

Fráter Zoltán

A csehszlovák nagymama

Kosztolányi válasza a trianoni traumára

■ Alábbi esszéisztikus fejtegetéseimben azt a kérdést bogyozgatom, hogy a trianoni békediktátum milyen nyomokat hagyott a magyar irodalomban, különös tekintettel Kosztolányi Dezsőre, kiemelve egyik kevésbé ismert alkotását. Már a nagyhatalmi konferencia évében és az utána következő néhány esztendőben számos vers és próza tematizálta az ország egyharmadára csökkenését és annak elutasítását. Babits Mihály *Csonka Magyarország*, Juhász Gyula *A békekötésre*, Tóth Árpád *A tejút alatt*, Szép Ernő *Felhő*, Végvári, azaz Reményik Sándor *A gondolat szabad* című költeménye, Babits *A repülő falu*, Móricz Zsigmond *Egy akol, egy pásztor*, Krúdy Gyula *Az utolsó garabonciás*, Szabó Dezső *Kálvinista legenda* és Karinthy Frigyes *Levél* című prózája, valamint Herczeg Ferenc satirikus áltörténelmi egyfelvonásos parabolája, a *Baba-hu* csak néhány kiragadott példa a költői-írói tanúságtételre. A *Baba-hu* – Kosztolányi beszámolója szerint – Attila király halála után játszódik, amikor „a burgundi, bizánci és római határkiigazító bizottság megérkezik az alánok országába, s a szövetségesek fölosztanak egy nemesi portát, és árva gyermekeken, hadiözvegyeken mutatják meg félelmes erejüket”.¹

Volt azonban Trianonnak olyan következménye, amely évtizedekkel a döntés után is érvényesült. Sokak számára úgy tűnhetett, a Monarchiával együtt széttöredezett az egységes magyar irodalom eszméje is. Hosszú esztendőig az irodalomtörténet-írás az úgynevezett határon túli magyar irodalom ketrecében tartotta számon Felvidék, Erdély, Vajdaság, Kárpátalja irodalmát. (A magyar irodalom egységének gondolatát Illyés Gyula az „ötágú síp” metaforájával próbálta fenntartani.) Az elvesztett területeken természetesen korábban is létezett magyar irodalom, elég, ha csak a XX. század eleji Nagyvárad jelentőségére gondolunk, de Kolozsvár, Marosvásárhely szellemi irányítúje sem csupán Budapest volt, az ott élő magyarok tekintettek Párizsra, Bécsre, Berlinre is. A közvetlenebb, elérhetőbb példa azonban mégiscsak Budapest volt. Az új helyzetben,

amikor a szellemi-irodalmi központként ható magyar főváros megszűnt főváros lenni, helyette Bukarest, Pozsony, Belgrád irányítása érvényesült, és a régi országból anyaország lett, az elcsatolt részekben szinte mindent újra kellett kezdeni. Budapest továbbra is megmaradt szellemi-irodalmi központként; ezt a szerepet az új államalakulatok fővárosai nemigen tudták betölteni, holott a határokon kívül rekedt magyar értelmiségnek rendszeresen figyelembe kellett vennie az új körülmények korlátozott lehetőségeit és az új hatalom sajátos igényeit is.

Nem állítom, hogy minden bajért a nagyhatalmak rossz döntése a felelős. Az ország kétharmadának elvesztése, a soknemzetiségű Monarchia felbomlása az I. világháború végén felerősödött nemzetiségi mozgalmak következménye is volt, és a folyamatot a Monarchia vezetői nem tudták megállítani. Elkerülhetetlennek látszott, hogy új államok keletkezzenek a Monarchia romjain, de Trianon legfőbb bűne, hogy a győztesek színmagyar részeket szakítottak el – ez lehetett a legfájdalmasabb a kortársaknak is. Ez a „fáj, ami nincs”, ahogy Karinthy írta, az új határokkal lemetszett magyarlakta területek elvesztése sajog a Monarchiában felnőtt nemzedékekben Trianon után, mint „akinek levágták a kezét és a lábát, sokáig érzi még sajogni az ujjakat, amik nincsenek. Ha ezt hallod majd: Kolozsvár, és ezt: Erdély, és ezt: Kárpátok – meg fogod tudni, mire gondoltam.”² Az orvostudományban fantomfájdalomként ismert jelenség kórtana szerint az amputálás után akár évekkel is görcsös hasogatás emlékeztet a hiányra, arra, hogy a begyógyult seb helyén, annak folytatásaként valami volt, valaminek lennie kellene. Az amputáció sokkja által kiváltott trauma pszichoszomatikus hatása tizenöt-húsz évvel később is jelentkezhet súlyos betegség formájában. Feltételezésem szerint Trianon utóhatása 1920 után másfél-két évtizeddel jelentkezett a magyarországi írók személyes életében, pontosabban halálában. A trauma pszichoszomatikus következményére gondolok, amely jóval később is meg-

mutatkozhat súlyos betegség formájában. Elképzelhetőnek tartom, hogy a Monarchiában szocializálódott, és Trianon idején harminc-negyven éves, beérkezett írók betegségének kialakulásában és korai halálában szerepet játszhatott Trianon traumája. Krúdy Gyula tizenhárom évvel élte túl a végzetes döntést, meghalt ötvenöt éves korában. Egy évvel később Móra Ferencet ugyancsak ötvenöt éves korában éri a halál. Kosztolányi tizenhat évvel a döntés után, szájrákban meghal, ötvenegy évesen. A két esztendővel fiatalabb Karinthy, bár agydaganatát sikeresen megműtötték, két év múlva követi őt, ugyancsak ötvenegy évesen. Babits ötvennyolc éves, amikor hosszú betegeskedés után, 1941-ben elviszi a gégerák. Hunyady Sándor ötvenkét évet él. Csak Móricz jut túl a hatvanon, nem sokkal: ő hatvanhárom éves, amikor meghal. Ezek az alkotók nem öngyilkosok lettek (mint Juhász Gyula, József Attila), nem régóta fennálló betegségben haltak meg (mint Tóth Árpád tüdőbajban). Az évek során, a társadalmi trauma lelki feldolgozhatatlanságának mérgező hatására alattomosan elterjedt bennük a kór, és végzetüket okozta. Kosztolányi Dezső *Negyvenévesek* című, az *Aurora* 1923. márciusi számában közölt cikkében jellemzi a negyvenes éveiket taposó írók állapotát. Ennek a nemzedéknek az „életét derékon törte ketté a háború, s a békebeli emlékei és az új, megszokhatatlanul barbár idők közé esett. Sokkal többet vesztett, mint az igazán öreg, ki az összeomlás után múltjába menekült, vagy az egészen fiatal, ki a változott korban nőtt fel, az ifjúság alkalmazkodó rugékonyságával.”³ Pszichoszomatikus eredetű betegségekről eddig is tudott az orvostudomány. Mindezt nem is túl merészen továbbgondolva talán létezik pszichoszomatikus eredetű halál is, bár azt hiszem, bizonyítani az ilyesmit nemigen lehet. És természetesen vannak ellenpéldák, hosszú életű szerzők, mint Herczeg Ferenc, Tersánszky, Füst Milán, Kassák, Áprily Lajos.

Kosztolányinak – a nagyhatalmak méltánytalan térképábrázolásán megbotránkozó, általános elutasításon túl – a legszemélyesebb indítékai voltak, hogy elfogadhatatlannak tartsa a győztesek ítéletét. Szülővárosa, Szabadka a trianoni döntés értelmében a Szerb-Horvát-Szlóven Királysághoz került (tíz kilométerre Magyarország déli határától). Okkal érezhette úgy, hogy a városban élő szüleit és hűgát elszakították tőle.

Az irodalom eszköztárával mindent meg is tesz, hogy tiltakozásának hangot adjon már 1920-ban. Nevéhez fűződik az írókat, politikusokat, tudósokat felvonultató *Vérző Magyarország* (*Magyar írók Magyarország területéért*) antológia szerkesztése és abban az *Égi jogász* című novella. Az ugyanakkor megjelent *Kenyér és bor* kötet

utolsó ciklusában a háborút követő év zavaros és fájdalmas történéseit éneкли meg, a *Rapszódia* című vers pedig kifejezetten a trianoni döntésre adott azonnali válasz, magyar népdalokra rájátszó sorokkal:

„Nincs, ahová hazatérjek,
ténfergek, mint a kísértet
éjszaka.

Süt a napfény, mégse látnak,
a magyar a nagyvilágnak
árvája.

.....
Így végezték bús hatalmak,
olcsó víz a magyar harmat,
sárba hull.

Mit bánják ők? Nevetnek ők,
várnak ákácós temetők
mireánk.

Édesanyám, minek szültél?
Elhervadtál, megöszültél
hiába.”

Az 1924-ben kiadott *A bús férfi panaszaiban* egyértelműen utal Trianonra a *Nem tudtam én dalolni nektek...* kezdetű, 1921-ben született vers: „Süket, kopár földnek kiáltok, poros hazám szegény fia, / mert nem veri már vissza versem a Kárpát és az Adria.”

A Trianonnal foglalkozó, említett művek sorát – és alapvetően ez írásom voltaképpen célja – szeretném kiegészíteni egy újabb és idáig nem sokat emlegetett Kosztolányi-szöveggel, amely már kissé megváltozott szemlélettel szól Trianon következményeiről, mindössze öt évvel a tragédia után. Az alkotás már csak azért is rendszerint kimarad a felsorolásból, mivel az irodalomtörténet még Kosztolányi életművén belül sem látja mérföldkönek. Maga a műnem sem jellemző az íróra, hiszen drámáról van szó, a *Patália* című, egyfelvonásos játékról. Egyetlen komolyabb szakmunka foglalkozik vele, Szilágyi Zsófia tanulmánya,⁴ de értekezése nem tér ki az általam most részletezendő olvasat lehetőségére.

A groteszk jelenet⁵ a *Piroska és a farkas* meséjének átigazított, újraírt, modernizált változata. Ámde igencsak megváltozik itt minden. A darab a színházi világban játszódik, színház a színházban, és a kulisszák mögé, az öltözők világába vezeti a nézőt. Piroska megmarad ugyan kislánynak, bár bizonytalan életkorú gyerekszínésszé

válik, a farkasból női vetélytárs, primadonna lesz, a vadászból szerző, s a gyanús gyülekezethez csatlakozik Vezér néven a színigazgató és a vadász szerepkörét betöltő újságíró, no meg néhány kisebb jelentőségű színész, színésznő. Egyedül a nagymama marad nagymama, noha belőle viszont egészen XX. századi nagymama lett. A kis darabban a színház üdvöskéje, a gyermekszínésznő Piroska és a féltékenykedő primadonna vetélkedése zajlik. Az általános rivalizáláson és a színpad felosztásán túl – ki hova álljon a végjelenetben – csakhamar kézzelfogható tárgyról vitáznak: valamelyikük rajongója szép matyó babát küldött a „nagy művésznőnek”. Mindketten jogot formálnak az ajándékra, mindketten meggyőződéssel állítják: a címzés nekik szól. Piroska szerint a baba azért az övé, mert ő gyerek, és a baba a gyereké, Farkas viszont azzal érvel, hogy ő a nagy művésznő (szemben Piroskával, aki a kis művésznő), és róla, Farkasról mindenki tudja, hogy babákat gyűjt, a színházi lapok mind megírták, hogy híres gyűjteménye van. Amikor a tulajdonjogi vita már veszekedéssé fajul, a belépő Vezér, vagyis a színigazgató bibliai bölcsességgel próbál igazságot tenni: ketté akarja vágni a babát, hogy a perlekedők egyaránt és egyenlően kapjanak belőle. Az igazságtétel próbához kötését bibliai előzményként említi a *Királyok első könyve* Salamon bölcsessége kapcsán (1Kir 3, 16–28), a témát mások mellett feldolgozta például Klabund *A krétakör* című művében (a *Patáliával* szinte egy időben), húsz évvel később pedig Brecht *A kaukázusi krétakörben*, Grúziába helyezve a cselekményt. A Vezér emeli már a színpadi kellékként használatos kardot, hogy lesújtson a babára, Piroska azonban vad sikollyal kikapja Vezér kezéből a kardot, ezzel a figyelmeztetéssel: „Nem, nem, a babát nem szabad összetörni.” A Vezér meg is jegyzi, hogy Piroska úgy sikoltott, mint a bibliai nő. „Egy kislány anyaszíve sikoltott” – állapítja meg, és Piroskának ítéli a babát. Farkas művésznő persze bejelenti, hogy nem játszik tovább, folytassák nélküle az előadást. Amíg a Vezér és Vadász, a szerző győzködik a primadonnát, addig a nagymama felöltözteti Piroskát. Csak hogy nem a következő felvonás jelmezébe, hanem utcai ruhába, már kabátot is ad rá. Ő ugyanis a „csehszlovák nagymama”, aki Késmárkról jött, hogy hazavigye a fenyvesek közé Piroskát. Eddig némán üldögélt a sarokban, és riadtan felállt, ha ránéztek vagy nevét említették. Pedig a darab kezdetén az öltözőbe betérő Operettkirály nevű színész még azt sem vette észre, hogy zavarában felállt ülőhelyéről. Attól félve, hogy illetéktelensége miatt kérdőre vonják, sőt ki fogják küldeni, ugyanígy felkel és jó ideig állva marad a Komikus, a Vadász, a Civil színész, a Balerina, a Papot

játszó színész felbukkanásakor. Ha valamelyest felfogják jelenlétét, anyaszínésznőnek nézik, és egyáltalán nem foglalkoznak vele. Maga az igazgató is színésznőnek nézi, és megkérdezi tőle, hogy már beöltözött-e, de a nagymama ekkor is csak föláll, majd leül. Piroska még a vita előtt megismerteti Farkással a nagyit, aki anyukája helyett jött el érte. „Az anyuka otthon maradt, vacsorát főz. Megjött a nagymama Késmárkról. A csehszlovák nagymama. Itt van ni, ma ő kísért el.” Nagyanyó a bemutatáskor is csak feláll és leül, egyetlen hangot sem ad. Mivel nem sokkal ezután kiderül, hogy Farkas is igényt tart a babára, Piroska rémülten és értetlenül segítségért könyörög: „Csak nem akarja elvenni tőlem? *Nagymama felé*. Nagymama, és ezt te engeded? Miért nem beszélsz? Lámpalázad van? Megnémultál?” Nagymama ekkor ismét föláll, már beszélni akar, de „csak légüres térben hápog” a szerzői utasítás szerint. Farkas pökhendi kérdésére – „csak nem tetszik képzelni, hogy egy gyereknek babát küldenek?” – megsemmisülten leül. A vita átmeneti kimerülését követően a művésznők a tükrük előtt duzzognak. Nagymama most be akar avatkozni, de Vezér belépésére megint leül. Vezér salamoni próbája és ítélete után Piroska a nagymamához fut a babával. Vadász mézesmázos ígéretekkel ráveszi Farkast, hogy idegrohama ellenére lépjen színpadra a második felvonásban is. Ekkor vezeti ki a spanyolfal mögül a nagymama Piroskát otthoni ruhájában, kezében a babával. „No, gyere, gyerek, báránykám” – szól hozzá enyhe felvidéki tájszóval. Piroska aggódik az előadás és saját fellépése miatt, még régi szerepéből is idéz, amit a nagymama annak tulajdonít, hogy „megbolondították” az onokáját. Piroska csodálkozására azt válaszolja, már tud beszélni, mert megtanult „ezektől”, és Piroskát is meg a babát is elviszi a „maskarák” közül Késmárkra. A hírre, hogy a kis művésznő visszavonul a színpadtól, azonnal megjelenik Vadász, az *Éjfél* című színházi lap munkatársa, aki Késmárk hallatán meglehetősen közheyles fordulattal a „Fütyül a szél Késmárk felett” sort idézi a bujdosó kurucok nótájából. (A „Gyöngé violának letörött a szára...” kezdetű kuruc nóta Bercecsényi Miklósról és a bujdosó kurucokról szól, a nótában eredetileg „süvít” a szél Késmárk felett.) Arra kérdésre, hogy mi lesz Piroskából, a nagymama a maga természetességével azt feleli, hogy végre igazi gyerek lesz, aztán pedig ember, anya, nagyanya. A premiért Vadász azzal menti meg, hogy átírja, pontosabban kihúzza Piroska szerepét, ezután Farkas játssza a magáét és Piroskáét is. A szerző biztos abban, hogy a szerepösszevonást a közönség nem fogja felfedezni. Rutinos színházi emberként határozottan kijelenti: „A közönség semmit sem vesz észre.”

Kétségtelen, hogy Kosztolányi az eredeti mesét radikálisan átalakítja. Más történetet játszat el az ismert szereplőkkel, de a mese szereplőinek karakterét volta-képpen nem változtatja meg. Így lesz a járt útról letérő, önállószkodó Piroskából felnőtté játszó gyerekszínész, az éhes ragadozó farkasból szerepéhes és a szerepéért ölni képes primadonna, a Piroskát és a nagymamát megmentő vadászból az előadást hirtelen ötlettel megmentő szerző. Travesztia ez a javából, kicsinyes szereplők kicsinyes körülmények között. A régi mese helyébe új mese lép, de azt nem lehet komolyan venni. Nem csupán a színpad mesterséges környezete miatt, hanem azért sem, mert az új történet a színházi világon belül is kevésbé felemelő drámai térben, az operett komolytalan világában játszódik. Kosztolányi ebben a korszakban a politikát rendre a színjátékhoz, színjátáshoz, sőt egyenesen az operetthez hasonlítja. Az operett, a színi világ felidézése így a politikai események megvilágításához is kapcsolódik. A politika természetét érzékeltető hasonlataiban Kosztolányi a politikai mozzanatokot a színjátás elemeivel hozza összefüggésbe, máskor a színjátás és a politika történéseit állítja párhuzamba. A németek, hogy a franciáktól átvegyék az I. világháborút lezáró békefeltételeket, „adott jelre – mint a színpadi ügyelő csöngetésére” álltak fel. „Nekünk nem rendeztek ilyen jelenetet. Békeköveteinket még nem hívták meg” – írja például a *Pesti Napló*-ban, 1919 májusában.⁶ Az operett műfaját jellemezve, a „tömegművészet” említése után sokkal nagyobb és véresebb „rendezvényre” emlékeztet 1923-ban, a *Színházi Életben*.⁷ „Hogy is mondták a világháború hadvezérei? Odavetek százezer embert a harctérre, s nem gondolok arra, hogy köztük apák és fiúk is vannak, szívek és agyvelők. A rendező e másik csata hadvezére, odavetett a színpadra vagy kétszáz színészt, nőt, férfit, kisgyereket vagy ezer ruhát, fátolszövetet, bársonyt, csipkét, selyemharisnyákat, lakkcipőket, vadonatúj frakkokat, szalmakalapokat, s a táncoló ruhák és testek e fürgetegével győzött.”

A *Patália* középpontjában eleinte a baba tulajdonjogi kérdése áll, de nem a látványosan kiélezett situációk és a komikumba hajló összeütközések zenés színpadán, hanem az akaratos színésznők öltözőjében. A „kié a baba” gyerekes szócsatáját a teatralitás felfújta érzelmi közege, pontosabban az illúzióra épített operett komolytalanság keretezi. Az igazságos osztozkodás problémája két hisztérika veszekedésévé fajul. A nagymama felelősségre vonása – miért hallgatott sokáig – ebben az összefüggésben értelmezhető. A csehszlovák nagymama nem gyávaságból vagy hanyagságból hallgat, hanem a számára

jó ideig felfoghatatlan és elfogadhatatlan helyzet okozta döbbenet miatt. Hallgat, de figyel, hogy megtanuljon úgy beszélni, ahogy „ezek”, vagyis a maskarások beszélnek. Magához térve az ő nyelvükön közli szilárd elhatározását Piroska kiszabadítására. (A mese ezzel válik travesztált szabadítási történeté is.) A megoldást a színházszababahagyásában látja, szinte szócsökként érvényre juttatva a Kosztolányi-életmű egyik alap gondolatát, amelynek értelmében nem különböző szerepek sorozatát kell játszani, hanem elsődleges mivoltunknak kell megfelelni, annak, ami minden esetlegességen, nemzetiségen, valláson, borszínen túl, akár nőként, akár férfiként az emberlét közösségébe kapcsol minket. Származásunk, nyelvünk elengedhetetlen megőrzése mellett is nem azt keresve, miben, mennyiben más a másik, hanem azt, hogy miben vagyunk közösek. Az egészséges emberi öntudathoz biztos alapokon álló kifejezőkészség és az ott-hon élménye kell. Anyanyelv és haza. Ennek torzulását jól mutatja a Piroska által használt „csehszlovák nagymama” megnevezés, különösen annak ironikus közegében, hogy – mint mellékesen megtudjuk – Piroskát polgári nevén Tóth Piroskának hívják. Akinek tilos használni az anyanyelvét, megnyomorított, más ember lesz. De épp ilyen fontos, hogy a gyerek szabadon megélhesse gyerekiségét, ahogy a nő a nőiségét, anyaságát, nagymamáját.

A trianoni döntés hatása Kosztolányi életművében változó tendenciát mutat. A kezdeti elkeseredett, jalkiáltásos költői gyászbeszédtől a nemzet anyanyelvben egyesítésének hosszú távú elképzelését megfogalmazó, de legalábbis sejtető művek soráig vezet az út. Három-négy év alatt, a 20-as évek közepe felé változik Kosztolányi álláspontja. Már nem csupán hangot ad az elviselhetetlennek, hanem a megoldást, az élhető módot, a modus vivendit is keresi. Ebből a szempontból is olvasható 1923-ban írt regénye, a *Pacsirta*, amelynek közösségi olvasatára is szeretném felhívni a figyelmet. A csúnya lány ironikus-megható története, az egyéni és családi tragédia fő hangsúlya elfedte eddig ezt az értelmezést. Holott a századvégi vidéki Magyarországon élő Pacsirta sorsára árnyat vet a regény megírásának ideje: a két idősík párhuzamba állítható egymással, s a történet ideje mintegy előrevetíti a két évtizeddel későbbi trianoni idő tapasztalatát: úgy nem kell ez az érdektelen, ronda ország Európának, mint ahogy a csúnya lány sem kell senkinek. A párhuzam még erősebb, ha emlékezetünkbe idézzük Pacsirta apjának kora esti álmát, amelyben lányát a földön heverve, „rette-netesen megcsonkítva, kopaszra nyírva, késszúrásokkal mezítelen mellén, holtan”⁸ látja. Természetesen nemcsak előretalásról, hanem visszavetítésről is beszélhetünk, a

megrás idejének traumatikus élménye ölt testet a csúnya lány alakjában és kiközösítésében. Megoldást pedig, ahogy majd az *Édes Annában* is, egyénileg az elviselés és a részvét gyakorlása, társadalmi szinten pedig a keresztény vallás normáinak követése, a szeretet érvényesítése jelenthet a 20-as évek elején írt művek szerint, ahogy például a nyaralás kudarcával hazatérő Pacsirta elalvás előtt Szűz Mária szenvedéseire gondolva csillapítja feltörő kétségbeesését. Kosztolányi kisebb prózai munkáiban is ekkoriban sokasodnak a részvét és az embertestvériség motívumai. 1924 karácsonyán – kísérve a sürgős esetekhez kivonuló orvost, ápolót – terjedelmes riportban számol be a mentők este hattól reggel hatig tartó ügyeletéről *Téli éj, együtt a szenvedőkkel* címmel, a *Pesti Hírlap* hasábjain. Tudósítását a közös kiszolgáltatottság és egymásra utaltság felismerésével zárja. „Csak azt érzem, sápadtan és borzadozva: bábszínház, rengeteg báb, mely velem együtt táncol. Ezt: emberek. És ezt: szenvedők, testvérek, velem együtt szenvedők.”⁹ A bábszerűség (amelyben gépies mozgás, automatizmus ugyanúgy van, mint kényszeres cselekvés) érvényesül a *Patáliában* is. Piroska és Farkas a tükörnél festi magát, a szerzői utasítás szerint a játék „mindig párhuzamos, mint egy bábszínházban”.

A jajgatás, a fájdalom kikiáltása, az igazságtalan döntést követő felháborodás és tiltakozás a megcsönkített ország sokkjának állapotideológiája volt. Ennek eredménytelensége után Kosztolányi a 20-as évek közepére megalkotja a hasznos cselekvés programideológiáját. Mit tehetünk az adott helyzetben, hogyan lehet élni a szétszakítottságban?

Válaszul a nyelvi haza programját dolgozza ki. Ezt szolgálja majd nyelvtisztító mozgalma és az összetartozás hangsúlyozása az elszakított részek magyarjaival már a kezdetektől. 1925 márciusában a *Pesti Hírlap Tavaszi látogatás* című tárcája szerint¹⁰ az éjszaka kellés közepén becsönget otthonába egy fiatal testvérpár, erdélyiek. Párizsba utaznak, de előbb szeretnének elbúcsúzni a költőtől, akit azelőtt sohasem láttak. Az egyik rajzolóknak készül, a másik íróknak. Kosztolányi szinte meg sem lepődik a két fiú váratlan felbukkanásán, anynyira elbűvöli a testvérek üdesége, természetessége. Álomszerű megjelenésük után gyorsan távoznak, és friss, tavaszi kedvet hagynak maguk után.

A nyelvi haza programjának szemléleti alapját többek között a művészi alkotás keletkezéséről gondolkodva találja meg Kosztolányi. Mindenekelőtt megkülönbözteti azt, ami látszik, attól, amit látunk. *Katé* című írásában ugyanazt az asztali lámpát kétféleképpen jellemzi. Egyrészt magas, zöld ernyős porcelántárgynak látszik,

másrészt olyan fényforrásnak látja, érzékeli, amely sikolt, hosszú tüket szúr a szemébe, s ráadásul azt állítja, hogy mind a két leírás igaz. „Mert két lámpa van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Két világ is van. Az egyik kívülem. A másik bennem.”¹¹ A külső és a belső szemlélet elkülönítése segíthet az elcsatolt területeken élő magyarok megmaradásában is. Mi az, ami látszik? Új állam, új emberek, új feliratok, új rendelkezések, új nyilvánosság, ahol nem a magyar a hivatalos nyelv. És mit látok? Ugyanazt a hegyet, erdőt, folyót, utcákat, házakat, rokonokat, barátokat, kedves íróim könyveit a régi, ismerős nyelven. A haza a belső szemlélet világába kerül. Olyannak tapasztalom, ahogy látom. Van belső haza is, azt semmilyen hatalom nem veheti el. Haza a nyelvben, haza a kultúrában. A „könyvek a legjobb diplomatáink”, mondja Kosztolányi, s ugyanitt, gróf Bethlen Istvánnéval készített riportjában említi, hogy Franciaországban egy nemzetközi társaságnak elmesélte *Az ember tragédiája* tartalmát, s az emberek felujjongtak: „Ezt magyar írta?” Attól kezdve több becsülete volt neki, „a magyarnak”, mintha ezer ajánlólevelet mutatott volna. Mellette állt Madách, a diplomata.¹²

A belső haza programjából ered, hogy a 20-as évek közepétől Kosztolányi gyakori témája lesz az anyanyelv. A *Pesti Hírlap* hasábjain borzongva számol be az utcán hallott, az újságban olvasott, a reklámtáblákon látott nyelvpusztító kifejezésekről,¹³ játékos ötletet és pontos megfigyelést vegyítve értekezik a pajzán szóképekről,¹⁴ az idegen szavak magyarításáról és a szinonimák szerepéről,¹⁵ anyanyelv és idegen nyelv sajátos viszonyáról,¹⁶ a majdnem-mondásoknak nevezett közhelyszerű szókapcsolatokról¹⁷ egészen addig, hogy mit jelent számára anyanyelvi megszólalóként magyarul beszélni. Ezt, a magyar nyelvről írt rövidke szerelmi vallomást érdemes idézni: „Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyarul beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb eseménye, melyhez nincs fogható. Nem külsőséges valami, mint a kabátom, még olyan sem, mint a testem. Fontosabb annál is, hogy magas vagyok-e vagy alacsony, erős-e vagy gyöngé. Mélyen bennem van, a vérem csöppjeiben, idegeim dúcában, metafizikai rejtélyként. Ebben az egyedülvaló életben csak így nyilatkozhatom meg igazán. Naponta sokszor gondolok erre. Épp annyiszor, mint arra, hogy születtem, élek és meghalok.”¹⁸

Az anyanyelvhez fűződő bűvös kapcsolat bizonyára nem csupán magyar sajátosság. Román, szlovák, szerb, ukrán és más anyanyelvűek hasonlóan vélekedhetnek. Éppen ezért a nyelv kötelezővé tételében – ki, milyen nyelven beszéljen – nem a mindenkori állam, hanem az édesanya

szava a meghatározó. Eltörölni, lemosni a színről országokat, népeket is lehet – sajnos –, de emberi lelkeket nem. És akkor még egy érv a *Patália* fontossága mellett.

Láttuk, hogy az egyfelvonásos nemcsak a színházi élet paródiája, hanem travesztia is, de érdemes talán még egy műfaji vonatkozásra rávilágítani, tovább indokolva, hogy miért is illik a Trianon-hatást feldolgozó írások közé az életmű számos darabjában megtalálható, politikához társított színjáték- és operett-hasonlaton túl. Kosztolányi a Grimm fivérek meséjéből a szereplők nevét örzi meg, de az eredeti történetet lényegében eltörli, mintegy lekaparva annak hordozó anyagáról, és a megtisztított, ledörzsölt alapot újrahasonosítva kijelöli az új mese irányvonalait, vagyis a régi írás helyét osztja fel újra, mint az új határok a régi országot. Az eljárás maga a palimpszesztus, amely eredetileg annak a papirusztekercsnek, pergamennek vagy viasztáblának volt a neve, amelyről az írást letörölték, leáztatták vagy lemosták, hogy új szöveget rójanak rá. Ily módon azonban nemcsak ügyesen lehetett többször használni ugyanazt az íráshordozót, hanem el is lehetett tüntetni régi korok írásos emlékeit. Az állati bőrből készült pergamen különösen alkalmas volt az írás leáztatására. Annak, hogy Kosztolányi mintegy leradírozza a Piroska és a farkas meséjét és újratervezi a történetet, „áthallásos” jelentése is van. A *Patália* azt is érzékelteti, hogy Közép-Európában a palimpszesztus módszere nem csak a régi szövegeket törli le és írja felül az újjal, hanem létezik politikai palimpszesztus is, amikor a nagyhatalmak kénye-kedve a történelmi térképet rajzolja át.

JEGYZETEK

- 1 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Baba-hu – Két ember – Auernheimer: Szerepkör* (Pesti Hírlap, 1921. november 26.) = Uő: *Színházi esték I–II*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, I., 424.
- 2 KARINTHY Frigyes: *Levél = Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért*. Szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Pallas, 1920, 198.
- 3 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Negyvenévesek = Nyelv és lélek*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971, 361.
- 4 SZILÁGYI Zsófia: „A közönség semmit sem vesz észre” (*Patália*) = *Kosztolányi színpadi művei*. Szerk. BUCSICS Katalin, Bp., MTA – ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport, 2017, 74–97.
- 5 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Patália = Új Idők*, 1925, 10. sz., 227–232. Kötetben először Réz Pál közölte. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Hét kövér esztendő*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1981, 513–536. A jelenet idézetei ebből a kiadásból származnak.
- 6 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Beer úr = Uő: Füst*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1970, 524.
- 7 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Operett = Uő: Az élet primadonnái*. Szerk. URBÁN László, Bp., Palatinus, Intera, 1997, 155–156.
- 8 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pacsirta*. Szerk. FRÁTER Zoltán, Bp., Európa, 2007, 32.
- 9 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Téli éj, együtt a szenvedőkkel = Uő: Hattyú*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1972, 286.
- 10 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tavaszi látogatás = Uő: Hattyú*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1972, 316–317.
- 11 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Katé* (Pesti Hírlap, 1925. február 22.) = Uő: *Nyelv és lélek. i. m.* (1971), 427.
- 12 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Gróf Bethlen Istvánné nyilatkozik a Színházi Életnek* (Színházi Élet, 1925. november 1–7.) = Uő: *Az élet primadonnái. i. m.* (1997), 170.
- 13 KOSZTOLÁNYI Dezső: „Te jó isten... a Svájc... meg a fő-sör...” = Uő: *Nyelv és lélek. i. m.* (1971), 58–59.
- 14 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pajzán szóképek = Uo.*, 60–61.
- 15 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Fellegjáró és elképesztő = Uo.*, 62–64.
- 16 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ha más nyelven... = Uo.*, 66.; *Uő: Anyanyelv = Uo.*, 67–68.; *Uő: Kis nyelvtan = Uo.*, 69–71.; *Uő: Szótárat lapozgatok... = Uo.*, 87.; *Uő: Aki tudja a francia nyelvtant... = Uo.*, 88.
- 17 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Majdnem-mondások = Uo.*, 72–73.
- 18 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ábécé a nyelvről és lélekről* (Új Idők, 1927, 51. sz., 685.) = Uő: *Nyelv és lélek. i. m.* (1971), 74.