbély a Független Magyarországon fellelt 1908-as címváltozatot veszi figyelembe. Az *Ismeretlen házban* címet (*Bácsmegyei Napló*, 1909. július 11.) megjelöli, de *Albumlevél* címen teszi közzé (*Világ*, 1911. április 9.). Az *Este* című novella is szerepel a gyűjteményben (Dér utal rá kötete végén), Szajbély a *Budapesti Napló*-ban bukkant rá (1907. március 22.) *Mese az estéről* címmel.

A varázsló kertje című kötet élén álló *Tor* című novella (korábbi változat: *Maris*) itt szerepel először névelő nélkül. A *Tavaszkok* lelőhelyének bizonytalanságára a *Jegyzetek* utalnak.

A szövegváltozatok összehasonlítása persze szintén izgalmas feladat; Szajbély monográfiája utal a legfontosabb tapasztalatokra. Ugyancsak meggyőződhetünk a zenei kompozíció, illetve a zenei motívumok jelenlétéről, amelyre Vargha Kálmán is felhívta a figyelmet: „Talan muzikális hajlamaival és zenei műveltségével magyarázható – írja Csáthról –, hogy formaérzéke, harmóniát teremtő

igénye, szerkesztőkészségének biztonsága nagyon korán kialakult. Világos felépítésű, gyors menetű, arányosan szerkesztett, egységes tónusú novellái nemcsak alkotói fegyelmről és kiforrott ízléséről tanúskodnak, hanem egy füllel nem hallható, hatásában mégis érzékelhető belső hangról is, amely mindig eligazítja abban, hogy a dolgok a maguk helyére kerüljenek.” (*Elfeledett álom*. Kozmosz, 1987.)

Az írói ajánlások azonnal felkeltik az olvasó érdeklődését. A *Józsika* című novellát például dadájának, Évának ajánlja, a *Kálvin téren* című művét (egyik legfontosabb, „legmodernebb” novelláját) Szomory Dezsőnek, akinek írásait Csáth a pedál nélküli zongorához hasonlítja, amely „minden hangra és zöreire az összes húrjaival rezonál”. (*Az isteni kert*. Nyugat, 1910) A *Hegyszoros* „címzett”-je Weiner Leó, a pizmogva komponáló poeta impeccabilis, az *Anyagyilkosság* pedig Osvát Ernő, akiről Kosztolányi úgy nyilatkozott, hogy századok múlhatnak el, míg hozzá hasonló akad.

Az új novelláskötetből ismerhető meg igazán a meseíró Csáth. Novellatípusairól és a novellamesékről, a „költői” és a „prózaí” novellákról több tanulmány olvasható. Most a kötet cím is a művészattitűdöt, a fikciót, mese és élet összetartozását, illetve különválását sugallja. A *Mesék, amelyek rosszul végződnek* című „novellafüzér” Csáth első kötetében kapott helyet. A *Jegyzet*ekből az is kitűnik, hogy az író alakítgatta, csiszolta *életmeséit*. A cím már kifejezi a csáthi paradoxont. A mese formai jegyeit alkalmazza (közvetlen előadásmód, elvont hősök, jellegzetes idő- és térfelfogás, keresés stb.), de a végső csoda, amely a mesék legfőbb műfaji sajátossága, itt elmarad; ezen a ponton, tehát a mese „végén” a vágy elérhetetlensége, az életidő múlása, a lét abszurd volta jut kifejezésre. Ez az egy (öt meséből álló) füzér került be kötetbe, a többi kötetten kívül rekedt, Csáth is inkább publicisztikai műfajnak tekinthette, mégpedig gyakori műfajnak. Gondoljunk például Bródy Sándornak *A Hét*ben megjelenő meséire! A novelláírók szívesen választották címként a „mese” szót vagy műfaji megjelölést (Móricz, Balázs Béla stb.).

Ez az öt mese az egyéni életutat emeli ki, amely a gyermekkori vágytól az öregkori „beteljesülés”-ig halad, a felnőttkor „jelene” a spleenes, szertefoszló időszak.

Az élet végességére döbbsen rá az ötödik mese is, amikor a nagyapó gonosz dolgot követ el, megöli a virágot: „Egy reggelen széthullottak a szirmok sárga, beteg száráról. S a levelek is.

Ebben nincs is semmi csodálatos. És abban sincs, hogy a nagyapó a következő tavaszon már a föld alatt pihent.”

Az idő tragikus játéka – mondaná erről a négy befejező szövegmondatról Radnóti. Múlt és jövő között csupán a jelenét élő író reflexiója kap helyet: „Ebben nincs is semmi csodálatos.”

És éppen ez a csodálatos, ahogyan a *mesekomplex* kimarad a meséből. Csáth, azaz a csáthi elbeszélő a végén megfosztja meséjét meseiségétől.

A további mesékben, illetve mesefüzérekben hasonló megoldás tapasztalható. Az egyik mese a következő megállapítással zárul: „Az emberek igazi természete a rosszság, a káröröm, a gyűlölet.” (*Mese az emberek rosszságáról*) A „misztikus mesék” viszont – várakozásunkkal ellentétben – csupa „földhöz ragadt” problémát dolgoznak fel.

Csáth és a mese kapcsolatával több kutató foglalkozott. A kutatásokból kiderül, hogy a szerző gyermekkori élménye a mese, főként Andersen meséi, de menekülő attitűdjével, a burkolt vággyal, az álommotívumokkal és a szimbólumokkal is kapcsolatba hozható ez a kérdéskör. Karl Jaspers szerint a filozófia forrása a gyermeki rácsodálkozás, a Csáth-mesékben (és most már *nem csupán a meseként* megjelölt szövegekre gondolunk) szintén ez a legfontosabb mozzanatok egyike. A felnőtt már kioltja magából a csodálkozást, helyébe a cinizmus, a spleenes életmód, a rosszul értelmezett tapasztalat és tudás lép. Meg a vágyak... Szajbély írja: „Nem az örök ember, hanem az egyén érdekelte (ti. Csáthot), a saját életével párhuzamosan alakuló emberi sorsok. Megkereste hétköznapi hőseinek saját (többnyire gyermekkorukban gyökerező) mitológiáját, felkutatta cselekedeteik titkos mozzatát, nyomába eredt nyílt és elfojtott vágyaiknak, hiteiknek és tévhiteiknek.” (*Csáth Géza. Gondolat*, 1989, 148.)

Az összegező megállapítás egyik kulcsszava a *mitológia*, és ez most nem mese és mítosz sokat vitatott összefüggésében említhető, hanem annak a művésznak a teremő képzelete szempontjából, aki egyéni életgyökereit keresi.

Pilinszky fejtette ki Van Gogh művészete kapcsán a művészet *teremtő paradoxonát*: „...a művészet úgy teljesíti be a világot, hogy előlről kezdi, úgy tanulja, hogy elfelejti. A művész öregnek születik és gyermekként hal meg – vallotta Kassák. S csakugyan, a teremtés visszavezérlése a paradicsomba, ez a titokzatos evolúciós folyamat, amely az ómegát mindig a visszaszerzett alfában ragyogtatja fel, képes egyedül üdvözíteni: gyönyörűen példázza a művészet és tudomány különútját, s azt is, hogy az idő folyama mennyire relatív, ha egyszer valódi értékekről van szó.” (*Új Ember*, 1972. április 2.)

Ekhez hasonló látószögből vizsgálja tudomány és művészet viszonyát a *Bácskai Hírlap*ban 1904. november 27-én megjelent *Második mese* (Mesék) is. A hitét veszített művész a tudóstól kér segítséget, ám a tudós munkájában eleinte gyönyörködő poéta hamarosan kiábrándul, és a „Mióta ismerem a tudományt... azóta hiszek a művészetben” gesztusával távozik. „Antievolúció” – mondja erről Pilinszky. A művész- és gyermeklélek tehát a tudományokban jártas Csáthnál is találkozik egymással. A művészettel és művészléttel foglalkozó novellák, mesék külön értelmezésre/újraértelmezésre várnak, hiszen ezek gazdagsága is most látható igazán. Az elemzők eddig csak néhány szembetűnő mozzanatot ragadtak ki. A művek befogadása nemcsak kritikusként, hanem művészként is érdekelte Csáthot. Meséiben elvontabb módon foglalkozhatott ezzel a kérdéssel. *Az utókor* című meséjében az ünnepezt ércpoéta tehetetlenül és értetlenül szemléli, hogyan silányítják el a következő nemzedékek legszebb gondolatait, de a költőutód „odament a nagy költő szobra elé, és jól látta, hogy arcához emeli egy pillanatra a kiterjesztett kezét és letöröl onnan egy érckönnyet”.

Esterházy Péter a *Csáth Géza fantasztikus élete* című „rendhagyó életrajz”-ában hivatkozik a végtelenre vágyó íróelőd gondolataira: „Bele kell nyugodnom, hogy az élet nem olyan, mint ahogy elképzeljük, de olyan, mint amilyennek mutatkozik.” Igazán azonban nem tudott belenyugodni, írásaiban vágy és valóság határterületein bolyong. Bori Imre fejtegetése arra utal, miként lesz a valóság álomszerűvé, és hogyan öltönek a vágyak és az álmok valóság jellegű vonásokat a novellákban.

Néhány Csáth-írás a befelé fordulás, az elhallgatás, az intimitás gesztusait hordozza, például az a mese, mely az elbeszélő gyermekkori élményét, a színpadon harsogó imádságot a felnőttként átélt templomi eseménnyel, az emberszeretetről prédikáló pappal kapcsolja össze.

Mesék, amelyek rosszul végződnek... Sokáig úgy tetszett, hogy a Csáth utókoráról szóló *mesék* sem végződnek jobban. Néhány remekművét és kritikáját a szülőföld olvasói ismerték/ismerik. A nagyközönség persze inkább a morfinista Csáthról és azokról a novellákról tud, amelyeket az egykori tiszti kaszinó könyvtárosa tiltó szándékkal a „realistisch” jelzővel illetett volna, mint valaha a *Dorian Gray* egy német nyelvű példányát; az esetről éppen Csáth számol be egy kiállításról szóló cikkében. A csoda – habár fokozatosan – mégis bekövetkezik. Újabb és újabb művek kerülnek elő, a monográfia és most már a merőben új szemléletmódot képviselő összegyűjtött novellák kötete is megjelent. És ami a legfontosabb: Csáth a maga sokszínűségében jut el az olvasóközönséghez. Szajbély Mihály gyűjteményét lapozgatva egy Kosztolányi-gondolat jut az olvasó eszébe: „Igazi olvasónak lenni is képesség és rang.”

Ennek jegyében várhatók a „kutató olvasók” további kiadványai. Lassan – a mi „mesénk”-ben is – letörölhetők a szabadkai Csáth-szobor bronzkönnyei.

(1995)

TÁMAD AZ IDŐ

*Brassai Zoltán: Az ösztönélet Csáth Géza novelláiban
(Életjel Miniaturák, Szabadka, 49., 1994.)*

„Desiré, vigyázz, támad az idő!” – hivatkozhatunk a Csáth Gézát idéző Esterházy Péterre. Csáth és az Idő – főként erről az életrontó kapcsolatról és a Don Quijote-i küzdelemet követő feledésről szól Brassai Zoltán tanulmánya. „S különösen manapság merül föl ez a kérdés elementáris erővel, amikor az embereket az idő gondolata jobban elfoglalja, mint valaha” – írja Csáth *A sebész* című novellájában. Szomorúsági tébolynak nevezi azt a szellemi állapotot, amelytől még a huszadik század lőtás-futása sem szabadítja meg az embert. „Súlyos dolog ez – folytatja. – Az időnek a mérge beleette magát a filozófiánkba, a művészetünkbe, a napi beszédbe.” Talán egy sebészi beavatkozás segíthetne rajtunk. A „homo novus” megszületéséig azonban egyetlen kiút marad: a pótszer.

Brassai Zoltán azt vizsgálja, hogyan veszítik el Csáth korának ködlovag-művészei időérzéküket, hogyan szenvednek a darabokra tört világban, hogyan adják fel az egyetemesség igényét. A világképüket megőrző művészek teljességre és harmóniára vágynak, miként később Ottlik Géza, Weöres Sándor és társaik. Csáth és korának művészei a rilkei gondolathoz híven fordulnak belső világuk felé, viaskodnak a rájuk nehezedő múlttal, sőt a kelet-európai írók profétikus szelleme is szembeütközik.

Nemes Nagy Ágnes a *között* szóval jellemezte művészmesterségét. Az útkeresés attitűdjét bemutató Brassai-kötet kulcsszava is ez a szó lehetne. A szerző novellaelemzései elvetik a merev kategóriákat, a „művészho” pedig múlt és jövő között vívódik, az impresszionizmus

és a szecesszió ízlésvilága érinti, a vidékről érkezett alkotó társadalmi feszültséget érzékelő éleslátásával él a fővárosban, a „boldogtalan boldogságkeresés” útján indul, sőt novelláiban is az átmenetet képviseli: a drámai monológhoz közelít. Osvát Ernő Ambrus Zoltánra vonatkozó reflexiója, amely szerint minden ember egy tengert hord a lelkében, Csáthra is érvényes. Brassai a Csáth-hősök ösztönéletének mozzanatait kutatja, de a legújabb prózaírói törekvéseket is elemzi a kortársai közül kiemelkedő novellista munkásságában. A kötet éppen arra mutat rá, hogy a végtelenre vágyó író ne szorítsuk be az idő korlátai közé, óvakodjunk a merev besorolástól.

A tanulmány 1980-ban készült. A Csáth-kiadások száma azóta is gyarapodott, a Csáth-szakirodalom gazdagabbá vált, de Brassai Zoltán olvasata ma is időszerű, új értékekre irányítja figyelmünket a tragikus sorsú író korai halálának hetvenötödik évfordulóján.

(1994)

MEGYÜNK, AMERRE VISZ

Csáth Géza: *Rejtelmek labirintusában*. Magvető, Budapest, 1995.

1909-ben jelent meg Csáth Géza kis értekezése *A Család* című lapban. Az értekezés alapgondolatául az apja balkezességét igazoló paraboláját választotta: „Az életben a jó és a rossz hasonlóak és mégis ellentétesek; mint a jobb kéz és a bal kéz. A balkezes embernek a bal keze a jobb és a másik a bal. Két jobb kezű ember még sose volt, se két bal kezű. Éppúgy általános szabály, hogy az élet nem tejföl és nem csupa szenvedés, hanem a kettőnek a vegyülete.” Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy Csáth ezt az írását a *gondolkodó emberek* figyelmébe ajánlja.

A csáthi publicisztika alapgondolata rejlik az atyai intelemben, nem véletlen tehát, hogy 1975-ben, amikor az *Életjel* kiadásában először látott napvilágot a szerző életművének negyedik rétege – Dér Zoltán nevezi így Csáth kritikáit, cikkeit és karcolatait –, a gyűjteményes kötet az idézett értekezés kapcsán a következő címet kapta: *Írások az élet jó és rossz dolgairól*. A publicisztikai kiadvány a novellák, a zenei tárgyú esszék és a legjobb színműveket tartalmazó kötet megjelenése után negyedikként jutott el az olvasókhoz. Dér Zoltán két fejezetre osztotta a kötetet, az írásokat tematikus szempontból csoportosította, a következőképpen: *Irodalom, művészet, tudomány*, illetve *Társadalom, művelődés, élet*. A publicisztika fogalmát tágabban értelmezte; ide sorolt minden újságban megjelenő írást, azokkal a művekkel együtt, amelyek jellegükben a szépírói publicisztikához közelítenek.

A publicisztika tágabb értelmezését vallja Szajbély Mihály is, erről tanúskodik a *Rejtelmek labirintusában* címmel 1995 végén megjelent

Csáth-kötete. A novellák után Szajbély az esszéeknek, tanulmányoknak és újságcikkeknek a kiadására vállalkozott – egy teljesebb kiadására –, az utószóból pedig a további tervekről is értesülünk. A Csáth-életmű lassan-lassan birtokba vehető, és bejuthatunk abba a labirintusba, amelyre Csáth maga is utal a már említett értekezésében: „Költők, tudósok, különböző véleményeink labirintusában itt a két véglet között terjengő nagy űrt kell fáklyánkkal bevilágítanunk.” Ez a szövegmondat akár az egész kötet mottója is lehetne, hiszen olyan „gondolat- és témalabirintus” rejtelseibe tekinthetünk be, amely páratlan szellemi kalandot ígér a *gondolkodó ember* számára.

A kiadvány élére két önéletrajz került, amelyeket a párizsi Magyar Műhely tett közzé 1966-ban. (Kozocsa Sándor érdeme a megjelentetés.) A szerkesztő alapelve a kötetkompozíció, hiszen Csáth Géza is szenvedélyes „kötetszerkesztő” volt. Szajbély az életrajzokat követően tizenkét egységre tagolja a gyűjteményt, irodalomtörténeti precízsege a tematikus egységeken belül, illetve a jegyzetek adattárában jut kifejezésre. A zenei tárgyú írások kivételével a kötetben valamennyi ma ismert (és befejezettnek vélt) Csáth-tanulmány szerepel. *A zene* című szöveget a szerkesztő nem tekinti zenei tárgyú tanulmánynak, ezért itt kapott helyet. Újdonság az az öt orvosi témájú írás, amely Székely Endréné „jóvoltából” kerülhetett be a kiadványba, valamint az *Irkafirka* című füzetben közölt javítgatások sora, amelyeket a jegyzetekből ismerhetünk meg. „Azt hiszem, hogy a jó író, a kész művész az jellemzi, ami a gyakorlott, tréningben levő gyorsfutót – írja Csáth Mikszáthról szóló értekezésében. – Jól startol, nem veszi el a lélekjelenlétét, és biztosan kiszámítja, hogy hogyan kell elsőnek beérkeznie. Mikszáth pompásan startol. Pár mondat, két oldal és máris teljesen rábízunk magunkat; megyünk, amerre visz. Azután nem siet...” Mintha saját cikkeit jellemezte volna a szerző, egyúttal pedig a befogadás fontosságára is utal, amikor így ír az írói attitűdről: „... gyönyörködik a feszült figyelemben, amely körülveszi...”

Csáthnak nemcsak a kötetkompozíció volt erőssége, hanem az egyes szövegek felépítésére is ügyelt (ha úgy tetszik: a beszerkesztettségre és a megszerkesztettségre egyaránt); tudja, miként juttassa be olvasóját a labirintusba, hogyan világítson meg

néhány mozzanatot, miként induljon, illetve hol tartson jókora szünetet a rejtelmek felfedezésében. Úton van, és útközben van. A redukálás és a kihagyás mestere. A felépítés szempontjából is jelentős, hogy a szövegek kiegészültek; a szögletes zárójelbe helyezett pontok eltűntek, a merészebb gondolatok is ismertté váltak, így lett a „mű” hiánytalan, igazán egész.

Érdeemes gondolkodó olvasóként figyelembe vennünk azokat a mondatokat és mondattöréseket, amelyek például az *Egy Jókai-regény analízise* című írásból kimaradtak: „Gyűlöltem a franciákat. Aznap olvastam az ocsmány, uszító, békét-ölő válaszukat: Franciaország azt fogja tenni, amit érdekei parancsolnak.” Dickens kapcsán megállapítja: „Bár való igazság, hogy ő mindig utálta és pellengérre állította az angol lélek zsivány önzését és mértéktelen, hígvelejű pökhendiségét.” A reményt a művek elemzésekor arra a távlatra vonatkoztatja, „hogy meg fogunk birkózni az orosz medvével”. A „rajongó bizalmad” szö szerkezetet követően kimaradt, hogy: „a magyarság érdekében”, illetve: „Igen, mi győzni fogunk – ezzel a gondolattal csomagoltam és indultam.”

Az írói erő kapcsán állapítja meg Eötvös Károlyról, miszerint „olyan erős volt, hogy joggal hangoztatta az »extra hungariam«-ot”. A „Megálltuk a helyünket” gondolata a következőképpen folytatódik: „és elsőkké lettünk a magunk módja szerint...”

Vannak olyan publicisztikai szövegek is, amelyek esetében felvetődik a kérdés: vajon miért is állt eddig ezen a helyen a kihagyást jelző szögletes zárójel?

Különös kaland a tematikus egységek megismerése. A maga módján minden fejezet belső egészet alkot: a művészet, a nőkérdés, a kiállítások, az oktatás, a munka, az orvosi kérdések és egyéb problémák. A „kis egészek” azonban végül rendszerre állnak össze a befogadó olvasatában. Előterbe kerül például a kötet egészének hamleti alapgondolata: „kizökkent az idő”. Nem véletlenül emelte ki az idő jelentőségét Brassai, Bori, illetve szépíróként Esterházy is.

Amikor Csáth szülőföldje kuriózumait bírálja, iróniája szinte Déry módjára tombol. Ez tapasztalható *Tilos!* című írásában, amelyben a palicsi mólón látható fatábla „szórakoztató” jellegére utal. A szöveg ugyanis így hangzik: „Tilos a mólón és a móló vonalán túl a női fürdő felé úszni vagy csolnakázni! (Rendőrkapitányság)”.

Az ironia a huszadik századi ember (Karinthyhoz hasonlóan Csáth is gyakran hivatkozik erre) nézőpontjából fakad, aki a maradiság láttán keserű szájjal állapítja meg: „Azt hiszitek, jó urak, hogy Magyarországot mindig vissza lehet helyezni az öreg Ázsiába!”

Iványi Istvánban éppen a haladás tudós és tanár képviselőjét látja, a gimnáziumról, illetve az oktatás elmaradottságáról viszont több elmarasztaló cikket ír. Íme egyik jelentős gondolata: „Azelőtt egy szilárd alapokon álló, jó erőktől vezetett iskolánk volt, most gyenge tanerők nevelnek gyenge ifjakat, és míg a múlt nem egy igazán tehetséges emert adott a jelennek, addig a jelen a jövőbe nagyszámú kretént küld.” (*A gimnázium állapota*) Valamennyi oktatásról szóló írásában a produktív munkát hiányolja. A pályázatok maradi jellege kapcsán ajánlja: „Adják az egyik díjat egy olyan fiúnak, aki valamit önállóan igazán tud, aki valamely tudományban a saját lábán kezd járni.” A második és harmadik díjat művész diákoknak szánná; a maradi tanárokkal szemben ismét feltűnik az ironia, a Csokonai-féle kanász-gondolat.

Haladás és modernség, produktivitás és kreativitás – ezek a Csáth-cikkek alappillérei. Legjobb írásaiban a rákérdezés attitűdje érvényesül. *Az időbeosztás művészete* című cikkében (*Bács megyei Napló*, 1907. április 14.) jóval Camus előtt teszi fel a kérdést: „Mit csinálunk tehát mi, huszadik századbeli Sziszüphoszok?” Az „Idő nincs” aktuális problémája gyakran felvetődik; küzd a maradi erkölcsi felfogás és az álszemérmesség ellen, ennek kapcsán Mikszáth „egyhangú” erotikájáról értekezik.

Az irodalmár befogadó számára a *Könyvek, alkotók és az alkotómunka pszichológiája* című fejezet a legkülönösebb, szinte Babits irodalomtörténetéhez hasonló élményt nyújt, noha itt mindössze 12 írás található.

Mikszáthról szóló tanulmányában például komoly regénytipológiát dolgoz ki. Mikszáthot a riportregények írójaként tartja számon, a másik írócsoport pedig a csáthi nézőpontból az emberre koncentrál. Számukra az egység nem a mese, hanem az emberi élet, az előző írókkal ellentétben ők nem tudósok, hanem az emberismeret művészei. Dickensben mindkét írótypus sajátosságait felfedezi, viszont Flaubert-t, Balzacot, Stendhalt, Dosztojevszkijt, Tolsztojt,

Jacobsent, Csehovot, Turgenyevet, Thomas Mannt az utóbbi csoportba sorolja. (Érdekes lenne ezt a tanulmányt Bányai János *Talán így* című kötetének az epilógusregényről szóló fejtegetésével kapcsolatba hozni!) Csáth az eredetiséget, *a máát, a modernet* keresi a nagy írók munkáiban. „És hogy mennyire a máé Jókai...” – állapítja meg ujjongva, újszerű Jókai-olvasatában ugyanis Freud hatását fedezi fel. (Erre Dér Zoltán is utalt már az első publicisztikai gyűjtemény előszavában.) Áldorfay Ince tébolyodottsága az elmebetegség pontos mechanizmusára utal. Kiemelhető azonban Petőfi *Felbők* című kötetére való hivatkozása is. Mai olvasóként tudjuk, hogy az ún. válságkorszak Petőfije igazán a máé; Csáth rámutat arra, hogy Petőfi éppen ebben a ciklusában fedezte fel a Freud-féle álommagyarázat törvényét. Csehovot a halál misztikumának írójaként értékeli, Bródy gyerekségét és Munkácsy-kapcsolatát fejtegeti. Szajbély felhívja a figyelmet a *Dekadencia* című Csáth-írássra, amelyben Baudelaire *A macska* című versének Kosztolányi-fordítását olvashatjuk, de említést érdemel *Az idegen* című prózavers szövege is, amely szintén itt található. Csáth a „dekadens” művészekben is az eredetiséget értékeli: „A dekadensek egészen szokatlant, eredetit, izgatót, újat nyújtottak... Művészi eszközeik között szerepelt a szimbolizálás is, melynek szépségét senki sem tagadhatja el; a drámai irodalomban olyan alak, mint Ibsen dolgozott vele, s páratlan hatásokat hozott ki vele.”

A dekadenciát tehát nem *elfajulásnak* tekinti, inkább a „kor”-ral kapcsolja össze ezt a folyamatot: „Disszonanciák csengtek az ő lelkeikben, az életük szerencsétlenségek, meghasonlások, gyaláztatások és harcokból állott. Művelt finom lelkük, melynek oly csekély volt az akaraterije és oly végtelen finom az érzelmi skálája, megtört az irodalmi küzdelmekben.” Kosztolányi *Új célok felé* című írásában hasonlóképpen vélekedik: „Ma már úton vannak, s tisztán ezért nem szabad a ma költészetét degenerációnak, művészi aberrációnak nevezni. Baudelaire hóbortja, Ibsen homálya; Verlaine zülöttsége csak a küzdelmes evolúció származéka, s semmi esetre sem ideál és öncél. Mindnyájan a költői szintézis felé tekintettek, s nem rajtuk, de a dadogó és serdülő ifjú művészet tökéletlenségén múlt, hogy nem írták meg a ma Faustjának s a modern ember tragédiájának történetét.”

A szintetikus művészetszemlélet csáthi vonatkozásairól Rónay László értekezett *A megállított örökkévalóságban*. Az egész, illetve a teljesség és a darabokra törtség kérdése mind Csáthnál, mind Kosztolányinál felmerül. Az új írókat Csáth „belső” íróknak tartja, a művészetben az egyénit keresi. Képzőművészeti, irodalmi és színikritikái, valamint politikai tárgyú írásai is figyelmet érdemelnek, az öngyilkosság problémája pedig többször és többféleképpen tűnik fel a kötetben. Csáth teljességre, az egész elérésére, haladásra, a művészetek szintézisére vágyott; írásainak többsége kapcsán megállapítható: „És hogy mennyire a máé és a jövőé Csáth...” De benne rejlik a művekben az a gondolat is, amelyet Esterházy fogalmazott meg Csáth „fantasztikus élete” kapcsán: „Te, tisztelt Olvasó. Én csak azt a választ tudom megfogalmazni, amit te megadtál.” A „válaszok” sajátos, egy lehetséges rendszere ismerhető meg Szajbély Mihály új Csáth-kötetében.

(1996)

TÖBBFÉLE ÉRDEKBŐL TETSZIK?

Csáth Géza: *Az életet nem lehet becsapni.*

Összegyűjtött színpadi művek.

Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály

Magvető, Budapest, 1996.

„Színpadon legyen az emberi elme,
S kedvenc rendezőm a fantázia.”

(Frank Wedekind: Pandora szelencéje)

1996 végére megjelent a Csáth-életmű titkait fürkésző harmadik kötet is, amely tizenegy színművet tartalmaz, közöttük azokat a jeleneteket, amelyeket novelláknak és miniatűr drámáknak is tekinthetünk, és amelyet a szerkesztő már a *Mesék, amelyek rosszul végződnek* című novelláskötetben közzétett azzal a megjegyzéssel, hogy a századforduló sajtójában divatos volt a jelenet műfaja; Csáth tehát szívesen írt hasonlókat. A *Kis családi dráma*, a *Nagy Balázs – Kis Balázs*, a *Párbeszéd a szeretetről*, a *Gyermek* és a *Sarlach* című alkotások a *Jelenetek* címszó alatt szerepelnek. A *Kis családi jelenet* több változatára az említett novelláskötet jegyzetei szintén utalnak. Ez a szöveg ugyanis 1906. november 18-án jelent meg a *Budapesti Napló*ban, majd 1907-ben a *Bácskai Hírlap*ban, a *Pesti Napló* viszont *Kis családi dráma* címmel közölte 1914. február 2-án. *Házi komédia* című későbbi változata 1909-ben vált ismertté, a forrás pedig a *Független Magyarország*. A *Csáth-drámák*. közül a *Janika* és a *Hamvazószerda* került színpadra, a többi kéziratban maradt. A két művet egyszerre mutatta be a Magyar Színház 1911-ben. Vegyes fogadtatás jellemezte, erre utal Szajbély monográfiája (*Csáth Géza*,

Gondolat, Bp., 1989., 233.), amely részleteket közöl Dér Zoltán Csáth-
emlékszámból (1977), az ott összegyűjtött korabeli kritika-
gyűjteményből. A többi dráma kézírata abból a „vulkánfíber”
bőröndből került elő, amelyet az író lánya őrzött meg.

„A műalkotások élvezése tulajdonképp ráismerés, azaz leginkább
ennek egy speciális fajtája: az azonosítás” – írja Csáth *A művészi
alkotások élvezése* című cikkében (*Pesti Napló*, 1913.), és ez a
ráismerés főként a színházi élményhez kapcsolódik, amely számára
is meghatározó gyermekkori élmény volt. Az itt kiemelt „többféle
érdekből tetszik” esztétikáját érvényesítik az új Csáth-kötetben
szereplő színművek is. A drámák és jelenetek közös vonása a füledt
polgári milliő (Dér Zoltán „a füledt polgári nyugalom fertőzöttség”-
ként említi, *Ismeretlen házban II.* 646.) és a gyermekábrázolás. Az
utóbbi kapcsán hivatkozhatunk a kötet meglepetésére, a *Fiúk,
lányok* című Wedekind-típusú színdarab-töredékre. A szereplők
helyett *típusokat* felsorakoztató töredék most jelent meg először
nyomtatásban. Csáth több vázlatot is készített művéhez, és tervezett
színdarabjának *A mai fiatalság* címet szánta. Az író vázlatait a *Jegyzetek*
közli, ezek tanulmányozása külön élmény. Ő maga a megfigyelésen
alapuló szatirikus jelleget emelte ki, a darab ugyanis Wedekind nyomán
a fiúk és lányok szerelmi együttlétét, szadizmusát, mazochizmusát,
homoszexualitását, kommunikációhiányát, ugyanakkor kendőzetlen
őszinteségét emeli ki, típusai között pedig ráismerünk Csáth
diákkorának alakjaira: Kosztolányira, Heddára, sőt a szerzőre is. A
művet a kamaszkor igénye, a „beszélgessünk” attitűd és a függetlenségre
való törekvés paradoxona uralja, amely Wedekind Wendlájának
esetében patetikus kapcsolatsóvárgásban nyilvánul meg: „Jaj,
Istenem, csak jönné valaki, hogy a nyakába csimpaszkodjak, és
kiöntsem a lelkem!” Csáth művében már ez az igény is groteszkké
torzul, amikor Ernő unottan kijelenti: „No nem baj, beszélgessünk
az öszről.” Később Irén mama veti fel a témát, amikor a „Szadista”
típusú Sándornak mondja: „Jó, hát beszéljünk az öszről.” Az ősz
ironikus említése persze egy lehangoló mozzanatra, a kamasztársaság
nyár végi feloszlására is utal.

Csáth *Terka* című írásából tudjuk, hogy milyen fontosnak
tartotta az író az új nézőpontot: a gyermek komolyan vételét

(*Bácskai Hírlap*, 1907. július 21.). Teljesen kiaknázatlan területnek vélte a gyermeki test és elme fejlődését. „Mezítelen kézzel ehhez a témához talán eddig csak Frank Wedekind mert nyúlni – írja Csáth -, aki gyermek-tragédiájában, a *Tavaszi ébredésében*, a fejlődő gyermek rettenetes magára hagyott helyzetét rajzolja.” Arra is vállalkozik, hogy megvédje a gúnyos, csipkedő, korbácsoló német író „démonikus egyéniségét” és látását, mondván, hogy az olvasó szemszögéből csupán egy mozzanat válik fontossá: „Wedekind érdekel, tehát Wedekind művész.”

A Csáth-töredékek valóban a ráismerés művészi élményét nyújtják, még Esterházy *Függőjének* kamasztípusait is előrevetítik. A dráma groteszk jelenetei, jellemző helyzetei az abszurd dráma sajátosságait hordozzák. Hadd idézzünk itt csupán egyetlen példát, amely akár egy Beckett- vagy Örkény-dráma fragmentuma is lehetne:

„Erő: Megállj!

Sándor: Mi az? (Hátrafordul.)

Erő: Kérlek, maradj te itt.

Sándor: Miért?

Erő: Csak nem maradhat üresen a színpad!

Sándor: No jó, nem bánom (Visszajön, leül.)

Erő: (fölkel és elmegy): Köszönöm.”

A gyermekbetegséget ugyancsak a drámák visszatérő motívumának tekinthetjük (Kosztolányinál szintén jelen van, irodalmi toposzként is felfoghatjuk), amely a jaspersi értelemben vett határszituációként szerepel. Kiválóak Csáth orvosfigurái, a férfi-nő kapcsolat tekintetében pedig újabbnál újabb mozzanatokat fedezhetünk fel. Balázs Béla *Úti levelei* vetik fel azt a gondolatot, hogy „világot próbálni egyszerűen ezt jelenti: magunkat próbálni” (*Világ*, 1911.) Minden utazás csak a lelkünk körül történik: „Érett lélekkel mindent előlről kezdedhetni – írja Balázs Béla –, s nem lassan belenőni, hogy hazugság és béklyó legyen a tegnap.” Az idézett gondolat jegyében olvashatjuk Csáth színműveit is.

A kötetből derül igazán fény *A Janika* és a *Horváték* című dráma összefüggéseire. Mindkét alkotás az említett polgári életmód leleplezését, a jellemző szerelmi háromszög bemutatását vállalja. *A*

Janika csehovi vonásaira mind Dér, mind Szajbély rámutat, erre utal a tragikomédia mint műfaji megjelölés is, amely Csehov komédia-jelöléséhez hasonlóan értelmezhető. Az ibseni elemeket, illetve ezek hiányát a Szajbély-monográfia részletesen taglalja. A két dráma élethazugság-leleplezése így, egymást követően olvasva válik nyilvánvalóvá. A fordulatot mindkét esetben a „váratlan” haláleset váltja ki (gyermekhalál, Horvát gyámapjának halála), a főhős szemét ekkor kell felnyitni. *A Janika* esetében ez a feladat a szeretőre hárul, aki a „kellő pillanatban” közli a férjjel az igazságot, miszerint az elhunyt Janika az ő, tehát a szerető fia volt. Horvát Kálmán szemét Bukvics Tosko nyitja fel, amikor felhívja a hirtelen meggazdagodott tanár figyelmét felesége kicsapongásaira. Bukvics kulcsszava a „feltűnik”: „Minden feltűnik, barátom. Minden feltűnik... Csak őszinte barátságnak tekintsd az egészet. Hát minden feltűnik. Az is feltűnik, hogy a feleségednek a varrónője ugyanabban a házban lakik, ahol a te százados barátod is lakik. Hogy is hívják? A „feltűnik” szó a polgári drámák legfőbb „passzív attitűdjének” is beillik. Bármennyire igyekeznek is szemet hunyni a színpalak mögöt zajló események kapcsán, a tény feltűnik. A többiek – a kiművelt képmutatók – csak suttognak róla, ám a „műveletlen” Bukvics vállalja az igazság kimondását, ezért is viszolyog tőle az Igazgatóné. Csáth nézőpontja új – erre Dér Zoltán utal, amikor Vészi Margit 1910-ben kelt levelének részletét idézi. A levél kiemeli, hogy Csáth a történetek mellé beszél, „ezzel érezteti velünk a történetet magát”. A látszólag jelentéktelen apróságok mögött azonban nekünk nézőknek/olvasóknak is feltűnik az igazság.

A *Horváték* mintha *A Janikát* folytatná. *A Janikában* ugyanis elhangzik az addig apának hitt Pertics nagymonológja, az „élethazugság” leleplezése után azonban aludni tér, csak azt érzi, hogy fázik. Tehetetlenségében csehovi értelemben válik nevetségessé, még vágyai sincsenek – a darab, ha úgy tetszik, nem jut el az ibseni dialógusig. Perticsné lelki egyensúlyának helyreállása még komikusabb – csupán a szakácsnő szükségeltetik hozzá, aki a másnapi ebéd iránt érdeklődik.. Az evés a Csáth-novellák fontos motívuma, az irodalomtörténészek afféle „pótcselekvésként” említik, de itt groteszk pótéletcél jelöl, mint Gozdsu Elek *Őszi eső* c. novellájában,

ahol a spleenes negyvenéves Lili azonnal elemében van, amint a komorna behozza az aranszegélyű kartonlapot, a másnapi déjeunertervezetet.

A *Horváték* című dráma változataira, vázlataira részletesen kitérnek Szajbély Mihály jegyzetei. A drámát kidolgozottabbnak is tekinthetjük – mintha a didaktikus „nagybeszélgetés” ebbe a műbe került volna át, holott ez a leszámolás már Ibsent is „túlhaladja” (Mándy jut eszünkbe, aki fiatalon egy Ibsen-dráma cselekményét szerette volna továbbvinni, bonyolítani). A *Janika* szerető-hősenek nevét most a „felszarvazott” férj kapja, őt hívják Kálmánnak. A munkájának és tudományos karrierjének élő, anyagiakban szűkölködő tanár életébe gyámaja váratlan halála hozza a nagy fordulatot: a meggazdagodást. A bácskai föld, a militicsi tanya jóvoltából a fiatal házaspár pénzhez jut, de eszményképe csak az lehet, amit lát: a dzsentriizlés és életmód. Horvát addig szórja a pénzt, amíg éppen a „dzsentri” Bukvicznak kell figyelmeztetnie. A züllés útját végigjáró, magányos hős a mű végén már magabiztosan és gyógyultan hárítja el szeretője által elhagyott feleségének közeledését. Horvát előbb Badicsnak, majd feleségének fejt ki életszemléletét, a szenvedés tisztító erejét, patetikus „tolsztojánus” gondolatait. A mesterkéeltségtől irtózó Csáth itt mégis „teátrális”. Horvát ítéletet mond a polgári társadalom spleenes és önállótlan, a dzsentrit majmoló életmódjáról. Gyógyulásának folyamatára is utal, ezek a részek Csáth *Naplójának* vívódásait idézik. Az író általánosításra törekszik a darab végén, amikor publicisztikájának egyik alapgondolatát mondatja ki hősével: „*A gondolkodás önállósága* olyan valami, ami megvédi és megvédheti az embert minden kellemetlenségtől.” Az *igazság* és a *megelégedettség* a „nagymonológ” további kulcsszavaivá válnak. Feleségétől is hosszú (még hosszabb!) szenvedést vár el, az önálló gondolkodás fázisát; csak akkor lehet szó ismét együttélésről. Az „érett” emberi lélek előtérbe kerülése jellemzi a drámát, Csáth a megismerés szükségességét hirdeti itt is, mint publicisztikájában. A darab tehát a „Most még messze vagyunk egymástól” gesztussal zárul. Ki nem emlékezne a *Nóra* befejező jelentére? A szerepek azonban felcserélődnek, a férfi talán „Nóráként” fogadja majd vissza feleségét. Az ibseni monológhoz hasonlítva azonban ez a befejező felszólalás

terjengőssé, valamint túlzottan patetikussá válik. A drámában felvillanak a már említett bácskai helyi színek: Zombor, illetve Szabadka (Szabadka felé utazik a főhős, amikor gyámapja temetésére megy), amely a gyermekkor városát, a titkokkal teli várost jelentette szerzőnk számára (Szajbély Mihály: *Csáth Géza Szabadkája. Tiszatáj*, 1996/12.). Bukvics akár egy Papp Dániel-mű hőse is lehetne.

A színműveket tartalmazó kötet egyik legfontosabb darabja a *Zách Klára*, amely a *Hamvazószerda* és a *Kisvárosi történet* mellett a zenés(nek szánt) színdarabok közé tartozik. Az Arany-balladából ismert történet egyfelvonásos melodramaként szerepel az említett művek társaságában, de a Függelékben Fodor Tamás feldolgozása is helyet kapott, amelyet 1996 februárjában mutatott be a budapesti Stúdió K. Fodor változata a Csáth-novellákat is felhasználja, főként a Trepov-epizód (itt Rozi leköpi a holttestet) és a *Rozi* című novella motívumai tűnnek fel. A groteszk halottmosdatás rítusának keretében a novellák atmoszférájára és elemeire ismerünk, a narrátor szerepét pedig a krónikás tölti be, aki visszapergeti az elmúlt órák eseményeit. Az írói szkepszis kiválóan érvényesül. „Kegyetlen a világ” – mondja Károly Róbert Gyulafynak, és ez a kegyetlenség elevenedik meg Csáth drámájában, ahol Kázmér vívódása, ovidiuszi szenvedélye és gyógyulásának kérdése foglalkoztatja szerzőnket. Az első rész harmadik jelenete szembesíti Gyulafyék látszatszellemét a Klárába szerelmes Kázmér herceg „szellemével”.

A *Hamvazószerda* eredetileg bábjáték, de a bemutatón (Magyar Színház, 1911. május 20-án) sem így módon adták elő. A bábú-lét a modern drámairodalom egyik alapkérdése (pl. Déry). A mű a farsangi multság végjátékát, a társaság feloszlását, Relle Pál szavaival „a farsangutói katzenjammert” mutatja be. A hősök modellek, közülük kiemelkedik az Utolsó Vendég, a távozó hős és a groteszk koporsó-epizód. A mai irodalom ismerői óhatatlanul összehasonlítják Nádas Péter *Temetés* című. drámájával, ahol a színészi „végjáték” a kezdetre is utal. Itt viszont a magára maradt hős, Kafka álom-víziójához hasonlóan a koporsón láthatja nevét, Csáth Vendége azonban csupán alszik egy kicsit. Mi ez? Játék? Kísérlet? A „kívülálló” Csáthnak ezt a művét novelláihoz, de a Szajbély-monográfia szerint Balázs Béla misztériumaihoz is hasonlíthatjuk, sőt egyesek

Maeterlinck-utánzatnak tekintették. A kihagyásos technikájú dialógusok, valamint a halál-téma misztikus feldolgozása valóban *A vakok* és a *Tintagiles halálának* íróját idézik.

Az Utolsó Vendég szenvedélye által sokkal többet élt át, gazdagabb ismeretanyaggal rendelkezik, mint a többiek, és most a „vendégség” végén (Kosztolányi motívumára is emlékeztet!) így kiált fel: „Elég volt... Elég! Végigfarsangoltam az életemet. Hamvazószerdára takarodnom kell!”

A halott Anyával folytatott beszélgetés és a Nagymamára, a kezdet és vég fürdetésrítusára való utalás a mű kiemelkedő részletei közé tartozik.

A magára maradás az elhagyatottságon kívül a férfiak jellemző magatartásává is válik – ezt a Fiatal költő fogalmazza meg: „Ti nők sohase tudjátok megérteni, hogy a férfiaknak olykor nélkülözniük kell a társaságotokat!”

A mű a szertartás-drámákhoz közelít, „térélményét” az említett *Temetés* című. művel vethetjük össze, a kérdést Bányai János vetette fel a Nádas-drámák kapcsán (*Talán így?* Forum, 1995), bár a Csáth-mű sajátossága inkább az általánosítás, a mesterkélttség, a teatrális közeg pedig távol áll tőle, a „temetés” szertartásához éppen ironikus módon viszonyul. A „zenés” műnek szánt alkotásokat zenéjükkel együtt tudnánk igazán elemezni, bár Csáth elve az említett szövegekben jól megfigyelhető. *A jó operaszöveg* című. cikkében (*Világ*, 1911. június 14.) írja: „A drámaiságnak nem a szavakban kell lenni, hanem az események, helyzetek egymásutánjában.” A jó operalibrettó egyetlen követelménye, hogy érdekes és könnyen érthető. Csak az lehet érdekes, ami könnyen érthető is. A három zenésnek tervezett színpadi alkotás kritériumait a szövegek megírásakor is szem előtt tarthatta.

Külön tanulmányt érdemelnének a színpadi művekben szereplő tárgyak és kellékek, illetve a velük kapcsolatos „Csáth-effektusok”.

A novellák és a publicisztikai írások megjelenése után felmerül a kérdés, hogy Csáth drámaírói munkássága eléri-e az előző műfajok színvonalát. Töredékeivel vajon mit kezdhetünk? Sikerült-e a dialógusok mögé rejtőznie? A legfontosabb azonban pillanatnyilag az, hogy a lappangó kéziratok előkerüljenek, hogy olvasók és tudósok

a csáthi értelemben is megismerjék a még mindig lappangó alkotásokat, mert csak így tudunk eligazodni a művek és műfajok rejtelmeinek labirintusában.

Az Utolsó Vendég így búcsúzik a Nagymamától a *Hamvazó-szerdában*: „Bocsáss meg, nagymama, én sokkal többet éltem, mint te. Szívtál már ópiumot? Nohát, aki azt szív, egy nap alatt tíz esztendőöt él. Én jelenleg húszezer éves vagyok. Emellett te még csak nyolcvan évet éltél. Roppant fiatal vagy, kedves nagymama.”

Az összegyűjtött színpadi művek kapcsán ezt az „én sokkal többet éltem” gesztust ismerjük fel, az író életismeretének hihetetlen gazdagságát, életakarását, a megismerés és a ráismerés fontosságát. Csáth színművei modern művek, amelyeket nem ismerünk eléggé, noha formai, sőt nyelvi szempontból még mindig „újszerűnek” tűnnek, sorai a ma nézőjéhez/olvasójához szólnak. A szerkesztő koncepciója és kötetkompozíciója is a modern drámaírókat helyezi előtérbe, valamint „az életé vagyok” wedekindi, illetve lului gondolatát sugallja.

(1997)

KÉZIRAT A KÉZIRATBAN – A MEGTALÁLT LEVÉL

Egy ismeretlen Csáth-novella és a zenei sérelmek differenciálódása
Csáth Géza: *Régi levél kézirata a Tannhäuser bemutatójáról*¹

Csáth Géza írja *Wagner lírája* című kételyt kiemelő zene-kritikájában, amely a novella kéziratában feltüntetett évszám után egy évvel keletkezett: „Wagner egyéniségében az erotika és a vallásos jellegű morál a domináló elemek. Lelke egy kettős naprendszerhez hasonlítható, amelynek egyik gyújtópontjában a szerelem vörösen izzó napja, a másikban az erkölcs kékes, hideg, tiszta ragyogású állócsillagja helyezkedik el. (...) A *Tannhäuser* (...) a gyönyörökbe és érzéki élvezetekbe elmerülő fiatal férfit állítja eléünk. Vénusz – a Nő. A sok nő, minden szép nő, ki csókot és mámort ad. A kifejezett férfi mohón habzsolja az ifjúságnak és az életnek e nagyszerű ajándékait. Idővel azonban rájön, hogy ezek a forszírozott szexuális örömek egyszersmind szexuális sérelmek is. A pszichében föléled a vágy egy olyan szerelem iránt, amely szerelmi örömet ad szerelmi sérelmek nélkül. A polygynia megismerteti a férfivel a monogynia becsét. A sok asszony felkelti benne a vágyat *egy nő* után. A szeretők (Vénusz) – a feleség (Erzsébet) után. (...) A szerelmesek csak a halálban lesznek egymáséi, ami, minthogy egymásért haltak meg, a legvéglegebb, a legtokéletebb egyesülés.

¹ Dér Zoltán hagyatékából, ugyancsak a hagyatékban található Dr. Brenner József aláírásával az 1910–1911. évi kölni utikönyv. (Griebens Reiseführer Band 30. Köln und Umgebung 1910–1911. Berlin W., Albert Goldschmidt 1910–1911.

Senta is, Erzsébet is meghalnak a férfiért, akit szeretnek. Íme Wagnernek, a kételkedőnek, az érzékeny, bizalmatlan és csalódott férfinak (*Hollandi, Lohengrin*), csak a nő halála elég bizonyíték arra, hogy szeretik! A *Tannhäuser a változatosságot megunt és házasságra vágyó férfi lírája*.²

Már a *Puccini* című Csáth-szöveg is utal a *Tannhäuser* shakespeare-i erejére, az előkelő és biztos drámaírói konstrukcióra, ugyanakkor kiemel egyfajta wagneri kettősséget, sőt hármasságot: a muzsikust, másrészt a szövegíró és rendező kritériumainak, pozíciójának összeegyeztetését mint problémát, ráadásul a megtalált megoldásba a pszichológiai hibák is belejátszanak, nevezetesen Wagner megtalált egy lehetőséget, viszont nem ért rá azzal vesződni, hogy a befogadás feltételeit is megteremtse. A csáthi koncepció szerint a művésznek meg kellett várnia közönségét, „amely a műveinek megszületése idején még schol sem volt.”³ Csáth írása, amely az új zenei profil, az új hang létrejöttét, az új művészet feltalálását fedezi fel a wagneri zenében, Wagnert pedig a német muzsika harmadik oszlopemberének tekinti, Bach és Beethoven mellett, a következő konklúzióig jut el: „Képzeljük el, hogy ma valaki föltalálja a piros színt. Hiába minden fáradozása, ha az összes emberek körülötte színvakok. Ők nem fogják tudni elhinni, hogy az új szín valóban megvan és valóban különbözik a többitől. Meg kellett várnia, míg megtanulják hallgatni a muzsikáját.”⁴ A csáthi „evolucionista” vizsgálódás szerint Wagner nem tudott mindig hibátlanul megbirkózni zene és dráma kettősségével, ezzel Puccini többre ment. Wagner a csáthi zeneértékelésben „egyik első példánya a modern művésznek, aki komolyan foglalkozik a művészet esztétikai kérdéseivel. Kiszámítja előre azokat a folyamatokat, amelyeket a művészetének a hallgatók lelkeiben kelteni kell. Szóval öntudatos a végletekig.”⁵ Csáth esztétikai szemléletmódja tehát a lelki mozgatórugókkal, a befogadó lelkének felkavarásával (veszélyeivel), azaz a pszichoanalízissel, a modern pszichológiai kutatásokkal hozható összefüggésbe.

² Csáth Géza: *Wagner lírája* (1912). In: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. Összegyűjtött írások a zenéről. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000, 109., 111.

³ Csáth Géza: *Puccini* (1908). Uo. 11.

⁴ Uo. 11.

⁵ Csáth Géza: *Wagner*. Uo. 36.

A *modern* kulcsszó a csáthi látásmódban, és – a bécsi „modernisták”-hoz hasonlóan – Wagner vonatkozásában egy új emberfelfogást, a lelkivé válás metamorfózisát, a lélek hatalmát, az „elnyert saját valóság”-ot hangsúlyozza, illetőleg a lírai elemek dominanciáját emeli ki (vö. Hermann Bahr)⁶.

A „funkciós tonalitás” – mint zenei gondolkodásmód – rendet eredményezett, azaz harmónia alapú, pontos szabályok által működő hierarchiát, stabilitási-instabilitási viszonyokat, „amelyek a várakozás felkeltése és kielégítése, a feszültség és feloldás (disszonancia és konsonancia) dinamikája segítségével hatnak...”⁷ A tonalitás és atonalitás rendprobléma, mégpedig „rend a hangok között, az ember és a hangok, az ember és a természet között. Döntő azonban, hogy rendfogalmaink hová és mibe nyújtják gyökereiket: és milyen rétegekbe? Az összefüggéseknek egy bizonyos magasabb vagy mélyebb szintjén a művészetek szükségszerűen nyújtanak egymásnak kezdet, a különböző kifejezési törekvéseket ugyanazok a felismerések járják át. De ez, a szerves megfelelések összeccsendítése, csak egyik oldala az éremnek. A jelenségekben működő ellentétáramlás szüntelen beavatkozásra is kényszerít.”⁸

A fellelt Csáth-novella a váltás, az új zenei nyelv, a funkciós tonalitástól való eltávolodás/távolság/szakadás nézőpontjából közelít egy talált, áruba bocsátott kézirathoz. „A funkciós tonalitás rendszerétől való távolodást lényegében a feszültség és oldás közti távolság fokozatos növelésével érik el. Mozart korától, ahol egy megfelelő ponton alkalmazott teljes zenekari crescendo hallatán önkéntelenül felemelkedett ültéből a közönség, Wagnerig, aki a *Trisztánban* kifejezetten arra törekszik, hogy a lehető legtávolabbi pontig feszített vágyakozásunk ne teljesüljön, egyre magasabbra lendül az inga; elérve végül kilengésének maximumát, az elszakadási pontot.”⁹

⁶ Reinhard Lauer: *A modern Délkelet-Európa irodalmaiban* (A fogalmi tájékozódás kérdéséhez). Fordította: Fried István. In: Fried István szerk.: *Osztárk-magyar modernség a boldog (?) békeidőben* (Osztárk-magyar-kelet-közép-európai összefüggések). Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2001, 40.

⁷ Rákai Orsolya: *Lelki tükörrendszerek*. In: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. Összegyűjtött írások a zenéről. 2000, 587–588.

⁸ Mészöly Miklós: *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* (1965). In: *Otthon és világ*. Esszék, tanulmányok. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994, 380.

⁹ Uo. 588.

A *Régi levél kézírata* nem oly módon indul, mint a Csáth által kedvelt levélnovella (például *Régi levél*, *Hosszú baráti levél*), az én-elbeszélő itt előbb a levelet mint tárgyat, a zenét mint látványt problematizálja. Ugyanakkor a megtalált levél materialitására is nagyobb figyelmet fordít a szöveg, a médium jellegzetességei tudniillik játékba lépnek, akár kézíratról, akár képernyőről van szó, a digitalizáció távlatából a szubjektum még inkább új szemszögből tekint a régi kézíratra, a változó olvasási stratégiákra.¹⁰

A régi levél közlése/olvasása után a keret elmarad (természetesen a kézirat töredékessége is felvethető), a szöveg így módon a nézőkre gyakorolt hatást nyomatékosítja.

A Köln város szépségeit operadíszletként fürkésző, a várost mint idegen helyet felfedező (az időpont: 1911 októbere), az órásmesterek púposágát teoretikus nézőpontból vizsgáló, a púposág és türelem összefüggésében megállapodó utas-elbeszélő hosszabb bolyongás után jut el abba az eldugott összekötő utcába, ahol egy könyvesboltban (a kintiből a belső térbe lépve) rábukkan a kérdéses régi kézíratra. Az idegen elbeszélő a púpos órásmesterek lelki folyamatait, a kereskedő viszont a vásárló lelkiületét és gesztusait kutatja. A kirakatot szemlélő vásárló dúdolásából találja ki zene iránti érzékenységet, sőt német kiejtéséből idegenségét, magyar identitását is megfejtí. Kínálata tehát egy 1842-ből (1842. október 27.) származó magyar nyelvű zenei levél, amelynek írója Bereky Márton (Drezdában élő hegedűs), a címzett pedig a budapesti Simonffy (zeneszerző). A levél kalandos úton jutott el az üzletig, német nyelvre való lefordításáig. A kézirat hivatalos, közjegyzői archiválása, a vásárlónak való átadás szertartásossága kiemeli a kéziratolvasó és az idézett levél levélírói pozíciójának fontosságát. A keretben említett *A nürnbergi mesterdalnokok* és Pogner figurájának előhívása a másik Wagner-operára is, a levél középpontjába kerülő *Tannhäuserre* is ráhangol, a levélíró reflexiója kitér arra a bemutatót megelőző kételyre és várakozásra, amely egyben a közönség ambivalens hozzáállására, az újtól való idegenkedésére utal. A Wagner-bemutató

¹⁰ Hayles, N. Katherine: *A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége*. Fordította: Seress Ákos. Filológiai Közöny, 2004, 3—4. szám, 166—168.

előkészülete és a fiatal zeneszerző hozzáállása az operaház belső világát, a zenekar tagjait is megosztja, a bemutató előadás jeles közönsége végül némileg befogadóvá válik.¹¹

A próbák kulcskérdései a partitúraolvasás, a harmonizálás dilemmája és az ouverture (főként a melléktéma, Vénusz istennő mulatozása és a látvány) pozíciójának megerősítése. Wagner úr ugyanis kimondja: „Nem biztos, hogy az én partitúrámban mindennek úgy kell hangzania, amint leírva vagyok, de azért úgy hangzik mégis, ahogy én akartam.” (Csáth Géza *A párizsi Tannhäuser* című cikkében rácsodálkozik, majd az öregedéssel és/vagy a küzdelemmel indokolja az ouverture-ről való lemondást.) Wagner utasításai, a hangszerekhez és a részletek kidolgozásához való egyéni viszonyulásmódja (fúvósok és vonósok), majd durva vitái – amelyeket az önreflexív levélíró a zenekar tagjaiban felmerülő vitapontokra hivatkozva idéz –, a csáthi Wagner-szemléletre, az új művészetre fókuszálnak. A konvenciótól és a szabályoktól való differenciálódás szükségességét a levélíró én elfogadja. Érvelése a lehetséges feldolgozások újabb végtelen nagy terére, a nyitottság figyelembe vételére irányul, a címzettet pedig szintén állásfoglalásra készíti. Wagner zenéjének, „zenedramájának” erőssége és újszerűsége a levélíró nézőpontjából az egybeszövésben, a szerkesztésben rejlik. A levél szövegének fontos problémája a képiség, a festői látvány (például a bacchanália motívumai, a szép női test, a vadászok stb.), amelybe Wagner ugyancsak beleszól. A partitúra is értelmezhető festményként. Rákai Orsolya írja: „Monsieur Croche azzal döbbsentette meg hallgatóját, hogy (némi éllel Wagner és a wagneriánusok felé vágva)

¹¹ Eöszé László Wagner-életrajzában 1845. október 19-ére vonatkozóan ez olvasható: „A Tannhäuser a bemutaton hűvös fogadtatásra talál. Udvarias taps – még mindig a Rienzi szerzőjének – és csendes csalódás az új operában. A közönség nem értette, hiszen az előadógárda sem értette meg a művet. A kritika elutasító. – Megszólal az önkritika is: *Munkám igazi hibája Vénusz szerepének s ezzel együtt az első felvonás teljes nagy bevezető jelenetének vázlatos gyámoltalanok idologozásában rejlett.* – A második előadáson a nézőtér félig üres, a harmadiktól kezdve azonban, talán részben a párizsi díszletek megérkezése miatt is, újból növekszik az érdeklődés. Wolfram dala az esthajnalcsillaghoz, ez a lírai hangú zárt szám, népszerűvé is válik.” (Eöszé László: *Richard Wagner életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1974, 52.)

megjegyezte: míg Beethoven zenekari stílusa a fekete, fehér és szürke folyton változó, ám áttekinthető, elegáns játékán alapuló, finom és gazdag tónusú tollrajzra emlékeztet, addig Wagneré »egy sokszínű sűrű pép benyomását kelti«, amelyben szinte lehetetlen a hegedű hangjait a harsonáétól megkülönböztetni. Csáthnak (aki egyébként ugyancsak Beethovenhez viszonyít) szintén az a véleménye, hogy Wagner zenekarában a hangzás mesterségesen kavart káoszában sok szólamot követni sem tudunk, ám szerinte ezeknek nem is kell tudatosulniuk.”¹²

Wagner mint szereplő ebben a Csáth-szövegben nem zeneszerzőként, hanem a rendező segítőársaként és hangszerelőként ér el eredményt. Tudatában van annak, hogy a partitúraírás változásra szorul, hogy szakítani kell a megkövesült tradícióval. A *novella* levélbetétje akár a hangszerelés átváltozásaként, ennek parabolájaként olvasható. A partitúraolvasáson a csáthi koncepció szerint (Siklós Albert zeneakadémiai tanár elveire hivatkozva) azért kellene változtatni, mert így ennek gyönyörűségében minden zongorázni tudó részesülhetne. „Ha a partitúrákat így írnák – állapítja meg Csáth Géza *A hangszerelésről és a partitúraolvasásról* című cikkében –, akkor mindenki, aki zongorázni tud, könnyen tájékozódhatnék bennük. Közvetlen közelből tanulmányozhatná a nagy mesterek csodálatos zenekezelő művészetét, azt a bámulatos szellemi erőfeszítést, amely például egy Mozart-szimfónia vezérkönyvében, egy Wagner-opera partitúráköteteiben megnyilvánul. A zenei közreműködésnek mérhetetlen haszna volna ez. Senki sem tagadhatja. Még vitatni sem lehet. Talán egy új kornak kezdete a művelődéstörténetben!...”¹³

(2009)

¹² Uo. 592—593.

¹³ Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. 2000, 205.

Irodalom

Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. Összegegyűjtött írások a zenéről. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000.

Csáth Géza: *Puccini*. Jókai Könyvnyomda, Budapest, 1908.

Drucker, Johanna: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909—1923*. Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Eöszé László: *Richard Wagner életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1974.

Hayles, N. Katherine: *A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége*. Fordította: Seress Ákos. Filológiai Közölny, 2004, 3—4. szám, 151—170.

Lacan, Jacques: *Szeminárium Az ellopott levélről*. Fordította: Gángó Gábor. In: Kiss Attila Atilla—Kovács Sándor S. K.—Odorics Ferenc szerk.: *Testes könyv II. ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport*, Szeged, 1997, 27.

Lauer, Reinhard: *A modern Délkelet-Európa irodalmaiban* (A fogalmi tájékozódás kérdéséhez). Fordította: Fried István. In: Fried István szerk.: *Osztárak—magyar modernség a boldog (?) békeidőben* (Osztárak-magyar-kelet-közép-európai összefüggések). Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2001, 37—43.

Kunz, Josef: *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert* (2. Auflage). Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1978, 21—35.

Mészöly Miklós: *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* (1965). In: *Otthon és világ*. Esszék, tanulmányok. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994, 379—421.

Rákai Orsolya: *Lelki tükkörrendszerek*. In: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. Összegegyűjtött írások a zenéről. 2000, 585—608.

Somfai László: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene*. A művészetek összehasonlító vizsgálata. Kalligram Könyv- és Lapkiadó, Pozsony, 2007.

Thomka Beáta: *Csáth kettős naprendszere*. In: Thomka Beáta: *Esszéterek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988, 14—22.

Valdenfels, Bernhard: *Topografija stranog*. Studije o fenomenologiji stranog. Preveo: Dragan Prole. Stylos, Novi Sad, 2005, 209—235.

Függelék¹

A novella szövege

Csáth Géza: *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*

1911 októberében Köln utcáin kóboroltam. A szép őszi reggelben elragadóan szép volt a régi német város. A Rajna partján a belváros keskeny utcáit róttam a kíváncsi, fürkésző, üde és – sajnos oly ritkán jelentkező – elégedett érzéssel, amely – ebben reménykedem – állandó öröme lesz a mindennel kibékült öregkornak. Megmegálltam a kirakatok előtt, szemlét tartottam az apró műtárgyak, ékszerek, könyvek között sorban, amint egymásután következtek. Bekukucskáltam a boltokba is, vajjon mit csinálnak az öreg kereskedők és a természetes vastagkarú, kékszemű kereskedőnék. Egy órásboltban, púpos embert láttam dolgozni műszeres asztalka mellett. Először, mert ülve kell dolgozniok, tehát a nap túlnyomó részében nem mint púposok, hanem mint alacsonyra nőtt görnyedő emberek szerepelhetnek. Másodszor: testük arányai más nehezebb iparra alkalmatlanná teszi őket. Harmadszor idegrendszerük ha ingerlékeny is, de jó – mert minden szervük s így agyuk is túlontúl el van látva vérrel, hiszen egy felnőtt ember szíve dolgozik a testükben, amely viszont kicsiny, akár egy gyermeké! – ép ezért *türelemesek*, s az órajavításra kiválóan alkalmasak. Ily módon miután a kérdést, amely utamban megállított elég jól sikerült megfejtennem, folytattam a barangolást.

Csakhamar egy apró összekötő utcába értem, amely tele volt könyves boltokkal. Csupa régi tépett, kopott könyvek, rézmetszetek, színes litographiák fametszetek, fotografiák – a fotografálás első korszakából – díszlegtek a kirakatokban. Nem sajnáltam az időt. Az egyik bolt ablakán ott állott a felírás, hogy régi, igen érdekes kéziratok kaphatók. Megtekintés díjtalan. Bementem. A tulajdonos hamarosan eléem rakott egy nagy doboz elsárgult kéziratot.

¹ A szöveget betűhíven közöljük

– Sehr interessante Manuscripte!... – mondotta és úgy forgatta a dobozt, hogy lássam oldalt a nagybetűs felírását: „Musik.”

– Honnan gondolja – kérdeztem – hogy éppen ezek a dolgok érdekelnének legjobban.

– Ön uram zenebarát, efelől nem lehet kétség, hiszen mialatt a kirakatot nézegette folytonosan a Pogner szonoklatát füttyölte a Meistersinger első felvonásából. Csak most emlékeztem vissza, hogy valóban ezt a nyugodt szépségű remek melódiát dúdoltam és füttyöltem, mióta befordultam az utcába. A szűk görbe német sikátor a maga kis tornyaival, apró emeleteivel és erkélyecskéivel: a nagyszerű dalmű második felvonásának díszletét juttatta eszembe, ahol Pogner ötvös mester háza áll, ahol az inasok verekedése folyik le és ahol végre mikor az éjjeli őr tülke szól a nagy Wagner utasítása szerint.

A kereskedő azonban újra megszólalt:

– Uraságod, ha nem csalódom: magyar !

– Igen.

– A kiejtéséből gondoltam. Egy levelet fogok mutatni uraságodnak, amely magyar nyelven van írva, s amely bizonyára érdekelni fogja! ... Szorgosan keresgéltni kezdett a dobozban. Ezt a levelet az 1842. évben egy magyar ember, bizonyos Bereky Márton második operai hegedűs írta, Drezdából az ő barátjának Simonffy zeneszerzőnek Budapestre. A levelet az elhalt magyar zeneszerző örökösei adták el Lipcsébe a C. Walter cégnek, akitől az én atyám vásárolta meg. Ugyancsak ő fordította le a levelet magyarról német nyelvre is és közjegyzőileg hitelesítette is a fordítást, ami az eredeti kézírathoz csatolva van. Így, ... már meg is találtam...

És elővett egy hosszába összehajtott ívet, amelyet keresztbe sárga papírszalag fogott át a következő felírással: „Brief von M. Bereky (Dresden) zum K. Simonffy (Budapest) Gehalt: Uraufführung von Tannhäuser.–“

És a gépírásos közjegyzői okmány közepéből kivette a zsinórral hozzáfűzött levelet. Mohón kaptam a vékony szürke papiros után és olvasni kezdtem az elfakult írást.

Dresden 1842 okt 27. Tisztelt barátom uram! Mint megígérém kegyednek, ime tudósítom önt egy eseményről, melyről azt

gondolom, hogy figyelmeztést érdemel. Az Operánál tegnapelőtt este lett bemutatva egy romantikai dalmű: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg”. A műsorra tűzés előtt, mint ezt egyes zenészek – akik az igazgatósághoz bejáratosak – beszélék, számos intrikák folytak. Egyesek különösen a programunkban gyakran szereplő zeneköltészek ellene szólaltak fel, egyesek levélileg is, míg mások minden erővel pártolták a dalművet. Ez utóbbiak között különleg Metternich hercegnő és több előkelő grófok, kik a hercegnő udvarához tartoznak, említendőek. Az ellenesek főleg arra hivatkoztak, hogy a dalmű szerzője R Wagner még kezdő s már a vezérkönyv is tanúsítja, hogy úgy a hangszerelésben, mint a formában járatlan. Hangoztatták, hogy elmulasztotta a nagy mesterek műveinek tanulmányozását, miről operájának egész beosztása tanuskodik. Így például színházunk igazgatója felhozta, (s ezt többen hallották) hogy a prim hegedűszólamok helyenként oly nehezek, hogy a legnagyobb hegedűművész sem képes azokat lejátszani. A jelenlévő zeneköltész azt felelé, hogy adják kezébe a karmesteri pálcát ő kezeskedik róla, hogy minden oly módon fog szólni, amint ő akarja s e közben a következő kijelentést is tevő. – (ami sok vitára adott alkalmat) – „Nem bizonyos, hogy az én partitúrámban mindennek úgy kell hangzania, amint leírva van, de azért úgy hangzik mégis minden, ahogy én akartam.” Midőn zenekarunk jelenlévő Concertmeistere P. úr figyelmezteté a szerzőt, hogy akkor bajos lesz kitalálni, hogy mit akar tulajdonképp Wagner úr, – erre a fiatal ember majdnem dühödten azt felelé: én azt akarom csupán, hogy a partiet játsza ön le oly jól, s amennyire csak azt lejátszani képes és ez a hangzás lesz az, amit én akarok. Mindenki igen furcsának találta ezen kijelentést, végre azonban mégis műsorra lőn tűzve a dalmű.

Kezdetben mi csak az ouvertüret próbáltuk. Wagner ti. kinyilatkoztatá, hogy mindenekelőtt ezt kell tökéletesen betanulni, addig egy lépést sem mehetünk tovább. „Mihelyst ezt önök jól játsszák – mondá – az annyit fog jelenteni, hogy megértették mit akarok én és ha ezt megértették akkor már nyitott könyv lesz önök előtt az egész opera. Az ouvertüret négy nap egymás után próbáltuk reggel nyolc órától egészen tizenkettőig és háromtól hatig. Igen szépen indul, a fafúvók egy choráljával $\frac{3}{4}$ -ben, amely mindjárt teljesen jól ment.

Midőn azonban a chorál egy átvezető jellegű phrasis csoportozat grupp végeztével nagy crescendo után a rézfúvósokon fortissimóban jelenik meg, igen nagy zavarok keletkeztek. Próbáltuk ötször hatszor egymásután, de mindig „összement” jóllehet a szerző lábával és pálcájával egyaránt teljes erejével verte az ütemet. Végre kijelenté, hogy az első és második hegedűvel másnap reggel VIII-tól Xig külön próbát fog tartani. Azután pedig a nyitány Durchführung-jából vett elő egy részletet. „Uraim” – mondotta – „itt a klarinét hangja Vénusznak a szerelem istennőjének epedő hangját utánozza, amint énekelve hívja vissza eltávozott szerelmesét Tannhäusert.” Ez a részlet, melyet S. az I. Clarinétos kitünőleg játszott G-durban a hegedűk magas tremoló hangjaitól kísérve általában nagyon tetszett mindenkinek, kivéve P. urat a Concertmeistert, aki azt állította, hogy itt egy soló lett volna helyén való az ő számára.

A próba után kérte is a szerzőt, hogy a Clarinéttól vegye el ezt a solót és meghosszabítva írja át neki, hogy így alkalma legyen a nyitány alatt a művészetét produkálni, amit a publikum mindig nagyon méltányol sőt meg is kíván. Wagner úr azonban dühödten és egészen elvörösödve a haragtól így kiabált: „De hát mit gondol ön, lehet azt!? Nem kívánja tán, hogy adjak önnek egy kadenciát is ad libitum? Az ilyesmi lehetséges volt a régi operákban és a balettekben, de az én operáimban teljesen elképzelhetlen.” S azzal hátat fordított. A próba végén azonban kijelenté, hogy a zenekart kitünőnek tartja, csak idő kell hozzá, hogy megismerjék a dalművet és minden menni fog. Emellett azonban később láttam, hogy egy asszonnyal, kit nejjének mondanak, s kinek köpenye kissé kopottas volt, igen lehorgaszott fejével bandukolt haza.

A második napon a vonósokkal való külön próba után már meglehetősen jól ment a choral kifejlése is a teljes zenekaron. A harsonások azonban gyengén fújtak, majd midőn a szerző követelte a teljes hangot, panaszkodtak, hogy a túlságos erőfeszítést nem bírják ki. Erre Wagner úr kijelenté, hogy bátor lesz ezentúl egyenesen az ő számukra minden próbán egy kis hordó bajor sört csapra üttetni, mire a choral csakhamar hibátlanul és nagy lendülettel (Schwung) alakult ki. Egyébként véleményem az, hogy hasonló erejű fortékat egyetlen zeneszerző zenekara sem mutat fel mint Wagneré. Legfeljebb Meyerbeer hasonlítható hozzá, nála azonban a zenei eszme

kifejlesztése sohasem ilyen nagyméretű, úgy hogy Wagner annyiban van előnyben felette, amennyiben a hangerősség legmagasabb fokozása nála mindenkor együtt jár a gondolatnak (phrasis) legmagasabb fokozásával. E tekintetben Wagnert utolérhetetlennek gondolom, mert a legegyszerűbb phrasist is olyan érdeklő és meglepő módon fejt ki, amilyen módon ezt mások nem tudják. Például ha Lortzing feldolgozná Wagner valamelyik hasonló phrasisát a saját módja szerint, azt hiszem soha se volna képes a gondolatot hasonló fontosságra juttatni mint Wagnernél. Ellenben bizonyos vagyok, hogy ha pl. Wagner Lortzing egy melódiáját munkálná meg hasonló módon – épen olyan jelentőségre juttatná azt, mint a sajátját. Mindez úgy jutott eszembe, hogy gondolkodtam vajjon az ouverture egyes nem különösen talányos, mondhatnám boszorkányos részletéről hogyan kíséreljem meg fogalmat nyújtani. Egy ilyen részlet, amely egy kis dallamból, – mely egy ütemnél nem hosszabb! – van kifejlesztve, annak folytonos ismétlése által, de oly módon, hogy a phrasis minden további ismétlésénél a kromatikus hanglétrának mind magasabb és magasabb fokaira jut és ugyanily módon mozdulnak el az egyidejűleg szereplő összes szólamok is ami P concertmeister úr véleménye szerint, (ő a zenében elméletileg is kiválóan jártas) a Compositio-tan szabályai szerint teljességgel megengedhetetlen. Ő egyébként azon a nézeten van, hogy Wagner úr képzettségének a hiányából ered és a társalgóban zongorán bemutatta, hogy hogyan kell a megfelelő részeket szabályszerűen harmonizálni. Én elismertem ugyan, hogy igaza lehet, de azt a véleményemet voltam bátor hangoztatni, hogy e szabályoktól kívánatos legalább olykor el is térni mert ha nem így volna, akkor ugyanazon dallamot a világ minden zeneszerzője egyképen harmonizálná és dolgozná ki, ami nem lehet kívánatos és oda vezetne, hogy a zenében a művészi alkotás csakhamar kimerítené az összes melódikai kombinációkat, míg ha az eltérés megengedett akkor a feldolgozásnak újabb végtelen nagy tere nyílik. P. úr kijelentette, hogy amit beszélék az egyáltalán nem állhatja meg a helyét és ha tanultam volna elméletet, nem tettem volna ilyen nyilatkozatot.

Vajjon kegyed tisztelt barátom uram, hogyan gondolkodik e tárgyban, nem inkább az én nézetemhez csatlakozik-é, nagyon érdekelné ha erre vonatkozólag legközelebbi levelében részletesen válaszolna.

Visszatérve a nyitányra: ez a negyedik napon délutáni próbán már egészen tökéletesen ment. R. Wagner úr kijelentette, hogy a zenekar a legjobb zenekar egész Németországban és hogy boldog, hogy mi játszuk az ő művét. Az opera egyéb részeit már jóval könnyebben tanultuk be. Beteljesedett, amit a szerző előre megmondott, hogy t.i. a nyitány megértése után már minden könnyen fog menni, ami onnan magyarázható, hogy annak részletei a darab folyamán lépten nyomon előkerülnek. Így például az ouverture második témája Vénusz istennő népének mulatozását (Bachanalia) fűsti amely azután jóval részletesebben lejátsszódik előttünk az I felvonás elején. A nyitány záró-témája szintén csakhamar előjön. Ezt Tannhäuser a dalnok énekli aki a dallal, mint a szerelem himnusával köszönti Vénusz istennőt, a kedvesét.

A bemutató előadáson, amelyen Drezda legmagasabb előkelősége jelen volt, továbbá Lipcéből, Kölnből és Münchenből a legkiválóbb zeneszerzők is: így Schumann, Lortzing és mások – ez a jelenet tette a legkedvezőbb hatást. A rendező valóban nagyon kitett magáért, bár Wagner is mindenbe beleszólt többször felmászott a szinpadra a pult mellől és egy izben annyira ugrándozott, hogy a világító reflektort feldöntötte és csaknem elájult a fájdalomtól, mert a nehéz állvány ráesett. A színésznők, akik tricotban nymphákat és latin istennőket ábrázoltak e jelenet alatt legvonzóbb bájaikat állították a közönség elé. Nevezetes, hogy Wagner azt kívánta volna, hogy csípőiket takarják el levélfűzésekkel ellenben lábszáraik maradjanak teljesen mezítelenül és táncoljanak mezítláb; ezt azonban az intendáns ő excellenciája nem engedte meg. A felvonás tovább úgy folyik, hogy a dalnok Tannhäuser² elmenekül Vénusz karjai közül miután már megcsömörlött a folytonos szeretkezéstől és a honvágy ejti őt hatalmába. A szín elsötétül és csakhamar újra kivilágosodik, a dalnokot már vándorlása céljánál látjuk a wartburgi vár alatt a völgyben, ahol egy kereszt alatt áhitattal és mély bűnbánattal szívében szemléli a gyönyörű tavaszi tájat (C.I. Miller udvari színházi fő díszletmester úr csodásan szép műve.) Egy pásztorfiú (soprán-soló) dala hallatszik, aki a májust köszönti egy rövid dallal. Szép hatást tesz, hogy a teljes zenekar tartós fortissimója után (amely

² Az eredeti kéziratban következetlenül szerepel: Tannhäuser, illetve Tannhäuser.

egyébként azért is szükséges, hogy a nyílt színen való változás zörejét, melyet a díszítő munkások (a közönség ne hallja), itt minden kíséret nélkül szólal meg az ének.

Azután az angol-kürt szólal meg, mely a pásztor sipját képviseli és igen egyszerű kis dallamot hangoztat. Miközben a pásztor furulyázgat hallatszik távolról a Rómából visszatérő zarándokok éneke. Ez a chorál a nyitány fő témája és egyszersmint vezető gondolata. A szonátaforma t.i. itt úgy módosul, hogy a reprízben a mellék és a záróthéma teljesen kimaradnak és az csupán a főthémából van kialakítva. Igen merész, de egyúttal nézetem szerint teljesen megokolt szerkesztés, miután az opera csak az első felvonás első felében tárgyalja Tannhäuser életének a Vénusznál töltött szakaszát, és a dráma egész többi folyamata magát a vezeklést tárja elénk. A pásztor furulyájának a dallama mint említém összeszővődik a zarándokok énekével és csak miután az ének mind feltűnőbb, erősebb lesz, hagyja abba természetszerűen a pásztor a furulyázást és kezd figyelni a szent zsolozsmára. Ez az egybeszővés mesteri munka és egészen újmódi, amennyiben bár sok dalműben fordul elő hasonló zenei helyzet, de senki az általában ismert szerzők közül ilyen szép és genialis módon nem oldotta meg ezt a feladatot mint Wagner. A zarándokok átvonulnak, daluk ismét messziről hangzik és egészen elhal a távolban, midőn kürtszó harsan fel a bércek között. Vadászok jönnek, a wartburgi örgróf udvarával, számos dalnokokkal (u.m. Wolfram v. Eschenbach, Schreiber, Bieterolf stb. mint a szerző a próbákon elmondá, akár hős is mind valóban létező személyek voltak) és vadásznéppel. Felismerik a dalnokot, örömmel üdvözlük (sextett) hívják vissza a fejedelmi udvarba. Tannhäuser azonban szívében elkeseredéssel és a bűn tudatával nem akar velök tartani, míg csak Wolfram (baryton) Erzsébet nevét nem említi. E hölgy az örgróf húga, aki régi szerelmet táplál a dalnok iránt. A második felvonásban dalnokverseny játszódik le a fejedelmi udvarban, amelyen az összes dalnokok résztvesznek. Tannhäuser itt elárulja magát, Vénusz dicsőíti énekében, és a minden ábrándozástól és hódolattól mentes érzelmi vágyat a szép női test iránt való őszinte mámort, elragadtatást.