

A „szörny” antropológiája

Kosztolányi Dezső emberfelfogásának kérdéséhez

1.

Kosztolányi Dezső *Káin* című, főleg novellákat tartalmazó kötete 1918-ban, még az őszirózsás forradalom *előtt* jelent meg, munkaadójának és mecénásának, Hatvany Lajosnak Pallas kiadójánál. (Háttéréhez l. Lengyel 2006.) Ennek a könyvnek a záró darabja érdekes mód nem novella, hanem egy báb- és rímjáték, *A szörny*. Mind a kötetbeli hely, mind a próza-kötetből kivirító műfajválasztás arra vall, fontos írásról van szó (a kötetben a novellák közt mindössze két báb- és rímjáték van!) – a kötetkompozíció, úgy látszik, éppen *ezt* az írást igényelte. Ha végigolvassuk a könyvet, jól érezkelhető, hogy benne Kosztolányi antropológiai érdeklődése dokumentálódik, s a kötetcímadóvá is emelt első novellától, a *Káintól* (testvérgyilkossá lett ősrünk történetétől) a záró darabig az író emberlátásának, emberfelfogásának variációi, mondhatnánk „esettanulmányai” sorakoznak. Maga *A szörny*, amelynek értelmezését most ez az írás megkísérli, eredetileg 1917. június 24-én jelent meg a Pesti Naplóban, onnan vette át szerzője, amikor könyve összeállításának terve alakot öltött. A szöveg keletkezésének ez az időpontja külön jelentőséggel bír: Kosztolányi e báb- és rímjátéka ugyanis, a maga műfaji kereteiben mozogva, a hangsúlyozott fikcionalitás eszközeivel voltaképpen Tisza István meggyilkolásának kísérteties éleslátású anticipációja. „Megjósolja” a háború „okozójának” meggyilkolását. Kivételesen jó szociálpszichológiai érzékre vall ez – Kosztolányi, a gyakorló újságíró, aki „hivatalból” a közhangulat alakulásának megfigyelője volt, megérezte (s ma már tudjuk: jól érezte meg), hogy a háborús trauma előbb-utóbb felelősségkeresésbe, bosszúba torkollik majd. Ennek az anticipációnak az éleslátásán semmit nem változtat, hogy az országot háborúba vivő volt miniszterelnök 1918 őszi meggyilkolásának tényleges esemény-története természetesen nem volt előre megírható – a báb- és rímjáték ezt

nem is ambicionálhatta. De a lényeg, ismételjük meg, „stimmel”: a háború „okozóját” a katonák, bosszújukat kiélve, csakugyan megölték. A báb- és rímjátékban éppúgy, mint a történeti valóságban. *A szörny* jelentőségének egyik eleme nyilvánvalóan itt keresendő, hiszen történetileg mindenképpen figyelemre méltó, hogy egy éles szemű, érzékeny diagnosztá, egy író a maga módján prognosztizálni tudta a bekövetkező eseményeket. S történeti nézőpontból az is bizonyos, hogy itt nem valamiféle misztikus jóstehetség megnyilvánulásáról volt szó, hanem „csupán” a közhangulat mozgásának érzékeléséről, irányának és „céljának” fölismeréséről. Akár azt is mondhatnánk tehát a bábjáték fényében, hogy Tisza István meggyilkolása *nem* valamiféle történelmi „üzemi baleset”, véletlen volt, hanem előre jelezhető szociálpszichológiai törvényszerűség. Nagy valószínűséggel be kellett következnie: valakiben meg kellett találniuk a frontról hazatérő katonáknak a háború „okozóját”.

A szörny ilyen – kínálkozó – referenciális olvasása szükségessé teszi a báb- és rímjáték antropológiájának „leolvasását” is. Egyáltalán nem érdektelen ugyanis szembenézni azzal a kérdéssel, hogy – műve tanúsága szerint – Kosztolányi hogyan viszonyult ehhez a történetileg releváns, s már-már jelképi szerepű problematikához?

2.

A kötetben két báb- és rímjáték van: a *Csoda* és *A szörny*. A műfajválasztás nyilvánvalóan összefügg Kosztolányi mindig eleven kísérletezőkedvével, új művészi hatáslehetőségeket kereső írói alkatával. De – egyáltalán nem hatálytalanítva ezt a föltevést – alighanem az is megkockáztatható, hogy legalább ennyire gyakorlati indokai is voltak. A két báb- és rímjáték megszületésében alighanem az is szerepet játszott, hogy Kosztolányi szerepet vállalt a modern magyar bábszínház megteremtésében, részese volt Blattner Géza nevezetes vállalkozásának (vö. Lőrincz 2007). Bár a pontos keletkezéstörténeti körülményeket nem ismerjük, valószínű, hogy a *Káin*-ban közzétett mindkét verses bábjáték Blattner színháza számára készült: vagy „megrendelést” teljesített velük az író, vagy eléje ment egy potenciális megrendelésnek. (Ezt a színháztörténeti filológia nyilván majd tisztázza is.) Szempontunkból most csupán annyi mindebből a fontos, hogy a verses bábjáték műfajában való megnyilatkozásával Kosztolányi egy olyan nagy hagyományhoz csatlakozott, amely a hangsúlyozottan fikcionalizáló és teljes eszköz- és gesztuskészletével a szándékoltan primitivizáló előadás- és beszédmód kereteiben fejezi ki magát. A báb – ellentétben az élő színész által megtestesített színházi előadás szereplőivel – már pusztán létével is jelzi történetének fikciós természetét, s bár emberként vagy más élőlény-

ként szólal meg, nem „ember”, csak az ember – imitatív funkciójú – helyettesítője. Ugyanakkor, ettől az egyszerűsítő, de éppen az egyszerűsítés által megnövelt kifejező erejű játékmódtól nem függetlenül, a műfaj egyik fontos hagyománya az igazságtevés – méghozzá harsány, „teátrális” gesztusokkal. (Gondoljunk csak a Vitéz László típusú bábtörténetekre!) Mindkét adottság jól jöhetett Kosztolányinak. Szinte kínálkozott, hogy súlyos tematikáját ne cenzor szemé elé kerülő vezércikkben, hanem egy áttételesebb, hangsúlyozottan fikatív és *per definitionem* „primitív” játék kereteiben mondja el. S mivel *A szörny* nemcsak bábjáték, hanem – a szerzői megjelölés szerint – egyben *rímj*játék is, a széles, harsány gesztusok közé, a megfelelő pontokon a kötött és „megemelt” verses beszéd is törés nélkül beilleszthető volt. A primitivizáló – játékos – előadásmód így a legnagyobb tömörségű, legmagasabb intenzitású megszólalási lehetőségekkel kapcsolódik össze. Azaz, miközben a *commedia dell' arte* populáris hagyományára játszik rá, nagyon is érdes és súlyos mondandó elmondója és kifejezője lehet.

Ez az adottságokkal élő kettősség jól megfigyelhető *A szörny* szövegében. A színpadi utasítások díszletre, körülményekre utaló elemei, a két tanulatlan, „primitív” katona beszédmódja, viselkedése és gesztusai a primitivizáló összefüggést állítják előtérbe, két-három hosszabb monológ fegyelmeztett, verses dikciója viszont éppen a dramaturgiaiilag is fontos megszólalásokat emeli ki. Az előbbiekkal szituációt érzékeltet a szerző, megkonstruálja a fikciót, az utóbbiakkal viszont közvetlenül, direktben szólal meg. A szerző álláspontja természetesen megoszlik a szereplők közt, az empirikus szerző „beszél” mindegyikből, de ezen a megosztott jelentésmezőn belül a hangsúlyok elhelyezése árulkodó. Az igazságtevő katonák esetében nem annyira verbális megnyilatkozásaik, mint inkább tetteik az igazán lényegesek, a „szörny” és az igazságtevést felülbíráló titokzatos autoritás esetében ellenben az érvelés, a beszéd az, ami fontos. (S ilyen szempontból érdekes, hogy utóbbiak csupán elszenvedik az igazságtevését, illetve azt nem ítélik el. Maga a gyilkosság, a „szörny” megölése tehát ugyancsak a szerzői álláspont kifejezője. Ha tetszik, háborúellenesség.)

3.

A bábjáték cselekményváza roppant egyszerű. Egy baka foglyul ejt egy „szörnyet”, aki a háború „okozója”, majd ő és egy hozzá csatlakozó huszár kivallatja és megöli a szörnyet. A „szörny” lealcázása közben kiderül, ő maga is ember, de a két katona nem tudja megismerni az arcát, mert három emberével együtt megérkezik egy titokzatos álarcos úr (aki valami bír- vagy felettes én-szerű autoritás), s megakadályozza a „szörnyvel” való szembesülést. Az álarcos úr parancsa: temessék el a halottat,

s gyorsan felejtsek el. A történet „lényege”, első olvasásra, a két katona igazságtévő gyilkossága, amelynek indokoltsága a játékban egy percre sem kérdőjeleződik meg, még az álarcos szigorú úr sem ítéli el. Ez azonban a bábjáték „üzenetének” csak az egyik, s nem is a legfontosabb eleme. Ennél fontosabb, hogy a játék logikája (s végkifejlete) szerint nem lehet s nem szabad a szörny arcába nézni. Megismerését egy, a jogos érzületnél erősebb *tabu* tiltja.

Kosztolányi álláspontjának centrumában alighanem ez a *tabu* áll.

Az önkéntelenül is adódó kérdés nyilvánvalóan az: miért nem szabad a szörny arcába nézni? A válasz azonban erre már egyáltalán nem nyilvánvaló. Legalább két szintje van. Az egyiket, a közvetlenül kínálkozó választ az álarcos úr érvelése adja, amely formálisan is a tilalom indoklása. A másik szint ennél bonyolultabb és rejtettebb, s ennek megragadását csak a mű implicit emberfelfogásának a fölfejtése kínálja. Az igazán autentikus válasz tehát csak *A szörny* szövegének aprólékos elemzése lehet.

Az érdemi elemzés előtt azonban célszerű néhány dolgot rögzíteni.

1. *A háború megítélése*. Külső, életrajzi adatokból is tudjuk, a háborút Kosztolányi súlyos csapásként élte meg – erről, egyebek közt, felesége róla írott könyve is beszél. S ettől a szóban forgó bábjáték sem tér el: egyik elemzője, Réz Pál maga is ilyen értelemben intepretálta a művet (Réz 1975). Jellemző, hogy nemcsak a tanulatlan, „primitív” katonák verbális megnyilatkozásai ítélik el a háborút, de azok az egyéni *élettörténetek* is, amelyek a két katona szavaiból kerekednek ki (szenvedéseik, családjuk pusztulása például mind-mind vádirat a háború ellen). Ez az akkori, már háborúellenes korhangulat ismeretében, több évi embermészárlás után egyáltalán nem meglepő, sőt szinte törvényszerű. 1917–18-ban már azok is békét akartak, akik 1914-ben még lelkes háborúpártiak voltak. Ám, hogy itt Kosztolányinak, az empirikus szerzőnek a saját elutasító magatartása is tetten érhető, arra egy intertextuális utalás is következtetni enged. A szörny egyik helyén így beszél az egyik katona:

Miattad jött ez a ribillió,
Te nagy-hírös, gyalázatos, piszok,
Én sárt öszöm és moslékot iszok.
Én jajgatok, a gyomrom korgatom,
Én rívok, a fogam csikorgatom,
No tátogass, sehonnai csalo.

64 A kurzivált sorban megfogalmazott sárevés és moslékivás motívuma, tudjuk, később, még élesebb formulázásban, versben is megjelent (*Negy-*

ven pillanatkép. XIII. Hasonlat). Jól érzékelhető tehát, hogy Kosztolányi számára az evésnek és ivásnak ez a több mint extrém, sőt éppen irrealitásával ható módja a szélsőségesen negatív tapasztalat megjelenítésének eszköze. Itt nyilván azért élt vele, mert olyan – negatív – tapasztalatot kellett megjelenítenie, amelyre a kínálkozó szokásos nyelvi eszközöket elégtelennek érezte. A szenvedésnek itt egy különösen extrém mértékét kellett éreztetnie.

2. *A rejtjelezettség (álarccosság) kérdése.* A bábjáték szereplői bábok, humán nézőpontból így minden szereplő valamiképpen el van rejtve a bábszerűség mögé. Az *ént* minden esetben valami merev, nem eleven, maszkszerű külső jeleníti meg (s fedi el). Itt azonban az esetek egy részében még ennél is többről van szó: olykor még a *báb arca* is el van rejtve. A címszereplő, a „szörny” például egyenesen ponyvába van csomagolva, az őt teljesen elfedő ponyva alól csak keze és lába villan elő, sőt *arca* még akkor sem válik láthatóvá, amikor már nemcsak bűnei, de életmódjának, gazdagságának részletei is lelepleződtek. S ugyancsak álarcot visel, azaz elrejtí kiletét a „szigorú idegen úr” is, akinek még kísérői és parancsa végrehajtói is álarc mögé rejtőznek. Ez az álarccosság, rejtettség hangulatilag a titokzatosság, a sejtelmesség légkörét teremti meg, de az így megteremtődő auránál fontosabb, hogy mindez a megismerhetetlenség, a lényegi elrejtettség adottságát jelzi. A „szörny” arcába nézni, elfedettségé miatt, nem lehet, a lealcázással a két katona nem boldogul, végül egy külső, idegen autoritás, a „szigorú úr” meg is tiltja nekik a szörny kilétének fölfedését. Az idegen, szigorú úr (s kísérői) álarca pedig maga is az autoritás része – kísérlet sem történik rá, hogy bárki lerántsa álarcukat. A figura lényege tehát két esetben is a legszorosabban összefügg a megismerhetetlenséggel. A háború „okozójának”, a szörnynek az eleven arca rejtve marad, a megismerését megtiltó, tabusító autoritás pedig ugyancsak kivonja magát a megismerhetőség alól. Ám, s ez ugyancsak fontos vonás, e két elrejtettség nem teljesen azonos lényegű. A szörny – a szerzői intenció szerint – ha nehezen is, de alighanem megismerhető lenne, a parancsoló úr viszont maga a tabu, a tilalom, a megismerést leállító hatalom. Utóbbi, mivel a bábjáték eseményeinek végső megítélőjeként lép föl, a többféle eshetőséget mérlegelő empirikus szerző végső döntését is hordozza. E döntés pedig, mondjuk így, a pragmatikus indítékú agnoszticizmus álláspontja. Nem adottság, amely van, hanem döntés (választás) eredménye.

3. *A háború deklarált okai.* A bábjáték a háború „okozója” körül folyik, de elkerülhetetlen, hogy eközben a háborút kiváltó okok és megfontolások is szóba kerüljenek. A szörnyet vallató katonák erre ismétlődően rákérdeznek: „Hát mért tötted?” – kérdi például a baka, s kérdését a huszár is nyo-

matékosítja: „beszélj előbb”. S a szörny, engedve az erőszaknak, válaszolni próbál: „hogymért tettem, azonnal felelek” – mondja, majd egy, a katonák reakciói által meg-megszakított monológban több indokot is fölhoz. „Először, én védelmezem a rendet...” – mondja, majd „a történelem örök logikájára” hivatkozik, végül: „Harmadszor is másképpen nem tettem...” Ezek a szörny által előadott tételek azonban nem adnak a katonák számára elfogadható magyarázatot szenvedéseikre, s ezért a szörny (aki ebben az összefüggésben önmagát „szónok”-ként nevezi meg, azaz az ideológus szerepében lép föl) egy egész politikaelméleti traktátust ad elő:

A politika az mély, mint a bányá,
„Az exigenciák nagy tudománya”.
Nem is való mindenféle parasztnak,
Ki távlatokat lát kicsiny arasztnak.
Jövőbe nem néz, nem néz vissza, hátra,
És legföljebb ha még kiáll a gátra.
Mit tudja, mi a „szempont”, az „egyensúly”,
Egy porszem ő, mit a szellő is elfúj.

Ez a politika-fölfogás azonban megint nem több, mint önmagát elrejtő fedőszöveg, az ’ezt ti úgy sem érthetitek’ elv mögé bújás. S mint ilyen, egyszerre imitatív fölidézése a kortársi politikai beszédnek (az idézőjelben szereplő szövegrészek valóságos idézetek), s kifejezése Kosztolányi politikával szembeni ellenszenvének. (A politika itt „mély”, márpedig, ismeretes, Kosztolányi nem „mélységpárti”, sőt éppen a fölszín mellett tesz, ismétlődően, hitet.) S válasznak ez a bábjáték kereteiben is kevés; ezt maga a szörny is tudja, hiszen folytatva érvelését, végre saját elveit is kimondja:

Én nem hiába hajtom untalan,
Harc nélkül a föld talentumtalan.
A háború a nép zablája-féke
És rothadás, züllés a puha béke.
Én a hatalmas orkánnak adózom.
Most is köszöntelek, te tiszta ózon,
Bár nyomban a síromba tegyenek.

A háború „okozójának” ez az immár nyílt beszéde, vallomása – önmaga nézőpontjából – öngazolás, a háború apoteózisa. Érdekes feladat lenne megvizsgálni ennek az álláspontnak a történeti mögöttesét, Kosztolányi itt sem a levegőbe beszél, a szörny háborúpártisága valóságos vé-

lekedéseket sűrít össze. Ennél azonban szempontunkból most fontosabb, hogy ezt a magyarázatot a háború okait kereső katonák nem fogadják el, számukra ez nem hiteles. S magának a bábjátéknak a menete is túllendül ezen a ponton. A szörny önapologetikája tehát a mű kompozíciója szerint nem jelent, nem jelenthet nyugópontot. A szörny álláspontjától a szerző is distanciálódik.

4.

A szörny lealcázásának (s egyben az egész bábjátéknak) az ugrópontja kétségkívül a katonák fölismerése: *a szörny is ember*. „Teremtő isten, hiszen ez egy ember” – hökkén meg a huszár. Ez a fölismerés nem csupán a naiv, a háború mögött valami mitikus szörnyet kereső „népi” képzelethez mérten jelentőségteljes, s nem is csak a bábjáték műfaja megkövetelte dramaturgiai elem. Benne manifesztálódik az empirikus szerző központi szerepű antropológiai előföltevése – s cselekményalakító logikája. Mindkettő fontos. Az előbbi azért, mert ez teszi nyilvánvalóvá, hogy Kosztolányi magában az emberben ismerte föl a háború okát (s nem például valami felsőbb, transzcendens hatalomban vagy mitikus szörnyben). Az utóbbi pedig azért, mert az egész darab dramaturgiáját erre az összefüggésre építhette föl. A katonák ugyanis immár ezt az emberi mozzanatot igyekeznek megismerni, az *arcot* akarják látni, a szigorú úr pedig ezt a megismerést állítja le, függeszti föl. Az egyiket, az igényt a huszár mondja ki emblematikus tömörséggel: „Pedig akárhogy, látni kell az arcát, / Hogy kikiáltsuk már, mi az igazság.” A másikat, a tilalmat pedig erre mintegy válaszként a „szigorú úr” a darab csúcspontján fogalmazza meg. A katonák és a „szigorú úr” szembenállása így egy sajátos *antropológiai vitává* szerveződik.

S ez a vita *A szörny* igazi újdonsága. Ez árulja el az igazán lényegeset Kosztolányiról.

Ha ezt a műben manifesztálódó antropológiát meg akarjuk ismerni, számba kell vennünk mindazt, amit a szörnyről megtudhatunk, s mérlegelnünk kell azt az érvelést, amellyel a „szigorú úr” megindokolja megismerési tilalmát. E két komponens együtt már kirajzol egy jellegzetes emberfelfogást.

A szörny attribútumainak számbavétele az egyszerűbb. Róla viszonylag sok minden kiderül. Kiderül mindenekelőtt, hogy politikus, az „exigenciák tudományának” művelője. S kiderül az is, hogy gazdag: az erszénye degeszre van tömve arannyal, maga az erszény nagyobb (!), mint a szörny, aranyórája van, az inggombja gyémánt, a „lábán lakcipellő”, és „egyik se lyukas, ép mind a kettő”. Sőt a keze is „fehér”, s „nem kérges

ám ez a tenyér”. A szörnynek ez a jellemzése természetesen a műfajhoz igazodó „népi” képzelet tükrében rajzolódik ki, szakszerű szociológiának semmiképpen nem nevezhető. De mindebből a szerzői emberfelfogás rekonstrukciójához annyi mégis levonható: ez a szörny a társadalom felső, privilegizált rétegének tagja, gazdag, s helyzete ellentétes a két katonáéval, akik közül az egyik géplakatos, a másik kovács, de paraszti származásuk nyomait még munkásként is viselik. Az egyik oldalon, a szörny oldalán vannak az előnyök, a másik oldalon, a katonáékén a hátrányok. A szörny maga is megszólal, tehát közvetve önmagát is jellemzi. Verbális megnyilatkozásai szerint tipikusan önelégült, frázispufogtató személyiség, benne alighanem „a” politikus ideáltipikus képe rajzolódik ki – Kosztolányi nézőpontjából. (Hogy ez az ábrázolás mennyire felel meg a kortárs-politikusok valóságos jellemzőinek, s mennyire Kosztolányi ellenszenvének a kirajzolódása, itt nem igazán érdekes: Kosztolányi ilyennek látta s láttatta a politikust, mint embertípust és funkciót.) A szörnynek – a háborút „okozó” politikusnak – a karakterisztikájához tartozik az is, ami számunkra a két katona élményéből vonható ki: szenvedések, emberi tragédiák okozója. Ám az empirikus szerző igazi kritikája mégis alighanem ezeken túl, egy – talán nem is meglepő – szerzői azonosításban ismerhető föl: ez a szörny ugyanis a szerzői színpadi utasításokban a *Báb* nevet kapja. Ez pedig, ha figyelembe vesszük, hogy – bábjátékról lévén szó – mindegyik szereplő báb, a „baka” is, a „huszár” is, a „szigorú úr” is, azaz, ha az egyik szereplőnek a megnevezése is „báb”, akkor ez nem lehet más, mint *lényegének* bábként való meghatározása. S amíg a címben adott megnevezés: a szörny alighanem csupán a két katona nézőpontjának, mitizáló látásának a jelzése, a színpadi utasításban adott meghatározás már a szerzői „kritika” jele. Azaz Kosztolányi a politikust *bábként*, vagyis *nem* öntörvényű, szuverén entitásként fogta föl. Valamiképpen magát a bábót is mozgatják ugyanis, az igazi „okozó” ő nem lehet.

De akkor – tehetjük föl a kérdést – ki vagy mi az igazi „okozó”? Ez – legalábbis tiszta, explicit alakban – nem derül ki: a „szigorú úr” megtiltja, hogy kiderítsék kilétét. A tiltás során elhangzó érvelésből azonban valami képet mégiscsak alkothatunk róla.

Az autoritásként föllépő titokzatos „szigorú úr” a következőket mondja:

Azt, akit a ponyva elfed,
Hagyjátok és ne bántsátok a leplet,
Maradjon úgy s szálljon reája mély,
Bús hallgatás, takarja el az éj.

Megtiltom nézni, megtiltom kitárni,
Hogy ki hever itt? Mondjuk, hogy akárki,
Én csak csukok és sohase nyitok,
Mert ez az arc a végtelen titok,
A szörnyűség, a jaj, a bús vicsorgó,
Merev sötétség, az újfajta Gorgó,
Ha látnátok ti, kik itt állatok,
Vakognátok, akár az állatok,
Megrémülnétek a halotti csendbe,
Tulajdon arcotokat elfelejtve.
Ki hozzáér, az a halál fia.

(*Elérzékenyülten.*)

Barátom volt.

A „szigorú úr”-nak ez a monológja, mint beszédaktus, világos: tiltás ez, s indoka is egyértelmű: a titok tudása veszélyes. Nem ennyire nyilvánvaló azonban, hogy az, „akit a ponyva elfed”, valójában kicsoda. Amit a monológból megtudunk róla, az igen kevés – és rejtélyes. Már megnevezése is a tetszőleges választás meghatározatlanságát sugallja: „Hogy ki hever itt? Mondjuk, hogy akárki.” Ez az *akárki* ma Heidegger *Das Man*jára emlékezteti az olvasót – évtizeddel a *Lét és idő* megszületése előtti szövegben. Valamiféle heideggeri hatásról így, bármily nagy is a verbális egyezés, szó sem lehet. A párhuzam fölemlgetése mégsem merő önkény. A monológ egészéből ugyanis kikövetkeztethető, hogy itt igazában már nem az eddig „látott” szörny jelenik meg, hanem – a maga rejtélyes, szörnyűsége és veszélyes módján – egy negatív antropológia személytelenített, ideáltipikus embere: akárki. „Ez az arc a végtelen titok, / A szörnyűség, a jaj, a bús vicsorgó, / Merev sötétség, az újfajta Gorgó.” Nem lehet vitás, hogy ez a kép mitizált, s nemcsak a bábjáték természetéhez is jól illeszkedő görög mitológiai utalás miatt. Az, hogy itt egy „újfajta Gorgó”-ról van szó, természetesen aktiválja a mitológia titokzatos szemantikai potenciálját, s az „akárkit” a titokzatosság és a veszélyesség körébe vonja. (Jellemző mozzanat, hogy Gorgó-motívum később is, olyan jelentős öndefinitív vers szövegében is megjelenik, mint a *Marcus Aurélius*, méghozzá fontos funkcióval. Vö. Grüll 1999. 130–131.) De ezen túl minden, amit megtudunk erről az „arc”-ról, az külön-külön is a titokzatosság, a diszharmónia világát idézi föl. Ez az emberfölfogás már a nietzschei és freudi antropológiai fordulat utáni „modern” emberfölfogás.

A freudi antropológia, mint Nyiri Kristóf pontosan leírja, az addigi liberális emberfölfogás kritikája. „[N]em annyira vigaszt nyújt a libera-

lizmusnak [ahogy Carl E. Schorske vélte], mint inkább *kritizálja* azt, *teljességgel hamisan ábrázolva a liberális emberképet, a liberális politika logikai alapját*. A liberális antropológia [ugyanis] az embert gondolkodásában, szándékaiban önállóan, szabadnak és racionálisnak képzelte, olyan lénynek, amely – ha a világot olykor kiismerhetetlennek találja is – önmagával, a maga indulataival és gondolataival mindenestre tisztában van, s ha környezetén, a külvilágon nem mindig diadalmaskodik is, önnön lelki életét legalább az ész világánál szuverén módon alakíthatja” (Nyiri 1980. 138–139.). Ezt az emberfelfogást azonban az osztrák politikai szféra irracionalizálódása teljességgel aláásta, a Wagner, Nietzsche s mások kezdeményezését saját élethelyzete és adottságai szerint újraértelmező Sigmund Freud pedig – a lélektan sáncai mögé vonulva – levonta ennek tudományos következményeit. Nevezetes, korszaknyitó műve, az *Álomfejtés* már 1899-ben megvetette egy új antropológia alapjait. S ennek lényege, mint éppen a Nyugat számára írott, 1917. évi nagy esszéje (*A pszichoanalízis egy nehézségéről*) emblematikus tömörséggel kimondja: „*az én nem úr a saját házában*” (Freud 1917. 52.). Nem úr a saját házában, mert a pszichoanalízis két fölismerése, hogy ti. „a nemiség ösztönéletét bennünk nem lehet egészen megfékezni, s [...] a lelki folyamatok magukban tudatlanok s csak tökéletlen s megbízhatatlan észlelet útján jutnak el az énhez s vettetnek alája”, magában hordozza ezt a következtetést (Freud 1917. 52.).

Nem kétséges, a „szörny” antropológiája már ennek a fordulatnak a tanulságaira épül. Szempontunkból azonban ezúttal nem az az érdekes, hogy itt Freud „hatása” érhető tetten (közvetlenül vagy közvetítők útján), hanem az, amit ebben az antropológiai fordulatban Nyiri Kristóf észrevett: itt a *liberális emberkép, a liberális politika logikai alapja* lett tagadva. A „szörny” antropológiája szerint nem a tudatos *én* az úr, hanem – az emberiséget háborúba sodorva – az embert titokzatos módon mozgató ösztönvilág, a sötét és titokzatos hatalom (amelyet a görög mitológia – s nyomában Kosztolányi – Gorgó metaforájában fejezett ki).

Az ember itt már mint az önmaga számára legnagyobb veszedelem jelenik meg.

Ha mindezzel számolunk, fölmerül a kérdés: hogyan értelmezhető hát a „szigorú úr” képviselte tiltás? A háború „okozójának” valamiféle apologetikája lenne ez, vagy valami másról van szó? Annyi mindjárt bizonyos, hogy itt nem az antikvitásban megformálódó, s az újkorban erőteljesen aktivizálódó „ismerd meg önmagadat” követelménye artikulálódik. Sőt inkább annak ellenkezőjével kell számolnunk: valami pragmatikus ’tedd zárójelbe magadat’, ’fékezd meg veszélyes lényegedet’ elv áll a tiltás mögött. S az is érzékelhető, hogy itt nem egy tölem, a beszélőtől idegen, rajtam

kívüli „lényeg” az, aminek megismerése veszélyes: ez az „újfajta Gorgó” a „barátom” (ahogy a „szigorú úr” mondja), azaz hozzám tartozik. Nem eldönthető viszont, hogy a „szigorú úr” által emlegetett veszély valóságos-e, avagy csak a tiltáshoz szükséges látszatargumentum. Ha rosszhiszeműek vagyunk, azt gondolhatjuk, ez a veszély nem valóságos, csak képzelt, vagy csak ürügy a tiltáshoz. Azaz, ha a „szigorú úr” nem is, a szerző apologetikát gyakorol. Ha viszont jóhiszeműek vagyunk (s egy bábjátékhoz a jóhiszemű recepció illik), el kell fogadnunk a szerző veszélytudatának valóságosságát. S ha abba is belegondolunk, hogy a szörny a „szigorú úr” monológjának elmondásakor már halott volt, azaz megtörtént az igazságtetés, tehát dramaturgiaiilag főlölesleges a szörny mentegetése – a veszély valóságosságának *tudata* látszik plauzibilisnek. De ha a „szigorú úr” figyelmeztetése indokolt, s Kosztolányi valóságos veszélytudatáról árulkodik, egy nagy probléma még akkor is nyitva marad. Igazolható-e, s egyáltalán: hogyan értelmezhető az arc megismerésének szelektív tilalma? (A két katoná *ne* ismerje meg az igazi arcot, mert az rájuk nézve veszélyes lenne, a „szigorú úr” viszont – bár nem mondja meg, kiről van szó – ismeri ezt az igazi arcot, sőt barátjának vallja.)

A szerzői álláspont, mely a bábjáték végkimenetelében megjelenik, nyilvánvalóan antidemokrata. Kettős mércével mér. Amíg a „szigorú úr” elbíri az igazságot, s egyféle bírói (vagy felettes én) szerepben mozog, addig a katonáknak, akik elszenveték a háborút, s indokolt az ellenérzésük a háború „okozója” iránt, meg kell elégedjenek azzal, hogy megölték az *aktuális* háború „okozóját”. A voltaképpeni lényegyet (amely az újabb háború lehetőségét hordozza) azonban nem ismerhetik meg. Mert:

Ha látnátok ti, kik itt állatok,
Vakognátok, akár az állatok,
Megrémülnétek a halotti csendbe,
Tulajdon arcotokat elfelejtve.

Ez a mozzanat, akárhogy nézzük, Kosztolányi emberfölfogásának szociológiai tagoltságát mutatja. Ez az egyenlőtlenség nyílt kimondása. Ugyanakkor az ember – vélelmezett – öndekonstrukciójának „megállítása”. Ha ugyanis az emberi lényeg megismerésében Kosztolányi csakugyan társadalmi veszélyeket látott, akkor azt a következtetést is le kell vonnunk, hogy ebben az (ön)korlátozó gesztusban a modernitás dinamikájának, az ember önmagát dekonstruáló, lebontó gyakorlatának tiltása jelenik meg. Valamiféle óvás tehát – jóllehet ez az óvás implicite tagadja az emberek közötti egyenlőség igényét és lehetőségét.

Annyi bizonyos: a „szörny” iránt a szerzőnek nem voltak illúziói. Az a ridegség, amellyel a „szigorú úr” intézkedik a szörny mielőbbi, gyors elfemettetéséről, elárulja ezt. Utasítását – a szerzői instrukció szerint – „[n]agyon, nagyon szigorúan, éles hideg, fölsiketítő hangon” adja ki.

Azaz ő maga is distanciálódik a „szörny”-től.

5.

Freud (Kosztolányi által elfogadott s magáévá tett) antropológiai fordulata gondolkodástörténetileg jelentős teljesítmény. Történeti – a lélektan zárt világán túli, szociokulturális – funkciója azonban korántsem egyértelmű, minimum ambivalens és ellentmondásos. Úgy hiszem, a hatástörténet első lépéseit leginkább Carl E. Schorske értette meg. Szerinte ugyanis azzal, hogy „*saját politikai múltját és jelenét az apa és fia közötti elsődleges konfliktushoz képest a puszta kísérőjelenség rangjára fokozta le*, Freud liberális társait az ember egy történetetlen elméletével ajándékozta meg, mely elmélet elviselhetővé tehetette számukra a pályájáról letért és irányíthatatlanná vált politikai világot” (Schorske 1973. 347., idézi Nyiri 1980. 138.).

Hogy Kosztolányit mi motiválta a freudi antropológia elfogadásában és pozíciója hogyan, milyen fokozatokon keresztül alakult ki, nem e cikk feladata tisztázni. De azt már itt és most is ki lehet jelenteni, hogy ennek az új antropológiának az elfogadásával egész további írói és gondolkodástörténeti pozíciója meghatározódott, s egyebek közt politikai fölfogásának potenciális antiliberalis karaktere is megalapozódott.

Irodalom

- Freud, Sigmund 1917: *A pszichoanalízis egy nehézségéről*. = Nyugat, 1. sz. 47–52.
- Grüll Tibor 1998: „Kelet és Nyugat között”. *Eszmetörténeti háttér és kommentár Kosztolányi Dezső Marcus Aurelius című verséhez*. = Bár (Szombathely), 1–4. sz. 111–138.
- Kosztolányi Dezső 1918: *A szörny. bábjáték–rimjáték*. In: *Káin*. Budapest, 133–144.
- Lengyel András 2006: *Hatvany Lajos Pesti Naplója (1917–1919) I–II*. = Magyar Könyvszemle, 3. sz. 338–359., 4. sz. 444–463.
- Lőrincz László 2007: *Forradalmár a bábszínházban*. = HVG, 33. sz. 41–43.
- Nyiri Kristóf 1980: *A liberális antropológia alkonya. Sigmund Freud*. In: Ny. K.: *A Monarchia szellemi életéről. Filozófiatörténeti tanulmányok*. Budapest, 133–148.
- Réz Pál 1975: *A drámairó*. Üzenet, 3. sz. 134–139.
- Schorske, Carl E. 1973: *Politics and Patricide in Freud's Interpretation of Dreams*. = *American Historical Review*, április, 78. köt. 2. sz.