

Szakralizáció és de(és/vagy re)szakralizáció

– Kosztolányi Dezső: *Lucifer a katedrán*

Zákány Tóth Péter

Kosztolányi színházkritikáiról a nem oly távoli múltban elhangzó egyik értékelés szerint a szerző írásaiban kirajzolódó színházélmény nem a vizualitáson, hanem a szép szövegmondáson alapul.¹ Tanulmányaiban „abszolút prioritást élvez az író és a dramatikusszöveg,”² s ezért a legtöbbször nem a színházi élmény sajátosan egyedi, másra vissza nem vezethető tapasztalatából, hanem az író és az irodalmi szöveg ismertetéséből, vagy az ezekhez rendelhető, a korban kanonikusnak számító értelmezések valamelyikéből indul ki, ezek teljesülését kérve számon a művek színházi adaptációján. Minthogy azonban, miként azt Kékesi Kun Árpád látja, a kortárs színházzszeniotikában már egyenesen közhelynek számít, hogy a színdarab és a belőle készült színházi előadás verbális jelei között azért „nincs [és nem lehet] azonosság,” mivel nemcsak „más-más jelrendszeren keresztül jönnek létre,” de „a betűk és a hangok elhanyagolhatóan látszó különbsége valójában az eltérő jelrendszereken keresztül képződő jelentések” diszkrpanciáját eredményezi, így innen nézve feltételezhető, hogy Kosztolányi igazából nem számol a kétféle tapasztalatnak a jelentések létrejöttében játszott nagyon is aktív szerepével.³ Ebből következik, hogy amikor Kosztolányi látszólag színházról ír, azaz a színészi játékra, a gesztusokra, a jelmezekre, a mimikára, a díszletek megjelenésére, a megvilágításra koncentrál, akkor is inkább irodalmárként viselkedik. A színház Kosztolányi felfogásában Kékesi Kun szerint akkor jó, ha megfelel az irodalmár szövegről alkotott elvárásainak, s emiatt valójában úgy tekint arra, mint művész és kultúra közötti pusztá közvetítő átmenetre.⁴

Ennek némileg ellentmond, hogy Kosztolányi, úgy tűnik, nagyon is tisztában volt a különféle médiumoknak az értelemképzést meghatározó sajátos jelentőségével. 1929-ben például, a beszélőfilm és a színház párviadaláról gondolkodva, úgy véli, hogy „a beszélőfilm végre megadta a kegyelemdőfést az amugy is végelgyengülésben szenvedő színpadnak.”⁵ A színház gyöngéi éppen abban a törekvésben válnak a leginkább nyilvánvalóvá, ha ez a közvetítő megpróbálja elérni és lekövetni a hangos film technikai lehetőségeit, amelyben „az érzékelhető anyag, egy fej, egy szem, egy gép kattogása, a patak csobogása, a lomb susogása, a gyerek sírása, nevetése, dudorászása, százszor szebben beszél minden filozófiai bölcseségnél.” A beszélőfilm előnye, hogy az akusztikai ingereket „ép úgy érzékeljük, akár a tárgyakat.” Ehhez viszonyítva a színpad nyújtotta tapasztalat meglehetősen szegényes a magyar író szerint: „Szavak, kongó szavak! Kasírozott díszletek között szavak izzanak, szavak ágálnak, szenvedélyimitátorok jönnek-mennek és a szűk térre határolt játékot leöntik a filozófia mártásával.” Nem véletlenül nyugtazza úgy már 1918-ban, hogy a színház, amely „egy kissé amerikasabb ütemet vett fel,”⁶ jövője az expresszionista színpad. Ennek képviselői ugyanis már „lehetetlennek érzik azt, hogy a színész pusztán ábrázolja az életet, a polgár pedig azon csodálkozzon a zárt székében, hogy a komédiás pont úgy veszi ki tárcájából a cigarettát, mint ő maga.” Díszleteik nem „valóságmásolók többé”. Nem „egy erdőt, kastélyt jelentenek, hanem valami önálló művészi mondanivalót.”⁷ Ami tehát a színház befogadója

1 Kékesi Kun Árpád, *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, H. n. [Bp.], Anonymus, 1998 (Újraolvasó), 340.

2 Uo., 339.

3 Uo., 340.

4 Uo., 343.

5 *A beszélőfilm és a színpad. Babits Mihály, Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső a beszélőfilm és a színház párviadaláról*, Bácsmegeyi Napló, XXX. évf. 314. sz., 1929. nov. 17., 39.

6 Kosztolányi Dezső, *Játék a porban* = Uő., *Színházi Esték II.*, s. a. r. és jegyz. Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, 726.

7 Uo., 727.

számára, Lacan kifejezését kölcsönözve, a legjobb esetben is csak képzetes, az a film nézője számára nagyon is valós lehetőségnek bizonyul.⁸

Kosztolányi szerint ugyanakkor, akinek egyik korai írásában a dráma története nem választható el a médiumok és magának a színház épületének a változásától, a színpadi illúzióknak ez az alighanem a film hatására bekövetkező gyökeres átalakulása magán a dráma szövegén is nyomot hagy. A naturalista dráma jelentősége pontosan abban rejlik, hogy, leszámolva a romantikus színjáték „cikornyás, lovardaszerű” épületeivel, egy a számára megfelelőbb helyet keres, amelyet egy olyan „intim skatulyához” hasonlít,⁹ ahol „sallagnak”, „romantikának”, „koturnusnak”, deklamációnak nem hogy nem találni nyomát, de mivel a színészek viszonylagos közelségben helyezkednek el a közönséghöz, ezért minden csupa egyszerűség és elemző mélység, mint Gerhart Hauptmannál vagy Ibsennél. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a fényképezés, ami a korábbi, Alberti-féle ablak alapján építkező festészet reprezentációról alkotott elképzelését is fokozatos újragondolásra készítette, az Kosztolányinál, a dráma esetében, „a naturalizmusból indul ki, és a drámai realizmuson át halad a szimbolizmusig.”¹⁰ Egészen odáig, hogy Strindberg és Maeterlinck a „jelenből látszólag kikapcsolva, érzelmi világuk s az örök emberi szenvedések végtelenségében él,”¹¹ és főként az utóbbi, egy „bizarr, fantasztikus meseszálakból szőtt világba ragad.”¹²

Mindebből joggal lehet következtetni arra, hogy miközben a különböző médiumok Kosztolányi felfogásában nagyon is hatással vannak egymásra, addig az egymás felől érkező kihívásokra adott válaszaik már nemcsak hogy nem érthetők meg maradéktalanul e külső tényezők felől, de azok jellege saját implicit vagy explicit szabályszerűségüknek megfelelően alakul. A színház például, azért hozza létre szimbolikus formáját, mert nem tudja felvenni a versenyt a beszélőfilm akusztikai és vizuális ingereket egyszerre megjelenítő lehetőségeivel. Amennyire viszont a színpadi szimbolizmus vagy expresszionizmus még valóban tekinthető egyfajta reakciónak a korabeli technikai médiumok által létrehozott újfajta reprezentációs formákra, és Maeterlinck, illetőleg a színház intim formája ennyiben valóban összemérhetővé válik a hangos film egykorú diadalával, addig azok a módszerek, amelyekkel ezeket a válaszokat létrehozzák, már nem.

Ugyanerről a viszonylagos összemérhetetlenségről árulkodik, amikor Kosztolányi a fordítás mibenlétéről nyilatkozik. Ahogy épp *Az ember tragédiája* kapcsán írja, ennek a műnek az a „külön tragédiája, [...] hogy vajmi nehéz egy másik nyelven megszólaltatni.”¹³ A francia fordító, Vautier, anélkül, hogy látta vagy tudott volna a *Tragédia* eredeti szövegében számos ponton fellelhető, már a korban is egy kicsit kopottnak érzett szóképeknek az Arany általi szemléletesebbé tételéről, a kifejezéseket jóval kevésbé plasztikus formában adja vissza, ezzel visszatérve Madáchnak a változtatások előtti megoldásaihoz. Ennek oka Kosztolányi szerint az, hogy bár a mű fölépítése, egyenes vonalvezetése kifejezetten alkalmassá teszi a francia tolmácsolásra, mégis, ha kifejezései eszmeibbek, légiesebbek és formailag elvontabbak, akkor sokkal inkább megfelelnek a francia szellemnek. Hiszen „a fordítói munka veleje – mint írja – éppen az, hogy mindent áthangoljon a maga formanyelvére, mert egy alkotást csak így lehet közel hozni honfitársaihoz.” (Pesti Hírlap, 1931. szeptember 20.)¹⁴ A létrejövő eredmény akkor is más, és akkor sem igazolható a forrásszöveggel, ha fordító egyébként kifejezetten ragaszkodott az eredetihez.

Ezt az eltérést máshol, a festészet évszázados analógiáját felhasználva, de már egy technikai médiummal, a fényképezéssel alkotott viszonylatában, kifejezetten a fordítói tevékenység reprezentációs viszonyaival magyarázza. Az *Ábécé a fordításról és fordításról* írója úgy vélekedik, hogy az „igazi műfordítás nem úgy viszonylik az eredetihez, mint a festmény másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol.” Majd rögtön hozzáteszi, hogy ennek ellenére „a festmény hűbb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.”¹⁵ A mondat kétértelműségét az adja, hogy míg az első esetben az eredetivel alkotott viszony egy másik műalkotásra irányul, a főként megengedő,

8 Friedrich Kittler, *Optikai médiumok: Berlini előadás*, ford.: Kelemen Pál, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 31–32.

9 Kosztolányi Dezső, *A forradalmi dráma* [1907] = Uő., *Színházi Esték II.*, 675.

10 Uo., 677.

11 Uo., 678–679.

12 Uo., 679.

13 Kosztolányi Dezső, *Madách franciául* = Uő., *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk.: Réz Pál, Bp., Osiris, 2004., 147.

14 Uo., 149.

15 Kosztolányi Dezső, *Ábécé a fordításról és fordításról* = Uő., *Nyelv és lélek*, vál. és s. a. r.: Réz Pál, Bp., Osiris, 1999³, 512.

mintsem kizáró vagy tagadó jelentésű mondat második felében már elsősorban a két műalkotás közös referenciapontjáról esik szó, hogy végül ez a kétféle viszony, együttesen egy harmadikkal, a fényképészettel kerüljön összefüggésbe. A szöveg szerzője erre paradoxonokon keresztül hívja fel a figyelmet. Az első állítás inkább azt sugallja, hogy a fordítói munka analógiájaként felfogott festmény azért nem lehet egy másik ugyanilyen műalkotás másodlata, mert eszközei elégtelensége miatt szükségszerűen alulmarad az eredetiért folytatott versengésben. Erre utal a mondat két nagyobb egységében festészet és fotográfia összehasonlítása. Majd rögtön cáfolja is ezt. A festészet pontosan azért hűségesebb eredetiéhez a fényképészettel minden részletet megmutató másolatánál, mivel anyaga ellenáll a vágyott cél megvalósításának. A fotográfia a legjobb esetben is csak elhitetni tudja így magáról, hogy megjelenésében a valóság pontos mása. De valójában az emberi megismerés antropológiai korlátozottsága, a világ mediatizált jellegéből adódóan, minden esetben alaptapasztatlnak minősül. Nem arról van szó tehát, hogy mind a festőnek, mind pedig a fordítónak le kellene mondania a reprezentáció lehetőségéről a beszélőfilmhez, vagy akár a fényképészethez képest. Csupán arról, hogy minden nyelv, miként valószínűleg minden médium „anyaga”, „különböző.” Ebben az értelemben a szobrász azért oldja meg másképp a feladatát, ha „márványból vagy fából kell kimintáznia egy alakot,” mert, mint állítja, ez az „anyagszerűség változtatástparancsol rá, s a szobron mindketten dolgoznak, a szobrász és maga az anyag.”¹⁶ Baj csak akkor van, ha az így keletkező, teljesen különböző eredményt úgy próbáljuk meg egymással összemérni, hogy eközben elfelejtkezünk az őket alkotó rendszerek sajátos természetéről. Amennyire Kosztolányi a nemzeti nyelvek eltérő sajátosságai miatt a kulturális egyenértékűség szószólójának bizonyul (Madách műve ezért válik franciául megszólaltatva tulajdonképpen olyan másik alkotássá, amely a magyar olvasó elvárásai alapján igazából nem megítélhető)¹⁷, ugyanúgy nagy valószínűséggel kifogásolhatóvá válik az a kijelentés, amely a színház világát, a mozi látványt és akusztikát látszólag térbeli korlátok nélkül ötvöző szemiotikája alapján ítéli meg.

Az egyszerre szűkebb és tágabb értelemben vett kultúra- és médiumközi fordítás lehetetlenségének a problémája azonban Kosztolányinak a klasszikusokkal szembeni viszonyában szintén felbukkan. Amikor például a Bácskai Hírlapban megjelenő egyik korai írásában¹⁸ arról a riasztó ellentétéről értekezik, amely Madách vidéki elszigeteltsége és a századfordulós, fővárosi polgárnak a fővárosban felállított Madách-szoborra vetett értetlen pillantása között feszül, akkor ezért az értetlenségért a nagy műveknek kijáró értelmezések elmaradását teszi felelőssé. A szobor, mint állítja, nem csupán elkésett, hanem azért, mert elkésett, egyidejűleg néma és éppen ezért idegen is marad. Ahhoz, hogy a szobor némasága megszűnjön nézője előtt, csak az egyik lehetséges magyarázat, a felállítás kései időpontja. A néma szobornak szüksége van a szavak segítségére, hogy Madáchnak ez az alapvető elszigeteltsége feloldható, és egyáltalán közvetíthető legyen. A cikk szerzője nem véletlenül hasonlítja az értelmező tevékenységét a fordítóéhoz („A nagy alkotások maguk sohasem törhettek utat maguknak, mindig tolmácsra volt szükségük.”), hiszen Madách korát a jelentől elválasztó időbeli távolságban a legnagyobb akadályt pontosan az a nyelv képezi, amelyben a *Tragédia* szövege egykoron íródott, és amely csak látszólag közös a mai befogadó nyelvével. A fordító és az értelmező ebben az értelemben egyaránt arra törekszenek, hogy egy alapvetően idegen kulturális artefaktumot tegyenek otthonossá a pozíciójukat meghatározó saját-világ határain belül. Ami azonban a forrásszöveg és célszöveg között keletkező nehézségben még a fordító szabadságaként, vagy saját művészi alkotásaként artikulálódik, az itt, a klasszikusokkal kapcsolatosan, már sokkal inkább gyarmatosító és gyarmatosított viszonyával jellemezhető. „A magyar irodalomnak is – írja – meg kell emésztienie ezt a gondolatterhes poémát, s meg is fog vele birkózni, ha nem évtizedek, évszázadok alatt. Addig azonban csak félig nyert csatánk lesz. A kritikának ez a legnagyobb feladata; a nagy műveket mindig újból kell alkotnia, s keresni kell oly nézőpontot, melyből az egész dicső perspektíváját átláthatjuk [...] Meg kell hódítanunk magunknak.” (Bácskai Hírlap, 1905. augusztus 6.)¹⁹

Az értelmező munkáját a szövegben jellemző igei metaforák, amelyek a kulinaritás területéről kiindulva, majd ezt

16 Uo., 512. Kosztolányi innen nézve tehát a médiumok szubsztanciális sajátosságaiból vezeti le a hozzájuk kötődő esztétikai elképzeléseket. Ezzel kapcsolatban lásd, Kékesi Zoltán, *A művészetek „médiabarca” 1927 körül = Kép – írás – művészet: Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk.: Kékesi Zoltán és Peternák Miklós, Bp., Ráció, 2006, 193.

17 Kosztolányi, *Madách franciául*, 149.: A *Tragédia* fordításáról szólva megjegyzi, „hogy az, ami nekünk túlon túl franciás, otthon önekk talán éppen hétköznapian közvetlen és meghitt. Ebben a pörben mi nem lehetünk bírák. Csak tulajdon anyanyelvünkben ítélkezhetünk. Mindössze megállapítjuk, hogy két szellem küzd egymással, mely oly messze van, mint két világ.”

18 [Kosztolányi Dezső], *Heti levél*, Bácskai Hírlap, IX. évf. 179. sz., 1905. aug. 6., 4.

19 Uo., 4.

egy alapvetően militáris retorikába bekapcsoló átmeneten keresztül, egészen a hódítás fogalmát már az újraalkotás költői tevékenységének analógiájaként kezelő használatig terjednek, arra utalnak, hogy a műalkotás nem választható le az értelmezése során megvalósuló konkretizációtól. Ennek köszönhetően a klasszikusok nem egyszerűen csak megváltoznak, vagy ahogy Kékesi Kun Árpád fogalmaz, nem tekinthetők pusztán „a priori” létezőknek saját interpretációjukhoz képest²⁰, hanem sajátos identitásukat majd az a kritikus fogja létrehozni, aki kezdetben, egy tőle látszólag független irodalmi alkotáshoz viszonyult. Másfelől viszont paradox módon az értelmezésnek éppen ez a sajátos természete segítheti hozzá befogadóját olyan nézőpontok megtalálásához, amelyből „az egész dicső perspektíváját átláthatjuk.”²¹ Ami azt jelenti, hogy Kosztolányi értelmezésről adott felfogásában minden fordított: közeledésünk inkább eltávolít, távolodásunk ugyanakkor inkább hozzásegít az ilyen művek tanulmányozásához.

Ennek a Kosztolányi által vázolt értelmezői szituációnak a tipikus alaphelyzete a *Lucifer a katedrán*.²² Az egyfelvonásos valamikor a *Tragédia* párizsi színe után kezdődik 1923-ban, a jelenben, miként a szöveg elején található szerzői utasítás ezt pontosan megnevezi, a Madách-ünnep évében²³, miután Lucifer és Ádám, egy Párizsból tartó hatórás repülőút után, megérkeznek az egyszerre osztályteremként (katedra, tanári asztal) és egyszerre otthonos milióként funkcionáló helyszínre. Ez nem meglepő, hiszen Kosztolányitól egyébként sem állt távol, hogy a művet korának eszmétörténeti összefüggéseiben helyezze el. Más írásaiban például többször visszatérően tett utalást arra, hogy a *Tragédia*, a kifejezés hagyományos értelmében, nem tekinthető szabályos drámának. Hiányzik belőle a „hely-, idő- és cselekményegység”; hősei nem a dramaturgiai meghatározásoknak megfelelően küzdenek; Ádám pedig „a Biblia embere,” álmában úgy zárandokol végig a világtörténelmen, „akár egy freudi önelemző kúrán.” (Sínházi Élet, 1927. június 5.)²⁴ Ezt itt inkább a közelmúltbeli történelmi eseményekre történő számos utalás helyettesíti. Szó esik benne az első világháborúról, Trianonról, az 1917-es októberi orosz forradalomról, jóvátételi bizottságról, miközben a szereplők világát egy erősen amerikanizálódott környezet képezi, ahol „Jazz-band üvölt” és „négerök hörögnek.”²⁵ Ehhez ráadásul Madách művének történelmi tablóit csak nagyon halványan képeznek hátteret. A darabban egyáltalán nem jellemző, hogy mint Ádám, az 1917-es októberi orosz forradalmat az egyiptomi és az athéni színház tapasztalatán keresztül lássa („Tudós vesz éhen, álmodó bukik. / Az egy, kiváló – milliók miatt.”),²⁶ vagy mint Lucifer, a jelent értelmezze a londoni színház örökre kimerevített pillanataként („Az emberek egymás nyakát tiporják, / Pénzért loholva.”)²⁷ Sőt, alaphelyzetét éppen a politikával való szembefordulás biztosítja, amelynek során a *Tragédiából* ismert, mindaddig közéleti emberként fellépő Ádám, lelépve a történelem színpadáról, immáron otthon szeretne és „álmatag magányt.”²⁸ Madách művében ennek párja csak az úgynevezett keretszínekben tűnik fel. De míg ott, az utolsó ilyenben is, az emberiség ösatyjaként, Ádám inkább a világtörténelem kezdetén áll, addig itt, annak főként a végén, azt sugallva ezáltal, hogy nincs további jogosultsága a közéleti ember típusának. Ezt támasztja alá az az otthonosan berendezett, intim, lakásszerű környezet, amely elsősorban nem a darab látványelemeire, hanem a szereplők között zajló dialógusokra helyezi a hangsúlyt, és amelynek keretei között Ádám, Lucifer tanácsára, tanári vizsgát tesz, hogy a jövőben pénzkeresethez juthasson. Ez alól egyedül csak a hátsó falon található Madách-büszk fog kivételt képezni. A szobor megjelenésének a tétje valójában az, hogy „a halhatatlan. / A végtelenség büszke kömezejében / [...] fagyos, nyugodt [...] homloka,”²⁹ a darab végére megelevenedjék.

A szereplők csak kezdetben fordulnak egy látszólag külső instanciához, ez esetben a *Tragédia* szerzőjének a személyéhez, egyébként ezt a viszonyukat, még ezzel a külső instanciával is, saját szerepükön keresztül hozzák létre. Így Lucifer szerint Ádám azért választja a vizsga tárgyául az irodalmat, mert „Botor rajongó”.³⁰ Lucifer pedig a *Tragédi-*

20 Kékesi Kun, 340.

21 Kosztolányi, *Heti levél*, 4

22 Kosztolányi Dezső, *Lucifer a katedrán (Játék egy felvonásban)*, Nyugat, 1923. február 1., 3. sz., 152–160.

23 „Történet a Madách-ünnep évében, 1923-ban.” Uo., 152. o.

24 Kosztolányi Dezső, *Johann Wolfgang von Goethe = Uő., Sínházi... I.*, 120.

25 Kosztolányi, *Lucifer...*, 153.

26 Uo.

27 Uo.

28 Uo.

29 Uo., 155.

30 Uo.

ából ismert alakjához hasonlóan, az Úr teremtésének a tagadójaként, most Madách szövegének a tagadójává válik: „Romboltad az eget – mondja neki Ádám – / S alkotni nem tudsz [...] Most rombolod az isteni írást. / És nem tudsz írni.”³¹ Ennek egyik legfontosabb eszköze, miként ezt az előbbi idézet is jelzi, hogy Madách műve Kosztolányi adaptációjában párhuzamba állítódik a *Tragédiában* lévő isteni teremtéssel. Azaz Kosztolányi egyfelvonásosában Ádám és Lucifer úgy viszonyul *Az ember tragédiája* szövegéhez, mint Madách művében a két főhős a teremtés keretszíneiben található „valóságos,” és a történelmi színeiben fellelhető lehetséges megvalósulásaihoz.³² Ez alól egyedül Éva kivétel, aki úgy tűnik, hogy pretextusától függetlenül tölti be az Ádámot vizsgáztató „doktoressza” hivatását. Egészen addig a pontig, amikor Lucifer, látván, hogy ismét felébred benne az Ádám iránt érzett vonzalom, emlékezteti arra, hogy ő is csupán a *Tragédiából* ismert szerepét játssza. Szemben a másik kettő között lezajló párbeszédekkel, mindaddig egyikőjük sem szólítja a nevén. Akkor is csupán Lucifer, miután emlékeztette saját előképére („Hűtlen szövetséges, kimindig elhagysz, / E szerepet még most sem untad el”).³³

Azonban annak ellenére, hogy az isteni teremtés és Madách művének textusa explicit módon párhuzamba állíthatók egymással, az egyfelvonásos világosan jelzi, hogy a dráma szereplőinek annak szerzőjéhez való viszonya nem képzelhető el a romantikához (nem melleleg elsősorban utólag) kötődő paradigmán belül. Egyfelől látszólag teljesen autonóm emberi kapcsolatot ápolnak az íróval. Ennek alakképlete a szeretet vagy az elutasítás. Másrészt ez kiváló lehetőséget teremt arra, hogy ebbe a viszonyba *Az ember tragédiáját* övező, a korban nagyon is ismertnek számító irodalomtörténeti értelmezéseket szintén bevonják. Ebből következően a szerzőhöz még akkor is szövegeken keresztül kapcsolódnak, ha mint Éva, akihez erősen kötődik az a szerzői biográfiára alapozó irodalomtörténeti közhely, hogy figuráját Madách, felesége, Fráter Erzsébet alakjáról mintázta volna, látszólag kivezet a szövegből.

Így Ádámmal szemben, aki mindvégig az isteni teremtés mintájára fogja fel Madách alkotását, Lucifer egy alighanem pozitivistá tudós álláspontját foglalja el. A leginkább azt kifogásolja benne, hogy mindegyik szín valamelyik európai előd (Fourier, Carlyle, Shelley, Byron, Goethe) túlzott hatását tükrözi.³⁴ A jelenet pontosan a fordítottja a *Tragédia* nyitó színének, ahol Lucifer, a tagadás ősi szellemeként azt állítja, hogy létezése ugyanúgy mindörökké fogva való, akár az Úré. Az Úr válaszában egy kérdést intéz hozzá („Hah szemtelen! – mondja – nem szült-e az anyag, / Hol volt köröd, hol volt erőd előbb?”), amelyre Lucifer a kérdés irányának a megfordításával válaszol: „Ezt tőled én is szintúgy kérdehetem.”³⁵ Ezzel arra utal, hogy a teremtés előtti állapotra vonatkozó helyet firtató kérdés az Úr esetében ugyanúgy értelmetlen, mint az ellenlábás esetén. Kosztolányi darabjában ez hasonló módon történik, igaz, ott a teremtést ezzel sokkal inkább afirmáló Ádám szájából hangzik el ilyesmi. Ha tényleg igaz, miként Lucifer állítja, hogy Ádám alakja nem több mint Goethe Faustja, akkor Lucifer figurája azonos Mefisztóval. Lucifer így vagy magát tagadja meg, és akkor kijelentései igazolhatatlanok, nem kell számot vetnünk velük, mert egyszerűen nem is léteznek; vagy ha nem így van, akkor Lucifer minden látszat ellenére hisz a szövegben, mint teremtésben. Jóllehet eközben önmagukra, mindketten mint egy szövegben tételező szerephez viszonyulnak. Nem véletlen, hogy az egyfelvonásos azzal a jelenettel zárul, amint Ádám és Éva, immár hangok nélkül, egy könyvből, feltehetően magából *Az ember tragédiájából* a saját történetüket olvassák. Ezt megelőzően Lucifer már eleve távozott a színről, mert kettőjük viszonyát úgy látta, mint egy Madách-évfordulás előadást.³⁶ Ahogy az sem véletlen, hogy ez Kosztolányi drámájának egyetlen pontja, ahol konkrét utalás történik Madách művére. Éva és Ádám szavait, hogy „Be van fejezve a nagy mű ... / Igen, a gép forog”, a háttérből beszűrődő angyalok kara egészíti ki: „S az alkotó pihen.”

Kosztolányi a *Lucifer a katedrán* után, tudomásom szerint, összesen még három alkalommal tér vissza a Madách-problémához. Mindhárom tanulmánya szövegszerűen is kötődik az egyfelvonásos szereplői szövegeihez, olyannyira,

31 Uo., 157.

32 (Ádám) „Most megtagadtad önmagad, hazug. / És megtagadtad őt is, a teremtőt, / Nem azt, ki fölhívott a semmiből, / Hanem a költőt, a te istened, / Ki drága fájdmalomból alkotott / S úgy pattanál ki látnoki fejéből, / Mint szenvedélyünk körmös angyala.” Uo., 157.

33 Uo., 158. [Kiemelés tőlem: ZTP]

34 Ennek példája lehet, hogy amikor Lucifer a Tragédiabeli szerepére emlékezik vissza, ahol az isteni teremtéssel szállt szembe, akkor önmagát úgy aposztrofálja, hogy „Én ördög vagyok.” Ezzel szemben Madách művének a szövegével, mint teremtéssel való hadakozását már így nevezi meg: „Én tudós vagyok.” Uo., 157.

35 Madách Imre, *Az ember tragédiája: Magyarázatos kiadás*, kiad. és jegyz. Alexander Bernát, Bp., 1900

36 „Ez égi kar énnékem ismerős, / Így énekelnek nyafka angyalok, / Kis cerna-hangon. Szörnyüömöd únom. / Úgy látszik, itt ma holmi ünnepegy lesz. / Madách-előadás. Odébb megyek.” Uo., 159.

hogy szinte intertextuális kapcsolat feltételezhető közöttük. Az egyik ilyen írásában, amelyben Fráter Erzsébet a *Tragédia* Évájának létrejöttében játszott irodalomtörténeti szerepével vitatkozik, a következőket mondja: „A nőről való felfogását Szophoklész és Shakespeare is befolyásolhatta [...] Hogy Fráter Erzsikében csalódott, az nyilvánvaló. De tudta, hogy kicsoda ez a „lidércke”, minekelőtte feleségül vette volna. [...] Nem Erzsikéből támadt Éva, hanem Évából, a költő lelkében élő álomképből Erzsike, akit mintegy előidézett, valósággá bűvölt, hogy megpecsételje vele sorsát, teljessé tegye keserű és sötét költészetét.”³⁷ Mindez azt jelenti, hogy egy szöveggel végrehajtott cselekvés (amennyiben a Lucifer egyfelől Madách születésének 100., a *Tragédia* megjelenésének 60., első színpadra állításának pedig 40. évfordulója alkalmából keletkezett), Kosztolányi számára, a szöveg cselekvése is egyben. És így egy irodalmi mű nemcsak hogy nem választható el saját konkretizációitól, de valószínűleg tévúton halad az az elgondolás, amely a színházi játékot egy szerep pusztá közvetítéseként fogja fel.

37 Kosztolányi Dezső, *Erzsike és Éva* = Uő., *Tükörfolyosó*, 151.



Appia Antica III. – digitális fotó, 2011