

A NOVELLISTA KAFFKA MARGIT

E tanulmány közzétételét voltaképpen köznapi esemény ösztönözte: most jelent meg Kaffka Margit novelláinak legteljesebb gyűjteménye (*Csendes válságok*. Szépirodalmi Könyvkiadó 1969.). Ritka alkalom ez a Kaffka-kutatásban. Kaffka lírája 1914 után elapad. Regényei — a műfaj természetéből következően — csak pillérek lehetnek. A mozgékony novella azonban a pálya ívét is megmutatja: a kísérletet, a kudarcot és a nagy művek feltételeinek létrejöttét. S ennek végigkövetése nem pusztán filológiai érdekességeket ígér. Kaffka Margit egy fontos korforduló írója, életművének értékei a korváltás feszültségének és dinamikájának függvényei. Lírájában a korai népies versek a múltat idézik, a zaklatott szabadversek a kockázatos előrelépés kifejezői, utolsó „litániáiban” pedig az egyensúlykeresés teremt új harmóniát. Regényei — némi fáziskülönbséggel — hasonló írói gondolatmenetet jeleznek: a *Színek és évek* impresszionista regény, a *Mária évei* lélektani felismerésekre épül, az *Állomásokban* eltűnik az esszé és a leplezetlen korrajz, s a *Két nyár* megintcsak szintéziskísérlet, melynek célja a tárgyias ábrázolás felújítása. Ezt a töredékes gondolatmenetet tehetik folyamatossá novellák tanulságai.

A korforduló témái. Az anekdota és az új novella között (1903—1908.)

Kaffka Margit versekkel indult 1901-ben, s 1903-ban már novelláírással is kísérletezett. Első biztatója és kiadója ebben a műfajban is Gellért Oszkár volt: a *Magyar Génuszban* jelent meg első novellája, az *Új típusok*.

Felsőbb nőiskolai internátust mutat be ez az írás. Nincs főhőse, nincs cselekménye: pillanat-kép az internátus egyik szobájának lakóiról. Éppen kimenőnapjuk volt, a nagyváros különböző társaságaiban töltötték el estéjükét s most megbeszélik, feldolgozzák lelkükben, fantáziájukkal továbbélik a magukba szívott „igazi” életet. Azok közül valók, akiket az ország minden részéből elsőeknek hajtott fel „a szükség, a nagyravágás, a tehetség vagy a boldogtalanság — tanulni”. Kétségek között tétovázó, céltalan lelkek. Úgy érzik, egészségtelen, kifacsart életet élnek: dolgozó méhek, akikben visszafejlődött a királynő fajbeli nemessége. Kimenőnapos látogatásaik eseményeit lehetetlenül élményekké szűrik, olvasmányaik hőseinek életét élik, vágyaik memoár-jegyzetekben csapódnak le. Gondolataik „mélyek és harmóniatlanok”. Irtóznak az illúzióktól. Voltaképpen a rombolószellem egyetlen vezérlőjük. Sóvárogva figyelik orvos-jelölt társnőjüket, aki vasakarattal tanul, mert valami akar lenni, tudja, miért él, fel akarja nevelni két öccsét, nem fogják el a „modern” kétségek, s elismerik, hogy ő a legboldogabb köztük, de idegenkednek félszességétől, gondozatlan külsejétől, aszkézisétől, céltudatosságát kísérő kicsinyességétől. S mégis úgy érzik: nem tudnának többé „úgy, derülten tenni-venni a mázas csuprok és bádogsütők közt, eseménytelen napokon át”. Es tudják, hogy a külső körülmények sem teszik lehetővé a visszatérést. De beszélgetésüket riasztó jelenet zárja le: betoppan a felügyelő tanítónő, „sovány, sipító hangú, ráncos arcú vén lány . . . ijesztő, szomorú képe a jövőnek”.

Az *Új típusok* az egész Kaffka-életmű tézise. Motívumai pedig majd a *Mária éveiben* bukkannak újra fel, melynek majdnem vázlata, előképe.

Formailag még éretlen. Túl sok benne a leírás, az elmélkedés. Problémafelvetését, indulatának kifejezését még főképpen gondolataira és érveire bizza a fiatal Kaffka: a tendenciózus cím az egész írást jellemzi. De mindez azt is jelenti, hogy már itt ki tud törni a mese uralma alól, elkerüli a lekerekítő csattanót: nem vállal merev műfaji szabályokat.

Még jó ideig kísérti az illúziók gyűlölete és a szkepszis. Az *Új típusok* „cínikus” szerelmespár-ját külön novellában is megjeleníti. A *gondolkodók* (1903) hősei diákok, szertelen fantáziájuk,

eszések, gőgösek, önmagukban bízők és szépek. Lelküket bonyolult érzések töltik meg. „Imádom az estét, ahogy a reggeleket gyűlölöm — magyarázza a fiú. — Ha látná ezeket az utcákat hajnalban, a fáradt pincéretket, az álmos pékeket, a sáros leányokat! Milyen kongó, üres fővel ébred a világ a kelletlen munkára.” A lány rettegve idézi fel ifjúságát, mely anyja szomorú szerelmét juttatja eszébe. Nem hiszik, hogy a való élet lehetővé teszi a boldogságot. A boldog szerelmet frázisnak tartják, tehát kerülik. Örökös készenlétben állnak egymással és önmagukkal szemben. S amikor egészséges ösztöneik mégis rávezetik őket a kárhoztatott útra, komor kérdéssel árnyékolják akaratlan örömeiket: mi lesz a vége? A lány azzal mentegeti meg magát, hogy könnyedén, póz nélkül, természetesen tud a halálra gondolni, s felismeri, hogy a boldogtalanság is élet. A fiú pedig „gondolatban szinte megfogalmazta már az utolsó levelet is, amit akkor fog írni, a szép frázisaival, tévelygő, nyomorult mentségeivel”.

A *gondolkodók* Kaffka első novellagyűjteményének címadó novellája. Tehát önmagán túlmutató, reprezentatív írás. Olyan íróra vall, aki a dezillúziós, szkeptikus életszemléletet korára jellemzőnek, „modernnek” véli. S ha nagyszámú rokonhangulatú verseivel összevetjük, joggal tulajdoníthatjuk ezt a vélekedést a fiatal Kaffkának. A rombolásnak ez a pátosza főképpen intellektuális élményre vall: bizonyára Nietzsche tanítása nyilatkozik meg benne. Igaz: A *gondolkodók*ban ez annyira közvetett, hogy alig különböztethető meg az általános korhangulattól, máshol azonban, ahol romboló szellemű gondolatomenétet továbbfolytatja az író, az erényen és bűnön felülemelkedő Übermensch kultuszának ismerete nyilvánvaló. Két 1905-ös novellában is (*A veszedelem*, *Igy beszélt az asszony*) felbukkan a vonzó bűn motívuma. Egy későbbi elbeszélésben pedig középponti gondolatát emelkedik az immoralitás tan: a *Rablás* modern fiatalemberre elvi alapon készülődik a bűnre. S hangsúlyos szavakkal mondja róla Kaffka: „nyomatott betű formáiban gördültek agyába a felszabadító ötletek, amiket lelegelevenebbnak hitt, tán Nietzsche-aforizmák, mert fiatal és fogékony intellektusa épp Nietzsche-korát élte hónapok óta már és elmerült e nagy hízelgő szövegeibe. »Semmi előítélet!« variálta egészen szabadon mesterét és kissé erőltetve tetszelgett ebben.” A novella azt is sejteti, hogy Kaffka voltaképpen riadtan gondol a rombolás „forradalmára”, amely hiányérzetet kelt benne. Az eredmény: szelidített és töprengő nietzscheanizmus. Hősei csak kísértik a bűnt: „Csak szárnyuk hegyével súrolták játszva a hináros vizet” (*Igy beszélt az asszony*).

Mégis, A *gondolkodók* többet nyújt a verseknél: míg azok általános, elvont érzést rögzítenek, ez konkrét élethelyzetben érvényesíti a dezillúziós szemléletet. Bizonyára a műfaji különbségek is közrejátszanak ebben, de az is jellemző, hogy a fiatal író kételkedő indulatának lírai kifejezése után az elbeszélés műfajához folyamodott, mely — még legodottabb formájában is — tényekben gyökerező élményt feltételez. A *gondolkodók* szerelmesei az illúziókban a sivárság megszépítését gyűlölik, székszisük keserű tagadás, amikor nincs mire igent mondani.

Ilyen látható összefüggést azonban nem mindig találunk a fiatal Kaffka „modern” témái és a kor valódi gondolatai között. Lázadó indulata olykor a lélektani extrémítás hajszolásában nyilatkozik meg. (*A halál meséje*, *A Soha-ember*, *Tavaszi alkony álma*.)

Feltűnően vonzódik a művészet, az alkotás problémáihoz. A *Nyár* (1905) hősnője festőnő. Előttünk vívódik a kifejezésért, előttünk festi meg élete első nagy művét. Kaffka — amellet, hogy leírja az alkotás folyamatát — hőse vívódó gondolatainak reprodukálása folytán esztétikai fejtegetésekbe is bocsátkozik: érdekesen elemzi például az irodalmi és a festői ábrázolás különbségét. A *Soror Annunciában* (1906) ugyanez a probléma az írói és zenei tehetség összehasonlításában bukkan fel. A művészet témája azonban sohasem vezet oly távol kora valóságától, mint a lélektan. A *Nyár* esztétikai elmélkedései egy szerelmi történetbe illeszkednek. A novella festőnője válaszul előtt áll: szerelme mellett marad-e vagy művészi vágyait és reményeit követi. „Észrevette — írja róla Kaffka —, hogy a közéleti probléma előtt áll... A nő eltér igazi hivatásától, szobrot farag, regényt vagy képet ír, küzd, elfárad, szenved, aztán megtér a családi lámpa enyhe körébe, és harisnyát stoppol a többi csendes, téli estén. Ez ma még olyan törvény, mely csaknem a természeti erő kényszerével hat... Miért nem lehet valahogy összeegyeztetni?” A művész-hősnő szellemi arculatának ábrázolása tehát nem távolít el a társadalmi problémáktól, hiszen minél jobban ismerjük művészi világát, annál mélyebben átéljük dilemmáját. Nem egy belterjes világ romantikája szülte, hanem a *teljes élet* vágya, amelynek modelljét annyi töprengő író találta meg a művészetben századunk elején.

A bálványromboló indulat ösztönzői még jobban megfigyelhetők, ha összevetjük az egyházi vagy vallásos tárgyú verseket és novellákat. A *Szűzanyához*, a *Magdolna* és a *Bethánia* „emberi” vallászemlélete Kaffka prózájában — önnön belső logikáját követve — továbbfejlődik, s elvezet a vallás, az egyház és a „világi” társadalom kapcsolatainak felismeréséhez. A profanizált bibliai történetek mellett megjelennek a századeleji egyházi világ alakjai: az inyenc

lilaöves intézeti igazgató (*Egy negyedóra*, 1905), a zárda nyugtalan lelkű zongoratanárnője (*Soror Annuncia*) stb. Mindkét írás arra vall, hogy a *Hangyaboly* anyaga már az indulás éveiben formálódni kezdett Kaffkában. S kialakult az az antiklerikális indulat is, mely élete végéig elkísérte.

Ebből nőtt ki első korszaka legteljesebb prózai munkája, a *Levelek a zárdából* (1905). Itt nem hajszo modern témát, nem tesz kísérletet az új asszonytípus ismeretlen lelkivilágának feltárására. Művészi izgalmat talán csak azzal akar kelteni, hogy igyekszik hiven reprodukálni a gyermeklány gondolkodását, írásmódját. A szavak, az eszközök és a téma mögött azonban nagyobb bravúrra vállalkozik. Egy kislány halk tragédiájába bele tudja foglalni antiklerikális indulatát és társadalmi elégedetlenségét is. Mert miről szólnak az elbeszélés levelei? Mindenekelőtt egy küszködő, szegény kis család élete bontakozik ki bennük. Lillike, a kis hősnő a szegénységet cseréli fel a zárdával, ahol viszont embertelen fegyelem és törvény fogadja. Megérzi az anyagi érdekek ridegségét is a „lelki” élet mögött. Ne higyjük azonban, hogy mindezt programos vádirat sorolja fel. Az elbeszélés bája éppen abból ered, hogy mindvégig egy kisgyermek világán belül marad. Lillike sérelmei apró sérelmek, a zárda bűnei csupán egy hibás nevelési rendszer kis fogásai. De a feltáruló mikrovilágban hatalmas arányúvá nőnek. Ezért keltenek lázító hatást. Ezért válik mégis vádirattá az intézeti orvos levele, amely Lillike haláláról értesíti az édesanyját. S ezért írhatta le joggal Radnóti Miklós: „A *Levelek a zárdából* még csak az észre nem vett, az elnyomott gyermek tragédiáját festi, de már érezteti, hogy írójának legszemélyesebb ügye minden elnyomatás.”

De bármilyen fontosnak látjuk is az induló Kaffka prózájában a „modern” témákat, a kételkedő létezéselélet és az antiklerikális indulat megnyilatkozásait, a jövő ígértét akkor sejtjük igazán, amikor az *Új típusok* folytatásával, a kor asszonyi gondjaival találkozunk. Voltaképpen Kaffka minden útja ide vezet. Az *Nyárban* ez nyilvánvaló. De *A gondolkodókban* is, ahol a szkeptikus, fanyar lelkek ábrázolása izgatja elsősorban, a diáklány úgy érzi: meg kell köszönnie az ég különös kegyét, „hogy ide is feljöhett, és sokat tanulhat majd, és hogy nem lesz olyan boldogtalan, mint a családjában a többi asszonyok, akik nagyon szerettek, aztán férjhez mentek — vagy akik férjhez mentek, mielőtt szerettek volna”. Ez a mondanivaló aztán egyre nagyobb teret és rangot követel magának: a nő-probléma már Kaffka első korszakának prózai természetben is uralkodó téma.

A női lélek kutatása közben nem mindig akad igazán értékes anyagra. Szívesen bibelődik a „finom” asszonyi érzelmek festegetésével. De korabeli természetben olyan elbeszéléseket is találunk, mint az *Egy asszony meg egy leány* (1904). Ez is álmélységek méregetésével indul, azután hirtelen panaszáradattal telik meg, amely az anyagi kötöttségek között eltorzult házasság gondjait idézi fel. A *Még egyszer* (1906) szerelmeit is az anyagi bajok választják el, melyekkel a gyenge jellemű férfi nem tud megküzdeni. Kaffka tehát — bár nem mondja ki — asszonyai gondjainak és tragédiájának forrását a polgári házasságban látja. De nem ragad meg ennél a felismerésnél. Szerencsére, mert mindkét novella az *Új típusok* szerény módszerét követi: elsősorban az író gondolataira és érveire épül s ezáltal publicisztikává hígul. Az *Igy beszélt az asszonyban* (1905), viszont közvetettebb módon, eleven életdarab képében is ki tudja fejezni mondanivalóját anélkül, hogy megkerülné gondolatai és érvei igazát. Az előbbi nőalakja nem lázadozik, nem panaszkodik. Csak álmodozik. A novellát az ő egyetlen hosszú monológja tölti ki. Messze városokba vágyik. Ismeretlen műalkotások felkutatására szeretne indulni. Titkok felé haladna. A végtelen élet fáradtságára kíváncsi. Egy szót sem szól tehát a való életéről, de álmai, vágyai negatívja annak sivárságát körvonalazza. „Az élet álom” enervált eszményének megszólaltatója, passzívan tiltakozik sorsa ellen. Az *Idill* nagy részében pedig látszólag csak egy öregedő kokott portréjának tökéletes kimunkálásával törődik. S így fejezi ki, hogy a kivágyás a kor „szabályos” asszonyéletéből a tartalmasabb, értékebb, igazabb élet igényével párosul.

A nőprobléma és a társadalmi progressió összefüggését közvetlenül is felveti. Sajnos, megint csak elvontan, márpedig a bonyolult kérdés eszmei elemzésére még aligha kész. *Utak* (1906) című novellája ezért lesz árnyékbockszolás: együttérző vita az anarchista, doktriner, romantikus színezetű forradalmisággal, amely itt azonosul a szocializmussal. Jelezve, hogy Kaffka inkább diákviták, mint életről szerzett élmények alapján alkotott képet róla.

De ha az életet s nem a teóriákat figyelni, biztosabban ítél. „Éppúgy vadászuk az élet finomságait, sűrített és izgalmas gyönyörűségeket, mint ez az egész bolond nagy város ott kinn” — jellemzi nemzedékét az *Új típusok* egyik alakja. Az *Igy beszélt az asszony* álmai a nagy városokat idézik: „Talán a városokba mennék. Széles, gázfényes utcákon futnék keresztül-kasul, nedves aszfalton, pálás, babonás, gyilkos levegőben. Koldusok, gesztenyesütők, rikkancsok, hordárok, nagy eleven színházak körül zajos, várakozásteli élet — ezt kívánom.” A *Még egyszer* (1906) hasonló képpel indul. Nőalakja a „vidéken élő asszony mohó örömeivel” csodálja a körutak fényét, rohanását. S az *Idill* lázadó fiatal emberbe is a nagyvárosokat akarja, melyeket azonosít a kultúrával, a csodálatos, ezer formájú nagyvilággal: ezeket üzenetét látja

a nőben, kit megvet az előítélet. Ezek a városi képek, éppen azért, mert vágyképek s mert lázadó asszonyok vágyképei, azt sejtetik, hogy az induló Kaffka kora nőproblémájának megoldását a polgári fejlődéstől reméli. Igaz, kételyekkel és aggodalommal figyeli a bontakozó jövőt, de kételyeit és aggodalmát egyelőre még feledtetni tudja reménykedése.

Kik népesítik be tehát Kaffka első novelláit? Asszonyok, akik szerelem nélkül mentek férjhez, s nem tudták vagy nem merték kivívni érzelmeik jogát. Panaszkodó és álmodozó feleségek, kiknek fájdalmában és rezignációjában lázadás feszeng. Megalkuvásra képtelen lelkek, kik inkább a halált választják, de nem vállalják az asszonyi élet „megszokott” megaláztatásait. Önnön lelkükkel bibelődő úriasszonyok. Töprengő diáklányok, kik tudják, hogy úttörők. Gondokodó, öntudatos szüzek, kik át tudják menteni lelküket válságaikon. Okos hajadonok, akik az önálló életben keresik a harmóniát. Erős lelkű művészasszonyok. Hivatásukban kételkedő apácák. És alig-alig megjelenő, legtöbbször hitvány férfiak. S milyen körülöttük a tárgyi világ? Csendes otthon, diákinternátus, zárda.

Az érett Kaffka világának bontakozó képe ez. De a fő motívum még hiányzik belőle: a dzsentrit és a magyar vidéket hiába keressük rajta. A *Színek és éveket* inspiráló emlékek csak egyszer-egyszer bukkannak fel Kaffka korai novelláiban, akkor is csupán táji élményekben (*A gondolkodók, Nyár*).

Az *Új típusok* egyszerű, darabos formája nemcsak formai éretlenség jele: Kaffka első korszakának egész prózai természetét jellemzi. A cselekmény uralmától, az anekdotikus csattanótól, mely oly befejezetté, kerekdeddé, „formássá” tette az örökölt magyar novellaformát, következetesen idegenkedik. Idegenkedése kortünet. A *Nyugal* már első számában szükségesnek vélte a „mese” novellai szerepének megvizsgálását. Szini Gyula híres cikke — *A mese „alkonya”* — különbséget tesz a mese régi és új értelmezése között. A hagyományos novellában a mese apáról fiúra szálló elemek foglata, amelyek bizonyos ügyességgel mindig valami előre megállapított formává rakhatók össze. Ebben az értelemben a modern novellisták elutasítják a „mesét”, mert ők „egy egész új generáció új látásait, új érzéseit viszik a novella kicsiny keretébe.” Később Kaffka Margit is hasonlóképpen fogalmazta meg az új élmények és a régi, „szabályos” történetek ellentétét. Korai verseiről írta 1918-ban, de utóképpen az új író és a valóság viszonyát jellemezte: „kicsiny történetek ártatlan pointejeivé rendezte az ösmeretlen élet örvényes véletlenait, a valóság hajmeresztően okatlan logikáját”. E felismerés ösztönös jeleit találjuk meg korai novelláiban.

Egyetlenegyszer zárja le csattanóval a novellát. Az *Igy beszélt az asszony* álmodozó monológiát a férj hangos szava szakítja félbe: „Nem gyújtunk lámpát, Csacsikám?” De itt sem a cselekmény hirtelen fordulatával állunk szemben — a novella voltaképpen a félbeszakított vagy elhaló monológgal együtt véget ér — a csattanó hangulati diszsonanciát igyekszik felkelteni. Hogy ennél a példánál maradjunk: a lelki állapot, a belső történés vonzza inkább Kaffkát, melyet hívebben kifejez a monológ, mint a cselekményes „történet”. Nem szűri ki teljesen a cselekményt, de jellemző, hogy majdnem mindig post festa indítja novelláit, életük sorsdöntő eseményeit legtöbbször utólag emlégetik és elemzik hősei; szerepük egy-egy lezajlott történetnek és következményeinek új átélése. Ezért építi novelláit szívesen két ember beszélgetésére. S ezért alkalmazza gyakran az egyik legközvetlenebb elbeszélőformát: az emlékeztést.

Mindez még elsősorban a szabadulási vágy jele, az uralkodó formai szabályok kerülgetése. De formateremtő kísérletei is a cselekmény, a „történet” kereteit feszegetik. Az *Igy beszélt az asszony* monológiát már említettük. A *Soror Annuncia* a dokumentáris leírás művészi lehetőségeit is sejteti. A *gondolkodók* szerkezete szaggatott, de nem a balladára emlékeztet, nem is a cselekményt pergető filmre, hanem inkább a mozaikra: hangulatok, gondolatok, érzelmek töredezett darabjaiból bontakozik ki szkeptikus hősei arca és sorsa. Az *Idill* java része az öregded kokott egyetlen sétájáról szól. Jellemző, hogy amíg minden mondanivalóját a séta leírásába tudja sűríteni Kaffka, addig remeket alkot, s mihelyt túljut rajta, a publicisztikai megoldás felé csúszik. A kísérletek közt olyanokra is akadunk, melyeket később jellegzetes kaffkás megoldásként emleget a korabeli kritika. Megjelennek például novellanyitói állapotrajzai, melyek már az első sorokban az általa kívánt hangulat hatása alá vonják az olvasót.

De ezek az erények mégiscsak egy kezdő író erényei. A régi prózaíró technikától már idegenkedik, az újnak pedig még nincs birtokában. Az epikai hitelt már könnyen veszi, a realiztikus ábrázolás logikáját nyűgnek érzi, de ahhoz még nincs ereje, hogy más logikájú szemléletvilágba emelje anyagát. Ez akkor tűnik fel különösen, amikor formálni igyekszik élményét, s nem elégszik meg az emlék közvetlen, „natúrális” kifejezésével. A *Levelek a zárdából* hősnője például arról is tudósítja édesanyját, hogy csak hétéves és a harmadik kisosztályba jár. Ha az író stilizálja a levélformát és a kisgyermek gondolkodásmódját, akkor ilyesmire is joga van, így azonban csak azt árulja el, hogy nem tudja következetesen megtartani hősét a neki szánt szerepben. Radnóti ugyanitt arra figyel fel, hogy olyan impresszionista víziók, mint a „két asztal növendék”, nem támadhatnak gyermekben. A *Nyár* választás előtt töprengő

alakjával igazán együtt érzünk, de dilemmáját nem értjük pontosan. Miért nem költözhetett a fővárosba a festőnő szerelmese is? Akkor nem vetődne fel a hivatás és egyéni boldogság ellentéte. Erre csak felületes és nem meggyőző utalással válaszol az író. Hiszen sejtjük, hogy mélyebb ellentétek izgatják, s nem valamely szerencsétlen szituáció kínos következményéről akar beszámolni. De még nem meri vállalni, hogy csak ezeket formálja novellává: megszokott, „érthető” és magyarázó okokat iktat közbe, de közben hagyja, hogy homályosabb, elsődleges mondanivalója szabja meg az írás menetét.

A konvencióktól való szabadulás vágya tükröződik abban a lassú, alig látható küzdelemben is, melyet az önálló prózai stílus kialakításáért folytat. Már prózairói indulása első évében ilyen mondatokat ír le: *Cinikus és mégis költői ötleteket kacagtak bele egymás szentségeibe. Lázás akarással tördelte apró szilánkokra az érzéseit.* Ugyanitt egy különösen képzett szó ötlük a szemünkbe, — *mérnökös* —, amely mellé a következő évekből feljegyezhetjük a *felsőletes-t*, az *érzékülés-t* és a *félkuszaltság-ot*. Különösen 1905-től kezdve egyre jellemzőbbnek érezzük Kaffka prózai nyelvében a jelzőhalmazt: *Széles, gázfényes utcákon futnek keresztül-kasul, nedves aszfalton, pálás, babonás, gyilkos levegőben. Fojtottan szomorúnak, észbontóan önfelédtnak, átmszerűen rövidnek és viharosan tisztának gondolom a szerelem végső, tragikus teljesülését.* Néha szinte szómámor ragadja magával: *Ravasz kis majom — csendő barack, mosolygó alma, rejtőzködő mókás cinizmus, fehér sátánkisasszony.* Merészen él a különböző képzetek összevonásával: *A kőkockás templomban . . . tömjénfelhők mögül imbolygott elő a viaszgyertyák világa és reszkető fénygyűrűkre, pásztás sugárkötegekre tört szét . . . Ez a darab modern higiéné nyílt, oszlopos tornácaival kacagva könyökölt bele a klastromi udvarba. Haloványárga, enyhe napfoltok pihentek a gyepen.* Feszült intellektualitás, a líra és tárgyi világ képének keveredése jellemzi ezt a stílust. Később ezekből az elemekből és vonásokból alakul ki Kaffka érett stílusa.

A nőprobléma és deszentrítéma találkozása. Táguló világ és intenzitás (1908—1914.)

Első Nyugat-beli novellája a *Neuraszténia* (1908). Ha együtt olvassuk induló éveinek termésével, meglep bennünket a felszabadultság, amely belőle árad. Itt már nem kerülgeti az útjátban levő cselekményt, nem erőlteti kötelességszerűen az epikus okfejtést. Meri vállalni a mesét teljesen nélkülöző témát. Amint a cimben jelzi, egy neuraszténias állapot rajzát akarja adni. A novella formája: lelki pillanatkép. Anyaga egyáltalán nem transzponált, nem szolgál semmiféle „eszmei” célt. De azért az író számára nem csupán lélektani sztenogram. A téma természeténél fogva, miközben novellává formálja élményét, mélyhelytanulmányba illő valamást is tesz. „Valami készül, valami küszködik és gomolyog a lelkemben — írja —. Megbírom-e kötni, megbírom-e? Megadatik-e nekem a forma, mely életre keltsze? A józan tudatosság munkás és világos óráiban majd körülveszem szabályos, csiszolt és hideg szók foglalatával, de azért benne lesz egy szemernyi az igazlítás percéből . . .” Tehát rendkívül tisztelt tudatán túli énjének megnyilatkozásait. A *féltudat*, a *félvak gondolatok* gyakori emlegetése is erre vall. Önmagát hangszernek tekint, melyen az élet játszik, s az „igazlítás percének” azt tartja, amelyben valamennyire le tudja kottázni lelke hullámzását. S milyen felszabadultan tör ki stílusa is a racionális nyelv keretei közül! „Modern” képein az indulás éveiben mindig áttetszett a kockázatvállalás határozottsággal kompenzált bizonytalansága. Azóta mintha anyanyelvévé vált volna az érzéki képzeteket összevonó kifejezésmód. Még él a hasonlat megszokott eszközével is, bár asszociációi már távoliak: *a vak gondolatok, mint nagytestű meleg és lomha pókok, lassan telepedtek le kábult agyamra.* De már gyakoribbak a szinesztéziára épülő képei: *Lassan csúsztak lejjebb-lejjebb az árnyak vagy a függönytelen ablak még nappali ridegséggel önti végig nagy fehér foltját egy kötés papírnak.* Olykor pedig gátlástalanul elvont: *éreztem kilendülni összhangjából az egész éneket.*

Felszabadulást sejtet a novella. De nemcsak a konvenciók, hanem a kísérlet kísértése alól is: a kor „modern” prózai törekvései megmértettek, és ha nem is könnyűnek, de a reméltnél könnyebbnek találtattak. Legalábbis erre vall, hogy Kaffka a *Neuraszténiát* egyik novelláskötetbe sem vette be. S még inkább erre vall *Az ember meséje*.

Ez a novella ugyancsak a *Nyugat* első évfolyamában jelent meg. Hőse egy világtól teljesen elvonult ember, aki köftallal körülvevett szigeti házában csodálatos illatok előállításával foglalkozik s az élettől eltávolodva már csak illatainak és illataiban él. Számára az illat a megismerés és az élet értelme. A század eleji dekadens irodalom kedvelt hősének rokona ez. Elég Huysmans hősére utalni (*A visszajáró*) és azokra a gondolatokra, amelyeket Babits fejtett ki a *Szagokról, illatokról* c. esszéjében (1909). Az illatbúvöltoe hős és az illatfilozófia egyaránt az irracionális világ vonzását jelzi. *Az ember meséje* ezt közvetlenül is elárulja: mint a *Neuraszténia*, egyszerre novella és művészi vallomás. Hősét, aki a maga módján ugyancsak művész, így jellemzi Kaffka: „Meg akarta fogni és anyagba rögzíteni a lét egész tartalmát,

de csak azt, ami álomként leng fölötte". A valóság értelmi megközelítésében nem bízik: „felfokozott érzékenysége egyre analizissal zavarta meg az összérzést". S hogy nem csupán hősét akarja jellemezni ezzel az esztétikai hitvallással, a novella leíró részleteiből láthatjuk, amelyek legtöbbször testetlen illatélményeket idéznek fel. Az illatvilágban élő ember meséje azonban a vége felé hirtelen fordulatot vesz: a hős egyszerűen csak egy csecsemőt talál ajtaja előtt, s a kis lényecskével együtt betör hozzá az élet. A novella a valóságos élet győzelme hirdeti az álomszerű lét felett. Igaz, a hirtelen fordulat romantikus jellege azt sejteti, hogy ez a győzelem egyelőre vágykép: az író felismerte a szükségességét, de még nem tudja olyan átélten ábrázolni, mint az irracionális világ vonzását.

Az író bizonyára maga is megjárta hőse útját: a cselekményre épülő novellát már szülnék érzi, hiszen az a tünékeny dolgokhoz és eseményekhez igazodik, pedig ő a lét egész tartalmát akarja megfogni; de éppen ezért az irracionális titok között járva is elégedetlen, a köznapi élet igazságáról sem tud lemondani. Kűszködik tehát, s az életnek mindig azt az oldalát keresi, amelyiktől távolabb került. Az irracionális témakörhöz ugyan már csak egyszer tér vissza (*Jeanette szerelmei*, 1913), de közvetlen írói vallomásai azt sejtetik, hogy az értelem túli világtól is még mindig sokat vár. 1909-ben írja egyik költői hajlamú hősről: „csak ne túlságosan tiszta és éles képet a dolgokról, mert világos ösztönrel érezte, hogy nem szabad megzavarnia a lelkében valomit" (*Rablás*). Ugyanebben az évben írja *Külön úton* című novelláját, melynek festő hősnője úgy érzi, hogy a múlt szunnyadó, rejtett szépségét nem fejezheti ki „precíz szó vagy nyers teljességű forma". Egyik önéletrajzi emlékezésének tanúsága szerint még 1912-ben is vonzza a testetlen világ (*Úrnapija*). Ugyanitt azt is megvallja, hogy világnézeti szkepticizmus hajtja az „értelemfölötti igék" felé: „jobb is, ha komolyan egyhangú . . . értelmetlen, mert értelemfölötti igékbe ömlik e nagy lelki áradás." A *Csendes válságokban* viszont mintha megcsömörlött volna a „differenciált" érzésektől. Itt is költő-jelölt az egyik alakja, de ez már az egyszerűségben látja a tehetség próbáját. Így alakul ki ebeszélő művészetének belső hullámzása a *Nyugat* hőskorában. Nem tér vissza a tünékeny dolgokhoz és eseményekhez, de a „modern" novellával is elégedetlen és kitarthatóan keresi a hangulatot, mely eléggé testetlen ahhoz, hogy a csonkító „történetnél" tágabb keretet adjon a mondanivalónak, de magában hordozza és a lét egyetemes tartalmává emeli, jelentésteljessé avatja a köznapok gondjait, reményeit, tapasztalatait is.

Először a kor asszonyi gondjaihoz talál vissza: abban a hat esztendőben, amely a *Nyugat* indulása és a világháború kitörése között eltel, novellái háromnegyedét a nőkérdés sokoldalú ábrázolása tölti meg. Most is folytatja töprengéseit, sőt lassanként rendszerfélélt alkot, mely az asszonyi élet elnyomottságának bemutatásától a megoldás lehetőségeinek mérlegeléséig az egész problémakört magában foglalja. De már egyre ritkábban folyamodik magyarázó közbeszóláshoz vagy elmélkedéshez: „feminista" koncepcióját eszmét sugárzó, plasztikus megformált női arcképekkel fogalmazza meg. Ezért érkezik el életművének olyan csúcspontjaihoz, mint a *Süppedő talajon* (1911), a *Fekete karácsony* (1913) és a *Mirjam* (1913).

Mind a három kiszolgáltatott asszonyról szól. Az első egy balul sikerült férjszerzés története. Története? Voltaképpen alig történik a novellában valami. Egy lány ül a tűkör előtt és elmélkedik. Sorsforduló előtt áll: nagynénjéék eladták a patikájukat, s most mód nyílik rá, hogy „összehozzák" az új tulajdonossal, egy félszeg, degenerált fiatal emberrel; már megérett az ügy, ma este kéri meg a kezét a búcsúbanketten, arra készül. Tudja, hogy megalkuszik, de rászánta magát. Miért? Emlékei felelnék helyette. Az így megfogalmazott alapképlet eléggé egyszerű: a szegénység kényszeríti a nőt az erkölcstelen házasságba. Mégse lesz tételszerű. Az író tudomásul veszi az alaptételt, de nem akarja bizonyítani: elsősorban az emlékezés hangulata és a gyanús ügyeskedés izgatja. Ezt sejteti kompozíciós elképzelése is: a novella menetét a hősnő emlékezésének hullámzása szabja meg, csak a végén torkollik jelen idejű drámai jelenetbe. E tekintetben a *Színek és évekre emlékeztet*: érthető, hiszen közvetlen szomszédságában született.

A *Fekete karácsony* még zártabb, intenzívebb. Egy „megtért" bűnös asszonyt mutat be karácsonyra készülődő családi körben. Bűnének ábrázolásával egyáltalán nem törődik az író: tényszerűen közli, hogy házasságtörést követett el, s legfeljebb annyit tesz hozzá, hogy csupán merész kítőrvágy magyarázza tettét. „Megtéréséről" sem sokat beszél: „nemesen" bántak vele — hangzik futólagos megjegyzése —, anyósa irt neki, ő vette rá fiát, hogy fogadja vissza. Mindent a szituáció pontos rajzával akar elmondani: a bűnös asszony és a keneteljes nyárpolgári rokonság találkozása a szeretet ünnepén. A középpontban az ünnepi est képe áll. De ami megelőzi, szintén a fojtott drámát készíti elő. Az ünnepi készülődés leírása ez. Rendkívül puritán eszközhöz folyamodik itt az író; majdnem a szociográfia szárazságával sorolja fel egy „közeposztálybeli" háziasszony teendőit. Feszültséget áraszt ez a tárgyias felsorolás, amely minél szárazabb, annál szenvedélykeltőbben hirdeti az asszony igazát. Ezt követi az ünnepi est. Ennek sincs cselekménye: ajándékosztás, vacsora, tarokkparti. De mégis drámai, mert kicsinyes, fojtott indulat tölti meg: homályos célzások hangzanak el, melyek a „bűnös"

nyárra utalnak; az anyósból és az apósból messzire sűt a kérkedő tapintat. S a fojtott hangulatot — mintegy kontrasztképpen — félszeg kamasz-szerelem lengi át: az apósék kosztos diákja rajongó tekintettel kíséri a háziasszonyt. Ez mutatja a novella egyetlen kiútját is — a diák arra kéri az asszonyt, hogy szökjön meg vele —, amely azonban annyira romantikus, hogy inkább a tehetetlenség érzését erősíti, mint a reménykedő hitet. A *Fekete karácsony* a „gyalázatos tisztesség” dokumentuma. De nemcsak az elnyomott asszony példázata. Az író azáltal, hogy hőseire és annak feszült helyzetére koncentrált, s következetesen kerüli a távolabbi okok kitérőit, a novella aktuális problémájának távlatot ad s egyetemes emberi érzést fejez ki, amely az általános társadalmi elégedetlenséget is magában foglalja.

Ezt a gondolatmenetet igazolja a *Mirjam*. Bibliai novella, a *Magdolna*, a *Jóslatok* és a *Bethánia* prózai folytatása. Nemcsak tárgya, hanem szemlélete is e korai versekhez kapcsolja: az „emberies” vallászemlélet nyilatkozik meg benne. Mirjam Jézus anyja — földközben. A novellában fáradt, öreg nő: fiát elvesztette, most a „tanítványok” gondját viseli, főz, varr, mos és sóváran figyel a férfiak beszédét. Tehát köznapi környezetben mutatja be az író. De, miközben lehozza alakját a vallási mítosz magasából, újra szimbólummá emeli. Mirjam belső monológja, mely formát ad az egész novellának, így végződik: „Szűlni, ha ők akarják és szűz lenni, mikor nékiek úgy tetszik; avagy parázna, ha őkőlük arra ítéltetett! . . . és mint jó eb a morzsát, úgy lesni el nagy néha egy-egy szilánk igéjét minden tanításnak, minden jó hírnek, mi felülről jövend! De szeretni — mindenkor és mindennel csak őket szeretni, a világ végezetéig, ámen!” Egy mítikus férfivilágot idéznek ezek a szavak. S Mirjam, amikor végigzuhognak a lelkén, úgy érzi, „proféciát mondott megint”, mint amikor áldott magzatát hordozta méhében. De ez már új profécia, a századeleji korforduló asszonyi gondjainak szimbolikus összefoglalása. A férfivilágot aposztrofálja, de az elnyomatás ellen lázít. A *Mirjam* tehát elvontan is igazolja azt, amit a *Fekete karácsony* módszerével sejtet. Az általánosítást, az absztrahálást nagyszerűen szolgálja a bibliai téma, a régi mítosz antiteziseként bemutatott köznapi élet rajza, melyből lassanként kibontakozik az új szimbólum, az új példázat, s a belső monológ, mely feleslegessé teszi a bölcselkedést.

Az elnyomottak mellett ugyanilyen módszerrel mutatja be a lázadó asszonyokat. Legtöbbször a hangulatot idézi fel, mely a céltalan mozdulatlan életből vagy az elnyomatsból kitörő nő helyzetét jellemzi. Ezért fordul annyiszor a szabadszerelem témájához. Késérő vagy rezignált a mondanivalója róla. (*A kaland*, *Kirilláné múltja*, *Májusi zápor*, *Ünnep*.) Látja, hogy a fennálló társadalmi rend nem tud értelmes életet biztosítani asszonyainak. De a társadalmon kívül szorult boldogságkeresésről is keserő tapasztalatokat gyűjt; elsősorban nem a szűk s merev formák gátló hatása zaklatja fel, hanem az asszonyi lázadás belülről fakadó tragédiája, a „falakon kívüli” élet sivársága, mely éppen azt sorvasztja el, ami a lázadás célja volt: a megalkuvástalan érzelmi életet. Késérősége: új rend és új erkölcsök sürgetése.

Kitartóan keresi kora győztes nőtípusát is. S egy-két novellájában mintha meg is találta volna. A *Jöttmentben* egy nagy energiájú, mindent és mindenkit a maga akaratára alá gyűrő dzsentriasszony és egy okos, friss szép tanítóleány párharcából az utóbbi kerül ki győztesen. A *Lefekvés előtt* is hasonló néma harcról szól. Itt színésznők és ideiglenes házigazdák, kik a „rendes” világot képviselik, állnak egymással szemben. De aligha véletlen, hogy ezek a győztes nők *leányok*, azaz még kívül állnak a fájdalmas asszonyi világon. Kaffka bizonyára csak elvont perspektívát akar jelölni sorsukkal, s egyben kifejezni, hogy példájuk csak a letűnő világ mélypontjairól nézve ígér kiutat, s hogy győzelmük ára voltaképpen az asszonyi sors megkerülése. Végiggondolva eléggé keserűnek látszik ez a „győzelmi jelentés”. S amikor közelebről és köznapi helyzetben veszi szemügyre kora „győztes” asszonyait, keserősége nem is marad meg mondanivalója mélyén.

Egyik legszebb novellája bizonyítja ezt. A *Csendes válságok* (1909) egy szép, okos, művelt, nyugalmas lelkű asszony halk dicsérete. E hősnője belvilágából alig mutat meg valamit Kaffka; talán azt akarja ábrázolni, amit a frázis úgy fejez ki, hogy „árad belőle a harmónia”. Lakását festi meg, a bronz és rezedazöld tapétás nappalit, ahol világos, nagy áttört függönyök mögött, a reggeli félderűben könnyű illat úszik. Íróasztalát állítja elének, mely kicsiny, de sima és téres, metszett üvegű és tompa élű. Azután külsejét részletezi: nyúlánk alakját, kreol árnyalatú, oválrajú arcát, sötétbarna haját, mely puha hullámokban simul szabályos homloka fölé. Cselekvő helyzetbe nem is hozza, legfeljebb beszélgeti: okosan, tájékozottan, nem bántó fölénnyel szól nagy fiához és annak barátjához, kik éppen csak elkezdték egyetemi éveiket. E külső kép alapján jogosnak látszik az író végkövetkeztetése: „Az ilyen asszonyok arra születtek . . ., hogy körülöttük nyugalom legyen és az emberek hozzájuk meneküljenek.” De kitöltik-e az életet ezek a célok, hiszen még csak harmincnyolc éves? Biztosan nem tudhatjuk, mert sohasem pillanthatunk a lelkébe. Azaz éppen csak belepillanthatunk. Egyszer Grieget zongorázik, s játéka fojtott zaklatottságot fejez ki. Néha magával ragadja egy-egy válságos pillanat — amikor például észreveszi, hogy fia barátja beleszeretett —, de ezek csak csendes válságok, elsimulnak s elfoglalja helyüket a nyugodt fölénység. De mi az ára? Az, hogy

ez az asszony kihúzódott az életből; fentebb emlegetett leánytársai előtté vannak az asszonyi élet hangos válságainak, ő utána — harmincnyolc éves korában. Nem épp olyan keserű panasz ez, mint a költő Kaffka felkiáltása válása utáni, zaklatott, magányos éveiben: „Csak most már gyorsan a vég, az öregség!” (*Zilált napon*). Nem azért igyekszik hősnőjét távoltartani tőlünk, mert lelki élete nem „árasztaná a harmóniát”? Fölényes, nyugodt alakja nem vágykép csupán?

A novella szerkezete, nyelvi anyaga hasonló felszín alatti hullámzást jelez. Nagy része leíró, a tárgyi világot tükrözni szándékozó. A hősnő külső képe és környezetének rajza azonban túl éteri; zavartalanságával inkább nagy belső zavar kompenzációjának tűnnek. S hogy sejtelmünk jogos, közbeiktatott párbeszéd, röpke jelenetek és feloldatlan elmélkedések igazolják. Ugyanilyen ritmusban váltják egymást benne a hamvas impresszionista képek és a „modern” harmóniatlan szóösszetételek, szóképződmények: *Vízszagú nagy garabonciás szelők nekilódulva csatangolják a homályos utcákat. A parázs gyöngye izzása beleheli a szobát. A napfény végigdobja széles elevensárga csikját az asztalon.* A hősnőt körülvevő nyugalom pezsdítő hatását állítmány nélküli mondatok sietése jelzi: *Csak egy reggel, egy-egy tavasznap reggele: — kizökkenés munkából, gondból, aluvásból — hajnali friss, szagos, nagy folyó — hajók túlkölese — gyors, ziháló kapaszkodás a kicsi hegylejtőn, ahol világos fűfoltok zsendülnek.* De közben a fiúkat nagy elérések vonzzák, tetszetős rájutasok lelkesítik és új életértékek bűvölik.

Jelentőségteljes, hogy közbevetett elmélkedései nagyrészt a szabadszerlemlről szólnak: mintegy továbbviszik a gondolatot, melyet a hősnő „csendes válságai” indítanak el. Ezek a részletek nem igazodnak rendszerbe, s nem döntenek el a vitát. Csupán keserűségről és reménytelenségről vallanak: a jelen, a valóság szűk, életcsonkító; a jövő, amit az elmélet ígér, csak addig szép, míg játék, valóságközelben új diszharmóniától terhes; az egyén talán kitérhet az uralkodó törvények szorításából, de nyugalma, derűje, fölénye csak addig tetszik csillogónak, míg kívülről nézzük.

Kaffka szerint a *Csendes válságok* hősnője azért került ki győztesen csendes válságaiból és „előtörténetének” vesztes csatáiból, mert anyasága és passzív humanizmusa felülemelte az örvénylő női életet. A *Külön útonban* (1909) a hivatástudat a fölény forrása: ismét megjelenik a művészhs, mint a teljes élet utolsó birtokosa. Itt még csak a rezignált felhang jelzi, hogy bizonyára ez is illúzió. De a *Csonka regényben* (1910) már önmagával szemben is könyörtelenebb az író, kiiktat minden elsímítő mozzanatot. Hősnője, Balikay Iza helyzete a végletekig kiélezett. Tehetséges és sikeres színésznő. Szép nő. A férjhezmenés kényszere alól társadalmi helyzete és belső igénye egyképpen felmenti. A legnagyobb asszonyi fényűzést követeli magának: „egyszer szabadon és elszántan . . . asszonyává lesz annak, akit igazán szeretni fog.” Így kezd szerelmi viszonyt a vidéki város mágnes főpapjával. Választása azonban szerecséntlen: a férfi méltatlan az ő szándékához. Azután egy fájdalmas, bosszútól zavaros pillanatában enged régi hódítója, az alispán ostromának. Voltaképpen ebben a „kalandjában” is nagy dolgot kísért: a nő teljes egyenjogúságát. Gondolatát kétes értékűvé teszi, hogy áttetszik rajta a torz feminizmus hatása, de előző szerelmi történetével együtt mégis valódi gondot és fájdalmat tükröz: a nő érzelmi és fizikai kiszolgáltatottságát. A mocsárból kimenekül: idegenül és röviden küldi el magától a férfit. De hogyan vívja meg saját magával a harcot? Így jut el az író ismét a hivatás vigaszához. Balikay Izának a lelki és — a magzatelhajtás utáni — fizikai kínok sötétjében csak a színház fényei mutatnak világságot: „A színház . . . élete lesz, érezte, mindvégig. Ahová mindenből visszatérhet, ahová mindent elvihet és odaadhat.”

A *Csonka regény* műfajilag is csonka regény. Regényszerű: a novellánál szélesebb medrű és kanyargó. Részletesen bemutatja például azt a műveletlen, mindent magához aljasító környezetet, mellyel az igazi tehetség megküzdeni kénytelen a századelő magyar vidékén. Külön regényszálként indul a világias, művelt főpap története, mely kidolgozottabb formában a jelenleginél nyilván megnyugtatóbban indokolná, miért feléje fordult a nagy igényű színésznő figyelme. Ez azonban már az írás „csonkaságát” is jelzi. S feltűnik benne egy mellékalak is, aki sokat ígérően lép elénk, azután elvész a szemünk elől. Egy fiatal újságíró ez: mély érzéssel szereti Balikay Izát, s talán ő lenne a tehetséges színésznő igazi társa; származásánál fogva az „úri társaság” tagja, de érzi a magyar lép lehúzó erejét, s csendes keserűséggel be meri vallani züllését. Miért nem találkozik az útja a hősnőjével? Milyen egyéniség, milyen egyéni sors húzódik meg az „elkallódó magyar tehetség” sablonarca mögött? A válaszokkal a csonka regény adós marad.

De csonkaságában is kifejezi, hogy az asszonyi gondok egyre messzebb vezetnek Kaffkát: új okokra, új összefüggésekre bukkan, s ezek ábrázolásához már csak a regény tud teret adni. A *Csonka regényben* még megtorpan, de egy év múlva már közli a *Színek és éveket*. S nemsokára kísérlete motívumaira is visszatér. Balikay Iza „megnyugvása” az *Állomások* utolsó fejezetében, a „tükröző élet” eszményében bukkan fel újra. A *Külön úton* pedig a nagy társadalmi regény vázlatának tekinthető. Nemcsak eszmei mondanivalójában, hanem részleteiben is:

a terhes házasságtól megszabadult asszony magányának dicsérete, az alkotásban megtalált vigaszt már Rostkóczy Éva regénye felé mutat.

S hogy mit ér valójában a novellák „győztes asszonyainak” diadala, majd a regények — első sorban az *Állomások* — mondják el.

Ez a fejlődés azonban nem lenne megnyugtató, ha csupán az extenzivitás igénye irányítaná. Éppen ezért teljesen logikus, hogy Kaffka, miközben az új okok és összefüggések nyomában egyre tágitja világát, az intenzív kifejezésre is rátalál. A *Fekete karácsony*ban már ezt figyelhetjük meg. A folyamat azonban a dzsentri téma megjelenésekor válik igazán láthatóvá. Az asszonyi sorsok „jelentése” annál közvetlenebb, társadalmilag minél körülhatároltabb és karakterisztikusabb élet hordozza. Ezért segíti elő az intenzív ábrázolást Kaffka prózájában a nőkérdés és a dzsentritéma találkozása.

A korai novellák táji élményéből csak lassan bontakozik ki a dzsentrivilág. Az *orsó mellőlben* (1908) a vidék pállott csendje uralkodik. A *Rablás* (1909) a régi idők szépségének nosztalgikus dicsérete. A *nem mindennapi ember* (1909) már a dzsentrivilág kellős közepébe vezet: a pusztulást és a romantikus szembeszegülést idézi. De éretlen írás. Nem is jelent meg Kaffka életében, de anyaga majdnem változatlanul bekerült a *Színék és évekbe*: hőse Telegdy alakjában éledt újjá. S a téma már közben is állandóan kísértte az író. A *Jöttment* úgy indul, mint a *Színék és évek*: a dzsentriváros hangulata lengi körül Balajthy Zsuzsanna és a fiatal tanítónő néma küzdelmét. A *Szippedő talajon* háttérben egy dzsentricsalád lassú pusztulása zajlik le. Igaz, ezek még mindig csak motívumok, ha rangosabbak is, mint első novelláink tájfestő részletei. De már jelzik, hogy milyen gazdag élményszegély húzódik meg az író tudata mélyén. Nem meglepő tehát, hogy a *Színék és évek* szomszédságában a novellaműfajban is uralomra jut a dzsentritéma. Így érkezik el Kaffka a *Polixéna tanthoz* (1911), elbeszélő művészetének egyik csúcspontjához. Polixéna tant öreg dzsentriasszony, aki diáklányok kosztolásából tartja fenn magát. Nehezen él — fia is már csak hetven forintos postatisztviselő — de a „jelenről... a vén szolgálón kívül soha senki se szól” a házában. S amikor fia sikkasztása után kénytelen elhagyni a várost s fizetés nélküli házvezetőnői állást vállal, mindenkinél arról beszél, hogy „anyahelyettesnek, rokoni barátnőnek” hívják, s csak azért tesz eleget a hívásnak, hogy közelebb legyen Geszthez, a hajdani családi birtokhoz és a családi kriptához. Vén hazudozó? Az író szerint nem: magatartása „hóbort és komor bölcsesség vagy rögeszme: ködkötelekbe kapaszkodó gyöngesség vagy hősi erő.” Portréjában tehát a megértés és a szigorú történelmi ítélet jogosságának elismerése keveredik. A novella stílusát az emlékező magatartás szabja meg. Először az író emlékezik: ő is Polixéna tant kosztoslánya volt. Felidézi a nagy, komor, tornyos bútorokkal teletszófoltt lakást, melynek „szikkadt magányából” éles vonalakkal rajzolódik ki az öreg dzsentriasszony alakja. A leírás után az író emlékei az öregasszony emlékeibe csapnak át: emlék emléket idéz. A múltból a dzsentrik hajdani „szép” élete ragyog elő. Az egymásba hullámozó emlékek áttörnek az idő határait, élővé teszik a múlt példázatát s egybeomolnak történetet, lírát és kommentárt. Így alakul ki az ítélet — csendes züllés ez —, s így felel vele a nosztalgia, mely múltó szépséget idéz, míg az „új foglalkásban” csak a „friss éhséget” látja. A *Színék és évek* kétszólamú hangja ez: a *Polixéna tant* a nagy regény méltó novellapárja. Teljesen egységes, kerek, zárt mű. Primér mondandóvalja és „jelentése” megfelelő formát talál az emlékező elbeszélésben. Anyag és forma teljes egységét jelzi, hogy az emlékező hangulat mondatait is áthangszereli. Ne csak a lírai felhangokra gondoljunk itt, hanem első sorban azokra az állítmány nélküli felsorolásokból álló mondatokra, melyek, mint töprengő sóhajok, vezérmotívum-szerűen térnek vissza újra és újra: „Kolosy... útszéli babonává fanyarult baljóslat, egy végzet, mely mókás szólamba kapott, környékbeli anekdota, magyar Ananké! Ó, hóbortok, szenvedések és szépségek; bankópusztító, betyáros, vesztett virtus, vesztit érző fajta, halálba táncoló embertípus görögütözes és torz komédiája; hamis érzélgés, buta góg, büszke emlékezés!”

A *Polixéna tant* — és a *Színék és évek* — után a dzsentritéma Kaffka munkásságában is kezdett kimerülni. Ezt igazolja két története 1913-ból: a *Wagner Friderik és az Egy régi katonáról*. Mindkettő könnyed, hamvas szerelmi emlék, a földcsuszamlás előtti dzsentrivilág derűs pillanatképe. De mindkettő megmarad az anekdota színvonalán. A dzsentritéma tehát Kaffka érdeklődésének perifériájára került. Érthető: 1913-ban már megírta a *Mária éveit* is és az *Állomásokra* készülődött.

A *Polixéna tant* sikerének egyik titka, hogy a személyes emlék lírája itatja át. Viszont a két 1913-as történet azt bizonyítja, hogy önmagában a személyes líra sem magyarázza Kaffka prózájának erejét, bár kétségtelen, hogy egyik sajátosságára utal. Ezt a tanulságot teszi világosabbá az *Úrnappja* (1912), a *Péter délutánja* (1912) és a *madarunk* (1913). Mindhárom nyíltan megvallott személyes emlék: az első Kaffka zárdái éveiből való, a másik kettő a kisgyermekes anya vallomása. Mindháromban jelentős részleteket találunk: az *Úrnappjában* a leírás puritán-eszközét teszi próbára az író; a *Péter délutánjában* — Radnóti nyomán — arra figyelhetünk fel, hogy milyen nagyot fejlődött a gyermeklélek ábrázolásában a *Levelek a*

zárdából megírása óta; *A madarunk* a materialista szellemű gyermeknevelés izgalmas kísérletét rögzíti. Tehát mindhárom erénye a részletekhez tapad, maga a személyes közvetlenség egyikben sem tudja felemelni a mondanivalót.

Az induló Kaffka dezillúziós, szkeptikus érzéseivel, bálványromboló szenvedélyével fejezte ki a megsejtett társadalmi elégedetlenséget. E közvetett módszerhez még 1908 után is visszavisszatér (*Egy rossz este*, 1910; *Üvegkisasszony*, 1913), a társadalmi elégedetlenség azonban mindinkább közvetlen megnyilatkozási formát keres novelláiban.

Már a *Neuraszténia* mellett feltűnést kelt az *Egy nap* (1908), mely egy szocialista lapszerkesztőt mutat be. Igaz, a férfi sikertelen küzdelmét a feleség szemével nézi végig az író és így keserű, lemondó. A társadalmi mozgalmakban nem bizik, de annál szenvedélyesebben emel szót a társadalmi igazságtalanság és a nyomor ellen. S elégedetlenségében már felkomorlik az osztályellentét megsejtése is, amely — töredékes megfogalmazások után (pl. *János*, 1910) — nemsokára új élettáj és új stílus felé vezet. Az *Asszonyok* (1910) egy neves gyermekorvos ingyenes fogadódelutánját jeleníti meg. A városzobát sovány, kopott asszonyok és rosszul táplált beteg gyermekek töltik meg; a híres tanár alamizsnája — az ingyenes rendelés — mindegyiknek végső menedéke. Ebbe a környezetbe cseppen bele a finom úriasszony, aki tévedésből hozta el agyoncicomázott leánykáját a szegénynapon. Azonnal feszültség tölti meg a várót. Először levegőbe eresztett megjegyzések és durva szellemeskedés veszi körül a „betolakodót”. Majd kipattan a szikra: az egyik nyomorult gyermeke szeméremköhögősen fuldokolni kezd, s az úriasszony — a szabályokra hivatkozva — követeli, hogy különítsék el. A tanár sógora — az asszony társasági ismerőse — menti ki a felháborodás hullámaiból. Becsukódik mögöttük az úri lakás határt jelentő ajtaja, a váróban pedig gyűlölettel hangzik fel az átok: „Hát haljon meg a gyereke még ebben az esztendőben.” Még itt is megszólal az egyén kételye, hogy vajon mérhető-e az ember élete a társadalmi törvényekkel: „Az örök igazságtalanságot érezte — mondja hőséről Kaffka —, hogy egy-eken bosszulódnak meg a messze okú és érthetetlen tömegigazságtalanságok.” De az úriasszony alakja már nem válik se vonzóvá, se — mint Polixéna tant — töprengés-keltővé. A szegénység indulata — ha durva is, ha szennyet felkavaró is — feltartóztathatatlanul tör utat a szegénység igazságának. Az *Asszonyok* stílusát és formáját nyersesség és drámaiság jellemzi. A leíró részek naturalista jellegűek, de nem a stílushatás, hanem a szociális indulat a formálójuk: „Az egyik pici rongyos alig lát, a nehéz súlysebes arcából ki se látszanak összedagadt vizeskék szemei, egy elferdült lábú, halvány kisfiú gyenge, kíváncsi mosolygással biceg a nagy markos asszony sötétkék szoknyarancaiba fogódzva — egy holtravált, alig ökölnyi arcoskájú kis szopós már csak erőtellenül tátogatja elkékvált ajkait anyja lohadt fekete-barna emlője után.” Ez a nyers indulat nem tűri el a nyelvi finomkodást: az *Asszonyokban* hiába keressük a válogatott, színes, illatos, zenei hatású jelzőket, a meglepő színesztéziákat. Itt a kifejezés fő eszköze a drámai feszültség. Leírások és izgatott párbeszéddek váltják benne egymást, de a leírások is egy néma küzdelem külső jeleit rögzítik. Így rohan a novella a feloldódás felé, amit azonban nem az úriszoba ajtajának becsukódása, hanem az átok felhangzása teremt meg.

Németh László azt írja Kaffkáról, hogy a *Nyugat* nagy szereposztásának az áldozata lett. Igazságtalan ez a sommás ítélet: nem veszi figyelembe, hogy milyen mélyre hatol Kaffka azon a szűk területen, ahol megyeti a lábát. De igazságtalan azért is, mert lebecsüli új útkereséseit. Igaz, az ismeretlen utakon bizonytalanabb. A *Forgókban* (1910) például néhány színfolttal fel tudja vázolni a nagyvárosi „alsó középosztály” szűkös életét, de amikor lelket kellene lehelnie a felfedezett nyersanyagba, anekdotikus történetet iktat közbe, amelynek lényegében semmi köze az új témához. A *Város felé* (1910) című esszézerű írásában pedig egy idegen nép lelkeségének titkát keresi, de érdekes gondolatait képtelen novellává formálni: a mesét keretté degradálja. Az *Átutazóban* (1911) már sikeresebb kísérletre vall: az emigrációban élő arisztokrata grúz leány és nyugati tanulmányúton levő honfitársa beszélgetésében életszerűen keveredik a grúz forradalom emlékeinek felidézése, a kalandokra vágó fiatalember vágyódás és tisztelet között tétovázó érzéseinek megnyilatkozása és egy különös temperamentum vibrálása. Itt már látszik, hogy meg tud érteni távoli világokat is, melyek kívül esnek zemélyes élményei határain. E tekintetben igazán nehéz próba elé állította magát *A ka marásban* (1912). A kereszténység legkezdetének idejét idézi fel ebben a novellában: azt írja le, hogyan térít meg egy diakónus egy néger főrangút. Itt nincs szándékosan anakronisztikusnak ábrázolt bibliai alak, amelyhez stilizált háttér is elegendő. Itt a hajdani kor, a hajdani lélek pontos, tárgyias, hű rekonstruálásából formálódhat ki a novella. Tudatos művészi feladatvállalás ez, amit az is megerősít, hogy közvetlenül utána hasonlóan távoli világ felé fordul. A *Szent Ildefonso báljában* (1913) a spanyol inkvizíció komor, sötétben csillogó, súlyosan pompás kora jelenik meg előtűnk.

Az új témák — amint az *Asszonyokban* is láttuk — módosítják stílusát is: líraian csapongó nyelve fejelemzetté válik, idomulni képes egzotikus alakjaihoz is, akiknek egyénisége lényeg-

gesen különbözik az övétől; ha kell, sikerrel kísérletezik a nyelvi archaizálással is és meg tudja tartani a szükséges egyensúlyt.

Vizont az is igaz, hogy a felsorolt novellákban is — és éppen a legjobbakban — felbukkan a Kaffka-életmű fő témája, a nőprobléma. Az *Átutazóban* a magára maradt asszony fájdalmáról is szól, melyet nem tud eloszlatni teljesen a nemzeti és forradalmári öntudat sem. A *Szent Ildefonso bálja* titokzatos spanyol lovagja, kinek képében Krisztus siet a hősnő segítségére, nagy feminiztának mutatja a Világ Megváltóját: szánakozva néz az Asszonyra — „*Isten nyomorultjai ti, világ sebesültjei, szegények! Minden átok a ti véres, tépett öleteken, asszonyok!*” —, fel akarja emelni — „*Ne értelem akarjad magadat, hanem magadért! . . . Vezekelned kell még, hogy rálelj az útra! . . . Önmagad útjára, mert csak az vezet hozzám!*” — és neki is megváltást ígér. Valóban: szinte monomániás szenvedéllyel tér vissza — bárhova indul — a korforduló asszonyának panaszaira. De ennek a monomániának is része volt abban, hogy megszólaltathatta kora lelkét és nem vált bármilyen feladatot ügyesen megoldó írótechnikussá.

Nehéz idők tanulása: vissza a dolgokhoz (1914–1918)

Kaffka Margit sorsa úgy alakult, hogy az első világháború történelmi eseményeit is személyes ügyeként kellett átélnie. Közvetlenül a háború előtt ismerkedett meg második férjével, akivel végre megtalálta azt az asszonyi boldogságot, amely magában hordozza az emberi harmóniát is. Erre vetett árnyékot a hadüzenet. S hogy a fordulat még drámaibb legyen, éppen itáliai bolyongásuk közben kapták meg a hazahívó táviratot. Itthon „csupa szurony, uniformis és tilalomvilág” fogadta őket. Ettől kezdve Kaffka a hadiasszonyok életét élte. Megismerte a rettegést, a létfenntartás gondjait, az egyén kiszolgáltatottságát. S minthogy sorsa a tömegek sorsához kapcsolódott, lassanként megismerte a „mindenki” fájdalmát, gondjait is. Így alakulhatott, hogy ő, a voltaképpeni passzív lény, azonnal az uralkodó hangulat ellen fordult, s hogy subjektív élményei olyan láncreakciót indítottak el érzelem- és gondolatvilágában, mely kihatott művei minden részletére és világnézetére is.

Életének, tudatának és művészetének összefüggő alakulására meglepően korán és meglepő tudatossággal figyelt fel maga is. Már a *Lírai jegyzetek egy évről* (1915) c. kisregényében, melyben az első háborús év nyers élményeit jegyezte le, ilyen következtetéseket találnak: „A közelmúltban, mondják, »túlkomplikáltak« voltunk finom disszonanciákkal, megkülönböztetett voltunkkal, nagyon benső történeteinkkel, »csendes válságainkkal . . . Most lelkünk állapota nagy, nyers, százmázsás eseményeken múlik, külső dolgokon, melyeknek nincs több közülük belső vonásaink karakteréhez, mint egy redves, otromba szikladarab ránkzuhanásának. Sor-sunk kalapácsa kiesett dolgok két kezünk közül — naiv imára vagy a »görcsös tördelés« vásári vagy teatrális gesztusára kell kulcsolnunk e kezeket. — Érzéseink arányai freskószerűek; a nagy arányokhoz nem szokott kifejezés ezért téved könnyen a torzba, még könnyebben az émeletítőbe . . . Gigászokká váljunk-e egy csapásra, hogy e torzballonokkal »művészi« játékhoz értsünk? Amit érzünk, rettegésünk, gyászunk, áhításunk mindenkié; s ami ennél sokkal rosszabb: »akárkié«. — Ki óv meg a trivialitástól . . . vagy a kései »negyvenyolcas tárgyú« novellák reminiscenciáitól? Egy már agyonkopott, de még nem patinás modor kísért! Az intimitás segítene tán! Apró dolgok . . .”

A *Lírai jegyzeteket* követő két elbeszélés ezt az új esztétikai hitvallást tükrözi: apró emberi mozzanatokban fejezi ki a megbolydult világ természetét. A *révnél* (1915) látszólag nem is háborús témájú írás. Egy révészcsaládot mutat be fojtott indulatú veszekedés közben. A veszekedés közvetlen kiokmányát sem a háború: a fiú a legénykor küszöbére érkezett, az apa nem látja meg benne az induló felnőttet, s mint valami kölyköt, pofonnal igyekszik fegyelmezni. Az író figyelmét főképpen az indulatok kavargása köti le, a restelkedő csillapodás, a szemérmes békülési kísérlet és a két férfi között őrldődő anya aggódo szeretete. A háborúról alig esik szó; az anya emlegeti néha csitító érvként: „Nem elég, hogy a másik ott szenved!” Ez az egyetlen mondat azonban vezérmotívumként tér vissza a novellában újra és újra: a kicsi szókincsű, szólásmondásokban beszélő tehetetlen parasztasszony kapaszkodik bele az indulatok kavargásában. Így szűkszavúságában is fel tudja vetíteni a komor hátteret, amely azután láthatóbbá teszi a csupán felcsillantott összefüggéseket is. Hogy a fiú azért oly öntudatos, mert számol a háború szörnyű szabadságával, mely kiragadhatja a békés élet iratlan törvényeinek rendjéből: „maj’ jelentkezek önkint, szívesen elfogadnak! Inkább, mint itt az ú kutyája lenni . . .”. A háttér ad tehát jelentést a két férfi harcának. Ezért emelkedhet ki a novella végén az anya alakja: „A parttól visszánézek az asszonyra . . . Emlékezetemben, bár tiz szavát se vettem, szépnek, nemesnek maradt, a jóság egyszerű szobra, hervatag, szelíd és bánatos; verejtékszagú falusi templom oltárára illő. A Türelmes Anya; a Szív, amelyen átvágtat minden; minden nyomorúsága, dühe, rosszasa, véletlene, vak örülete, nehéz betegsége, háborús jaja ennek a zavaros álmú világnak. De neki ott kell állni, ahová állították; tehetetlen, résztvevő, velefájó Szívnek, magányosan.” A tiltakozás szobra.

A *Lírai jegyzetek* mellett született másik novella, a *Marisnak mindegy* (1915) már közvetlenebbül kapcsolódik a háború élményéhez. Színtere ugyan nem a front, hanem az „ithon”, amely azonban már „hátszág”-gá alakult. Szemlélete és módszere mégis *A révnél* mellé utalja. Mert itt is apró emberi mozzanatok szolgáltatják a novellai anyagot: a hősnő lassú elembertelenedése. A közvetlen okot itt sem a háborúban mutatja meg az író. Maris, aki megesezt széplányként egy jómódú, öregedő özvegy gazda felesége lett, elfrontott életéért, a társadalmi igazságtalanságot bosszút áll, amikor könnyel fogadja mostohaafia, majd urala bevonulását és csak saját kivetett gyermeke jövőjével törődik. Közönyében az idegenség, mellyel a kor egyszerű embere nézte a véres „történelmi” eseményt, a háborús konjunktúrán felnőtt önzéssel, a könnyű szerzésvágygal keveredik. Jellemképe — a révészek rajzához hasonlóan — ezért lehet távolatos. Primitív racionalizmusa embertelen: megfosztották az élet örömeitől s most érzéketlenül néz szét a világban, melyből intézményesen irtják a jót.

Ebből az élményből nő ki radikális, osztályharcos színezetű társadalomszemlélete, mely korábban lappangó és szórványos sejtésként nyilatkozott meg. Két 1916-os elbeszélésében (*Az első stációnál*, *A gép mellett*) azt figyelhetjük meg, hogyan vezeti el a háborúban tetest öltő társadalmi igazságtalanság gyűlölete ama „békés” igazságtalanságok felismeréséhez, melyeket az eszelen erőparazítás éveinek nyomorúsága hozott felszínre. *Az első stációnál* is közvetett mint *A révnél* vagy a *Marisnak mindegy*, de fordított irányban. Itt a háború, sőt a frontélet az elsődleges élmény. Két katonát mutat be: veszített útközet után rohannak visszafelé a fedezék megszokott piszkába. Egy faluból valók; igaz, az egyik gazdagyerekek, a másik szolgálégy, de a közös nyomorúságban barátok lettek. Menekülés közben észreveszik, hogy mindketten megebesültek. Fokozatosan rögződik meg bennük a felismerés, s a bizonyosságig csak a megérkezés után jutnak el. Így a következmény sem váratlan, testetlen ábrándként tűnik fel előttük. A remény lassanként elérhető lehetőséggé válik: hazamehetnek. S a haza képe felidézi a „béke” rendjét: valami kijózanító, hideg dolog csúszik közjük, „ahogy a kővér tanyák, gazdag lapályok, zsírtól csöpögő kémények errébb kerülnek... Már-már elfelejtett, régi keménységek; ledobott terhek: élet, ranglétra, pénz, dőlyf, hunyászkodás, tehetetlen törvénye a rendes, folytonos világnak, melyről azt mondják: béke.” Fojtott, néma, cselekmény nélküli dráma zajlik le ebben a két katonában, s ennek megfelelő formát ad a rohanást felidéző filmszerű szerkezet: tájképek váltják egymást lihegő, fáradt, mocskos katonákról készült pillanatképekkel s meditációt szaggatott párbeszéd követ. Milyen kitűnő a szolgálégyen kitérő örömenek ábrázolása — majd barátságban élnek otthon is, a férfi nélkül maradt faluban —, mely lassanként megkopik és végül józanult hallgatásba hull! A rohanás leírása mindent kifejez. Kár, hogy az író a legfontosabb ponton gondolati síkra viszi és így túlmagyarázza mondanivalóját. *Az első stációnál* így is legjobb, legnagyobb novellái közé tartozik.

A gép mellett *Az első stációnál* folytatása. A sebesült gazdalegény segédszolgálatosként faluja közelébe kerül s ideje nagy részét otthonában töltheti. „Története” itt is esemény nélküli; lefojtott indulatú dráma: áll a gép mellett s tehetetlen felháborodással figyeli a kacarászó cséplőasszonyokat, a kalászszedőket és a jámboran lógó orosz hadifoglyokat. Indulata azonban nyíltabban kifejezi osztályszemléletét, mint a nagy futás közben. Alakja szociológiailag is pontosan megrajzolt. Benne van a jómódú paraszt „kettős kötöttsége.” Büszke a *mun-kájára* — szerinte minden ebből születik — és gyűlöli az „urakat”, a tisztjét, akit szolgálni kénytelen. De megveti a szegényt is. Indulatát az fűti, hogy a szegényekkel szemben tehetetlen: „ma egy ilyen rongyos is ki meri nyitni a száját, izengetni mer őrá, fenyegetni. Hogy megtanulta az állam szót, papolni mer a kötelességről; ahelyett, hogy sírva kunyorálna Isten nevébe, mint azelőtt.” Emellett munkál benne a kapzsiság is; éppúgy elembertelenedett lény, mint Maris. Így *A gép mellett* nem csak tükrözi, hanem meg is jeleníti, le is írja a háború forradalmasító hatását. S ezt az eszmei erőt a kerek, „befejezett” novella művészi ereje még fokozza. Itt nincs törés, publicisztikai túlmagyarázás: mindent a hős indulatának rajza fejez ki. S ezzel bezárul a kör: indulatossága is a háború torz lelki terméke. Mint Móricz szegényemberét, őt is a háború lidérce szabadtja fel a társadalomnak nevezett emberi közmegegyezés kötelme alól. „A düh csak úgy szaladgált a testében... — írja róla Kaffka —, ezer komisz kényszerúsége, ráncigáltsága ennek a két háborús esztendőnek; most mind az öklében feszül, majd szétveti a testét.”

A gép mellett után a háború témájától elfordul. Csak 1918-ban tér vissza még egyszer. Valomással, emlékekkel, önéletrajzi elemekkel teletűzdelt szép írásában, az *Álomban* mintegy negatívját adja háborús gyűlöletének. Nyomorúságos életkörülményeit írja le, majd gyönyörű álmokat idéz fel egy moziélményből és egy félöntudatos hangulatszülte vízióból: itáliai emlékeket, elpusztult és fogságban sanyalódó barátokkal töltött szép idöket, számócauzsonnát, a Solveig dalát stb. Álmai keserű tanulságot sugallnak: az igazi élet már csak álom. Ennek a tanulságnak azonban semmi köze „az élet álom” hitvallásának erőltlen pesszimizmusához. Ezt nagyon is valóságos történelmi és társadalmi tapasztalat táplálta. Igaz, az *Álom* már

a háborús rendszer összeomlása után született. De oly elérhetetlenül messze látszott még a szép élet. És a lélek fáradt volt és fásult.

Kaffkában a radikális társadalomszemléletet a háború élménye fejlesztette ki és tette tudatossá, de ez, természetesen, nem sokáig kötődött a háborús témához. Már 1916-ban, *Az elvetemült* c. kis jelenetben a szembenálló osztályok feszültségére figyel fel. Sajnos, nagyszájú „elvetemültje”, akit egy úriasszony patronál, élettelen alak, szócső. Nem is vállalkozik többé hasonló feladatra. Új felismeréséhez hű marad, de művei hátterében hagyja őket, vagy csak egy-egy novellarészletben szól róluk. A *kisleány* (1917) című rajzában például olyan szemlélettel ír le egy polgárcsaládot, melyet a szociológiai érdeklődés és az osztálykülönbségek jelentőségének felismerése jellemez. A *két emberben* (1918) egy gróf és az erdésze között kialakult patriarchális viszony ábrázolása szolgáltatja a primér novellai anyagot, s ebből nő ki a társadalmi gondolat. Amikor a gróf anyagi okokból ki akarja irtatni a negyedszázados munkával megteremtett gyönyörű erdőt, az erdőmester így válaszol: „Én dolgoztam itt gróf úr! . . . Nekem nem mindegy! Én itt minden fát ősmerek, az én munkám az egész vidék, a mostani képe. Én szerettem itt mindent huszonöt évig.” S magában még hozzágondolja: „de hisz végre is: a haza földje ez.” És inkább nyugalomba vonul. De ez az összecsapás csak motíválja a novella tanulságát, mely egyébként bonyolult lelki szövevényekhez is igazodik.

A világnézeti radikalizálódás szélesítette Kaffka témakörét, de nem fordította el régi töprengéseitől, hanem új megvilágításba helyezte az asszonyi gondokat. Gondolatilag nem mond többet, de szavai szenvedélyesebbek lesznek. Képein a pasztelles színeket villódzó feketék és tragikus vörösek váltják fel. Szenvedélye hordozza új igazságait.

Ez elsősorban *Falun* című novellájára vonatkozik (1917). Mirjam szimbolikus erejű alakját kelti újra életre benne — modern környezetben. Voltaképpen egy exhumálás történetéről szól ez az írás. Egy kis falu jegyzőjének özvegye exhumáltatja férjét, mert makacsul ragaszkodik hozzá, hogy eltartója és sok gyermekének apja nem boros állapotban bekövetkezett véletlen baleset, hanem gyilkosság áldozata lett: szeretője gyilkoltatta meg, mert megúnta. A szabályszerűen lefolytatott bírósági boncolás nem igazolja vádját, s amikor ez közlik vele, hisztérikus átokáradat tör ki belőle: — „Természetes halál? — lihegi. — Mit ér akkor a maguk törvénye, irkafirkája, tanúsága? Bújjanak el a doktorok mind, a híresek, ha ennek a nyomát meg nem lelik a halotton, még a porlódo csontján is egy olyan piszkosnak a szája csókját, a paráznaság bűnét . . . ha maguk is egyetértenek azzal . . . a törvényük . . . mert férfi mind . . . az Isten is . . . az az Isten az égben . . .” Képtelen vád ez és összevissza beszéd: a primitív bosszú, a tehetetlen féltékenység és valami mélyen meghúzódo igazságtalanság felismerése keveredik benne. De éppen ez a képtelenség és logikán túli igazság teszi szimbolikussá az átkozódo özvegy alakját: monológiában — mint Mirjam panaszaiban is — a férfivilág mitikussá válik, melynek igazságtalan uralma ellen lehetetlen küzdeni, mert megfoghatatlan. Az egész novella az özvegy hatalmas kitörését készíti elő. Az exhumálás és boncolás leírása pontos és részletes, nélkülöz minden előzetes írói kommentárt, mégis egyre nyugtalanítóbb, hiszen az asszony vádja eleve nem a hivatalos kötelességtudattal végzett vizsgálatra appellál. Az író eleinte reális helyzetben mutatja be hősnőjét: jelentéktelenül, megkopottan várja az igazságügyi művelet végét, s kihallgatása során is riadtan hátrál, amikor az esetleges felelősségrevonás lehetőségével igyekeznek kijózanítani, majd magával ragadja a hisztéria, s idézett szavait őrzöngve mondja el. Tehát lelki egyensúlyát veszített alak. De az irodalom ama eszlesei közé tartozik, akik logikus nyelven kifejezhetetlen vagy még fel nem tárt igazságok kimondói.

Hasonló igénnyel — de kevesebb erővel — még csak egyszer képes felvetni Kaffka a nőkérdést, amikor megírja a *Lujzikát* (1918). Ennek a novellának az ereje abban van, ami oly drámaivá teszi a *Falunkban* az exhumálás és a boncolás leírását: egy közepesen tehető úriasszony életének kommentár nélküli, tárgyias leírásával fejezi ki a polgári házasság csődjét, a „régí” asszony tragédiáját. Az 1918-as *Szép Olga* már csak szép rajz. Mondanivalóját tekintve ismétlés. Szép Olga Mária-féle nő (vö. *Mária évei*), aki fél a valóságtól és inkább menekül előle, csakhogy elkerülje a csalódot. De míg Mária arcképe többdimenziós, addig itt csak finom lelki rajzot kapunk. Viszont Kaffka sem tulajdonít már ennek nagy jelentőséget, aligha hisz benne, hogy hősnője gátlásai sorsdöntőek lennének: Szép Olga a novella végén mégiscsak férjhez megy és kiderül, hogy a valóság elviselhető.

Kaffka kiszélesedett témakörében a nőkérdés még fontos helyet foglal el, a dzsentritéma és a gyermekkori emlékvilág azonban végképp a perifériára szorult. Úgy látszik, a háborús élmény és a világnézeti tisztulás sem tudta már új árammal megtölteni a züllő magyar kisurak maradék történeteit. A magyar társadalom szervei hibája már nyíltan megmutatkozott a háborús nyomorúságban s közvetlenül lehetett szólni róla anélkül, hogy kimondója a polgárság mentegetőjévé vált volna: a háború az „úri” és a polgári Magyarországnak közös bűne volt. Mit fejezhetett volna ki Kaffka hajdani dilemmája a magyar élet legnagyobb gondjaiból, amikor ártatlan emberek tömege pusztult, amikor a hadiszállítók vagyontokat gyűjtöttek,

miközben a nép nyomorgott, s amikor az egyszerű ember lázongott és forradalomra készülődött? Nem véletlen, hogy Kaffka is szembénevezett ezzel a kérdéssel. S ha csak a nyílt választ vesszük figyelembe, *Vasúton* című riportjából akkor is tudhatjuk, hogy képes volt kitörni a dilemmából.

Novelláiban hallgatásával beszél, s ha szól se mond többet, mint amit kialakuló új meggyőződése megenged. A *Becskerekely Tihamérban* (1915) hajdani dzsentriú a hőse, de ennek élete már a dzsentri „utótörténetét” idézi fel: küzdelmei az egyszerű ember küzdelmei, s már csak makacs önértetében őrzi a dzsentri virtust. Másrészt: Kaffka túl is lép hajdani kedvenc témáján ebben az elbeszélésben. Becskerekely Tihamér, a tehetséges énekesnek indult operettíró, miközben ízes-szomorkás, lemondó beszámolójában életéről szól, a magyar ugarra kerülő tehetség mostoha sorsát panaszolja fel. Kaffkát sokat foglalkoztatja ekkortájt ez a kérdés. *Hölgyvilág* című (1917) szép önéletrajzi vallomásaiban is a magyar vidék kulturálatlanságát emlegeti. A *reggeli kávéban* (1917) pedig egy rendkívüli tehetségű vidéki tanár kálváriáját idézi fel, kinek szokatlan és éppen ezért a korlátolt felettesek szemében forradalminak minősülő gondolatai és kulturális kezdeményezései fegyelmi vizsgálatokat és áthelyezéseket vonnak maguk után. Utolsó dzsentri-története, a *Beleznay* (1918) olyan helyet foglal el, mint a *Szép Olga* a lázadó asszonyok portréi sorában. Egy hosszú mátkaság miniatűr regénye, melyben művészi képet kapunk a tehetetlenül várakozó és lassanként hervadó menyasszonyról, a langyos felelőtlenségben élő vőlegényről, és az éhes szemű és legendát teremtő kisvárosi közvéleményről. S mennyi újat tud Kaffka erről a letűnt világról még a *Színek és évek* után is, milyen gazdag emlékei világa! A *Beleznay* mégse jelentős írás: csak gazdag, jól elrendezett műzeum.

A társadalmi elégedetlenség közvetlen kifejezésének igénye tehát, mely 1914 előtt csak a *Színek és években*, néhány versében és az *Asszonyokban* nyilatkozott meg, háborús termésé java részét áthatja. Ennek művészi-formai következményei azonban közvetettebbek, bonyolultabbak: csak részletesebb elemzés útján közelíthetők meg.

Éles határt e téren sem jelez a háború kitörése, hiszen — amint a progresszív gondolat hatása már a *Nyugot* megindulása utáni években feltűnt munkáiban — eszközei módosulására is már 1914 előtt felfigyelhetünk. Pályája második szakaszán is kísérletezett — s nemegyszer sikerrel — a testetlen, lírai novella megizmosításával, de törekvése a háborús években jutott túl a kísérletezés fokán.

Új prózáját az jellemzi, hogy a lírai vallomás és elemzés, a szubjektív érzelmeket hordozó metaforák és hangulatképek helyét elfoglalja benne a tárgyias leírás, a kidolgozott portré és a pontos helyzetkép. De voltaképpen több történik ennél: az író és a valóság közötti viszony változik meg. Lélektani terminussal élve: az addig introvertált író extrovertálttá válik. A külvilág oly brutálisan ütközik neki, hogy felháborodását is az fejezi ki legjobban, ha nevének nevezi a dolgokat. Emellett a *másik* ember, a *másik* szíveskedő megismerése — a szociális szemlélet — is kifelé fordítja tekintetét. Továbbá: tisztultabb világnézete az élet olyan bajaira talált objektív magyarázatot, melyeket régebben tehetetlen belső töprengéssel szemlélt. Egész átalakult élmény- és tudatvilága az élet tárgyias ábrázolására ösztönözte.

Ez a prózai stílus természetesen nem azonos a XIX. századi realizmussal, amely ellen Kaffka indulásától kezdve lázadott. Most éppúgy a valóság igazabb ábrázolásáért küzd, mint „stílusforradalma” idején, s küzdelme új szint, új erőt ad tárgyias leírásainak. Nem mondott le arról az elbeszélésformáról, mely lekerekítés nélkül fogadja be a valóságot.

Ennek látható jelei is vannak. Ilyen az emlékek kimerülése, amely nem csak témabeli változást jelez: az író emlékező magatartásának megszűnte idézte elő, s ez pedig — láttuk — a befelé fordulás megnyilatkozása volt. A tárgyias szemlélet módosítja Kaffka lélektani érdeklődését is. Egyik korabeli lélektani novellája, az *Egy idegorvos naplójából* (1917), azt mutatja, hogy ekkor már fölényel fogadja a pszichológiai érdekességeket: szándékoltan szerény igénnyel — rajzzerű tárca formájában — közli benne egy hipnózis történetét. Az említett *Szép Olga* happyendes leírása pedig írói iróniát sejtet. Feladta volna tehát a *Mária évei* izgalmas kísérletét, melynek során a történeti szemlélet eredményein akart túljutni a lelki titkok felidézésével? Aligha, bár kétségtelen, hogy a háborús évek gyors társadalmi változásai elsősorban az élet „összmetseterét” irányították a figyelmét. A *Két emberben* az erdész így kommentálja a finom lelki problémákat: „Ilyen bánatos fényűzésekre is csak a nagyurak érhetnek rá . . .” Lélekrajza most is biztonságos, de rejtettebbé válik, mentesül a régi tolakodó jellegtől. A *révnél* vagy a *Falun* voltaképpen lélektani novella, de hősei nem tudatalatti titkok hordozói, hanem köznapí emberek, akik lelki életük egy-egy pillanatában szimbólumokká magasodnak: indulatuk, őrvöngésük túlmutat az élet bajainak társadalmi-történelmi magyarázatán, de ezzel csak azt sejtetik, hogy a külső világ, melytől elválaszthatatlanok, — a háború, a nyomorúság, a társadalmi igazságtalanság stb. — maga is az emberben gyökeres; tehát az egyetemes élet múltó külső formája.

A stilisztikai tünetekről már szoltunk, amikor a lírai vallomást, szubjektív tartalmú metaforát és hangulatképet felváltó tárgyias leírást és pontos képet említettük. De e téren is túl-lephetünk az általános megállapításokon: az az összefüggés, mely Kaffka írói attitűdjének irányváltása és stílusának átalakulása között sejthető, nyelvi változásokon is kitapintható. Az impresszionizmus nyelvi eszközeit messze maga mögött hagyta. Szóképző szenvedélye lelohadt. Régebben olyannyira kedvelt főnévből képzett melléknévei ritkaságszámba mennek. Még elvétve beszél ugyan *problémás meg kicsodás hölgyekről* vagy *színes, akadályos, történetes szerelmekről*, de figyelemreméltó, hogy a *Becskerekely Tihamérban* és a *Beleznayban*. Olykor még elkapja a jelzőhalmazos vágya, de főképpen emlékezéseiben, amikor az újat-teremtés küzdelmes fegyelme hiányzik belőle. Például a *Szép Olgában*. Az emlékezés téríti vissza nyelvi különcködéseire is: az *Iskolásokban* újra *tikkoskodik* és *józankodik*. Mindez azt jelzi, hogy már nemcsak a szóban bizik: a dolgokkal akarja kifejezni a dolgokat. Most sem szándékozik elhietni, hogy az írás a kívülág *közvetlen* reprodukálása, de benyomásai-ból, érzéki észrevételeiből igyekszik kiszűrni közvetítő énjét: szubjektumát képeinek konstrukciója hordozza. Így fő eszköze a tárgyi leírás lesz, a jelzők és a meglepő, egyéni ízű szókép-ződmények — a szubjektív érzések fő hordozói — vesztenek jelentőségükből. Ezért fordul el a szinesztéziától is, de jellemző, hogy nem tér vissza a hasonlóhoz sem: az előbbi a szubjek-tív benyomás rögzítését, az utóbbi a dolgok magyarázatát szolgálja, s az ő igénye már mind-kettőnél nagyobb. S ezért alkalmazza egyre szivesebben az életből ellesett stílusfajtákat: *A révnél*, a *Marisnak mindegy*, az *Iskolások*, *A gép mellett*, a *Falun*, a *Bölcs Fekete Péter*, a *Terézke* hősei falusi, parasztos nyelven beszélnek vagy medítálnak (és párbeszédeik, monológ-jaik fejezik ki a „novellai” mondanivalót), a *Becskerekely Tihamérban* a „vidékiek”, *Az elve-témültn*ben a „közönséges” stílus uralkodik. E stílusfogás művészi szerepét legjobban a parasz-tos beszédmód alkalmazásában figyelhetjük meg. Tremészetesen nem azonos ez első versei népiességével, amelyeket a stilizáltság és az irodalmi ihletettség jellemez. A háborús évek novelláinak parasztlalkjai nyersebb nyelven beszélnek és gondolkodnak; stílusukat elsősorban nem a sajátos szókincs, a fonetikus is reprodukált tájnyelvi kiejtés teszi parasztvá, hanem a falusi ember gondolkodásmódja és életszemlélete, mely megszabja nyelvi fodalatait, szólás-mondásait, beszédtempóját is. Tehát Móricz Zsigmond „új népiességével” rokon ez a stílus; valószínű, hogy a nagy kortárs példája is bátorította Kaffkát kialakításában, s ha igen, meg-lepően gazdag és átéli paraszti vonatkozású ismeretanyagot és emléket szabadtított fel benne. De nem azonos a nyelvi naturalizmus termékeivel sem, melyekkel annyiszor találkozunk az *Állomásokban*. Ott a pesties beszédnek vagy a művész-zsargonnak is dokumentumértéke és szerepe van, mint a század eleji magyar szellemi forradalom történetének vagy a kortársak portréinak. Itt a falusi alakok beszédmódjának „hitelessége” is az író objektív leíró szándékait tükrözi. Régebben az „élményt” közölte, s beszámolójában a kívülág is kaffkás stílusban nyilatkozott meg. Most igyekszik távolságot tartani s hősei párbeszédeit éppúgy a „tárgyi világ” részeként bemutatni, mint alakjukat, cselekedeteiket és környezetüket.

György Bodnár

MARGIT KAFFKA, LA NOUVELLISTE

Les nouvelles étaient compagnons fidèles de Margit Kaffka durant toute sa carrière d'écrivain. Les sources de sa lyre tarirent après 1914. Ses romans — par la nature du genre — ne sont que supports, mais la nouvelle plus mobile montre aussi la course de la carrière: les essais, les échecs et les conditions de la création des grandes oeuvres. Margit Kaffka est l'écrivain d'un tournant d'époque important — du commencement du siècle, — les valeurs de son oeuvre sont étroitement liées à la tension et dynamique de cette époque de transition. De son oeuvre lyrique, les poésies précoces aux notes populaires rappellent le passé, les vers en prose tourmentés sont les expressions des pas en avant risqués, et dans les dernières „litanies” l'harmonie nouvelle se crée des efforts pour retrouver l'équilibre. Ses romans — à quelque différence de phase près — révèlent la même succession d'idée de l'écrivain: les *Couleurs et Années* est un roman impressionniste, les *Années de Marie* se construit sur des réalités psychologiques reconnues, les *Étapes* est l'essai et le tableau de l'époque non déguisé, et les *Deux étés* n'est de nouveau qu'un essai de synthèse dont le but est de renouveler la représentation objective. C'est cette succession d'idées fragmentaire qui est complétée par les leçons des nouvelles. Dans sa première période (1903—1908), c'est la découverte des sujets nouveaux du tournant de l'époque qui fait de Kaffka un auteur remarquable: elle décrit les soucis et préoccupations de la première génération des femmes travailleuses émancipées et elle évoque l'atmosphère de la grande ville. C'est le scepticisme, la fureur de démolir les idoles qui caractérisent sa con-

ception. Elle est poussée d'abord par cette conception à s'approcher des sujets religieux sans respect; son anticléricalisme sera né plus tard de cette optique. La forme d'expression de Kaffka, dans cette période, était encore loin de la maturité: Kaffka exprimait par des pensées directes ses nouvelles impressions, voilà pourquoi ces nouvelles précoces contiennent-elles d'éléments en nombre pris du journalisme. Ce qui promettait pourtant à cette époque déjà c'était le refus de Kaffka des vieux récits bien faits et de l'anecdote, et elle trouva parfois des moyens d'expression qu'elle pouvait utiliser aussi plus tard (souvenirs, monologue, technique de la mosaïque). Dans sa deuxième période (1908—1914) dont le début coïncidait à celui de la revue *Nyugat* (Occident), c'étaient d'abord les essais psychologiques qui l'attiraient. Ils ne sont pas seulement de sténogrammes psychologiques, mais expriment l'insuffisance de l'approche analytique, rationnel du sujet. A cette période encore, la représentation du problème de la femme continuait à être plus importante, ou l'écrivain cherchait les possibilités de la nouvelle intensive. Ses hésitations subsistaient même à l'époque héroïque du *Nyugat*, mais elle rédigeait déjà ses conceptions dans des portraits de femme plastiquement modelés. L'évolution de son univers thématique la poussait aussi dans cette direction: elle rattachait les problèmes de la femme et de la gentry, et ainsi elle délimitait la place de ses personnages féminins dans la société en les rendant caractéristiques. Les problèmes sociaux et les régions lointaines apparaissent à cette époque déjà dans son univers poétique, mais ses sujets gagneront de l'ampleur véritable seulement dans sa troisième période (1914—1918). Les épreuves des années de guerre qu'elle devait subir, elle aussi, attiraient son attention sur les souffrances de „tout le monde”, et c'est d'abord le pacifisme, plus tard l'expression immédiate du mécontentement social qui modelaient ses nouvelles. La transformation de sa conception du monde modifiait aussi sa conception d'écrivain; en faisant appel à une expression psychologique: l'écrivain introverti est devenu extroverti. C'est en franchissant ces étapes qu'elle arrivait aux petites misères de la vie en temps de guerre, et au réalisme de son style.