

Baranyai Zsolt

BRÓDY SÁNDOR NOVELLÁI

2011. 11. 11.



Bölcsészdoktori értekezés

SZEGED

1974

B 999



"Én megcsináltam a magam dolgát. Az ujmódi magyar írásnak, az új földnek talán mégis-csak én voltam a megtermékenyítője, ganéja; ahogy tetszik."

/Levél Gárdonyi Gézához/

"Természetes és szükséges is, hogy minden kötetemben legyen legalább egy önálló és befejezett történet, egy ugynevezett novella, amelyet szeretnék a mai divatos és szokott formájából kilendíteni... a történet megcsinált részét akarom eltüntetni, a kompozíció és az ismert hatások kedvéért nem fogom meghamisítani az életet, amely ugyis fantasztikusabb és érdekesebb minden képzelőerőnél... ezekben a kisebb történetekben be akarok hatolni a valóság és a jelen veséjébe, ...hogyan felfedezzem magunkat magunknak, hogy megrázzam és felüdítsem az olvasót."

/Fehér Könyv. 1900. január./

B E V E Z E T É S

Bródy Sándor nélkül "valaha el sem lehetett képzelni a magyar irodalmat" - vallja Krúdy Bródyról szóló regényes életrajzában. /1/ Ha az után kutatunk, hogy a 19. sz. utolsó negyedének magyar irodalmában érvényre jutott új irányzatok kikre hatottak, kik voltak nálunk a legjelentősebb képviselői - az elsők között találjuk Bródyt. Ha a századforduló stílusforradalmát jellemezzük, vagy a Nyugat-nemzedék ujitásának előzményeit keressük - ismét csak Bródy nevével találkozunk. Műfajtörténetileg ezeket az éveket tartják a magyar novella virágkorának - s a legjelentősebb novellistáink egyike szintén Bródy. De jelentős mint regényíró, nagy drámái pedig fordulópontot jelentenek a magyar színpad történetében. Bármit vizsgálunk a modern magyar irodalom történetében, az eredeteknél mindenütt ott találjuk Bródyt. Bródy egyszóval: ujitó. Ujitó stílusban és műfajban egyaránt, de tematikai gazdaságban is. "Ő hozta a legtöbb témát és problémát a századforduló magyar irodalmába", a "szociális látást és érzést" - írja róla Czine Mihály. /2/

Bródy uttörő a naturalizmus magyarországi meghonosításában és a szecessziós stílus irodalmi nyelvének kialakításában. A legnagyobbak eredeztetik magukat tőle: Ady, Babits, Krúdy, Móricz. Minden újnak a forrása ő, szinte vele kezdődik a 20. századi magyar irodalom.

A kortársak, akik tanítvány^{uk}nak vallják magukat, mestereinkben mindenekelőtt az újítót tisztelik. Móricz 1930-ban, Bródy síremlékének avatásán mondott beszédében hangsúlyozza: "Te voltál az a magyar irodalomban, aki legelőször fújtad meg azt a trombitát, amely új szemléletre szólította fel a látásokat." /3/ Ezt az új szemléletet üdvözli legelső kritikusa is a Nyomor megjelenése alkalmából: "A kötet irányával nem érthetünk mindenben egyet, de azért nem tagadhatjuk meg írójától az eredetiséget. Nem süllyedt egészen Zola egyszerű utánzójává, hanem mestere vezetésével maga igyekezett látni s a látottakat Zola iskolájának modorában leírni." /4/ Ady szerint is "új, színes, buja, szemléletes írásművészetével, elragadó szertelenségével új jelenség volt mindenképpen..." /5/ De éppen Adynak talán egy kicsivel, egy szubjektív tényezővel többet is jelentett Bródy. Lelki, alkati rokonát látta benne; A MŰVÉSZT. Ignótus szellemes szójátékával: "Bródy - művészember: főképp mint ember volt művész." /6/

Bródy Sándor a századvégen mint a par excellence művész típusa, megtestesítője vált az irodalmi élet vezéralakjává, s ezt kénytelen volt tudomásul venni barátja, ellensége. Justh Zsigmond, akinek Bródyhoz való viszonyát mindvégig bizonyos arisztokratikus távolságtartás jellemzi, így emlékezik meg

Naplójában Bródyról: "Ez is egy érdekes, s az irodalmi világ mindenestre egyik legérdekesebb alakja. Bár érdekesebb, mint értékes. Csak művészileg lehet összeköttetésben lenni vele, mint ember - igen keveset ér. Ez is orientális typus, de egészen más, mint Gozsdu. Expansív, exuberáns zsidófiu. Ez könyveinek is egyik legkiválóbb tulajdona, sok és csapongó színek. Emberismerete elég, bár mindig charge-ban jelentkezik, tulozza a színeket, egyrészt őszintén, másrészt tudatosan és akarva." /7/

A művész-egyéniesség tudatosan vállalt szerep is Bródynál, nemcsak alkatának megnyilvánulása. /E szerepnek a vállalása teszi emberileg is szimpatikussá Ady számára; míg Justh-tól pontosan ez távolítja el./ Feltétlenül ezzel magyarázható nagy népszerűsége a kortársak között. Művész-alkatából, az élet intenzív éléséből művészete csak nyerhetett. Művész-alkat, szeizmográf-alkat kellett ahhoz, hogy az osztályellentétek feltárásával közvetlenül meg nem ragadható, az erkölcsi szférában latensen meglévő anakronisztikus, rothasztó jelenségeket is érzékelje. S a művész maximálisan ki is használta az alkati érzékenységet, kifinomult reagálókészséget, a minden iránti fogékonyságot. Innen az életmű rendkívüli tematikai sokfélesége.

Bródyban oly erős a megnyilatkozás, a minden benyomás azonnali rögzítésének igénye, hogy a kifejezés megformálására többnyire már nem fektet súlyt. Látszólag paradoxon, de a sokra hivatott művész mégsem pazarló, amikor szinte ontja papírra vetett vázlatait. Nem meggondolatlanságból, könnyelműségből

teszi ezt, hanem alkata parancsára. Bródy és a szecesszió kapcsolatának vizsgálatakor majd kitérünk arra, hogy mennyiben a kor teremtménye az ilyen fajta "művészlélek". A művészalkat velejárója az improvizáló-készség. Az improvizáláshoz - a tehetség mellett - nagyfoku szabadságra is szükség van. Talán ezért is nem vállalta Bródy a műfaji-formai kötöttségeket, ezért feszítette szét a tradicionális műfaji kereteket, "lazította fel a formát"; ezért ujitó.

Babits szerint "az új magyar próza stilromantikája" Bródyval kezdődik." /8/ Valóban, népszerűsége nagymértékben stilusának köszönhető. Írásai jelzőkkel dusan diszitett mondatokkal, a köznapi szóhasználattal ujszerűnek, modernnek tündek, és megnyerték a szecessziót a maga izlésévé asszimiláló századvégi olvasóközönség tetszését. A szecessziós irodalmi stilus nem mentes helyenkénti modorosságtól, s ez érződik itt-ott Bródy stilusán is. Egészében véve, nyelve mégis elüt ettől. Nemcsak azért, mert - a témának megfelelően - felhasználja a tájnyelvet, vagy a köznyelvi normává váló lipótvárosi nyelvet. Ettől stilusa és nyelve természetessé válik. De nyelvének átütő ereje sajátos dinamizmusában van: a gondolat legadekváltabb prózanyelvi megformálását változtatja Bródy költői képeknek, metaforáknak és szimbólumoknak a prózanyelvben való szerepeltetésével.

Szinte tökéletes mesterségbeli tudása lekötölezzettjeivé tette irótársait. Magával ragadó stilusa, témáinak sokszínűsége széles olvasótábort szerzett neki. De az igazi írói rangot, a társadalmi megbessülést mással szerezte meg magának. Nem is szerezte; úgy kényszerítette ki. Ez pedig:

az éleslátással párosuló bátor társadalombírálat. Ez érződik minden művében, s forradalmi gondolatainak két szócsövében, a maga irta-szerkesztette Fehér Könyvben és lapjában, a Jövendőben.

Ismét Krudyt idézhetnénk, aki találóan foglalja össze 1924-ben írt nekrológjában, mit jelentett nekik, a kortársaknak Bródy; miért tetszett fellépése első pillanatától fogva.

"Végeredményben nem volt érdemes vitatkozni bármely új irodalmi hang felett, mert aranypengése, irodalmi szuverenitása csak a Jókai hangjának volt. Mit akarhattak itt azok, akik ... új acéltollat meritettek a tintásüvegbe? De mégis tetszett Bródy Sándor. Tetszett a fiataloknak; az irodalom kakasülőjéről messzebbre láttak, mint a földszint komótos zsöllyebérlői... Tetszett a nőknek, akik rájöttek arra, hogy már csak anyjuk, nagyanyjuk volt hasonlatos ahhoz az eszményi Nőhöz, akit idáig a regényírók festgettek. ... Tetszett azoknak az elégedetlen lelkeknek az új író, akik soha életükben nem próbálkozhattak meg egy romantikus regény végigélésével, mert a hétköznapi gond rabgyermekének jöttek a világra, elégedetlenség volt a szülőanyjuk, keserű szegénység az apjuk." /9/

A kortársak, személyes ismerősei - még a legnagyobbak is! - a rajongás, a tisztelet és az elismerés hangján nyilatkoztak Bródyról. Bródy egyéniségéről, az emberről és művésztől, aki - ahogy Ady mondta róla - "vér-a-vérből fia a legujabb magyar társadalomnak.." /10/

Az utókor már csak művei felől közelítheti meg őt. De mennyire más hangon szólnak már ezek az emlékezések, méltatások! A szenvedély, a szimpátia Bródy személye iránt lankadatlan. De műveit csak kevés elismerő szó illeti. Méltatóinak egy jelentős része félve teszi fel a kérdést: alkotott-e tökéleteset Bródy Sándor, vagy legalábbis mennyi a maradandó az életművéből? Utóélete azzal kezdődött, hogy - elfelejtették. Elfelejtették vagy tiz évre. Juhászné szellemesen, de találóan beszél Bródy három haláláról. Az első halál: öngyilkossági kísérlete, a második: tényleges halála, a harmadik pedig: a feledtetéssel, elhallgatással kezdődő utóélet. Bródy "rosszkor" halt meg, "amikor a föld alá és az emberi szívekbe szorultak vissza azok az eszmék, vágyak, gondolatok, remények, amelyek életművét áthatották"./11/

Bródy rehabilitációja lényegében a halála tizedik évfordulója kapcsán megjelent értékelő visszaemlékezésekkel kezdődik. Ekkor íródtak Babits - már fentebb idézett - híres sorai, melyek a személyes vallomás hangján egyuttal helyét is kijelölik az irodalomtörténetben.

Szinte az egy Babits kivételével - aki megfellebbezhetetlen kijelentéssel veszi védelmébe nyelv- és stílusujtató érdemei miatt - minden méltatója azzal küzd, hogy megtalálja: milyen értéket hagyott örökül Bródy Sándor? Hatvany, Ignótus, Juhász Gyula, Karinthy Frigyes, Krudy, de az újabb értékelői is: Bóka László, Kárpáthy Aurél, Sötér István, Szauder József - különböző kételyekkel viszonyulnak egyes műveihez. Van egy-két kétségtelenül jó drámája, néhány kevésbé jól sikerült regénye, /a többi regény gyenge/ és

vannak - talán több tucat is - igazán remekbe sikerült novellái. Mindnyájan egyetértenek viszont abban, hogy ha nem is alkotott "halhatatlan remekművet", irodalomtörténetileg igen jelentős az életműve; jelentősége - hatásában van. Vannak írók, akiknek valódi jelentőségét nem is létrehozott műveiken, hanem hatásukban mérhetjük le... Bródy sokkal jelentősebb író volt, mint egyik vagy másik műve." - állapítja meg Sötér. /12/

Akik szerették Bródyt - nem a műveiről beszéltek. Akik nem szerették, azok elsősorban művein keresztül bírálták. Halála óta éppen 50 év telt el, kellő távlat ahhoz, hogy most már műveiben keressük az értéket, művein keresztül határozzuk meg jelentőségét. Az irodalomtörténeti "érték" és a művészi érték nem mindig kell, hogy egybeessen a kutatásban. De egyetlen egy esetben feltétlenül egybe kell esnie: magában a műalkotásban.

Az újabb kutatás - Diószegi András, Czine Mihály, Földes Anna, Juhász Ferencné és Nagy Péter munkái - azt látszik igazolni, hogy a drámában és a novellában alkotott Bródy jelentőset, értékeset. "Expansív" egyéniségének kisugárzása nem szűnt meg halálával, tehetsége nem csak közvetett módon, hatásában nyilvánul meg, hanem sikerült abból komoly értékeket átmenekíteni műveibe és megőrizni az utókor irodalma számára.

A D O L G O Z A T T Á R G Y A

É S M Ó D S Z E R E

Dolgozatunk célja: Bródy Sándor novelláinak vizsgálata, a novellista Bródy pályájának megrajzolása.

A szakirodalomban komoly eltérés mutatkozik Bródy kisebb terjedelmű szépprózai művei számának becslésénél. A szerző fia, Bródy András szerint apja novelláinak, elbeszéléseinek, tárcáinak száma több mint ezerre tehető. /1/ Juhász Ferencné széleskörű kutatáson alapuló véleménye azonban sokkal meggyőzőbb; szerinte Bródynak jóval kevesebb szépirodalmi igényvel készült kisprózai műve van, hogy számszerűleg mennyi, annak kimondásától óvakodik. /2/ A pontos regisztrálás egyébként is eleve lehetetlen. Nemcsak azért, mert mindezig nem készült Bródy műveiről hozzáférhető és megbízható bibliográfia, - azért sem, mert a kétezernél is többre rugó írásainak jelentős hányadát nem tudjuk műfajilag meghatározni. Igen sok a publicisztika és a szűkebb értelemben vett szépirodalom határán álló alkotása, amelyek szükségszerűen ide is, oda is besorolhatók. Nehezíti a helyzet még egy, Bródyra sajátosan jellemző körülmény: ugyanazt a művet címcserével, vagy némi szövegváltoztatással többször

is megjelentette. A kérdés megnyugtató tisztázásához át kellene tekinteni mindazokat a századvégi lapokat, amelyekbe Bródy publikált. A közel félszáz napilap és folyóirat áttekintésére - objektív akadályok és a munka rendkívül időigényes volta miatt - nem vállalkozhattunk. /3/

Bródy novelláinak vizsgálatát kötetekben megjelent művei alapján végezzük, esetenként a legjelentősebb századvégi lapokban közölt műveit is felhasználva. Az alábbiakban felsoroljuk azokat a köteteket, melyekben novellája, rajza, tárcája, vagy más egyéb, a kispróza körébe tartozó alkotása található. /4/ Szempontunkból csak a szerző életében kiadott kötetek érdekesek, azoknak is csak az első kiadása, közülük ugyanis sok két, három, sőt, van amelyik négy kiadást is megért. /Ezek a NYOMOR-t kivéve mind változatlan utánnyomások./ Bródy novellásköteteinek első kiadása:

1884 NYOMOR

1888 EMBEREK

1891 SZINÉSZVÉR /A kisregény mellett négy novella is található a kötetben/

1892 REGÉNYTÁRGYAK

1893 APRÓ REGÉNYEK

ÉJSZAKA - REJTELMEK

1894 REJTELMEK

1897 AZ ASSZONYI SZÉPSÉG

1899 EGY FÉRFI VALLOMÁSAI ÉS ÉLETKÉPEK

1900 EMBERFEJEK

1902 ERZSÉBET DAJKA ÉS MÁS CSELÉDEK

A NAGY REGÉNYEK ALAKJAI

ÁRVA LEÁNYOK /1900?/

1904 KIRÁLYIDILLEK ÉS EGYÉB VÁZLATOK

- 1905 A MUSKÁTLIS KISASSZONY ÉS EGYÉB ELBESZÉLÉSEK
1906 PALATINSZKY JANKA ÉS MÁS ELBESZÉLÉSEK
AZ AUTOMOBIL ÉS MÁS ELBESZÉLÉSEK
1907 REGÉNYIALAKOK
A HERCEGKISASSZONY ÉS MÁS ELBESZÉLÉSEK
1911 LYRA
NOVELLA
JEGYZETEK A SZERELEMRŐL
1912 IMRE HERCEG
1913 HUSEVŐK
1914 ÁRNYÉKOK
ELMÉLKEDÉSEK
1918 A KÖTÖRŐ ÉS EGYÉB ELBESZÉLÉSEK
1922 A SZERELEM ÉLETTENA
1923 A NÁSZ
1925 REMBRANDT /posztumusz/

E kötetekben található művek közül szinte mind megjelent már korábban napilapban, folyóiratban - esetleg más címen -, jelentős részük pedig több kötetben is szerepel. A többszöri megjelenés oka nem a mű esztétikai értékében keresendő. A kötetek tartalma arra vall, hogy Bródy általában nem fordított gondot azok összeállítására. Lehetetlen megállapítani bármi-féle elvet is, amely szerint kiválogatta volna a hatalmas, korábban már publikált anyagból a kötetre valót. Más a helyzet, ha kiadói felkérésre állította össze a könyvét. Így történt például, hogy A NAP LOVAGJA 1906-os, a Magyar Regényírók sorozatban megjelent kiadása - melyet Mikszáth szerkesztett és írt hozzá előszót is -, a regény mellett két olyan elbeszélését is tartalmazza, amely Bródy legjobb munkái közé tartozik: a JISBI BÉNOB-os és a BÖLÉNY-t. De ellenpélda is akad,

mégpedig elég sok. A CRAS, a KATÓ, az EGY SZÁL BUZAVIRÁG, vagy akár az ORGONAVIRÁG, melyek gyenge alkotásoknak minősíthetők, nyilván nem esztétikai értéküknél fogva kerültek be egymás után megjelent két kötetébe is, a REGÉNYTÁRGYAK-ba /1892/ és az APRÓ REGÉNYEKBE /1893/. Ezek a parabolaszerű tárcák - a bennük lévő erkölcsi példázattal és szerelmi témájukkal - nyilván közönségsikert jelentettek. Az anyagi szükség is rávitte Bródyt arra, hogy többször is kiadja ugyanazt a művét, - néha címcserével, szándékosan is megtévesztve az olvasót. /5/ Bródynak az ujságírói - szerkesztői munka és az írások leadásának állandóan sürgető határidő-kényszere miatt arra nem maradt ideje, hogy műveit aprólékos gondnal csiszolja, - a kötetek összeállítására nyilván még kevesebb maradt.

A fenti körülményeket figyelembe véve körülbelül háromszáz kisprózai alkotás vizsgálata alapján rajzoljuk meg a novellista Bródy pályaképét. Ez olyan feladat, amelyben nem támaszkodhatunk pusztán az irodalomtörténeti kutatásokra, hanem a műelemzés eredményeit is fel kell használnunk. Az irodalomtörténet és a műelemzés módszereit párhuzamosan alkalmazni igen nehéz, pedig minden, az irodalom körében végzett kutatásnak ezt kellene megvalósítania. Erre törekedett, - s példamutató eredményt ért el - Király István Ady-monográfiájában, melyben "a történelmi szempont s a versegészben való gondolkodás" elvének együttes alkalmazásával végezte el Ady kimagasló életművének "világképelemzését". /6/ Műelemzést nagyon sok szempontból és sokféle céllal lehet

végezni. Mielelemzést készíthet az irodalomtörténész egy-egy életmű lényeges vonásainak megragadása céljából, vagy a komparatista, hogy megrajzolja egy irodalomtörténeti korszak részletes, átfogó képét. Az elméleti irodalomtudós megint más szempontból elemez, neki bizonyos elméleti - esztétikai kategóriák feltárására van szüksége. Az irodalmi kritikától pedig már a pozitivizmus is azt kérte számon: a művek elemzése helyett miért elégszik meg azzal, hogy kritika gyanánt első olvasatra kialakult impresszióit mondja el. A müelemzés tehát pontosan nem lokalizálható az irodalomtudományon belül, éppen ezért felhasználható annak minden területén. A bizonyos szempontok alapján történő elemzések azonban a műnek csak részleges feltárását eredményezik. Teljes feltárására nem is lehet vállalkozni, hisz amennyiben ez lehetséges volna, azt egy adott korban elvégeznék, - s akkor maga a mű érdekét veszítené későbbi korok számára. Eugene Ionesco írta 1929-ben az irodalmi mű ontológiájáról az alábbiakat. "Az esztétikai változások során az emberiség minden műalkotása olyan mondanivalóval gazdagodik, ami talán nincs is benne, de az egymást követő nemzedékek neki tulajdonítanak. A mykénei kultúra kortársai egyfajta módon értelmezték az Iliászt, azóta viszont számtalan módon és értelemben tükröződött az utóbbi három évezred esztétikai tudatában..." /7/ Az irodalmi mű többértelmű, - Adrian Marino szerint: "állandó jelentéslehetőség" -, s éppen ez a többértelműsége magyarázza végső soron létét is. /8/ Ebből a többértelműségből viszont nem következhet sem agnoszticizmus, sem relativizmus

az elemzésben. A mű megismerhető, éppen a mondanivaló rendszerező elve miatt, amely, mint összehúzó erő, maga köré tömöríti s egyuttal maga alá is rendeli a különböző jelentésrétegeket. "...bármilyen gazdagok, különbözőek, sőt ellentétesek is legyenek egy mű jelentései, minden egyes jelentés egyetlen törzsről szakadt le, s egyetlen, jól strukturált, végső egységet alkot." - írja Adrian Marino. /9/ Ez a végső egység a különböző részleteket, jelentéseket kompozícióba foglalja. A műalkotás lényege tehát a kompozíció, melynek az a rendeltetése, hogy a mű különböző elemeit olyan összefüggő rendszerbe foglalja, hogy az egy egységes egész benyomását keltse. A műelemzésnek a kompozícióból kell kiindulnia és végső célként oda kell visszajutnia. Természetesen nem lehet számba venni a műalkotás minden egyes elemét /különösen nagyterjedelmű mű esetén/, mégcsak szerkezetének minden egyes viszonylatát sem, hanem csak a mű összetartó erejét biztosító belső összefüggések feltárása a cél. Ezuton megragadható az a végső egység, amelyről A. Marino beszél. "Ez a végső jelentések, a világról és az életről vallott nézetek, az én és a létezés közötti mély kapcsolatok szférája, amely minden valamennyire is összetett mű tartozéka... Egy mű jelentései bizonyos mértékben konvergálnak, egy végső /ontológiai, etikai, politikai/ mondanivalót körvonalaznak..." /10/ Ha az elemzés ilyen mélységekig jut, el is érte célját, mert megragadta a műben azt, ami csak belőle kibontható, de ugyanakkor túl is mutat a művön. Műelemzés és történetiség, a szinkrónia és diakrónia módszere így támaszkodik egymásra, így egészíti ki

kölcsönösen egymást. "A jó egyedi műelemzés egyben tipizálás is... - állapítja meg Széles Klára -, távolibb, s már lényegében diakronikusabb vonatkozásokat is magában rejt." /11/ Ez ismét csak a kompozícióból következik; minden történeti korszaknak és minden korstílusnak megvan a maga sajátos, egyedi, csak őrá jellemző kompozicionális eszménye. Az esztétikai izlés megváltozása a kompozíció szerkezetének változásával jár együtt. De nemcsak történeti változásában jellemző a kompozíció, hanem egy adott korban belül is: a nagy, a kiemelkedő műalkotást a kompozíciója emeli ki a kisebb jelentőségű művek közül. A jó kompozíció korszakalkotó jelentőségű, vagyis a saját belső szerkezeti egységével mintát, példát szolgáltat a szerkesztés módjára. Ilyen értelemben viszont a "mintakompozíció" nem sorolható az őt követő alkotások sorába, nem sorolható egy adott műalkotás-típusba, - felette áll a típusnak, mint az esztétikai izlésnorma megújítója. Azok az alkotások viszont, amelyek nem érik el az esztétikai norma megújításának határát, de az életműben tapasztalható változások "együtteseit képviselik", - azok a típusok. /12/ Így Bródy legjobb művei nem sorolhatók be maradéktalanul egy műfajtipusba, az általuk előidézett változás viszont nyomon követhető ~~egy~~ adott típusu alkotásokon, például a rajzon vagy a tárcanovellán.

A dolgozatban található elemzések tárgya mindig egy adott műalkotás, célja azonban nem a mű esztétikai értékeinek kimutatása, hanem hogy a kompozíció szerkezeti elvének megragadásával a művet az irodalomtörténeti folyamat összefüggéseibe he-



lyezzük és azon belül értékeljük.

Az elemzés módszerét alapvetően az elemzés tárgya határozza meg. Jelen esetben kisprózai művekről van szó, azaz prózában /"prózanyelven"/ megírt epikus alkotásokról. Kiinduló pontunk az epikus kompozíció. Az epikus kompozíció szerkezetének kialakítója a történet, vagyis a térben és időben szerveződő eseménysor. Ez feltételezi, hogy szereplő személy vagy személyek legyenek benne, akikkel történik valami, - s magától értetődően mindez egy meghatározott helyszínen /környezetben/ kell hogy történjen. E hármas ismerv - mely Wolfgang Kaysertől származik -, minden epikus kompozícióra jellemző, bár a háromnak egymáshoz való aránya a művön belül koronként más és más lehet. De nem elegendő csak az epikus sajátosságok figyelembe vétele, e mellett a prózának, mint a szóbeliség és írásbeliség jegyeit egyaránt magán viselő formának a jellemzőire is tekintettel kell lenni. Mindezek együttes figyelembe vétele úgy oldható meg, ha a szerzőnek a művéhez való viszonyát tekintjük a műalkotás felépítését, belső szerkezetét meghatározó tényezőnek. Ezt a viszonyt az irodalomelmélet nézőpontnak /point of view/ nevezi. /13/ A művészet antropomorf jellegéből következik, hogy bármely művészeti ágba tartozó alkotás elemzésénél mérlegre kell tenni a mű és szerző viszonyát. Viszont kétségtelen az is, hogy nem minden művészeti ág esetében jutunk messzire a nézőpont vizsgálatával. B. A. Uszpenszkij szerint a nézőpont kutatásának a kétsíku művészetekben van jelentősége. /14/ Két síkon ő a kifejezést és a tartalmat érti, vagyis az ábrázolás és az ábrá-

zolt síkját. A kétsíku művészeti ágak, mint például az irodalom vagy a film "közvetlen kapcsolatban állnak az ábrázolt szemantikájával" - írja, míg az absztrakt festészet, az ornamentika vagy az építészet esetében nem beszélhetünk két síkról, egész egyszerűen nincs jelentősége az ábrázolás és az ábrázolt megkülönböztetésének. /Az idetartozó alkotásoknál az ábrázolás "szintaktikája" a döntő./

Az irodalomban, azon belül is az epikában és a drámában nagy eredményeket érhet el a nézőpont-kutatás. /A lirában - mivel a líra közvetlen megnyilatkozás -, csak bizonyos alfajok esetében célravezető az ilyen irányú vizsgálódás./ Az epikában és a drámában - természetesen csak in abstracto "tisztá" epikumot és drámaiságot értve! - nincs mód a közvetlen írói megnyilatkozásra, az csak áttételesen, az érzéki megjelenítés objektivációján keresztül juthat kifejezésre. Így a műalkotás értelmezésénél rendkívül fontos annak tisztázása, hogy a műben ábrázoltakkal és kifejtettekkel az író azonosul-e, vagy pedig elutasítja azokat.

A nézőpont-kutatásra csak nemrég terelődött a figyelem, éppen a századvégen, Henry James regényírói gyakorlata és elmélete kapcsán. Ő, és az őt követő "új kritika" irányzatának képviselői - számtalan lényeges észrevételük ellenére - inkább csak technikai problémának tüntették fel e kérdést. Az utóbbi időkben a marxista kutatók /Robert Weimann és B. A. Uszpenszkij/ hívták fel a figyelmet a nézőpont-technika világnézeti aspektusára. Uszpenszkij szerint a nézőpont /az író pozíciója/ a műalkotás négy rétegében juthat kifejezésre: az érté-

kelés szintjén, a frazeológia, a tér- és időbeli szervezés szintjén, valamint az általa pszichológiainak nevezett szinten.

Az értékelés szintje a mű világnézeti, politikai, etikai értéktartománya. A frazeológiai szintbe a nyelvi-stilisztikai eszközök tartoznak, amelyeken keresztül szintén véleményt nyilváníthat az író /például az "egyenes beszéd" és a "közvetett beszéd", az irónia, és más szóképek, alakzatok./ A műalkotás szerkezetének tér- és időbeli viszonyai is egy meghatározott írói magatartás hordozói. /Már az is jellemző lehet, hogy egy író egy átélt eseményt úgy mond el, hogy felidézi a múltból, vagy pedig úgy állítja be, mintha a jelenben történne./ Az Uszpenszkij által pszichológiainak nevezett szint lényegében a cselekmény szintjén is felfogható; a szereplők egymáshoz, illetve az írónak a szereplőkhöz való viszonyát jelenti. /Ez utóbbi esetben az értékelés szintjén is tárgyalható./

A nézőpontnak ezeket a megnyilvánulási területeit itt nem részletezzük tovább, Uszpenszkij egyes elméleti általánosításait és módszertani lépéseit megkíséreljük dolgozatunkban konkrét példákon alkalmazni.

NATURALIZMUS ÉS REALIZMUS HATÁRÁN
A NATURALISTA KOMPOZÍCIÓ

A Békésmegyei Közlöny 1882. dec. 3-i számában előfizetési felhívás jelent meg Bródy Sándor HARCZ A BOLDOGSÁGÉRT című, életképeket tartalmazó kötetére. A kötet, mint tudjuk, egy év múlva, 1883. decemberében jelent meg, NYOMOR címen, 1884-es datálással. /1/

A kötet nagy visszhangot keltett. Egyszerre három fővárosi lapban is jelent meg róla bírálat. Mindhárom lap kritikusa elismerte a fiatal író tehetségét, nagy jövőt jósolt neki, de mindhárman kiemelték egy olyan vonását a kötetnek, amelyen változtatnia kell a szerzőnek, s ez a naturalizmus. Naturalizmuson többnyire azt értik, hogy természet után ír, módszere a megfigyelés és kedveli a komor színeket. "Az élet férges oldalát szereti s nem annyira a nyomor, mint a sötét színek iránt érdeklődik, melyekhez alkalmat keres" - veti szemére Bródynak a komor színekkel megfestett nyomor témáját a Fővárosi Lapok kritikusa. /2/ Majd kifejti, hogy ez pusztán divatjelenség, melynek Bródy is áramába került: "A pesszimizmus és a naturalizmus, most, igaz, mintegy mértéke lett az általános műveltségnek és tehetségnek, mint az rendszeren történni szokott olyan irányokkal, melyeket néhány nagy szellem divatba hoz." Az Egyetértés kritikusa még tovább megy, és Bródyt "tökéletesen a naturalizmus hívének" nevezi, s egy újabb váddal, az izléstelenség vádjával teszi a naturalizmus bűneit. /3/ Nem véletlen, hogy pont az

Egyetértés, a Függetlenségi Párt konzervatív izlésű lapja vádolta izléstelenséggel a naturalizmust. A Vasárnapi Ujság recenziója pedig nem mulasztotta el felhívni az olvasóközönség figyelmét, hogy a könyv "fiatal lányok kezébe nem való." /4/

Mint látjuk, kritikusai a tehetséget nem tagadják meg Bródytól, de azt már nem akarják megbocsájtani neki, hogy túllépte az erkölcsi közizlés normáit. Évekkel később Mikszáth barátságos, de mégis visszautasító szavai értetik meg Bródyval a naturalizmussal szemben tanusított tartózkodó, vagy egyenesen elutasító magatartás okát. A Révai Testvérek kiadó egyszer vacsorát adott Mikszáth tiszteletére, melyre Bródy is hivatalos volt. Ezen a vacsorán Mikszáth a következőket mondta Bródynak: "Nem szeretem a NYOMOR-t - tette hozzá csaknem kacagva. - Magyarországon vidámnak kell lenni erőnek erejével is. A nyomort ajánlom önnek, biztosan van, csak nem tudja. A halált, mint műfajt, itt nem szeretik, értem is..." /5/

A NYOMOR-t ért kritika megérezte a kötetben az új izlés szellemét, az író szándékában olyan vonásokat fedezett fel, melyeket a naturalizmus hatásának tulajdonított. A naturalizmust pedig a hivatalos kritika igyekezett távoltartani. Első nyomai nálunk nem véletlenül az ellenzéki Tolnainál jelentkeztek. A Fővárosi Lapok, a Képes Családi Lapok, a Magyar Salon, az Ország-Világ, a Vasárnapi Ujság és a többi, a 80-as években divatos - irodalmi rovattal vagy irodalmi melléklettel rendelkező - folyóirat legnépszerűbb szerzői

közé Beniczkyné Bajza Lenke, Baksay Sándor, Bársony István, Rákosi Viktor, Szabóné Nogáll Janka, Vad~~ny~~ Károly, Vértesi Arnold tartozott; a külföldi írók közül pedig főként G. Ohnet, Mario Uchart, Daudet, Bourget és Coppée művei - leginkább a folytatásos regények - voltak a keresettek. Természetesen Jókai, Mikszáth, Ambrus, Justh, Petelei is állandóan szerepeltek a lapokban, Dickens-szel és az újabb orosz realistákkal, Turgenyevvel, Tolsztojjal együtt. De a naturalisták - legfeljebb csak vitatémaként. Kivételt talán csak Mauissant képez, akitől a 80-as években már rendszeresen közölnek novellákat. Zola nálunk viták pergőtüzében áll. A Magyar Salonban 1886-87-ben kirobbant naturalizmus-vita kardinális kérdése, amely kimondatlanul is a vitatkozó felek érvei mögött húzódott: elfogadhatjuk-e a naturalizmust, vagy el kell utasítanunk, nem sérti-e izlésünket az új irányzat. Miközben a nyílt fórumokon vita folyik Zoláról és az általa képviselt irányzatról, a kiadók és szerkesztők úgy vélik, mégiscsak érdemes megjelentetni műveit. A naturalizmus térhódítását már nem lehet megakadályozni. A Hét pedig már a 90-es évektől figyelemmel kíséri a naturalista szerzőket, tanulmányokat, recenziókat közöl róluk, majd műveik is megjelennek hasábjain. Dehmel, Ibsen, Kipling neve ismertté válik Magyarországon, az 1900-as évek elején pedig már Gorkij, Heijermans, Zangwille drámáit is ját^sszák a magyar színpadon.

A naturalizmus elfogadásának egyik legfőbb akadálya az uralkodó magyar irodalmi izlés volt. Az irányzat a magyar-

országától eltérő társadalmi talajon keletkezett, s mögötte egészen más valóságfelfogás áll. A magyar olvasóközönség izlését az akadémikussá vált, tartalmát vesztett népnemzeti irányzat esztétikája határozta meg, amely értetlenül állt szemben a friss szemléletet, más valóságglátást, új társadalmi tartalmakat hordozó naturalizmussal. A konzervatív izlésnek megvolt a maga kánonná foglalt formakulturája. A népnemzeti irányzat - függetlenül attól, hogy esztétikája mennyiben felelt meg a század második felére jellemző magyarországi helyzetnek és követelményeknek -, Arany, Kemény és Gyulai műveiben mégiscsak maradandót alkotott. De már ugyanannak a Gyulainak, mint kritikusnak a tevékenységével elkezdődött az a folyamat, melyet Greguss és Salamon tetőzött be, s melynek eredményeképpen a népnemzeti iskola esztétikai felfogása dogmatikussá merevedett, és ezzel táptalajt adott az epigonizmus burjánzásának. Általános tünet, hogy az izlés konzervatívvá válásának időszakai, a nagy stílusok és irányzatok hanyatlásának korszakai azok a periódusok, amikor a korábbihoz viszonyítva megnő a művészetet érteni és élvezni kívánók tábora. Ez azzal a veszéllyel jár, hogy a közönség izlését, esztétikai kulturáját nem az új művek és művészek formálják, hanem megfordul a helyzet, és a műalkotás befogadója - a jelen, vagy a megelőző korok művészetéből kialakítva a maga izlését - elvárásokkal él, követelményeket támaszt az újabb alkotásokkal szemben. Ilyen helyzet állt elő a múlt század 80-as éveiben Magyarországon. Az irodalomnál maradva: a műalkotástól feltétlenül elvárták, hogy

"nemzeti eszmét" fejezzen ki, nyelvi-stilisztikai megformáltságában pedig ne lépje túl az olvasók szélesebb rétegének preformancia-szintjét, azt a formakulturát, amely a konvenció által meghatározott közérthetőség határán belül mozog. A konzervatív kritikus, Szomaházy István "Magyar naturalisták" /1888/ c. tanulmányában a népnemzeti iskola talajáról bírálja Bródyt és a naturalizmust. Vádjai szemléletesen kifejezik, hogy mit is várt az irodalomtól az olvasóközönség széles táborára: "Mert voltaképpen mi is van ezekben a könyvekben? - teszi fel a kérdést. Az élet? Az emberi érzelmek? A reális emberek gondolkodása? Egyik sem. Hiszen, ha csakugyan ilyen lenne a szintér, amelyen haladnunk kell, s a kortársak, akik körülvesznek bennünket, az ember egyetlen percig sem habozna afölött, hogy egy ólomgolyóval minden szenvedélyétől egyszerre megszabaduljon. Ha a világon nem volnának más emberek, mint csalók, gyilkosok, gazemberek, házasságtörők, s a változatosság okáért idegbajosok, hülyék, vizeszüek, vajon mi értelme lenne a poézisnek, a zenének, a virágoknak, a napfénynek s a mosolynak, mely az emberek ajkán megfordul?" /6/ Szomaházy itt valamiféle redukált, korlátozottan értelmezett realizmus oldaláról ítéli el azt a művészeti irányt, amely nem pusztán a derűset, a szépet, hanem a rutat is az esztétikum körébe sorolja.

A kortárs bírálatok között tallózva úgy tűnhet, hogy mi is egyetértünk azzal a felfogással, amely a NYOMOR-ban a naturalizmus magyar programművét látja. Pedig Bródynak a naturalizmushoz való viszonya korántsem ilyen egyértelmű,

ezért már a NYOMOR naturalisztikus vonásainak jellemzésénél nagyon óvatosnak kell lennünk. Bródy maga tévesztette meg kortársait azzal, hogy könyvének előszavában a naturalizmus hívének vallotta magát. A NYOMOR novelláinak "iránytűje a naturalizmus" - írja, de egyuttal élesen elhatárolja magát a naturalizmustól, mint divatjelenségtől, a magukat "naturalisztikus"-nak valló irányzatoktól. Megfogalmazza, hogy mit jelent számára a naturalizmus: "az igazság iskolája, mely itt-ott - eszménye miatt - a kényeskedést figyelmen kívül hagyni kénytelen." /7/ Ez a program két fontos, részben erkölcsi tartalmu elvet foglal magában. Az egyik: ragaszkodás az igazsághoz, a másik: a hamis erkölcsi tudat, a ~~prü-~~^{d)} ~~ant~~ ^{er}ia elitélése. A NYOMOR - Mezei József szavaival élve - "az erkölcsi rend nagy háboruját" vivó Bródy első színrelépése. /8/ Egy újfajta, a félf feudális-burzsoá felfogásnál egészségesebb etikai szemlélet és ezzel szoros összefüggésben egy új esztétika körvonalai rajzolódnak ki a NYOMOR lapjain. Bródy a művészetet az Igazságért /erkölcsi és művészi értelemben vett igazság/ vivott harc szolgálatába állítja. "... s ami jó, vagy ha úgy tetszik, szép: az a modellül szolgáló természet-életé, mely minden körülmények között s minden fázisában - csekély kivétellel - érdekes emberileg, mondjuk így: széptanilag." /9/ Itt már nem a keatsi értelemben vett Szép és Igaz, az esztétikailag és morálisan egyaránt tökéletes azonosításáról van szó, hanem a ruszini "selecting nothing, rejecting nothing", a semmit sem kiválogatva, semmit sem elvetve esztétikai felfogásról, amely a való-

ság bármely területét méltónak tartja, hogy művészi ábrázolás tárgyává legyen. Ez már a valódi naturalizmus esztétikája, ez az, ami megdöbbenett az utolsó századnegyed olvasóit. A romantika óta a közizlés már hozzászokott ahhoz, hogy nemcsak a szép, hanem a rut is lehet a művészet tárgya, de csak kitüntetetten, a maga - romantikusan szélsőséges megformálása ellenére is - tipikus alakjában. Az azonban, hogy bármi, válogatás nélkül bekerüljön a műbe, olyannyira új, minden eddigi hagyománytól eltérő volt, hogy egyenesen művészietlennek érezték.

A NYOMOR előszava egyértelműen bizonyítja, hogy Bródy tudatosan vallja magát a naturalizmus hívének. Írásait a pozitívista tudományosság szellemének megfelelően "megfigyeléseknek" nevezi, melyekben "szó esik azokról, kik születésükkel predesztinálva lettek a nyomorra. Nem az isten, de saját lényök természete jelölte meg őket a fekete kereszttel." /10/ Ebben a rövid előszóban megtaláljuk mindazt, amit a naturalizmus képviselői elméleti írásaikban részletesen kifejtettek: a biológista determinizmust, a Taine-i millió-elméletet és a zolai esztétikát. Azonban tíz évvel később, a NYOMOR második kiadásának előszavában Bródy már az alábbiakat írja: "... a NYOMOR volt egyszersmind az a munka, amely magyar nyelven először hirdette a naturalizmus tanait. Amint a dolgozatokból látható, csak a tanait, és szerző inkább elvben hódolt az akkor friss irányzatnak..." /11/ Azt jelentené ez, hogy Bródy megtagadja korábbi naturalizmusát? Vagy úgy érzi, hogy amit ő akkor naturalizmusnak hitt, az lénye-

gében nem naturalizmus volt? A köztudatban Bródy naturalista íróként él, ezzel szemben a tudományos kutatás az életmű realista jellegét, a naturalizmuson túlövő realista értékeit hangsúlyozza. /12/ Kétségtelen, Bródy legjobb műveiben túlnő a naturalizmuson. Egyébként is a naturalizmus művészetének csak meghatározott szakaszaira /pályakezdésére, és az első világháború alatt írt műveire/ jellemző. De mégis szükséges, hogy naturalizmusát valóban naturalizmusként tartsuk számon. Ezzel nem csökkentjük művészi értékeit. Nemcsak a Zola-epigonokat tekintjük naturalistáknak, rajtuk, és a mesteren kívül szinte minden nemzet irodalmának megvan a jelentős naturalista alkotója. Igaz, hogy ez az irányzat az elméleti programhoz legközelebb állóan csak Zolánál ért el rangos művészi színvonalat. De nem a naturalizmus az egyetlen, amelynek elméleti célkitűzéseit művészileg eleve lehetetlen megvalósítani. S ilyen esetben mindig arról van szó, hogy a sikerült műalkotás túlnő az irányzat keretein. A legjobb műveket egyébként is nehéz egy stílus vagy egy irányzat kategóriájába szorítani. Mint majd a dolgozatból kitűnik, Bródy legjobb novellái csak a realizmus esztétikai mércéjével mérhetők. Ez általánosságban azzal magyarázható, hogy a naturalizmus nálunk nem a kritikai realizmust továbbfejlesztő szándékkal jött létre, mint Franciaországban, hanem éppen a hiányzó realizmus pótlására, annak helyét/szerepét betöltendő. Az irodalmi izlésvizsgálódás azonban arra figyelmeztet, hogy ezt a múlt század 80-as, 90-es évtizedeiben kialakult irányzatot naturalistának kell tekintenünk,



még ha erőteljesebbek is benne a realizmus irányába mutató tendenciák, mint a megfelelő francia, angol vagy német irodalomban. /Az orosz irodalomban azonban már fordított a helyzet, ott inkább csak a realizmuson belüli naturalista jelleg fel erősödéséről van szó, így ott egészében véve inkább a realista jelleg dominál./

A NATURALISTA KOMPOZÍCIÓ

A naturalista ábrázolás legfőbb alapelve a természet /vagy a társadalom/ utánzása, valósághű leképezése. Ezt az alkotó szubjektumának teljes háttérbeszorításával éri el. A naturalizmus minden preformáltság, vagyis minden előzetes formakultúra nélkül akarja tükrözni a valóságot. A művészet igazsága azt jelenti, hogy az alkotói önkény kiküszöbölésével ábrázolt világ a lehető legjobban megfeleljen a tárgyi valóságnak. A marxista visszatükrözés-elmélet ismeretében könnyen bebizonyítható, hogy a naturalizmus e célkitűzése eleve megvalósíthatatlan, illetve ad absurdum vive az ilyen ábrázolási módszert, már nem művészeti produktummal, hanem tudományos munkával, tanulmánnyal, értekezéssel, tervrajzvázlattal állunk szemben. De szükségtelen a marxista esztétikára hivatkoznunk, ugyanis maguk a naturalista művészek is tisztában voltak esztétikai elveik és alkotómódszerük korlátaival. /13/ Ennek az "önkritikának" az ismeretében kell értékelnünk ezt az irányzatot. A naturalizmus tehát

ellentmondásos. A legnagyobb ellentmondás a pozitivistá elmélet és a művészi gyakorlat között van. Ennek vetületeként azután az ellentmondás kiütközik egy művész elméleti rendszerén belül is, így például Zolánál, akinek teóriáját nagymértékben gyengíti a "tudományosság" és a "művésziség" ötvözésére tett kísérlete./14/

A naturalizmus jellemzőit a kompozíción belül próbáljuk megragadni, hisz az összes elkülönítő/ismertetőjegy kompozicionális elemként szerepel. Naturalista kompozícióról az irodalomban csak epikus művek esetén beszélhetünk; a lírai naturalizmus mást jelent. A lírában a naturalizmusnak csak tematikai ismérvei vannak, így pl. a pénz és a nagyváros motívuma, vagy egy sor erkölcsi tartalmu motívum: Erosz, a perdita és ehhez hasonló más szimbólumokhoz kötötten./15/ Az epikus művek mellett a festészetben játszik még nagy szerepet a naturalizmus, így a naturalista kompozíciónak a festészetben is meghatározott jelentősége van. Bár nehezen vonható párhuzam egy festmény és egy irodalmi alkotás között - sőt, a kompozíció részleteiben a térben illetőleg az időben való építkezés eltérő jellege miatt egyáltalán nem is vonható -, a kompozicionális alapelv tekintetében ugyanazon irányzat különböző műnemei és műfajai meg kell hogy egyezzenek. A naturalista kompozíció mibenlétét negatív jellemzéssel határozhatjuk meg, amelyben a művész lemond a valóság tényeinek átalakításáról, átrendezéséről, "a valóságot - írja Németh Lajos - másolja, leírja, és nem lényegét sűriti, mint a realizmus." /16/ A naturalista műből hiányzik a mű-

vészi szelekció, amely a valóságból kiválasztja az alkotó számára érdekeset és jellegzeteset. A művész feladata, hogy egy olyan nézőpontra helyezkedjen, amelyről jól áttekintheti az ábrázolásra kiszemelt "valóságdarabot", amelyet dokumentum-szerűen tár majd elénk úgy, hogy az a valóság minél adekvátabb illuzióját keltse. Így az alkotásban háttérbe szorul a művészi teremtés aktusa, s a mű dekomponáltság benyomását kelti. A festészetben lecsökken a hagyományos értelemben vett komponálás szerepe, a naturalizmus eljut a kompozíció tagadásáig, ahol "a kép részletelemeit nem az adott matériából leszűrt esztétikai tartalom szabja meg, hanem a látványi megjelenítés véletlenszerűsége, azaz a részletek nem szükségszerűségükben, hanem véletlenszerűségükben kerülnek a képre." /17/ Az irodalomban a komponálás háttérbe szorulását - az orosz formalisták terminológiáját használva - úgy jellemezhetjük, hogy a fabula a maga életszerűségében kerül be a műbe, és képezi annak cselekményét anélkül, hogy szüzsévé formálná az író. Maguk a naturalisták írói módszerüket objektív módszernek nevezik. Dolgozatunk módszertani részében már kifejtettük, hogy a nézőpont kiválasztásának nemcsak a szerkezet felépítésében van szerepe, hanem világnézetileg is jellemző. Az objektivitás módszere az értékelés szempontjából azt jelenti, hogy az író ideológiailag is a "tárgyilagosság" pozíciójára helyezkedik. A marxista irodalomkritika /Franz Mehring, Lukács Gy./ ezen a ponton támadta legélesebben a naturalizmust, ráta-pintva az irányzat esztétikai és ideológiai gyengeségére.

"Világnézet nélkül nem lehet helyesen elbeszélni, nem lehet helyes, tagolt, változatos és teljes epikai kompozíciót felépíteni" - írja Lukács György. /18/ A naturalizmus tárgyilagosságát H. Markiewicz "pszeudo-objektív írói magatartás"-nak nevezi. /19/, Lukács György pedig e látszat-tárgyilagosság pozíciójában azt látja, hogy a naturalisták "íróilag harc nélkül kapituláltak a kész eredményeknek, a kapitalista valóság kész megjelenési formáinak." /20/ A naturalizmus e korlátaira a polgári kritika is rámutatott, Percy Lubbock az irodalom területéről, Conrad Fieller pedig elsősorban a képzőművészetből véve a példákat. /21/ Henry James világnézet és kompozíció összefüggését a nézőpont problémája felől közelíti meg, s ad egy - a polgári irodalomfelfogásban nem egyedülálló - tipológiát. Aszerint osztályozza a műveket, hogy azok elsősorban igazságot /truth/, vagy információt /information/ közölnek. A naturalizmust ez utóbbi csoportba sorolja, rámutatva a tényközlő-dokumentatív ábrázolási módszer művészi korlátaira. /22/

Az epikus alkotás három tényezőjét: a cselekményt, a szereplőket és a környezetet /Wolfgang Kayser/ véve alapul, a naturalista kompozíciót az alábbiak jellemzik: Cselekménybonyolítása egyszerű, egyenesvonalu, az író a történet valóságának időrendjében írja le az eseményeket. Szereplői se nem hősök /romantikus értelemben véve/, se nem típusok /mint a realista alkotásban/, hanem szürke, középszerű jellemeik. "Az alakoknak a való élet közepes szintjéhez kell igazodniuk, hiszen ritkán adódik alkalmunk kiemelkedő embert ábrázolni." - írja Zola. /23/ A környezetfestésnek többnyire sajátos,

szimbolikus szerepe van a naturalista műben. A lélekelemző prózában a szubjektum lelki állapotának jellemzésére szolgál /Henri-Frédéric Amiel szerint "a táj lelkiállapot"/, a naturalista kompozícióban pedig az atmoszféra-teremtés a funkciója. A környezet szimbolikussá válásának esetére nemcsak a naturalizmusban találunk példát, az ábrázolásnak a jellemzést ily módon kiegészítő fogásával a realizmus is gyakran él, gondoljunk Balzac Goriot apójára, ahol a Vauquer panzió kifejezi lakóit; vagy Dosztojevszkij és Kafka olyan műveire, mint a Feljegyzések a holtak házából, vagy A kastély.

ÁTMENET A ROMANTIKÁBÓL A NATURALIZMUSBA

Bródy első komolyabb irodalmi próbálkozása, amely egyszerre meghozta számára a sikert, és a festészet, színészet és irodalom között választani nem tudó fiatalembert végleg az irodalom elkötelezettjévé tette, a Békés megyei Gyulához kapcsolódik. A 80-as évek elején itt irnokoskodott bátyjánál, dr. Bródy Adolf ügyvédnél, aki magához vette az apa halála után árván maradt legkisebb testvért, a tizennegyediket. Míg a 70-es évek vége, amelyet anyjával Pesten töltött, a szegénységet, a létbizonytalanságot jelentette számára, itt Gyulán nagyon szerény, de biztos jövedelme volt. Az irnokoskodással töltött három év /1881-83/ alatt havi 24 Ft fizetést és teljes ellátást kapott bátyjától, ezt kiegészítette a helyi lapokban elhelyezett cikkekért, tárcákért járó honorárium. /24/

A pesti nélkülözés, a család létfenntartásáért vívott küzdelem - amelyből neki is ki kellett vennie részét - meghatározó élmény volt, mely igazán csak itt tudatosodott benne utólag, Gyulán. Elősegítették ezt olvasmányélményei is. Főként romantikusokat olvasott. George Sand, Victor Hugo, George Eliot és Jókai műveit kedvelte, de megismerkedett a korban tekintélynek számító Daudet-val, és itt olvasta első művét Zolától, a Nanát, melyet ekkoriban fordítottak le magyarra. /25/ S még egy életrajzi adat. Ami talán a leg-erősebb volt azon szubjektív indítékok közül, amelyek arra késztették, hogy hirnevet szerezzen magának, az a szerelem. Szerelmes lett egy jó módu gyulai család lányába, Czinczár Lonciba, abba a lányba, "akiért az ember nagy dolgokat akar cselekedni" - írja később e szenvedélyes, de muló érzésről. /26/ A szubjektív, néhol hivalkodó, és az adatok hitelességét illetően teljesen megbizhatatlan életrajzok, meg az elszórt utalások alapján így reprodukálható a NYOMOR keletkezése.

A kötet körül kibontakozó vita - mint láttuk, teljes joggal - a novellák naturalista jellegét domborította ki, s a szerzőt első kötete alapján besorolta a "magyar naturalisták" közé. Vértesi Arnold - Bródy fellépését megelőző - Öngyilkosok /1882/ c. kötetét kezdte ki először a kritika "naturalista" témaválasztásáért, de az új irányzat elleni hadakozás a konzervatív izlés részéről nem szűnt meg még 15-20 év múlva sem. Péterfy Jenő még 1895-ben is gúnyolódik Kabos Ede témáin és kötetcímein, nem tudván megbékélni A koldusok és a Por szerzőjének tárgyválasztásával. /27/

A kortársak csak az újat, a naturalista vonásokat érezték meg e műveken. Csaknem egy évszázad távlatából azonban kitetszik az is, ami a korhoz köti őket. Az utolsó századnegyed magyar irodalma romantikus jellegű, s ez a romantikus jelleg rányomja bélyegét a korban mégoly naturalistának minősített művekre is. Bár a kortársak is jól érezték a realizmus, a romantika és a naturalizmus közötti különbséget, a három irányzat keveredését, vagy egy művön belüli, a nivellálás irányába mutató egymásra hatását csak történeti távlatból lehet megítélni. Czine Mihály Bródy első kötetével kapcsolatban éppen a romantikus hagyomány továbbélésére hívja fel a figyelmet. "Művészileg a Nyomor novellái a lírán kívül alig-alig sejtetnek valamit az érett Bródy Sándorból. A téma már új, a látás is részben, a nyelv, a forma azonban régi. Stílusban akkor még Jókai-tanítvány: pontos alaprajzra törekszik, végigviszi, lezárja a gondosan bogyozott, érzelmes mesét, lehetőleg úgy, hogy a jó győzzön. Mondatfűzése, jelzői, képei is Jókai közelségéről beszélnek." /28/ Czine megállapítása tulzottan az általánosság síkján mozog, s ezzel egy ponton meghamisítja a konkrét tartalmat, - mert Bródy nem úgy zárja le a mesét, "hogy a jó győzzön", éppen ellenkezőleg, a divatos irodalmi történetek sztereotip fordulata, a morális csattanóval való befejezés ellen küzd. Helytálló viszont a romantika, és személy szerint Jókai hatásáról tett megfigyelés. Bródyra kevés író volt közvetlen hatással. A külföldiek közül Zolát is csak feltételelesen említhetjük. Jókai és Mikszáth azonban e keve-

sek közé tartozott. Bródy nemigen vallott az írás mesterségbeli fogásairól, műhelydolgokról, vagy arról, hogy kit tekint mesterének. Éppen önállóságára volt büszke. "Stilusának kell lenni az embernek, én azt hiszem, hogy nekem volt. Keveset tanultam, kevésbet tudtam..." - írja az Érdekes Ujság Dekameronja számára készített önéletrajzában./29/ De Jókait elismerte mesterének, sőt büszke volt erre. Jókait halálának évében cikksorozatot indít a halott mesterről a Jövendőben, ott írja a következőket: "És mi, akik ma tollat tartunk a kezünkben: mindnyájan fiai vagyunk, jók vagy rosszak és akár vállalja gondosságunkat, akár nem." /30/ Tudjuk, Bródyt nagyon sok szál fűzte Jócaihoz. Ismeretségük azzal kezdődött, hogy Jókait közbenjárására szabadult ki ifjukorában a jozefstadti katonabörtönből. Eleinte a hálaérzet fűzte Jócaihoz; később pedig a barátság. Bródy rendszeres vendége volt a Feszty-családnak, így sokat volt együtt az öreg Jókaival. /31/ Bródy romantizmusát azonban nem lehet csak a Jókait-hatásnak betudni. Annál is inkább, mert bizonyos nosztalgia a romantika iránt az egész életművön végighuzódik. A romantikus olvasmányélmények sem mutatnak el nyomtalanul. A romantika az életmű más-más szakaszában különböző formában jelentkezik. A kezdeti, 80-as évekbeli erőteljes naturalista korszakban bizonyos romantikus motívumok a cselekmény-bonyolítás szerkezeti elemeiként szerepelnek. Az ábrázolás realista jellegének erősödésével a romantikus elemek fokozatosan eltűnnek. Az öregedő Bródynál aztán újból jelentkezik a romantika, de már nem mint epikus kellék, hanem - cselekményesség híján - mint írói magatartás, egy meghatározott írói alapállásból történő valóságglátás.

A 80-as években keletkezett novellák romantikus jellege az epikus alkotás mindhárom összetevőjén, a cselekmény - bonyolításon, a jellemeken és a környezetrajzon is megfigyelhető, bár a környezetfestésben kapcsolódik leginkább a naturalizmushoz. Ebből a szempontból csak két novellája tekinthető romantikusnak, a COMTESSE SAPHO és A BÖLÉNY. Mindkettő romantikus környezetben, egy várban, illetőleg főúri birtokot képező erdőrengetegben játszódik.

A naturalista írókra jellemző látásmód és a már tárgyalt új erkölcsi felfogás Bródynál ekkor még a magyar próza szerkezeti hagyományait magán viselő művekben jut kifejezésre. Prózánk egyik ilyen hagyománya az anekdotázás. Az anekdota azonban Bródynál korántsem játszik olyan nagy szerepet, mint a kortárs Mikszáthnál, és funkciójában is eltér a mikszáthi gyakorlattól. Az anekdotával a jellemek olyan tulajdonságaira világít rá, amelyekről egyébként nem szerezhethnénk tudomást, tekintettel arra, hogy Bródy nem írja le hőseit, lelki tulajdonságaikat sem jellemzi, - a hősök cselekedeteikben tárulkoznak fel. Ezzel a Hermányi Dienes József - Jókai vonal folytatója, de csak folytatója és nem továbbfejlesztője. Míg Mikszáthnál az anekdota valamely - a cselekményből közvetlenül ki nem fejthető - intellektuális tartalom hordozója, Bródynál csak egy egyszerű technikai fogás, amely éppen Mikszáth működésével egyidejűleg már erősen korszerűtlen. Az anekdota minden esetben megbontja a cselekményvezetés vonalát, konstruktív módon való alkalmazása mégsem hat zavarónak, erőltetettnek. De Bródynál, úgy érezzük, sok esetben fő-

lős sallang. Az anekdota alkalmazása Bródynál abból áll, hogy a szerző által elmondott esemény egy ponton megszakad, és közbeiktatódik egy - többnyire humoros - történet a főszereplőről, de nem a szerző, hanem valamelyik mellékszereplő pozíciójából előadva. Ennek a narrációban történő nézőpont-váltásnak kétségtelen előnyei is lehetnek. Legnagyobb előnye, hogy az író a műtől való kvázi-eltávolodásával, és azzal, hogy az elbeszélés fonalát más elbeszélőnek /egy szereplőnek/ adja át, ironikus pozícióba helyezkedik. A narrációban az ironikus előadásnak szinte csak ez az egyetlen lehetséges módja. Nagyon szépen valósul ez meg a TARAGOVICS TÓGYERÉK c. novellában, amely szerkezetileg két írói alapállás, két nézőpont - egy kritikus, ironikus és egy együttérző, részvétkifejező - pozíció váltakozására épül. Kevésbé szerencsés azonban az anekdotikus elbeszélés az olyan egyenesvonalu cselekményben, mint amilyen az EGY TRAGÉDIÁ-é. Ha az anekdota a főszereplő Garibangyi jellemzését szolgálja, helyénvalónak érezzük. De indokolatlanná válik közbeiktatása abban az esetben, ha egy mellékszereplő jellemzésére irányul, mint az alábbi esetben: "Midőn a csomagot kinyitotta, /t.i. Garibangyi/, a Táci meg a Virág menten elejtették kezeikből a seprőt; és szemek csillogának. Virágnak azonban csak az egyik, mivelhogy csak egy szeme vala. /A másikat - így adá elé a dolgot ő - kiütötte a gyaluforgács, amikor még asztalos voltam, s négy ~~segéd~~del dolgoztam..." Erre az előadásra a mindenben akadémikus Ruzsa Pál - szódahordó a pálinkaboltos ténsurnál - azt veté ellen, hogy: "igen ám, kiütötte a zsandát, amikor a tulajdon vörös manipuláns

bugyellárisát akartad elcsizelni..."/ /32/

Az anekdotával való építkezésnek van egy sajátos esete Bródynál, amikor az anekdotát - a közbeiktatott jellemzést - nem a mű egyik szereplője mondja el, mégcsak nem is a szerző, hanem egy, a műbe kívülről "bevitt" fiktív lény. Ennek a fiktív személynek a neve árulkodó, Verébnek hívják. Ő a mindentudó, akivel a szerző társalog, s akitől olyan információkat szerez, amelyek köztudott voltak ellenére is meggyőzőbben hangzanak az ő szájából, mint a szerzőéből. Itt lényegében arról van szó, hogy a "csipogják a verebek" - szituációval kifejezhető igazságot közhely-szerűségétől akarja az író megszabadítani, s a műalkotásban való felhasználással az igazság hitelét visszaadni. A TARAGOVICS TÓGYERÉK és a KÉT VÉN CSELED c. novellák elbeszélő-helyzete a következő: az író - aki betegsége miatt szobafogságra van ítélve - ül az ablak előtt, és szemléli a külvilágot, - a ház vagy a szomszéd udvarát. Látja, hogy a lakók mikor hova mennek, kik járnak hozzájuk. A szomszédi viszony következtében azt is tudja, hogy kinek hogy megy a sora, ki mit tervez a jövőre. Csak éppen a legfrisseb híreket, sorsuk alakulásának legújabb fázisát nem ismeri a szerző, lévén szobafogságra kárhoztatva. És akkor egyszer csak egy veréb száll a szemlélődő beteg ablakára - és mindent kifecseg. Szokatlan fordulat, de nem több egy technikai fogásnál. De hogy szokatlan volta miatt ez a fordulat ne menjen a közérthetőség rovására, Bródy leleplezi "verebét". "Mit hazudozzam tovább; az ismerős, kopott veréb ... nem volt valami madár, szállni se tudott, nem

is csicssergett, hanem beszélt, karatyált, mint a többi ember. De mert mindig kopott, mindég éhes és egyre kóbor volt, mint ez az utszéli kis állatka: hát elneveztük mi házbbeliek "verébnék". /33/ A szóban forgó két novella tárgyválasztásban és szemléletében naturalista alkotás, s ehhez próbált alkalmazkodni Bródy az ábrázolásban is. A naturalista ábrázolás domináns eszköze a leírás. E példák bizonyossága szerint a statikus nézőpontból történő leírás nem volt elégséges arra, hogy kifejezze az írói szándékot. Ezért folyamodott Bródy a fenti módszerhez. A szerző fizikailag is jelen van a műben ábrázolt világban; "fizikai" nézőpontja statikus. De hogy a mű többi szereplőjéhez való - személyenként eltérő - viszonyát érzékeltethesse, nézőpontját dinamikussá kell tennie, még azon az áron is, ha ezzel a mű szerkezeti egységén ejt csorbát. Sem ez a művi fogás, sem az anekdotikus ábrázolás önmagában nem romantikus eszköz, csupán azért tárgyaltuk őket ezen a helyen, mert azt illusztrálják, hogy Bródynak ekkoriban még nem sikerült - és később sem mindig! - megtalálni a naturalista szemléletet legmegfelelőbben kifejező ábrázolásmódot. /Egyébként "verébbel" nem csak a NYOMOR lapjain találkozunk. Alakja az író fantáziájában metamorfózison megy át, és fecskéként látjuk viszont a LYRA c. kötetben./ De van a cselekményvezetésnek Bródynál több, kifejezetten a romantika kelléktárából vett eszköze. Ezek a romantikus eszközök nemcsak a kezdő író műveit jellemzik, az egész életmű bármely szakaszában találunk példát alkalmazásukra. Romantikus motivumnak tekintjük például azt, hogy egy hős - alkatá-

nál fogva - arra predesztinált, hogy a művészetnek és a művészetből éljen. Baanföldi Baan Aba gróf vak leánya, Ilona számára elképzelhetetlen az élet muzsika nélkül; azért zaklatja folyton a hitelezők által tönkretett apját, hogy szerezzen neki egy Erard-féle zongorát. /COMTESSE SAPHO/ A művészetért való rajongásban odáig megy, hogy nevet változtat és egy régi, gyerekkori ismerősével Saphónak nevezteti magát. AZ ORGONISTA hőse, Elemér, aki "szép volt, szőke, szelid és karcsu" /34/, szintén zenei tehetségére teszi fel életét, zongoristaként akarja meghódítani Keletet. De még az olyan racionális tudós típus, mint Hajnács Gáspár, a MEFISZTÓ BARÁTOM c. elbeszélés egyszemélyben botanikus, közgazdász és filozófus tanítója is művészi ambíciókat érez magában, szinműírással kísérletezik. Ugyancsak tipikusan romantikus fogás a méreg alkalmazása. /MOSÓNÉ LEÁNYAI/ S itt kell megemlítenünk a romantikusan izgalmas cselekményű novellákat, A BÖLÉNY-t, /1890/, az EGY FÉRJ TÖRTÉNETÉ-t /1888/, a MESE A TULIPÁNROL-t /1893/ és az EGY BANKÁR ÉS EGY CIPŐ-t /1900/. A BÖLÉNY nagyszerű romantikus novella, kiemelkedő értékét nemcsak izgalmas, fordulatos cselekményének köszönheti, hanem a rendkívüli érejtű hős, Wejér Ábrám (~~alakjának~~) szimbolikus emelkedő megformálásának is. E novella kompozicionális egysége, erőssége a szemlélet és az ábrázolásmód összhangjából ered. Hiányzik viszont ez az összhang az EGY FÉRJ TÖRTÉNETÉ-ből ahol a fiziologista-naturalisztikus szemlélet egy romantikusan valószínűtlen rémdráma cselekményén keresztül jut kifejezésre. Mentegetődzik is az író amiatt, hogy

a szüzsé "egy kissé keresett drámaisággal van beállítva, felépítve." /35/

A cselekményvezetés is romantikus hatásról árulkodik, de nagyobb erővel tanuskodnak e hatásról Bródy jellemei. Ezek az alakok szélsőségesek mind jellemükben, mind cselekedeteikben. Kettős szemlélet formálta őket olyanná, amilyenek. Az egyik a biológiai determinizmust valló Bródyé, a másik pedig az erkölcsi igazság győzelmében feltétlenül ~~bizó és~~ hívő Bródyé. Alakjai ezért egyfelől szürke átlagemberek, a társadalom alján élő, nyomorgó kisemberek, akik nemcsak embertársaiknak vagy mondjuk így: a körülményeknek kiszolgáltatottjai, hanem saját jellemüknek, saját vérüknek is, akik tehetetlenek önmagukkal szemben, nem tudnak urrá lenni ösztöneiken; másfelől ugyanakkor hősök a szó romantikus értelmében, rendelkeznek annyi akaraterővel, hogy életük árán is megbosszulják az igazságtalanságot /pl. a MOSÓNÉ LEÁNYAI/, vagy a hozzátartozóik, embertársaik iránti szeretetből lemondanak az életről - mások javára. /SZENVEDŐK, A HÜTLEN FÉRFI, AZ ALKUSZ/. Bródy legjobban sikerült alakjai mind romantikus álmodók, akik naiv altruizmusuk áldozatai. /JISBI BÉNOB, JÁNOS ÉS BARÁTAI, SAMU, A SZOLGÁLÓ/.

Az író romantikus illetőleg naturalista szemléletéből eredő kettősség természetesen nem válik a jellemek javára. A határozottan naturalista novellák hősei gyengén megformált alakok, sablonos romantikus moralisták. /MEFISZTÓ BARÁTOM, EGY FÉRJ TÖRTÉNETE, A HÜTLEN FÉRFI, A SZERELEMRŐL, A DICSŐSÉG FELÉ/ A romantikus hősök sorából magasan kiemelkedik A BÖLÉNY



Wejér Ábrám grófja, a feudális oligarcha. Az író "Wejér Ábrahamban, a bölényben, megteremt egy lobogó, nagy temperamentumot, a pusztuló királyi vadat, és megteremti a feudális urat olyan tragikus nagy figurának, amilyen az csak ritkán volt." - írja Juhász Ferencné a novella emlékezetes hőséről. /36/ A vak "bölény" alakja Bródy jellemformálásának remekműve. Wejér Ábrám nem típus, hanem egyszeri, megismételhetetlen hős, akit az tesz nagy romantikus alakká, hogy olyan tragikus tettet visz véghez - agyonlövöti magát saját fia által -, amelyhez átlag feletti önuralom, s kivételes lélekjelenlét szükséges. Jelleme - mint a romantikus hősöké általában - ebben a rendkívüli tettben tárulkozik fel igazán. Ha a novella hőse nem lenne ilyen hitelesen megformált jellem, talán az egész mű veszítene értékéből, ugyanis a fent említett kettős szemlélet rányomja bélyegét erre a műre is. A főhős személye biztosítja az írói szemlélet és ábrázolásmód egységét. Bródy determinista szemléletéről tanuskodik a novellában az a két momentum, amellyel említést tesz Ábrahám gróf családjának utódról-utódra öröklődő vérmérsékletéről. A hatalmas fizikai erő, a lüktető vér, nyugtalanság egy olyan asszonytól származik, aki "rossz vért hozott be a familiába" /37/, s ez most visszaüt. Nemcsak a grófban, de Péterben, a vadászfiuban, aki csak egy a cselédsorban tartott, kastélyban élő sok fiugyerek közül, akik mind nagyfejűek, és temperamentumukban is hasonlítanak Wejér Ábrahámra. Amikor Péter a behavazott erdőben szemben áll urával, és az azt számolja, hogy mikor

huzza meg a fiu a ráirányított fegyver ravaszát; már elszámolta a kettőt, s "mintha e pillanatban a gyerek láza egyszerre elmúlt volna. Egy másik láz kerekedett föléje. Az a vad tűz, melyet egy házzasságot törő nagy ur lopott be az ő paraszti vérebe. A pusztítás, az öldöklés, a hősiesség, az akarat, a vér után való vágyakozás forró vágya..." /38/ Eltekintve Bródy fiziológiai determinista szemléletétől, mely mint láttuk, megnyilatkozik e novellában is, a kompozíciót összetartó erő fókuszában egy másfajta szemlélet, a romantikus determinizmus felfogása áll. Ez a kompozíció szervezője, ez a szemlélet ^{teremt meg} ~~(szervezi)~~ a szerkezet részeinek hierarchiáját. A novella csúcspontja az a hatalmas vízió, amelyet Wejér Ábrahám a havas téli rengetegben lát, s mely arra készíti, hogy végezzen magával. Kivülállók szemében az arisztokratikus életforma egyik látványos, de felszíni attitűdje a vadászat. Wejér Ábrám számára azonban több ennél, magát a cselekvést jelenti, a tevékeny életet. S hogy megvakult, le kell mondania a vadászatról, lovagi tornáról, játékokról. Nagynénje, Perei Krisztina társasága, szaloncs^évegése nem elégíti ki. S ráadásul kísérti annak a bölénynek az emléke, amelyet apja negyven évvel ezelőtt ejtett el, de amely akkor nem pusztult el. Ezzel az állattal még le kell számolnia. Ez a feladat még Őrá vár. Ez úzi vakon is az erdőbe, arra a helyre, ahol negyven évvel ezelőtt gyermekként vett részt apjával azon a bizonyos vadászaton. A vadászfiuval éjnek idején kilovagol az erdőbe, s vakon próbálja

felhajtani a vadat. Látni nem lát, de sokszorozottan jobban hall. "Hallott. A rengeteg megmozdult, a halotti kórus fölött diadalmaskodott az élet. Mindenfelé megmozdultak a vadak, ordasok jönnek csapatostul, medve topog magányosan, maga alá tördelve a tülevelű cserjéket... És most e zaj mind egyszerre elful. Hatalmas bőgés remegteti meg a végételen, a visszhangos kriptát. A vak ember arcán kiüt a verejték, fejét odaszoritja a fához, világtalan szemeit tágra nyitja, kezével reszketve keresi fegyverének kakasát, és suttogja magának: - A bölény, ez a bölény! Az utolsó bölény, melyet negyven évvel ezelőtt itt elejtett apja, nem pusztult el, itt van, él, csörtet feléje rettentő robogással. Nekivadulva jön, mindjárt itt lesz a királyi vad, az első, a legnemesebb, a legerősebb, melyet ősei dárdával, buzogánnyal üztek, mert golyó nem fogta... Wejér Ábrám hallgatta tovább, mint közeledik feléje, már látnia is kellene, már biztosan feketéllik... Jön, eltiporja, rettenet. Fölkapta fegyverét és lőtt a levegőbe. A durranástól kijózanodott." /39/ Vége a látomásnak, nem jött a bölény, amelyet neki el kellett volna ejtenie. Nem tudta teljesíteni az ősei által ráhagyott feladatot, végeznie kell magával. Eddig a romantikus determinizmus törvénye uralkodik a novella cselekményén, az események további menetét pedig már a naturalista Bródy pergeti. A ~~végzet~~ kiszámíthatatlansága folytán éppen a fiúnak kell megölnie az apát. Ez lehetne talán romantikus fordulat is, de a szerző más jelentőséget tulajdonít ennek: a vér erejét látja benne.

Wejér Ábrámot tulajdon vére pusztítja el. Kettős értelemben is tulajdon vére; az egyik az életen is urrá levő féktelen természet, a másik pedig a véréből testet öltött fia. A novella jelentéstartalmának az eddig fölfejtetteken túl van még egy rétege, amely a feudális társadalmi viszonyok rejtett bírálataát adja. A gyilkosság-jelenetben a cselekmény szintjén nem apa és fiu állnak egymással szemben, - a gróf a vadászgyereket nem tekinti fiának, csak egyszerű cselédjének, a gyerek pedig nem tudja, hogy Wejér Ábrahám az ő apja -, hanem ur és szolga. A fiuban nem tudatosul, hogy ő most mit tesz, de homályosan feldereng benne a leszámolás felelősségérzete. Wejér Ábrámnak, élet-halál urának pusztulnia kell, annak a társadalmi rétegnek és életformának, amelyet ő képvisel, leáldozott a napja. Ezzel leginkább ő maga volt tisztában, s félreállításával elősegítette az új térhódítását.

A feudális társadalmi viszonyok és az ugyancsak feudális maradványokat magán viselő polgári erkölcs átfogó bírálataára vállalkozó Bródy a szociális problémák iránt a korban legérzékenyebb irányzattól, a naturalizmustól várt és kapott segítséget. Az új mondanivaló kifejtésére a naturalizmus az addig ismert irodalmi stílusoktól eltérő módszer alkalmazását javasolta. Bródy természetesen, e módszerek átvételével és kikisérletezésével kezdett írói programja megvalósításához. Ugy tűnt, az újfajta ábrázolási mód nagy lehetőségeket rejt magában. De hamar kiütköztek korlátai is.

Ez közvetlenül az ábrázolásban is megmutatkozott. Köztudott, hogy a Flaubert-i imp^assibilité, a részvétlen tárgyilagosság elve olyan elvárás egy írótól, amelyet lehetetlen megvalósítani. Bródy nem is élt vele, az első perctől kezdve visszautasította. Sok mindenben azonosult a naturalizmussal, ezt az egyet kivéve. Találóa írja Juhász-né, hogy "Bródy a megfigyelésben mindig hideg és tárgyilagoss, az ábrázolásban azonban sohasem az. ...A nagy egyéniség jogának érezte, hogy indulatait, szubjektivitását juttassa érvényre az alkotásban." /40/ Ez erősen emlékeztet arra a felfogásra, amelyet a romantika vallott a művész szerepéről. Ettől gyökeresen eltér a naturalizmusé. Zola a Bováryné kapcsán fejti ki a naturalizmus álláspontját a művész és a mű viszonyáról. A naturalista író mindvégig kívül marad a művön, szerepe csupán arra korlátozódik, - persze csak elméletileg! -, hogy elrendezi megfigyeléseit, a valóság dokumentumait. Őt magát "sohasem fedezhetjük fel a mondatok között. Nem halljuk együtt nevetni vagy sirni szereplőivel, s azt sem engedi meg magának, hogy cselekedeteikről ítéletet mondjon." /41/ Zolának e sorokban kifejtett követelménye csak elvárás maradt, az ábrázolás módszerének elérhetetlen ideálja. Ezzel szemben Bródy állandóan ott van a sorok között, kommentál ha kell, megszakítja a cselekményt és közbeszól, vállalva a didaxis veszélyét is. Nem élt a szenvtelenség elvével és gyakorlatával már csak azért sem, mert az a sok fontos és sürgős mondanivaló, melynek kimondása tovább már nem

várathatott magára, megkövetelte a bátor szókimondást, nyílt szinvallást. Részben ezzel magyarázható, hogy az író novelláinak felében /kb. 51-53 %-ában!/ cselekvő személyként vesz részt. Így közvetlenül érinti hőseinek sorsa, s mielőtt átadná az ábrázolt sorsokat az olvasók ítéletének, levonja belőlük a konkluziót, az erkölcsi tanulságot. Példaként szolgáljon erre A HÜTLEN FÉRFI c. novellája, amelyben forradalmas indulattal sürgeti a régi erkölcs elpusztítását és az új eljövételét. "...magamban lázadozva arra gondoltam: mikor érnek már véget ezek a fülledt szobatémák, mikor fúj be már egy kis tiszta vihar ebbe az emberi társaságba, ha elkövetkeznék végre az az idő, hogy férfiak és nők egymással való vonatkozásukban úgy élnének, hogy ne novellatárgyak legyenek, hanem emberek." /42/ Bródy ezzel olyan hangon szólalt meg, amelyen rajta kívül senki ilyen erővel a 80-as években. Mind a romantikus, mind pedig a realista írók társadalom-bírálata - már akinél beszélhünk ilyesmiről - egy nemzeti karakter eszményét tartotta szem előtt. Bródy ezzel szemben arra fektette a fő súlyt, ami az emberi természetben a nemzeti sajátosságoktól független, ha úgy tetszik fölötte álló, elsősorban biológiaiilag determinált. Itt nem csak Zola fiziologizmusának hatásáról van szó, hanem a korban elszaporodó pszichologizáló elméletek hatásáról is. A szemléletében Freudot közvetlenül megkööző Mantegassa, Otto Weininger tevékenysége arra irányult, hogy a korabeli orvostudomány, pszichológia és filozófia eredményeit szintetizálva "leírja" az emberi ter-

mészetet, és azt népszerűsítő formában tálalva - a szépirodalmi stílus igényével írták műveiket -, gyakorlati utmutatást adjanak a mindennapi életben. Bródy a kor szinte valamennyi divatos, népszerű elméletét felhasználta arra, hogy hitelesen ábrázolja az embert a maga meztelenségében, idegei, ösztönei által predesztináltan a sorsra. Új felfogás ez az emberről, hasonlatos Reviczkyéhez, aki szerint "az ember jelleme az ember sorsa". A múlt század utolsó két-három évtizedének regényírói - a romantikus Jókait és a realista Tolnait egyaránt ide számítva - főként társadalmi körülményeik által meghatározott embereket szerepeltettek. Sorsuk attól függ, hogy milyen szerep jut nekik a társadalomban, megtalálják-e helyüket vagy sem, megadatik-e nekik, hogy cselekedjenek, vagy nem. A magyar realista irodalom uralkodó motivuma az illúzió-vesztettség /Arany László, Toldy ^{ISTVÁN}~~Ferenc~~, Asbóth János/, amely szintén a társadalmi cselekvés lehetőségétől megfosztott embert ábrázolja. /Más összefüggésben, a realista tipizálás szemszögéből nézve az Anatole vagy az Álmodó álmodója hőseit: az ő sorsuk a céltalanság miatt tragikus, szemben Radnóthy Elekével, vagy Pongrácz gróféval, akiké - céljaik anakronisztikus volta miatt - tragikomikus./ A naturalista szemléletből eredően tehát Bródy szereplőiben az embert új, eddig feltáratlan oldaláról mutatja be. A naturalista szemlélet háttérbe szorulásával aztán módosul Bródy emberképe is, Asztalos Aurél már az életben helyüket kereső típusok

sorába tartozik, Asbóth János, Iványi Ödön, Toldy István regényhőseinek rokona. De naturalista novelláinak szereplői az ösztönélet emberei. Az ösztönök által determinált ember ábrázolásánál a naturalizmus egy újabb ellentmondásába ütközünk. Egyfelől az a követelmény, hogy "az alakoknak a való élet közepes szintjéhez kell igazodniok, hiszen ritkán adódik alkalmunk kiemelkedő embert ábrázolni" /43/, másfelől viszont azt kell megmutatni, hogy mint Órli fel és pusztítja el az embert a saját fékezhetetlen természete. A fiziológiai determinizmus felfogásában megrajzolt embert használta fel Bródy erkölcs- és társadalombírálatában. De ilyen formátumu jellem nem tellett volna ki a naturalizmus közepes átlagemberéből, ezért tudatosan felnagyította, romantikusan szélsőségesse torzította hőseit. /MEFISZTÓ BARÁTOM, A MOSÓNÉ LEÁNYAI, A HÜTLEN FÉRFI, A BÖLÉNY, BÁTHORY ERZSÉBET/ S ennek érdekében élezte ki a helyzeteket, tette izgalmakban bővelkedővé, romantikusan gazdaggá egyes novellák cselekményét. /A MOSÓNÉ LEÁNYAI, A BÖLÉNY, EGY FÉRJ TÖRTÉNETE, BÁTHORY ERZSÉBET/

NATURALIZMUS ÉS ERKÖLCSISÉG

Az eddigiek során megkíséreltük annak bizonyítását, hogy Bródy miért és mennyiben kapcsolódott a naturalizmushoz. Az erkölcsi szemléleten, a fiziologizmuson és a téma-választáson túl a naturalizmushoz való kötődés az ábrázolá-

zoláson is magán viseli a kísérlet nyomait. Lukács György a realista és naturalista ábrázolás közötti különbség megvonásakor arra mutatott rá, hogy a naturalista ábrázolás domináns eszköze a leírás, szemben a realizmuséval, amelyben az elbeszélés az uralkodó. /44/ A leírást szinte az egész epikus irodalom használja, de csak mint az ábrázolás egyik eszközét. A kompozíció egészét meghatározó szerephez csak a naturalizmusban jutott. A pozitivista módszertanból átvett tudományosság - a tények megfigyelése, rendszerezése és tálalása - a leglényegesebb ponton gátolta a művészi alkotótevékenységet: a második valóságteremtés akadályává vált. Ezért olyan naturalista művet, amely úgy épülne fel, hogy a leírás a struktúra szervezője benne - nem találunk. Nem is találhatunk, hisz a művészi tükrözésnek vannak olyan törvényei, amelyek érvényesülése nélkül nem jön létre műalkotás, függetlenül attól, hogy az író az alkotás folyamatában szem előtt tartja őket vagy sem. Persze tévedés lenne azt hinni, hogy maguk a naturalista írók nem érezték a leírás szükötségét. Nem is a leírást, mint ábrázolási eszközt abszolutizálták, hanem a mögötte rejlő írói alapállást, az objektivitás nézőpontját. Ennek már csak következménye, ráadásul félreértésen, téves látszaton alapuló következménye az, hogy a tárgyilagosság pozíciójának legjobb kifejezési lehetőségét éppen a leírásban látták. A naturalista irodalom legjobb alkotásaiban eltávolodik rendszerbe foglalt gyakorlati szabályaitól. Ezekben a művekben a leírásnak valójában nincs struktúra-szervező funkciója, bár kétségtelen-

nül a legjellegzetesebb ábrázolási eszköz marad.

Ilyen szerepet játszik a leírás Bródy művészetében is, ennek segítségével éri el, hogy műveiben a valóság kendőzetlen rajzát adja. Azonban a leírás aránylag rövid idő alatt igen nagy változáson megy keresztül Bródynál. Kezdetben egy meghatározott, statikus nézőpontból szemlélve írja le megfigyeléseit. Ez a naturalista író jellegzetes nézőpontja, amely egy passzív, kontemplatív magatartáson alapszik. Hogy a leírás mégis frissítőleg hatott a kor irodalmában, az nem magából a módszerből következett, hanem a témaválasztásból. A megfigyelő optikája a valóság eddig még irodalomban nem ábrázolt területére, az ugynevezett "költőietlen" témákra irányult. Nagyszerűen illusztrálják ezt a KÉT VÉN CSELÉD c. novella naturalista leírásai.

A leíró-helyzet itt ugyanaz, mint a TARAGOVICS TÓGYERÉK-ben. A beteg író lázasan ül szobájában az ablak előtt, és nézi az udvaron sürgő-forgó embereket. A tél derekán is nyüzsgő élet lenyűgözően hat a tétlen szobafogságra ítélt íróra. "Le valék bilincselve. Teljes érdeklődéssel volt reám a legjelentéktelenebb tárgy is, s igazi gyönyörrel néztem, amint vöröskezű boltossegédek dobálták egymásnak az épp akkor érkezett cukorsüvegeket... Hidegség futott végig hátamon, s én mégsem tudtam elválni a nagyszerűnek tetsző képtől. Tenyeremre hajtva fejemet néztem, néztem..." /45/ Megelevenedik az udvar. Sorra bujnak elő, mint a férgek, a ház sötét zugaiban és a pinceodukban lakó elesett,

nyomorult emberek, munkások, inasok, "egy nagy szakállu, vézna kis zsidó" és mások, csapatostul. Ahogy fokozatosan megtelik az udvar a hazatérő munkásokkal és munkásnőkkel, csoportjuk szinte félelmetes tömeggé nő, s a leírás az egymás mellé rendelt mondatok áradásában a munkásember himnikus dicséretévé változik. "Aztán jöttek szállingózva, majd csapatostul a munkások is. Halvány, éhes alakok, mesterségök jelét viselve magukon: a pék úgy lépett, mint a kacsza, a bádogos hajadon fővel, firnispirosította hajjal, szobafestő legébyek papiros fövegekkel, egy-két asztalos azzal a nedves tűzben égő, mélyen fekvő szemekkel, két piros folttal az arcon, vagy halványan, fáradt, kiaszott, csoszogó mivoltukkal... Végül jöttek a női munkások. A tü hősnoi. A varrólányok, ezek a százszor megszólt, ledérnek nevezett teremtések, ezek a páriák, kiknek nevét nem mondhatja ki utálat, megvetés vagy kicsinylés nélkül a szalonjában heverő dáma." /46/ Talán nem kell arra külön felhívni a figyelmet, hogy ez a tárgyilagosság igényével készült leírás mennyire költői, mennyivel több egy száraz dokumentumnál. A munkásnegyedek világának ábrázolása mellett a felszabadított ösztönök romboló erejét is gyakran leírással jeleníti meg Bródy. A naturalista leírás jellegzetességeit jól megfigyelhetjük az alábbi példán, A MOSÓNÉ LEÁNYAI c. novella táncterme jelenetén. "Mint mikor óriási üstben forr, fő, buzog a ruha: úgy forrott, főtt, izzadott az alacsony, de széles táncteremben mindmegannyi táncoló pár. Befent lányarcokról az izzadsággal együtt folyt le-

felé a festék s különböző színű csikokat festett arcbrük, nyakuk s vasárnapi ruhájukra... A tánc sajátos örülete, mely csak az embernél található meg, mindegyre fokozódó erőt vett az egész tömegen... És nem volt többé a rendnek legkisebb árnya sem a megvadult tömegben. Fűző okozta mellziha, mámoros hörgés, csókcsattanás, a megölelt nyöszörgése, a tyukszemfájós jaja, az epedés sóhaja, az epedéstől, vágytól hideglelősek fogcsattogtatása tulhangozá a báró zongorajátékát, rekedtté vált szavait!" /47/

Itt megmutatkozik, hogy a naturalizmusnak az a bizonyos "objektív" nézőpontja mennyire szubjektív! Azt látja meg az író, amit akar, illetve csak arra figyel, amit ki akar emelni. Látszik, hogy nézőpontja irányított, és mennyire nem objektív, hogy a leírást egy meghatározott célnak rendeli alá, mely adott esetben az emberen urrá levő ösztönök fékezhetetlen hatalmának bemutatása. Az ember ösztönéletének vezérfonala az erotikus ösztön. A szexuális vágy kitörése felszabadítja az emberi természet fékentartott erőit. Bródy is, miként a kor naturalistái általában, tévesen azonosítja az ember pszichikumának sokoldalu megnyilvánulásait a szexuális vágygal. Ezen a tévedésén majd a naturalista hatás halványulásával jut túl, akkor sikerül a szexualitás problémáinak felvetésével kritikailag szembehelyezkedni az uralkodó erkölcsi felfogással. A NYOMOR keletkezése körüli novellák tulzott erotikuma a szexuális élet megítélésének számtalan tévedéséről, félreértéséről tanuskodik. Ez természetesen kortűnet, a pszichológia freudi felfedezései csak közvetlenül a századforduló éve-

iben váltak ismertté. A naturalizmus progresszív szárnyánál, a "kritikai igényü naturalistáknál - mutatja ki Czi-ne Mihály -, részint a szociális lázadás kísérője és velejárója az erotikus téma és szemlélet; a szexuális élet kérdéseinek felvetésével is az ember erkölcsi, szellemi felszabadulását akarták meggyorsítani." /48/ Lényegében erre törekedett Bródy is, de csak a Fehér Könyv írása körüli időkből tisztul le odáig a szemlélete, hogy a nyomort és az erotikát különválassa, az egyiket szociális, a másikat pedig erkölcsi kérdésként kezelje. A 80-as évek novelláiban, de regényeiben is /DON QIXOTE KISASSZONY, FAUST ORVOS, KÉT SZŐKE ASSZONY, SZINÉSZVÉR/ összemosisódnak a társadalmi-szociális és az erkölcsi szféra határai, sőt a hangsúly az utóbbira kerül, mintegy az erkölcs szemüvegén át nézi az embert és az egész társadalmat. Ezzel jár az egyoldalú ábrázolás; a munkástéma az erotikától elválaszthatatlanul jelenik meg. "Szombat este volt, s a munkások zsebeiben csörgött a pénz. Milyen lelkesítő zene! A hetibér nyavalygott, türelmetlenkedett az öblös zsebekben." - írja Bródy az előbbi táncjelenetben. /49/ Ugy állítja be a munkáséletet, mintha annak egyetlen célja, értelme az erotikus vágyak kiélése lenne. Közvetett módon természetesen ez is a társadalom bírálata, de az ilyen közelítés magában hordja annak a társadalom-filozófiának a csiráit, amely végki-fejletében teljesen lemond a társadalom bajainak orvoslásáról, s tehetetlenségét leplezve az emberi természetre hárít minden felelősséget. Schelling, Schopenhauer, Kier-

kegaard, majd az általuk képviselt vonal betetőzőjének, Nietzschének a filozófiájában jut kifejezésre elméletileg is a fennálló kapitalista rend közvetett védelme, Lukács György szóhasználatával: "indirekt apológiája". Nyilvánvaló, hogy a naturalizmusnak, illetve kritikus ágát alkotó progresszív képviselőinek nem ez volt a szándékuk, fellépésükkel pontosan az ellenkezőjére törekedtek. Megtévesztette a naturalista írókat a pozitívizmus, tudományos módszertanával. Csakhogy ez a módszertan - bár materialista indíttatású -, azzal, hogy tartózkodik a végkövetkeztetések levonásától és azok elméleti általánosításától, a megismerés döntő fázisában nem tud segítséget nyújtani, s így hozzájárul a korban uralkodó irracionalista, agnosztikus tendenciák térhódításához. Materialisztikus kezdet és idealista, agnosztikus végkicsengés - ez jellemzi Bródy egész életművét.

A naturalizmus, s így Bródy személete is erkölcs-központu, ezen belül azonban további differenciálásra van szükség. A nyomorgók, a "megalázottak és megszomorítottak" világát ábrázoló Bródy szemléletében az erkölcs egyet jelent a szexuál-erkölccsel, az erkölcsi tudat minden rétegét az erotikának rendeli alá. Egyoldaluan a szexuális vágy határozza meg az ember erkölcsi ítélőképességét. A szexualitás, az erotika így mintegy az igazságszolgáltatás mércéjévé válik. A szóban forgó novella hősnője, Lina, azért megy el a táncmulatságra, hogy ott bosszút álljon Flórison, az ácsn, aki teherbe ejtette hugát, szégyent hozva

ezzel az egész család becsületére. S Lina, aki ezt a szexuális ballépést megbocsáthatatlan bűnnek tartja, ugyanakkor "igazi örömmel, vágygal gondolt a közeli gyilkosságra..." /50/ Bródy itt kiélezetten állítja szembe a különböző "fajsúlyu" bűnöket, leleplezve ezzel a női erkölcs "tisztaságát" mindenek fölébe helyező tradicionális felfogás tarthatatlanságát. Kegyetlen bírálat lenne ez, de éppen a kiélezett szembeállítás romantikus tulzása tompítja az erejét. A novella cselekményének további menete pedig még inkább kétes értékűvé teszi az erkölcskritikát. Lina is szerelmes az ácslegénybe, de olyan erős benne a szexuális életet tilalmazó felfogás, hogy szerelmi vágyát csak a halál küszöbén engedi szabadjára, az életét adja cserébe egy szerelmes éjszakáért. Ha ez a jelenet fejtené ki a mondanivalót, ezzel a csattanós befejezéssel erőteljes kritikát tudna gyakorolni Bródy; az előzmények ismeretében azonban melodramatikussá válik az egész novella, bizonytalanná válik a bíráló hang. Mintha öncélúan ábrázolná Bródy az erotikus jeleneteket. De szerencsére (~~Bródy~~) nem téved a dekadens naturalizmus útjára, s így az erotikában való tobzódásra A MOSÓNÉ LEÁNYAI c. novelláján, s fentebb említett regényein kívül nem igen találunk példát. Így kikerüli a pornográf irodalom hatásvadász erotikáját, bár mértékkel adagolt erotika a legtöbb művében előfordul.

Az erkölcsi tudat más kategóriái kerülnek szemléletének előterébe, mint a bűn és az igazság. A MEFISZTÓ BARÁ-TOM anarchista hőse, Hajnács Gáspár a szerzővel folytatott

párbeszédben kifejti a bűn kapcsán azt a felfogását, amely kétségbevonja az igazságszolgáltatás jogosságát. "Ki adta önöknek a jogot uraim, hogy megtorolják a bűnt? Talán az emberiség, a társadalom? De hát ki adta ennek?! Az Isten! Na 'iszen így jól vagyunk: az Ur bűnt teremtet, hogy büntethessen! Ki mármost itt a hibás; aki bűnt hoz létre, vagy maga a születéséről nem tehető bűn anyaga!?" /51/ Az "ördögi" hős itt tulajdonképpen a bűn fogalmának értelmét kérdőjelezi meg, abból a nézetből kiindulva, hogy az erkölcs az embernek öröklődés útján szerzett tulajdona, a társadalmi viszonyok nincsenek befolyással az egyén erkölcsi tudatára. Ezen az alapon a társadalomnak nincs is joga felelősségre vonni az egyént erkölcsi természetéért. A Rousseau-izmus kísért Hajnács Gáspár gondolataiban; az ember elsősorban természeti lény, erkölcsé is természet által adott, kialakulásába a társadalom nem avatkozott bele, így számonkérési joga sincs. Természetellenes nyűg az emberen, fel kell bomlasztani. Az erkölcsöt ne sajátítsa ki a társadalom saját viszonyainak szabályozására. "De hát - kérdik drága uraimék -, mit tegyenek ez emberrel! /Egy elítéltről van szó./ Hisz a társadalom felbomlanék a bűnös megbüntetése nélkül! Hanem ki mondja önöknek, hogy erőszakos, mesterséges uton, természetellenesen tartsanak fenn egy ingó, haszontalan épületet, melyet társadalomnak neveznek... Le vele! Legyen anarchia, zür!" /52/ Van valami rokonság Hajnácsban Dosztojevszkij Raszkolnyikovjával: mindketten a magabiztos, céltudatos egyén önállóságát,

szabadságát követelik valamiféle szélsőséges individualizmus jegyében. Hajnács filozófiai okfejtésében körvonalazódnak Bródynak az erkölcsről és az erkölcs szerepéről kialakulóban lévő nézetei. Ennek két leglényegesebb ismertetőjegye az, hogy materialista indíttatású, és hogy determinista. Talán nem lesz haszon nélkül való idézni teljes egészében a novella hősének alábbi tirádáját. "Önök igazságosak- s okosoknak hiszik és nevezik önmagukat, és mégis a gyermekeket okolják, vádolják s büntetik születéseért - nem pedig az apát! Hisz a zöld szín nem magától, nem magáért zöld, és zöldnek lennie sem könnyebbségére, sem javára nem esik, de zöld ama részecskék miatt, melyek alkotják, s emezeknek sem "tetszik" szerfelett ez alkotás, de kénytelenek vele, oly okok miatt, melyek benn fekszenek más dolgokban, s mely más dolgok ismét más dolgokban, s ez az egész circulus annak a Bizonyos, jobban mondva Bizonytalannak markában, akit önök Istennek neveznek, ámbátor helyes neve ez: Anyag!" /53/ Ez a fajta materializmus a mechanikus materializmus egy válfajának tekinthető, azzal a lényeges különbséggel, hogy nem osztja a mechanikus materialisták fatalizmus-elméletét; helyébe egy olyan determinizmust állít, amely a korabeli természet- és társadalomtudományok pozitivistá módszerrel feldolgozott és rendszerezett eredményeire épül. Az ugynevezett etikai determinizmus elméletéről van szó, melynek kialakulásához a végső lökést Quetelet és Oettingen morálstatisztikai megfigyelései adták. A naturalizmus egyoldalú fiziologista szem-

lélete után, amely Darwinnak és Haeckel~~x~~-nek az átöröklés törvényszerűségeiről szóló tanát tette magáévá, a század-vég pszichologizáló-analitikus irodalma az emberi karaktert sokkal árnyaltabban, realisabban fogta fel - éppen az etikai determinizmus emberképéből kiindulva. Ennek az elméletnek a rendszerét Pauer Imre vázolta 1890-ben a Budapesti Szemlében, történeti és filozófiai megközelítésben. A morálisan determinált ember arculata azonban a 80-as évek irodalmában, Gozsdu, Justh és Bródy műveiben is kirajzolódik. Az etikai determinizmus szellemében értelmezett ember lényegi sajátossága az ugynevezett "etikai akarat". Eddig az akaratot csak Schopenhauer minősítette az ember ontológiai és fenomenológiai létének meghatározójává, de ő egy statikus, egész életén át változatlan emberi jellemből indult ki. Ezzel szemben az etikai determinizmus éppen arra figyel föl, hogy az ember változó, önmagát sokszorosán reprodukálni képes lény, de amelyik ugyanakkor nem lépheti túl személyiségének bizonyos határait. A személyiségnek ezek a determináló jegyei alkotják a minden emberre individuálisan jellemző egyéni karaktert, az "egész erkölcsi embert". Ez az "egész erkölcsi ember" külső és belső tényezőktől meghatározottan alakul ki. Pauer ezt a következőképpen fejti ki. "A társadalmi ember a társadalmi okok és ható-tényezők egész hálózatának sokszoros determinációja alatt áll, - s a társadalmi determinizmus nyomása alól magát semmi módon és áron ki nem vonhatja. Nagyon természetes tehát, hogy ... indeterminisztikus akaratról beszélni sem lehet,

s az akarat koránt sem talán az egyéni önkény szeszélyes akarata, de pusztán fizikai okoktól determinált akarat sem, hanem az összes fiziológiai, pszichológiai és szociális tényezők összehatásával létesített akarat, melyet egyszerűen etikai akaratnak nevezhetünk..." /54/

Az etikai determinizmus elméletének ilyen rövid vázolására azért volt szükség, mert a Bródy erkölcsi szemléletében végbemenő változás a vulgáris, egyoldalú fiziológiai determinizmustól az emberi jellemet differenciáltabban értékelő etikai determinizmus irányában halad. Természetesen ez a változás nem valami egyenesvonalú fejlődés, a két fel fogás együttesen jelentkeznek, példa rá a nagyjából azonos keletkezésű MEFISZTÓ BARÁTOM és a MOSÓNÉ LEÁNYAI. A fiziológista szemlélet aztán lassan-lassan elmarad, helyét teljesen a "szociális látás" foglalja el, s gyakorlatilag a 90-es évektől a szociális és az erkölcsi kérdések egyenrangúan, sok esetben együttesen jelentkeznek. Erre egy-két példát már a nyolcvanas évek novellái között is találunk /FEHÉR EGEREK, SZENVEDŐK/, bár erre az időszakra jellemzőbb az erkölcsi, morális problémák tulsulya.

Az erkölcsi szemlélet változásánál abból indultunk ki, hogy kezdetben a moralitás/amoralitás viszonyát Bródy - a külföldi naturalista írókhoz hasonlóan - az erotika tárgykörén belül tárgyalja. Azonban hamar túllép az erkölcs ilyen szűkkörű, sematikus értelmezésén, s a fogalom új tartalmakkal bővül. A tágra értelmezett erkölcsiségbe aztán szinte minden beletartozik: igazság, jóság, erény, bűn, be-



csület, s az ezek árnyalati különbségeit kifejező szinonim fogalmak. Van rá eset, hogy egy meghatározott erkölcsi kérdés áll a mű középpontjában. A csalás, - de az önfeláldozással járó, másokon a bűn árán is segíteni szándékozó csalás - képezi tárgyát AZ ALKUSZ és a SAMU című novelláknak. Igen sok olyan parabolisztikus novellája van Bródynak a 80-as és 90-es évek fordulójáról, melyben több erkölcsi kérdést feszeget egy szűzsébe sűrítve. Ezeknek a novelláknak a szereplői egy meghatározott erkölcsi típust személyesítenek meg; egy novellán belül rendszerint ellenkező előjelű erkölcsi érték - hűtlenség-hűség, önfeláldozás-kihasználás, lemondás-harácsolás, stb. - hordozói.

Egyelőre csak példaként említünk e csoportból néhányat. Ide tartoznak: ÖZVEGYEN, A NEGYEDIK FELESEG, A HALOTT, A DICSŐSÉG FELÉ, A MODELL, de az eddig már említett novellák közül is több ide sorolható lenne. De az erkölcs szó jelentés-tartalma sok esetben azonos az "erkölcsös", "erkölcsösség" hétköznapi értelemben vett jelentésével; valami pontosan meghatározhatatlan pozitív mértéket, irányt fejez ki, melynek megközelítése kívánatos, melyet normaként, követendő példaként állít olvasói elé. Az ilyen tág keretek közt mozgó "erkölcsösség" fogalma azonban a műben konkrét tartalmat kap, ugyanis egy leleplezett, megtagadott másik erkölcsi tartalommal állítódik szembe, mint például AZ ALBIRÓNÉ c. novellában. A novella első fele egy impresszionista leírás az ébredő Budapestről, át- meg átszöve az író lelkesedett hangú vallomásával. Érdekes lenne számszerűleg is

kimutatni, hogy hányszor fordul elő az "erkölcs" szó így önmagában a novellában. S szinte mindig más és más konkrét jelentésárnyalatban. Használata a legszokatlanabb, legeredetibb talán az alábbi hasonlatban. "Ó, tisztellek fizikai munka, és elhiszem, hogy olyan vagy, mint az erkölcs: az államok talpköve, az uri rend nyugvószéke, mely - igaz -, néha himbálódzik!" /55/ Az erkölcs pozitív és negatív előjelű tartalmainak állandó vibrációja teszi szinte "izgalmassá" az itt következő részletet. "A vidámakkal, az erkölcsstelenekkel néha szembe találkoznak a komolyak, az erkölcsösek, a munkára menők. A két párt kíváncsian nézi meg egymást. Az egyik gondolhatja: amikor még ilyen voltam! A másik meg azt mondhatja magának: vajon nem jobb lenne-e, ha ilyen lennék?! De csupa erkölcs ez a város. Mennyi erkölcs. Szinte megbódít." /56/ Ez utóbbi idézet az erkölcs fogalmát az időbeliség folyamatába állítja, s így lehetőség nyílik a fogalomnak egyfelől a múlt, másfelől pedig a jövő oldaláról való megközelítésére. A két póluson két párt áll, s mindegyik a saját szemszögéből ítéli meg a másik "erkölcsét". Ezzel Bródy az erkölcs társadalmi meghatározottságát fogalmazza meg költőileg. Sőt, tovább differenciálja ezt a társadalmi meghatározottságot; nem a társadalom egészében rendelkezik egy egységes erkölcsi tudattal, hanem megkülönböztet két szembenálló "pártot", az "erkölcsöseket" és az "erkölcssteleneket". Jellemző egyébként, hogy az erkölcsön belüli differenciálás tautológikus, - mert erkölcsi alapról, erköl-

csi kategóriákkal - "vidámak", illetőleg "komolyak", "munkára menők" - történik. A fogalom ilyenén való értelmezése - a metaforikus kifejezés ellenére is - társadalmi tartalmat kölcsönöz az erkölcsnek. A társadalmi tartalom pontosabb meghatározást nyer a novella második részében. Az író azon elmélkedik, hogy mit tudna tenni szeretője férje érdekében. Az elmélkedés iróniája, ez a fanyar irónia - mely a kimondott és a mögötte valóságosan vélt értékitélet különbségéből fakad -, nyílt társadalom-birálatot fejez ki. "Nincs valahol egy bizalmi állás, valami titkári hivatal egy jóhiszemű, derék, vak ember számára? Vagy nem ezen a címen kell kereskednem, és ellenkezőleg, azt kell kérdezni: hol egy hivatal, amelyre egy olyan ember kell, aki elszánt, elhatározott gazember, mindent tud, mindent lát, és tudatlannak meg vaknak tetteti magát, hogy nyugodtan ehessen meg a maga sóba-főttjét, és megtarthassa lábai alatt a rendes erkölcsi alapot? Egy emberem van, ajánlom!" /57/ Bródy az erkölcsiségen keresztül gyakorol társadalom-kritikát, az új erkölcsiség nevében nemcsak a régi erkölcsöt támadja, hanem az azt hordozó társadalmi viszonyokat is.

Tágabb horizontban vizsgálva e kérdéskört: erkölcs és társadalom összefonódását, de még inkább az egységen belül az erkölcs primátusát valló szemlélet uralkodó jellegű nemcsak az utolsó századnegyed magyar szellemi életében, hanem szinte az egész 19. század Európájában. Ez alól kivételt csak a dialektikus materializmus filozófi-

ája képez. Ennek gyökere után kutatni messze vezetne. Aból a megállapításból indulunk ki ezért, hogy vannak korok, amelyek az erkölcs oldaláról közelítik meg az emberi lét és a társadalom nagy kérdéseit. Ilyen volt a múlt század is, ezen belül pedig a magyar gondolkodás. Az irodalomnál maradva: a népnemzeti irányzat esztétikai felfogása is erősen etikai irányultságú. Jól látható ez Kemény és Arany művészetében. Az általuk feltámasztott sztoikus erkölcsi ideál a 70-es években Gyulai és az iskola többi teoretikusa kezén a közizlést, - a fennálló társadalmi rend érdekeit kifejező közizlést - meghatározó eszménnyé vált. Etika és esztétika összefonódása természetes jelenség, hisz az erkölcsi tevékenység az ember társadalmi létének/tevékenységének egyik területe, s mint ilyen a művészi tükrözés során vetülete a műalkotásban is jelentkezik. Az viszont már speciális eset, hogy bizonyos etikai kategóriák - melyek önmagukban pusztán absztrakciók -, a művészetben és az esztétikában is adekvát párba leljenek. Erre a művészetnek közvetlen társadalmi tudatformáló ereje ad lehetőséget. /58/ A kiegyezést követő időszak társadalmi viszonyainak stabilizálását és konzerválását nagymértékben elősegítette a liberalizmus eszmerendszerének ~~common~~ ^{common} sense-elve. A közmeggyőződés mércéül állítását Németh G. Béla elemzi részletesen a századvégi tragikum-elméletekről írott tanulmányában. /59/ Szempontunkból itt most csak az a lényeges, hogy a korban normaként felállí-

tott közmeggyőződés erősen etikai és politikai jellegű és célzatu. A common sense elvének etikai-politikai tartalma megegyezik a népnemzeti eszményekkel. Ennek az eszményvilágnak legszembetűnőbb jegye, hogy erkölcsi normáit az Isten - Haza - Család háromszögbe szorítja. A népnemzeti iskolán nevelkedett közizlés ily módon tökéletesen asszimilálta a valláserkölcsi alapon álló közmeggyőződés eszményeit. Ebből ered az "eszményítő" illuzionista alkotások tendenciózussága, sok esetben az esztétikum rovására menő didaxisa. Még Arany János legbensőségesebb líráján is kimutathatók a chreia-szerű szerkesztés nyomai. /69/ A vallás - nemzet - család biedermeieres, "megnyugtató" illúziója kísért a századvégi népnemzetiek legtöbb alkotásában; klasszikus példaként említhetjük Baksay Jáhel c. regényét.

A kiegyezés utáni, a 70-es években indult nemzedék azonban érzi, hogy a kor társadalmi valósága más, mint amit a népnemzeti eszmények kifejeznek. Dezilluzionizmusuk éppen abból fakad, hogy ezek az eszmények kiürültek, eredeti tartalmukat veszítették, s így csalóka, hamis formákká váltak. A dualista kor fonáksága megnyilvánul az élet minden területén. Szekfü Gyula így jellemzi ezt az állapotot. "A hazug helyzet, mely a kiegyezés általános népszerűtlenségéből származott, most hozza férges gyümölcsseit: király és nemzet elidegenedik egymástól, pártok és egyének gyűlölete késhegyre megy s mindezek nyomán kulturális és társadalmi életünk a politikai pártviszály kau-

diumi igája alá görnyed." /61/ A kor viszonyainak ellentmondásos jellege megnyilvánult a társadalmi tudat minden területén, így az erkölcsben is. Az etikai irányultságú irodalom tehát erkölcsi síkon kezdte meg a leleplezést a 80-as évtizedben, s talán nagyobb sikerrel, mint a magyar realizmus politikus hagyományait folytató törekvések, melyek társadalomkritikai élet tompította az, hogy nem tudtak felmutatni egy új erkölcsi ideált. Jól látszik ez Iványi Ödön regényén, A püspök atyafiságán, melyben a szembenálló felek, Apostol Máté és Bacsó Kanut kézfogása mintegy szimbolikusan is kifejezi, hogy a közmeggyőződés Isten - Haza - Család szent hármásának erkölcsi eszménye politikai elveik ellenére is összeköti őket. Ezzel szemben a common sense erkölcsi eszményeit kikezdő irodalom - a naturalista szemléletet és ábrázolási módszert vállaló irodalomról van szó -, határozottabb társadalom-kritika gyakorlására képes. A társadalmi viszonyok ellentmondásait az individuum, az erkölcsi személyiség ellentmondásaiként fogja fel, s az emberben megkülönbözteti a "valóságos" és az "igaz" embert. Az első erkölcsi arculatát a külső viszonyok határozzák meg, s a személyiségnek ez az arculata tárulkozik fel a társadalomban való tevékenykedés során; a második az ember fiktív erkölcsi arculata lenne, az a belső ideális erkölcsi személyiség, amelynek megvalósítására az egyén törekszik, de amelyhez talán sohasem jut el. A személyiség ilyen felfogására példa lehet Nietzsche, de Freud is, akik abból indultak ki, hogy - mint Arnold Hau-

ser fejtegetéseiből kitűnik -, az, "amit az emberek magatartásuk indítékainak tudnak vagy ürügyül felhoznak, gyakran csak leplezése és eltorzítása érzéseik és cselekedeteik tényleges motivumainak." /62/ Hauser ezt "öncsakás"-nak nevezi. /63/ A korabeli irodalom - s most már csak a magyar irodalmat figyeljük - elemző lélektani megfigyelései jelentős lépést tettek előre az "önbeszélés" leleplezésében, a személyiség igazabb erkölcsi arculatának megrajzolásában. Petelei, Gozdsu és Justh elemző realizmusának ez képezi a legnagyobb értékét.

E felismeréssel tudatosan Bródyban is, hogy "még nincs itt az új erkölcs, még várni kell, még a régi szerint vergődünk." /A HÜTLEN FÉRFI/, - s ezzel válik írói programjának központi feladatává az erkölcsi szemlélet átalakítása, az igazabb erkölcsi tudat formálása. A kérdés most már csak az, hogy mit is ért erkölcsön. AZ ALBIRÓNÉ idézett részeinek tanúsága szerint az erkölcs nála nem valamiféle történelmi és társadalmi meghatározottságtól megfosztott absztrakció, hanem éppen a valóság térben és időben meghatározott viszonyaitól függő, az emberi cselekvést szabályozó tudatforma. Látszólag ellentmond ennek viszont az alábbi tény, nevezetesen az, hogy Bródy inkább afelé hajlik, hogy az egyéni etikából kiindulva közelítse meg a társadalmi gyakorlat problémáit. Ebben mutatkozik meg nála a kor gondolkodásának erkölcs-centrikussága. De ugyanakkor kitűnik felfogásának egyedisége, az, ami szembeállítja a közmeggyőződéses erkölcsi szemlélettel, s kri-

tikus hanguvá teszi az általa kifejezett erkölcsi mondani-
valót.

Hogy Bródy erkölcsi felfogása személyiséghez kötött, hogy az egyéniségből indul ki, az művészetének ember-centrikusságából következik. Ezzel a megállapításunkkal természetesen nem az általános igazság közhelyszerű újrafogalmazására törekedtünk, hisz minden művészet - esztétikai lényegét tekintve - ember-centrikus. Adott esetben ezen azt értjük, hogy az ember önmagában érdekli, az emberi jellem, erkölcsi arculat a maga fiziológiai és pszichológiai meghatározottságában. Az embernek az alkotásban, a teremtettségében való kiteljesedését már nem kíséri figyelemmel. "...a természeti tünemények között mégis embertársaim érdekelnek a legjobban." - vallja a már sokszor emlegetett AZ ALBIRÓNÉ c. novellájában. /64/

Szemléletének ember-központusága szűkíti erkölcsi probléma-felvetéseinek körét is. Novelláinak és drámáinak jelentős részében, de legtöbb regényében is a női erkölcsöt teszi vizsgálat tárgyává. Ugy is mondhatnánk, hogy nála szinte minden a női erkölcs körül forog.

A női erkölcsről szóló novelláit, tárcáit, vagy gyakran csak egyszerű példázatait tematikus motívumok alapján csoportosíthatjuk.

Művészetének a fiziologizmus hatásában fogant motívuma: a női szexuális ösztön. A motívum újból és újból való felbukkanása a naturalizmus vissza- vissza- téréséről tanuskodik. Az ösztöneiknek parancsolni nem tudó nőalakok nem

buknak el, sorsuk nem tragédiával végződik. A szexuális vágy ereje mintegy életerő is számukra, amely megmenti őket az élet számára. Romantikus feldolgozásban jelentkezik ez a motívum a már említett EGY FÉRJ TÖRTÉNETE c. novellában, de sokkal művészebb kidolgozást nyer a későbbi JULÓ ÉS JULIS-ban. /1899/

A novella drámai feszültségű kompozíciója a klasszikus csattanóval a hamis erkölcsi tudat, a fentebb tárgyalt öncsalás leleplezésére szolgál, melyen keresztül egy egész emberi közösség erkölcsének társadalombírálatára jut kifejezésre. Szerkezetileg a novella a naturalista komponálás remeke. Cselekménye egyszerű, egyenesvonalú, a történet időrendjében összerakott helyzetek sorozatára épül. Juló nő, a pap szakácsa hírére, veszi, hogy leánya, Julis, a kedvesétől, "aki a tavasszal elveszi... másképpen van." Óriási szégyen, - ezt meg kell torolni. Ebéd után "megmosdott szappannal, újra megfésülködött, és magára ölté valamennyi szoknyáját, mivel az volt a szándéka, hogy a Julist kegyetlenül megveri." /65/ A felkészülés szertartásossága egy drámai helyzet kibontakozását sejteti. Juló elindul a lánya keresésére. Utközben szembetalálkozik ismerősökkel, mindegyikkel vált egy pár szót. Ezekből a rövid párbeszédek bontakozik ki a dráma. A novella szerkezeti felépítése sokban hasonlít Móricz Barbárokjához. Annak cselekményvázát is egymás után következő helyzetek lineáris sorozata adja. /66/ Ezek a párbeszédes jelenetek, bár a cselekmény szintjén végtelenül egyszerűek, mégis, bonyolult

viszonyrendszert fejeznek ki. Kétféle erkölcsi világkép állítódik szembe egymással a párbeszédese helyzetek során. A helyzetsor tetőpontját abban a párbeszédben éri el, amikor Gábor, a kocsis szemébe mondja az igazságot az erkölcs nevében a lánya büntetésére induló anyának. "- Hát aztán neked nem állít senki tükröt a képed elébe? Vargai Juló, hát neked nem úgy volt-e az első gyereke, meg a második, meg a harmadik, a negyedik, az ötödik, hatodik és a hetedik is? Láttál-e te valaha templomot abból a végből, hogy ott egy férfival megesküdjél? Az elsőt szedted, bizonyos embertől, tudod-e még a nevét? Katona volt, vagy hajdu? Volt ur urad, parasztlegény urad, pap urad, még német is, aki pénzért zongorált... Hogy te most méggy megverni a lányod? Hát téged ki vert meg?" /67/ A régi szerető, Gábor szavai rádöbbentik az anyát, hogy fölösleges neki a tisztesség látszataért megbüntetni lányát. Amikor rátalál, megbékélve ösztönei természetével félreleteszi az erkölcsi előítéleteket, és megbocsát lányának. "két kövér karjába szorította fejét, csókolta, siratta, a lány könnyes szemét a nyelvével nyalta... Én is... az anyám is... annak az anyja is, a te lányod is, ha lesz... Mert mi ilyen fajták vagyunk..." - mondja ki önámítás nélkül a valódi igazságot, felismerve, hogy kár egy hamis látszatért emberi természetünket megtagadni, s azzal áltatni magunkat, hogy mások, jobbak vagyunk valódi énünknel.

A szexuális vágy motivuma nagy szerepet játszik még az 1914-es keletkezésű EGY CSIRKE MEG EGY ASSZONY c. novellá-

ban is, bár a mondanivalónak csak egyik összetevőjét képezi.

A női erkölcs másik nagy motivuma a feleség illetve az anya szerepével foglalkozik a családban. Ez a motívum már nem fiziologista fogantatású, mint a megelőző, noha egyes megjelenési formáiban kísért a fiziologizmus szelleme, érzékiség, erotika formájában. /DÁVID, ÖZVEGYEN, SZEGÉNY EMBER FELESÉGE, AZ AUTOMOBIL/ E motívum tartalmán az erkölcsi determinizmus hatása mutatkozik meg. E mellett még egy lényeges ismertetőjegye van, amelyik megkülönbözteti az előbbitől. E motívumot formáló írói világképbe már betüremkedett egyrészt a pszichológiai, másrészt a szociális- és politikai szemlélet. Ilyen vonatkozásban gazdagabbnak tekinthető az előbbinél; bár tág keretek között mozgó, általánosságban vett erkölcsi tartalmánál fogva kevésbé alkalmas erős szerkezetű kompozíció formálására. Itt újra megemlíthetjük AZ ALBIRÓNÉ-t és A HÜTLEN FÉRFI-t, mely novellákban a feleségek életerősebbnek bizonyulnak férjeiknél. Az e motívumkörhöz tartozó novellák két nagy csoportra oszthatók, attól függően, hogy bennük az asszonyi hűség vagy a hűtlenség a meghatározó tartalom.

A JULÓ ÉS JULIS azt példázta, hogy az asszonyi természet vágyait nem lehet erőszakkal megfékezni, inkább az erkölcsi megítélésén kell változtatni. Sokkal komolyabb azonban a helyzet, ha az ilyen nő feleség és családanya. Az ERZSÉBET DAJKA és az ELZA FÉRJHEZ MEGY c. novellák szatirikus rajzban rántják le a leplet mind a tisztesség lát-

szatában tetszelgő feleségről, mind pedig a felszarvazott férjéről. Súlyosabb következményei lehetnek az anya félrelépéseinek a gyerekek szemszögéből. A TANULMÁNYFEJEK c. tárcában egy olyan fiuról van szó, akit gyilkosságba kerget anyja erkölcsi kicsapongása. Ez már patológus eset, a fiúnak az anyja iránti tulzó szeretetéről, szinte beteges ragaszkodásáról ad hiteles leírást az író. De a tárca egyúttal Bródy komoly lélektani felkészültségét is bizonyítja. Ugyan közvetlenül nem esik szó arról, hogy mi váltotta ki a fiúban az ilyen magatartást anyja iránt, az olvasó mégis megtalálhatja rá benne a magyarázatot. Az apának nincs meg a kellő kontaktusa a fiával, a fiut az apa részéről nem éri komoly szülői ráhatás, s ezért úgy érzi, hogy neki/mint férfinak kell "rendet teremteni" a családban. A fiu egyébként "egy pesti tanár fia, kitünően nevelték, értelmi ereje elsőrangú, azért került a javítóintézetbe, mert atyja nem tűrhette tovább brutalitását." /68/ Atomjaira bomlott szét ez a család, az apa nyilván nem tölti be a férfi szerepét, az asszony másutt keres vigasztalást, a gyerekekkel senki sem törődik. A legnagyobb felelősség mégis a férfié, határozott fellépéssel még helyrehozhatná a családi egyensúlyt. De képtelen erre a határozott fellépésre. Nem is csoda, hisz azt sem veszi észre, hogy a felesége megcsalja. Az asszonyi becsület motivumán keresztül így bontakozik ki a férfiúi erkölcsök birálata, amely - mint majd látni fogjuk - egészen messzevezető társadalmi- és korproblémákat vet fel. Hasonló, bár nem patológus, s éppen ezért könnyebb megoldással

kinálkozó problémát vet fel Bródy a HOLLAND ANNA című novellájában. "A kis Holland Anna ideggörcsöt kapott, valahányszor az anyja elment hazulról. Orvosilag kezelték e baj ellen, amíg az magától elmúlt. Anna tizenhat esztendőss lett, és anyja iránt való mondhatatlan, szerelmes és örületes féltékenysége máról holnapra megszakadt: megtudott valami bizonyosat. Azt, hogy édesanyjának a házi orvos udvarol." /69/ A feladat ezután már viszonylag egyszerű: el kell érnie, hogy az orvos ne járjon hozzájuk. Ennek érdekében Anna megrendezi a bizonyos családi "nagyjelenetet", amikor is mind a négyen, - a papa, a mama, ő és az orvos - otthon vannak. Kártyázgatás közben a lány úgy irányítja a beszélgetést, hogy annak rejtett célzatossága leleplezze anyjának az orvoshoz fűződő viszonyát. Ismét jellemző, hogy a mondatok kétértelműségéből a legkevesebbet a papa fogja fel. S amikor megsejt valamit, akkor sem arra reagál, hogy itt esetleg a felesége becsülete forog kockán, pusztán a családi élet harmóniáját félti.

Találóan állapítja meg Juhászné, hogy "Bródy felfogásában a család nem idill, hanem ellentmondások tömege, amelyben mindaz benne él, amely egészében, a társadalomban is megoldást, előrelépést, kibontakozást sürget." /70/ A családi egyensúlyt legtöbbször az erkölcsi téren való összekülönbözések borítják fel. De van arra is eset, amikor a család szociális érdekei úgy kívánják, hogy szemet hunyjanak az erkölcs fölött. Legszebb példája ennek a KÉT MUNKÁS című novella. Bródy ebben minden erkölcsi megszólást, vádat és

előítéletet kivéd a szegénysors, a létfenntartásért való küzdelem megkapóan szép ábrázolásával.

A hűtlen asszonynak van egy másik típusa is Bródynál. Az az asszony, aki becsülete feláldozásával tartja el még férjét is. Az író kérdésfelvetése egyértelmű. Ki a hibás: a nő, aki önmagát eladni kénytelen, hogy fenntarthassa magát és családját, vagy pedig a körülmények, amelyek erre kényszerítik. AZ ALBIRÓNÉ, "egy csinos, kövér asszony", abból tartja el az urát, amit éjjelente szeretőitől kap, és közben arról álmodik, hogy majd csak egyszer lesz állása a férjének is, és akkor ő visszatérhet az erény útjára. A SZENT TISZTASÁG óvónője szerelmes az íróba, Bródyba, de szerelmi boldogságukhoz hiányzik az anyagi fedezet. Ezért egy időre odaadja magát egy gyárosnak, majd a kapott pénzzel visszatér az íróhoz, hogy átadja magát a gondtalan boldogságnak. Bródyban feltámad a lelkiismeret: " - Eladta magát, eladta magát! - kiáltottam bele az őszbe - írja -, és tehetetlen dühömben szerettem volna a földből kirángatni a fákat... Azonban csak a krizantémumokat sepertem le, és lábommal tapostam a virágon." /71/ Ez a tehetetlen düh azonban lehiggad, s. tiz év múlva, az 1910-es keletkezésű HUN ANGÉLA című novellában minden indulattól mentes, tárgyilagos hangon ismét felveti az előbbi kérdést. Ott, a cimdás szerint ironikus volt ez a kérdésfeltevés /"szent tisztaság"/, itt az objektív írói hangvétel elgondolkodtatóbb és kritikusabb. Hun Angéla gondol egyet, odahagyja kétéves kisfiát és férjét, s hozzámegy egy amerikai milli-

omoshoz. Azt kiápolja, eltemeti, majd visszajön első férjéhez, és így szól: " - Meghalt, hazajöttem. Hol az ágyam, fáradt vagyok, aludni akarok. Az ágyában utódja, az ura második felesége aludt nyugodtan. Fölkeltette, kikergette, a meleg helyére feküdt, és kisfiát maga mellé vévén az ágyba, így szólt: - Visszajöttem. Nehéz volt. De hoztam nektek egy kis pénzt, sokat! - Egy kicsit csókolódzott, aztán elaludt, mint aki dolgát jól végezte." /72/

Bródy művészetének félreértelmezése lenne, ha az itt tárgyalt művek társadalomkritikai mondanivalóját tulzottan kiemelnénk. Van ilyen célzata is mondanivalójának, kétségen kívül. Hisz mindegyikben az anyagi szükség viszi rá a nőt, hogy testét áruba bocsássa. De Bródyt adott esetben nem ezek a szociális körülmények érdeklik elsősorban, hanem a női természet, hogy egyáltalán hogy képes ilyesmit a nő "nyugodt lelkiismerettel" és bármilyen nagy, fontos cél érdekében, vagy bármilyen szorongató körülmények hatására is megtenni. Ha kissé sarkítottan is, de ennek tisztázása érdekében többször is nekikezd, hogy megrajzolja a hűséges, az erényes, és vele szemben a hűtlen, a ledér asszony típusát. Bródy hűtlen asszonyalakjai, mint láttuk, valamenynyien életerős, élni vágyó, normális szexuális igényeiket kielégíteni akaró emberek, akik közül egyesek azért lépnek félre, mert erre nincs lehetőségük férjük oldalán, mások meg éppen ellenkező okból, vágyaik beteljesülését a szeretett férfitől, gyermekeik apjától várják, csak az becsületes munkával nem tudja eltartani feleségét, s ők vállal-

ják ezt a feladatot, amely abban az időben csaknem kizárólag a férfira hárult. A női lélek természetrajza így állandó apropót szolgáltat erkölcs- és társadalombírálatának kifejtésére.

Ami a hűséges feleség rajzát illeti, nos, az sokkal gyengébben sikerült, erőtlenebb, mint az előbbi típusé. De nem azért, mintha Bródy nem hitt volna a nő erkölcsösségében. "...én hiszek az ugynevezett női erényben, úgy különösen, mint általában." - írja. /73/ Azonban a házasságot, minden olyan kötelékével, ahogy ez akkoriban fennállott, házúg intézménynek ítélte. A férj és a család "oltalma" lényegében véve nem védelmet jelent a nőnek, hanem kötöttséget, amelyben az erkölcsösség látszataért le kellett mondania egyéni vágyainak beteljesüléséről. /KATÓ, EGY ÚJ ASSZONYRÓL/ Ennek okait ismét a társadalmi viszonyokban kell keresni. A nő ugyanis csak biztos egzisztenciával rendelkező férfihoz ment /vagy mehetett/ férjhez. Ez többnyire azt jelentette, hogy a házasság nem szerelmen alapult. /Ritka kivétel a CRAS című novellában elmondott eset, de ott is éppen azt hangsúlyozza Bródy, hogy a szerelemből egymásé lenni kívánó fiataloknak mennyit kell várniok, küzködniök, míg megteremthetik a boldogságukhoz szükséges anyagi feltételeket./ Bródy tehát nem a család intézménye ellen foglal állást, hisz azt rendkívül fontosnak tartja a gyerekek személyiségének egészséges fejlődése szempontjából /TANULMÁNYFEJEK, HOLLAND ANNA/, hanem a nő helyzetének a korabeli

viszonyokból eredő alárendelt, kiszolgáltatott voltát helyteleníti. A női emancipáció minden civilizált polgári társadalomban aktuális kérdés volt, s végeredményben ma sem megoldott. Mert ez nem csak jogi kérdés. Bródy nagyon is jól látta ezt, s nem is jogi kérdésként kezelte. A nő társadalmi helyzete jelentős mértékben erkölcsi megítélés kérdése. Általában véve, férfi és nő viszonyának megítélése is erkölcsi probléma. Nem akarunk sem ókori elméletekre, sem a Bibliára, sem pedig 19. századi, nálunk is elterjedt, sőt éppen magyar talajon keletkezett teóriákra hivatkozni, melyek a közfelfogással összhangban azt vallották, hogy a férfi magasabbrendű a nőnél. Ez olyannyira közkeletű felfogás volt, hogy - szinte természetes -, Bródy is magáévá tette. Érezve azonban a fennálló erkölcsi viszonyok hazug voltát, ő legalább megpróbált változtatni ezen a szemléletén. Nem állítjuk, hogy ez sikerrel járt, azt sem, hogy ebben következetes lett volna, mindenestre a kísérletnek nyomai vannak. Elméletileg nem fogalmazta meg ezt a problémát, tudományos igénnyel készült munkája pedig, A BETEG SZERELEM, bár érinti a női emancipációt, más irányba tolódik, és végső soron egy beteg férfi lelkiületét boncolgatja és nem a nőét. A JÁTEKOS című tárcájában a "világ két nagy felekezetének", a férfiaknak és a nőknek a viszonyát vizsgálgatva a következő megállapításra jut: "...jók és okosak a nők, és élni akarnak, éppen úgy, mint a férfiak. A nőknek - néha - kissé nehezebb. És ezért olykor furfangosabbak, kegyetlenebbek." /74/

Éppen ez a ténymegállapítás készíti arra Bródyt, hogy megkérdőjelezze a férfiak elsőbbségi jogáról kialakított véleményét. "Biztos, hogy a világ a mienk, de csak arra alkoták, hogy benne játsszunk - az asszonnyal. Miértünk van minden, és mi - végeredményben - értük teszünk mindent. Annyira csak értük, hogy van egy-egy pillanat, amikor meginog az egész gőgös tételelem, és lelkemben megaláztatva arra gondolkodom, vajon nem mi, büszke férfi-faj vagyunk-e naiv és otromba játékszer az ő kezükben?" /75/

A női lélek és erkölcsök ábrázolásának a szexuális vágy és a családban betöltött szerep motivuma mellett van még egy harmadik motivuma is. Ezt a nőiesség motivumának nevezhetnénk. Tartalmi ismérve az, hogy benne a lányos tisztaságot és nőies bájt örökíti meg az író. /KATÓ, A BÁLOZÓ LEÁNY, MÁJUSI FANTÁZIA, MARI MINT ASSZONY/ Ezek a nőalakok naiv tudatlanságukkal, testi bájaikkal, ártatlan vágyakozásukkal a nőiesség megtestesítői Bródy számára. Éppen ezért félti ezt az eszményi nőt. Félti, két okból is. Az egyik, amitől félti, az a házasság. Mert az ilyen típusú nőnek csak tisztességes családayai örömök keretében volna jussa a gyönyörhöz, s ez a típusú nő éppen ezért férjhez is megy, - de mi vár rá a házasságban? Abban a családban, amelyet a kor a keresztény erkölcsiség nevében szentesített? A hermetikusan zárt, biedermeieres illúziókban ringatódzó családi élet rajzát jól ismerhetjük Dickens, Thackeray, Tolsztoj, vagy akár Arany János, Gyulai műveiből. Deák Tamás egy esszéjében szépen jellemzi az ilyen családi idillt. "...az asszonyok süt-

nek, főznek, köhécselnek és gyermekeket hoznak a világra, a leányok festegetnek, zongorázgaztnak, himeznek és affektálnak, dobogó szivecskéjükkel számolgatva a várva várt házasság feltételelezhető közelségét, a férfiak meg igyekeznek olyan könnyen és olyan gyorsan pénzt keresni, ahogy csak tudnak." /76/ Az ilyen házasság, az ilyen családi élet a nő számára kaloda. Bródy szellemes hasonlatával: az, hogy a kínaiak kalodába teszik a nő lábát, az "kicsiség" csupán ahhoz képest, hogy "az egész világ minden lányának egész lelke kalodába van szorítva." /77/

A másik ok, ami miatt nosztalgiával ragaszkodik a nőiességet megtestesítő lány vagy asszony típusához, abban gyökerезik, hogy megfigyelése szerint a mind jobban megvalósuló emancipáció deformálja a nőt. "...a férfi-nő az a típus, amely most előttünk fejlődik, de készen talán csak száz meg száz esztendőök múlva lesz." /78/ Bródy nő-eszménye nem a biedermeier izlés idealizált "családanya" alakja, de nem is az a nő, aki természeti mivoltából eredő funkcióit háttérbe szorítva intellektuális téren próbál fölzárkózni a férfi mellé, s ezzel azt hiszi, hogy megvalósította önmaga számára az emancipációt. Nem, ő a byroni-, puskini hősnőben találta meg az eszményt, az érzelmi vágyainak szabad megnyilvánítási jogát követelő nőben. /A BÁLOZÓ LEÁNY, A TETSZÉS TECHNIKÁJA/ S legnagyobb fájdalmára, az egyenjogúságukat kereső nők nem ezen az uton haladnak. /A DICSŐSÉG FELÉ, A MODELL, LEÁNYFEJ, TUZA KISASSZONY, ERŐS KISASSZONY, A HERCEGKISASSZONY/ Az egyéniségét kifejezésre juttatni kívánónő

nem tud a férfi mellé egyenrangú partnerként felzárkózni. Vagy női adottságainak tulzott előtérbe állításával próbál érvényesülni, - s ezzel kihívja maga ellen a közvélemény ódiumát -, vagy ellenkezőleg, természetes vágyait megfékezve, az erkölcsi közizlés által helyesnek ítélt úton halad, s ezzel mintegy eleve lemond egyénisége kibontakoztatásáról. Tehát vagy fölébe kerekedik a férfinak, vagy pedig alárendeli magát neki, de mellette egyenrangú félként nem tud haladni.

E helyzet érzékelésével Bródy lényegében a kor dekadens vonásai közül az egyik legjellemzőbbet ismeri fel. A kor férfiuja "elnőiesedik", asszonya pedig "faunná" változik - írja a JEGYZETEK A SZERELEMRŐL c. kötetének előszavában. A BETEG SZERELEM című kisregény idegbeteg Kovács Istvánját még jobban tönkreteszi egy élni vágyó nő iránti szerelme, a DICSŐSÉG FELÉ hősnője, Iphigenia egyenesen a "VESZÉLY", a "PUSZTULÁS" szimbóluma "egy fiatal lány képében", aki "megkezdí rettenetes munkáját: elcsábítja a feleségétől a férjet, menyasszonyától a vőlegényt, szeretőtől a kedvest... Pisztoly durranása, halálhörgés, rimánkodás, szitok, átok, kin, sirás, kéjes és boldogtalan sóhajtasok fognak itt felhangzani a levegőben... És mindazok egy lány körül, egy leányért, aki csendesén alszik puha ágyán, s szeliden mosolyogva álmodik valamely dicsőségről." /79/

A dekadencia jellegzetes megnyilvánulása a korban, hogy a nők mind életerősek, élni vágyók, érvényesülni kívánók, a férfiak pedig akaratgyengék, lemondók, méltatlanok a nő

szerelmére. Nő és férfi viszonyának ilyen beállítása záróakkordját képezi a női lélekábrázolás ama sorozatának, amelyet a realista, vagy a realizmushoz közel álló írók kezdtek el. E sorozat legkiemelkedőbb darabja az Anna Karenina, melyben Tolsztoj két egyéniség és sors egymás mellé állításával /Annáéval és Levinével/ példázza azt, hogy milyen lehetőségei vannak a nőnek és milyenek a férfinak az érvényesülésre, egyéniségük kibontakoztatására. A párhuzam azért érdekes szempontunkból, mert mind a férfi, mind a nő olyan partnert talál magának, aki mellett csak egyénisége háttérbe szorításával tudna kitartani. S itt nemcsak egyszerű alkalmazkodási képességen mulik a dolog, sokkal nagyobb áldozatról van szó. Bizonyos foku alkalmazkodásra még Anna is képes. Intelkigens, öntudatos nő, a körülmények mérlegelésével küzd személyisége jogaiért, nem egyszerűen szenvedélyeinek rabja. S neki mégis buknia kell, míg Levin megtalálja azt a célt, amiért érdemes élni, érdemes munkálkodni. Dekadencia és realizmus különbsége pontosan abban mutatkozik meg, hogy Tolsztoj nem úgy állítja be férfi és nő viszonyát, hogy a férfit eleve méltatlannak tartja az asszony szerelmére. A körülmények tragikuma abban van, hogy a megfelelő férfi és nő nem talál egymásra, vagy ha akad is egymás ismeretségi körén belül két életerős jellem, azok természetükénél fogva nem egymáshoz valók. Anna és Levin sorsa csak párhuzamos lehet, de össze nem fonódhat. Azok a férfiak, akikkel ő sorsközösséget vállal - Karenin, majd Vronszkij -, már gyengék az ő egyéniségéhez képest. Vronszkij annyira az

adott életforma embere, és egyuttal az erkölcsi előítéletek rabja, hogy a legnagyobb szubjektív jóindulattal sem boldogíthatja Annát. Ebben a vonatkozásban vele rokon Petelei Fülemléjének férfi szereplője, /De Petelei nőalakjainak megformálásánál a mintakép nem Tolsztoj, hanem Turgenyev./ A dekadens irodalomban sokkal kiélezettebben jelentkezik az Anna tragédiáját okozó probléma, s ez jól megfigyelhető a magyar irodalomban is. Nő és férfi egymástól való eltávolodását Petelei leginkább a nő szemszögéből mutatja be; Gozsdú pedig a férfiak célvesztését, elerőtlenedését ábrázolja. Az öngyikossággal végződő tragikus hanyatlás egyes fázisai nyomon követhetők összefüggő két novellájának, a Nirvána és a Spleen gróf Kanuth Istvánjának sorsán. Justh még tovább megy A pénz legendájá-ban, melyben - mint írja - "az akaratbetegséget, ezt a tán legmoderhebb és legveszedelmesebb lelki kórt" tárgyalja. /80/ Kinek az akaratgyengeségéről van szó ebben a regényben? Általában az arisztokráciáéről, mint ez megfogalmazódik a főhős végrendeletében. De mégis a férfi, Bálványossy Sándor gróf áll félre, hogy élni engedje az élni és ragyogni oly nagyon kívánó Mini grófnőt. Mini az Annához hasonlatos nő, aki meghódítja a fél világot, de méltó férfit nem talál magához, mind kitérnek előle, félreállnak utjából. A férfi erőtlenül hull a nő rabgágába, mint Elemér Mini grófnőjébe. Példázatszerűen írja ezt meg Ambrus Zoltán a Ninive pusztulásában, melyben még a bibliai Jónás sem tud szabadulni a nő csábításától.

A világirodalomban a kor két legtipikusabb dekadens figurája, Doryan Gray és Des Esseintes már egy újabb fázisát jelenti a nőtől való eltávolodásnak. Nemcsak a nőtől, hanem az egész külvilágtól elzárkóznak; homoszexuális hajlamukkal az individualizmus legszélsőségebb formájának képviselői. A nő egyedül marad szerelmi vágyakozásával, társtalanul érzi magát a világban. Kielégületlenségéből eredően egy sajátos életérzés uralkodik el rajta, az elvágyódás érzése.

Ibsen, Tolsztoj, A. E. Bennett jogaikért küzdő asszonyai magukra maradnak a küzdelemben, mintha az írók is megfeleltkeznének róluk. A szecessziós irodalomban a nő nem teljesjogu polgárként szerepel, hanem vagy kurtizánként, vagy pedig enervált, akarategyenge lényként, aki a szintén beteges férfi oldalán inkább választja a halált, mint Sara, Villiers de l' Isle-Adam Axel-jének hősnője. Ennek az elvágyódásnak a megörökítésére vállakozott Bródy A RUBIN LEÁNYOK c. novellájában, amelyet majd a szecessziós életérzés többi megnyilvánulásai között tárgyalunk.

Bródy ugyan megrajzolja az élni akaró nőt nemcsak novellákban, hanem regényekben is /EGY ROSSZ ASSZONY TERMÉSZETRAJZA, ANDORNAKINÉ/, de néhol még arra is sikerül rámutatnia, hogy esetenként maguk a nők kényeztetik el a férfiakat; tulzó gondoskodásukkal megnyirbálják a "durvának" vélt férfias indulati kitöréseket. A DÁVID című novellában "a még karcsu és igen kecses, de fölöttébb erőteljes anya" úgy neveli két fiát, hogy szinte elzárja őket minden természetes, idegen embertől jövő ráhatástól, óriási sebet ejtven nemcsak

fejlődő fiai személyiségén, hanem saját magáén is. "A szülők nyiltan nem tudták, de egészen világosan érezték, hogy függő zsellérek a házban, és csókot is csak akkor válthattak, ha a két kicsi egészen biztosan alszik." /81/ Az anya gyermekei iránti féltékeny szeretetében elküldi még a fiuk nevelésére tartott lengyel kisasszonyt is. Alapjaiban elhibázott nevelési elvei hasonlatosak azokhoz az elvekhez, mint amelyekkel Klára neveli öccsét a Sisyphus munkájában. Az elhibázott módszer visszaüt a Csiky-regényben is, s ebben a novellában is. Bródynál a végeredményt természetesen nem láthatjuk, hisz a rövid terjedelmű novellában ennek kifejtésére nincs lehetőség. De a szülők értelmetlen, buta önfeláldozó magatartása hamarabb megbosszulja magát. Az elküldött lány helyébe egy fiatalembert fogadnak a fiuk nevelésére. Ez a fiatalember "az anyát Michelangelo ama Dávidjára emlékeztette, akit nászutja alkalmából Firenzében látott. A fiatal márványférfi óriás volta és vakmerő meztelensége roppant hatást tett rá, és anélkül, hogy tudta volna, ... képzeletében a férjét összegyurta ez alakkal... Ugyanez az érzés árasztotta el, amikor az élő Dávid eléje állott." /82/ Szinte önmagát reprodukáló "bünt" követ el az anya. A férjével elhídegült házastársi kapcsolat helyett gyerekei nevelésében keres kárpótlást, s egészségtelen ragaszkodásának meg lehet az a következménye, hogy olyan fiukat nevel, akik majd apjukhoz lesznek hasonlatosak, vagyis gyengék a házaséletre. Ugyanez a probléma más feldolgozásban, már egy kórosabb tünetben jelentkezik az IMRE HERCEG c. kisregényben. Imre herceg bete-

gesen kifinomult, tulérzékeny alkat, az Á rebours külön-
cének rokona. A szülők egészségtelen nevelése még többet
ront a fiun, fokozza személyiségfejlődésének zavarait. De
ellentétben Huysmans hőisével, aki minél idősebb, minél "é-
rettebb" lesz, annál jobban beburkolózik hermetikus vilá-
gába, - Imre herceg éppen a férfivá érés küszöbén tör ki
ebből a világból, és a lemondás, a halál helyett az életet
választja. Ebben a fordulatban is Bródy erős életösztönét
kell látnunk, amely visszatartja attól, hogy férfihőseit át-
adja a pusztulásnak, ez az életszeretet képezi azt a határ-
vonalat, amely Bródyt elválasztja az igazi dekadensektől.

Itt kell tárgyalnunk az apát kereső fiu motivumát, a-
mely ugyan csak erőltetve szorítható ebbe a témakörbe, egy
vonatkozásával azonban kötődik a századvégi irodalom "déca-
dent" prototípusához, Stephen Dedalushoz, az apát kereső té-
lemekhosi hőshöz. Bródynál A MÉH és a MARINAY című novellák-
ban jelenik meg az apa-komplexusokkal küzdő fiu. De rögtön
rámutatunk arra a különbségre is, amely miatt Bródy hősei
mások, mint a korban divatos, családjától-nemzetétől elsza-
kadt típusfigurák. Ezeknek az alakoknak a legjellegzetesebb
életérzésük nem a menekülés, az elvagyódás, éppen fordítva,
mindent megtesznek annak érdekében, hogy minél színesebb,
gazdagabb életet élhessenek. Az apa-keresés motivuma így Bró-
dy esetében a karrier-motivumához kapcsolódik. A két motivum
együttesen sajátos jelleget kölcsönöz a Bródy-hősök karrier-
jének, amelyben "a hős baleksága domborodik ki", mint Aszta-
los Aurél "karrierje" esetében. Sőtér István hívta fel a fi-

gyelmet A NAP LOVAGJA kapcsán erre a balekságra, mint a magyar karriert a Lucien de Rubempré-, vagy Julien Sorel-féle pályától megkülönböztető "nemzeti" specifikumra. /83/

A NAP LOVAGJÁ-t megelőzően Bródy a MARINNAY című novellájában /1898/ fogalmazta meg a karrierjében is balekságra kárhoztatott, éppen ezért tragikomikus hős sorsát. Marinnay, aki eléri azt, hogy méltóságos ur lesz, Lipót-rendet is kap, ötvenegy éves korában elhatározza, hogy örökség reményében apát keres magának. Vagy megtalálja az igazi apját, - aki állítólag gróf volt, de lehet, hogy "rosszul emlékszik" édesanyja, és csak egy a vidéki kosztosaiból -, vagy sem, de mindenképpen fölhajt magának egy vagyonos "apát", akitől örökölni lehet. Gasteinban talál is magának egy vagyonos agastyánt, a közelébe férkőzik, annyira közel kerülnek egymáshoz, mintha apa és fia lennének. A jóviszonyt kihasználva az öreg még pénzt is kér kölcsön Marinnaytól, aki bizva a busás örökségben, szívesen ad. Ám a zsarnoki természetű, és mégis bohém Marjaffy Péter váratlanul meghal egy éjszaka, anélkül, hogy egyetlen fillért is hagyományozott volna "fiára".

De a balekság nemcsak társadalmi szimbólumként, a magyar helyzet és a magyar lehetőségek által kínált tragikomikus sors szimbólumaként jelenik meg Bródynál /A MÉH, MARINNAY, A NAP LOVAGJA, A VILLAMOS/. Az itt hosszasan tárgyalt erkölcsi viszonyokból következően a balekság a férfisors szimbóluma is. Szinte egyetlen korban és egyetlen írónál sem követnek el annyi öngyilkosságot a férfiak a nőért,

mint Bródy műveiben. /A cselekmény szintjén Asztalos Aurél is egy nőnek, egy főhercegi szeretőnek a balekja, és sorsa csak a müegész egyéb rétegeivel való összefüggésben válik a magyar politikai és társadalmi karrier szimbólumává./ Közvetlen módon, a cselekményen keresztül nyilvánul meg a férfiui balekság az olyan novellákban, ahol a férfi életének feláldozásával váltja meg a nőt, a többnyire kétes erkölcsű feleséget az erkölcsi tisztaság látszatának fenntartásáért. /A HÜTLEN FÉRFI, AZ AUTOMOBIL/ Még tragikusabb a helyzet abban az esetben, ha már ezt a látszatot sem lehet fenntartani, s a férfi azért menekül az öngyilkosságba, hogy ezzel mintegy "helyrebillentse" a bűn által sarkaiból kimozdított "erkölcsi világrendet". Az olyan megoldásokon, mint amilyenekkel végződik például az EGY FÉRJ TÖRTÉNETE című novella, vagy az ANDORNAKINÉ című regény, a Bródyban még élő romantikus moralista igazságszolgáltatása érződik, az a keresztényi felfogás, hogy a bűn feltétlenül kiváltja a bűnhődést.

Az erkölcsi kérdések tárgyalásánál abból indultunk ki, hogy Bródy a felépitmény felől közelít az alapához, vagyis a kor erkölcsi tudatának birálatán keresztül bontakoztatja ki társadalomkritikáját. Ellenzéki pozíciójának és hangjának megnyilvánításában nagy segítségére van a naturalizmus, de fordítva is áll e tétel, amennyiben éppen a naturalizmus hatására és inspirációjára alakul ki benne a korabeli viszonyok és a korabeli élet átfogó birálatának az igénye. A naturalista ábrázolás legfőbb eszköze, a leírás, az új látás-

móddal együtt jelentkezik művészetében. Azonban az az írói magatartás, amely e mögött az ábrázolási eszköz mögött állt, idegen volt az ő szenvedélyes, vitatkozó, lázadó egyéniségétől. Ezért a naturalista követelményeknek eleget tevő leírás maga sem bizonyult alkalmasnak írói szándéka kifejezésére. Novelláinak erőteljes fölütése, a rendkívül gyakori "in medias res" kezdés sejteti, hogy az erős megnyilatkozási vágy a statikus nézőpontu, objektív leírásnál rugalmasabb kifejezési eszközt követel.

Amíg Bródy a naturalizmus hatása alatt áll, nem szakít az epikus szerkesztés naturalista eszközeivel, csak átalakítja azokat. Így a szenvtelen, tárgyilagos leírás is jelentős módosuláson megy át a kezén. A nézőpont az objektív helyett szubjektív válik, ennek következtében nem korlátozódik a külvilág tényeinek dokumentálására, hanem lehetőséget nyújt az írói szubjektum közvetlen megnyilvánulására. A közvetlen írói megnyilatkozás viszont az elmélkedés irányába tolja a leíró, tehát érzéki megjelenítést. Az erotikus vágyak leírás útján történő ábrázolására már idéztünk példákat A MOSÓNÉ LEÁNYAI című novellából. Arra, hogy a leírás hogyan válik szubjektív, hogyan válik ki belőle, és erősödik meg az elmélkedő elem, szemléltetésként álljon itt két részlet, a téli és a tavaszi évszak leírása.

"Szürke, novemberi nap. Szitál az eső. Honnan hull? Hisz az eget nem is látni! Vagy az a havas esőtől terhes végtelen felhő az ég? Hideg van. A feneketlen sárban hosszukás tavakat



alkotó piszkos esőviz szinte fényes, szinte az ember szeme előtt fagy a ködös, rideg időben... Azt hinné az ember, hogy már estvéli idő van, pedig még mindig csak kora délután az óra..." /84/ Ebben a TARAGOVICS TÓGYERÉK-ből vett részletben az író ragaszkodik ahhoz, hogy a leírás pontos legyen, a helyszinrajz és az időpont rögzítése a főfeladata, a meditáció csak ezen belül, az objektív külső viszonyoknak a szubjektumra való vonatkoztatásával jelentkezik. Az alább következő tavaszi részletekben már teljesen mellékes az, hogy milyen is a természet tavasszal, csak az érdekli az író, hogy mit jelent ez az évszak az embereknek. "Ezenközben is kitavaszkodott, ami itt a fővárosban rettenetes dolog. A szagok felszabadulnak, a bulvár fái kicifrázva - mintha zöld papirosból gyerek vagdalta volna ezeket a friss lombokat. Azután meg a házbér! A májusi negyed." /SZENVEDŐK/ /85/ S végül teljesen eltűnik a leírás, az elmélkedés már nem is a tavaszcól szól, hanem a szubjektum tavaszi hangulatáról. "Kell legyen valami e dologban, ebben a tavaszban. Engem még az átható, hűs szele is boldoggá tesz, szokatlan vágyakat keltvén, mint például: a vándorvágyat. Szeretnék menni - mindenhová. Délre, ahonnan lassan jó a nap, gyümölcsfavirágból rótt igazi virághidon. Északra, ahol még csak sejtése van meg, és azért tovább lehet vágyakozni és várni rá." /MASAMÓD REGÉNYE/ /86/ A naturalista leírást tehát egyrészt felváltja az elmélkedés, vagy pedig a szubjektum belső állapotának, hangulatának megörökítése - azaz az ábrázolás tárgyának megváltozása - révén az impresszionista leírás. Naturalizmus és impresszionizmus

párhuzamos jelentkezésének nagyon szép példáját találjuk a má~~s~~ sokszor idézett AZ ALBIRÓNÉ című novellában. A novella egy impresszionista leírással kezdődik. "Mostanában sokszor megvárom, amíg a nap fölkel. Milyen érdekes is a hajnal, ha az ember fölkel, és két lábra állván mozogni kezd bizonyos cél felé... És a gyönyörűség érzése áraszt el, amint a körutat elárasztja a friss sugárözön, és abban megpillantom az első munkára igyekező alakokat." /87/ Majd ez az impresszionista leírás teljesen átadja helyét az elmélkedésnek. A munkáról, embertársairól, azok erkölcséről való elmélkedését Bródynak már idéztük. A novellának ez a része szerkezetileg is különválik a másodiktól, amely egy naturalista kompozíció keretében elmondott példázat a női erkölcsről. A novella szerkezetének kettéválása azt bizonyítja, hogy az impresszionista leírás már nem fér meg a naturalista kompozíció keretei között, szétfeszíti azt. Bródynál az erkölcsi kérdések differenciáltabbá válásával egyre nagyobb szerepet játszik az elmélkedés és az impresszionista leírás, amely fellazítja az egységes, klasszikus csattanóra épülő naturalista kompozíciót. A naturalista irodalom ugyanis - ellentétben a festészettel -, nem tagadja a kompozíciót. Csak kompozicionális eszménye más, mint a romantikáé vagy a realizmusé. A romantikus kompozíciót szélysnek, erőltetettnek érzi a naturalizmus a több szálon futó, bonyolult cselekmény miatt. A realizmus ugyan sokkal mértéktartóbb a cselekményvezetést illetően, de ott meg a jellemek tipizálása teszi mesterkéltté a kompozíciót. A na-

turalizmus nem "dekomponál", pusztán lemond az olyan fajta komponálásról, amely a művészet magasabbrendű igazságának kifejezése érdekében megengedi a valóság tényeinek átalakítását, művészi meghamisítását. /Az más kérdés, hogy a korabeli izlés éppen emiatt az újfajta kompozicionális eszmény miatt megszerkesztetlennek érezte a naturalista műveket./ Amikor Bródynál naturalista hatásról beszélünk, akkor ezt a kompozíciót is kimutathatjuk, a naturalizmus esztétikai elveihez kapcsolódása ugyanis visszatartja attól, hogy szakítson a kompozícióval. Amikor viszont már maga is nyügnék érzi a naturalizmust, a vele való szakítás egyben a kompozícióval való szakítást is jelenti. A kompozíciótól való elfordulásának első lépcsőfoka: a kompozíció fellazítása. A női erkölcs karakterének vizsgálata során, mint láttuk, Bródy fokozatosan eltávolodik a fiziologista szemlélettől, s ezzel együtt nyomon követhető a naturalista kompozíció fellazítása, a naturalista ábrázolási eszközöknek más, a lelki élet árnyalt jellemzésére alkalmasabb eszközökkel való felcserélése.

A SZOCIÁLIS LÁTÁS REALIZMUSA

Bródy első kötetének a címe egy költői metafora. Ezt a metaforát az író a kötet előszavában feloldja. Részletesen megmagyarázza, hogy nyomoron nemcsak a test, a szegénység nyomoruságát érti, hanem a lélek, az erkölcs nyomorát is.

Vagyis: szociális és erkölcsi nyomort egyszerre. Ez a szó a maga erős hangulati töltésénél fogva széles asszociációs körrel rendelkezik, tartalma éppen ezért kevésbé kötött, a valóság és a tudat jelenségeinek, állapotainak fogalmi megjelölésére egyaránt alkalmas. Talán innen ered Babits téves kérdésfelvetése is a Timár Virgil fia című regényében: "S a bűn nem egy neme csupán a nyomornak?" /88/ A valóságos állapot és tudati képmásának fogalmi összemosisásával így válik a nyomor metaforája a NYOMOR szimbólumává.

Ez a helyzet a naturalizmus esetében is. A szociális és az erkölcsi problémák iránti érdeklődés egyszerre jelentkezik benne, s a nyomor a kettő együttes szimbóluma. Dolgozatunk előző fejezete azt követte nyomon, hogy ebből a kettősségből Bródynál hogyan válik külön az erkölcsi szemlélet és tematika, és ebből merre vezet tovább a fejlődés utja. Az ezzel párhuzamosan megnyilvánuló érdeklődés a szociális kérdések iránt mind nagyobb teret követel magának Bródy művészetében. Ezen a téren Bródy eljut a szociális helyzet tényszerű rögzítésétől a társadalmi viszonyok széleskörű ábrázolásáig, a romantikus együttérző-részvetkeltő hangtól a realizmus határozott kritikai hangjáig. Ami az erkölcsi viszonyok ábrázolását illeti, az a naturalista szemlélet és ábrázolási módszerek háttérbe szorulásával az impresszionizmusban folytatódik. Azonban az impresszionizmus a cselekmény szerepének jelentős mértékben való csökkentésével, vagy pedig teljes mellőzésével szétbomlasztja az epikus kompozíciót, míg a realizmus a naturalizmusénál is jobban szerkesztett

kompozíciójával elősegíti az epikus ábrázolás korszerűsödését. Bródy művészetének realista jellege eleinte csak a jellemformálásban nyilvánul meg, a romantikus hősök és a naturalizmus átlagemberei mellett vannak tipikus alakjai is, mint Garibangyi és Taragovics Tógyer. Ezeknek az alakoknak a hiteles rajza magában hordja az általánosítás lehetőségét, és sorsuk az adott embertípus sorsának szimbólumává válik. A naturalizmus a környezet szimbolikus megjelenítésével Bródynál közel kerül ahhoz a szinthez, amelyen a tipikus figurák sorsa szimbolikussá emelkedik. A naturalizmus és a realizmus jegyeit magán viselő legjobb alkotásai szimbolikusságuk révén jutnak a különösség esztétikai tartományába.

Általában a naturalizmus érdemének tudják be, hogy megörökíti a periférián élő kisegzisztenciák világát, az árvánmaradottak, a kisemmizettek, a munkanélküliek és csavargók sorsát, hogy meglátja: a kisember élete is tele van tragikummal. Pedig a tragikus kisember a realizmus felfedezettje. Gogol művészetét értékelve mondta Belinszkij: "Mi mindnyájan Gogol köpenyegéből bujtunk ki." Péterfy Jenő is Akakij Akakievicset tekinti - bár "ironikus elégiával", - teszi hozzá Németh G. Béla - a kor tipikus tragikus figurájának. /89/ Bródy NYOMOR-ának cselédei, munkásai, munkásnői, varró- és mosónői a magyar irodalomban valóban a naturalizmus felfedezettjei, a kötet mesterien jellemzett alakjai viszont Akakij Akakievicsnek, a tragikus kisember prototípusának variánsai. Még csak azt sem mondhatjuk, hogy magyar viszonyok közé átültetett változatok, hisz a környezet, amelyben élnek, nem

sajátosan magyar, semmiben sem különbözik a "nemzetközi nyomor" tanyájától.

A nyomor erkölcsi kihatásait, a szexuális ösztönök feltörését a naturalista leírás eszközével ábrázolja Bródy. De hogy a szociális környez^et nyomora fizikailag is mennyire nyomasztóan hat az emberre, azt a tárgyilagos leírás már nem tudja kellő erővel megjeleníteni. A környezet objektív képe helyett a szubjektum fizikai állapotának leírását adja. Szinte az "új tárgyiasság" precizitásával írja körül a szubjektum fizikai helyzetét, de a belső állapot érzékeltetésekor a leírás expresszionista vízióba csap át. "Még csak egy lomha árnyék sem cammog a falakon. Ezek a bolondos, mulattató árnyak is kártyáznak tán valahol nagy Árnyékországban, szent karácsony napján... Odabuvok a kuckóba, és megölelem a kihült kályhát, melyben egy tegnapi üszök emésztí még magát; fénye egyszer-egyszer még megcsillan ruhámon, aztán elhunyt. Hideg légáramlat csavarog a csövekben, s nyögve-sírva: a nyomorról, hideg szobákról meleg szobákban, fagyos szivekről mond nekem mesét... Csak legalább egy kis viaszgyertyám volna! Félek e homálytól, mely sereg számra tartalmazza a fojtó gondolatokat. Félek e csendtől, mely csodaszörnnyé táplálja a sötét giliáztanépet... félek a hideg, fagyos ágytól, melynek párnáitól fut az álom..." /90/

A nyomornak ebben a konkrét magyar társadalmi helyzettől és osztályviszonyoktól független, csak művészileg objektivált környezetrajzában jeleníti meg Bródy a tragikus kisembert. Tragovics Tógyer, a csehovi csinovnyikra emlékeztető díjnok tragédiája még nem illeszkedik bele szervesen ebbe a világba, mert

nem a szociális nyomor, anyagi helyzetének kilátástalansága kergeti az öngyilkosságba, hanem egyéni büntudata. A romantikus etikai világkép Dosztojevszkijnél abszolutizált bűn és bűnhődés elvének hatása érződik ezen a sorsábrázoláson. Ellenben az EGY TRAGÉDIA esetében a kisembernek "nem föltétlenül szükséges összeütköznie a sorssal, vagy a világrenddel" - mutatja ki Kárpáthy Aurél. "Garibangyinak elég, hogy maga nyomja ki a szuszt véletlenül a kuporgatott garasain hizlalt disznajából, mikor leszurása előtt, az utolsó éjszaka, részeg fejjel ráfekszik és reggelre kelve döglötten találja - ez is kész tragédia." /91/ Garibangyi tragédiája már valóban a szociális nyomor következménye. Míg a TARAGOVICS TÓGYERÉK nem áll össze szerkezetileg egységes egésszé; a naturalista környezetrajz, a realista tipizálás és a romantikus erkölcsi felfogás mintegy külön-külön álló réteget képez a műben, addig az EGY TRAGÉDIA egységes szemlélete - az ábrázolás helyenkénti megbicsaklásait is korrigálva -, a klasszikus novellaformát művészi rangban is megközelítő kompozíciót eredményez. Bródynak ez a műve áll legközelebb az ugynevezett klasszikus novella szerkezetéhez, bár egyuttal magán viseli a magyar epikus hagyománynak, az anekdotizmusnak a nyomait. De ettől az egy "nemzeti" sajátosságától eltekintve, egészében véve mégiscsak idegen minták inspirációjára keletkeztetett, ugyanis kompozíciója egyedülálló nemcsak Bródy, hanem az egész századvég magyar novellisztikájában. Idegen hatáson nem egyes konkrét műveket értünk, inkább az olvasmányélmények összességét. A múlt század utolsó negyedé-

nek európai irodalmában a novellaforma jelentős változáson ment keresztül. A francia, az angol és a német romantika, majd pedig a realizmus inkább az elbeszélést művelte, - a változás ehhez képest ment végbe, visszatérést jelentett a klasszikus zártságú kompozícióhoz. Ennek a novellaformának a védelme leginkább Maupassant és Csehov elbeszélő-technikáján figyelhető meg. A 19. század második felének magyar irodalma az európai romantikus és realista kispróza eredményeit vette át és "magyarította el", tehát a klasszikus novellaforma mindenképpen idegen volt irodalmunk gyakorlatától. A századvég novellisztikájának formai újításai a sajátos magyar műfajon, a beszély műfaján eszközöltek változtatást, de nem a klasszikus novellaforma, hanem a rajz, később pedig a tárca irányában. Itt a példaképek - a Gyulai által is eszményített példaképek -, nem a kortárs nyugat-európai írók, hanem egy korábbi generáció, a kritikai realizmus derékpadának írói: Bulwer-Lytton, Dickens, Washington Irving, Bret-Harte, s ha formában nem is, de technikában közéjük sorolhatjuk Turgenyevet és Szollogubot. Irodalmunkban kivételt talán csak az "írók írója", a franciás műveltségű Ambros Zoltán képez, akit novelláinak érdekes, kalandos története, a jellemrajz alapos motivációja és a csattanós megoldás Maupassant-nal rokonít.

Ezzel azt szeretnénk volna bizonyítani, hogy az EGY TRAGÉDIA irodalomtörténeti jelentősége korszerűségében van, keletkezése idején Bródy már szinkronban volt a kortárs külföldi irodalom ábrázolási technikáival. Természetesen nem véletlen,

hogy éppen korai művei viselik magukon a korszerűség jegyét. Kellő írói gyakorlat híján ekkor még nem kötötték sem a magyar irodalom hagyományai, sem a saját művein kikísérletezett módszerek.

A KAÁL SAMU című novellája, amely mögött már egy jelentős írói karrier áll, talán éppen azért és annyival értékesebb mind esztétikailag, mind pedig irodalomtörténetileg, hogy nem egy készen kapott minta alapján készült.

Az EGY TRAGÉDIA egyik legjellegzetesebb novellisztikus eleme a tárgyi motívum megléte. Jelen esetben ez egy disznó. A tárgyi elem már a bocacciói novellában is szimbolikus jelentősséggel bír, s itt is Garibangyi legfőbb vágyának, élelcéljának megtestesítője. S miként a klasszikus novellában, ebben a műben is a tárgyi elem körül bontakozik ki a konfliktus. Vele kapcsolatos a főhős életének sorsfordulata. Hogy a tárgyi motívum egy disznó, ebből műfajilag kifejlődhetne a novella paródiája, - a társadalomra vonatkoztatva pedig az adott viszonyok szatirája. Azonban se paródia, se szatira nem lesz belőle, megmarad szigorúan az adott műfaji keretek között. A novellára gyakorta jellemző az ironikus ábrázolás. Az iróniát Bródy itt a végletekig fokozza, és elviszi az abszurdig. A disznó, mint az egyéni vágyak beteljesülése, mint egy lehetséges élelcél - már önmagában is bírálatot fejez ki, amely abban nyilvánul meg, hogy az író az adott társadalmi viszonyokat és az adott szociális helyzetet már azáltal is jellemzi, hogy benne ilyesmi egyáltalán lehetséges. /92/ Közvetlenül megfogalmazódik ez magában a novellá-

ban is, Garibangyi utcaseprő társának, Virágnak a monológjában. Amikor Virág megtudja, hogy kollégája, a "dusgazdag utcaseprő" még saját lakással is rendelkezik, eképpen elmélkedik. "Rendes lakás? Mióta változott meg a világ sora? Csakugyan itt volna az üstökös, hogy egy utcaseprőnek lakása, rendes lakása van?... Egy szoba és konyha? Ez az ember kétségkívül eltett valakit láb alól!" /93/ A novellában a társadalombírálatot Bródy irónikus pozícióból fejti ki. Az irónikus ábrázolás feltételezi az író közeli jelenlétét a mondatok mögött, s az írói közelségből időnként kiérzik a részvét hangja, - de ugyanakkor ez a közelség mindig bizonyos diszkrét távolságtartás is, hisz különben nem realizálódhatna az irónikus magatartás lényege, a kétarcuság. Egy pont után azonban változik az író nézőszöge. Amikor az irónia átcsap az abszurdba, az író ekkor kerül a legtávolabb művétől. Teljesen kívülállóként tudósít az eseményekről. "Aztán ugy dél felé Virág jelenti az illető helyen, hogy: 'a 94-es számú utcaseprő meghalt'... - Disznót hizlalt kérem; egy utcaseprő! ez valami... nem természetes..." /94/ Virág szavai visszazökkentik az irónikus ábrázolás szintjére a novellát. Az abszurd lényegében csak egy pillanatra tűnt fel egy hiányzó cselekménymozzanatnak a helyén, Garibangyi halálának a közlésekor. A főhős halála a műben logikailag indokolt, de a valósággal szembesítve abszurd, ellentmond minden élettapasztalatnak. Ezáltal maga a mű nem is egy konkrétan adott társadalom viszonyait bírálja, hanem az ilyen emberi létet.

Az EGY TRAGÉDIÁ-ban az életcél, a legbensőbb emberi vágy tárgyiasult formában fizikailag is jelen van, ami megfelel a klasszikus novellakompozícióban a tárgyi elemnek. A TARAGOVICS TÓGYERÉK-ban viszont már csak szimbolikusan jelentkezik, a MEFISZTÓ BARÁTOMBAN ugyszintén. A dijnok Tódor dédelgetett álma, hogy királyi törvényszéki irnok lehessen, Hajnács Gáspár pedig elismert tudós szeretne lenni. A vágyak önmagukban is jellemzik az embert: a kapitalista pénzre, a paraszti származásu Kaál Samu pedig a föld után vágyik. Ha a tárgyi elem már csak mint eszmei mozgatóerő szerepel a műben, a novellaforma eltávolodik a műfaj klasszikus kompozíciójától. A klasszikus novella szerkezete hasonlít a jó detektívregényre. Az író a csattanót lassan, fokozatosan készíti elő, úgy, hogy az olvasó gyanút ne fogjon, és csak a megoldás pillanatában, visszafelé értse meg a dolgokat. Ha viszont a tárgyi elem nem a cselekmény egyik összetevőjeként szerepel, hanem csak szimbolikusan, a szereplők belső arculatának jellemzéseként, akkor a novella szerkezeti egységét nem a cselekmény biztosítja, hanem ennek a szimbólumnak az érzéki megjelenítése. Ennek nagyon szép példája A MÉH című novella, melynek a jelképes címmel is jelzett hőse: a burzsoá. A pénzembernek - a takarékpénztár igazgatójának - az életmódja olyan, mint a méhé. Gyűjtöget, gyűjtöget, mindent egy célnak, a vagyongyűjtésnek rendel alá. Ez már mániává válik nála, emberileg is deformálja. A jólétig nem jut el - talán nem is tudná kihasználni -, életcélja a Mammon aszketikus szolgálatában merül ki. A tárgyi elemet nélkülöző novellákban a kompozíció egységét az elbeszlő teremti meg. Hogy ez miként valósul meg,

azt a KAÁL SAMU című novella elemzésén mutatjuk be.

A novella 1894-ben íródott. Története /fabulája/ igen egyszerű, de tragikus: Kaál Samu agyonlő egy orvost, amiért is felelősségre vonják és felakasztják. A novellát a szerző két részre osztotta: az első részben Kaál S. elköveti a gyilkosságot, a másodikban bevallja tettét, majd végrehajtják rajta az ítéletet. Talán még Dosztojevszkijnek sem kellett volna jobb téma a bűn és bűnhődés lelki folyamatának ábrázolására. Bródynál azonban szó sincs lélekelemzésről; Kaál Samu tettének nincs lélektani motivációja. Egyáltalában, ez a novella nem a bűn és bűnhődés problémájának egyfajta dokumentuma. Kaál Samunak nincs büntudata: "Büszkén, majdnem gőgösen ment előre az akasztófa felé." Kaál Samu tragédiája nem az egyén tragédiája. (~~Tettének nincsenek is egyéni indítékai.~~) Az ő végzete a parasztkatona, a kisemmizett-kiszolgáltatott szolga sorsa. Vagy ahogy ma mondanánk divatos kifejezéssel: a manipulált kisemberé.

Hogy a műben ábrázolt tárgy nem az egyén lélektani tragédiája, ez összefüggésben áll azzal, hogy Kaál Samunak nincsenek individuális jegyei. Bár a novella középponti figurája, az írói ábrázolási eszközök nem az ő személyének bemutatására irányulnak. Kaál Samu nem aktív cselekvő - még a gyilkosságot is végrehajtatják vele -, hanem szenvedő alanya az ábrázolt eseményeknek. Mivel a történetben nincs aktív cselekvő személy, aki irányítaná az eseményeket, - erről csak a szerző tudósíthatja az olvasót. Ilymódon a domináns ábrázolási módszer, a kompozíció kialakítója: a tudósítás.

Az elbeszélés mult időben történik. Léven a szerző

mindentudó, bizonyos távlatból tekinti át az eseményeket. Személytelenül huzódik meg a művön kívül, mindenről tud: mult-jelen-jövő eseményeiről, az emberek belső állapotáról, gondolatairól.

Bár a szerző a művet két részre osztotta, a tudósítónak megfigyelő-álláspontján történő változtatása alapján mindkét részen belül két egység különíthető el.

I.1. "Fent a hegyen, Fedémesen, polyák ulánusok éppen akkor cselekedték meg, hogy szerdán reggel jó korán lóval, municióval, mindennel kivonultak az exercirplacra..." - tudósít az eseményekről a szerző, majd rögtön arról is értesülünk, hogy mi az, amit "éppen megcselekedtek": "... és délelőtti harangszóra már az egész falu lángban állott. A hegyalján, a Bükkön keresztül átvilágolt a rettenetes fény egész Szépasszonyfalváig." Szépasszonyfalván, a "rettenetes fény" árnyékában "a matyók sűrűen hányták magukra a keresztet" - folytatódik a tudósítás erről a szerdai napról, amely talán semmiben sem különbözne a többi szerdától, de még a többi szürke hétköznaptól sem, hacsak az nem történik, amiről fent értesültünk, ti., hogy felgyújtották a falut. És emiatt rettegtek a matyók. "... az asszonyok, - ámbár csak szerda volt - töltött káposztával lakatták a katonáikat. Csak el ne menjenek. A legényekben pedig mintha megrogyant volna a bátorság; ha a kocsmában katonák mulattak, ők hazamentek szépen."

Eddig a tudósítás a matyók rettegéséről és annak közvetlen okáról, a fedémesi gyújtogatásról. A novellában ez

mindössze 12 sor, négy rövid bekezdés. Ez a 12 sor exponálja tömören ennek a végzetes szerdai napnak a kezdetét. A szerdai napra még egy utalás történik: "Aznapi a fedémes autodafé nem hagyta a tiszteket aludni." Az időpont két utalással történt rögzítése között azonban majdnem egy negyedszázadnyi mult tragikus, megalázó helyzetei tárulnak fel.

A szerző, folytatva a tudósítások sorozatát, a multba pillant. Egy szentencia közbeiktatásával széttolja az idő koordináta tengelyeit, az asszonyok és a legények rettegését egyuttal az egész falura általánosítja. "Az egész falu abban volt, hogy jobb félni, s eltérni a sorsot, mint megijedni majd." Nemcsak ezen a szerdai napon uralkodik az embereken a félelem, hanem "hetven óta." Huszonnégy éve az itt állomásozó katonaság kényére-kedvére ki van szolgáltatva a falu.

A rövid, tárgyilagos hangú tudósítások sorát olyanok váltják fel, melyek még mindig személytelen közlések, de nyelvi megformáltságukban szemléletesek; költői megjelenítő erejük fokozottabb mértékben képes a kiszolgáltatott helyzetben lévő matyó lakosság életviszonyait érzékelteni. "Selyem volt a takarmány..., de a lovuk mégis görhes, fáradt, sovány maradt..." A helyzet megalázó voltát fokozza a katonaság nyílt provokációja, - ennek megfelelően a szerzői tudósításban pedig az ismétlés, a párhuzamos mondat szerkesztés a fokozás eszköze: "a legszagosabb szénát a katonák előttük etették fel a saját lovaikkal." "Előttük lopták meg a fészert..." S az eddig személytelen közlésben a népballadák kórusára emlékeztető közbeszólás is funkciót kap, balladai hangvételt kölcsönözve a tudósításnak: "s jaj volt annak a matyónak,

aki szólni merészelt." Bródy elmegy egészen a - Mikszáthra oly jellemző - balladai előadásmódig, a chiazmatikusan rendezett, hiányos, homályos közlésig: "A Kispatkósy fiu egyszer... Szép vers van a fejfáján fiatal életéről, szomoru haláláról." Az emberek lelkiállapota érzékeltetésének a tetőfokán az eddig személytelen szerző az értékelés szintjén felfedi pozícióját: az alábbi idézetekből kiderül együttérzése a matyókkal. "Az istálló, a ház, minden falat legkülönb részét ezek a mamalikok szedték fel előlük. És a hazabeliek is egészen hozzátörődtek ezekhez a sáskákhoz." A tudósító itt mintegy azonosul a matyókkal, az ő szemszögükből nevezi a katonákat Mamalikok-nak, Sáskák-nak. És ezután a szerző - megszakítva a tudósítások menetét -, maga szól közbe, mintegy összegezi az állapotokat: "Nem volt mit tenni. Panaszt kinél tenni?" A matyók helyzetéről adott tudósítást - stilszerűen - egy "ártatlan" nóta szövegének a közlésével zárja; majd áttér a katonaság bemutatására. A szerzői megnyilatkozásokból látjuk, hogy együttérez a falu lakosságával. A tisztekről az első megállapítást is ebből a pozícióból teszi: "... úgy tudtak kacagni, amint keservesen bögött a paraszt." Paraszt-tiszt, sirás-nevetés - ezek együttesen jellemzik a szépasszonyfalvi viszonyokat. A közvetlen szerzői megnyilatkozás is ennek a szemléletnek a jegyében összegez: "Másképp is alig lehetett itt egyebet tenni, mint nevetni és sirni megint." S a végkövetkeztetés: "nyomorult falu". Ebben a szerzői értékelésben viszont mind a tisztek, mind a parasztok véleménye benne foglaltatik. A parasztoknak nyomorult az állapota a

katonaság miatt; a tiszteknek viszont az unalom miatt.

Ismét tárgyilagos hangú tudósítás következik, mely azt közli, hogy a tisztek szinte egyetlen szórakozása az, ha szerenádot adhatnak. Habár, nem igen válogathatnak abban, hogy kinek. S itt a tudósítónak van egy közlése, amely mintegy előremutat a cselekmény későbbi menetére: "Az orvos feleségét hagyták csak békén, maguk sem értették: hogyan." Ez az egyetlen olyan utalás, amely magyarázatra vár, s amely ily módon már "kivezet" az eddig feltárult világból.

A szerdai napra történő visszautalással /"aznap"/ ér véget a tudósítás-sorozat, mely egyuttal egy szerkezeti egységet zár.

I.2. Az előző részben hosszú évek eseményei tárultak fel előttünk tudósítás formájában; most a szerdai nap eseményei peregnek le gyors egymásutánban. Brandel báró, aki "aznap" a fedémesi autodafé miatt nem tud aludni, muzsikussal cigányokkal az orvos háza elé vonul, és szerenádot ad az orvos feleségének.

E tudósítást szcenikus megjelenítés követi: szemtanúi vagyunk az orvos és a hadnagy rövid, drámai párbeszédének, majd a szerző által készített tabló segítségével alkalmas nézőpontból látjuk, mi zajlik le az egyenlőtlen párbajszituációban megsértett és lealázott Brandel lelkében.

A szcenikus ábrázolás és a tabló után újra tudósítás útján értesülünk az események további alakulásáról. Van azonban egy lényeges különbség az előző rész és az alább következő rész tudósításai között. Az előbbi rész tudósításai

a multba tekintettek, több évtized történetének lényegét adták vissza nagyon tömören: aránylag nagy időegység történetét interpretálták aránylag rövid terjedelemben. Itt fordított a helyzet. Néhány óra - a szó szoros értelmében vett hajnal - eseményei kerülnek kifejtésre, - csaknem ugyanakkora terjedelemben. Míg ott az volt a cél, hogy minél több lényeges jegyet - de csakis lényegeset - tudjunk meg a mult-ról, itt - a jelenről, folyamatról lévén szó - nehéz a lényeges és lényegtelen mozzanatok elkülönítése, ezért a tudósítás az események egyes fázisainak megemlítésére korlátozódik. Leegyszerűsítve a dolgot: az olvasó ezt úgy recipiálja, mintha az előbbi részben az lett volna a lényeg, hogy mit közöl a szerző, itt pedig az, hogy mit hallgat el. Ennek megvan a sajátos vetülete az értékelés szintjén is: ebben a részben nincs közvetlen szerzői megnyilatkozás, csak közvetve derül fény arra, hogyan viszonyul a szerző az ábrázolt eseményekhez, a szereplő személyekhez.

Kövessük az eseményeket kronológikus sorrendben. Brandel báró a megaláztatástól lesujtottan "remegve hazatántorgott". "Ajtaja előtt most is, mint mindig, ott feküdt szolgája. Megrugta derekát. Kaál Samu felugrott." A hadnagy bort hozat, majd a mechanikusan beléidegződött gesztussal: " - Mehetsz! " elküldi szolgáját. A tudósítás menetét egy rövid szcenikus ábrázolás szakítja meg: „Kaál Samu kifelé indult.

A báró a közkatona keze után kapott.

- Maradj! - szólott szeliden." Borral kínálja Kaál Samut.

"Aztán ittak..." Egy újabb rövid jelenet: az orvos hajnali

háromkor befogat - és lefordul a kocsiról, majd a következő tényről értesít: "Huszárkarabélyból egyenesen a szívébe ment a golyó" - közli a szerző. "A kocsi mögött a bodzagarád alatt, korán kelő kofaasszonyok egy huszár közkatonát láttak."

A különböző helyszínen nagyjából egyidőben lezajló események tudósításait mozaik-szerűen rakja össze a tudósító, lépésenként világosítva fel az olvasót arról, hogy tulajdonképpen mi is történt. Eleinte csak homályosan sejtjük, hogy ki a gyilkos, majd fokozottan erősöszik bennünk a meggyőződés, hogy Kaál Samu. S ez azonnal be is bizonyul: "Mint az ókori tragédiák kórusa, - írja Juhászné -, úgy hangzik a korán kelő falusi asszonyok kiáltása: Kaál Samu, mit tettél... Mit tettél?" Meglepő fordulat! Kaál Samuról, akiről eddig szinte semmi lényegeset nem tudtunk, kiderül, hogy őlt.

Eddig ez a leglényegesebb informáciánk róla. Két dolgot megemlített ugyan a tudósító: azt, hogy a hadnagy szolgálja, és hogy mennyire örült, amikor együtt ihatott gazdájával - de ezek az esemény szempontjából közömbös tények./Az utóbbinak fontos szerepe lesz viszont - mint látni fogjuk -, a novella második részében./ S ezt a lényeges információt nem egyszerű tudósítás formájában közli a szerző. Kaál Samu gyilkosságáról egyidejűleg értesülünk mi, az olvasók, és a mű világának szereplői, a matyó asszonyok.

Mivel nem egyszerű tudósításról van szó, tegyük alaposabb vizsgálat tárgyává ezt a rövid, két és félsoros bekezdést,* mely egyuttal a novella első részének záróakkordja. Mivel e sorokból értesülünk arról, hogy Kaál Samu a tettes, ez a be-

* A "Husevők"-ben

kezdés szerves folytatása az előző közléseknek, tehát kompozicionális szempontból: tudósítás. Ha azonban kivesszük a tudósítás-sorozatból és önmagában vizsgáljuk, akkor: tabló. Tabló, mert az olvasó a szerzővel együtt látja, "amint a közkatona, eldobva fegyverét" nekiszalad a partnak, miközben a kofaasszonyok a "Mit tettél?"- kiáltással próbálják felébreszteni benne a lelkiismeretet.

Mint említettük, Kaál Samuról itt kapjuk a leglényegesebb információt. De nemcsak az információ-értéke magas e bekezdésnek. A műegészben elfoglalt kompozicionális jelentőségét a tisztán epikus ábrázolás komplex megvalósulása adja.

Az epikus ábrázolás komplexitásán azt értjük, hogy költői képek, alakzatok segítsége nélkül /tehát "prózanyelven"/, pusztán az események és a szereplők viszonyainak egymásra vonatkoztatásával több valóságsíkot jelenít meg egyszerre. Mit jelent ez erre a részre vonatkoztatva?

"-Kaál Samu, mit tettél... Mit tettél? amint a közkatona, eldobva fegyverét, neki-
kiabáltak utána, futott a partnak."

Az idézett részben három szint, három valóságsík különíthető el:

- I. a térben és időben zajló események
 - II. a szereplők külső és belső viszonya
 - III. a szerző viszonya tárgyához /az értékelés szintje/
- } /cselekményszint/

I	az asszonyok kiabálnak	Kaál Samu fut
II	az asszonyok viszonya K.S.-hoz /kérdőre vonják, lelkiismeretét akarják felébreszteni/	K.S.viszonya önmagához /megtagadja tettét - eldobja a fegyvert, s neki-fut a partnak/
III	A kiabáló asszonyok a közösség erkölcsi normája alapján vonják felelősségre Kaál Samut. A korábbiakban láttuk, hogy az író osztja a matyó közösség sorsát, tehát, azonos álláspontot képviselnek.	

Mielőtt rátérünk a második rész elemzésére, célszerű összefoglalni, meddig fejlődtek az események, illetve, hogy mit közölt a tudósító az olvasóval. A kronológikus sorrendbe rakott események megegyeznek azzal, amilyen sorrendben a szerző előadja őket. A tudósítás az események között bizonyos ok - okozati összefüggésekre is következtetni enged, - de csak sejteti ezeket az összefüggéseket. Konkrétan nem tár fel semmit, nem magyaráz a tudósító. A fedémesi gyűjtogatás okát pontosan nem tudjuk meg. Ellenben a multba tekintő tudósítás-sorozat érzékelteti a lakosság és a környéken állomásozó katonaság tisztjeinek ellenséges viszonyát, az állandó feszült állapotot. Az asszonyok is inkább "töltött káposztával lakatták a katonáikat. Csák el ne menjenek". A legények is inkább hazamentek a kocsmából, ha ott katonák mulattak, csak hogy ne támadjon verekedés közöttük. Ne legyen semmi belviszály, ami esetleg megtorlást vált ki. Ennek a feszültséggel teli atmoszférának szemléletes kifejezője a "rettenetes fény".

Hogy összefüggés van az orvos halála és Kaál Samu között, erre következtetni tudunk a rövid, tömör tényközlésből. De hogy mi vette rá a közkatonát a gyilkosságra, - ez homályban marad.

II. 1. Szinte előttünk van még a fent elemzett zárójelenet: Kaál Samu talán föl sem fogta, hogy mit tett, de ösztönösen menekül a gyilkosság színhelyéről, még a fegyverét is eldobja. Nemcsak azért, hogy az ne akadályozza a futásban, hanem, hogy ezzel mintegy megtagadja önmaga számára a tettét. A jelenet ilyen értelmezését sugallja az erkölcs-

re apelláló falusi asszonyok vádoló hangú kérdése. Annál meglepőbb viszont az a megnyilvánulás, amellyel ebben a részben a tett indítékai után kutatók kérdéseire reagál. Az iménti jelenetben mintha a bűnbánat kezdeti jeleit látnánk; a továbbiakban viszont nyoma sincs büntudatnak. Sőt, Kaál Samu reakciója pontosan ellentéte annak, mint amit várnánk. Mosolyog amikor letartóztatják, nevet amikor vigasztalják. Az ellenkezőjét hiszi annak, amit mások hisznek - tudnak - róla, várható sorsáról. /Ezt szemlélteti - részben - az I. táblázat./

A novella első részének szerzői tudósítását - bár a szerző nem egy helyen felfedte viszonyát hőseihez -, bizonyos távolságtartás jellemezte. Ahhoz, hogy a szerző az elmúlt évtizedek és a szerdai nap történetét egyformán jól áttekinthesse, kellett is ez a távolság. Kaál Samu letartóztatásától kezdve viszont mintha közelebb kerülne a mű világához. Ez egyrészt annak a következménye, hogy a tudósítás a tér egy adott pontjára koncentrálódik. Ez az adott pont: Kaál Samu mindenkori tartózkodási helye. Kaál Samu térbeli helyzete változik - igaz, nagyon szűk körön belül. Viszik a miskolci brigádba, ül a börtönben, viszik az ítélethirdetésre, majd pedig az ítélet végrehajtására. Hogy a hős ilyen helyváltoztatásait érzékeltesse, a tudósítónak - aki továbbra is a mű világán kívül marad, - nem kell a saját fizikai nézőpontján változtatnia. A tudósítónak az ábrázolt világhoz történt közelebb kerülését másrészt az segítette elő, hogy nem kötődik fix időponthoz az itt lefolyó cselekmény. Az biztos, hogy a letartóztatástól az ítélet végrehajtásáig nem sok idő

telt el, hisz: "Katonáéknál nem késlekednek a megtörléssel." Hogy ez a néhány napos időintervallum milyen belső tagozódású, arra az alábbiakból derül fény. Az az idő, amit Kaál Samu a börtönben tölt, aránylag eseménydús. A kihallgatás, az ítélethirdetés, anyjának és gazdájának látogatásai - "mert meg-meg csak bejött az hozzá" - arányos ritmusává teszik ezt az időszakot, amit a tudósító is az időegységek szabályos váltakozásával jellemez: "Nap nap után, böjt böjt után mulott." Többek között ezért is nem lélektani dráma Kaál Samu története; hiányzik az idő szubjektív érzékelésének ábrázolása.

A cselekmény szempontjából a második rész első egységének - amely az akasztás napjáig tart - idősémája tehát szabályos tagozódást mutat. Az időpont nem olymódon fixált, mint pl. az első részben, ahol egy adott napról van szó, s amely korlátozza a tudósító lehetőségeit. A szerző figyelme itt az időperiódusok ritmikus váltakozására irányul, amely lehetővé teszi a tudósítás dinamikusságát.

Az időviszonyoknak azonban nemcsak a cselekményben - illetve a tudósításban - van meghatározott szerepük. Sajátos vetületük realizálódik az értékelés szintjén is: jellemzik a katonai ügyintézés menetét, mechanizmusát. Az értékelés aspektusából a novellának ez a része másfajta tagozódást mutat. Kaál Samu elfogatásától az ítélet kihirdetéséig: "Nap nap után, böjt böjt után mulott." Az ítélethozataltól az akasztásig viszont - a szerzői közlés tanúsága szerint - kevesebb idő telt el: "Katonáéknál nem késlekednek a megtörléssel."

Kaál Samut meg sem hagyták melegedni a brigádban." Ismétljük, ez az időeloszlás a novella cselekményén mit sem változtat, csak az értékelés szempontjából nyer jelentőséget, - leleplező funkciója van.

A második rész cselekményének középpontjában tehát Kaál Samu áll. Minden esemény körülötte zajlik, minden az ő személyével kapcsolatos. A tudósító - aki a helyszín és az idő leszűkítésével közelebbi nézőpontból informál hőséről - szimultán módszert alkalmaz. Az események váltakozásával párhuzamosan közli Kaál Samu külső és belső reakcióit is. /Ennek ábrázolását lásd az I. táblázaton!/ Mint már utaltunk rá, az olvasó szempontjából Kaál Samu viselkedése összeegyeztethetetlen azzal, amit tett. Ezzel mindinkább fokozódik érdeklődésünk személye iránt. Nem tudjuk, mi késztette arra, hogy megölje az orvost, s egy újabb talány: miért nincs bűntudata, miért oly magabiztos a dolgában. Miután a börtönben először látogatja meg a gazdája, Kaál Samu jelentkezik vallomástételre. A szerző csak a balladaián tömör vallomást közli, amely teljesen váratlanul éri az olvasót. Nem tudjuk, mi történt a keddi napon, így azt sem tudhatjuk, hogy nem hamis-e az, amit mond. "Be volt fejezve ezzel a vizsgálat. Elkövetkezett nagy gyorsan az ítélet." Ismét egy jellemző mozzanat: a bíróság nem kutatja, igazat mondott-e Kaál Samu. Elfogadja a vallomást úgy, ahogy azt Kaál Samu megtette, és ez alapján mond ítéletet. Kaál Samu sorsa ezzel végérvényesen el van döntve, édesanyja már el is siratja, - de ő nem akar erről tudomást venni. Meg van győződve valamiről, valamiben nagyon bizik. Még terveket sző, földet akar venni, - biztos a szabadságában. A fiú és az anya jelenete a börtönben fényt derít

Események váltása	Kaál Samu cselekedetei, lelki állapotának külső megnyilvánulása	Kaál Samu gondolatai és a bel-sejében zajló események
Kaál Samut vitték a miskolci brigádba.	Mosolyogva ballagott az eszkort között.	Bolondok -gondolta magában-, ezek ezt hiszik, hogy halálra visznek!
Nevetett, amikor vigasztalták. - Ne busulj, Samu...	Nevetett...	Busuljon a ló!- azt felelte.
Szerették volna megtudni, kérdezték egyre: - Mi vitt téged erre, Kaál Samu?!	Összeszorította vékony pitttyét, felhuzta a ritkás sárga szemöldeit s hallgatott.	
...egyszer csak a tisztje is bejött hozzája. A vén prófosznak majd kiesett a könnyű a szeméből. MÉGISCSAK ÁLDOTT JÓ EMBEREK EZEK A TISZT URAK.	Hogy örült, hogy törülte a markával a nyulszemeit.	
...tisztát hozott Kaál Samunak a szülője. ...behocsátották. HADD SIRJÁK KI MAGUKAT! Sirt is az öregasszony az egész falu helyett. Még mást is szeretett volna mondani, ejtett is egy-egy szót a gazdájáról, arról, hogy tán-tán hamarabb megy haza...	A fiu vigasztalta furcsa beszéddel, MINTHA MEGZAVARODOTT VOLNA. ...s belenyult a lajbija zsebeibe, mintha az eladó föld árát akarta volna onnan kívágni. ...DE AZ EGÉSZ OLYAN ZAVAROS VOLT...	- Eladó-e még a Bándi Ferusék félfertálya a mienk mellett? - szólt fennen...

az eddigi homályos pontokra. E rész /lásd az I. táblázat III. montázsát/ az epikus közlés több formájának kombinációja. A tudósítás, a párbeszéd, a tabló és a leírás ötvö-zete. A szereplők leglényegesebb viszonyai itt t sztt z dnak, s ezen keresztül felt r lnak az események összefüggései. Ha mindezt az ir  k zlt -pozici j ra vonatkoztatjuk, igen bonyo-lult összefüggésrendszert kapunk. /Közbevetőleg megjegyezzük, hogy az elemzés során a szerző és tudósító szavakat szinonima-ként használtuk, mindkettő ugyanazt a fogalmat jelölte, azaz a tudósítót  rtett k e szavakon. Meg kell különböztetni a tényleges szerzőtől, aki ti. a tudósító pozicióját vette fel, s mint ilyen, a m  világán kívül helyezkedve adta elő a történetet. Az értékelés szintjén a szerző azonosul a tu-d s t val,  gy a két megjelölés váltakozó használata nem volt indokolatlan./ Ha felt r juk a szerző viszonyulását a tud si-t hoz, ez utóbbiét pedig az általa előadott eseményekhez és jellemzett szereplőkhöz, ezuton tulajdonképpen a m  szerke-zet t t r juk fel. /Lásd a II. táblázatot/

- I. Cselekm nyszint. Az  t leth rdet s előtti napon az anya a börtönben fölkeresi fi t, "tiszt t és egy kis ennivalót is" hoz be neki. Az öregasszony sir, a fiú vigasztalja és előadja a jövőre vonatkozó el-k pz l seit. " - El d -e m g a Bándi Ferus k f l-fertálya a mienk mellett?" - kérdezi Ka l Samu. Ez a kérdés rávilágít a cselekmény egy eddig homályban maradt pontjára. Ka l Samu földet akar venni, - ehhez pénz kell. A hadnagy nyilván pénzt ígért neki "szol-g lata" ellenében. Pénzzel lehetett rávenni a fi t

A nézőpont megnyilvánulásai a tudósítással történő epikus közlésben

- I. A nézőpont a cselekmény szintjén $\left\{ \begin{array}{l} \text{tér- és időviszonyok} \\ \text{a szereplők külső és belső viszonyai} \\ \text{a szereplők nyelve*} \end{array} \right.$
- II. A nézőpont a tudósítás szintjén $\left\{ \begin{array}{l} \text{** tér- és időviszonyok} \\ \text{a tudósításban megemlített szereplők} \\ \text{külső és belső viszonyai} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{nyelvi /frazeo-} \\ \text{lógiai/jellemzés} \end{array}$
- III. A nézőpont az értékelés szintjén $\left\{ \begin{array}{l} \text{** tér- és időviszonyok} \\ \text{a szereplők jellemzése} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{nyelvi /frazeo-} \\ \text{lógiai/jellemzés} \end{array}$

* Adott esetben eltekintünk e szint vizsgálatától

** Mivel ebben a műben a tudósító és a szerző álláspontja azonos, a két szint nyelvi jellemzői is egybeesnek. /Ellenkező esetben irónikus vagy groteszk ábrázolás állna fenn./

- II. A nézőpont a tudósítás szintjén }
III. A nézőpont az értékelés szintjén } egybeesik $\longrightarrow$ a nyelvi /frazeológiai/ jellemzés azonos

A két nézőpont azonossága /és ennek nyelvi vetülete/ váltja ki az olvasóban a részvétet a szereplők iránt.

arra, hogy öljön. A novella első részében mozaik-szerűen összerakott cselekménysor hiányzó kockája itt kerül helyére, megteremtve az ok-okozati összefüggést a tudósító által csak szószavuan jelzett eseménymozzanatok között.

- II. A tudósítás szintje. A helyszín ugyanaz, de a látogatást - a tudósítás egészének igeidejével megegyezően -, mint múltban történt eseményt mondja el a tudósító. Kaál Samu és anyja beszélgetéséből az derül ki, hogy a fiu még mindig hisz abban, hogy "tán-tán hamarabb megy haza, mint a többi". Az öregasszony viszont már-már a halottat siratja el fiában. Ezért nem is érti annak "furcsa beszédét", úgy fogja fel, mintha a fiu megzavarodott volna. A tudósító közléséből a szereplőknek a helyszínen jelen nem lévő személyekhez való viszonya is feltárul. Az öregasszony "az egész falu helyett" siratja el a fiát. Kaál Samu meg siró anyjának "ejtett egy-egy szót a gazdájáról". Ebben a szituációban már maga ez a tény a gazdához való ragaszkodásának, benne való bizodalmanak a jele. A cselekmény szintjén tisztázódott, hogy Kaál Samut a gazdája pénzigérettel szedte rá a tett végrehajtására. De hogy ez csak ígéret volt - erre a tudósító kommentárjából következtethetünk. A fiunak anyjához intézett kérdését a következő jellemzés kíséri: "... - szólt fennen, s belenyult a lajbija zsebeibe, mintha az eladó föld árát akarta volna onnan kivágni."

III. Az értékelés szintje. Már többször utaltunk arra, hogy az értékelés szintjén a tudósító és a szerző pozíciója egybeesik, azonos. Erre a közvetlen szerzői megnyilatkozások szolgáltak bizonyítékkal. A közvetlen szerzői megnyilatkozás a nyelvi kifejezés szintjén általában eltér a tudósítás nyelvezetétől. Az idézett esetekben, mint megfigyelhettük, ez grammatikai szinten nyilvánult meg. A tudósító multidejű személyragozott igét használt mindvégig, ezzel szemben a szerzői "közbeszólások" általános alanyú mondatok, főnévi igeneves állítmánnyal: "Nem volt mit tenni. Panaszt kinél tenni?" Az itt elemzett részben a közvetlen szerzői megnyilatkozás szintaktikai szinten is kifejezésre jut: "Hadd sirják ki magukat!", vagy hasonlító határozós mellékmondat: "A fiú vigasztalta furcsa beszéddel, mintha megzavarodott volna."

Azt is kifejtettük már, hogy a szerző osztja a közösség erkölcsi ítéletét, nézőpontjuk tehát megegyezik. Ha az öregasszony számára - aki mintegy a falu képviselőjében van jelen - zavarosnak tűnik mindaz, amit a fia mond, akkor a nézőpontok egybeesése következtében a többség - ha úgy tetszik: közvélemény - ítélete alapján "zavaros" Kaál Samu. A szerzői biztatás - "Hadd sirják ki magukat!" - lényegében az olvasónak szól; előrevetíti Kaál Samu sorsát. Az olvasó az öregasszonnyal együtt

tudja, hogy a fiut kivégzik, míg Kaál Samu még bizik a szabadulásban. Ezt a sajátos ... fedí a "zavaros" szó; mert pszichikai szempontból, mint látjuk, Kaál Samu teljesen ép. A valójában normális, sőt optimista fiu és az őt már elvesztettnek és megzavarodottnak látó olvasó - a tény, és a mindkét fél részéről torzítottan appercepiált tény ellentétében rejlik a szituáció tragikuma.

E jelenet után szinte természetes, hogy Kaál Samu füttyörészve megy a bíróságra, s "a tiszta uj ruhája, csizmája, orcája, nagy kajla fülei úgy ragyogtak, mint csákóján a rózsza." Katonához illő magatartással hallgatja meg az ítélet-hirdetést. Az akasztófahalál hallatára "sárga arcát a szolgának hirtelen árny borította el", de a gazdája tekintetéből bátorítást meritve "megint csak kiderült, peckesen szalutált..." Folytatódik Kaál Samu félreértéseinek sorozata. Még az ítélet kihirdetése után is minden egyes apró mozzanatot a szabadulás felé vivő ut megnyilvánulásának fog fel. Elveszik katonaruháját, s helyébe előhozzák a "régit, a parasztit", melynek zsebében "még ott volt... az a két szál rozmarin..." Gazdája látogatásaitól is a szabadulást várja; már előre hálálkodik "elkapta a kezét a gazdájának, ... s csókolta hevesen". A hadnagy pedig, aki ott volt a bíróságban is "fessen, mint mindig, de halványan, mint még soha", a börtönben tett látogatásai során csak egyet tehet: bátorítást ad a fiunak. "Csak okosan, okosan! Nem félni!" Talán már szánja is szolgáját, de kénytelen elveszejtetni, - ha maga veszni nem akar.

II.2. Brandel báró könnyű prédaként veti oda a halálnak Kaál Samut. Gazdája könnyelműségének az áldozata ez a "ritkás sárga" szemöldökű, "nagy kajla fülű" matyó parasztleány. Életének története lényegében az ítélet kihirdetésével véget is ér. Talán csak a romantikus író folytatná még a történetet: emberfeletti hőssé magasztosítva az egyszerű figurát; vagy pedig a lélekbuvár, vagy az egzisztencialista: mindkettő alapos elemzés tárgyává tenné a halál előtt álló ember lelki vívódását.

Havas téli hajnalon a börtön udvarán ácsolják az akasztófát. "Kaál Samu nézte, nézte. Mennyi komédia! - gondolta magában. De azért fázott. Bátorította magát." Ki hát Kaál Samu? Bátor hős, aki megveti a halált, akit nem borzongat meg még annak az akasztófának a látványa sem, amely majd véget vet az ő életének? Vagy éppen ellenkezőleg, cinikus alak, akit az ilyen látvány hidegen hagy? De fölösleges tovább kérdezni. Láttuk már, Kaál Samu olyannyira jelentéktelen valaki, hogy egyéni tulajdonságai alapján belőle hős nem lehet. Mégis: honnan a bátorság, miért kicsinyli le a veszedelmet?

A tárgyaláson gazdája "bátorította néma tekintettel", ez a tekintet adott neki erőt. A börtönben tett látogatások során is ő biztatja: "Csak okosan, okasan! Nem félni!" A katonának a bátorság, a félelem nem ismerése - erénye. Kaál Samunál még ennél is több, tulnő az erkölcs keretein, életének ez ad értelmet, öncéllá válik. Édesanyját is hadnagya szavaival vigasztalja: "... Nem félni!" A kivégzésre fel-

vonult század katonáit is "biztatni akarta", mintha azt akarta volna mondani: "fiuk, ne féljetek!" Az akasztás előtti pillanatban is ezt olvassa ki gazdája tekintetéből: "Csak okosan... nem félni!..." S ő nem is fél. "Félni! Hiszen ott volt a százada előtt gazdája, a hatalmas, az erős, a mindenható tiszt. Aranyrojtos ruhájában, mellén ragyogó rendjellel - kisisten!" - mondja a tudósító, azonosulva Kaál Samu nézőpontjával. Ez az egyetlen eset, ahol a tudósítás az ő szemszögéből történik. Így tudja a leghatásosabban megértetni, mit jelent Kaál Samu számára a gazdája. Az erőt, a hatalmat - külsőségekben való megnyilvánulásával együtt. Kaál Samut teljesen lefegyverzi gazdája impozáns külsejével, méltóságteljes, tisztí magatartásával. "Bizalmat, bátorságot, biztosságot szerzett magának e sárga arcból, a hegyesre kifent bajuszból."

Annakidején könnyű volt itallal levenni a lábáról Kaál Samut, és ígéretekkkel rászedni, hogy lője agyon az orvost. Mindenki van emberi gyengeség... S ha ez kevés lett volna - biztosítékként ott a tisztí tekintély, hatalom. De erre akkor nem volt szükség. S lényegében most sem. A tisztnek nem kerül sok fáradságába, hogy Kaál Samuban tartsa a lelket, kábitsa a szabadulás reményével. Elég volt akkor, egyszer ígérni. Teljes bizalmát élvezte a fiúnak /háromszor kerül megemlítésre, hogy mennyire örült a fiu gazdájának/, s csak ezt a bizalmat kell fenntartani. Ehhez pedig - ennél az egyszerű fiúnál - elég a formalitás. Néhány látogatás a börtönben, néhány bátorító szó. A hadnagy - pozíciójánál fogva -

könnyedén megsemmisíti a fiuban személyiségének jegyeit, racionális ítélőképességét. Az akasztási jelenet Kaál Samujában egy lelkiileg torz figura megy "büszkén, majdnem gögösen... előre az akasztófa felé." Senem lát, se nem hall, figyelme csak a gazdájára összpontosul. "Az a sárgán, mint egy halott, de kidülledt mellel, mint egy igazi huszár, tekintett rá vissza. Csak okosan.. nem félni!,,," S amikor a hóhérlegények megragadják, ismét csak a gazdájától várja a végső menekvést: " - Hadnagy ur, ne hagyjon!..." Kaál Samu félreértéseinek sorozata itt csúcsosodik ki: életének utolsó pillanatában is attól várja a szabadulást, aki éppen a halálát okozza. Tévedését még csak fel sem ismerhette.

"Tréfa volt. Véget ért." - zárja a tudósító Kaál Samu tragikus életét, egyidejűleg pedig a cselekmény szintjén is befejeződik a történet: "A tiszt imára vezényelt."

Kaál Samut félrevezették - és így halt meg, megtévesztetten. Nem látta át saját sorsának tragédiáját. A mindenről jól informált olvasó azonban tudja, mi az igazság. De csakis az olvasó érzékelheti az értéktelen bábuként kezelt szolga életének tragikus voltát, azaz, a tragédia az olvasó tudatában tárul fel a tudósító /a mindentudó szerző/ közlései alapján, és nem a cselekmény szintjén, Kaál Samu egyéni tudatában. Sorsa ezuton válik jelképpé, egyszeri-egyedi halála háttérbe szorítja személyiségét, s tragikus életét a kiszolgáltatott és becsapott közkatona szimbólumává emeli.

Ez a novella is, miként az EGY TRAGÉDIA, túlnövi a naturalista ábrázolás kereteit. Ez utóbbi a maga klasszikus eszményű kompozíciójával, a KAÁL SAMU pedig egyéni, drámai kompozíciójával a mindenkori novella műfajának maradandó értékű remeke, példaképe. Mindkettő művészi igazságát a kompozíció és a műfaj sajátosságai hitelesítik, mert a novella - Fábry Zoltán meghatározásával - a "bizonyosság, tisztázottság, maradéktalanság" műfaja. /95/

Műfaji szempontból e két novella legszembetűnőbb különbsége a szerkezet drámaisága. Mint elemzésünkben kimutattuk, ezt a drámaiságot a szerző azzal éri el, hogy a leírás statikus és a műtől távoli nézőpontját az elbeszélés dinamikusabb és a műhöz közelebb eső nézőpontjával cseréli fel. A nézőpont nemcsak az értékelés szintjén jelentkezik, hanem a műalkotás időbeli viszonyait is ez alakítja ki, s így a nézőpont-váltás az időviszonyok megváltozását vonja maga után. Az irodalomban általában három időszintet különböztetnek meg: az alkotás, a befogadás idejét, valamint a fiktív - a mű világán belüli - időpontokat. /96/ Az epikus alkotásban ez a három időszint jól elkülöníthető egymástól, ellenben a dráma két időszintet, a fiktív és a befogadási időszintet egymásra vetíti. A befogadás idején a drámában gyakorlatilag a megjelenítés, az előadás idejét értjük. A KAÁL SAMU-ban a tudósító mondja el az eseményeket, ő jeleníti meg Kaál Samu történetét. Általában a szüzsé időpontjai és a fabula fiktív időpontjai nem ~~(mindig)~~ esnek egybe, - a tudósító viszont egybemoshatja őket, s ezzel váltja ki a tudósítás menetének drámaiságát.



A klasszikus novellakompozíciótól való eltávolodás és a műfaj megújítására, korszerűsítésére tett kísérletek egyik eredménye a századvégen a drámai novella, melyet a tárca talán legdivatosabb változataként tartanak számon. Bródynál - a KAÁL SAMU-t kivéve - nem igen találunk erre példát, inkább Petelei és Thury művelik ezt a műfajt.

Ellenben a rajz, amely a sketch és a short story magyar megfelelője, a múlt század 70-es éveitől egyre elterjedtebbé válik, és Bródynak is kedvelt műfaja. Legfőbb ismérve - szemben a novellával és az elbeszéléssel -, hogy benne teljesen háttérbe szorul a cselekmény. Galamb Sándor a novella és a rajz között így vonja meg a különbséget: "A novellában a jellemábrázolás és a mese között egyensúlyos az összhang, a rajzban - még ha cselekményes is -, a mérleg az egyes emberi alakok bemutatása felé billen." /97/ Beöthy Zsoltot, Peteleit és Mikszáthot tartják a legjobb rajziróknak, bár a műfajnak számos képviselője volt a korban. A ma már alig ismert Abonyi Árpád, Ágai Adolf, Kabos Ede mellett ismertebb nevű és nagyobb olvasói sikernek örvendő írók - Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc - életművének nem csekély részét a rajzok teszik ki. A műfaj magyarországi meghonosítása - Galamb Sándor szerint - három író érdeme: Balázs Sándoré, Tolnai Lajosé és Beöthy Zsolté. Ők is külföldi példák és minták után indulnak. Dickens korai művészete, Bret-Harte és Washington Irving kisprózai művei szolgáltatták a példát. De érdekük, hogy a magyar viszonyokhoz alkalmazták e műfajt, ahogy Pintér Jenő írja: "a külföldi formát eredeti magyar tartalommal

és stilussal töltötték meg." /98/

A rajz a szereplők élettörténetét külső leíráson keresztül jeleníti meg, ezért a naturalista írók különösen előnyben részesítették ezt a műfajt. Kiválóan alkalmas emberi portrék készítésére. A rajzirók portréikat gyakran ciklusokba vagy kötetekbe rendezik, nem egy közülük a korszak irodalmának örökbecsű dokumentuma, mint Mikszáthnak az első sikert meghozó két novelláskötete, Gárdonyi Az én falum című gyűjteménye, vagy Peteleinek egy sor kötete: Az én utcám, Az élet, A vidéki emberek. Bródynak is nem egy kötet címe arról árulkodik, hogy benne az író emberi portrékat, kortársainak rajzát örökitette meg. /EGY FÉRFI VALLOMÁSAI ÉS ÉLETKÉPEK, EMBERFEJEK, A NAGY REGÉNYEK ALAKJAI, REGÉNYALAKOK/

Mivel a rajzban a domináns ábrázolási eszköz a leírás, Bródynál a naturalista szemlélet rányomja bélyegét a rajzra. Ha műfaji szempontokat veszünk figyelembe annak vizsgálatánál, hogy milyen téma és milyen mondanivaló milyen művészi feldolgozást kíván, akkor azt látjuk, hogy Bródy esetében a szociális mondanivaló legadekvátabb kifejezési formája a rajz. Az erkölcsi kérdések inkább a tárcsa és a hangulatnovellák tárgyát képezik. A rajzainak háttérében huzódó szociális problémák fokozzák az alkotás művészi erejét, pótolják a portrék vázlagszerűségéből eredő hiányosságokat. Bródy művészileg kifejlett rajzai mentesek a vázlagszerűségtől, a kivonatoltságtól, a bennük szereplő alakok karakteréről, sorsáról, szociális körülményeiről a leglényegesebbet, a leg-

jellemzőbbet kapja lencsevégre. Az olyan rajzok, amelyekben a portré megörökítése során nem sikerül az írónak felvillantani a hős életkörülményeit meghatározó társadalmi és szociális viszonyokat, általában erőtlének. Ezért lényegében nem több egy idillnél a CRAS, holott a mű azt példázná, hogy mennyi küszködés után lehet egymásé a két szerelmes ifju. A műben azonban Cras tetteinek közvetlen motiválója a hűség, - így végeredményben megmarad a romantikus erkölcsi példázat szintjén. Sok szempontból rokon a rajzzal a már elemzett TANULMÁNYFEJEK, de mivel az ábrázolás eszköze nem a leírás, hanem az elbeszélés - egy ismerős mondja el az írónak az esetet -, s közben teret kap az elmélkedés, inkább tárcának nevezzük. Bródy legszebb rajzaiban, miként legjobb novelláiban is, a kisembert örökíti meg: a hordárt /A SZFINX/, a kötőrőt és leányát /A KÖTÖRŐ/ a cselédlányokat /MARIS, MARIS DADA, TÓTH TERÉZIA, FRANCIA ROZÁL, PALATINSZKY JANKA/, és a tehetetlen, a halál közelségében gyerekesen önzővé, kapzshivá változott öregasszonyokat /KÉT NÉNI, AZ ÉTKES ÖREGEK/, a haldokló parasztasszonyt /PARASZTASSZONY/. A rajz és a tárca, a leírás és az elmélkedés, az ábrázolás és a kérdéseket, vádakát megfogalmazó vitairat határán álló művei is vannak Bródynak. Ezekben több portrét örökít meg pillanatkép-szerűen. A RÁDIUM színtere egy orvosi váró, melyben a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket képviselő emberek gyültek össze, akik egyformán tehetetlenek a betegséggel szemben, az élet mérlegén azonos súlyúak, mégis, még itt is gondjuk van arra, hogy felhívják embertársaik figyelmét

a származás, a rang adta különbségre. A GÖRBE UTCA az emlékezés szubjektív hangjait próbálja a megfigyelés tárgyilagossága mögé szorítani, a volt szomszédok alakjának felidézésével egy századvégi kisváros életmódját örökíti meg. A HUSEVŐK a marhahusevő bécsi polgárok pillanatképeit gyűjti össze, s szinte premier plánba állítva a faló emberek képét, a táplálkozás folyamatának visszataszító és mégis elengedhetetlenül fontos voltát emeli ki. "Enni, milyen furcsa! Ki csinálta ezt a pokoli, ezt a nagyszerű viccet, hogy enni kell?! Szépnek kellene mondanom, ha nem volna kissé kényelmetlen a gondolat: falunk és felfalatunk!" /99/ Bródynak ez a rajza - mely témájában is egyedülálló - az ujkori holland naturalisták életképeire és "hus-vér" csendéleteire emlékeztet. Valószínű, hogy hollandiai útja során ragadta meg figyelmét a naturalista festők képeinek témája, s azóta többször is gyönyörködhetett a németalföldi és holland festők naturalista képeiben, melyek szép számban megtalálhatók Bécs képtáraiban is. A faló polgárok megörökítése nem pusztán kitűnő megfigyelőképességről és jellemábrázoló készségről tanuskodik, hanem képi kompozícióban való látásról is. A husfaló-csontrágó, szinte állati magatartást felvett embercsoport egyes tagjai nem csak egymás-mellettiségükben, hanem mint egy egységes egész örökítődik meg Bródy művében. "Most egyszerre kitör a zaj: hozzák a sohatöbbet. Forró tányérokban nagy darab husok gőzölögnek, és a pára fátyolt borít a fejekre egy pillanatig. Most megint eltűnnek, és én, szegény nyomorultja némi képzőművészeti műveltségnek, nem az eleven

arcokat látom, hanem Leonardo da Vinci ama lapját, melyen emberek különféle állatokkal vannak összekombinálva. Mint egy sovány róka, mérgesen eszik egy vörös pénzügyőr. /Meggyszöm, hogy az./ Az a teve, aki csendes elmélyedéssel rágcsál, az biztosan szabó, az olló kiáll a felső zsebéből, ezenfelül a szakáll is úgy van nőve. Oroszlán is van egy, gipszes a ruhája, alkalmasint szoboröntő. Hiénák, tigrisek, sőt madarak is vannak e husevők között. Alig-alig tudok visszatérni a természethez, és hogy azon frissen lássam őket, és gyönyörködjem, amint szemükben reflektál az élvezet, más- és másféleképpen, temperamentum- és jellemkülönbségek szerint. Kék szemekben valósággal föllobog a sentimentalizmus azalatt, amíg urok eszik. A harmadik szomszédom sovány emberke, mind a másik husát nézi, és elégedetlenkedik, csak piszkál a maga tányérján." /100/ Rembrandt-ról írja Bródy, hogy képein belelátott az emberbe, nemcsak azt látta, ami kívül van, hanem azt is, ami belül, - mint ha csak egy Rembrandt-képen ábrázolt jelenet lenne előttünk. Érdekessége még a műnek maga a főmotívum, a marhahus, Bródynál többször szerepel - novellákban, regényekben is. /AZ ALBIRÓNÉ, A VILLAMOS, REMBRANDT - Egy arckép fényben és árnyban/

A tárca és a rajz jegyeit magánviselő művek között kell megemlitenünk egyik korai irását, a FEHÉR EGEREK-et /1884/ és az első világháború alatt keletkezett műveinek többségét. /JEWSEY MAGYAR FÖLDÖN, MACSKASZEM, KENDŐVÁSÁR, JOHANN, HIDASSZONY, FECSKÉK TÁMADÁSA, EGY ASSZONY UTOLSÓ ARCKÉPE,

EGY SZOBRÁSZ HALÁLÁRA/. A FEHÉR EGEREK-ben a cselédek, az egyedülállók, az éhezők portréit örökíti meg Bródy, s úgy helyezi ide a fehér egereket, "mint az asszonyi nyomor allegorikus alakjait." /101/

A világháború alatt írt műveiben megint a szegénysors és a nyomor rajza ragad magával. Bródy, az ember, a háború első éveiben - mint sokan mások -, felült a háborús uszításnak, maga is úgy érezte, kell nekünk ez a háború, ezen a háborún csak nyerhetünk. De szépirodalmi műveiben egészen másképp ítéli meg a háborút. Ez annál is érdekesebb, mert az egyik legszebb és leginkább háboruellenes műve, a JEWSEY MAGYAR FÖLDÖN a Fehér Könyvnek ugyanabban az 1914-es decemberi számában jelent meg, mint az uszító hangú BUCSUZÓ című tárcája, melyben saját fiától bucsuzik, aki megkapta behívóját a frontra, és azzal buzdítja helytállásra, hogy kifejtje neki ennek a háborúnak a szükségességét. S még sajnálkozik is azon, hogy ő már idős kora miatt nem mehet a harcba. /102/

A rajz, a tárca és a drámai novella mellett Bródy kisprózájának egy jelentős részét az ugynevezett lírai novellák képezik. Ahogy a rajz a 70-es évek folyamán kialakult a beszélyből, úgy a rajz további egyszerűsödésével a 90-es években kialakult a hírlapi tárca. A beszély meséjéből a rajzban helyzetkép lett, a tárca ezt még rövidebbre vonta, s helyébe elmélkedő részleteket iktatott be. Ez a változás a századvég műfaji sokféleségében végbement átalakulásnak csak a legfőbb tendenciáit jellemezte; egyedi írókra és mű-

vekre lebontva a vizsgálódást olyan tarka kép fogad bennünket, hogy szinte képtelenség rajta eligazodni.

A műfaj, a tematika és az ábrázolási módszerek párhuzamos vizsgálatával azonban néhány lényeges összefüggést meg tudunk ragadni Bródy művészetében. A tárcák tulnyomó többségében erkölcsi kérdésekkel foglalkozik, s az erkölcsi szemléletében beállott változás /a fiziologista, biológiai determinizmustól az etikai determinizmusig/ a műfajon belül is változást idéz elő /az utánzás elvén, a közvetlen valóság szemléletén alapuló tárcanovella impresszionista hangulatnovellává, novelletté alakul át/. Ezzel párhuzamosan a szociális mondanivaló /amely sokáig az erkölcsi tematika velejárója/, legadekvátabb, már önállósult kifejezési formáját a rajzban találja meg, - még a naturalista szemléleten belül. Ezekben a rajzaiban az életnek egy véletlenszerűen kitágadott mozzanatát örökíti meg, minden átalakítás nélkül, a valóság megőrzésére törekedve. Ahogy a naturalizmus egyoldalúságának túlhaladásával erkölcsi szemlélete differenciálódik, úgy a szociális viszonyok ábrázolása is árnyaltabbá válik. Az esetlegesen megragadott figurák rajza mellett sokoldaluan jellemzett típusokat is formál. Garibangyi, Kaál Samu, a "méh", vagy Tuza István közkatona alakja a legjobb realista alkotások rangjára emeli Bródy műveit. Ezek a művek azonban már túlönövik a rajz adta ábrázolás kereteit, a vázlatyszerűséget, s a részleteket egységes egésszé, kompozícióba szervezik. Ez a kompozíció viszont - egyes kivételektől eltekintve - eltér a hagyo-

mányos epikus kompozíciótól. Általában a századvégi epikát azzal jellemzik, hogy benne a cselekményesség és a társadalmi - természeti környezetrajz a minimálisra csökken. Ezzel együtt viszont megszorodnak az epikában a drámainak és lirainak nevezett elemek. Kétségtelen, hogy ebben a korban az irodalom műnemei között nehezebb megvonni a határt, mint bármikor annakelőtte. De nemcsak az irodalom egyes műnemei hatnak termékenyítőleg egymásra, hanem az egyes képzőművészeti ágak is: ekkor "sajátítja" el az irodalom a képzőművészet egyes technikáit, a képi látást, a zenétől pedig a zenei kompozíciót.

A kompozíció átalakulása nagyon szépen megfigyelhető Bródy-nál az ERZSÉBET DAJKA című trilógiában. Az első rész, az ERZSÉBET DAJKA LESZ, egy életképből kibontakoztatott rajz, mely egy társadalmilag tipikusnak mondható sorsot, a csábításnak áldozatuk esett lány sorsát örökíti meg. A trilógia középső darabja, az ERZSÉBET ELBOCSÁTTATIK, egy drámai szituációt dolgoz fel - drámai kompozícióban. Erzsébettel elégedettek a pesti családnál. Tivadar-ka, akit szoptat, szépen fejlődik. A dada életébe az visz néha egy kis változatosságot, ha levelet kap hazulról; szüleinél hagyott kislányáról valami hírt. Az egyszerű emberek mentalitását jellemzi, hogy egyszer a csecsemő kislány nevében írnak levelet Erzsébetnek: "Császár Kiss Klára, gyerek" aláírással. Apró aggodások és örömek között telnek napjai, mignem egy kényes szituáció végzetes fordulatot idéz elő sorsában. Urnője a gavallérjával, - aki azonos azzal az urral, aki Erzsébetet elcsábította -, egy este színházba megy. Ezt az alkalmat az ügyvéd arra használja fel, hogy elcsábítsa. Lényegében semmi sem történik, de váratlanul hazatoppan az urnő - a gavallérjával! -, és fölháborodottan leplezi le a "csábító" leányt. "Ilyen erkölcstelenséget az én házámban, amíg én a Nemzeti színházban vagyok..." - toporzékol dühében. /103/

Mintha egy kissé háttérbe szorulna a dajka alakja, s a mű előterébe a jó módu polgári család erkölcsének leleplezése kerül. /Ugyanezekkel a szereplőkkel ezt a szituációt megírja Bródy külön történetben is, az ELZA FÉRJHEZ MEGY című novellájában; a mamát, udvarlóját és a leányt, akit végül ez az udvarló vesz el, állítva a középpontba./ Az ERZSÉBET ELBOCSÁTTATIK drámai jelenete azzal végződik, hogy a dadát azonnal, éjnek idején kidobják az utcára. "Amint szédülten botorkált lefelé a lépcsőn, a szemei előtt valami sűrű világosság táncolt. Az esze nem volt a helyén; elsőbben azt hitte, hogy egy - minden lakásból kizárt, a lépcsőn lefelé futó - rühes macska szeméből árad az előtte táncoló ördögi világosság; de a kapu alatt már úgy rémlett neki, hogy faluja rossz hírű kocsmájának a vörös lámpása közeledik hozzá. A rosszság jön felé, jön, jön, elnyeli, megégeti - megsegíti." /104/ A dada zaklatott lelkiállapotát nagyszerűen adja vissza ez az expresszionista-szürrealista vízió. A szabályos, tagolt prózaritmus szabálytalan, gyorsütemű ritmussá fokozódik, átlépve a prózanyelv határait. A külvilág tárgyai, jelenségei fenyegető rémként jelennek meg a dada tudatában, a "vörös lámpás" mintegy sorsának további lehetőségeként közelít feléje a látomásban. S ezzel véget ér a drámai kompozíciójú novella. Nyitva hagyja a hős sorsát. Nem egy befejezett élet megítélését bizza az olvasóra a szerző, - az erős emocionális töltésű záróképpel az olvasó részvételét akarja kivívni hőse iránt. Az olvasó nem mérlegelheti a hős jellemét, sorsát, - a dada életében bekövetkezett tragikus fordulat azonnali reagálást kíván: együttérzést, vagy elutasítást.

A trilógia utolsó darabja, az ERZSÉBET BOLDOG LESZ, több "alfejezetre" oszlik, mindegyiknek külön címe is van. Kántor Lajos azt írja erről a részről, hogy a "cselekmény-jelenítés pontosságát meseszerű homály, lírai oldottság váltja fel, a tragédia közlése pedig kifejezetten nem epikai, nem is drámai, hanem lírai eszközökkel történik: a szerző teljes érzelmi állásfoglalásra törekszik." /105/ Valóban, ennek a novellának a legszembevetőbb jellegzetessége, hogy tele van olyan jelenettel amelyek szánakozást váltanak ki az olvasóban. De a szerkezet alapvetően epikus. A négy rész időben egymás után váltakozó helyszínei - amelyeken a dada megfordul - egy egyesvonalu történetté állnak össze. Az egyes helyszínek önmagukban is szimbolikusak. "A várost megismeri" című részben a város /Budapest/ az ismeretlen rejtelmek világát jelképezi. A két megelőző novellában Erzsébet szinte állandóan csak ott-hon volt; féltették is kiereszteni, - s most egyszerre feltárulkozik előtte ez az ismeretlen világ. És éppen az éjszaka képében, tele csábítással. S ezzel a várossal áll szemben a falut, a falusi életmódot megtestesítő dada. Idegenül mozog ebben a környezetben. "...megállott az utca közepén, valamint egy erdei állat, mely látja, hogy bekerítették, mindenfelől gyilkos szerszámok veszik körül, és most valami történni fog, amittől az ösztöne megrendül, valami olyan rossz, ami elől menekülni kell." /106/ Ez a költői képpé szélesített gyönyörű hasonlat jól illusztrálja, hogy miként valósul meg az epikumtól való eltávolodás. Az elbeszélő rész után, - melyből megtudjuk, hogy a dadát kitették az utcára, és most azt sem tudja,

mihez fogjon -, az epikus művekben általában szerzői kommentár következik. Itt a szerzői kommentárt a dada tudatfolyamatának, illetve inkább tudatalatti, ösztönös reakcióinak elemzése helyettesíti. Ezután ismét a cselekmény szintjén gördül tovább a novella; Erzsébet a sötétben nekimegy egy konflisnak. "De a vén ló megismerte, hogy parasztlány, meglökte a fejével és megállott." Egy pillanatra a megszokott, falusi világ légköre tör be a városi éjszakába, - hogy aztán annál kiábrándítóbb legyen a visszazökkenés a városi környezetbe. A ló még a falut idézi, de a kocsis már a várost, a csábítást. A két világ ilyen szembeállítása, az, hogy a falu megértéssel van Erzsébet iránt, a város pedig ellene tör, - sejteti, hogy Erzsébet elvágyódik ebből a környezetből. Meg is kérdezi, "merre van a debrei országút?". S hogy a vágy mennyire erős, mennyire lényéből fakadó, - de ugyanakkor elérhetetlen, e földi világban a dada számára be nem teljesülő, azt mesei stilizálással érzékelteti Bródy: "De a lány... magától indult hazafelé, ámbár sejtette, hogy hét nap, hét éjjel kellene mennie, hétszer is eltévedne." Ez után a mű belső logikája által indokolt művészi fogás után, egy kissé öncélú játékká válik a további stilizálás, város és falu szembeállítása. "Sem távolságról, sem irányról nem tudott semmit, csak szaladni akart ebből a szörnyű kővárból, amely ki volt világítva, mint éjféli misén a templom, vagy amikor a nagy kocsmában bál van. Kergetőztek is, muzsikáltak is, mintha eskettek volna ~~is~~, mintha temettek volna." S a modern nagyváros igazi éjszakai életével való találkozást is így indítja Bródy:

"Egy keskeny, nagy utcán ment-mendegélt fölfelé." Mintha a mesemondó pózát vette volna föl az elbeszélő. A domináns ábrázolási eszköz e novellában az elbeszélés, /egy elbeszélő mondja el harmadik személyben a történetet/, amely - amíg eseményt mond el -, tárgyilagos hangú. /Az indítás is ilyen: "A dajka, akit rajtakaptak, hogy a gazdájával bizalmaskodott, kint volt az utcán. A házmester kieresztette.." stb./ A stilizált ábrázolás csak a dada belső pszichikai állapotának, naiv szemléletének a kifejezésére szolgál, ily módon a mű szerkesztésének logikai, az ábrázolásnak pedig stilusbeli törését okozza az elbeszélő nézőpontváltása. A továbbiakban a szerző visszatér eredeti elbeszélő-pozíciójába, s a dada éjszakai "kaladjának" hiteles történetét adja. A "Jakabot megtalálja" című történet szervesen illeszkedik az epikus kompozícióba. "A várost megismeri" című részben tulajdonképpen azt a folyamatot ábrázolja Bródy, hogy hogyan ábrándul ki a városból, és hogyan támad benne az erős vágy faluja, egyszerű paraszti környezete iránt, - ebben a részben azt mutatja be, hogy a város megfertőzte a falusi embereket, Erzsébet nem érezheti otthon magát közöttük. A "Meghallgatja a rendőr életbölcességét" egy tökéletes intermezzo az epikus kompozícióban, lehetőséget teremt a szerzőnek az erkölcsi és politikai viszonyok közvetlen kiértékelésére. Erzsébet lényegében ártatlan áldozat, - de a társadalmi viszonyok és az erkölcsi felfogás mindig az áldozatot tekinti bűnbaknak. Erzsébet naiv kérdésére, hogy miért bűnös ő, amikor nem tett semmit, a rendőr ezt válaszolja: "Azért, mert mért vagy ilyen gömbölyű, mért vagy ilyen

szemes, melles, piros, csinos. Ha hektikás volnál, gugás volnál, csunya volnál, betennének a kórházba, meg is élnél. De hogy ilyen vagy, ha egyszer megláttak, addig meg nem állnak, amíg meg nem esznek, mint az iz!" Az utolsó rész, a "Viszontlátja a kovácsot", az előbbi tárgyilagos elbeszélő-hangon folytatódik. Az elbeszélő mindvégig kívülállóként közli az eseményeket. Feltűnő módon, kerüli a drámai beállítást, - egyszerűen tudósít. A szerző még az utolsó cselekménymozzanatban is őrizkedik a személyes véleménynyilvánítástól, nem fed fel viszonyát hőiséhez. Mikor Erzsébet kiissza a foszforos bort, ezt motyogja magában: "Mán én megindultam!... Hogy énrajtam tanakodjanak!..." - "folytatá az értehetetlen beszédet" - teszi hozzá a tudósító, ezzel is kifejezésre juttatván kívülállását. Erzsébet kiissza a foszforos bort, - és ezzel véget ér a novella cselekménye, lezárul az elbeszélő-tudósító közléssorozata. De előlép a mindentudó szerző, és leírja: mi volt "az utolsó látás, amely átvillant" Erzsébeten. "egy gyermeket ábrázolt, egy csucsos koponyájú, kövér kisgyereket, nem a magáét, hanem az idegent, a másét," és ezután a szerző már nem leírja Erzsébet benső látomását, hanem saját gondolatait közli, melyben a lány sorsának értékelése, személyének védelme nyilvánul meg: "akiért ime, kikergették az éjszakába, és akiért: fiatal szépségének szagos virágjában egyszerre semmi lesz - boldog lesz." A novella-hármas kompozíciós egységét nemcsak a közös szereplő biztosítja, hanem a történet logikus rendje. Erzsébet elindul egy faluból, hogy a környezetváltozás és az idő múlása elfeledtesse vétkét - de bárhova is megy, bűne kísérti, számára

nincs bocsánat, nincs menekvés - csak a halál. Abban aztán "boldog lesz". Erzsébet sorsa megpecsételtetett bűnbeesése pillanatától, s ennek a sorsnak a beteljesedése felé visz a novella cselekménye lépésről-lépésre. Nem véletlen, hogy pont az a fiatalember udvarol urnőjének, aki őt falun elcsábította. De nemcsak a cselekmény tart egy irányba, hanem a szerkezet minden része egy csomópontban - az öngyilkosságban - fut össze. Az ERZSÉBET ELBOCSÁTTATIK látomása fölfedi a naiv és alapjában primitív lélek előtt, hogy sorsa zsákutcába jutott. A faluból csak a vörös lámpás ház képét tudja felidézni, - a város pedig, - amelytől ekkor még csak ösztönösen fél -, a valóságban nyújtja ugyanezt a lehetőséget.

A tudatfolyamatok - pontosabban ez esetben éppen a tudatalatti, az ösztönreakciók - ábrázolása teszi bonyolultabbá Bródy korábbi műveihez képest az ERZSÉBET DAJKA kompozícióját. Nevezhetjük ezt "liraiságnak" is, de ezzel még nem tudunk világosan rámutatni arra, hogy miben tér el az ilyen kompozíció a hagyományos epikus strukturától, - inkább csak homályosabbá, bizonytalanabbá tesszük meghatározásunkat. Amit Kántor Lajos mond, hogy "a szerző erőteljes érzelmi állásfoglalásra törekszik" - ez még önmagában nem liraiság. Éppen az ERZSÉBET ELBOCSÁTTATIK drámai kompozíciója is azt bizonyítja, hogy a drámai beállítás, és a tetőpont után megoldás nélkül való zárás is erőteljes érzelmi állásfoglalást fejezhet ki. Azzal kapcsolatban viszont nagyon is igaza van Kántor Lajosnak, amikor észreveszi, hogy ez az - általa liraiságnak nevezett - írói attitűd "a magyar költészet sokat hangoztatott politikus, honpolgári

vagy elkötelezett voltával függ össze, s mint ilyen, a Bródy életművén tulmutató, irodalomtörténeti következtetéseket kínál." /107/ Ilyen értelemben el tudjuk fogadni a liraiságot. Nem az író "erőteljes érzelmi állásfoglalásában" van a liraiság, hanem abban, hogy az író azonosul hőisével, s ezt ki is nyilvánítja a műben. Hogy ez az azonosulás megtörténik-e egy műben, vagy sem, az kimutatható a nézőpont vizsgálatával. De hogy érzelmileg is állást foglal, vagy csak "elméletileg", az nem eldönthető. Az epikus művekre általában az jellemző - a klasszikus novellára pedig különösen -, hogy az író nem azonosul hőisével. Ennek legtipikusabb eseteként szokták emlegetni, hogy az író megteremti hősét, de aztán a hős maga járja tovább a saját útját. /Jól megfigyelhető ez Dosztojevszkij regényein./ Ehhez az alapvetően epikus írói nézőponthoz képest történik változás a századvég egyes novellistáinál, Bródynál, Thurynál, Gárdonyinál, Tömörkénynél. Nem kívülállóként mondják el történeteiket, hanem azonosulnak hőseikkel - még a legcselekményesebb, tehát leginkább epikus művekben is. Ha az írói nézőpont azonos a szereplő nézőpontjával, az olvasó óhatatlanul magát az író-t látja a szereplő mögött, annak megnyilvánulását közvetlen írói megnyilatkozásnak tekinti. Ugy tűnik, a századvég írói fontosabbnak tartották, hogy közvetlenül az olvasóhoz szóljanak, semhogy megelégedtek volna azzal a kommunikációs lehetőséggel, amit a hagyományos epikus ábrázolás kínált. Az írói alapállás közeledett a lírikuséhoz. Hogy ez azzal járt, hogy az epikus ábrázolás elemei háttérbe szorultak, az csak járulékos jelenség, - s nem is minden esetben következett be.

Az író nézőpontjának a lírikus nézőpontjához való közeledése a műalkotás időviszonyainak vetületében is megfigyelhető. A drámai novella a fiktív és a befogadási időpontokat mosta össze; a lírai kiiktatja a fiktív időt, és az alkotás és a befogadás idejét vetíti egymásra, mint az ERZSÉBET BOLDOG LESZ zárásmondata: "fiatal szépségének szagos virágjában egyszerre semmi sem lesz - boldog lesz." Azonban sok olyan, kiemelkedően szép novellája van Bródynak, amelyekben a liraiságnak ilyen ismerveit nem fedezhetjük fel; a mű szerkezetének időviszonyai őrzik az epikára hagyományosan jellemző három időszintet, - s megtalálhatók benne az egyéb epikus sajátosságok is, mint a szereplő /vagy szereplők/ és a lírától mindenképpen idegen elem: a cselekmény. Mégis lírainak nevezzük az ilyen kompozíciót, mert a szerző nézőpontja az értékelés szintjén azonosul a hősével, s így közvetlen állásfoglalásra nyílik lehetősége, vagyis, az a kompozíció kommunikációs töblettel rendelkezik a tisztán epikus kompozícióhoz képest. Az ilyen műalkotás fegyverré válik az író kezében, olyan közvetlen hatóerővé, amilyenre csak a lírai alkotás képes. A műalkotásoknak erre a csoportjára mondja Czine, hogy bennük "Bródy részvéte izgatottabb és szenvedélyesebb, egyre inkább lázadó, zengő lírát fakaszt, mely a nyelvet megolvasztja és a látást megkeményíti. Lázadása a társadalmi rend igazságtalansága ellen ebből a szociális érzéssé forrósodott részvéteből fakad elsősorban. Ezért tudott a városi és a falusi szegénység életébe is mélyebben belelátni, mint az elődök és kortársak legtöbbje." /108/ Ezt a fajta liraiságot mindenképpen külön kell választani a szubjektív visszaemlékezés, az érzelmek és hangu-

latok impresszionista lirájától, amely valóban az epikus szerkezet felbomlását eredményezi, de helyébe semmi pozitívat állítani nem tud. Az impresszionista próza a lírától csak technikai fogásokat les el, ellenben Bródynál a realista ábrázolás igényéből fakadó líraiság a lírikus pozíciójából adódó helyzeti előnyök kihasználását jelenti. Technikai szempontból az író nézőpontja elbeszélő - nézőpont; a valóság - anyag művészi rendezésének módja alapvetően epikus, viszont az értékelés szintjén megnyilvánuló nézőpont már nem azé az epikus szerzőé, aki bizonyos történelmi - szellemi távlatból viszonyul saját hőiséhez és egész művéhez, hanem a lírikusé: megnyilatkozása és értékelése egyidejű. Kántor Lajos - egyébként sok figyelemreméltó észrevételt tartalmazó tanulmányában - a "politikus" és a "dekadens" líraiságot nem különíti el egymástól, s ebből arra a téves következtetésre jut, hogy a líraiság azonos egyes, a lírában használatos formaelemmel, s így a líraiság egészében véve a "tisztá epika felbomlásá"-hoz vezet. A point of view mélyebb összefüggéseinek feltárása azonban azt bizonyítja, hogy nem ilyen egyszerű és egyértelmű folyamatról van szó, hisz Bródy olyan novelláiban, mint a JISBI BÉNOB, a TÓTH EMERENCIA, A PÉK ELTÁVOZÁSA, vagy A SUSZTER ÉS A GYEREK, az "elkötelezett líraiság" éppen nem az epikus kompozíció fellazítását, hanem a kompozíció megerősödését eredményezi. A szociális viszonyokkal elégedetlen bíráló hang, a szegények iránti elkötelezettség, vagyis a határozottan körvonalazható politikus mondanivaló - mely ott érzik ezekben a novellákban -, valami tartalmi többletet ad ezekhez a művekhez, többretegűvé teszi őket A KÖTÖRŐ - típusu rajzokhoz

viszonyítva. Ott az író kívülállóként szemlélte hőseit, s a sorsához fűzött írói reflexiók - legfeljebb szánakozást, ha kellett: "Vajon mire gondolhat egy ilyen kötőrő? Jó koponya, értelmes szem. De miről, hajnaltól napestig miről? Mint ahogy keze a kavicsot, lelke talán szüntelenül a keserőséget, az elégedetlenséget törí - követ aprítani, mindig csak gránitot aprítani, nap-nap után, esztendő esztendő után, voltaképpen sok ezredéven át! Mert most látom csak - ez az ember szakasztott olyan, mint az egyiptomi sírboltokra faragott kötőrő, ugyanaz a mozdulat, ugyanaz az arc, az a lélek..." /109/ Itt említett műveiben viszont nem fűz reflexiókat, a cselekményt megszakító elmélkedéseket a hős sorsához; az erkölcsi és politikai mondanivalót az epikusan feldolgozott valóságanyagból bontja ki. Csakhogy ez a mondanivaló adott szituációban rendkívül aktuális; nem is a jelennek, ^{am}ának, hanem az adott pillanatnak szól, azonnali reagálást igényel, azonnali változtatást sürget. Ennyiben - társadalmi funkcióját tekintve - már nem is "epikus mondanivaló", hanem lírai. A PÉK ELTÁVOZÁSA - epikusan befejezett történet. A péklegény - családapa is egyben -, a sok munkától és nélkülözéstől fizikailag teljesen tönkremegy, ráadásul vesegyulladást ~~kap~~; orvos kezeli ugyan, - egy még nála is szegényebb fiatal orvos -, de semmi reménye az életbenmaradásra. A felesége elzüllött; mi lesz a két kisgyerekekkel, ha meghal? A novella a pék életének utolsó napjait modja el, és a halálával zárul. Szinte a flaubert-i szenvtelenséggel írja le az esetet Bródy. "És úgy lőn, ahogy mondá, kevéssel kapuzárás után. A gyer~~me~~kei meg sem ijedtek tőle, amint egy nagyot mozdult, aztán egyszerre nagyon

csendes lett. Voltaképpen egyikőjük sem volt tisztában a dologgal, de mindketten érezték, hogy valami fontos dolog történt. A leány mégis, mint rendesen, az atyja lábához vackolt, hátha esetleg fölébred. A fiu kinyitotta az ajtót, és szétterpesztette két kis lábát, és büszkén, gőgösen jelentette az udvarnak, hogy atyja, a péklegény eltávozott." /110/ A főhős sorsát illetően: a novella befejezett. A befejezés epikus, mert egy statikus jelenet leírásával zárul. Azonban az író probléma - felvetése lényegében csak azután kezdődik: mi lesz az apjuk holttestét körülölelő gyerekekkel? Az író mindenképpen számíthat az olvasó együttalakító tevékenységére. Itt nemcsak arról van szó, hogy a mű véget ért, s az olvasó "képzeld el" a hős további sorsát - mint nem egy realista alkotásban -, itt a befejezés többre, cselekvésre szólít fel. A történet előadásában nincs semmi keresett drámaiság; nincs a műben hatásvadász, az érzelmek megindítását célzó jelenet, - mégis, a roppant feszültséget magában rejtő zárójelenet olyan hatást tesz az olvasóra, amilyent az nem egy novellától, hanem esetleg egy forradalmi verstől várna. A cselekvésre való felszólítás költői ereje teszi gazdagabbá a JISBI BÉNOB, A SUSZTER ÉS A GYEREK, valamint a TÓTH EMERENCIA epikumát.

Visszatérve a Kántor Lajossal folytatott polémiához: ez is tehát líra, - ahogy ő mondja: "a cselekvő és ható társadalom-ábrázolás segítője" -, de nem "tisztá liraiság", nem lírai oldottság, hanem ellenkező előjellel: lírai intenzitás, amely erősíti az epikus ábrázolás útján kifejtett mondanivalót. Ezekben a novellákban csak az író "nem epikus" - értelemben vett

"lirikusi" alapállásáról beszélhetünk; a novellista objektív tárgyszemlélete helyébe a lírai tárgyközelség lépett, amely élménnyé formáltan jeleníti meg az életszerű szituációban fellillantott sorsot. Hiányzik az epikus távolságtartás ezekből a művekből, de a lírai tárgyközelség nem ignorálja az epikus ábrázolás eszközeit, hanem segítségükkel egy újfajta, korszerűbb epikus kompozíció kialakulását segíti elő. Kántor Lajos is, de Czine Mihály és Kardos László is - kiindulva a "liraiság" hétköznapi jelentéstartalmából, amely kétségtelenül valamiféle érzelmességet és fegyelmezetlenséggel párosuló szubjektivitást takar -, lírainak tekinti az ERZSÉBET DAJKÁT is, Bródy többi "széplelkű szegényei"-vel együtt, meg Wejér Ábrámot és azokat az alakokat, akikben "sokkal inkább megfesti saját önarcképét is." /111/ A lírai novella fogalma alá összevonni azokat a műveket, amelyek a magyar politikus költészet legjobb hagyományait folytatják, és az impresszionista hangulat-novellát, "novelllett"-et, együtt nem lehet.

Kétségtelen, hogy a politikus mondanivaló közvetlen megnyilvánítási igényének sok esetben olyan kihatásai is vannak, amelyek már radikálisabb változtatást eszközölnek a műformán, éppen a kompozíció fellazítása irányában. Ha A PÉK ELTÁVOZÁSÁ-t összevetjük AZ ASZTALOS MEG A LÁNYA című novellával, - melyben a háboruellenes tiltakozás hangja jelenti a cselekvésre buzdító erőt -, azt látjuk, hogy ez utóbbi már nem szabályosan zárt epikus kompozíciójú, hanem nyitott; szinte költői kérdéssel zárul. S a protestáló hang - ^{al} ~~es~~ filmszakmából kölcsönzött kifejezéssel élve - a közhangulat dramatizálásáig jut

el a MACSKASZEM című tárcájában. Ezekben a művekben már nem a reális társadalomszemlélet a meghatározó tényező, hanem az ember életében az ösztönök szerepét tulhangsúlyozó naturalizmus. Az 1900-as években keletkezett novelláinak többségében a szociális látás realizmusa legyőzte a naturalizmust. A NADRÁG, vagy a KUBIN SZABÓ című novellájában úgy ábrázolja a családok életét megnehezítő, vagy szétbomlasztó társadalmi körülményeket, hogy azért az ember morális arculatán ne essen csorba. A világháborús években viszont újból felerősödik Bródy naturalista szemlélete. Ez minden valószínűség szerint azzal magyarázható, hogy nap mint nap láthatta nemcsak a háború következtében tarthatatlanná vált szociális körülményeket /HIDASSZONY/, hanem a háborúnak az embert mind fizikailag, mind morálisan deformáló hatását. /JOHANN, AZ ASZTALOS MEG A LÁNYA, KENDŐVÁSÁR/ Egyik legszebb novellája a háborús évekből, az EGY CSIRKE MEG EGY ASSZONY, /mely a JEWSEY MAGYAR FÖLDÖN-nel egy évben, 1914-ben keletkezett/ azonban tülemelkedik a naturalista ábrázoláson, s nem a borzalmak ábrázolásával protestál a háború ellen, hanem az egy pillanatra felvillantott boldog családi idill képével. /A novellában a papagáj, majd a csirke motivuma emlékeztet a boccaccioi sólyomra, s maga a kompozíció is rokon az EGY TRAGÉDIA klasszikus kompozíciót idéző szerkezetével./

142

IMPRESSZIONISTA KÖZJÁTÉK

A KOMPOZÍCIÓ FELLAZÍTÁSA



Abból az alkalomból, hogy Hatvany Lajos 1935-ben kiadta Bródy válogatott novelláit és legszebb publicisztikai írásait, Kardos László egy tanulmánnyal felérő, komoly elemző megállapításokat tartalmazó recenziót tett közzé a Nyugatban. /1/ Kardos László öt pontban foglalja össze Bródy novellisztikájának sajátosságait. Egyik jellemzőjeként azt említi meg, hogy Bródynál a meseszerkezet a hagyományos novellához képest elcsúsz, és ezzel összefüggésben: az átalakult novellaszerkezet új nyelvet, árnyaltabb kifejezési eszközöket követel. Beszél a tárgy elvárásiasodásáról; Bródy naturalizmusáról; és az egyik legsajátosabb vonásként a novellák liraiságát emeli ki. "Mindennek vallomás-íze lett, - írja -, élményi meleg és emlékhűség emelkedtek ideálokká. Az író sűrűn beszélt első személyben, s Bródy a novelláin át is megfestette romantikus, döllyfősen lemondó, dekadens és humanista önarcképét, amely itt-ott uras-magyaros villanásokkal is ékes." /2/ Kardos László a prózába betüremkedő liraiságot egyértelműen dekadens tünetnek értékeli, s ezzel magyarázza a meseszerkezet alaprajzának átalakulását. Ez a megállapítás, bár nem egy esetben helytálló, mégsem általános érvényű. Dolgozatunk előző fejezetében azt próbáltuk meg bebizonyítani, hogy Bródynál a változás nem egy egyirányú fejlődés, mégcsak nem is egyirányban történő átalakulás, hanem nagyon sokrétű, szerteágazó, felfelé is, lefelé is visz

az utja, rengeteg kitérővel. Időrendben nem huzható meg az átalakulás vonala a hagyományos meséjü epikus műtől az epikumot teljesen háttérbe szorító, hangulatot, életérzést megörökítő alkotásokig. Éppígy nem huzható meg a vonal a naturalizmustól az impresszionizmusig, vagy a szecesszióig. Közben - közben pedig legjobb alkotásai a realista ábrázolás képességéről tanusködnak. Tény viszont, hogy műveinek egy csoportján kimutatható az impresszionizmus hatása.

Az impresszionizmus első nyomait nehéz felkutatni Bródy-nál. A naturalizmuson belül jelentkezik, - későbbi fejlődési formái pedig összeolvadnak a szecessziós és szimbolista ábrázolás formáival. Annak ellenére, hogy az impresszionista stílus jegyei az irodalomban nehezen körvonalazhatók, Bródy művészetében ez az irányzat aránylag jól lokalizálható, ugyanis meghatározott témákhoz kötődik. Az egyik a szubjektív visszaemlékezés témaköre, a másik pedig a szerelemé.

Mielőtt rátérnénk e témakörök behatóbb vizsgálatára, röviden foglalkoznunk kell elméletileg is az irodalmi impresszionizmus szerepével. Az epikában az impresszionizmus szólaltat meg olyan témákat is, amelyekre korábban csak a líra vállalkozott. A szubjektum belső világának, hangulatainak, érzéseinek közvetlen megnyilvánítása a líra privilégiuma volt. Hegel "az epikai költészet megfordítottjának" nevezi a lírát, melynek "tartalma a szubjektív elem, a belső világ, a szemlélődő, érző kedély, amely nem folytatódik cselekvésekben, hanem megáll magánál mint bensőségnél, s ezért a szubjektum a maga kifejezését választhatja egyetlen formájául és céljául." /3/ Az epika

műfajaiban szinte minden korban találunk lírai elemeket, lírai "betéteket", még prózai epikus alkotásokban is. De hogy tisztán lírai témákat az epika jelenítsen meg a maga eszközeivel, ~~(adta lehetőségeikkel)~~, arra először az impresszionizmus tett kísérletet. /Ezt azért tartjuk rendkívül fontosnak, mert hisszük, hogy a líra sajátossága: tematikus sajátosság. Egyik más műnemet sem jellemeznek annyira a témái, mint a lírát./ /4/ Ha viszont az epika - vagy maradjunk csak a prózánál -, a prózai műalkotás tárgya nem a szemléletbeli valóság, hanem a szemlélet útján meg nem ragadható, csak más érzékszervek segítségével tapasztalható belső világ, akkor ez azt is jelenti egyben, hogy az íróknak le kell mondania az epikus ábrázolási eszközökről, és helyükbe más, adekvátabb eszközöket kell bevezetnie. Nyilvánvaló, hogy a mintakép maga a líra. Ilyen értelemben igaz van Kardos Lászlónak, hogy "a régi novellista objektív témalátása helyébe a lírai tárgyközelség lépett." /5/ Megállapítása az impresszionista novellák szerkezetváltozását tökéletesen kimeríti. Amikor arról beszélünk, hogy az impresszionista próza a belső világ megjelenítését tűzi céljául, nem szabad megfélemednünk az epikus tükrözés sajátosságairól, melynek következtében a próza - ábrázolta belső világ mégiscsak más, mint a líra belső világa. A különbség leginkább az érzelmek megjelenítésén tűnik szembe. A líra belső világa, a lírai ÉN világa az egész belső szubjektumot fejezi ki, nem korlátozódik bizonyos érzelmek kifejezésére. /Bár tagadhatatlan, hogy van pusztán érzelemkifejező líra is./ Lukács György írja, hogy "az egyéniség köre sokkal kiterjedtebb, mint az érzések és indulatok világa, végső meg-

határozásai sokkal mélyebbre nyulnak, mint a puszta érzések, vagy indulatok." /6/ Az epika viszont nem tudja ezt az egész belső világot megjeleníteni. Epikus eszközökkel megpróbálhatja felrajzolni az egyéniség képét, s az érzelmet önmagában, tárgyiasult kivetítődésében ábrázolni: annak a veszélyével, hogy végülis egy objektivált érzelem lesz a mű tárgya és csak annak háttérében jelenik meg maga az ember.

Nemcsak a lírai eszközök kerülhetnek be az epikába. A századvég vizsgálatánál sok egyéb meglepő jelenségnek lehetünk tanúi. Epikus, - novellisztikus és elbeszélő elemek - bekerülnek a lírába is. Ilyen például a bolyongás vagy utazás motívuma. Ahasvér és Icarus története epikus motívummá zsugorodva számtalan változatban fel-felbukkan a századvég európai és magyar lírájában is. /Pl.: Baudelaire: Az utazás, Rimbaud: A részeg hajó, Brjuszov: Daedalus és Icarus; Arany és Vajda több versében, Zempléni Árpád: Bizonytalan költők, Zilahy K.: Hajótörött, Vargha Gy.: A végtelen felé, Endrődi S.: A sivatagon át, s Reviczky nagyon sok versében: Az utolsó költő, Salamon király álma, Tantalusz, stb./ /7/ Rónay György a századvég jellegzetes motívumai közül a világszínház - motívumát emeli ki, Pór Péter pedig a Pierrot - motívumot./8/

A belső állapot megjelenítésének impresszionista eszköze a leírás és az elmélkedés. E kettő váltakozására épül az impresszionista novella. Ilymódon az impresszionizmus valóban az epikumtól való legnagyobb eltávozást jelenti; a részletek kidolgozása fontosabb, mint az egész egységbefoglalása. Az impresszionizmus dekomponál az irodalomban. Ellentétben a festészet-

tel, melyben a naturalista kompozíció volt a dekomponált, s az impresszionizmus már egy lépést jelentett előre a kompozícióban való látás felé.

Az impresszionizmust a naturalizmustól és a realizmustól legélesebben közvetlen élményszerűsége határolja el. /Ugyanakkor ez közelíti a szecesszióhoz és a szimbolizmushoz./ Az élmény önmagában nagyon kétes értékű, és ezért csak óvatosan használható kategória, de mégis szükséges. Az irányzatok és stílusok különbsége sok esetben az élmények különbségével magyarázható. "Az élmény: megismerés és ítélet egyszerre. Konklúzió... Belső szelekció. - írja Mezei József. Az alkotás mindig ezt az élményt közelíti, körüljárja, igyekszik fogalmakba, mégpedig művészi fogalmakba, képekbe, témákba, izekbe, érzésekbe önteni. Eközben szokatlant is hozhat létre, új formanyelvet teremtet..." /9/ Az impresszionizmus alapvető élménye: a múlt idő. Filozófiailag Bergson fogalmazta meg az időélmény lényegét: az ember élete az időben teljesedik ki, minden egyes időpillanat gazdagabb a megelőzőnél, mert az elmúltak halmozatát is magában foglalja. A múlt időben leszünk olyanná, amilyenek vagyunk, létünk egy adott pillanata az elmúlt pillanatokkal együtt válik teljessé. Ezért állandóan vissza kell emlékeznünk múltunkra. Az önelemzés is csak az elmúlt idő ébresztésével végezhető el, - vélte Proust regényében.

Bródynál viszonylag korán megjelenik az elmúlt idő utáni vágyakozás. Egy 1887-ben keletkezett novellája, a SZERELEMES HALOTTAK, a szerelem élményét, mint elmúlt élményt idézi. A szerelmet azonosítja az idő intenzív átélésével, az élettel.

Irodalmi remniszcenciák és egy feltehetően valóságos esemény ötvözéséből született A SAS című novellája, melyben egy adott szituáció és egy adott időpillanat aspektusából veti fel a múlt idő problémáját, s kapcsán a létezés miértjének kérdését. A környezetben nem nehéz a Hotel Imperiálra, - a mai Royal szállóra - ismernünk, mely a VARJUTANYÁN-nak is színhelye. Bródy - mint a novellában leírja -, az emberek elől gyakran menekült magányt keresve ebbe a szállóba, annak is egyik magasan lévő, kis tornyszobájába. Váratlanul berepül hozzá egy sasmadár, - s kimulik. Csábítóan kínálkozik az összevetés Poe hollójával, Baudelaire albatroszával. A sas azonban Bródynál nem allegória, nem is szimbólum; legfeljebb a novella utolsó gondolatsorában válik sorsa egy kissé szimbolikussá, az emberi lét párhuzamává. "Honnan jött, mit akart, miért keresett fel éppen engem? És hogy én - és mi mind - honnan jöttünk e rengeteg hotelba, melyet világnak neveznek. Merről kerültünk és merre megyünk?" /10/ Inkább a környezet válik szimbolikussá, a világ: hotel - rokon a világ: színpad motivumával. S mi, akik megjelenünk benne, csak átutazók vagyunk.

A SZERELMES HALOTTAK-ban, a VARJUTANYÁN-ban és A SAS-ban az időélmény filozófiai kibontásban nyer megfogalmazást. Azonban Bródy egyszer át is élte a lét és nemlét határának időpillanatát, szerencsés kimenetelű öngyilkosságakor. Ezt az élményt a következőképpen írja meg a Lyra című kötetének előszavában: "Nincs bennem szégyenérzet, nem akarok az élettől többé semmit, csak - élni. Jövőre nem számítok, karriért csinálni nem akarok, úgy vagyok, mint csak az lehet, aki már befejezte egyszer.

Olyan nyugalom tölt el, mint amikor a bécsi közkórház előtti utcán a mentők a Szent-Mihálylován feküdtem és az utca népe, kofák, gyerekek vettek körül és megállapították: - No, ez meghalt! Még éltem, csak hogy a sebész, aki az utcán várt meg, nem akarta elhinni. A szemem csukva, de sohse voltam éberebb, soha jobban halló... A másvilágról nagyon kevés ember tért vissza, némelyek azt mondják, hogy soha, senki. De ez nem igaz, szubjektive visszatérhetünk és ez a fő. A hő juliusi éjszaka, amit a kórházban töltöttem el, már - reám nézve - egy egészen más világban játszódtott le. Szenvedélytelenül és érdektelenül néztem a körülöttem folyó dolgokat és emberi lényeket... Nem kellett többé semmi, nem voltam többé kíváncsi semmire, de tudomásul vettem és megtudtam mindent, ami körülöttem folyt." /11/ Később feldolgozza ezt a témát az OROSZLÁNSZIVŰ RICHÁRD UTOLSÓ ÓRÁJÁ-ban; már nem élményszerű közelségből, hanem az elméleti letisztultság távlatából; túl az impresszionizmuson, túl az élet passzív szemléletét hirdető magatartáson.

A muló pillanatnak a határszituációban - élet és halál határán - történő megragadása nem kifejezetten az impresszionizmus sajátja. A későbbi irodalomból az egzisztencializmust idézhetjük; de maga a fogás nem idegen a realista Tolsztojtól sem. Gondoljunk csak az austerlitz-i csatamezőn sebesülten fekvő Andrej hercegre, aki maga körül semmit sem érzékel, csak a feje fölött a kék eget látja, s ekkor, a halál küszöbén eszmél rá, hogy a legnagyobb érték az élet. Bródyt is az időélmény döbben-ti rá erre. Más vonatkozásban viszont az élet értéké nyilvánítása arra készteti, hogy feladja a kontemplatív magatartást, és

teremtő aktivitással hódoljon e legfőbb érték előtt; tegyen meg mindent az élet szebbé, jobbá tételére.

Ha a halál-élmény "átélése" nem is tisztán impresszionisztikus jelenség; az évezredekkel ezelőtti pillanatokban meglátni a mátt, és fordítva, az adott pillanatban érzékelni valami olyan állandót, ami a nagyon távoli időktől fogva érvényes, hatással van jelenünkre - ez már tipikusan impresszionista fel fogásra vall.

A SZAMÁR HALÁLA című kis remek hangulatnovellájában közel-keleti utazásának egy emlékezetes momentumát örökíti meg. Míg a turista-csoport a híres makrii sziklasirokat megy megnézni, az író egyedül marad egy nyomorék gyerekekkel és egy kíváncsi számárral. Szinte "emberközelbe" kerül az állattal, sajátos kommunikációba lép vele. Az állat helyzetébe próbálja magát beleélni, s tekintetéből emberi üzenetet olvas ki. "Az emlékei, a fantáziája, a pszichéje teljes volt még... A tekintetében is benne volt az élet nagyszerű - és úgy látszik szívtől és izomerőtől - független zsenialitása. Megijedtem tőle és megijedtem magamtól: ez ugyanaz a nézés, mint ami az elzüllött öreg Rembrandt szeméből villan ki egy önarcképén..." /12/ Térben távoli pontokat is összekapcsol az évezredek távolságát egymásra vetítő pillanat, mint A SZENT RÖG című novellában. "Valami különös félelem, meleg borzongás fogott el, amelyben csak egy gondolat választott el attól az időtől, amikor a Názáreti lába e földet érintette... Jó szerencse, hogy az illatos éjjel és a csillagözön ugyanaz és ugyanazok a szegény emberek, akik a templom előtt, szabad ég alatt hálnak és melengeti őket barmaik meleg párája. Ember, ba-

rom, hűvös éj és meleg pára olyan régen volt és mindig ugyanaz."

/13/ A felismerés, hogy a kétezer évvel ezelőtti világ és emberek lényegében ugyanazok, mint a maiak, szabad asszociációk áradását indítja el az íróban. A betlehemi föld "szent rög"-je a magyar ugar képét idézi fel benne, s ez alkalmat ad hazaszeretetének hitvallására. "A szent földön hazagondoltam a szent rögre... A világosság bölcsője mellett egyszerre csak otthon éltem a mi sötét kis zugunkban, ahol csak most kezdenek gyuladni a gyertyák. Valóság és áhitat ideköt, de még az olajfák hegyénél is szebb nekem a Tisza füzése, a jegenye-sor, a felföldi falvak alján. Oh magyar föld, oh Szent Magyarország, Jézus falujában, az égben, kitárom feléd karomat és fogvacogtató vágygal gondolok reád, nem rámparancsolt hazafiságból,... hanem ösztönszerű szenvedelemmel, amely benne van a nyárfában, amely nem hagyja magát átültetni és sindevész, ha átviszik." /14/

Bródynak ezt az időélményét érdemes összevetni Csehov egy hasonló - az időélmény szempontjából hasonló - novellájával, A diák - kal. A diák, egy teológus hallgató, husvéti szünetre hazatérőben van falujában. Utközben, a falu határában régi ismerősökkel találkozik, többek között két asszonnyal, akik tűz mellett melegszenek. Beszédbe elegyedik velük, s elmondja nekik Jézus kihallgatásának történetét, amikor Péter apostol háromszor tagadja meg a Mestert. A történet hallatára könnybe lábad az asszonyok szeme. Ekkor a diák arra gondolt, hogy "amiről ő az imént beszélt nekik, ami tizenkilenc évszázaddal ezelőtt történt, annak köze van a jelenkorhoz: mind a két asszonyhoz, sőt ebben a faluban mindenkihez, még őhozzá magához is... A mulat - gondolta - egymáshoz folyó események láncolata kapcsolja

a jelenhez. És úgy tetszett neki, hogy ő most meglátta ennek a láncnak mindkét végét, megérintette az egyiket, mire a másik vége is megrezzent." /15/ És a diák tovább töpreng, mi lehet ez a láncolat, ami összeköti a multat a jellel. Egy természeti látvány sugallja neki a választ: az igazság és a szépség, ez a kettő, amely közös az emberi viszonylatokban, amely tulmutat a történelmi korokon és összfüzi a különböző emberi kulturákat. Vagyis: az erkölcs és az esztétika. A morál esztétikai élménybe foglalva minden kor minden embere számára "kategorikus imperrativuszként" funkcionál. A csehovi impresszionizmus - e novella alapján - esztétikai magatartás; a gyakorlati, tevékeny életről való lemondás. Bródy impresszionizmusa mögött nem rejlik ilyen szélsőséges esztétizmus; ő végülis nem emeli a művészetet az élet fölébe, - nála a megtalált pillanat nem elvont értékeket hoz közel egymáshoz, hanem életszerű szituációkat, jellegzetes emberi megnyilvánulásokat, egyszóval: magát az életet. Szépen fogalmazza meg Bródy ilyen értelemben vett "életességét" is Czine Mihály: "Betegség-és halál- esztétikák burjánzása idején, mikor a művészek legtöbbje élettelen esztétikumba tévedt, s az árnyék árnyékával bibelődött, Bródy azt hirdette: minden esztétikánál többet ér az élet; minden szín, vonal, cselekedet, hangulat csak része az egységes és oszthatatlan igazságnak, az életnek. Az életet kell megírni." /16/

Bródy a visszaemlékezés önanalízisében éppen az élethez való kötődése miatt le tudja győzni a szubjektivizmus lemondását, fölébe tud kerekedni a visszahozhatatlan idő felismeré-

séből eredő tragikus létérzésnek. Mintegy ironikus alapállásból itéli meg multját, saját korábbi énjét. Vállalja mindazt, amit elkövetett, korábbi kapcsolatait, szerelmeit, tudatában van annak, hogy általuk formálódott egyénisége olyanná, amilyen most, nosztalgiával gondol az elmúlt élményekre - de érzi azt is, hogy nem kívánhatja vissza őket; abban az életkorban, amikor a férfi "már mindenben túl van", mindent tud a "szenvetelenről" - az ifjúkori élmények újraélésének vágya: anakronizmus. Miként az öregedő férfi, a "faun" /kihez, hál' istennek, semmi közöm nincs" - teszi hozzá Bródy/ mondja fiatal kedvesének: "A maga hajának jószagu, fekete fátyola az én halotti fátylam, minden csókja és minden szója a koporsószögem. Ha férfinak szabadna sirni, sirnék, de így nevetek." - Ő is öniróniával szemléli letöltött éveit. /17/ /A FAUN HALÁLA, AZ ÖREG IRÓ HÁZASSÁGA, ULRİK KIRÁLY HALÁLA/

A szubjektív visszaemlékezések során is állandóan fel-felbukkan a szerelem témája. A szerelem Bródynál nem mellékes kaland, hanem létmeghatározó élmény. A szerelem ilyen értelmezése Vajda János, Zilahy Károly, Komjáthy Jenő és Reviczky Gyula lírájában fogalmazódik meg; ők emelik - Rónay György megállapítása szerint - a szerelmet metafizikai rangra, ők egyengetik a talajt Ady szerelmi lírája számára. A szerelem élményének művészi kifejezésében kezdetben valóban az általános lázadás, az épater le bourgeois gesztusa a döntő, - de hamarosan kitűnik, hogy emögött sokkal komolyabb, erkölccspolitikai koncepció áll. A téma feldolgozására kínálkozik az impresszionista stílus nyelvi gazdagsága, - de világnézetében távol áll a szerelem élettanát megíró Bródy annak szélsőséges szubjektívizmusától.

A SZERELEM ÉLETE

Tíz írásból áll A SZERELEM ÉLETE c. ciklus. Mindegyik darabja külön-külön jelent meg a FEHÉR KÖNYV egy-egy kötetében. 1911-ben Bródy könyv-alakban is kiadta más, folyóiratokban már korábban publikált tárcákkal s egy kisregénnyel, a BETEG SZERELEM-mel együtt, JEGYZETEK A SZERELEMRŐL címmel. S végül, egy előszóval és egy önéletrajzi írással gyarapítva a kötetet, újból kiadta azt nem sokkal halála előtt, 1922-ben, Bécsben, A SZERELEM ÉLETTANA címmel.

Juhász Ferencné szerint regénykísérlet lenne ez a munka, s mint sikertelen kísérletről mond bírálatot róla. /18/ Pedig Bródy maga seholssem nevezi regénynek, sőt a ciklus végén ön - kritikusan bevallja, hogy írásai "rapszodikus kis tanulmányok", melyek együttese is "véggépp rendezetlen lett". /19/ A ciklus darabjainak többsége talán a tárca műfajába sorolható, de van közöttük riport /KONFERENCIA KÜRY KISASSZONNYAL/, parabolaszerű tárca /BESZÉLGETÉS A HARMINCÉVES ASSZONNYAL, A TETSZÉS TECHNIKÁJA/, tárcává fejlesztett szinikritika /A BÖLCŐS/ és impresszionisztikus hangulat-novella is /A PORRÓL/.

A műfaji sokszínűség a tárgy kifejtésének módszeréből következik. A FEHÉR KÖNYV előszavában megfogalmazott célkitűzés szerint ez a mű "tudományos természetű: a szerelem élet- és kórtana az, a történelmi példák nagy sokaságával, magában foglalva a nagyszerű kérdés lehetőleg teljes irodalmát, régi meséit és új fölfedezéseit. De keresni fogom az alkalmat - írja tovább a szerző -, hogy tanácskozhassak e tárgynál azokkal, akik ebben szakértők." /20/ Tudományos kísérletnek szánja tehát, melyben össze akarja gyűjteni a szer^{le}lemre vonatkozó leg-

jelentősebb elméleteket, ismert, vagy kevésbé ismert dokumentumokat, vallomásokat. Munkájában példaképe az "ókori verista", Vatsyana, aki a ma is közkezen forgó Kama Sutra gyűjteményének első rendszerezője és kommentátora. Tudományos természetű dokumentum - és mégis szépirodalom. Módszerében következetesen naturalista, hasonlóan a NYOMOR kötetben található novelláihoz. A tudományosságra való törekvés együtt jár a korszerűség igényével. Bródy - mint mindig -, ez esetben is modern, korszerű akar lenni. Ám ez nála csak annyiból áll, hogy kora szellemi körképéből kiragad néhány új tudományos felfedezést, s még inkább divatos elméletet, s azokat szembesíti a szépiró módszerével - az élettel. Előre sejthető, hogy mi lesz az eredmény: az élet, vagyis adott esetben a szerelem bizonyul igaznak, és sorra dőlnek meg a róla szóló népszerű elméletek. Már a kiindulásnál, tárgyának - a szerelemnek - a meghatározásánál kudarcot vall a tudományos igényű definíció, s helyette egy költői képpé szélesített metaforával próbálja azt megragadni, a művészet erejére bízva a meggyőzést, amely, mint az idézetből kiderül, Bródy szerint is kétes sikerű: "A szerelem az istenség szive, amiért és amiből lett minden. Ez a formula legalább egy határtalan kép, amelybe mindenkinek a fantáziája beletér és benne kedvére játszhatik." /21/ Ez a felfogás, mint látjuk, agnosztikus jellegű. A szerelem legalább olyan nagy talány mint maga a létezés, és egyikre sem lehet megnyugtató magyarázatot adni. Legalábbis tudományosat nem. De ami egzakt eszközökkel meg nem fogható, ott segítségünkre lehet a művészet. Az esztétikumnak Bródynál jól meghatározott ismeretel-

méleti szerepe is van. Kézenfekvő lenne ennek magyarázatát a szecesszió, vagy a vele rokon, de teoretikusan kikristályosultabb szimbolizmus esztétikájában keresni. /A szimbolizmus ismeretelméletének agnosztikus jellege abban nyilvánul meg, hogy miután feltételezi egy transzcendens világ létét, úgy véli, a művészet eszközeinek – kitüntetetten pedig a szimbólumoknak – a segítségével kapcsolat teremthető a transzcendens és az evilági között. E felfogás attól agnosztikus jellegű, mert eleve feltételez a világban olyan dolgokat – akár egy egész transzcendentális világot –, amelyről biztos ismereteink nem lehetnek./ Bródynál is hasonló dologról van szó. Ő nem volt teoretikus elme. Hogy filozófiai közelítésből foglalkozott volna a művészet kérdéseivel, annak nincs írásos nyoma. Ezek alapján feltételezhető, hogy nem elvi-esztétikai tudatossággal kapcsolódott a szecesszió irányzatához. Nem firtatta a művészet műhelytitkait, sokkal inkább annak tudatformáló ereje és társadalmi funkciója érdekelte. A fenti esztétikum-felfogásnak sokkal általánosabb magyarázata van; a korban uralkodó esztétikai nézetekből eredeztethetjük, amelyek Kantnak az etikai és esztétikai érzék aprioritásáról vallott elméletére nyulnak vissza.

Mi tulajdonképpen Bródy célja a szerelem természetrajzának leírásával? Célja kettős, mindkettőben úttörő.

Az egyik célkitűzés: szerelem-elméletet alkotni "magyar nyelven és magyar szellemben". /22/ A külföldi példák felsorakoztatásával európai színvonalra akarja emelni a szerelemről vallott erkölcsi felfogásunkat. "Mert úgy tartom – írja –,

hogy igenis fontos, sőt legelsőbb is az, hogy a magunk szellemével lássunk ki a világba és be a szivünkbe. Így talán sikerül a legáltalánosabb természetrajz különös középpontjává tenni a magyar szívet és az elmét." /23 / Tíz évvel később, már sokkal differenciáltabban ugyan, de lényegében ezt a problémát fogalmazza meg újra Ady:

"De voltam bárkinél tisztább és fehérebb,
Voltam engedelmes gyermeke a vérnek,
Becsületes himként csaptam nő-zavarnak
S becsületes voltam embernek, magyarnak.

E félszeg országban, hol ezer év óta
Himnek is az derék csak, ki pátrióta,"

/A SZERELEM EPOSZÁBÓL/

A másik fontos célja - úgy is mondhatnánk: írói programja -: harc a prudenciával, a hazug álerkölcök ellen. Első kötete, a NYOMOR kapcsán már említettük, hogy a kötet hősei "erkölcsileg nyomorultak". Bródy akkor még nem szociális kérdést látott a nyomorban, hanem az erkölcs szemüvegén át nézve jellemezte azt. /A későbbi novellákban, mint láttuk, szemléletváltozás történt Bródynál, s a szegénysorsot mint szociális állapotot ábrázolta./ De eközben is állandóan foglalkoztatja az uralkodó erkölcsi felfogás, konzervatív volta miatt. Vegyük szemügyre egészen röviden, milyen is volt az az erkölcsi felfogás, amely ellen küzdött Bródy. A polgárság az ujkor kezdete óta csiszolta, alakította a maga erkölcsi nézeteit, melyek a 19.sz. utolsó évtizedeire Magyarországon is normává váltak. Németh G. Béla a századvégi tragikum-elméletekről szóló tanulmányában szemléletesen mutatja be, hogy miként vált a köz-

meggyőződés, az angol liberalizmus "common sense"-elve nálunk is mindenfajta emberi-társadalmi megnyilatkozás, így az erkölcs alapelvévé is. Hogy az ember erkölcsi arculatának kialakításában mennyire döntő szerepe van a szexualitásnak, arra éppen ezeknek az évtizedeknek a természettudományos felfedezései világítottak rá. Mégis, a polgári erkölcsi közfelfogás ezekről az eredményekről mintha azóta sem akarna tudomást venni. Németh László majdnem egy fél évszázaddal később írja: "nagyon jól tudom, épp szerelmi ösztönében hányféle az ember; milyen lehetetlen, de milyen kár is azt sablonba szorítani." A polgári kor éppen ezt tette. "Az ujkor észjárása, dicsősége, hogy ezt a sokféle normát előbb beolvasztotta, aztán fokozatosan lesüllyesztette, végre is egy ... "normális embert" állított elénk,..." /24/ Bródy pontosan ez ellen a közepszerű "normális" ember ellen küzdött, felismerve azt, amit a szexuálpeszichológia magyarországi kutatói csak századunk 60-as éveitől irnak le nyíltan: egészséges férfi és nő szexuális életében minden megengedett, a szexualításban a "normális" egészen tág határok között mozog. Bródy meglepő nyíltsággal társalog "interju-alanyaival" a szerelmi kapcsolatok sokféleségéről, így például Mantegazza szexuális fetisizmus-elméletéről. /BESZÉLGETÉS A HARMINCÉVES ASSZONNYAL/ Szinte kihívóan, kortársainak "odavetve a kesztyűt" meséli el egyik esetét egy kurtizánnal. Engedve a közfelfogásnak, csak a lóversenypályán állt szóba vele, "mert Budapesten a lóverseny az egyetlen hely, ahol az uri emberek nyilvánosan szóba állnak azokkal a hölgyekkel, akik nem csinálnak többé

titkot abból, hogy az erény utjáról letéregettek! Majd meg-
tudjuk, hogy ez a hölgy többnyire Párizsban szokott tartóz-
kodni, "ahol őt tisztelik, megbecsülik, az utcán is köszön-
tik, ahol ő tényező és inkább a szelleméért, mint a testi
mivoltáért, mert az belehervadt ragyogó ruháiba. " /25 / /VA-
LAMI A KORRÓL/ Ez a kis tárcsa erősen didaktikus; Bródy maga
jár jó példával elől, megmutatván, mit is jelent félretenni
az erkölcsi előítéleteket. Hasonlóan erősen didaktikus jellegű
még A TETSZÉS TECHNIKÁJA c. tárcája, a JEGYZETEK A SZERELEMRŐL
c. kötet cikluson kívüli írásaiból pedig a LEVÉL EGY HÁZASU-
LANDÓ IFJUHOZ, A NŐI HAJRÓL, ELMÉLKEDÉSEK A NŐI RUHÁRÓL, és a
TANÍTÁS LEÁNYOKNAK. /Ez utóbbi három írás A HÉT-ben jelent
meg, illusztrációkkal./ Nagyon lényeges Juhászné megállapítá-
sa arról, hogy Bródy "az esztétikum rovására didaktikus és is-
meretterjesztő elemet visz a műbe, de a kor ismeretében még
jelentéktelennek látszó mozzanatait sem becsülhetjük le." /26 /

A SZERELEM ÉLETE több divatos elméletet is vizsgálat tár-
gyává tesz, így Stendhal kristallizáció-elméletét, a konser-
vativ francia drámaíró Brioux erkölcsi tanait és Schopenhauer
szerelem-felfogását. Mint ismeretes, Schopenhauer szerint a
szerelem nem más, mint szaporodási ösztön, s mint ilyen, az
embert és a világot átlényegítő akarat megnyilvánulása. Célja
a fajfenntartás. Bródy a gyakorlati tapasztalat alapján szem-
beszáll ezzel az elmélettel: "ma a szerelem egyénibb, mint
valaha volt... az emberek ma édeskeveset törődnek többé a faj-
ta nagy érdekeivel, sőt akad nem egy jelentékeny áramlat, a-
mely egyenesen ellene cselekszik." /27/ Ez ismét a prudentéria

ellen küzdő Bródy hangja, mellyel leleplezi az ösztönök erejéről tudomást venni nem akaró hamis erkölcsöt. Bródy után talán csak Ady harcolt ilyen elszántsággal a szerelem joga-
iért:

"De akarok szólni, de akarom látni:
Mer ma is hazudni álerkölcsöt bárki?

Akarom, hogy végre valaki meg merje
Mondani: nem a szív a csók fejedelme
S nem a csók a tető s nem a csók a minden,
Mint kötelezteténk hazudni azt rimben."

/A SZERELEM EPOSZÁBÓL/

Schopenhauer - engedve a keresztény erkölcsi felfogásnak, már eleve ehhez "szelidítve" a maga elméletét - egy kissé misztikus teóriát kreál. Bródy elutasítja ezt, a szerelmet természetes szükségletnek tartja. "Bizonyos, hogy a szerelem önmagáért való, önmagában a legjobb, amit halandó érezhet... Hogy segítségével is tartja fenn magát az emberiség: nekem úgy tetszik, hogy ez csak egyik munkája, lényeges, de nem fő momentuma." /28/ E Schopenhauerrel való polémiának azonban van egy másik, az aktuális témán túlmutató jelentősége is. Míg egyfelől elégtelennek tartja a német filozófus szerelem-értelmezését, mert, mint írja: "éppen a nagy, a patológikus, a feltűnő szerelmeket és ezt a mai, szaporodni nem, de szeretni annyira vágyó kort nem tudja elhelyezni elmélete keretében" /29/, másfelől viszont - maga sem veszi észre -, Schopenhauer életfilozófiájának uszályába kerül. A FEHÉR KÖNYV egészében egyfajta eklekticizmust mutat, s ez rányomja bélyegét erre a műre is. Materialista és idealista világnézeti elemek,

egyaránt megtalálhatók benne, melyekhez bizonyos pontokon agnosztikus felfogás járul. Az ellentétes világnézeti elemek szinte kiegészítik egymást. Bródy a szerelem "okát", forrását, és "célját" kutatva a következő magyarázatot adja: "Nekem az a sejtésem, hogy ez ugyanaz, ami a lété, és az elérhetetlen minden földi hajós számára. Inkább fogadjuk el a régi jó alkalmatosságot, a hitet, és azon evezünk lábai elé - az istenségnek. És mondjuk: a szerelem az istenség szive..."

/30/ Érezhető ezen a nézetén a buddhista világfelfogás szelleme, melyet a Kama Sutra közvetített Bródyhoz. De érezhető a schopenhaueri idealizmus is, amely - noha egészében ateista -, bizonyos engedményeket tesz a vallásos miszticizmus irányába. Lukács György "vallásos ateizmusnak" nevezi ezt Schopenhauernél, amely "bizonyos valláspótlék azok számára, akik nem tudnak többé hinni a dogmatikus vallásokban, amely egyrészt tudományos igényeiknek, másrészt 'metafizikai' szükségleteiknek megfelelő világnézetet nyújt..." /31/

Ilymódon A SZERELEM ÉLETE előlegezi a századforduló tudományos és ismeretelméleti válságának jegyeit, amelyek majd a REMBRANDT-ra lesznek jellemzőek.

A SZECCESSZIÓ ÁRAMÁBAN

A STILIZÁLT KOMPOZÍCIÓ

Bródynak a 90-es évek elején több olyan műve keletkezett, amelyeknek már a címében is szerepel a mese szó. /MESE A SZAMÁR EMBERRŐL, MESE EGY MODELLRŐL, MESE A HÜ ASSZONYSÁGRÓL, MESE A FEHÉR HAJU DOMOSZLAINÉRÓL, MESE A TULIPÁN RÓL/ Ezzel az ügyes címadással egyszerre két lényeges dolgot old meg. Egyrészt, a lényeg kiemelésével megnevezi elbeszélése tárgyát, /megtudjuk, hogy egy modellről, a hü asszonyságról, a fehér haju Domoszlainéről, stb. lesz szó/, másrészt pedig megteremti az elbeszélő-helyzetet. Ennek a helyzetnek a mesék esetében a leglényegesebb jellemzője az, hogy sokkal nagyobb a távolság az elbeszélő és az általa elmondott művilága között, mint amilyen távolság általában az elbeszélő helyzetekben fennáll.

A mese világa önálló világ, mások a törvényei, mint a valóságos emberi lét egy adott korhoz kötött társadalmáé. Tehát már pusztán azzal a ténnyel, hogy a címben közli: most mesét mond, az író elhatárolja magát műve belső világától. De ez az elhatárolás csak szigorúan ebben a szituációban érvényes, csak ebben a szituációban teremődik meg: "Mese a fehér haju Domoszlainéről", - írta Bródy Sándor. Ugyanis a klasszikus tündérmesékben, állatmesékben és a mese más válfajaiban ez a helyzetteremtés nem a címmel, hanem csak a szöveg - rendszerint első - sorával kezdődik. /A helyzetteremtés bizonyos mértékben természetesen minden mesében és minden műalkotásban realizálódik, gondoljunk csak egy ilyen címre, mint a Csipkerózsika, - de ez nem foglalja magában

éppen az általunk vizsgált viszonyt: nem utal a szerző és a mű közötti distanciára./ A helyzetteremtés a mesékben hagyományosan tehát az első nyelvi egységgel kezdődik, amely egy adott nyelvre jellemző sztereotip fordulat. A magyar mesék legjellemzőbb kezdőformulája a "Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy..." kifejezés, vagy ennek variánsai. Ezzel kiiktatódik a mesemondó egyik feladata: meghatározni viszonyát művéhez, kiválasztani az elbeszélés nézőpontját.

"A mese a mese világának epikus megformázása", vagyis egy "világlátásnak epikus megformázása" - írja Honti János. /1/ A mese szerzője a mesevilágot fejezi ki, és ez a döntő kritérium, - legyen a szerzője akár az ismeretlenség homályában rejtőző folklór-alkotó, akár olyan ismert, és határozott egyéni világnézettel rendelkező író, mint E. Th. A. Hoffmann, a Grimm-testvérek, vagy az állatmese-költő Krilov. "...a mese nem pusztán a mi világunknak tökéletesebb, korrigált 'ellenvilága'..., jóval több, merőben más világ; örök álmaink, vágyaink, képzeleteink s ugyanakkor a valóság anyagából a költészet, az alkotó játékosztön elvei szerint épült. Nem kompenzáció, nem menekülés a csodába, mint ahogyan van menekülés a félelembe, betegségbe, mítoszba, ennél pozitívabb és cselekvőbb valami: folyton megújuló kísérlet az elveszett paradicsom, az elhomályosult aranykor visszaszerzésére, az álom folytatása, de az ébrenlét kegyetlenebb feltételei mellett, vágyteljesülés, de az álom nyomában." Ezzel a költői jellemzéssel írja körül a mese műfaji sajátosságait és a mesei világkép mibenlétét Turóczi-Trostler József./2/

Bródy nem meseköltő. Aki ismeri Bródyt, érzi, hogy a szerző "kivétel nélkül igaz históriákat szokott megírni", és meglepődik, önkéntelenül is másként viszonyul a műhöz a címben szereplő mese szó olvastán. /3/ A kommunikációs helyzet értelmezése a Bródy-mesék esetében rendkívül lényeges, mert hatása döntő a mű befogadójára. /Ezt egy filológiai tényközléssel akarjuk alátámasztani. A MESE A FEHÉR HAJU DOMOSZLAINÉRÓL A Hét 1892. 44. számában jelent meg. Kiss József lapjának olvasója megszokta, hogy a lap meghatározott helyén milyen műfaju írást talál: verset, tárcát, vagy éppen folytatásos regényt. A tárcarovatban Bródy - aki ekkor a lap munkatársa volt -, rendszeresen közölte egy-egy művét; az olvasó így ismerte őt, és nyilvánvaló meglepetéssel vette a kedvenc írójától szokatlan meseformát. - Egyébként a mai olvasó reakciója is csak hasonló lehet, hisz összes elbeszéléséből mindössze öt tartalmazza címében is az árulkodó szót./

A mese szerkesztett alkotás, amelynek vannak bizonyos kötelezően érvényes, sztereotip elemei. Az első rögtön maga a kezdőformula, a "Hol volt, hol nem volt". "Ebben állítás és tagadás megsemmisíti az időt; ami volt is meg nem is, az nem más, mint az örök jelen, folyamat, cselekvés, kaland." - írja Ungvári Tamás./4/

A mesekezdet Bródynál:

A felsorolt mesék közül nem mindegyik kezdődik a szokványos fordulattal, - viszont van még több más olyan műve, amelyekben a kezdő sztereotip fordulat lehetővé teszi egy mesei szerkezet kialakítását. Nem minden esetben lesz az ilyen művek-

ből mese, sőt, mint majd látni fogjuk, sok esetben a határozott mesei felütés nem egy mesevilág ábrázolására szolgál; egészen más célja van az írónak vele. Vegyük sorra a sztereotip fordulat alkotta mesekezdeteket. MESE A FEHÉRHAJU DOMOSZ-LAINÉRÓL: "Egyszer volt, hol nem volt egy részeg fuvaros és annak két rossz lova, a Sári meg a Táltos." /5/ MESE A HÚ ASSZONY-SÁGRÓL: "Egyszer volt egy nagy-nagy város; abban egy nagy-nagy színház; ott játszott egy szerfölött kicsiny színész-asszony-ság." /6/ ÖREG EK NÁSZUTON: "Tavaszi rejtelmekről, áprilisi titkokról tudok egy regét." /7/ Nem soroljuk ide a Bródynál gyakran előforduló "Élt egyszer...", "Egyszer volt..." kezdeteket, ezek ugyanis más narratív szituáció megnyilvánulásai; rendszerint azokban a művekben szerepelnek, melyeket a hősről adott tablóval kezd az író.

A mesekezdet a mesei ábrázolásnak csak lehetősége, valódi mesevé csak akkor válik az alkotás, ha benne meghatározott világkép, a már említett "mesevilág" jut kifejezésre. Ennek kifejtésére, következetes végigvitelére tradicionális eszközök állnak rendelkezésre, mind a nyelvi - stilisztikai megformálás területén, mind pedig a szerkezet és a szereplők szempontjából. A mesekezdet azon tulmenően, hogy rendkívül fontos szerkezeti tényező /helyzetteremtő funkciója a történetnek az időtlenségbe, örökkévalóságba transzponálásában van/, nyelvi oldalról a mű alaptónusának hordozója. Az ÖREG EK NÁSZUTON felütésével - a kötelező jelleggel mindentudó - mesemondó egy intim történet részeseivé teszi a hallgatóit. Az intimitást fokozza azzal, hogy a "tudok egy regét" állítmányi tagot szerényen a mondat

végére veti, nagyobb hangsúlyt adva ezzel a "tavaszi rejtelmek", "áprilisi titkok" sejtelmes hangulatu, festői metaforáknak. Az idézett paralell szerkezet maximálisan kiaknázza a kifejezésben /elmondásban/ rejlődő hangtani lehetőségeket is. És ezzel már a mese nyelvi megformálásának egy történetileg kialakult és indokolt szabályához érkeztünk; nevezetesen ahhoz, hogy még a "modern" mesemondónak is ki kell használnia a szóbeli előadásmódban rejlődő hangtani lehetőségeket. A "Tavaszi rejtelmekről, áprilisi titkokról tudok egy regét" kezdő formula lényegében a "Hol volt, hol nem volt" személytelen, objektivált elbeszélői tónus egyénien felhasznált parafrázisa. A "Hol volt, hol nem volt" poláris kifejezés poétikai-stilisztikai szempontból oximoron, azaz két, egymást egyidejűleg kizáró állítás párhuzamos egymás mellé tétele, melynek logikai értelmetlenségét a nyelvi - hangtani és szintaktikai - megformálás ügyesen rejti. A játékos nyelvi kifejezés tartalma: a bizonytalanság, meghatározatlanság közlése. Az ÖREGEK NÁSZUTON kezdésének információja pedig ugyanez.

A szukcesszivitás elemei:

A szerkezet mentén továbbhaladva: az elbeszélés módjának a mesekezdet mellett is vannak bizonyos állandósult formái. Ezekre is érvényes nagyjából mindaz, amit a mesekezdetről elmondtunk: sajátos nyelvi fordulatok, költői alakzatok, szóalakzatok, - egyuttal pedig a narráció építőkövei. A cselekmény szintjén bekövetkező helyszinváltozást a mesemondó az elbeszélői pozíció változtatásával érzékelteti; és ennek megvan a hagyományos nyelvi vetülete. Lényegében ezek biztosítják a

cselekmény és a narráció szukcesszivitását. A MESE A FEHÉR-HAJU DOMOSZLAINÉRÓL-ban egy ilyen jellegzetes fordulat: "Hogyne hajtottunk volna be, amikor behajtottunk." MESE A SZAMÁR-EMBERRŐL "Egyszer, amint megy-mendegél a szamár-ember, hát látja, hogy..." A SZERELEM FALUN: "És amint mentem, mendegéltem, egy... piros porodás mezei virágra találtam." A GYÉMÁNTPITYKÉS EMBER: "...a sötétedő falu felől jött, jődögélt egy igazi öregember..." , "Hát, amint fütök, fütögetek..." , "készült, készülődött ide is, oda is..." , "...a fiuk meg mentek, mendegélve utánuk..."

A záróformula:

Ez a harmadik olyan elem, amely a mesekezdet és a szukcesszivitás elemei mellett a mese szerkezeti és nyelvi rétege felől is megragadható. Míg a mesekezdetnek helyzetteremtő funkciója van /a mesevilág küszöbe/, a záróformula szerepe a mesehelyzet lezárása, a varázslat megszüntetése. A záróformula gyakran humoros, játékos. A mesélő személyes hangú, gyakran bizalmaskodó közbeszólással oldja fel a mesei hangulatot, szünteti meg a mesemondás során közte és a hallgatói között létrejött kapcsolatot. Ebben az esetben a záróformula a "kiszólás" gesztusa, azaz az elbeszélőnek a narráció során felvett pozíciójától eltérő magatartás felvétele. Erre csak egyetlen tipikus példát találunk Bródynál, a RANG ÉS SZERELEM-ben: "Álmodunk róluk valaméddig, míg nem őszül - a bajuszunk..." /8/

A morál:

A záróformuláról elmondottak csak a mesék egy sajátos típusára, a tündérmesékre érvényesek, ugyanis a tanítómesé, vagy ennek egyik válfaja, az állatmese: a tanulság /morál/ leszűrési

sével zár, és általában nem alkalmazza a játékos záróformulát. Bródynál az ilyenfajta befejezés a gyakoribb, de nem tiszta formájában, mint például Aizoposznál, Phaedrusnál, La Fontaine-nél, vagy Krilovnál. A történet Bródynál nem pusztán a tanulság levonásával ér véget, hanem sokkal bonyolultabb befejezést nyer. Nemcsak a mesélő fordul hallgatóihoz, hanem az író is egyidejűleg olvasóihoz, ezzel mintegy megduplázva a helyzetzárás mozzanatát, külön is nyomatékot adva annak, hogy véget ért a mese; ami eddig volt, az mese volt "csak", és most térjünk vissza a valóságba. Ez többnyire az egész mű szerkezetének a rovására történik, és jellemző Bródy egy sereg művének befejezésére. A morál leszűrésének egyik módozata nála az, hogy hőse történetét folytatja, tovább viszi a mese cselekményének zárópontján. De míg a cselekményt a zárópontig a mesemondó meséli el, a hős sorsának további alakulását már az író közli. Ilyen a befejezése a MESE A SZAMÁR-EMBERRŐL című parabolisztikus novellának. De találunk példát a kétféle módszer keverésére is. Az író a történet befejezte után levonja a tanulságot, majd visszalép, átadja helyét a mesemondónak, és egy járulékos stilisztikai alakzattal /záróformulával/ fejeződik be most már végérvényesen a mű. E tulbonyolított helyzetzárásra jó példa a MESE A HŰ ASZSZONYSÁGRÓL. A mesemondó által elmondott esemény véget ér; majd csillaggal ellátva egy újabb rész következik. Az új nézőpont: az írói kiszólás gesztusa. Bródy az olvasóhoz fordul; mintegy felkéri, folytassa tovább a hősnő történetét. De a következő mondattal némileg módosul a szituáció: nem kell e történetet folytatni, tud ő egy másik befejezést is, - s az olvasóra az

a feladat hárul, hogy válasszon a kétféle befejezés között.

"A mesének ez a vége a jószívű olvasók számára való. De mivel még a rendes olvasók között is akadhatnak nem egészen jószívű emberek, azok számára ennek a mesének egy másik befejezését is tudom. Azt, hogy a hü kis asszonyság nem ment a Dunának... Csak azt tette, hogy a szép és sovány színész-asszonyságtól elszedte mind a husz imádóját. A huszonegyediket - hiába kíváncsozott, kért, könyörgött az - hagyta nála." Bródy idejében már nem új az ötlet: az olvasóra bízni a cselekmény folytatását. De ezt csak akkor várhatja el az író, ha műve kellőképpen motivált, és mintegy sugallja a továbbvitelt, amelyet a cselekmény szintjén neki fölösleges - éppen az említettek miatt - megtenni. Bródynál kissé más a helyzet: ő alternatívát állít fel, és a választást bizza az olvasóra. De csak az idézett mozzanattig áll fenn a választás lehetősége, mert a dikció befejeztével a műnek még mindig nincs vége; a folytatás pedig tulajdonképpen megszünteti a választás lehetőségét. Egy metaforává fejlesztett hasonlattal /"És nevetett és csillogott, de nem illant el többé, mint a harmat" - t.i. a színész-asszonyság/ visszautal a mesevilág síkjára; újra előlép a mesemondó, és "odabiggyeszti" a záróformulát: "Haj hó, haj jó, bizony! Ez így esett és a hosszú gondolkásnak nagyon bus vége lett." Formailag remeklés a "haj hó, haj jó" annomináció; szinte verssorrá minősítődik a következő mondat belső rimű gondolatritmusa. Azonban a helyzetzárás illetően megoldása öncélú, megnehezíti a befogadó állásfoglalását; visszavetítve pedig az egész műre: gyengíti annak szerkezetét.

A mesehős:

L. Sz. Vigotszkij a mesének négy kritériumát sorolja fel. Ezek szerint a mese alapkövetelménye, hogy allegorikus legyen, legyen benne morál, hőse szokatlan, rendkívüli alak legyen, továbbá meghatározónak tartja az elbeszélés jellegét. /9/ Hogy tényleg csak ez a négy kritériuma van-e a mesének, és hogy e tényezőknek együttesen jelen kell lenniök a műben ahhoz, hogy mesének nevezhessük, - ennek a vizsgálata a mesemorfológusok feladata. A laikus is egyetért azonban azzal, hogy mindenfajta mesére közösen jellemző a rendkívüli hős szerepeltetése. A tündérmesék hőseit szépen jellemzi Turóczi-Trostler József: "A mese hőse ritkán önálló egyéniség, még kevésbé személyiség, mindig rész az egész helyett, osztályának, rendjének helyettese. Nincs kora. Fiziológiai, élettani formája szerint ugyan gyermek, ifju, aggastyán, de szerkezete szerint mindvégig időtlen; kor hiján nem öregszik, nem fejlődik. Nincs szabad akarata. Teljesen determinálja a vállalt vagy rábizott feladat parancsa." /10/ A mesehős tehát nem szabad akaratából cselekszik, cselekvését a körülmények - részint adott külső körülmények, részint pedig belső adottságai - határozzák meg. E két tényező jól rávilágít arra, hogy mi okból lehet állat, vagy gyakran élettelen tárgy a mese hősége. Vigotszkij nagyon szellemesen és meggyőzően bizonyítja azt, hogy az állatmesék hősei nem jellemek hordozói. A róka nem ravaszsága folytán, a farkas nem bátorsága, az oroszlán pedig nem ereje miatt lesz mesehős, hanem, mert "minden állat előre ismert cselekvési és viselkedési módot jelent, s mindenekelőtt nem ilyen vagy olyan jelleme folytán lesz

szereplő, hanem életének általános sajátosságai folytán. Így teljesen érthetővé válik számunkra, hogy a borotva, a fejsze, a hordó miért kerülhet ezekkel a hősökkel egy sorba: azért, mert ezek is elsősorban cselekvés hordozói, ezek elsősorban azok a sakkfigurák, amelyekről Potyebnya beszél, csak hogy meghatározottságuk nem jellemvonásaikban rejlik, hanem cselekvésük bizonyos jellegében; éppen ezért olyan meghatározott emberek, mint a paraszt, a filozófus, a mágus, a hazudós, illetve az olyan eszközök, mint a fejsze, borotva, stb., teljes sikerrel helyettesíthetik a mesék állatszereplőit." /11/

Bródynak van ~~az~~^{az} egy novellája, amely teljes egészében a hős fiziológiai sajátosságára, a rendkívül lassu, számár-ra emlékeztető mozgásra épül. A mű nem mese műfaját tekintve, mert hiányzik belőle az a kohéziós erő, amit a mesei világkép biztosít. A címe mégis: MESE A SZAMÁR-EMBERRŐL. A hagyományosnak induló elbeszélés hőse viszont olyan adottságokkal rendelkezik, hogy méltán lehet belőle mesehős. A történet egész menete a valóság, a realitás síkján mozog, a mese világába való átmenet lehetősége viszont állandóan fennál a középponti figura révén. Valóság és mese, realitás és irrealitás határvonalán elhelyezkedő szituációt teremt így az író, különleges feszültséget keltve az olvasóban. A potenciálisan kettős szituációnak a komponálás kettőssége felel meg: a valóság szférájában folyik a cselekmény, míg a nyelvi kifejező-eszközök egy része olyan sztereotip formula, amely egy más szféra, egy más világ ábrázolását hivatott elvégezni.

A nézőpont-technika szemszögéből vizsgálva a meséket: itt az író

helyzetét megkönnyítik a mesestruktúra készen adott építőelemek. Az eddigiek alapján megállapíthatjuk, hogy nincs olyan tipikus alkotása Bródynak, amely minden szempontból kimerítené a mese kritériumait. Bizonyos meseelemek /mesekezdet, szukcesziv sztereotip fordulatok, vagy éppen maga a hős/ egy Bródy elbeszélés narratív strukturájának meghatározó-megformáló vezérelvévé lépnek elő. Ha ez a vezérelv következetesen végigvonul a művön, egy határozott kompozícióju műalkotás jöhet létre; ha nem, akkor ez nem a mesei szerkesztés rovására irandó, hanem az író kísérletező kedvének a kontójára. A mesestruktúra következetes megvalósításának eredményeként született Bródy egyik legszebb novellája, a MESE A FEHÉR HAJU DOMOSZLAINÉRÓL. Az öncélu stilizálás dekomponáló hatását jól szemlélteti viszont a MESE A TULIPÁNÉRÓL című novella. A cselekmény szukceszivitását az előadó gyakori pozíció-váltása /ami a műben sikváltással jár: a mesemondó közbeszólásával mesei sikra terelődik, az író beavatkozásával viszont a valóság sikjára tér vissza az elbeszélés/, olyannyira megbontja, hogy a kuszált helyzeten Bródy a Prológus önleleplezésével próbál urrá lenni. Határozottan elkülönül ugyan a két nézőpont; - mindegyik más-más gesztus megnyilvánulása. Az író gesztusa a részvétteljes moralizálás, a mesemondóé pedig az ironikus távolságtartás az eseményektől és a szereplőktől. A nézőpontváltás a műben ügyetlen pózolásnak hat. Az ironikus alapállás a másikkal nem egyenértékű; egyik elnyomja a másikat, egyik a másik rovására érvényesül. S minderre ráaggatva a mesei sallangok!

A narráció mint kompozíciós elv:

Érdekes, bonyolult kompozícióvá áll össze a következő elbeszélői szituáció: egy mesélő mesél a hallgatóságnak, s erről a szcenikus helyzetről ad leírást /külső nézőszögből készült leírást!/ a szerző, aki mellesleg maga is résztvevője ez előbbi helyzetnek. A SZERELM FALUN című elbeszélés csak annyiban kapcsolódik a mesékhez, hogy a mesemondás ősi szituációjából indul ki. Ez foglalja keretbe a szóbeli elmondás által megvalósítható nyelvi bravurokat. A kompozíció szervezője maga a narratív szituáció, melyet egy adott pontról a nyelvi kifejezés által teremtett helyzet gördít tovább. /Pontosan ilyen szerkezetű a RANG ÉS SZERELEM is; s a két műben egyéb közös tartalmi mozzanatok is találhatók./ Ez az összetett, három siku szerkezet nagyon hasonlít Arany Tengeri hántás-ának kompozíciójára. Az ilyen "analitikus" séma szemléletessé teszi a fabula szüzsévé formálását, mely itt a narráció útján történik. A szerkezet három szintje a következő: - a mesélő és hallgatóság viszonya
--a mesélő által elmondott történet
- az író pozíciója az előbbi két
szinthez viszonyítva

Az elbeszélés in medias res kezdődik; a vezérszólam az első perctől kezdve a narrációé. A mesemondó taglejtése, elbeszélői stílusa végig a mű legfőbb jellemzője. Szabályos, ritmikus mondatokkal fordul hallgatóihoz; elárulván ezzel mesemondói képességét. A mesélő által elmondott történet tulajdonképpen parabola. Példázat a női erkölcsről. A mű csúcspontja: az er-

kölcsi példázatot a hallgatóság valótlan történetnek, "mesének" tartja. "Ez nem mese, ez a női erkölcs, amiről anyáink annyit beszéltek." - hangzik a mesélő válasza. A narráció lehetővé tette az elmesélőnek színészi képességei megcsillantását. De minden addigi effektus közül a legnagyobb hatást az a mozzanat váltja ki, hogy a "mese" szónak a művön belül is többféle az értelmezése. A között a tartalom között, amit a "mese" szó a hétköznapi forgalomban jelent, - és a konkrét, csak az adott szituáción belül érvényes tartalom között igen nagy a különbség, egymásnak szinte ellentmondó fogalmak. Így a narráció bravuros nyelvi játékká változott, s mint ilyen vált a szerkezet alapelvévé.

Mesei stilizálás - stilizált mese:

A GYÉMÁNTPITYKÉS EMBER a meseteremtés kettős példája. Az első mese: imitált mesehelyzet, imitált mesei világ. A második: valódi mese, igaz történetként előadva. A második az elsőnek visszájára fordítása. A stilizálás eszközei a szokásos mesenyelvi fordulatok: "hét nap, hét éjjel", "régén volt, tán igaz se volt", stb. Hasonló, mesékben található figura etimológiákat idéztünk más művekből is; de ott nem a mesei stilizálás eszközeinek neveztük őket. Itt miért azok? Azért, mert nem változtatják mesévé az elbeszélést, - az író nem is akarja, hogy ez történjen -, csupán megteremtik egy immanens világ saját ellentétbe való átváltozásának lehetőségét. Az első részben a valóság mesévé válhat, az öregember történetében pedig fordítva. A mű külsőleg nem tagolódik két részre, és abszolút érvennyel nem is szabad kettéválasztanunk. A fent említett stilizálási

eszközök azonban nem egységesek, más-más értéktartományba tartoznak. Ellenkező előjelűek, ellenkező irányba hatnak. /Nem önmagukban, hanem mint a szerkezet részei, abban "veszik fel" előjeleiket./ Egyszer a valóságot varázsolják mesévé, a második esetben pedig a kitalált történetnek adnak valósághitelt. A válaszvonal, az "átfordítás tengelye": egy szerzői leírás. "Napszálltakor, hogy a pipacs kék lett, a föld pereme piros, és a vadrepcében felszökdöstek a nyulak egy kis kabócapiknikre, a sötétedő falu felől jött, jődögélt egy igazi öregember, a kis napszámoslány tulajdon nagyapja. Azért, hogy a kisleányt hazavigye, mint rendesen, kézenfogvást, de olyan lassan, hogy egy óra járót háromig is megjártak." Ami ez előtt van: a gyerekek dolgoznak kinn a mezőn és azt játszáik, hogy ki tud nagyobbát füllenteni. A játékban az az izgalmas, hogy csak a játékszabályok pontos betartása mellett érvényes. S a gyerekek betartják a játékszabályokat; egyik nagyobbát hazudik, mint a másik. A gyerekek füllentése így egy szabályos "hazug mesévé" válik. És ekkor jön a kislány nagyapja, aki dolga végeztével szintén bekapcsolódik a gyerekek játékába, ő is nagyot akar mondani. Az ő meséje azonban - akarva, akartlan - a gyerekek számára igaz történetként hat.

Meseszerkezet novellisztikus csattanóval:

A MESE A FEHÉRHAJU DOMOSZLAINÉRÓL Bródy legsikerültebb mesekompozíciója és egyben egyik legszebb alkotása. Pedig maradéktalanul ez sem felel meg a mese kritériumainak. Világképe nem mesevilág, s hőse, az agg Domoszlainé - nem mesehős. Régmúlt idők legendás alakja ő, passzív figura. Távol áll tőle

a mesehősök leleményessége, furfangja. Mégis: a mesei narráció következetes végigvitelével, és egy másik, a mesevilágot tökéletesen helyettesítő világ teremtésével sikerült Bródy-nak zárt kompozícióju, töretlen menetű művet alkotnia. Olvasva, szinte az utolsó mozzanatig meg vagyunk győződve arról, hogy mesét olvasunk. Pedig becsap bennünket az író. Rögtön az első mondatával. Olyan mesehelyzetet teremt, amely - nem is mesehelyzet. A cím szerint: mesét hallunk a fehér haju Domoszlainéről; a teremtett szituáció alanya pedig: "egy részeg fuvaros, és annak két rossz lova, a Sári meg a Táltos." A "hol volt, hol nem volt" varázserejű mesés kezdet a mult időtlenségét megnyitotta ugyan, de még nincs mesehősünk. Az időmozzanat meghatározása - amely tulajdonképpen időtlenné merevítés - után a mesemondó megjelöli a térben is a történet színhelyét: "Szekérnyom még sehol, csárda semerre, de a falu határán az uri ház hét kéménye füstölgött hegyesen." Majd egy hirtelen nézőpont-váltás történik: a külső pontból megfigyelő és elbeszélő mesemondó a történet főszereplőjévé lép elő. Ezzel be is fejeződik a helyzetteremtés, - megvan a mese hőse. Fel tárul előttünk a mese világa: a hétkéményű uriház kapuja. A helyzetteremtés utáni szerkezeti egységben az izolált világ határait rajzolja körül az író. A ház lakói, az állatok és a tárgyak különös összhangban élnek itt együtt. "...az agár minden okoskodás nélkül körülkaffogott,... a macska is hozzám törleszkedett nyomban." Állóképek sorozata pereg le előttünk, mindennemű változást ismétlődő szerkezetek érzékeltetnek. Domoszlainé tablója így kezdődik: "Aztán leült velem szemben a

nagy kanapéra, az egyik szolgáló leány lábai alá tette a sárga ripsz-zsámolyt, a másik szolgáló leány a kezébe adta a kötést. Ő maga ujjaira huzta azokat az ezüst karikákat, melyek megóvják kezét, hogy a kötőtű ki ne kezdje. Azzal nagy csengés-csörömpöléssel munkába kezdett..." Domoszlainé menyének a bemutatása hasonlóképpen történik. "Jött a másik özvegyasszony a másik szobából. Leült melléje; az egyik szolgáló leány lábai alá tett egy zöld ripsz-zsámolyt, a másik szolgáló leány kezébe adta a kötést és az ezüst karikákat. Azonképpen csörömpölve elkezdett kötni..." A környezet területi körülhatárolása az agár és a cica képeinek visszaidézésével zárul. A négy szereplő - a Domoszlai-ház négyszögbe zárt világa. A helyszín titokzatos; a mesemondó még szinte semmit sem tud új ismerőseiről; egyéniségükről csak a különös tablók vallanak. A sejtelmességet, a homályt fokozza a mesemondó belső állapotát kifejező gesztus: "Jóságos Isten, milyen vérszínű, kifejezéstartelen, fénytelen, öreg szemei voltak..." /t.i. Domoszlainénak/ Domoszlainé személyét titok veszi körül.

Ez a titok a következő részben kezd fokozatosan eloszlani. A következő rész szervezője: az idő múlása. "Tíz óra ütött az óra. A kiskapun kijött a kakukk, és tizszer mondta: kukk, kukk! A fehér haju Domoszlainé elment aludni." Ezzel Domoszlainé kilép a cselekményből. Távozásával megindulhat a titok kiderítése. Erre három lépésben kerül sor; s ezek fokozatossága drámai feszültséget kelt. Ahogy mulik az idő, mind többet és többet tudunk meg Domoszlainéről. Tíz óra után folytatódik le az első párbeszéd a fiatalabbik özvegyasszonnyal, Domoszlainé menyével.

"Az óra tizenegyet ütött. A kis kapun kijött a kakukk, és tizenegyszer mondta, hogy kukk, kukk. A fáradt fiatal asszony is elment aludni." Az ő távozása után zajlik le a második párbeszéd; a mesemondó és egy öreg szolgálóleány között. A töredezett, szüszavú dialógusok és az idő múlását ~~mulaszt~~ érzékeltető visszatérő sztereotip elem fokozza a feszültséget, a drámaiságot. A párbeszédéből egyre többet tudunk meg Domoszlainéről; szörnyű gyanu támad bennünk, de mindez csak sejtés, semmi bizonyosat nem tudunk.

Ismét helyszinváltás, új rész következik. A továbbiakban újra a térbeliség a struktúra kialakítója. Kívül vagyunk a Domoszlai-házon, kellő távolságban ahhoz, hogy végleg megoldódjék a titok. A ház feszültséggel teli, nyomott hangulata azonban a tájra kivetítődve tovább kísért. Domoszlainé "tüneményesen szép fehér fejének", valamint "fekete és vastag szemöldökének" kontrasztját a téli táj és a napszak színesztétikus kontrasztja hordozza. "Fehér éjszakáról fekete reggelre ébredtünk." "A fekete reggelen nekiindultunk a fehér mezőnek." A fekete-fehér jelzők szimbóluma itt nyer feloldást, a fuvaros és a mesélő dialógusában. A fuvaros elmondja Domoszlainé történetének, múltjának homályban maradt részleteit. S e novellisztikus csattanóval megfejtődik a titok, - véget ér a mese. /Ez a titok megfejtésének harmadik lépcsőfoka./

" - Apertén kimondva, azt mondta a Domoszlai urnak /egy külső személy/, hogy az anyja nem volt hivséges apjához, idegen férfiemberrel trafikált...

- A fehér haju Domoszlainé?

- Ugy vélem, akkor fekete haja tetszett neki lenni."

Bródy e művét "perli az időtől mindmáig egy látszólag csendes, köznapi szituációban /kötögető asszonyok, bóbiskoló gyerekek, téli este/ feszülő tragédia: a párbajban meghalt fiu tragédiája egy olyan anyai tástesséért, amely csak látszat volt." - írja Juhász Ferencné. /12/ Domoszlainét egész életében végigkíséri ifjúkori ballépésének tragikus következménye. Az új erkölcsi szemléletért küzdő Bródy a tényben rajló tragikumot mesei formába ágyazza. Domoszlainé alakját legenda fogja körül. A mesei elemekkel, a történetnek a múlt időtlenségébe transzponálásával teremt legendát Bródy.

A legenda - teremtésnek nemcsak erre a módjára találunk példát nála. A RUBIN LEÁNYOK című novella nem mesei szerkezetű, de szecessziósan stilizált alkotás. Az élet tragikumának, az adott történelmi - társadalmi szituációban a reménytelenségtől felőrlődő fiatal lányok sors - tragédiáját örökíti meg benne. Tulajdonképpen ez az egyetlen olyan műve Bródynak, amelyben a szecesszió elvágódás - élménye fogalmazódik meg. Ez az elvágódás nem az impresszionizmus multba vágyása, nem időbeli elvágódás, hanem térbeli: az evilágból a más-, vagy tulvilágba, lényegében a létből a nemlétbe kívánczóság. Ez rokon Gozsdu hőseinek nirvána - élményével, Ambrus "álomvilágával", Cholnoky Viktor és Szomory Dezső felfokozott egzotikumutáni vágyával, vagy Csáth Géza és a korai Füst Milán novella-hőseivel, akik szintén egzotikus világban élnek, vagy ha nem: vágnak oda, s ha erre sincs lehetőségük: átadják magukat valamely narkotikus állapot hangulatának. Hasonló alkotói alap-

állás szülte nem sokkal később Ady Szent Margit-legendá-ját, Tóth Árpád Paulo és Francescá-ját, Kosztolányinak a Szegény kisgyermek panaszai-t, Krudy Szinbád-novelláit.

Azonban Bródy meséinek élménye más, mint a művészetbe, a szépség birodalmába való vágyakozás szecessziós élménye. Meséi életszerűségükkel közelebb állnak Kiss József és Papp Dániel meséihez. Számára a szecesszió elsősorban stilbravur. Halász Gábor szerint a szecessziós irodalom lényege: "mesterkedés a szóval. A mondatban a szavak elosztását, váratlan kapcsolatait, helyzeti energiáját és súlyát élvezik..." /13/

A kompozíció vonatkozásában: a szecesszióban megvan a komponálás igénye. A szecesszió nem elégszik meg a világ stilizált ábrázolásával, - egy stilizált, immanens világot akar megjele-
niteni, melynek belső elrendezettségét művészeti szempontok határozzák meg. A valóság helyébe egy mesterségesen teremtett világot állít, melynek belső szerkezete - teremtett voltából eredően - logikusabb a valóságnál, és éppen ezért önként kínálja a kompozícióban való megjelenítést.

156

A SZINTÉZIS IGÉNYE

KOMPOZÍCIÓ HELYETT SZEMLÉLETI ÉS TEMATIKAI

EGYSÉG

R E M B R A N D T

/EGY ARCKÉP FÉNYBEN ÉS ÁRNYBAN/

Az irodalomtörténet értékelése szerint a Rembrandt, Bródy utolsó alkotása, az életmű egyik csucsat jelenti. Az egy Nagy Lajos kivételével, akinek kifejezetten nem tetszett a könyv, a bírálók többsége nagyra értékeli. /1/ Sőt, Kárpáthy Aurél mindenek fölébe helyezi, azt írja róla, hogy "talán a leghervadhatatlanabb koszoru Bródy Sándor sirján." /2/ Apró véleménykülönbségek vannak csak akörül, hogy ki mennyire tartja jelentősnek a Rembrandtot. Ha Bródyt nem célszerű egyes művei alapján megítélni, akkor ezt se mérjük a "halhatatlanság" - talán nem is létező - mércéjével. Az életművön belül azonban mindenképpen sulya van ennek az utolsó irodalmi kísérletnek. Inkább képezi vita tárgyát az a kérdés, hogy mi a műfaja: regény, novellafüzér, vagy - nem a szójáték kedvéért! - regényes novellafüzér. Önmagukban is befejezett, önálló kis portréknak, rajzoknak, novelláknak önkényesen összeláncolt halmaza, vagy pedig van a műnek egy olyan erős, kompozíciós magja, amely a művészi megformálás síkján mint konstrukciós elv összefogja a Rembrandt személyéhez kötött történeteket, gondolatokat? Ha az első eset áll fenn, akkor lényegében az előző fejezetben alkalmazott módszerünkhöz hasonlóan itt is meg kell találnunk azt a tematikai

és szemléleti egységet, amely - ha lazán is -, de egy csokorba fogja össze az önmagukban egységes kis írásokat. A második esetben viszont regénnyel állnánk szemben, s akkor a mű vizsgálata nem tartozna feladatkörünkbe. Van egy szemmel látható különbség az előző fejezetben tárgyalt kötetek és a Rembrandt között. A Lyra és a Jegyzetek a szerelemről című kötetek írásai, mint azt kifejtettük, alapvetően abban térnek el az epikus tükrözéstől, hogy kiiktatják a tárgyasítás mozzanatát. Nem a jellemformálás és ábrázolás a mű célja - mégha vannak is szereplők benne -, hanem a gondolati reflexiók kifejtése egy adott témakör kapcsán. Még abban az esetben is, ha a középponti figura maga a szerző, ő nem közvetve, megformált jellemén keresztül tárul fel, hanem közvetlen vallomásokban, gondolati megnyilatkozásokban. Ehhez viszonyítva, a Rembrandt kétségtelen közeledést mutat az epikus ábrázoláshoz. A műben van történés, és van egy főhős, egy objektivált jellem. A főszereplő: Rembrandt van Rhyn, a 17. század világhírű holland festője. Ennek alapján Bródynak ezt az alkotását az un. művészregények közé sorolják. Mezei József - tematikailag szűkitve a kört - a századforduló jellegzetes "festőregényének" tartja. /3/ Valóban művészregény lenne a Rembrandt?

Könyve előszavában maga a szerző említi, hogy Rembrandt neki "nem ült... modellt, mint ahogy ezt a szivességet Michelangelo sem tette meg Romain Rolland-nak, még kevésbé Leonardo da Vinci Merezskovszkijnak." /4/ Romain Rolland vagy Merezskovszkij művét nem is tekintjük művészregénynek, legfeljebb regényes életrajznak. A művészregény a regény műfajának egy sajátos

válfaja. Nem minden olyan mű művészregény, amelynek hőse művész. Nem az például Maupassant Erős mint a halál c. műve sem, annak ellenére, hogy hőse festőművész. Így nem tartozik ebbe a kategóriába Bródynek Az ezüst kecske c. regénye sem, bár némi rokonságot mutat a művészregényekkel. Az ezüst kecske cselekményének egyik szála, amely Bem Gyula festő életével és korai halálával foglalkozik, magán viseli a művészregény műfaji jegyeit. A szerkezetből kivéve, nagyszerű művészregény kerekedhetne a témából, így azonban csak betét a karrierregényben.

A művészregény a 19. században vált divattá, összefüggésben a művész-típus és a művész életforma megjelenésével. Előzményei a romantikus korszakba nyulnak vissza. A romantika művészt még bohémnek nevezték. A bohémélet a romantika életfelfogásának egy jellegzetes megnyilvánulása. A bohémek - akik közé nemcsak művészek, diákok tartoztak, hanem "kedvtelésből" az arisztokrácia néhány tagja is -, életmódjukkal fejezték ki tiltakozásukat az egyre nagyobb teret hódító polgári-kispolgári életforma ellen. Ők nem egzisztenciális kényszerből kerültek szembe a társadalommal, inkább a fiatalos hév, az érzelmek szabad megnyilvánításának az igénye utasította el velük a feudális erkölcsi tradíciókat magánhordó polgári életmódot. A század második felétől azonban a művészet már nem csak póz. Több annál, kényszer. Puccini operájának hősei végképp letűnnek a kései romantikával, - s a művész-sors és a kényszerű nyomor ábrázolása egyidejűleg jelenik meg az irodalomban. A naturalizmus művésze már nem könnyelmű bohém, aki önként vállalja magára a társadalomból való kitaszitottság

állapotát és az ezzel járó hányattatásokat. Ez a művésztípus a lét és a nemlét határán hánykolódó figura, akinek a művészet jelenti egyuttal a létet is. Egyéni sorsa arra kényszeríti, hogy a művészetet szembesítse az élettel, a valósággal. /5/ Művészet - valóság, művészélet - polgári élet szembeállítását alkotja a művészregények közös motivumát. A művészregények hőse többnyire festő vagy zeneszerző. Festő a hőse Balzac Az ismeretlen remekmű c. kisregényének, Keller Zöld Henrikjének és Zola A mű c. regényének; a muzsikusi életregények kiemelkedő remeke pedig Romain Rolland Jean Christophe-ja. Talán nem véletlen, hogy e regények hőséül szerzőik nem írókat vagy költőket választottak. Az irodalom - természeténél fogva - sokkal közvetlenebbül reagál az élet jelenségeire, mint a festészet vagy a zene, s így a két szféra, a valóság és a művészet szférájának elkülönítése - amelyre viszonyuk feltárásához van szükség -, csak kevésbé szemléletesen történhet az irodalomban, mint a zenében vagy a festészetben. A művészet és a valóság ilyenfajta szembesítésére, a művészet általános kérdéseivel való foglalkozásra nemcsak a regényirodalomban találunk példát. Ez a problematikája Tolsztoj és Csehov nem egy novellájának, s hasonló a témája Gerhart Hauptmann Machael Kramer c. drámájának. Megfelel-e a fenti kritériumoknak a Rembrandt? Bizonyos fokig mindenképpen, mert - mint majd alább látni fogjuk -, nem egy monológja, vallomása a művészet és valóság viszonyáról és a művészet sajátosságának kérdéseiről szól. De mégsem művészregény. A művészregények hősei kivétel nélkül fiktiiv személyek, mégha

valóban él^Uő művész alakjáról mintázták is őket. Kitalált személy például Claude Lantier is, Zola regényének festője, de tudjuk, hogy alakját Cézanne-ról és Manet-ről mintázta az író. Bródy viszont Rembrandtot közvetlenül teszi meg hőséül. Itt is hasonló a helyzet, mint a történelmi regények esetében, ahol két eshetőség közül választhat az író: vagy egy nemzet multjának nagy alakját teszi meg regényének hőséül, vagy pedig egy fikatív, esetleg valójában élt, de jelentéktelen történelmi alakot léptet elő főhőssé, s a nagy történelmi személyiség a háttérben marad. Az első esetben sokkal inkább kötik a tények az író^t, s így ha azért fordul a történelmi mult felé, hogy abból megérthesse a jelen problémáit, ezt a lehetőséget választja. Más a helyzet például azoknál az íróknál, akik a jelentől való elfordulás következtében nyulnak történelmi témához, amelyet - kitalált személyt választván főszereplőnek - teljesen szabadon kezelnek. /6/ A történelmi regénnyel való analógia jól rávilágít arra, hogy miért választ fikatív hőst a művészregény szerzője. Bródynak ellenben más volt a célja. Nem azért kellett neki a nagy festő, hogy személye kapcsán művészeti kérdésekről elmélkedjék. A történelmi hitel sem izgatja, mint írja: "rossz néven sem venném, ha azok, akik értenek hozzá, nem találnák jó portrénak." /7/ Szubjektív szándéka szerint Rembrand^Vt akart portrét festeni, de valójában Rembrandt alakja "annyira tulnő az önmagát vele azonosító íróén, - írja Földes Anna -, hogy önvallomás hitele paradox módon megváltoztatja a portréfestő látószögét. Bródyról nemcsak többet tudunk meg, mint Rembrandtról, de hűségesebb,

hitelesebb is a kapott kép." /8/

A Rembrandt tehát - véleményünk szerint - nem művészregény. S regény-e egyáltalán? Maga az író az előszóban nem annak nevezi, hanem "studiumnak". Studiumnak Rembrandtról - és egyben önmagáról. Bródy "a mindenét elpocsékolta, mindenéből kigazdálkodott, és éppen azért a leggazdagabb művész"-ben találta meg alteregóját. /9/ A könyv első fejezetében, Az arcmás címűben vallja: "Furcsa disszertáció róla, de a volt molnárfi képe úgy él bennem, hogy minden segédeszközt fel kell használnom arra, hogy kiírjam magamból az ő alakját". /10/

A megtalált hasonmás, pontosabban az a tény, hogy rá-talált készen kapott - valaha élt - arcmására, ez határozza meg a kompozíciót, innen kell közelítenünk a Rembrandt mű-fajához. Az írók alteregójukat teremtik többnyire, s így valósitják meg közvetlen, személyes képviselőtük a mű világán belül. A teremtett alteregót az olvasó olyannak fogadja el, amilyennek azt az író bemutatja. S kénytelen olyannak elfogadni, nem járhat utána, valóban olyan-e a szerző, mint amilyennek a műben mutatkozik. Bródy Rembrandtjánál más a helyzet. Bizonyos tényeket tudunk Rembrandtról, s így sok esetben a róla szerzett ismereteink alapján minősítünk vissza Bródyra. Mivel Bródy jellemtestvérét ismerte fel a holland festőben, ennek a lelki rokonságnak akarta kifejezését adni, s eltekintett az életrajz ismertetésétől.

Nem művészregény, nem életrajzi regény, egyáltalán, nem is regény. Vallomás? Ha a Rousseau-éra gondolunk, akkor az sem. Juhász Ferencné szerint "fiktív regény, vallomás", amelyre

a "modern regény teljes szubjektivitása jellemző". Ezen pedig azt érti, hogy a regény "nem folyamatot ábrázol, ... hanem a belső világ, a lélek időtlen vagy szubjektív idejű történéseinek rétegei gyűrűznek kisebb-nagyobb körökben egymás után úgy, ahogyan az író - az emlékezés vagy vízió során - egy-egy réteghez ér". /11/ Erre a könyvre a kompozíció szempontjából valóban a teljes szubjektivitás a jellemző. Azonban sokkal fegyelmezettebb, sokkal tudatosabb itt az alkotó, semhogy az emlékezés vagy a vízió determinálná a szerkezetet. A legelső Fehér Könyvben meghirdetett ars poétikat talán itt sikerült a legmaradéktalanabban megvalósítani: "az élet érdekesebb minden képzelőerőnél", az írónak minden igyekezetével azon kell lennie, hogy minél tökéletesebben megörökítse az életet a maga teljes gazdagságában. Nemcsak apró mozzanataiban, hanem egészében. "Művészetét kizárólag az élet egyik megnyilatkozásául akarja felfogni, mint az exézt, az ölelést, vagy a tüsszentést" - írja Komlós Aladár. /12/ Az élet és művészet legközvetlenebb rokonsága, szinte azonossága viszont nem tűri meg és nem is teszi lehetővé, hogy "a lélek időtlen vagy szubjektív idejű történéseinek rétegei" gyűrűzzenek és szakadékok törjenek a két szféra közé.

Nem szabad műfajlilag meghatároznunk a Rembrandtot, mert ezzel csak önmagunk számára szabunk korlátot. Az életművön belül, a művek szerkezetében végbement változás azt mutatja, hogy Bródy kísérletező kedve eredményt hozott, sikerült megtalálnia az elképzeléseinek megfelelő kifejezési formát.

"A kompozíció... kedvéért nem fogom meghamisítani az életet" - írja a Fehér Könyv bevezetőjében. /13/ Bródy kevésnek tartotta, hogy zárt kompozícióju novellákban ragadja meg az élet egy jellemző mozzanatát. Arra törekedett, hogy az élet extenzitását is valamilyen módon érzékeltesse. Erre talált lehetőséget Rembrandt^talakjában, benne találta meg "az élet felnagyított képét és nagyszerű extraktumát". /14/

Ha most rátérünk a kompozíció vizsgálatára, ezen az uton is igazolást kapunk arra, hogy ez a szerkezet közelíti meg leginkább Bródy kompozicionális elképzeléseit. Az író helyzetét megkönnyíti - egyúttal pedig lehetőségeit sokszorozza az a tény, hogy arcmását helyezi műve középpontjába. Ez már eleve biztosít egy igen előnyös pozíciót számára, amit fokoz az a történelmi-szellemi távlat, az a 300 év, amely hősétől elválasztja. Bródy arra támaszkodik, ami az emberi természetben örök, ami benne és Rembrandtban közös, amit az idő múlása sem szüntethet meg. De ugyanakkor birtokában van mindannak a tudásnak és tapasztalatnak, amit ezalatt a háromszáz év alatt az emberiség ujonnan megszerzett és felhalmozott magának; s kettejük rokonságát az idő távlatából is megvizsgálja. Ezzel azonban nemcsak a kettejük közötti viszony értékelődik, hanem a szerzőnek saját korához fűződő viszonya is.

A szerzőnek saját jelenéhez való viszonyában feltárul a korszak tudományos és ismeretelméleti válsága, amelynek következményei megtalálhatók az irodalomban is. A pozitivista világnézet és módszer, amely ab ovo agnosztikus jellegű, a századfordulóra egyre képtelenebb a legújabb tudományos eredmények befogadására. Ebből a kényszerhelyzetből minden-

képpen kiutat kellett találni. Az egyik ut, amelyen főként természettudósok és az egzakt tudományok művelői jártak, a pozitivizmus alapelvét - a tények szigorú tiszteletét - folytatta. Igaz, ez az ut vezetett a fizika válságával az empiriokriticizmus felé, majd pedig a matematika és a logika krízisével a neppozitivizmushoz, - de ez az ut vitt a dialektikus materializmus lenini szintéziséhez is. A másik ut, amelyen a társadalomtudományok művelői akartak továbbhaladni, végeredményben a pozitív alapelv feladásához vezetett, és miszticizmusba, irracionalizmusba torkollott.

Bródy könyvének két előszavában és Az arcmás c. fejezetben röviden vázolja "disszertációjának" módszerét, amelyből a francia pozitivisták - elsősorban H. Taine és F. Brunetiere - elméletére ismerhetünk. Taine az irodalmi mű alkotásánál három tényező figyelembevételét tartja feltétlenül szükségesnek. Ezek: a faj /race/, a környezet /milieu/ és az időpont /moment/. /15/ Bródy, bár megpróbálja fölényesen kezelni a Taine-i "receptet", a miliő-elméletet, mégis felhasználja. "A miliő! Hajhó, hogy összefoly a nyál a művelt, vagy még inkább a műveletlen majom szájában, ha ezt a szót és a tanítás igazságát, ami nem egészen biztos, megtanulta." /16/ Ami az eredettant, Darwin elméletét illeti, - ezt Bródy nem tartja alkalmasnak arra, hogy segítségével többet tudjon feltárni Rembrandt személyéről. "Az eredettan - amelybe úgy beleéltük magunkat egy francia természettudós és egy regényíró monomániája nyomán - nem talál a Rembrandt^tvaskos alakjára." - írja, felismerve az adott tudományos színvonal

korlátaikat, amelyet meg is fogalmaz: "Tovább nem mehetek, mert a magnak a magját, ha tovább keresem, abba bele kell örülnie mindenkinek, mint ahogy a szerves vegytan maga is beleörült." /17/ Érzem, hogy nem tud mindent feltárni, nem tudja mindennek az okát kideríteni. A legnagyobb homály minden élők között a legtökéletesebbet, az embert veszi körül. Bródy 1921-ben öreg fejjel Pádovába ment és az ottani orvosegyetemen előadásokat hallgatott. Még ha van is válasz az emberi lét két ellentétes pólusának, az életnek és a halálnak a miértjére, ebbe a válaszba Bródy nem tudott bele nyugodni. Inkább volt hajlandó ironikus gunnyal lekicsinyelni kora orvostudományának eredményeit, inkább hajlott a természetfeletti, az isteni erőbe vetett hitre, sem hogy racionálisan - ha szubjektív megnyugvással nem is - tudomásul vegye a halál szükségszerűségét. Ha tudományos magyarázatot nem is, de megnyugtatót - csak a bibliában talált. Az eredet-
tan, a biogenetika felismert törvényei helyett szívesebben hivatkozott a biblia megfelelő helyére: "Ott írva vagyon, hogyan következnek egymás után a nemzedékek, ki kinek a fia." /18/ A századvég, majd a 20. század első évtizedeinek, de leginkább az első világháborút követő éveknek a tudományos és világnézeti válsága olyan mély megrendülést okozott Bródyban, amely alapjaiban ingatta meg a tudományokba vetett hitét. Ez korjelenség, többek között ezzel magyarázható az irracionális Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiájának átütő erejű hatása. A Rembrandt írója a tudás, a megismerés erejében már nem hisz. "... ne bántsuk az összeletet össze-

foglaló és egy síkba összeterelt rejtelmeket, amikor még a legközönségesebb és agyonstudirozott titkokat se sejtjük, és bele kell nyugodnunk abba, hogy mákszemnyit sem tudunk meg soha. Honnan jöttünk, hová megyünk, mi a föld és az ég, ahová milliányi gyökérszállal vagyunk összekötve?" /19/.

Bródyt mégsem ejti rabul a nietzschei irracionálizmus. Hogy a válság, a megrendültség közepette valamilyen szilárd támpontot, biztos fogódzót találjon magának, nem teremt új mitoszt, - és nem is csatlakozik az új mitoszteremtőkhöz. Az ő "mitosza" a biblia, a keresztény tanok, mint Renané vagy Ruskiné. Jézus mint személyes példakép áll előtte, benne is az élet "extraktumát" látja, mint festő hősében. "Szédülten nézek rá a nagy távolságból és a legközelibb közelségből - mivel köztünk és bennünk él -, elkáprázik a szemem, és össze-zavarodik az elmém: látom benne a csodaorvost, aki a halott leányt föltámasztja, sőt saját magát is. Kétségkívül ő volt az első pszichoterápiát tudó." /20/ A vallás dogmáit elutasítja, világnézete idealizmus és materializmus keveréke. A szubjektív idealizmustól életigenlése tartja vissza. Élet van, létezés van, bizonyítja ezt nemcsak egyéni életünk, hanem mindenkié, de leginkább azoké a nagy alakoké, akiknek sorsa az élet sűrített tartalmát adja, mint Rembrandté vagy Jézusé, de Hérakleitosztól Shakespeare-en át Balzacig és Dösztojevszkijig folytathatnánk a sort. Elismeri a létezést, de megismerhetőségét tagadja. "A villamosgép, az ideg, igaz, itt van előttünk, de mi van mögöttük? Fogalmak, amelyek után más fogalmak jönnek, szebb, újabb, jórészt görög-latin és héber szavak..." /21/

Agnoszticizmusa szinte a középkori realistákéhoz hasonlítható. Ebből azonban nem az következik Bródynál, hogy elfordul az élet jelenségeitől. Nem teszi ezt, márcsak életszeretéből sem. De nem teszi azért sem, mert életének hatvanadik évébe lépve érzi a halál közelségét, érzi, hogy talán ez az utolsó alkalom a megnyilatkozásra, s ezért feltétlenül el kell mondania azokat a dolgokat, amelyek az élet mulásával egyre jobban tudatosultak benne.

Két nagy kérdés foglalkoztatja az élet alkonyán. Az egyik: a halál. A halálfélelem motívuma hiányzik korábbi műveiből, a Rembrandtot viszont újra és újra átszövi. Közbevetett sóhajokból sejlik fel a halálfélelem: "Ó, ezek a husból és vérből való kapcsok, ezek miatt nehéz a földről elmennünk", vagy: "Ó, ágy-melletti székek, finom nő-kezek reggelire való terítése! Nem mondom, nem tudom tovább mondani. Azt tudom csak, hogy nem lesz nekem többé soha..." /22/ S halálfélelem a végkicsengése az egész műnek is, amely pedig az egyik legteljesebb életről, leggazdagabb emberi sorsról szól. "Nem szerettem többé a halált, elvesztette előttem minden népszerűségét. Pedig hogy szerettem fiatal koromban, hátborzongató szerelemmel: éltem belőle, fölnagyitottam, beléje bujtam, tort ültem fölötte, és - most félek tőle. - Félek tőle..." fejezi be az önvallomást az író. /23/ De fontos annak a hangsúlyozása, hogy Bródy a halálban sem lát semmi misztikusát. A halál az ő értelmezésében nem az irracionális lét küszöbe, amelyen túl egy másik, felfoghatatlan világ

van. A halált pusztán fiziológiai ténynek tekinti. A haloklás folyamatától nem fél, az nem fájdalmas, hisz ő már egyszer "átélte". A halál azért borzalmas, mert elszakít az élettől. Visszataszító minden, ami a halállal kapcsolatos, így a temetés szertartása is, legyen az külsőségekben mégoly pompás. "A temetkezés általános művészete nem kell. Nem kell, mert a meghalás művészete még nem jött rá." /24/ Bródyban az ember normális életöszöne tiltakozik mindaz ellen, ami idegen az élettől, ami az élet megszüntetésére irányul.

A másik, ami foglalkoztatja: fajtájának az ő egyéni életútjában megvalósult és tudatosult problémája. A zsidó sors, a zsidó jellem a másik vissza- visszatérő motivuma a Rembrandtnak. A motívum tartalmi skálája igen széles, a benne szereplő témák az írói értékelés szempontjából két csoportra oszthatók. Az egyik csoportba azok tartoznak, amelyek a zsidóság általános szokásait, életmódját és életfelfogását jellemzik. Ezek közül kiemelkedően szép a ravatalozás szertartásának leírása. Egyébként ezt a rituális szertartást Bródy egyszer már megörökítette korábban is, A halott c. keretes elbeszélésében, melyben egyik bátyja temetését írja le. Az e csoportba tartozó témák, gondolatok kifejtése egyben vallomás a zsidóság mellett, "hitsorsosai" iránt érzett szimpátiáját juttatja kifejezésre. A motívum tartalmának másik nagy csoportját azok a gondolatok

alkotják, melyekben a zsidósággal szembeni kételyeit, aggályait, nem egy esetben vádjait fogalmazza meg. Kételyeinek kiindulópontja az alábbi megállapítás: "A vérükben van, hogy szépen hozzásimultak egy nemzethez, még az ábrázatuk is hozzá hasonul, még a bűneik is hozzá, és átömlesztik a vérükbe." E tény közlése azonban számonkéréssel folytatódik: "És ezt a világ nem tanulja meg soha. Nem helyesen." Szükségszerűen felvetődik a miért kérdése. De ez is olyan miért, amelynek az okát kideríteni talán nem is lehet, talán nem is érdemes. Bródy nagyon jól tudja ezt; azonnal meg is adja az eltusoló választ: "Hát hadd maradjon meg az örök illuzió, még mindig több, mint az örökös csalódás." /25/ Halála előtt, felmérve az az életet, nem tudja elhallgatni, hogy mennyire fáj neki az diszkrimináció, amelyet vele, mint zsidó íróval szemben alkalmaztak. Ezt nyíltan kimondja a Rembrandt írása közben keletkezett Gárdonyihoz szóló levelében, de benne van a Rembrandtban is, burkoltabb formában. Türelmetlen, zaklatott hangon pró^estál a zsidó-keresztény megkülönböztetés, de mindenféle faji megkülönböztetés ellen. "Pénzimádó arab tempó, úgy látszik, Kain utódai, az arabok hagyták ezt a zsidóknak gyűlöletes örökségbe. Lehet, hogy ezek maguktól is kitalálták volna. És más népek nem, mindenféle népek nem?" /26/ A halál közelségében, mintegy védett pozícióból már kétfelé oszt ítéletet Bródy. Elitéli egyrészt a zsidókat: "Nem hagyom őket, és megállítom a temetést, amikor orvul lopják ki az idegen nemzetiségű férfiut..." /27/ -

de elítéli azt a felvilágosulatlan keresztény nőt is, aki Rembrandt halála után "elszaladt reggel mégis a parókiára, hogy a halálesetet bejelentse, és megakadályozza, nehogy a halottat a zsidók ellopják, mert ezek a különös zsidók képesek arra, hogy a keresztényeket ellopják és a maguk temetőjébe temessék. Miért? Mit keresnek rajta? Az ostoba cseléd ezt meg sem forgatta az elméjében. Ez nem üzlet valóban, legfeljebb a hiuság megőrült vásárán - és azt is utólag." /28/ Mintha a tisztaeszlelő tömeghisztéria általános társadalmi és lélektani magyarázata rejlene e vádelő sorokban.

A zsidó-problematikát Bródy nemcsak a vallomásokban, a közvetlen megnyilatkozásokban törekedett megfogalmazni, hanem Bonus doktor ábrázolásán keresztül is. Az író értékelő pozíciója itt a legmegalapozottabb, a legátfogóbb, ezért a legtárgyilagossabb is. Ha hihetünk Hatvanyinak, akkkor Bonus doktor alakját Bródy saját kortársainak egyikéről mintázta, - miként a Rembrandt^ttöbbi szereplőjét is -, de hogy kiről, még senki sem akadt a nyomára.

E két nagy téma mellett mégis a legfontosabb, amiről a könyv szól - de amiről Bródy ars poétikája is szól: az élet. A földöntuli élet lehetősége, mint már utaltunk rá, föl sem merült Bródyban. Ennek ellenére nem hitt a dolgok megismerhetőségében. Egy bizonyosság volt csak a számára: az élet. Az élet, és minden megnyilvánulása csodálattal töltötte el. Egész művészetének központi témája

az élet, és a legtökéletesebb élőlény, az ember. Bródy megörökített szinte minden lehetséges emberi kapcsolatot. A Rembrandt írásai is az emberi kapcsolatok, viszonyok motívumából épülnek fel.

"Élni jó, és dolgozni jó, az eredményeket azonban lenézem, megvetem és utálok!" - mondja Rembrandt^t barátjának, Bonusnak. /29/ A munka, az alkotás teszi ki az életet, ennek van egyedül értelme. Ez okoz örömet, megnyugvást is.

"...akinek kéjes-kinos ölébe rejtette gőzölgő fejét a művész, az a "L'Oeuvre", a munka volt!" - írja Bródy példaképéről.

/30/ A munka jelentősége megnő az élet alkonyán, a halál közelségében. "...biztosan érzem és tudom, hogy komoly és jó munkát, különösen ha az írás, muzsika, festés vagy egyéb ilyes komédia: csak ötven éven alul lehet igazán tisztességgel elvégezni. Talán idegen a fiatalságtól és annak tüzetől, de jobban lát és kegyesebbet hazudik." - mondhatja ki Bródy Rembrandttal közös ars poétikájukat. /31/ Az idős művész élettapasztalattal és az alkotás tapasztalatával többet tud nyújtani korábbi énjénél. Itélőképesége megbízhatóbb, elragadtatottságában nem borítja fel élet és művészet értékviszonyát: "egy asszony eleven, élő tompora ezerszer többet ér, mint a Leonardo urvacsorája." /32/ Jellemző, hogy ezt az ars poétikát nem a művészet immanens kérdései kapcsán fejti ki, hanem az élet iránti csodálatának, elragadtatásának megvallásakor. Rembrandt "egész életében majdnem mindig el volt ragadtatva. A föld, ami van, és a föld feletti,

amit érzett: csupa csuda volt előtte. És ami a földön van: Forma, szín, hang és lényeg, mind gyönyörűség. Egy koldus enni kérő rongyos baruja és Dávid király remegő aranyból vert arculata egyaránt. De főképpen mégiscsak a fejek, az élő emberfej, amelyet nézni, majd lapos rongyon visszaadni: olyan gyönyörűséget okozott neki, hogy az már szinte kéj volt." /33/ Akaratlanul is eszünkbe jutnak Bródy kötet-cimeei: Emberfejek, Emberek, Regényalakok. Őt is mindenekelőtt az ember érdekelte, mert "az emberek mindent elmondanak, ami belül van és ami kívül van. Csak lenni kell valakinek, aki bévül ugyanazt az interbestiális nyelvet beszéli, az őszinteséget." Ez az őszinteség azonos a másik megismerésének igényével. Ez megvolt Bródyban és Rembrandtban is, aki "mint egy szeizmográf, úgy leszegezte a maga belső és külső lényével az egész valakit", akit meg akar festeni. Rembrandt képein - arcképein is - mindig az egész ember áll előttünk, "kivülről, belülről, familiástul, mesterségestül, minden összefüggésével." /34/ Bródy a milióelméletről szóló fejtegetéseiben rámutat, hogy környezeten elsősorban az emberi környezetet érti, s így Rembrandt portréja sem lehet teljes emberi környezete, Bonus doktor, Heskia, Markja és a többiek rajza nélkül. Bródynak különleges tehetsége volt emberi portrék készítésére. E kötetben a céhmesterné és Six polgármester portréja remekben sikerült. Még az utolsó, talán legszebb fejezetben is - amelyben Rembrandt halálát írja le -, erőteljesebb a haldokló körül virrasztó tiz zsidó portréja, mint a haldoklás folya-

matának ábrázolása. Jellemrajzokból, emberi portrékból áll össze ez a könyv. Az egész ember, s személyén keresztül az adott típus megragadására törekedett Bródy. Az emberi jellem lényegét megfoghatónak vélte a legapróbb gestusban, a félig kimondott gondolatban is.

Komlós Aladár említett írásában "életes" írónak nevezi Bródyt. Életes Bródy ars poétikája is, olyan értelemben, hogy írásaiban kerüli a művit, a mesterségeset, mindazt, ami esetleg az élet torz ábrázolásához vezethet. Gondosan ügyel arra, hogy a részleteket úgy illessze egymás mellé, hogy azok az élet legtökéletesebb illúzióját keltsék. Ez az elv valósul meg a Rembrandtban, ez határozza meg a kompozíciót. Juhászné a modern prózai törekvések előhirdökének tartja a Rembrandtot, s úgy véli, hogy az "a valóság és vízió határainak elmosásával" a szürrealizmus irányába mutat. /35/ Ha sikerült helyesen értelmeznünk Bródy ars poétikáját, akkor az ellentmond Juhászné megállapításának. Bródy nem mossa el látszat és valóság határait, természetes érzéssel választja szét a tárgyi világ objektív viszonyait annak szubjektíven felfogott és értékelt tudati tükörképétől, adekvált egységet teremt a valóság és a művészi ábrázolása között.

Az élet tisztelete nem engedi meg az objektív és szubjektív valóságos viszonyának, értékrendjének felborítását. Bródy ezen a téren a racionalitás, az olykor még tulságosan is leegyszerűsítő ésszerű belátás talaján áll.

A mű, a műfajilag meghatározhatatlan Rembrandt viszont

- maga a formabontás. A hagyományokkal való szakítás annak érdekében történik, hogy egy ember sorsába sűrítve ábrázolja a teljes és sokoldalú életet. A cél szinte örök időktől fogva ugyanaz. A cél megvalósítására vonatkozó elképzelés mégis egyedi. Számára az alkotás nem második valóság-teremtés. Nem teremt második valóságot még egy novella erejéig sem a Rembrandtban. Nem hoz létre zárt művet mesterséges viszonyokkal, amelyek belső összefüggései a valóság szerkezetének másolatai lennének. A fentebb tárgyalt ismeretelméleti válság kételyt kelt benne a valóság művészi megismerése iránt, ezért a művészi tükrözés közvetett valóságfeltáró módszere helyett a riporter módszert választja, aki "egyenesben" közvetít az élet eseményeiről, színhelyeiről. Mint riporternek, megvan a joga, hogy közvetítésébe beleszöjje saját véleményét. Ezen a ponton kap hangot a szubjektivitás: önvallomás, feltárulkozás formájában. Másfajta szubjektívizmus viszont nem jellemzi sem Rembrandtot, sem Bródy művészetét általában. Ennek megfelelően a Rembrandt szerkezetét nem a dolgok egyéni látásmódból eredő önkényes elrendezése határozza meg, éppen ellenkezőleg, az írói nézőpont igazodik állandóan a valósághoz. Dinamikusan változtatja pozícióját, keresi azt a látószöget, amely a legalkalmasabb az "életszelet" torzításmentes áttekintésére. Ennek érdekében magáévá tesz minden új látásmódot, ábrázolási eszközt.

Az önarcképével önmagát azonosító Bródy - mint írja: "a költő és művész /a kettő egy személy/" - Rembrandt^ttól

eltanulja a képzőművészet látásmódját, amit festői leírásokban kamatoztat. Bródy művei általában nem bővelkednek leírásokban. De míg korábban kerülte őket, a Rembrandtban aláveti magát ezen objektív ábrázolási módszer fegyelmének. Idézzük a könyv talán legszebb leírását: "A rendkívül világos - de azért nem nagyméretű - szobában a tárgyak árnyékai élesen rajzolódtak. A festőállvány csontvázszerű lénye oldalt dobta vetületét, a festéktörő asztal mellett álló zömök emberi figura ütemes mozgásra fura figurákat varázsolt a nem teljesen tisztára seprt pádimentomra." /36/ Természetesen profán az analógia Rembrandt festői látásmódjával. Ténylegesen a századvég modern törekvéseinek hatásáról van szó. A századvég művészi forradalma éppen abban áll, hogy az egyes művészi ágak egymásnak kölcsönzik a korábban csak önmagukra jellemző látásmódot, és - amennyiben ez gyakorlatilag lehetséges - a kifejezési eszközöket. A kölcsönhatás során merül fel az egyetemes művészi látásmód megteremtésének igénye. Bár kölcsönhatásról van szó, mégis, e korban erősebb az a hatás, amely az irodalmat éri a képzőművészet és a zene területéről. Zenei kompozícióra ugyan nem találunk példát Bródynál - bár a kortárs Gozsdunál akad -, a költészetre általában jellemző zeneiség erős nyomot hagy prózáján.

Ez akár műszeres vizsgálattal is kimutatható, elsősorban a ritmuson. A kötetlen, csak a gondolatok logikája által megszabott prózaritmust kötött ritmusu, nyelvi megformáltságukban a versformához közelítő részek szakítják meg.

Számtalan példát hozhatnánk a Rembrandtból, szemléltetésként elégedjünk meg az alábbival: "Ó, apró sikolyok, kéjes nevetések, görcsös kacagások, a fájdalomnak és a gyönyörűségnek kiáltásai, és ti, különösen hosszú, különös sóhajok, különösen férfi részéről!" /37/ A jelzős szerkezetek ritmikus egymásutánja lényegében semmilyen új tartalmat nem hordoz. Funkciója nem egy új gondolat közlése, hanem az adott gondolat körülírása, érzékletes megjelenítése. A vers-szerű zeneiségnek még egy bizonyítékát találjuk az idézett mondatban, a mondat szerkezet szintjén. A prózára közismerten az alárendelő szerkesztés a jellemző; az összefüggő gondolatok egymásba fűzése, - a versre pedig a mellérendelés. A fenti szöveg is mellérendelt /halmozott/ szószerkezetekből és mellérendelt mondatrészekből áll. Az ilyen és hasonló mondatok Bródy közbeszólásaira, közvetlen megnyilatkozásaira jellemzők. Hogy mikor közli az író saját véleményét, saját álláspontját, az tehát nyelvi szinten is megfogható, adott esetben a ritmus vizsgálatával. "...a prózának nem szabad azt a látszatot keltenie, hogy az író önmagát közli" - állapítja meg Martinkó András a művészi próza nyelvéről írott tanulmányában /38/ A Rembrandr^tá ennek pontosan az ellenkezője a jellemző, hisz - vallomás, ars poétika.

Ö S S Z E G Z É S

Bródy Sándor a magyar naturalizmusnak nemcsak előhírnöke, de talán legjelentősebb képviselője is. Fellépésének időszaka, a 80-as évtized, művészi törekvéseivel sokkal heterogénabb, mint az 1848 utáni irodalmunk bármely évtizede. Romantika, realizmus és naturalizmus vivja harcát benne egymás ellenében, s ez óhatatlanul azzal jár, hogy közben keverednek is egymással, az ábrázolás egyes módszereit elsajátítják egymástól. Ennek kétségtelenül előnyei is vannak, de van egy nagy hátránya is: a különböző politikai elképzeléseket valló művészeti törekvések nem tudnak egy olyan egységfrontba tömörülni, amely megvivja harcát egy igazabb, korszerűbb művészetért, melynek térhódítását minden eszközzel gátolta az uralmon lévő és a közizlést formáló népnemzeti iskola eszményítő realizmusa.

Bródy a naturalizmus programjával lépett fel; az európai mintákhoz hasonlítva azonban ez nem volt igazában naturalizmus, annak inkább csak bizonyos ábrázolás-beli jegyeit viselte magán, - általános szemléletében közelebb állt a romantikához. Romantizmusa két forrásból táplálkozott. Az egyik a magyar irodalom romantikus tradíciói: a nemzeti romantikus klasszikusaink-

tól a kései romantikus Madáchon át a századvégi Jókaiig és Mikszáthig. A másik forrás pedig maga a naturalizmusban bizonyos mértékig benne lévő romantikus világlátás és erkölcsi felfogás. A naturalizmus ugyanakkor - a mögötte álló pozitívista módszertan ideológia-ellenességéből következően - nem alkalmas arra, hogy az irodalmat nemzeti és politikai törekvések szolgálatába állítsa. A naturalizmusnak belső igénye az, hogy tulszárnyalja a realista ábrázolás eredményeit, - a valóságban azonban nemcsak, hogy ezt nem tudja megvalósítani, de se a romantikus, se a realista irodalom társadalmi hivatásának méltó folytatója sem tud lenni. Bródy az ábrázolás és a jellemformálás terén tuljut a romantikán /a leszámolás műve: A BÖLÉNY/, de művészetének általános társadalmi elkötelezettsége jelentős mértékben a romantikus hivatástudatból, ha úgy tetszik: zsenikultuszból ered.

Miközben távolodik a romantikától, szemléletében egyre inkább erősödik a naturalizmus a szociális és erkölcsi problémákra való ráhangoltságaival. E két témakör újabb és újabb művekben való feldolgozása során látása tisztább lesz, művészi formanyelve csiszolódik - vagy inkább: acélozottabbá válik, s korai remekművét, az EGY TRAGÉDIÁ-t mind több maradandó alkotás követi: KAÁL SAMU, JISBI BÉNOB, ERZSÉBET DAJKA, és még legalább egy tucatra valót sorolhatnánk. Ezek a művek már a művészi valóságglátás realizmusáról tanuskodnak. A 90-es évek Bródy novellisztikájának fénykora.

1900-ban nagy vállalkozásba kezd: egy önálló lapot indít, a FEHÉR KÖNYV-et, melyet teljes egészében maga ír és szerkeszt.



A FEHÉR KÖNYV-vel valami határozottan új kezdődik Bródy művészetében. /Természetesen ez nem egyszerre keletkezett; az ezi irányba mutató változás nyomai sokkal korábban jelentkeztek, és párhuzamosan éltek a naturalista szemlélet hatása alatt született művekkel./ A FEHÉR KÖNYV-ben megjelent ERZSÉBET DAJKÁ-t a naturalista-realista törekvések szintézisének tekintjük, az ugyanitt összegyűjtve közölt A SZERELEM ÉLETE ciklus viszont szinte gyökeres szakítás a naturalizmussal. A FEHÉR KÖNYV-et - stiláris sajátosságai alapján - Juhász Ferencné és Diószegi András szecessziós vállalkozásnak nevezi, figyelmen kívül hagyva annak - szerintünk alapvetően - impresszionista jellegét. A szecessziós életérzés vagy a szecesszió mélyebb, filozófiai-világnézeti jellemzői Bródy e folyóiratán nem mutathatók ki.

Ha a 80-as évek művészeti törekvéseit heterogénnek neveztük, - a 90-es éveké, majd pedig a századforduló utániaké: sokkalta inkább azok. Stilusban, módszerben a magyar irodalomban addig soha nem tapasztalt pezsgés volt. Bródyra leginkább az impresszionizmus hatott, mert az impresszionizmus a szubjektum belső világának és a szerelem - lírai - témájának megjelenítésével mintegy elébe ment az ugyanezen problémákkal vajdó írónak. Azonban Bródyt komolyabban nem foglalkoztatta az impresszionizmus, idegen volt tőle ennek a művészi ábrázolásnak a hangulatisága mögött rejlő alapvetően passzív viselkedés. Éppígy idegen volt számára a szecessziós életérzés, a szecesszió esztetizáló világlátása. A szecesszió nem ihlette többre Bródyt a játékos stilizációnál. /Kivételt csak egy novellája, a RUBIN LEÁNYOK képez./ A FEHÉR KÖNYV, és általában Bródy stilusforra-

dalmát a szecesszióval azonosítja a legújabb szakirodalom. Bródy és a szecesszió kapcsolatára legelőször Sőtér István hívta fel a figyelmet 1964-ben írt tanulmányában, s ennek inspiráló hatására Diószegi András egy, az egész századvégre kiterjesztett szecesszió-koncepciót dolgozott ki. Juhászné jó részt ennek szellemében írta meg disszertációját. Diószegi fogása általánosságban helytálló, Bródyra való alkalmazása azonban tulzós. A Diószegi és Juhászné által megrajzolt Bródy életpálya ezek szerint a következő: kezdetben naturalista hatás mutatható ki, de inkább naturalizmus, romantika és realizmus jegyei együttesen érvényesülnek, majd jön a mindent elhomályosító szecessziós áram. Néhány naturalista vonás itt-ott mindig megmarad ugyan, de az, ami termékenyítőleg hatott a magyar próza fejlődésére: a szecesszió, Bródy stílusának szecesszionizmusa. Az ellenkező vélgletet Nagy Péter képviseli; ő Lukács Györgyre hivatkozva elveti a szecesszió fogalmát, alkalmazatlannak tartja arra, hogy bármit is meghatározzunk és értékeljünk vele. Ez a vélemény nyilvánvalóan torz. Nagy Péter is elismeri a szecessziós stilizálás bizonyos elemeinek meglétét Bródy egyes drámáiban; a novellák vizsgálata pedig arra az eredményre vezet, hogy a szecessziós stílusjegyek nélkül szegényebb lenne Bródy művészete. De művészete egészének értékeit nem a szecesszióknak tudjuk be.

Ha Bródyra azt mondjuk, hogy naturalista: lényegében keveset mondunk. De még kevesebbet, ha az impresszionizmus vagy a szecesszió irányzatába akarnánk besorolni. Kiemelendőnek mégis a naturalizmust tartjuk, mert, mint Mezei József írja: "a szá-

zadvég minden művészimozgalma visszhangzik, feldereng benne, eltanulja a képzőművészet látásmódját, párhuzamosan halad az impresszionista festészettel és a szimbolista lírával, tehát a látás és hallás, vizuális és zenei belső formák jelennek meg benne sejtelmesen, egyféle tudományos, pszichológiai érdeklődéssel együtt. Így előlegezi, furcsa módon, az egyik legmerevebb programos művészet, a naturalizmus, a XX. század első két évtizedének nyugtalan kísérletezéseit, formai vállalkozásait és összegezéseit, az avantgard izmusait és egy új klasszicizmus igényét." /1/

Végső értékelésként Bródy művéről: több benne a lehetőség, a szándék, mint a megvalósulás. Mindenek előtt az ember érdekelte, erkölcsi felfogásában egy újtipusu ember eszménye lebegett a szeme előtt - s hogy életműve messze van a maradéktalanságtól, az jórészt annak a következménye, hogy ezt az új emberideált, korának pozitív hősét nem sikerült - annyi neki-rugaszkodás után sem - felmutatnia.

J E G Y Z E T E K

BEVEZETÉS

1. Krudy Gyula: Bródy Sándor. Irói arcképek. Magvető, Bp. 1957. 432.
2. Czine Mihály: Bródy Sándor novellái. Husevők. Magvető, Bp. 1960. I. 8., 11.
3. Név nélkül: Bródy Sándor sirkőavatása. Az Est, 1930. máj. 27.
4. /L./: Nyomor. Fővárosi Lapok, 1884. 37.sz.
5. Ady Endre Összes Prózai Művei. VI. Akadémiai Kiadó, Bp. 1966. 201.
6. Ignotus Válogatott Írásai. Szépirodalmi, Bp. 1969. 351.
7. Justh Zsigmond Naplója. Athenaeum, Bp. é.n. 322-223.
8. Babits Mihály: Könyvről könyvre. Nyugat, 1934. 16.sz. 181.
9. Krudy Gyula: I.m. 238.
10. Ady Endre: I.m. 260.
11. Juhász Ferencné: Bródy Sándor. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 282.
12. Sőtér István: Bródy Sándor. Kortárs, 1964. 1. sz. 111.

A DOLGOZAT TÁRGYA ÉS MÓDSZERE

1. Bródy Sándor: Husevők. A válogató megjegyzései. II. 521.
2. Juhász Ferencné: I.m. 61-62.
3. Azoknak a lapoknak és folyóiratoknak a jegyzékét, melyekbe B.S. publikált, közli - hiányosan ugyan -, Bródy András. Husevők. II. 524., valamint: Szinnyei József: Magyar Írók élete és munkái. I. Budapest, 1891., és Gulyás Pál: Magyar Írók élete és munkái. Új sorozat. IV. Bp. 1942.
4. E teljességre törekvő felsorolást v.ö. az alábbi bibliográfiákkal: Bródy András: B.S. fellelhető novelláskötetei. Husevők. II. 523., Földes Anna: Bródy Sándor. Gondolat, Bp. 1964. 180-181., Juhász Ferencné: I.m. 295-296., Pintér Jenő: A magyar irodalom története. VII. Bp. 1934. 750-751., Várkonyi Nándor: Az újabb magyar irodalom. Bp. 1942. 297-298.
5. Nem a teljesség igényével, de néhány példát közlünk a címcserékre:

Eredeti cím	Megváltozott cím
IPHIGENIA	A DICSŐSÉG FELE
Magyar Salon, 1887. 427.o.	Emberek. Singer és Wolfner, Bp. 1888.
MÁRTIROK	SZENVEDŐK
Magyar Salon, 1887. 325.o.	Emberek. SW., Bp. 1888.
NÁSZUT	GOLD HELÉNE
Magyar Salon, 1892. 186.o.	Képes Családi Lapok, 1888. 50. sz.
LEÁNYSZEMEK	LEÁNYSZEMEKRŐL
Magyarság, 1889. okt. 17.	Magyar Salon, 1890. 507.o.
	A BOLDOG SZERELEM RŐL
	Szinészhív, SW., Bp. 1891.
A SZERELEM RŐL	A SZERELEM SZEME
Emberek, SW., Bp. 1888.	Képes Családi Lapok, 1893. 522.o.

A SZERELEMRŐL és az A SZERELEM SZEME című műveknek nem teljesen egyezik meg a szövege. Megítélésünk szerint A SZERELEM SZEME a gyengébb változat, annak ellenére, hogy ez jelent meg később.

A KÖZKATONA

Uj Idők, 1896. 517.o.

TUZA ISTVÁNNÉ

Képes Családi Lapok, 1897. feb. 7.

PETROVICS KATALIN

Uj Idők, 1895. jan. 7.

A TANITÓNŐ

Az asszonyi szépség. Pallas Rt., Bp. 1897.

A TANITÓNŐ a PETROVICS KATALIN szövegvariánsa!

TUZA KISASSZONY

1898. /?/, Emberfejek. Lampel, 1900.

A MUSKÁTLIS KISASSZONY

Királyidillek. SW., Bp. 1904. és A muskátlis kisasszony. Jövendő kiadása, 1905.

ELEMÉR STAMBULBAN

Uj Idők, 1899. feb. 5., 12., 19.

AZ ORGONISTA

Emberfejek. Lampel, 1900.

ALFONZ HERCEG

Fehér Könyv, 1900. dec.

A KIRÁLY SZAKÁCSA

Királyidillek. SW., Bp. 1904.

HUGÓ HADNAGY

Uj Idők, 1901. juni. 30., juli. 17.

EGY KATONATISZT

/?/, Bródy Sándor legszebb írásai, Athenaeum, Bp. 1935.

AZ AMERIKAI ASSZONY

Pesti Hirlap Naptára, 1912.

HUN ANGÉLA

Imre herceg. SW., Bp. 1912.

Itt jegyezzük meg, hogy Bródy novelláinak datálása a szakirodalomban teljesen téves, megbizhatatlan. Juhászné monográfiája kivétel ez alól, de nála csak kevés mű évszáma van feltüntetve. A Hatvany Lajos által /Bródy Sándor legszebb írásai. Athenaeum, Bp. é.n. - 1935! -/ és a Szauder József által sajtó alá rendezett kiadások /B.S.: A sas Pesten. Válogatott Írások. Szépirodalmi, Bp. 1954./ évszámom-

zásai is pontatlanok, Bródy András mutatójában pedig /Husevők. Tartalomjegyzék./ 12 éves tévedés is akad. A RAB KATONÁK keletkezésének éve 1888, míg ő 1900-ra teszi. Sajnos Czine Mihály /I.m. Husevők. I. 5-26./ és Diószegi András is /Bródy Sándor. A Magyar irodalom története. IV. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. 764-779./ tanulmányában erre a mutatóra támaszkodik, így az ő datálásuk is jórészt pontatlan.

6. Király István: Ady Endre. Magvető, Bp. 1970. I. Előszó. 5-11.
7. Idézi Adrian Marino: A jelentések feltárása. Kritika, 1971. 1. sz.
8. Az irodalmi műalkotás ontológiájáról a magyar szakirodalomban a következő művekben található utalás:
Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I-II. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965., Gyertyán Ervin: A muzsák testvérisége. Gondolat, Bp. 1966., Péczeli László: Bevezetés a műelemzésbe. Gondolat, Bp. 1973. Továbbá magyar nyelven: Roman Ingarden: Szélsőjegyzetek Arisztotelész Poétikájához. Helikon, 1968. 1. sz., A. Marino: I.m., R. Wellek - A. Warren: Az irodalom elmélete. Gondolat, Bp. 1972., H. Markiewicz: Az irodalomtudomány fő kérdései. Gondolat, Bp. 1968.
9. A. Marino: I.m. 22.
10. I.m. 30.
11. Széles Klára: A modern magyar líra születése Reviczky Gyula költészetében. Kandidátusi értekezés, Bp. 1970. Ld. Műelemzés és történetiség c. fejezet. I-XXXVI.
12. Uo.
13. A nézőpont-kutatás legjelesebb mai képviselőjének Franz Stanzelt tartják; az ő elméletét ismerteti Ungvári Tamás: Poétika. Gondolat, Bp. 1967. 460-462., e kérdéssel foglalkozik még: Wellek-Warren: I.m. 222., 339-341., Markiewicz: I.m. 144-145., Robert Weimann: Az "új kritika". Gondolat, Bp. 1965. és B. A. Uszpenszkij: Poetyika-kompozíciói.

Moszkva. 1972., R. Weimann: Retorika és struktura a "Hé-
zőpontban". Helikon, 1971. 1. sz. 32-37.

14. B. A. Uszpenszkij: I.m. 7. és a köv. oldalak

NATURALIZMUS ÉS REALIZMUS HATÁRÁN. A NATURALISTA KOMPOZÍCIÓ

1. Erről: Bródy András: A válogató megjegyzései. Husevők. II. 531.
2. /L./: Nyomor. Fővárosi Lapok, 1884. 37. sz.
3. Egyetértés, 1884. jan. 20.
4. Név nélkül: Nyomor. Vasárnapi Ujság, 1884. jan. 20.
5. Bródy Sándor: Lyra. SW. 1911. 48.
6. Szomaházy István: Magyar naturalisták. A naturalizmus. Gondolat, Bp. 1967. 293.
7. Előszó a NYOMOR első kiadásához. Közli Czine Mihály: A naturalizmus. 192.
8. Mezei József: A szimbolista élmény kialakulása. Akadémiai Kiadó, Bp. 1968. 173.
9. Előszó a NYOMOR első kiadásához. I.h.
10. Uo.
11. Bródy Sándor: NYOMOR. SW., Bp. é.n. /1894./ Egytemes Regénytár.
12. Részletesen tárgyalja ezt Nagy Péter akadémiai székfoglaló előadásában: A drámairó B.S. Megjelent: Irodalomtörténet, 1974. 1. sz. 6-10.
13. Ennek bizonyítására csak két munkára hivatkozunk. Az egyik Zola: A kísérleti regény c. tanulmánya /1880/, melyben a naturalizmus ellenfeleivel vitatkozva kifejti, hogy irányának módszere nem korlátozódik a puszta fényképezésre, mert "bármilyen műalkotás létrehozásához szükség van a tények elrendezésére", ezen kívül pedig az alkotásban helyet kap

a "művészi képzelet és tehetség..." /Közli Czine Mihály: A naturalizmus. 177./ A másik Réti Istvánnak, a magyar naturalista festőiskola, a nagybányai kör képviselőjének a műve, melyben az alábbiakat írja a képalkotás fiziológiai folyamatairól: "A látási szemlélet nem passzív befogadás, hanem a tudat aktív működése, amely a külső hatások nyomán keletkező érzeteket minden egyes alkalommal külön az egyén lelki együttesébe olvasztja bele." /Réti István: Képalkotó művészet. Bp. 1944. 26./

14. Elegendő összevetni A kísérleti regény /1880/ és a Naturalista regényírók /1881/ című tanulmányait. Mindkettőt közli Czine Mihály: A naturalizmus.
15. V.ö. Rónay György: Petőfi és Ady között. Magvető, Bp. 1958. 147-150., és Komlós Aladár: Írók és elvek. Nyugat kiadása, Bp. 1937. 64-76.
16. Németh Lajos: Hollósy Simon és kora művészete. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1956. 136.
17. Németh Lajos: I.m. uo.
18. Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? A naturalizmusról és a formalizmusról szóló vitához. /1936./ Közli Czine Mihály: A naturalizmus. 343-351.
19. H. Markiewicz: A realizmus kérdései. A naturalizmus értelmezése. /1955./ A naturalizmus. 374-377.
20. I.m. 349.
21. P. Lubbock: Craft of Fiction. New York. 1957. /utánny./ /erről: R. Weimann: Az "új kritika"/, C. Fiedler: Modern Naturalismus und künstlerische Wahrheit. 1881.
22. H. James: Selected Literary Criticism. London, 1936. Ism.: Sarbu Aladár: Helikon, 1969. 3-4. sz.
23. Zola: A naturalista regényírók. /1881./ A naturalizmus. 190.
24. Bródy András: A válogató megjegyzései. Husevők. II. 530.

25. Bródy Sándor: Lyra. SW., Bp. 1911. 8.
26. Juhász Ferencné: I.m. 17.
27. Péterfy Jenő: Kabos Ede: Por. /1895/ Péterfy Jenő Válogatott művei. Magyar Klasszikusok. Szépirodalmi, Bp.1962.
28. Czine Mihály: B. S. novellái. Husevők. I. 12.
29. Az Érdekes Ujság Dekameronja. 1914. II. 47.
30. Bródy Sándor: Cilinderes Tiborc. Magvető, Bp. 1958. 320.
31. Erről: Feszty Árpádné: A tegnap. Bp. 1924. és Bródy Sándor két arca. Nyugat, 1930. II.
32. Husevők. I. 71.
33. I.m. I. 109.
34. I.m. I. 669.
35. I.m. I. 313.
36. Juhász Ferencné: I.m. 70.
37. Husevők. I. 458.
39. I.m. 468-469.
40. Juhász Ferencné: I.m. 64.
41. Zola: A naturalista regényírók. A naturalizmus. 190.
42. Husevők. I. 212.
43. Zola: I.m.
44. Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? A naturalizmus. 343-351.
45. Bródy Sándor: Nyomor. SW., Bp. 1894. 74.
46. I.m. 76.
47. Husevők. I. 86., 87., 88.
48. Czine Mihály: A naturalizmus. 51.
49. Husevők. I. 87.

50. I.m. 92.
51. I.m. 29.
52. I.m. 30.
53. Uo.
54. Pauer Imre: Az etikai determinizmus elmélete. Budapesti Szemle, 1890. 62.k. 55.
55. Husevők. I. 144.
56. I.m. 145.
57. I.m. 148.
58. Erről: Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. II. "Az etika és az esztétika között". 535-563.
59. Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
60. Szörényi László: A humoros elégia. Az el nem ért bizonyosság. Szerk: Németh G. Béla. Akadémiai Kiadó, Bp. 1973.
61. Szekfü Gyula: Három nemzedék. Bp. 1935. Ötödik kiadás. 275.
62. A. Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Gondolat, Bp. 1969. II. 350.
63. A továbbiakban Hauser rámutat arra, hogy az öncsalás fogalma történetileg ekvivalens azzal, amit Marxék az ideológiában "hamis tudat"-nak neveznek.
64. Husevők. I. 143.
65. I.m. 553.
66. V.ö.: A novellaelemzés új módszerei. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 137-144.
67. Husevők. I. 557.
68. I.m. 190.
69. I.m. 520.
70. Juhász Ferencné: I.m. 67.

71. Husevők. II. 11.
72. I.m. II. 410.
73. Bródy Sándor: Jegyzetek a szerelemről. SW., Bp. 1911. 121.
74. Husevők. II. 80.
75. I.m. II. 83.
76. Deák Tamás: Neobiedermeier és nemiség. Boldog verseny. Kritikon, Bukarest. 1973. 243.
77. Husevők. I. 153.
78. Bródy Sándor: Jegyzetek a szerelemről. 55.
79. Husevők. I. 262.
80. Justh Zsigmond: A pénz legendája. Szépirodalmi, Bp. 1969. 131.
81. Husevők. I. 530.
82. I.m. I. 533.
83. Sőtér István: B.S. Kortárs, 1964. 1.sz.
84. Husevők. I. 79.
85. I.m. I. 138.
86. I.m. II. 147.
87. I.m. I. 143.
88. Babits Mihály: Timár Virgil fia. Athenaeum, Bp. é.n. 19.
89. Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás. 44.
90. Husevők. I. 103-104.
91. Kárpáty Aurél: Bródy Sándor. A sas Pesten. Szépirodalmi, Bp. 1954. 11.
92. A novellának arra a sajátosságára, hogy az adott társadalmi viszonyokat már azáltal is jellemzi, hogy benne ilyesmi egyáltalán lehetséges, Lukács György mutatott rá. Id.: Világirodalom. Gondolat, Bp. 1970. II. 314.
93. Husevők. I. 72.

94. I.m. I. 81.
95. Fábry Zoltán: A novella kérdőjelei. Irodalmi Szemle. 1960. 2. sz.
96. Ezzel a kérdéssel részletesen foglalkozik Bognár Antal: Műközelben - egy modern epikai helyzet. c. műelemzésében. Új Szimpozion, 1973. ápr.
97. Galamb Sándor: A rajzforma fejlődése irodalmunkban. Budapesti Szemle, 1925. 200. k. 50.
98. Pintér Jenő: Magyar Irodalomtörténet. VII. Bp. 1934. 719.
99. Husevők. II. 416.
100. Uo. 414.
101. Husevők. I. 118.
102. Bródy Sándor: Fehér Könyv. Új folyam. 1914. december. 143-149.
103. Husevők. I. 590.
104. I.m. I. 591.
105. Kántor Lajos: Alapozás. Kritérion, Bukarest, 1970. 40.
106. Husevők. I. 593. A következő idézetek is innen valók.
107. Kántor Lajos: I.m. 39.
108. Czine Mihály: B. S. novellái. Husevők. I. 11.
109. Husevők. II. 383.
110. I.m. II. 254.
111. Czine Mihály: I.m. Husevők. I. 15.

IMPRESSZIONISTA KÖZJÁTÉK. A KOMPOZÍCIÓ FELLAZÍTÁSA

1. Bródy Sándor legszebb írásai. Válogatta és az Előszót írta Hatvany Lajos. Athenaeum, Bp. é.n. /1935/; Ism: Kardos László. Nyugat, 1935. nov. 380.

2. Kardos László: I.m. 381.
3. Hegel: Esztétika. III. Akadémiai Kiadó, Bp. 1956. 249.
4. V.ö.: Szerdahelyi István: Költészetesztétika. Kossuth, Bp. 1972. 50-54.
5. Kardos László: I.m. uo.
6. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. II. 332.
7. Széles Klára 16 világirodalmi és 56 magyar példát kutatótt fel kandidátusi disszertációjában.
8. Rónay György: Petőfi és Ady között. Magvető, Bp. 1958. 168. és köv., Pór Péter: Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 37.
9. Mezei József: A szimbolista élmény kialakulása. Akadémiai Kiadó, Bp. 1968. 25.
10. Husevők. II. 52.
11. Bródy Sándor: Lyra. SW., Bp. 1911. 14-15.
12. I.m. 71.
13. I.m. 61.
14. Uo. 62.
15. Csehov Művei négy kötetben. Európa, Bp. 1959. III. 598.
16. Czine Mihály: I.m. Husevők. I. 19.
17. Husevők. II. 211.
18. Juhász Ferencné: I.m. 146.
19. Bródy Sándor: Jegyzetek a szerelemről. SW., Bp. 1911. 155.
20. Bródy Sándor: Fehér Könyv. 1900. január. 12.o.
21. Jegyzetek a szerelemről. 94-95.
22. I.m. 90.
23. Uo.

24. Németh László: Magam helyett. I. Tiszatáj, 1974. 2. sz.
25. Jegyzetek a szerelemről. 138.
26. Juhász Ferencné: I.m. 146-147.
27. Jegyzetek a szerelemről. 93.
28. Uo. 94.
29. Uo.
30. Uo.
31. Lukács György: Az ész trónfosztása. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. 167.

A SZECESSZIÓ ÁRAMÁBAN. A STILIZÁLT KOMPOZÍCIÓ

1. Honti János: Válogatott tanulmányok. Bp. 1962. 67.
2. Turóczi-Trostler József: A mese felfedezése és a magyar mese a XVIII. században. Magyar irodalom - Világirodalom. Akadémiai Kiadó, Bp. 1961. 73.
3. Bródy Sándor: Mese a tulipánról. Husevők. I. 443.
4. Ungvári Tamás: Poétika. Gondolat, Bp. 1967. 326-27.
5. Mese a fehérhaju Domoszlainéről. Husevők. I. 362.
6. Mese a hü asszonyságról. Regénytárgyak. SW., Bp. 1892. 81.
7. Öregek Hászuton. Husevők. I. 560.
8. Rang és szerelem. Husevők. I. 353.
9. L. Vigotszkij: Művészetpszichológia. Kossuth, Bp. 1968. 149-195.
10. Turóczi-Trostler József: I.m. 74.
11. Vigotszkij: I.m. 175-176.
12. Juhász Ferencné: I.m. 86.
13. Halász Gábor: Vázlat a szecesszióról. Válogatott írások. Magvető, Bp. 1959. 503.

A SZINTÉZIS IGÉNYE. KOMPOZÍCIÓ HELYETT SZEMLÉLETI ÉS TEMATIKAI
EGYSÉG.

1. Nagy Lajos: B.S.: Rembrandt. Nyugat, 1925. III. 297-298.
2. Kárpáty Aurél: I.m. 23.
3. Mezei József: A magyar regény. Magvető, Bp. 1973. 454.
4. Bródy Sándor: Rembrandt. /Egy arckép fényben és árnyban./ Szépirodalmi, Bp. 1973. Megjelent az író születésének 110. évfordulójára. A továbbiakban is ez a kiadás szolgál az idézetek alapjául.
5. Erről: A. Hauser: I.m. II. 328.
6. V.ö.: Lukács György: A történelmi regény. Bp. 1947. 197. és a köv. old.
7. Rembrandt. 5.
8. i.m. 150.
9. i.m. 5.
10. I.m. 13.
11. Földes Anna: I.m. 279-280.
12. Komlós Aladár: Írók és elvek. Bp. 1937. A Nyugat kiadása. 41.
13. Bródy Sándor: Fehér Könyv. 1900. január. 13.o.
14. Rembrandt. 6.
15. V.ö. Horváth Károly: A pozitivizmus... Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Akadémiai Kiadó, Bp. 1970.
16. Rembrandt. 15.
17. I.m. 8.
18. I.m. 54.
19. I.m. 96.
20. I.m. 65.
21. Uo. 65-66.

- 22. Uo.
- 23. I.m. 192.
- 24. Uo. 190.
- 25. I.m. 176-177.
- 26. I.m. 186.
- 27. I.m. 188-189.
- 28. Uo. 187.
- 29. I.m. 132.
- 30. I.m. 111.
- 31. I.m. 132.
- 32. I.m. 126.
- 33. I.m. 82.
- 34. I.m. 10.
- 35. I.m. 281.
- 36. I.m. 142.
- 37. I.m. 32.
- 38. Martinkó András: A művészi próza nyelve. Kritika, 1965. 3.sz. 12.

ÖSSEEGZÉS

- 1. Regénytörténet - Irodalomtörténet. Interju Mezei Józseffel. Egyetemi Lapok. 1974. febr. 7. 5.

F E L H A S Z N Á L T I R O D A L O M

Czine Mihály: Bródy Sándor novellái. Husevők. Magvető, Bp. 1960.
I. 5-26.

Diószegi András: Bródy Sándor. A magyar Irodalom története. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. IV. 764-780.

Földes Anna: Bródy Sándor. Irodalomtörténeti Kiskönyvtár. Gondolat, Bp. 1964.

Juhász Ferencné: Bródy Sándor. Irodalomtörténeti Könyvtár. 26. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.

Nagy Péter: A drámaíró Bródy Sándor. Irodalomtörténet, 1974. 1.

Sőtér István: Bródy Sándor. Kortárs, 1964. 1.

Ady Endre:	A dada. Nagyváradai Napló, 1902. márc. 4. Bródy Sándor tragédiája. Budapesti Napló, 1905. szept. 2. Secessió. Debreceni Hírlap, 1899. ápr. 19.
Ambrus Zoltán:	Költők és szerzők. Bp. é.n.
Babits Mihály:	Könyvről könyvre. Nyugat, 1934. II.
Barta János:	A kritikai realizmus kérdései a XIX. század magyar irodalmában. A realizmus kérdései a magyar irodalomban. Akadémiai Kiadó, Bp. 1956.

- Bóka László: Bródy Kisregényei, Válogatott tanulmányok. Magvető, Bp. 1966.
- Czine Mihály: A naturalizmus. Gondolat, Bp. 1968.
- Diószegi András: Megmozdult világban. Szépirodalmi, Bp. 1967.
- A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. Helikon, 1969. 1.
- A századvég stilusa. A magyar irodalom története. 1849-1905. Gondolat, Bp. 1963.
- Turgenyev magyar követői. Tanulmányok a magyar-országi irodalmi kapcsolatok köréből. Akadémiai Kiadó, Bp. 1961.
- Gaál Gábor: Bródy Sándor vagy kaland a realizmussal. Korunk, 1935.
- Galamb Sándor: A rajzforma fejlődése irodalmunkban. Budapesti Szemle, 1925. 200.k.
- Bródy Sándor. Napkelet, 1924.
- Haraszti Gyula: A naturalista regényről. Bp. 1886.
- Halász Gábor: Válogatott írásai. Magvető, Bp. 1959.
- Hatvany Lajos: Bródy Sándor. B.S. legszebb írásai. Athenaeum, Bp. é.n. /1935./
- Horváth Zoltán: A magyar századforduló. Gondolat, Bp. 1961.
- Ignotus: Levél egy elköltözött barátom után. Nyugat, 1924. I.
- Kardos László: Bródy Sándor legszebb írásai. Nyugat, 1935 II.
- Karinthy Frigyes: Bródy Sándor. A Toll. 1934.
- Kárpáthy Aurél: Bródy Sándor. A sas Pesten. Szépirodalmi, Bp. 1954.

- Komlós Aladár: Írók és elvek. Irodalmi tanulmányok. A Nyugat kiadása, Bp. 1937.
- Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében. Irodalomtörténeti Füzetek. Akadémiai Kiadó, Bp. 1956.
- Kántor Lajos: Alapozás. Kritérion, Bukarest. 1970.
- Kozma Dezső: A valóság ígézete. Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár. 1972. Kismonográfiák sorozat.
- Lázár Béla: A tegnap, a ma és a holnap. Bp. 1890.
- Justh Zsigmond Naplója. Sajtó alá rendezte és bev. ellátta: Halász Gábor. Athenaeum, Bp. é.n.
- Lukács György: Magyar irodalom - magyar kultúra. Gondolat, Bp. 1970.
- Mezei József: Mikszáth és a század "realizmusa". ItK., 1961.
- A magyar regény. Magvető, Bp. 1973.
- Mikszáth Kálmán: Előszó A nap lovagjához. Bp. 1906.
- Nagy Endre: Expresszionista arckép Bródy Sándorról. Nyugat, 1929, II.
- Nagy Lajos: B.S.: Rembrandt. Nyugat, 1925. II.
- Németh László: A Nyugat elődei. A minőség forradalma. III. Bp. é.n. /1940./
- Németh Lajos: Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához. ItK., 1963, 1.
- Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás. Irodalomtörténeti Füzetek. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
- Pintér Jenő: Magyar Irodalomtörténet. VII. Bp. 1934.
- Pók Lajos: A szecesszió. Gondolat, Bp. 1972.

- Pór Péter: Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Irodalomtörténeti Füzetek. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
- Rónay György: A regény és az élet. Bp. 1947.
Petőfi és Ady között. Magvető, Bp. 1958.
- Rejtő István: Thury Zoltán. Szépirodalmi, Bp. 1963.
- Szauder József: Utószó. A sas Pesten. Bp. 1954.
- Tamás Ernő: Bródy Sándor, a nyelvész. Literatura, 1935. febr. 15.
- Széles Klára: A modern magyar líra születése Reviczky Gyula költészetében. Kandidátusi értekezés. Bp. 1970. Kézirat.
- Uszpenszkij. B. A.: Poetyika kompozicii. Moszkva. 1972.
- A magyar irodalom története. IV. Akadémiai Kiadó. Bp. 1965.
- A novellaelemzés új módszerei. Az MTA Stilisztikai és Verstanai Munkabizottságának kiadványai. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
- Laczó Katalin: Bródy Sándor munkássága 1905-től haláláig. Bölcsészdoktori értekezés. Szeged, 1971. Kézirat.



T Á R G Y M U T A T Ó

Bródy Sándor általam ismert novelláit tartalmazza. A dolgozatban megemlített vagy elemzett novellák mellett az oldalszám található.

- A bagoly házassága /ld. A fecske/
- A bálozó leány 77, 78.
- A boldog szerelemről /ld. Leányszemekről/
- A bölcső 154.
- A bölény 10, 35, 39, 40, 41-44, 48.
- A buzáról
- A csészárkisasszony
- A csók ize
- A csunya férfiak városa
- A csunya leány
- A dada /ld. Maris dada/
- Ádám
- Ádám Anna
- A dicsőség felé 40, 60, 78, 79.
- A farsang nemtője
- A faun halála 153.
- A fecske
- A fehér ruhás leány
- A fekete macska
- A fekete ur
- A felboncolt sziv

A fotográfus
A gyémántpitykés ember 175-176.
A halott 60.
A hangszer
A hárem
A három Fejeő-lányok
A háromszinű asszony
A hercegkisasszony 78.
A Hollós ur házasi
A hűtlen férfi 40, 48, 66, 70, 86.
A játékos 76.
A kamasutram
A két kisleány és a hét malac
A kicsiny Mephisto
A király szakácsa /ld. Alfonz herceg/
A kis naiva
A kötőrő 123, 137.
A közkatona /ld. Tuza Istvánné/
Ali és Tatjana
Alfonz herceg
A méh 84, 98.
A modell 60, 78.
A mosóné leányai 39, 40, 48, 51, 55, 59, 87.
A muskátli kisasszony /ld. Tuza kisasszony/
A nadrág 141
A női hajról 159.
A patricius lány
A pék eltávoztása 137, 138, 140.
A pénzember
A pipás ember
A porról 154.
A Rubin-leányok 82, 180.
A ruhásbolt /v.ö.: Gyászdal a boltokról/
A sas 148, 149.
A suszter és a gyerek 137, 139
A számár halála 150.

A szent rög. 150.
A szent tisztaság 73.
A szerelem élete
A szerelem falun 168.
A szerelem halotti éneke
A szerelemről 40.
A szerelem szeme /ld. A szerelemről/
A szfinx 123.
A sziv
A szolgáló 40.
Asszony-studium
A tanítónő /v.ö. Petrovics Katalin/
A tetszés technikája /78, 154.
A vármegye újra választ /vagy: A vármegye restaurál/
A vaskereskedő
A villamos
Az adótisztne albuma
Az albiróné 60, 66, 67, 70, 73, 88, 89.
Az alkusz 40, 60.
Az Andrássy uton
Az apród levele
Az arckép vallomásai /vagy Az arckép/
Az asztalos meg a lánya 140, 141.
Az automobil 70, 86.
Az első csók
Az eltűnt
Az elüzött királyné
Az étkes öregek 123.
Az orgonista 39.
Az öreg író házassága 153.
Az örök láz

Barátom, a vak
Báthory Erzsébet 48.
Befőtt-korszak
Beszélgetés a harmincéves asszonnyal 154, 158.

Beszélgetés a hűtlenségről

Beteg szerelem 76, 79.

Boldog emberek

Boris levele

Comtesse Sapho 35, 39.

Cras 11, 75.

Dávid 70, 82, 83.

Dina /ld. Örökre... Mindig/

Egy asszony utolsó arcképe 125.

Egy csirke meg egy asszony 69, 141.

Egy ember meg a lánya

Egy férj története 39, 40, 48, 68, 86.

Egy hős a huszadik században

Egy katonatiszt

Egy kicsit magunkról

Egy bankár és egy cipő /Egy pénzkirály... / 39.

Egy szál buzavirág 11.

Egy szobrász halálára 126.

Egyszer egy leány

Egy tragédia 36, 88, 94, 95-98, 120, 141.

Egy új asszonyról 75.

Éjszaka

Elemér Stambulban /ld. Az orgonista/

Elmélkedések a női ruháról 159.

Elza férjhez megy 70, 129.

Emlékbeszéd egy ujságáros fölött

Ének az első csókról

Erős kisasszony 78.

Erzsébet boldog lesz

Erzsébet dajka lesz Erzsébet dajka 70, 128-135, 140.

Erzsébet elbocsáttatik

Erzsike hercegné

Fecskék támadása 125

Fehér egerek 59, 125.

Fekete macska
Férfiak szövetsége
Francia Rozál 123

Görbe utca 124
Gyászdal a boltokról /v. ö. A ruhásbolt/

Hanna vallomásai
Hidasszony 125, 141.
Holdas éjjel
Holland Anna 72, 73-75.
Hugó Hadnagy /ld. Egy katonatiszt/
Hun Angéla 73
Husevők 124-125

Imre herceg 83, 84.
Iphigenia /ld. A dicsőség felé/

János és barátai 40
Japánba kell menni
Jégvirágok
Jewszy magyar földön 125, 126, 141.
Jézus szülőfalujában
Jisbi Bénob 10, 40, 137, 139.
Johann 125, 141.
Jókai keze
Juló és Julis 68-70.

K

Kaál Samu 96, 99-120.
Kató 11, 75, 77.
Kávéházban
Kendővásár 125, 141.
Két katonatiszt
Két Mari
Két munkás 73
Két néni 123.

Két nő
Két suszter
Két szőke asszony
Két vén cseléd 37, 50.
Kisasszony, gondolja meg
Kiss Anna levele
Konferencia Küry kisasszonnyal 154.
Költők éjszakája
Közszerelem
Kubin szabó

Lajos magyar király válik
Levél egy házasulandó ifjuhoz 159.
Leányfej 78.
Leányszemekről
Liza szeretni akar

Macskaszem 125, 141.
Május erejéről
Májusi fantázia 77
Mari mint asszony 77
Marinnay 84, 85.
Maris 123
Maris dada 123
Mártirok /ld. Szenvedők/
Márttyrok /Alcim: Imádság egy feketebetűs napra/
Masamód regénye 88.
Mefisztó barátom 40, 48, 55-57, 59, 98.
Mese a fehér haju Domoszlainéről 163, 166, 176-180.
Mese a hü asszonyságról 163, 166, 169-170.
Mese a tulipánról 39, 163.
Mese egy modellről 163.
Mese a számár-emberről 163, 168.
Művészet

Napnyugati Armand

Nász a kis cseléddel
Nászut /vagy: Gold Heléna/
Nászvirág
Negyedik feleség 60.
Négy vércsepp
Nyomor-studium

Orgonavirág 11.
Oroszlánszívű Richárd utolsó órája 149.
Önarckép
Öregek nászuton 166.
Örökre... Mindig /ld. Dina/
Özvegyen 60, 70.

Palatinszky Janka 123.
Parasztasszony 123.
Pesti hangulat
Petrovics Katalin /v.ö. A tanítónő/
Pipőke
Pók Dóra

Rabkatonák
Rádium 123.
Ra herceg
Rang és szerelem 168, 174.
Rembrandt
Rembrandt II.
Rizzie Barton
Romantika
Róza palotát talál
Róza halála
Rubensné

Samu 40, 60.
Strófák
Szegény ember felesége 70.

Szenvedők 59, 88.

Szerelmes halottak 147, 148.

Szőlővirág

Szürke lovakról

Tanítás, leányoknak

Tanulmányfejek 71, 75, 123.

Tanulmányfő

Taragovics Tógyerék 36, 37, 50, 98.

Tavaszi hullámok

Téa-dalok

Tóth Emerencia 137, 139.

Tóth Terézia 123.

Tuza Istvánné /vagy: A közkatona/

Tuza kisasszony /vagy: A muskátlis kisasszony/

Ulrik király halála 153.

Valami a korról 159.

Varjutanyán 148.

Vásár I.

Vásár II.

Vérnyomok

Zizi

N É V M U T A T Ó

- Abonyi Árpád 121.
Ady Endre 2, 3, 5, 153, 157, 160, 181, 209, 223.
Ágai Adolf 121.
Aezoposz 169.
Ambrus Zoltán 21, 81, 95, 180, 223.
Arany János: 22, 63, 64, 77, 146.
Arany László 47.
Asbóth János 47, 48.
- Babits Mihály 2, 4, 6, 91, 209, 217, 223.
Balzac 31, 186, 193.
Baksay Sándor 21, 64.
Balázs Sándor 121.
Bársony István 21.
Barta János 223.
Baudelaire 146, 148.
Belinszkij 92.
Beniczkyé Bajza Lenke 21.
Bennet A. 82.
Bergson 147.
Beöthy Zoltán 121.
Bognár Antal 218.
Bóka László 6, 224.
Bourget P. 21.

Bret-Harte 95.
Brjuszov V. 146.
Bródy András: 8, 210, 212, 213, 214.
Brunetiere 191.
Bulwer-Lytton 95.

Cezanne 187.
Cholnoki Viktor 180.
Coppée Fr. 21.
Czine Mihály 1, 7, 33, 136, 140, 152, 209, 212, 213, 214, 215, 218,
219, 223, 224.
Csáth Géza 180.
Csehov 95, 151, 186, 219.
Csiky Gergely 83.

Darwin 191.
Daudet A. 21, 32.
Dehmel R. 21.
Deák Tamás 77, 217.
Dickens 21, 77, 95, 121.
Diószegi András 7, 206, 207, 212, 223, 224.
Dosztojevszkij 31, 56, 193. 155,
Eliot G. 32.
Endrődi Sándor 146.
Fábry Zoltán 120, 218
Fesztí Árpádné 215.
Fiedler C. 30, 214.
Flaubert 45.
Földes Anna 7, 187, 210, 221, 223.
Freud 46, 65.
Füst Milán 180.

Gaál Gábor 224.
Galamb Sándor: 121, 218, 224.
Gárdonyi Géza 121, 122, 135, 196.
Gogol 92.
Gorkij 21.

Gozsdu Elek 3, 58, 81, 180.

Greguss Ágost 22.

Gulyás Pál 210.

Gyertyán Ervin 212.

Gyulai Pál 22, 63, 77, 95.

Halász Gábor 181, 220, 224.

Haraszty Gyula 224.

Hatvany Lajos 6, 143, 210, 218, 224.

Hauptmann G. 186.

Hauser A. 65, 66, 216, 221.

Hegel 144, 219.

Herczeg Ferenc 121.

Herakleitosz 193.

Hermányi Dienes József 35.

Heymans 21.

Honti János 164, 220.

Horváth Károly 221.

Horváth Zoltán 224.

Hugo W. 32.

Huysmans C.J. 84.

Ibsen 21, 82.

Ignotus 2, 6, 209, 224.

Ingarden R. 212.

Ionesco E. 12.

Iványi Ödön 48, 65.

James H. 16, 30, 214.

Jókai Mór 5, 21, 32, 33, 34, 35, 47, 205

Juhász Ferencné: 6, 7, 8, 41, 72, 105, 154, 159, 180, 200, 206,
207, 209, 210, 211, 215, 216, 219, 220, 223.

Juhász Gyula 6.

Justh Zsigmond 2, 3, 21, 58, 81, 209, 217, 224.

Kabos Ede 32, 121.

Kafka Fr. 31.

Kardos László 140, 143, 144, 218, 219, 224.

Karinthy Frigyes 6, 224.

Kántor Lajos 130, 134, 137, 139, 140, 218, 225.

Kárpáty Aurél 6, 94, 183, 217, 221, 224.

Kayser W. 15, 30.

Keller 186.

Kemény Zsigmond 63, 22.

Kierkegaard S. 53.

Kipling R. 21.

Király István 11, 212.

Kiss József 181.

Komjáthy Jenő 153.

Komlós Aladár 189, 200, 214, 221, 224.

Kosztolányi Dezső 181.

Kozma Dezső 224.

Krudy Gyula 1, 2, 5, 6, 181, 209.

La Fontaine 169.

Laczó Katalin 226.

Lázár Béla 225.

Lubbock P. 214.

Lukács György 29, 30, 49, 54, 145, 161, 207, 212, 214, 215, 216,
217, 219, 220, 221, 224.

Madách Imre 205.

Mantegassa 46, 158.

Marino A. 12, 13, 212.

Markiewicz H. 30, 212, 214.

Martinkó András 203, 222.

Maupassant 21, 95, 185.

Mehring Fr. 29,

Mezei József 24, 147, 184, 213, 207, 219, 221, 222, 225.

Mikszáth Kálmán 10, 20, 21, 33, 35, 121, 122, 205, 224.

Móricz 2, 68.

Nagy Endre 225.

Nagy Lajos 183, 221, 225.

Nagy Péter 7, 207, 213, 223.
Németh G. Béla 63, 92, 157, 216, 225.
Németh Lajos 214, 225.
Németh László 158, 220, 225.
Nietzsche 65, 192.

Oettingen 57.
Ohnet G. 21.

Papp Dániel 181.
Pauer Imre 58, 216.
Péczeli László 212.
Petelei István 21, 81, 121, 122.
Péterfy Jenő 32, 92, 215.
Phaedrus 169.
Pintér Jenő 121, 210, 218, 225.
Poe E.A. 148.
Pók Lajos 225.
Pór Péter 146, 219, 225.
Proust M. 147.
Puccini G. 185.

Quetelet 57

Rákosi Viktor 21,
Rejtő István 225.
Rembrandt 125, 150, 183, 184, 187, 193, 198, 199, 201.
Renan E. 193.
Reviczky Gyula 47, 146, 153.
Rimbaud A. 146.
Rolland R. 186.
Rónay György 146, 153, 214, 219, 225.
Rousseau J.J. 187.
Ruskin J. 193.

Salamon Ferenc 22.
Sand G. 32.

Sarbu Aladár 214.
Schopenhauer A. 53, 58, 159, 160, 192.
Schelling 53.
Shakespeare 193.
Sőtér István 6, 7, 207, 209, 217, 223.
Stendhal 159.
Stanzel Fr. 212.

Szabóné Nogáll Janka 21.
Szauder József 6, 211, 226.
Szekfü Gyula 64, 216.
Széles Klára 14, 212, 219, 226.
Szerdahelyi István 219.
Szinnyei József 210.
Szollogub 95.
Szomaházy István 22, 213.
Szomory Dezső 180.
Szörényi László 216.
Taine 25, 191.

Tamás Ernő 225.
Thackeray 77.
Thury Zoltán 121, 135.
Toldy István 47, 48.
Tolnai Lajos 20, 47, 121.
Tolsztoj 21, 77, 80, 81, 82, 149.
Táth Árpád 181.
Tömörkény István 135.
Turgenyev 21, 81, 95.
Turóczi-Trostler József 164, 171, 220.

Uchart M. 21.
Ungvári Tamás 165, 212, 220.
Uszpenszkij B. A. 15, 16, 17, 212, 213, 226.

Vajda János 146, 153.

Vadnay Károly 21.

Vargha Gyula 146.

Várkonyi Nándor 210.

Vértesi Arnold 21, 32.

Vigotszkij L. 171, 220.

Villiers, de l'Isle-Adam 82.

Washington I. 131.

Warren A. 211.

Weimann R. 16, 212, 213, 214.

Wellek R. 212.

Weininger O. 46.

Zangwill 21.

Zempléni Árpád 146.

Zilahy Károly 146, 153.

Zola 2, 21, 26, 32, 33, 45, 46, 187, 213, 214, 215.

T A R T A L O M J E G Y Z É K

Bevezetés.....	1
A dolgozat tárgya és módszere.....	8
 I. NATURALIZMUS ÉS REALIZMUS HATÁRÁN	
A NATURALISTA KOMPOZICIÓ.....	18
Bródy és a naturalizmus.....	19
A naturalista kompozíció.....	27
Átmenet a romantikából a naturalizmusba.....	31
Naturalizmus és erkölcsiség.....	48
A szociális látás realizmusa.....	90
 II. IMPRESSZIONISTA KÖZJÁTÉK	
A KOMPOZICIÓ FELLAZÍTÁSA.....	142
 III. A SZECCESSZIÓ ÁRAMÁBAN	
A STILIZÁLT KOMPOZICIÓ.....	162
 IV. A SZINTÉZIS IGÉNYE	
KOMPOZICIÓ HELYETT SZEMLÉLETI ÉS TEMATIKAI EGYSÉG.....	182
Rembrandt - Egy arckép fényben és árnyban.....	183
 Összegzés.....	204
Jegyzetek.....	209
Felhasznált irodalom.....	223
Tárgymutató.....	227
Névmutató.....	235
Tartalomjegyzék.....	242