

BRÓDY SÁNDOR: *REMBRANDT ELADJA*
HOLTTESTÉT

A magyar novella a századfordulón élte első klasszikus korszakát. Jobb novellákat előtte is, utána is írtak egyes írók, a műfaj átlaga azonban előtte sohasem, utána pedig csak ritkán emelkedett magasabb színvonalra. Ennek a fénykornak egyik vezető, kezdeményező mestere Bródy Sándor.

★

Midőn a Rembrandt-ciklust írta, öregember volt; keserű, magányos, megalázott. Nem annyira életkoránál fogva; hisz még a hatvanadikat sem töltötte be. Körülményei következtében. A bosszúálló ellenforradalmi rend elől külföldre menekült. Onnét figyelte, onnét látta, mint hurcolják meg itthon nevét, mint hagyja el közönsége, mint maradnak ügyében némák író társai, barátai. Még Gárdonyi is, akit annyira szeretett, aki ifjúságától hűséges társa volt. Mikor pár év múltán hazatérhetett, ezt a sújtó élményt nem heverte már ki, nem bírt többé talpra állni; 1924-ben, hatvanegy éves korában meghalt.

Ebben az életvégi, ebben a halál előtti magáramaradottságban talált rá a Rembrandt-témára, hangulata, állapota jelképére. Helyesebben szólva: visszatalált a Rembrandt-témához. Mert a németalföldi mester régóta vonzotta. Azóta, hogy először jelent meg lelkében az a hangulat, az az állapot, amely most uralkodóvá lett benne, s amelynek most szimbólumául állította a nagy leydeni elmagányosultat. 1905-ben öngyilkosságot kísérelt meg; mellbe lőtte magát, de megmentették. A holland tengerpartra vitték gyógyítani, s akkor, ott, abban a légkörben fedezte fel a fény és árnyék titokzatos mágusát. A művészetet, melyben a legragyogóbb fények mögött is ott lappang a sötétség; az arcokat, amelyeknek legtisztább mosolya mögött is meghúzódik a mélabú; a sorsot, amelynek legnagyobb diadalain is átdereng a magány.

Most hozzá tért vissza, hozzá menekült vigaszért; a nagy megélőhöz, a nagy elviselőhöz, a nagy oktatóhoz. Mert most immár fölismerte nála az előbb felsoroltak ellenkezőjét is; hogy a legmélyebb sötét mögött is van fény, ha még oly homályló is; hogy a legszomorúbb arc mögött is van mosoly, ha még oly fanyar is; hogy a legmegalázottabb sorsban is lehet méltóság, ha még oly keserű, ha még oly rezignált is. Felfedezte ő is, mint egy híres kortárs-könyv címe mondta: „Rembrandtot, a nevelőt.”

De mindez csak előtörténet, ihlető élethelyzet, mely bármi telt, bármi megragadó — tőle a novella még rossz lehet. Márpedig jó novella ez, a legjobbak közül való, a ciklusban is, Bródy életművében is, a magyar irodalomban is. Szerzőjének legjobb vonásai szövődtek benne egybe, s még szokásos gyöngéi is előnyére fordultak ezúttal. S nemcsak az övéi: a magyar novella erősségei és szokásos gyöngéi is.



A műfajoknak nincsenek kötelezően előírható szabályaik. De minden tökéletes mű betölt, új rendbe állít, teljessé fokoz valamely műfaji sajáttságot. S ezáltal teljessé fokozza újra magát a műfajt is. S hogy éppen ezt vagy azt a sajáttságot tölti be, állítja új rendbe, fokozza föl — egyediségét és újságát jórészt ez szabja meg. Ami viszont attól függ, a külső-belső valóságnak mely elemét, hogyan, mily magatartással állítja műve középpontjába az író.

Önmagában is jelentős ez a novella; de a műfaj történeti változása tekintetében is az. Jelentős az élmény ereje és minősége, amelyet kisugároz, s jelentős az az ábrázolási összegzés is, amelyet formálásmódjában megvalósít. S élménykisugárzó ereje jórészt éppen ezeken az összegzett ábrázolói eljárásokon nyugszik.

Négyet emelünk közülük ki.

A magyar novella a századvégen élte első klasszikus fénykorát. Különösen két válfaja virágzott föl: a népies korszaktól öröklött *anekdotai* s a realista művészet által kimunkált *drámai*

novella. Bródy itt a kettőnek belső szükségű, egymást fokozó egybeolvasztását adja. Ez az első. A második a *tragikomikus* ábrázolás. E század polgári élményvilágának és művészetének egyik sarkcsillaga a tragikomikus érzés, a tragikomikus ábrázolás. S ez a novella ennek az ábrázolásnak egyik mesterpéldája. A harmadik pedig a *jelképiség* lehetőségeinek kihasználása. A korszak realizmusa sokat gazdagodott a szimbolista törekvések eredményeivel, s ezek Bródy novellájában szerves alkotó elemként vannak jelen. De nemcsak a jelképiség által gazdagodott a századforduló realizmusa, hanem vele szorosan egybekötve egy új fajta *személyességgel*, szubjektivitással is. Bródy novellájában telítetten van jelen ez az új személyesség; ez a negyedik, amit ki kell emelnünk.

★

Bródy egy elesett öregembert ábrázol, aki mégegyszer szeretne fölállni; aki mégegyszer szeretne az lenni, aki volt, aki szeretne az lenni, aki. Mert tudja ő jól, hogy lényege szerint most is az. De bizonyosságot akar erről mutatni magának is, a világnak is. A tétlen, öreg, a világból kikopott Rembrandt hát festeni kezd, s a képet elviszi régi, zsaroló műúrusához. Midőn a háznál van, már ugyan jobb szeretné, ha otthon sem lenné az alkuszt, ha kitérhetne a próba elől, ha kikerülhetné a helyzetet, amelyet még élő, még magát akaró öntudata idézett föl; meg, persze, egyre súlyosbodó nyomora. De Mózusz, az uzsorás, aki a semmiből verekedte föl magát a piac urává, otthon van.

S a belső drámához, mely Rembrandt lelkében próbatevői elszánásával indult el, most egy külső is társul: a két öregember párbeszédés párharca. Rembrandt úgy szeretne szólni, mintha nem tíz éve találkoztak volna, hanem tegnap; mintha nem kivetett semmi ember volna ő ma, hanem most is ő volna a mester. Az árus hanghordozását azonban a piac ázsiója, az aranyra átszámítható értékrend határozza meg. Ridegen, szívósan szorítja arra a szintre a kikopott öreget, ahol annak a pénz

és rang világában aznapi helye van. Még az imádott fiú, Titusz emlékének gyalázásától sem riad vissza.

Micsoda plaidoyer-ra kínálkoznék itt alkalom, micsoda leplező szónoklatot adhatna most a dilettáns Rembrandt szájába!

Hanem Bródy nem volt dilettáns, ezúttal legalábbis nem.

Szegény öreg Rembrandt! Egy pillanatra az emberséges szóértés vágya, reménye, lehetősége csillan föl benne. Talán ha nem képről, talán ha nem áruról, nem üzletről beszélnének... A boldogtalan Titusz emléke a kereskedő gyermekeire téríti szavát. S a visszatörítés tüze is fölizzik benne egy villanásra: Mosusz ama balvégzetét hozza szóba, amin az ő tengernyi pénze sem segíthetett: lánya púposságát. De csak egy villanásnyi ez a visszatörítés; az emberséges szó vágya erősebb benne. És mintha most Mosuszban is megrezdülne egy húr.

A párharcban, a párbeszéddrámában oldó, lassító, retaráló mozzanat következik be. S műfajkeverés, műfaji átjátszás.

A műfajok mindig átjátszanak egymásba. Éles elkülönítésük sémák támaszára szoruló elméleti gondolkodásunk szükséglete. Az epikában mindig van drámai, a drámában lírai, a lírában epikai és drámai elem. A novellában a drámai elem helyzete azonban kiemelt; gyakran szinte maga alá rendeli az epikai jelleget is. Bródynál is gyakori ez; a műfaji átjátszás vezérelele eddig, mindenesetre, itt is drámai volt. Most a lírai lép előtérbe: az emlékezet világa: milyen szép, milyen jóságos szeme volt a ferdehátú gyermeknek! S mennyi reményt vitt magával Titusz!

Az oldás, a váltás, az átjátszás azonban csak egy képnyi, egy jelenetre való. A drámai elem visszaveszi ismét kiemelt szerepét. Mosusz nem enged; újra csak ama rangsorhoz tartozás jegyében beszél, amely a pénz hatalmán alapszik. Egy olyan fokáról e rangsornak, ahonnét Rembrandt, aki nem termel immár piacképes árut, senki és semmi.

S ekkor, ennek láttán fölgyúl Rembrandtban a fölismerés világoossága. De nem gyűlöli Mosuszt, hanem inkább szánja;

a világot gyűlöli, a rendet veti meg, amely ilyenné alakítja az embert, amely ilyenné formálta ezt a Mosuszt is, aki pedig valaha maga is megjárta a megalázás útjait.

A megvilágosult helyzetet, a fölismert törvényt kiteljesíteni s általa bizonyítani ennek a világnak a képtelenségét, ember-telenségét, s így fölébe kerekedni — ez a vágy munkál most Rembrandtban. Hogy valóra válthassa, látszólag átlép Mosusz világába, s torz gesztussal végigviteti a kufárral gondolkodása logikáját: ha áru itt minden, ha a napi használati érték itt az egyetlen érték, ha szellem, egyéniség, személyiség s fő kifejezőjük, az alkotás semmi — vegye meg holttestét, a széthulló üres anyagot.

Most immár ő van fölényben; győzött. De micsoda győzelem, micsoda fölény ez! Háta fordított, ha csak látszatra is, a maga értékrendjének, s elfogadta, ha csak látszólag is, Mosuszt. Torzan csattanó végszentenciája kifejezi e győzelem ízét és értékét: „Milyen gazember vagyok én — becsaptam!” Régi nagy korok hősi stoicizmusából ez maradt; burleszkbe játszó tragikomikus stoicizmus.



A novella anekdotai, torz utolsó cselekménymozzanata, Rembrandt torzan csattanó végszentenciája a novella drámai elemének kettős esztétikai jelentést ad. Rajta keresztül olvad itt a műfaj drámai és anekdotai válfaja egybe. Látszólag ez utóbbi elsőbbségének a jegyében. Látszólag: mert hisz épp ez a torz anekdotai átváltás mutatja meg a történet drámaiságának minőségét, ez mutatja meg tragikomikusságát.

A tragikomikus érzésnek és ábrázolásnak számtalan indoka és válfaja lehetséges. Két elem azonban rendszerint mindenikben jelen van. A hős akaratának *cél- és eszköztévesztése* az egyik. A hős annak a világnak, amelyben tettét véghez akarja vinni, igazi természetét nem ismeri fel. Akarata, elszánása így sem győzelmet, sem tragikus bukást nem hoz. Hanem valami fölsülést, mely egyszerre vált ki mulatságot, viszolygást, részvétet és megrendülést. A történet végére többnyire a hős

előtt is nyilvánvaló tévesztése, de okát ritkán ismeri fel. Rendszerint azonban nem is keresi; a tévesztés csődje egykedvűvé, lemondóvá, rezignálttá teszi. S ha fölismeri is az okot, bele-törődik az adott helyzetbe; nem tesz ellene semmit; legföljebb rezignált megvetéssel illeti, rezignált megvetéssel hártja el magától. Ez a *lemondás*, ez a *rezignáció*, amely, miután föllép, már legföljebb ironikus-önironikus cselekményfolytatást, cselekménylezárást enged meg, a második mindig jelenlévő alapvonása a tragikomikus ábrázolásnak.

A tragikomikus ábrázolás szinte minden klasszikus meghatározója azt tartja — Hurd-tól Fr. Schlegelig, Staël asszonytól Manzoniig —, hogy benne két olyan alapelem csapódik egybe, amely megsemmisíti a másik egynemű hatását. Az egymásba csapódó ellentétes minőségeket — amelyek közül rendszeren minden elméleti magyarázó más-más póluspárt jelölt ki alapvetőnek —, a cselekmény, a poétika síkjáról mint a *tévesztett akarás és a lemondó rezignáció* ellentétét ragadhatjuk meg.

A tévesztés fölismerése nyomán föllépő rezignációt Bródy novellájában mély ironikus-önironikus líra hatja át s egyedíti. Voltaképp kezdettől jelen van ez, de itt, az anekdotai csattanó villanófényében nyeri el teljes értelmét. Vagyis az epikai jelleg másik műfaji keresztezőjének, a lírai elemnek összeforrása is ezen a ponton megy egészen végbe.

Nemcsak arról a líraiságról van szó, mely Mosusz és Rembrandt párbeszédéből, emlékezéséből árad. Nem is elsősorban van erről szó. Hanem az elbeszélő fabulátori szövegének lírájáról. Ez a kétfajta szöveg, persze, szerves egységet alkot. Elválasztani a bemutatás folyamán mégis fontos őket, mert így a novella egyik fő hatóelemére s a műfaj egyik alapkövetelményének egyedi beteljesítésére lehet rámutatni.

A novella nem a regény kisebb terjedelmű változata; nem „kisepika” a regényben megtestesülő „nagyepikával” szemben. Az irodalmi mű olvasói kritériuma, a katarktikus elem, a tisztító, megvilágosító intenzitás nem a regény módjára jön benne létre. Az egyik alapkülönbség éppen az, amit láttunk:

a drámai elemnek villanófényszerű föllobbanása; a regényben a lét törvényeinek valamely eleme lassú fölhalmozódással világosul meg. Egy másik alapkülönbség viszont a fabulátori hangnem koncentrátságában és pregnanciájában rejlik. A fabulátor itt nem várakozó együttszemlélője a lassan növekvő regényvilágnak. Kész történettel áll elénk; rögtön leüti azt az alaphangot, amely a drámai mozzanatban megvilágosodó igazság-, illetőleg sorsmotívumhoz fűzi.

Bródynak hőse sorsához való viszonyát az egyszerű lelki azonosuláson messze túllépő önsajnálattal, önrészvét jellemzi. A fabulátor hangnemének iróniája ezt az önrészvétet rejti — s emeli ki. Vagyis indirekt eszközökkel dolgozik. Csökkentő értékű megjelölések, jelzők tömegét ruhazza hősére; csupa (látszat) fölény hősének minden tetteivel, gesztusával, tulajdonságával szemben. A hangütés szemszögéből döntő első bekezdés tizenegy sorában nem kevesebb mint harminchét ily csökkentő nyelvi-stilisztikai elemet lehet kimutatni. Íme, így kezd:

„Egyszer a nyavalyás magánzóra, Rembrandt nevezetes régi műfestőre rájött a vágy, hogy cselekedjék: elment, elindult előpénzt kérni, ebben folyt le úgyis egész élete, külön beteg volt azért, mert már régen nem uzoválta. Festett alattomban egy kis képet, valami maradék vászondarabra: sötétben villogó asztráltestet, ő maga sem tudta, mit, s azt sem, hogy polgári származásra kicsoda az illető. Érezte csak. És érezte, hogy el kell adni, de csak úgy, hogy majd visszaváltja, ha jobb kerül. Hogy ezt a festett rongyot megvegyék, valóban nem remélte.”

De nemcsak az önrészvét rejtése és kiemelése, nemcsak a fájdalom takarása és föltárása a feladata ennek az indirekt személységű fabulátori kettős hangnak. S nem is csak a novella tárgyias előadásához szükséges érzelmi távolítás ez.

Ahogy sokasodik a gúny, ahogy ömlik az élc, úgy nő, úgy magasodik egyre nagyobbra „a nyavalyás magánzó” figurája. De nem egyszerű epiko-lirikus önjelkép ez, úgy, azon módon, abban az értelemben, ahogy azt a századvégi francia szimbolizmus tette és gondolta. Valamikor szerette Bródy ezt

a módot is. Akkor azt a világot kereste, mely hangulatainak jelképe lehet; most azt az emberi alapmagatartást, melynek jegyében erkölccsel, méltósággal maradhat meg ebben a világban is, ezzel az élethangulattal is. Közelebb lépett ahhoz a jelképiséghez, amelyet Goethe hirdetett. Az alakot — amellet, hogy reálisan tükröz az egy jelentős sorsot, helyzetet, magatartást — a lehetséges emberi magatartások egyik ősképletévé, archetípusává emeli föl. A *Faust orvos* c. korai regényének megjelentekor Péterfy Jenő csípős kritikának vetette alá Bródy — mint vélte — kacérkodását a francia szimbolizmussal és naturalizmussal. Rávitott modornak érezte, s nem a tárgyból és a felfogásból kinövő reális szükségű módszernek. Ezt az itteni jelképiesítést azonban bizonyosan ő is elfogadta volna; — a realiztikus jelképkalkotás jegyében bizonyonnyal egyetértett volna a századvég legjobb esztétikai gondolkodója és a századvég legérzékenyebb novellistája.

Rembrandt, akire a történet kezdetén még „rájött a vágy, hogy cselekedjék”, a történet sorsfordulóján a sztoikus elhárítás jelképévé lesz.

Lehet azt mondani, s bizonyosan joggal, a cselekvés, a tevékeny ellenállás jelképe vonzóbb, nagyobb jelkép. De gondoljuk meg, lehet olyan egyedi lelki helyzet s olyan általános történeti helyzet, melyben ez a magatartás sok, melyben ennél többet adni alig lehet. A húszas évek megalázott, reménytelenséggel körülzárt tisztességes polgári értelmiségeinek helyzete, mindenesetre, ilyen volt.

★

A novella sokféle kérdésével maradtunk adósok. Eggyel azonban nem szabad annak maradnunk, ha említettük. Azt mondtuk: Bródy erősségeit szinte egybegyűjtötte ez a novella, s még gyengéit is előnyére fordította. Milyen gyöngeségekről van szó? Bródy módfelett kedvelte a csattanós, a frappírozó cselekményt; egy-egy erős poénú fordulatért nem egyszer tette tönkre története belső drámaiságát; egy-egy jó kiszólással, egy-egy csavart beszédű élccel gyakran rontotta

meg szövegét, s egy-egy ironikus-önironikus gesztust nem ritkán vitt át burleszkbe ott is, ahol annak helye nem volt. S valljuk meg: a modorosságig menő túlérzelmesség sem volt tőle idegen. Nem mindig tartozott a fegyelmezett mesterek sorába; sokszor az a benyomás támad olvasójában: a nagy művész nem vált el benne egészen a nagy dilettánstól; a pillanat ingere sokszor győzte le eljárásában a művész számítását. Ezúttal azonban fegyelmezett, gáncstalan mester áll előttünk; a műkedvelőnek az árnyéka sincs jelen; a tragikomikus ábrázolás egyik legszebb példája ez.

NÉMETH G. BÉLA