

eljött hozzánk a békesség,
 hozzánk, földművesekhez és favágókhoz,
 hozzánk, parasztokhoz, ama galileai paraszt testvéreihez –
 lejött hozzánk a Szent Lélek,
 lejött a lángnyelvek vigasza!

Gergely Ágnes fordításai

Turi Tímea

PYGMALION ESETE TÓTH MANCIVAL

A naiva reprezentációja és a naiva mint reprezentáció Szép Ernő műveiben

A modernitás meghatározó szövegeinek szereposztásában ott kísért egy figura, aki számtalan alakváltozata ellenére nem kap sok figyelmet. Ha mégis vetül rá valamenynyire fény, úgy hisszük, jól ismerjük: a naiva ő, az ártatlan és őszinte szűz lány. Tóth Mancival a *LILA ÁRKÁC*-ból vagy az *ÁDÁMCsutka* fiatal színinövendéke. Az *ÜVEGCIPŐ* együgyű Irmája vagy az ibolyaártatlan Ilonka, az álruhás színházigazgatót az ujjja köré csavaró kórista. Bár a szerepkör legtöbb képviselője talán nem is az irodalom, hanem a populáris kultúra egyéb regisztereiben található – gondoljunk a két világháború közötti filmek géprókiasszonyaira –, az ártatlanság és az őszinteség nem olyan egyszerű attribútumok, mint amilyenek első pillanatra tűnnek. Épp ebből adódnak a drámai bonyodalmak; főleg, ha belegondolunk, hogy a színházi eredetű szerepkör képviselői milyen sokszor jelennek meg a tettetés művészetében: a színház világában játszódó szövegekben. A továbbiakban Szép Ernő naiváiról beszélve teszem fel a kérdést: a naivák reprezentációi – mint a Pygmalion-mítosz lehetséges újraírásai – miképpen értelmezik az e szövegek esztétikájára vonatkozó önleírásokat? Az elemzés célja ugyanis az, hogy Tóth Mancival naivitásától eljussunk a Szép Ernő-próza naivitásához.

Átváltozások

Mindehhez az adhatja a kiindulópontot, ha Pygmalion és Galatea mitológiai történetét a reprezentációról való gondolkodás sajátos példázataként olvassuk. Pygmalion – mondjuk így – reprezentációs tevékenysége ugyanis a mimézissel ellentétes irányú, amennyiben Galatea „története” nem az élő dolgok leképezéséről, hanem az élettelen mű megelevenedéséről ad számot. Galatea létezésének és életre kelésének a valóság nem oka, eredete – ez lenne a mimézis –, hanem célja, végpontja, produkciója: Galatea eredete, ha van, akkor az ideák világában kereshető. Így csak csodálkozni lehet azon, vajon miért esik kevesebb szó arról, hogy Galateát átváltozása – ami Pygmalion kérésére történik meg, hiszen Galateának nincs is (még) akarata – kiveti a halhatatlanságból, mivel emberré, anyaggá, saját magának egy lehetséges modelljévé: mulandóvá teszi őt.

A Pygmalion-történet átváltozásának ez irányú – vagyis Galatea végső átváltozását nem nyereségnek, hanem veszteségnek tekintő – olvasatát épp a leghíresebb mítosz-olvasat, Shaw drámájának hatása akadályozza meg. A művészi átváltoztatás itt a társadalmi átváltoztatás drámájává válik, a művészi reprezentáció példázata a társasági reprezentáció parabolájává: miközben a költészet nyelve is a társalgás nyelvévé válik a modernitás társalgási drámáiban. Eliza Doolittle átváltozása osztályugrás, mégpedig felfelé, de ezt az osztályugrást elsősorban a nyelvhasználat határozza meg, miközben a történetet megjelenítő színház nyelvhasználata a beszélt nyelv felé közelít, a színpadi utasítások színre vihetetlen részletgazdagsága pedig devalválja a színpadi megjelenítés emelkedettségét. Vajon véletlen-e, hogy a magyar nyelvű drámairodalom társalgási drámáiban és – a színpadi irodalomtól elválaszthatatlan, a társalgási stílust poetizáló, a zsurnalizmust örökségként felhasználó – más irodalmi műfajokban is olyan gyakran tűnik fel a naiv, fiatal lány és a tanító, idősebb férfi kettőse? Szép Ernő életművében ez a kettős a LILA ÁKÁC, valamint az ÁDÁMCsutka regény- és drámaaváltozatában jelenik meg a legerőteljesebben. A Tóth Mancik és Iboly(ok) noha nem azonosak, mégis hasonlóak: Szép Ernő életművében amúgy is hasonló funkciójú szereplők és helyzetek különböző művekben való visszatérését és változását figyelhetjük meg. Talán nem is Galatea változik, csak Pygmalion viszonya hozzá?

Az ÁDÁMCsutka hasonló dramaturgiai szituációra épül, mint a LILA ÁKÁC: az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő egy – pontosabban két – szerelmi történetet mesél el. Az egyik oldalon egy nagyvilági, „privát”, férjes asszony – Bizonyosné, illetve Les 5 Fleurs –, a másik oldalon egy naiv, ártatlan lány áll: Tóth Mancik, illetve Iboly. A LILA ÁKÁC-ban az elbeszélő inkább a naivával egykorú, az ÁDÁMCsutka-ban immár a priváttal. Talán ezért is lehet, hogy a naivához való viszony mint Pygmalion-viszony az ÁDÁMCsutka-ban erőteljesebben jelenik meg. Noha Miska, az író helyzetét lehet úgy értelmezni, hogy az egyik helyzetben ő a „patronált”, míg a másikban a „patronáló”,¹ mindkét kapcsolat – és legfőképp Ibolyé – kiszolgáltatott viszony. Iboly azonban nem csak Miskával szemben kiszolgáltatott: a színinövendékség mint állapot eleve kiszolgáltatott helyzetbe hozza. Ezért is lehet, hogy Miska már az első találkozáskor ebben a viszonyrendszerben helyezi el. „Egy rendező vagy kritikus buktathatta elébem ezt a lányt, ahogy cigarettával kínálják az embert.”² És később, amikor Iboly „nevelésébe” fog, ez a kiszolgáltatottság nem változik: „azután [...] szórványosan használtam Ibolyt”,³ „magamnak is inkább csak élvezeti cikk ez a lány”,⁴ „úgy nézek rá, mint a tulajdonomra”.⁵ Iboly és Miska szerelmi viszonyként felemásan megvalósuló kapcsolatában ez a kiszolgáltatottság lehet annak az előfeltétele, hogy Miska „tanítsa” a lányt – az evésen és a viselkedésen túl a „nevelés” elsősorban a nyelvhasználatra irányul – hasonlóan Shaw PYGMALION-jához. Miska korrekciói azonban paradox módon épp azokra a „pesties”, „orfeumi” nyelvhasználati formákra irányulnak, amelyek – igaz, egyfajta átpoetizálás által – épp Szép Ernő műveinek stílusát határozzák meg.

Miska kiszolgáltatottságát elsősorban azonban nem a másik nő, a parfümje miatt Les 5 Fleurs-nek nevezett asszony okozza, hanem maguk a „körülmények”: a hitelezők, a redakciók és legfőképp a színházi élet megrendelése. Ebből a szempontból Ibolyt és Miskát ugyanaz a közeg teszi kiszolgáltatottá. Minden történet azonban akkor történet, ha van benne átváltozás, az ÁDÁMCsutka átváltozása pedig elsősorban nem Ibolyban, hanem a hozzá fűződő viszonyban jön létre. Ebből a szempontból a fordulópontot a Tataival, Iboly színiiskolai tanárával való párbeszéd. A fordulópontot mintha két mozzanat indokolná: egyrészt az Iboly viszonylagos tehetségéről mondtak (mindezzel a

különlegesség kérdésénél részletesebben foglalkozunk), másrészt az, hogy Tatai megkéri Miskát, „*hogy a lapok jól bánjanak az Ibussal*”.⁶ Mintha a Tataival való beszélgetés mint külső perspektíva arra világítana rá Miska számára, hogy a világ szemében Iboly – Tatai kifejezésével – már „*hozzá tartozik*”.

A LILA ÁKÁC végtelenen megélt, egzaltált történései után az ÁDÁMCsutká-ban ábrázolt jellegzetesen pestiesített világ viszonyai – így a szerelmi viszonyok is – üzleti viszonyként szerveződnek. Tóth Mancsi és Iboly jellegzetesen ezt a viszonyt utasítják el. A LILA ÁKÁC mint cím ebből a szempontból is értelmezhető, főleg a színpadi változat esetében. A ligetben tépett lila akác ingyen téphető, miközben az orfeumban pénzért árult virágból nem kér Mancsi. Az a szó, amivel Csacsinszky a Mancsit vengerkaként kiközvetítő Angelusznak ront a darab végén – „*elseftelled*”⁷ –, szintén azt mutatja meg, hogy noha körülményei szerint Mancsi „*árult*” virág lesz, ő maga azonban kívül próbál maradni a viszonyok árukapcsolásán. Hasonló az eset Ibollyal is, a színinövendékkel, akit mindenki lecsókolhat a próbákon, de aki maga, a Miskával való viszonyában, „*nem akar semmit*”.⁸ Mikor a színházi élet házassági közvetítője közli vele, hogy volna rá „*vevője*”, akkor is úgy ríposztzik, ahogy Miska meséli, „*hogy véletlenül még senkié se, ellenben énbélem szerelmes*”.⁹

A szerelem effajta ideáltipikus, önzetlen változatának szempontjából azonban sokkal kevesebb különbség van a Szép Ernő prózáiban megjelenő kétfajta nő – a nagyvilági asszony és a tiszta szívű kislány – között. A LILA ÁKÁC drámaváltozata még erőteljesebben jeleníti meg az ellentétet, hogy az ideaként tisztelt nagyvilági asszony valójában könnyűvérű nő, miközben az orfeumi táncosnő igazából szűz lány. (A titok természetének kétarcúságára más művekben is van példa: a HETEDIKBE JÁRTAM¹⁰ kamasztörténetében míg az iskolaigazgató nőcsábászként hurcolja meg a főhóst, annak az osztályfőnökével szemben azt kell szemlesütve megvallania, hogy még nem volt dolga nővel. Az INDISZKRÉCIÓ¹¹ szerelmi történetének csattanója pedig az, hogy a nagyvilági szeretőjét titkoló fiatal író nem tudja, honnan tud mindenki diszkréten őrzött titkáról, míg ki nem derül, épp a diszkréció tárgyától – egyébiránt épp ez, ez a társasági „diszkréció” okolhatja Bizonyosné álnéven való szerepeltetését is.) A LILA ÁKÁC regényváltozata a két nő nevének azonoságával – Mancsi és Margó egyaránt Margit – hangsúlyozza mindezt, a drámaváltozatban pedig a nagyvilági nő – ott mint az INDISZKRÉCIÓ „privát” szeretője: Lola – könnyelmű, jólelkű perditáságával válik Tóth Mancsi fordított tükörképévé: „*én nem lógok folyton rajtatok, én nem sírok, én nem maradok a nyakatokon, engem nem kell elvenni, én még féltékeny se vagyok. Én csak szeretek. Nekem szívem van*”.¹² A regényváltozatban Tóth Mancsi és emléke épp azért válik különlegessé, hogy nem kért semmit cserébe odaadott szüzességéért: „*csinált valami faksznit, esküdztetett, kért tőlem valamit, akart valamit tőlem? Ó, Tóth Mancsi, magyar táncosnő, az ő szívével boldog akart lenni, kérlek, mielőtt azt a nehéz pillangópályát elkezdi*”.¹³ A kétfajta vonzódás egymással való behelyettesíthetősége néha azonban csak projekció: a LILA ÁKÁC színpadi változatában a Tóth Mancitól félig még ismeretlenül lopott csókot az indokolja, hogy Csacsinszky Pali Bizonyosnének látja, vagyis képzeletében változtatja át Mancsit. (Hasonlóan Szép Ernő IGAGZGATÓ ÚR¹⁴ című jelenetéhez, ami gyakorlatilag egy munkahelyi zaklatást mutat be. Miközben az igazgató leitatja a titkárnőjét, az saját szerelmének nézi főnökét, az átváltozás azonban kétirányú, a komoly igazgató alkohol nélkül is infantilizálódik.)

Ami azonban Csacsinszky (a regényváltozatban: Béla) és Tóth Mancsi, valamint Miska (a drámaváltozatban: Miklós) és Iboly egymáshoz illőségét, sőt: egymásrautaltságát megerősíti, az az ő társaságon/társadalmon kívüliségük. A privát nők iránti szerelem

mindig a társasági nyilvánosság iránti szerelem, aminek Csacsinszky/Béla mint ifjú és Miska/Miklós mint író csak idegenként a részese. A naiva – mint Zerlina¹⁵ – átmeneti világ lakosa, aki a férfi elbeszélőkkel szemben – akik megmaradnak az átmenetiségben – kihullik valamilyen irányba ebből a világból: Tóth Manci tovább a társadalmon kívüliségbe, Iboly azonban a társadalmi normalitásba. Ami azonban a leginkább megkülönböztetheti e naivákat a nagyvilági nőktől, az az ő szívük kizárólagossága, vagyis – nem találni pontosabb terminust – szerelme.

Az ÁDÁMCsUTKA Tataival való párbeszéde erre világít rá: hogy – a körülményeknek kiszolgáltatottan – Miska és Iboly kapcsolata nem tud megvalósulni ebben az ideálisnak feltüntetett formájában, nem tud kívül maradni a kapcsolatok üzleti logikáján. Ebből a szempontból visszanezve pedig az eddigi kiszolgáltatott, alá-fölé rendelt kapcsolat – a társas életre való tanítás a kis büntetésekkel – mintha az üzleti logika alapján szerveződő kapcsolatok ironikus paródiájává is válna. Akárhogy is, ezzel a fordulóponttal kezdődik meg a Pygmalion-történet valódi kifordítása: Pygmalion Galateából nem saját maga számára alkot különleges, hanem valaki másnak egy hétköznapi szerelmet.

A háromlevelű lóhere

Mindez szorosan összefügg a különleges és a köznapi kapcsolatának újragondolt viszonyával. Már a Les 5 Fleurs-rel kapcsolatban is – akiből egy „falka”¹⁶ van Pesten – azt kérdezi Miska: „Hol ennek a nőnek az egyénisége, [...] akiből csak ez az egyetlenegy van a világon”.¹⁷ A különlegesség keresése Ibolyánál fokozottabban jelenik meg, Iboly sokáig épp azért derogál Miskának, mert egy típus megtestesítőjének gondolja. „Kíváncsi vagyok egy ilyen tucát Ibolyra?”¹⁸ „Ismerős”-ként¹⁹ lepleződik le a szavaknak és a gomboknak a típussal összefűző közössége is.²⁰ A közönségeséget még Iboly is igaznak tartja magára: „Arról nem tehet az ember, hogyha csak egy közönséges hülyének teremtette az Isten”,²¹ írja levelében, a tükörnek pedig azt mondja: „Csuda közönséges pofa vagyok”.²² Tóth Manci is ugyanemiatt elégedetlen a nevével: „Olyan sok Mancik vannak”.²³ Idővel nem is Iboly válik különlegessé, hanem maga a köznapiság kezd felértékelődni: „Valami kedves, hogy egyezik ez a lány a többivel, olyan, mint a kis kacsa, amelyik ugyanaz, mint a többi kis kacsa”.²⁴ Ezzel összefüggő kérdés Iboly tehetsége: maga a regény ugyanis közel sem olyan szigorúan ítéli Ibolyt tehetségtelennek, mint az ÁDÁMCsUTKÁ-ról szóló írások.²⁵ Iboly tehetsége voltaképpen megítélhetetlen az ÁDÁMCsUTKA elbeszélése által. Bár hamisan deklamálja színpadi helyzetben a naivát, ami ő – ez is hozzátartozik az ártatlansághoz, hogy nem tud ártatlant játszani –, évfolyamának legjobbjá. Miska kérdésére, hogy kivételes tehetség-e a lány, Tatai úgy felel, a színészet kenyér és nem művészet kérdése. Vagyis Iboly is elmondhatná, amit Molnár Ferenc Ibolyája: „Nekem van tehetségem, de csak annyi, amennyi nekem kell. Elég szemtelenség, hogy a kritikusoknak több kell, mint amennyivel én magam megelégszem.”²⁶ Színpadon azonban nem látjuk Ibolyt: Tatai látatlanul kéri meg Miskát, hogy írasson jó kritikát a lányról, és ő látatlanul teszi ennek az ellenkezőjét, hogy Ibolyból ne színésznőt faragjon. Ahogy a naivitást nem lehet naivan eljátszani, úgy Ibolyt a „köznapi” életbe visszaalakítani is csak „különleges” munkával lehet.

Amíg ugyanis az egykorú kritika nem is Miska és Iboly, de az írói stílus és Iboly mint modell viszonyában ismeri fel Pygmalion és Galatea viszonyát – „Hogyan válik ebből a sílány materiából egy utánozhatatlanul üde és megindítóan édes leányportré”²⁷ –, addig Szép Ernő prózája épp hogy a „sílány matéria”, vagyis a köznapiság újfajta értelmezésével szolgál. A LILA ÁKÁC-ban még tragikus hangoltságú a különlegesség elutasítása, főleg a színpadi változatban: itt Manci azzal vigasztalja magát, mikor vengerkának viszik, hogy

„tudom, hogy muszáj, hogy sokaknak rossz legyen. MÉR legyek én is éppen kivétel?”²⁸ Az ÁDÁM-Csutka azonban – az életmű egészének hangoltságához hasonlóan – a köznapiság apoteózisát nyújtja. Ennek kicsinyítő tükre az a jelenet, amikor Iboly négylevelű lóherét keres, de Miska egy háromlevelűt ad neki, mivel az „*ízlesebb*” a négylevelűnél, mivel szerencsésebb „*finom*”, „*rokonszenves*” háromlevelűnek lenni a „*szörnyesztől*” négynél.²⁹ Szép Ernőnél ugyanis az általános, a köznapi maga válik különlegessé. „*Az a zseniális, a tehetségtelenség. A millió, millió, millió.*”³⁰ A regény ezt azonban nem csupán a cselekményvezetés, de az ábrázolás – miközben típusként mutatja be a naiv lányt, részletgazdagon egyéníti – és a nyelvhasználat mint stílus és imitált kommunikatív helyzet által is megvalósítja. A különlegesség apoteózisa ugyanis szorosan összefügg a Szép-próza központi kérdésével, a „*banalitás poétikája*”-val.³¹ Ez az átváltoztatás is kétarcú azonban: a banális dolgok poetizálása szükségszerűen maga után vonja a poézis banalissá válását.

Hogyan csábítson el minket a könyvtáros kisasszony?

Ám mielőtt elérnénk az elemzés voltaképpeni tétjéhez – ahhoz, hogy a Szép Ernő-próza „naivitásának” működését ne csupán egy önmagáról szóló példázatként (Tóth Mancinaivitásaként), de a stílus működésében mutassuk be –, érdemes megvizsgálni azt, hogy milyen sajátos módon jelenik meg a vizsgált művekben egy a pygmalionsághoz hasonló, bár azzal nem azonos folyamat: a csábítás. A csábítás mozzanata már eleve nem nélkülözi a másiktól alakításnak, a másiktól teremtésnek a csábítóra visszaható gesztusát. Kierkegaard megfogalmazásával: „*Belekölteni önmagunkat egy lányba – művészet; belőle megkölteni önmagunkat – mestermű*”.³² A csábítás „művészete” nem body art, hanem *Lebenskunstwerk*. A csábító naplóját író Johannes szerint a csábítás nem birtoklás – ez volna a szerelem üzleti szemlélete –, hanem kölcsönös alakítás, amelynek lényege, hogy a nőt azzá formálja, aminek a lehetősége már megvan benne. A CSÁBÍTÓ NAPLÓJA dichotómiájában a Johannes (Don Juan) által megjelenített „férfi” és a Cordélia által képviselt „nő” különböző attribútumokat képvisel. A „nő” többnyire hallgat, a „férfi” beszél és elhallgat. A „nő” a nyilvánosságtól távol él – épp ez teszi Cordéliát oly kívánatosá –, a „férfi” használja és kihasználja a nyilvánosságot. A „*nő [...] szubsztancia, a férfi reflexió*”,³³ vagyis a nő a reflexió hiánya: naivítás. Ezért lehet, hogy a „nő” a természetet képviseli, míg Johannes a szellemet, a múlt, azaz a művet. A mozzanatban, hogy a szellem hogyan csábítja, „neveli” és használja ki a természetet, megmutatja, hol kapcsolódhat egymáshoz a csábítás és a Pygmalion-mítosz reprezentációkritikája. A naivák és a naivítás szempontjából azonban most fontosabb, hogy a kierkegaard-i csábítás voltaképpen a naiv reflektálttá tételében ragadható meg. Nem véletlen, hogy Johannes csábításának egyik első mozzanata az, hogy az ironikus szemlélet elsajátításával keltsen rokonszenvet önmaga iránt: az ironia mindig igényli a reflexiót. A csábítás tehát nem csak a kifejezés eufemisztikus értelmében tör az ártatlanság elvesztésére. Az ártatlanság elvesztése a naivítás elvesztése is. Ezért is lehet az, hogy a csábítás eredményessége után megszűnik az elcsábított érdekessége.

Ebből a szempontból Shaw drámája sajátos módon idézi meg és utasítja el a csábítást mint viszony lehetőségét. A megrögzött agglegénynek beállított Higgins noha ügyet sem vet a Galateaként tanított Elizára, ha nem is a nyelvtanulás és a társasági életbe való bevezetés, de maga a váltás mégis megfosztja Elizát a naivitásától, reflektálttá teszi a helyzetére: ennyiben Higgins, noha akarata ellenére, mégiscsak csábító – nem véletlen, hogy magában a darabban csak Elizának jut eszébe férfiként gondolni a tanárára, a viszony lehetősége még csak fel sem merül Higginsben. Ezt a viszonyt már megelőlegezik

Eliza befogadásakor a házvezetőnő által mondottak: „[s]okféleképpen el lehet egy lány fejét csavarni. És senki olyan jól nem csinálja, mint a tanár úr. Akár akarja, akár nem”.³⁴ Eszerint Higgins volna az a naív, a természethez közel álló, ösztönös (tudjuk: társasági helyzetben faragatlan), nota bene női lény, aki már pusztán a „természetével” csábít (ahogy Johannes csábítását megelőzi Cordélia öntudatlan hatása)? Mindenesetre Higgins valóban naivabbnak tűnik, mint Eliza, ha belegondolunk, hogy Eliza átváltozását nem kíséri Higginsé: ő továbbra sem reflektál arra, ami körülötte történik.

A Szép Ernő által elbeszélte szerelmi viszonyokban is a férfiak tűnnek passzívabbnak, naivabbnak: többnyire a nők a kezdeményezők. Ez nem csak az áhítatosan udvarló Tóth Mancira és Ibolyra igaz, de a „nagyvilági” nőkre is: Les 5 Fleurs is telefonon hívogatja választottját, és Bizonyosné kezdeményezi a házasságtörést jelentő szerelmi együttlétet (egy kocsis hátsó ülésén, a BOVARYNÉ híres jelenetét idézve). A szüzesség elvesztését sem a „csábító” férfi, hanem maguk a lányok forszírozzák, azt egyébként az „ítélet végrehajtása”-nak³⁵ vagy „kötelesség”-nek³⁶ nevezik az elbeszélők. Könnyű belátni, hogy nem csupán Szép Ernő nőalakjai, de férfi elbeszélői, sőt maga az elbeszélés stílusa is osztozik egyfajta naivitásban, noha Szép Ernő elbeszéléseinek egyik központi kérdése épp a reflexió, vagyis annak megkétszerezése, a „boldog voltam, [...] csak nem vettem észre”³⁷ állapot. Az életmű másik legtöbbször hivatkozott, bár mindig csak szóban elhangzott mondata – a „Szép Ernő voltam” – is talán nem csupán a „békebeli” világ elmúlására utal, hanem az érzékelés megkétszerezésére is. A Szép Ernő-i világkép szerint a felismerés mindig csak utólagos lehet, az utólagos reflexió azonban nem felszámolja, hanem megvilágítja ezt a reflektálatlanságot, vagyis naivitást. Ám mi van akkor, ha a boldogság utólagos felismerése ugyanúgy nem felismerés, ahogy a jelenben nem volt az? A LILA ÁKÁC színpadi változatában úgy vall Csacsinszky Bizonyosnéról: „ha távol vagyok tőle, mintha közelebb lennék hozzá”.³⁸ Mintha a boldogsághoz eleve hozzátartozna az, hogy csak távolsággal vagy megkétszerezéssel, vagyis reflexióval ismerhető fel, azaz: boldogtalanságként. Ezért gondolom, hogy bár az életmű legfőbb hivatkozási pontja a LILA ÁKÁC, az ÁDÁMCUTKA nem csak összetettebb, de az életmű egészében elfoglalt helyét tekintve fontosabb mű: az ÁDÁMCUTKA nem a LILA ÁKÁC újrajátszása őszi színekben,³⁹ sokkal inkább a LILA ÁKÁC készülődés az ÁDÁMCUTKÁ-ra, ahol a történet elbeszéléseinek egészét már a kezdetektől – mintegy „előre” – meghatározza a reflexió mindenkor megkétszerezésének – „utólagosságának” – tudata.⁴⁰ A „boldog vagyok” mondatot jelen idejüként csak Tóth Mancsi tudja kimondani,⁴¹ a Szép Ernő-próza – noha naivitása hasonló Tóth Mancsiéhoz, nem azonos vele – nem.

Az Ibollyal való kapcsolatban már a kezdetektől feltűnik egy leendő emlék képe: „Én leszek az ő mellékes kis életének a története. A szívének a hősköltménye. Nekem kell majd emléket adni néki a hosszú életre.”⁴² Ez a mondat – Pygmalion-effektusként – valóban önbeteljesítő jóslattá válik majd a különleges és a köznapis újraértékelése után. Az ÁDÁMCUTKA ugyanis úgy írja le egy csábítás történetét, hogy az csak közvetetten jelenik meg. Fentebb már utaltunk rá: Pygmalion Galateából itt nem saját maga számára alkot különleges, hanem valaki másnak egy hétköznapi szerelmet. Az, ahogy Miska, miután a színpadi élettől elszakítja Ibolyt, újra összehozza az ugyancsak hétköznapi hentesfiúval, Gyulussal, éppoly csábító munkaként tűnik fel, mintha saját maga számára szerezne házasságot. Mintha Johannes nem saját magának, hanem a megtévesztésnek szánt támogatott ifjúnak, Edvardnak szánná Cordéliát. Csábító ugyanis az, aki többet tud, mint akit elcsábít, és akinek ez a többlettudása rejtve marad mint hamisság. Minden boldog párhoz tartozik egy boldogtalan,⁴³ állítja Johannes. Az ÁDÁMCUTKA-ban ez a harmadik maga a csábító

lesz (igaz, bizonyos szempontból mindenki más is). Csakhogy amíg Kierkegaard-nál a csábítás célja az, hogy a naiv reflektálttá váljon – vagyis a hamisság lehetőségévé –, addig az ÁDÁMCsutka-ban a csábítás mint közvetett hazugság célja éppen az, hogy Iboly naiv maradjon. Vagyis mivel Iboly épp naivitása miatt nem tudja színészként jól eljátszani a naivitását, csak úgy tudná, ha meglenne benne a hamisság lehetősége, maga az ÁDÁMCsutka elbeszélése is hazugságot épít Iboly köré, hogy a naivitás megmutatkozzon. Ezért is marad el a szüzesség felkínált elvesztése (amit a megvalósulatlanság ellenére vagy talán éppen azért, a korszak irodalmának egyik legérzékibb jelene ábrázol): azért, „[h]ogy ne hazugsággal kezd az életet avval az emberrel, akivel együtt fogsz megöregedni”.⁴⁴ (Kiemelés: TT.) Az emlék és a fájdalom mint „ajándék” – vagyis a hiány mint valami –, az „elmaradt élet szépsége”⁴⁵ ugyanakkor azt sejteti: egyedül a csábítás – még ha nincs is a szó szoros értelmében csábító – befejezetlensége garantálhatja a kapcsolat igényének fennmaradását. A létre nem jött kapcsolat leendő emléke így a fantázia terébe kerül – „Ha moziban ültök, ha olvasol, ha zenét hallgatsz este, megfájdul majd a szíved”⁴⁶ –, hasonlóan a PYGMALION öntudatlan csábításának végkifejletéhez. A színdarab színpadon nem látható, csak prózában olvasható utószava szerint bár Eliza alapvetően elégedett „hétköznapi” életével, néha ábrándozik Higginsről. „Mindnyájunknak vannak ilyen titkos ábrándjai.”⁴⁷ Shaw drámájának egyik legfontosabb jellemzője a dramaturgiai értelemben vett happy end elutasítása (amit majd a musical és annak filmváltozata ábrándosan visszacsén), a színdarab ezzel sajátos realizmust is imitál, mintha elleplezné megalkotottságát: ebben – akárcsak a happy end átértelmezésében – rokon az ÁDÁMCsutka-val.

„Senkinek se mondom”?

A LILA ÁKÁC és az ÁDÁMCsutka regényváltozata hangsúlyozottan nem irodalmi szövegnek tünteti fel önmagát. „Mondd, utánozzuk az írókat?”⁴⁸ kérdezi a LILA ÁKÁC elbeszélője, aki eszerint nem az, miközben az ÁDÁMCsutka kezdete szerint a most olvasottakból regényt „kéne”⁴⁹ írni, vagyis amit most olvasunk, nem az. „Most nem lesz írás, csak jegyzetelés.”⁵⁰ A LILA ÁKÁC imitált beszédhelyzete a csevegés, az ÁDÁMCsutka-é a napló, ám ez a kétfajta megszólalás is állandó átfedésben van egymással, miközben a meghatározóan vallomásos hangvételt látszólag az aposztrófikus törések ellenpontoszzák. A LILA ÁKÁC baráti csevegését hangsúlyozzák az élőbeszéd közvetlenségére utaló közbevetések. Bár ez a beszédhelyzet egy hangsúlyozottan nem mediatizáltnak feltüntetett térben zajlik, a megszólítás mint forma talán nem elválasztható az újságokban megjelenő irodalom természetétől, főleg, hogy maga a LILA ÁKÁC is először folytatásokban jelent meg a *Pesti Napló* hasábjain. A levélformát őrző tárca ugyanis közvetve vagy közvetetten, de mindig az olvasóközönség megszólítására törekszik.⁵¹ Ugyanakkor miközben a LILA ÁKÁC önleírása szerint nem szép-irodalom, távolságot tart az újságokban megjelenő szövegektől is (ahogy az ÁDÁMCsutka magát „spontán” módon író elbeszélésében is az újságba írás mindig mint külső kényszer jelenik meg), a távolságtartás módja ironikus imitáció is lehet: az „eseménytelen” tél elbeszélését rovatfelosztással ismerjük meg. „Mit regélhetek erről a télről neked? Kérlek, oszd be talán, mint az újságot.”⁵² Ám ha a távolságot jelezve is, az újságba való írás stilisztikai örökségét felhasználja Szép Ernő, akinek szinte minden prózai művében visszatérő dikciója abban hoz újat, hogy a kommunikatív helyzetet mint interakciót nem a nyilvánosság alakítása közös terének tekinti, hanem egy hangsúlyozottan „indiszkkrét” közegnek. Ebben a közegben minden mondás: árulás.

„Hát én elmondom neked. Komolyan, barátom, fáj, fáj, pedig már mulatok az akkori érzékenységemen, és mégis rosszul érzem magam titokban, amiért most indiszkkrét vagyok. Ez most

milyen természetes, hogy neked elpanaszolom ezt a nőt, és közben valami örök hazugság csábít, egy illúzió, ami már nincs, szeretné visszahízelegni magát [...] Sajnálj, kérlek. Most elmondom ezt, és aztán szeretném visszavonni, szavamat adni neked, hogy nem igaz, csak kitaláltam, nem így volt, ő, nem volt asszonyom, egy szép regényem, sohase mondtam el neked.”⁵³

A LILA ÁKÁC annyiban különbözik többek között a HETEDIKBE JÁRTAM, a DALI DALI DAL⁵⁴ vagy az INDISZKRÉCIÓ közönséget megszólító nyelvhasználatától, hogy a megszólított látószólag nem egy heterogén közönség, hanem egy egyszeri ember, sejtetve, hogy ilyen indiszkrét dologról nem is lehet máshogy, mint személyesen beszélni. A probléma csupán az, hogy a diszkréció követelményeihez következetesen tartva magunkat, az igazán személyes dolgokról – amilyenek Szép Ernő témái tüntetik fel magukat – senkivel sem lehet beszélni. *„Ezt már nem Ibolyának mondtam, senkinek se mondom.”⁵⁵* A LILA ÁKÁC-hoz képest is az ÁDÁMCUTKA naplószerű – éjszakákra tagolt – narratívája is első látásra ezt a redukciót követi (a közvetlen interperszonális kommunikációt a mediatizált intraperszonálisra cserélve), a vallomást mégis aposztrófék törlik meg folyamatosan. Az elbeszélés már a lelegején számol „kihallgathatóságával”: *„A szeretóm adatait nem adhatom meg tisztességesen, mert ráismernek.”⁵⁶* Az elbeszélés néha úgy tünteti fel magát, mint tapasztalatátadás *„tapasztalattanabb öcséknek”*,⁵⁷ máskor mintha hölgyek⁵⁸ is lennének a néma hallgatóságban. A LILA ÁKÁC és az ÁDÁMCUTKA elbeszélésének feszültségét mindenesetre épp az adja, hogy voltaképpen olyan történetek megosztása, nyilvánossá tétele adja a lényegüket – a Tóth Mancival és az Ibollyal való kapcsolat –, amely történetekhez hozzátartoznak azok szégyellése, a nyilvánosság előtt való rejtgetése.

Paradox módon épp az ÁDÁMCUTKA éjszakákra tagolt, naplójegyzetnek feltüntetett fejezetei mutatják meg, hogy a Szép Ernő-i stílus közvetlenségét – amelynek legszembetűnőbb megnyilvánulási formája a megszólítás – voltaképpen az aposztrófé működése határozza meg, amennyiben az aposztrófé nem csak a beszédhelyzetben részt vevő „én”-t és „te”-t alkotja meg – utóbbit: csábítja el? –, de *„a radikális interiorizáció és a szolipszizmus aktusa”⁵⁹* is. Vagyis a dialógus igénye: önmegszólítás. *„De mondja csak, kedves én, ha nem az a trottór van rajta véletlenül, amelyiknek a blúza hátul gombolódik [...] No? Hallgat?”⁶⁰* Az aposztrófé – Szép Ernőnél mindenféleképpen – nem az „én”-„te” viszonyt alakítja ki, hanem e viszony hiányát kompenzálja.

Az ÁDÁMCUTKA-ban ugyanakkor nem csupán társasági helyzetet imitál az elbeszélő hangja, de a történetet elmesélve a történet szereplőihez is kiszól, így téve jelen idejűvé az idő múlásáról szóló történetet. Ha elfogadjuk, hogy az *„aposztrófé ellenáll az elbeszélésnek, mert mostja nem egy időbeli sorozat pillanata, hanem a diskurzus, az írás mostja”*,⁶¹ azzal kell szembesülnünk, hogy a megszólítás éppen úgy ragadja ki a beszédhelyzetet az időbeliségből, hogy közben mulandóságát teremti meg. Az olvasó mint Galatea megszólítása – életre keltése – a beszédhelyzet mulandóságát is feltételezi. Emellett azonban újra kell gondolnunk mindazt is, amit a Szép Ernő-i életmű nosztalgikus természetéről tudunk. Emlékezzünk megint csak a két szállóigévé lett mondatra: a *„boldog voltam”*-ra és a *„Szép Ernő voltam”*-ra. Mivel a narratíva csak a temporális időt ismeri, a nosztalgia elbeszélése – eleve paradox meghatározásként – csak aposztrófikusan lehetséges, mivel a nosztalgia nem igényel narratívát, hanem törli azt. A cselekményelemek redukcióját, a cselekmény hiányát az elbeszélés túlaradásával való pótlását – vagyis a fecsegést – nem az indokolja, hogy nincs történet, hanem az, hogy van nosztalgia. Ám az elbeszélés és az aposztrófé szembeállítása nem csak ezért fontos: ugyanis míg a temporális időben osztozó elbeszélés megjelenítése a szorosan vett reprezentáció, addig az aposztróféé a produkció: *„ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt”*.⁶² Az aposztrófé: Pygmalion trópusa.

De kicsoda Galatea? Mivel a dialógus elsősorban önmegszólítás, Pygmalion átlényegítése önmagára is irányul. Az egyetlen sikeres átformálási kísérlet is önalakítás: a LILA ÁKÁC színpadi változatában a Mancit Oroszországba közvetítő Angeluszról kiderül, hogy azonos a falra ragasztott plakáton látható csúnya nővel, Angélával, vagyis nőimitátor. Minden, csak nem naiva: a hazugság művésze. A Szép Ernő műveivel foglalkozó olvasó így könnyen ugyanúgy járhat, mint e művek naiv (olvasd: Csacsinszky) fiúi: belekezdnek egy történetbe, egy „regénybe” – például a privát nagyasszonyokról –, aztán utólag rájönnek, hogy a történetük főszereplője egy „ligeti nőcske” volt, hogy maga a történet az, ami átváltozott. „*Hát, kérlek, első májuskor az enyém lett Tóth Mancsi. Csak ezt akartam elmesélni neked.*”⁶³ Pygmalion története helyett talán Náciszról kellett volna beszélünk? Egy olyan Náciszról, aki mivel mimézis által reprezentálhatatlan, nem is eshet szerelembe a tükörképével, de akit szüntelen nosztalgia gyötör egykori önmaga után?

Jegyzetek

1. Vida Lajos: SZÉP ERNŐ ÉLET- ÉS PÁLYARAJZA. Csokonai, Debrecen, 2007. 163.
2. Szép Ernő: ÁDÁMCsutka. Athenaeum, 1935. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Szép Ernő: NÉGY REGÉNY. Noran, 2003. 330.
3. ÁDÁMCsutka, 391.
4. Uo. 473.
5. Uo. 500.
6. Uo. 511. Később Ibollyal mint közvetítővel is üzen: 543.
7. Szép Ernő: LILA ÁKÁC. SZERELMES HISTÓRIA ÖT KÉPBE. In: uő: SZÍNHÁZ. Szöveggondozás, utószó: Réz Pál. Szépirodalmi, 1975. 309–416., 414.
8. ÁDÁMCsutka, 453.
9. Uo. 516.
10. Szép Ernő: HETEDIKBE JÁRTAM. Libelli, Bécs, 1922.
11. Szép Ernő: INDISZKRÉCIÓ. In: uő: HETEDIKBE JÁRTAM. INDISZKRÉCIÓ. Noran Libro, 2010. 241–320.
12. LILA ÁKÁC (SZÍNHÁZ), 365.
13. Uo. 324.
14. Szép Ernő: IGAZGATÓ ÚR. In: uő: FIÚ, LEÁNY. ELFELEDETT DRÁMÁK. Európa, 2006. Szerk. Győrei Zsolt. 81–110.
15. Vö. Theodor W. Adorno: HÓDOLAT ZERLINÁNAK. Ford. Bán Zoltán András. In: uő: A MŰVÉSZET ÉS A MŰVÉSZETEK. Helikon, 1998. 206–207.
16. ÁDÁMCsutka, 332.
17. Uo. 367.
18. Uo. 347.
19. Uo. 373.
20. Uo. 375.
21. Uo. 417.
22. Uo. 463.
23. LILA ÁKÁC, 215.
24. ÁDÁMCsutka, 351.
25. L. Ibolya „*tehetségtelen színművendék, lelkes, naiv, neveletlen*”. Török Sophie: ÁDÁMCsutka. Nyugat, 1935/11. 379–380.
26. Molnár Ferenc: AZ IBOLYA. In: MOLNÁR FERENC SZÍNműVEL Rudolf Novak Gmbh, Bécs, 1972. 495–526., 523–524.
27. Török, 380.
28. LILA ÁKÁC (SZÍNHÁZ), 412.
29. ÁDÁMCsutka, 518.
30. Uo. 544.
31. Vári György: „MINEK A SZÍV, HA ÚGY FÁJ?” In: uő: „AZ ANGYAL A RÉSZLETEKBEN...” Kalligram, Pozsony, 2004. 134–142., 136.
32. Soren Kierkegaard: VAGY-VAGY. Ford. Dani Tivadar. Gondolat, 1978. 468.
33. Kierkegaard, 547.
34. George Bernard Shaw: PYGMALION. Ford. Mészöly Dezső. 5–26. In: uő: HÁROM SZÍNDARAB. Európa, 1971. 28.
35. ÁDÁMCsutka, 462.
36. Uo. 7.
37. A mondat ebben a formájában a színpadi változatban hangzik el. LILA ÁKÁC (SZÍNHÁZ), 415.
38. Uo. 335.

39. Az ÁDÁMCsutka a „*Lila ákác hangulat édes-bús öröme*”. Vida, 162.
40. Vö. „*Coitus után minden jószág szomorú – kivéve Szép Ernőt, aki már előtte is.*” Cserna-Szabó András: A LÉLEK MÉRGE. SZÉP ERNŐ LEVELEZ. In: uő: MÉRGEZETT HAJTÚK. Magvető, 2009. 13–16., 13.
41. LILA ÁKÁC (SZÍNHÁZ), 385.
42. ÁDÁMCsutka, 402.
43. Kierkegaard, 474.
44. ÁDÁMCsutka, 547.
45. „[A]z elmaradt élet mindig olyan szép, abban soha nem csalódunk.” ÁDÁMCsutka, 547.
46. Uo. 547.
47. Shaw, 126.
48. LILA ÁKÁC, 291.
49. ÁDÁMCsutka, 329.
50. Uo. 330.
51. Tóth Benedek: HOGYAN OLVAS(S)UNK TÁRCALEVELEKET? In: Jósika Miklós: BRÜSSZELI TÁRCALEVELEK ÉS MÁS ÍRÁSOK. Szerk. Szajbély Mihály. Széppaloma Könyvműhely, 2000. 237–273.
52. LILA ÁKÁC, 187.
53. Uo. 278.
54. Szép Ernő: DALI DALI DAL. Pantheon, 1934.
55. ÁDÁMCsutka, 538.
56. Uo. 332.
57. Uo. 434.
58. Uo. 465.
59. Jonathan Culler: APOSTROPHÉ. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3. 370–389., 381.
60. ÁDÁMCsutka, 546.
61. Culler, 386.
62. Uo. 387.
63. LILA ÁKÁC, 315.

Markó Béla

VISZONYLAG EGYSZERŰ

*Giovanni Bellini: Pietà
1505 körül, olaj, fa, 65x90 cm,
Gallerie dell' Accademia, Venecia*

Úgy tűnt pedig, hogy minden, s mégse több,
ahogy belém hatol, majd visszaretten,
mint sűrű lomb között a fény a kertben,
ha múlik már a lázas délelőtt,

s nyilván tudom, hogy semmi sincs belül,
csak rostok, csontok és kusza csatornák,
hozzák-viszik, aztán kupacba hordják
a fájdalmat, de szétterül s elül

megint, míg én kívülről figyelem,
hogy végül is vajon mi van velem,
és vágyom bennebb: ennyi a magány,

s viszonylag egyszerű, mint amikor
az ember rég elhagyta valahol
a kulcsot, s benéz saját ablakán.