

BENGI LÁSZLÓ

Metadiszkurzus és redukált elbeszélés

Wilde és Kosztolányi

Oscar Wilde műveinek nagy hatása volt a huszadik század eleji magyar irodalomra. Jól ismert, hogy a szerzőt Kosztolányi Dezső is sokra tartotta, több művét le-, illetve újrafordította. Természetesen Wilde hatása ennek ellenére sem közvetlenül vagy át-
tétel nélkül, sőt talán nem is széles körűen érvényesült Kosztolányi életművében. Az alkotásmód és az irodalomszemlélet összecsengései mellett tehát legalább annyira fontos kérdés, hogy a magyar író miben és miért különbözött vagy éppen tért el Wilde fölfogásától, és mennyiben alakított ki a *Dorian Gray arcképe*nek szerzőjéhez képest más irányba mutató elbeszélés-poétikát. Más szóval: a Wilde-hatás kétségkívül nem határozza meg a Kosztolányi-szövegek olvasásának a módját és irányát, de mint ebbe beleszövődő szál, fontos kérdések föltételére ösztönözhet. Tanulmányomban nem veszem számba Wilde és Kosztolányi kapcsolatának minden aspektusát, figyelmemet kizárólag a *Dorian Gray arcképe*re és Kosztolányi regényeire összpontosítom.

A *Dorian Gray arcképe* két fordításban is megjelent a század első évtizedében: 1904-ben Konkoly Tivadar magyarításában, majd 1907-ben Schöpflin Aladár átültetésében.¹ Amikor utóbbi napvilágot látott, akkor Konkoly fordítása már a harmadik kiadásnál járt. Kosztolányi Dezső mintegy másfél évtizeddel később vállalkozott a regény magyarítására: a *Dorian Gray arcképe*nek általa készített fordítását 1922 végén jelentette meg a Genius kétkötetes amatőr kiadásban,² három másik Wilde-kötettel együtt. A sorozat darabjai a kiadó szándéka szerint alighanem úgy kerültek forgalomba, mint amelyek kitűnően alkalmasak karácsonyi ajándéknak.³

A két korábbi fordítás szinte természetesen veti föl a kérdést, hogy miért vállalkozott Kosztolányi is a regény magyarítására. Nem éppen hihető elképzelés, hogy figyelmét elkerülték volna a Wilde-mű magyar átültetései, hiszen Kosztolányi már ifjú korában megismerkedett Wilde írásaival, még ha fiatalon részben német közvetítéssel tájékozódott is a nagyra becsült író munkásságáról. Nem lehetetlen, hogy elégedetlen volt a korábbi fordításokkal. Konkoly Tivadar magyarítása a maga idejében ugyan

¹ WILDE Oszkár, *Gray Dorian arcképe. Regény*, ford. KONKOLY Tivadar, Bp., Országos Irodalmi Részvénytársaság, 1904. – Uő, *Dorian Gray arcképe. Regény*, ford. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Lampel, 1907.

² Oscar WILDE, *Dorian Gray arcképe*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Genius, 1922, (Oscar Wilde Összes Művei). Két miniatűr kötetben. A továbbiakban ezt a kiadást idézem DG megjelöléssel, a kötet- és oldalszám megadásával.

³ Vö. (f. j.), *Wilde Oszkár munkái*, 8 Órai Újság, 1923. január 19., 5. – (.), *A Genius irodalmi almanachja*, Az Újság, 1923. március 18., 8.

népszerűnek látszott, később mintha valóban feledésbe merült volna, Schöpflin munkája azonban még napjainkra sem vált teljesen ismeretlenné. Mindebből persze nem lehet rögvést a fordítások sikerülségére következtetni, de talán jelzi annak a magyarázó sémának a kérdésességét, hogy Kosztolányit egyszerűen két rossz fordítás ösztönözte volna a Wilde-regény átültetésére. Valószínűnek látszik, hogy egy külsődleges ok is fontos szerepet játszott ebben: mivel Schöpflin magyarázása a Franklinnál volt lekötve, a Geniusnak új fordítóra volt szüksége ahhoz, hogy a *Dorian Gray arcképét* megjelentesse.⁴ Innen nézve tehát a Kosztolányi-fordítás megszületéséhez vezető események legalább részben esetlegesnek tűnnek föl.

Lehetséges ugyanakkor más oldalról is tekinteni arra a történetre, amely a húszas évek elején oda vezetett, hogy Kosztolányi vállalkozott a *Dorian Gray arcképének* átültetésére. A regényfordítás olybá is vehető, mint amely éppen hogy beleillik egy nem annyira esetlegesen, mint inkább következetesen kibontakozó sorba. Lord Alfréd Douglas *Wilde Oszkár és én* című műve ugyanis 1919-ben, Huysmans – Wilde művével több szálon is kapcsolatban álló – *A különce* pedig 1921-ben már megjelent Kosztolányi fordításában,⁵ majd erre következett a *Dorian Gray arcképe* 1922-ben. Ráadásul Douglas, illetve különösen Huysmans és Wilde könyveinek lefordítása talán nem véletlenül esik arra az időszakra, amikor Kosztolányi pályáján előtérbe kerül a regény. Ennek kezdetét az inkább elbeszélésnek, esetleg kisregénynek tartható, ám szerzője által regényként is megjelölt *A rossz orvos* jelöli ki a húszas évek legelején,⁶ amelyet aztán sorra követ *A véres költő* (1921),⁷ a *Pacsirta* (1924), az *Aranyárákány* (1925) és az *Édes Anna* (1926), hogy aztán e szakasz lezárulását a regény műfaját még fölidéző, de attól el is távolodó *Esti Kornél* (1933), illetve a soha el nem készülő, töredékben maradt *Mostoha* jelezze.

A Wilde-regény lefordításának a jogi-könyvkiadási gyakorlatot, illetve az irodalomtörténeti összefüggéseket szem előtt tartó magyarázata esetlegesség és következetesség olyan együttesét teszi láthatóvá, amely nemcsak Kosztolányi és Wilde kapcsolatát

⁴ A két könyvkiadó Wilde-sorozatáról lásd TAKÁCS László, *Néhány megjegyzés a Nero, a véres költő forrásaihoz. Kosztolányi Dezső és Oscar Wilde*, Kalligram, 21(2012), 7–8. sz., 28.

⁵ Lord Alfréd DOUGLAS, *Wilde Oszkár és én*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Kultura Könyvkiadó és Nyomda R.-T., 1919. – J.-K. HUYSMANS, *A különce (À rebours). Regény*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Kultura Könyvkiadó és Nyomda R.-T., 1921. A két fordítás életrajzi kontextusához lásd még ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete*, Osiris, Budapest, 2017, 288–290.

⁶ A mű maga, *Elbeszélés* alcímmel, 1920-ban a *Nyugatban* látott napvilágot, majd egy évvel később *Kis regény* megjelöléssel jelent meg – négy további novellával együtt – az azonos című kötetben. Utóbbinak 1927-es második kiadása – a közölt novellák körének jelentős bővítése mellett – az alcímet is immár *Regényre* változtatja. (Lásd a kritikai kiadást: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Béla, a buta – A rossz orvos*, s. a. r. BARTÓK István, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2015 [Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás].)

⁷ A regény címe az 1929-es második kiadástól változik *Nero, a véres költőre*. Míg a korábbi megnevezés *A rossz orvossal* állt világos párhuzamban, a későbbi – alighanem a fordítások és az idegen nyelvi fogadtatás tapasztalata által is ösztönözött – címváltozat portrészertü benyomást kelthet, némiképp közelítve a Kosztolányi- és a Wilde-regény címéből kiinduló olvasói várakozásokat.

jellemzi, hanem a hatás(történet) mint olyan inherens ambiguitását, feszültségét is tanúsítja. Ezáltal viszonylagosnak mutatkozik az a szemlélet, amely a hatásban mindenkélettől szükségszerű összefüggést, avagy szándékos utalást keres, és valamely (élet)művek kapcsolódását racionális, de legalábbis minden elemében motivált gesztusnak látja.

Kosztolányi és Wilde irodalmi rokonságának gondolata *A véres költő* első kiadásához írt – később Thomas Mann levelével helyettesített – előszóban is fölmerült. Kállay Miklós rövid portréja már első mondatával így kezdte Kosztolányi bemutatását: „Az érzékeny, a mimózelekü örökgyermek és a spleenes világfi keveredik a vonásaiban, Wilde Oszkár, aki a szabadkai aszfalra csöppent, poros kisvárosi ákácok közt Párisról álmodik [...]”⁸ Később Kiss Ferenc monográfiája részletezőbben is mérlegelte a *Dorian Gray arcképe*nek és a *Nero, a véres költő*nek a kapcsolatát,⁹ amelyet legutóbb a kiváló és részletgazdag kritikai kiadás sajtó alá rendezője, Takács László árnyalt tovább:

Kiss Ferenc részletes tanulmányában elsősorban a holland Joris-Karl Huysmans *À rebours* (magyarul: *A különc*) és Oscar Wilde Kosztolányi által is lefordított *Dorian Gray arcképe* című regényét nevezi meg mintaképekként. [...] S bár a Kosztolányi-regény problematikája eltér mindkét művétől, rokon vonások azért fölfedezhetők: Nero szenvedélyei közt említi Kosztolányi a növényemesítést, ez azonban des Esseintesre igaz, a császárról nem maradt fenn ilyen adat, Seneca szerepe pedig némileg emlékeztet Lord Henryre a *Dorian Gray arcképéből*. Éppen ilyen markánsak azonban a főszereplőket elválasztó vonások is: Nero sohasem érez megbánást, mint Dorian Gray, des Esseintes pedig nem gyilkos, s ráadásul csak a császár képzeletművészeként magát, a két másik inkább önmagát és életét akarja műalkotássá tenni.¹⁰

A hatások és utalások szövevényét még tovább bonyolítja, hogy a regény több esetben nem annyira a történelmi Seneca, illetve a sztoikusok bölcséletére emlékeztet, mint inkább Nietzsche gondolatait idézi föl, és szövi bele a szereplők világába.¹¹

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő*, s. a. r. TAKÁCS László, Pozsony, Kalligram, 2011 (Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás), 754.

⁹ Kiss Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 117–124.

¹⁰ TAKÁCS László, *Keletkezéstörténet = KOSZTOLÁNYI, Nero ...*, i. m., 917–918. További rokon motívumokra hívják fel a figyelmet a kiadás jegyzetei a regény alábbi részlete kapcsán: „A nap rózsás-sárga koszorúval övezte a fórumon álló Alkibiades szobrát, ki örökké szép maradt és aranyköntöst akasztott Marsyas délceg termetére” (*Uo.*, 155; a tárgyi jegyzeteket lásd 975–976). Sőt a regény zárata sem csupán az emberen fölülemelkedés vágyáról, az emberfeletti akarásáról szól, hanem az arcon lévő titok benyomását is megfogalmazza, mikor a halott császár arcát úgy írja le, mint egy átdolgozott, egyszerre tudatosan és szándékolatlanul megváltoztott, élettelen dermedt képet: „– Nézd az arcát, – mondta [Epaphroditus] – milyen erőszakos, még a halálában is. Álkapcáit összeharapja és erőlködik. Most is akar valamit. Valami nagyobbat, mint a többi ember. Mintha minden titka rajta lenne. Mennyire átdolgozott, kiégett, megszenesedett minden vonása. Mostan különös és érdekes. Úgy érzem, az arca szép” (*Uo.*, 739). Míg azonban Nero arca mintegy megszépül a regényt záró halálban, az eladdig változatlan Dorian csúffá és öreggé válik Wilde művének végén. (Lásd továbbá TAKÁCS, *Néhány megjegyzés...*, i. m., 29–30. Vö. még KŐRIZS Imre, *A „Néhány megjegyzés a Nero, a véres költő forrásaihoz”-hoz*, Kalligram, 21(2012), 9. sz., 103 és TAKÁCS László, *Válasz Kőrizs Imrének*, Kalligram, 21(2012), 9. sz., 104.)

¹¹ Lásd KOSZTOLÁNYI, *Nero...*, i. m., 921–929, 1066–1067, 1089.

Egyfelől tehát a Nero-regényt sem lehet afféle egyszerű Wilde-átiratnak tartani. Másfelől viszont ha igaz, hogy Kosztolányi regény felé fordulása és Wilde-fordítása között poétikai összefüggés is fönnáll, akkor ennek nemcsak *A véres költőn* kellett nyomot hagynia, hanem az alig később íródott *Pacsirtában* is meg kell mutatkoznia.¹² Röviden öt szempontot emelek ki, amelyek ha külön-külön nem is támasztanak alá Kosztolányi és Wilde regénypoétikájának a kapcsolatát, együttesen megerősítik az irodalomtörténeti kérdésfelvetés érvényét és a *Dorian Gray arcképe* és a *Pacsirta* között vonható részleges párhuzamot.

Amiként a Wilde-regényben kulcsszerepet játszik a főhősről készült festmény, úgy a *Pacsirtában* is fontos motívummá válik az utolsó, tizenharmadik fejezetben előkerülő kép. Persze *Pacsirtáról* legföljebb csak a regény fest portrét, a történetben erről nincsen szó. A címszereplő hazaérkezvén egy tarkóvi társaságot ábrázoló fényképet mutat a szüleinek, olyan csoportképet, amelynek egyik alakjaként ő maga is föltűnik.¹³

A lány először anyjának adja át – talán naiv, inkább erőltetett vidámsággal – a fényképet, amelyet afféle anekdotikus kitérő követ: „A fényképen mindenki rajta látható, még Tigris is, ki fülét hegyezve ült ott, a vadászkutyák hivatalos fontoskodásával és úri göggyével, lógatva emlős hasát, melybe a vadászon éveken át annyi sörétet kapott, hogy az csörgött tőle és Béla bácsi szellemes megjegyzése szerint valóságos »vaskutyá« lett.”¹⁴ Az elbeszélő talán *Pacsirta* nézőpontjához áll közel, amikor a csoportkép végső soron nem is emberi mellékszereplőjét, a nagymacskáról elnevezett kutyát állítja középpontba, és Béla bácsi – a leány nevetését is visszhangzó vagy némi frivolságával éppen ellenpontoszó – történetét kanyarítja a kép köré, avagy inkább a látvány helyébe. A figyelem csak ezután terelődik a fényképen látható alakokra, amelyek némelyikéről az anya mond véleményt: „A nagyobbik [Thurzó-lány] nekem nem rokonszenves. A kisebbik csinos fruska, de nincs az arcán semmi kifejezés.”¹⁵ A kép végül Vajkay kezébe kerül, aki viszont „csak leányát nézte”: „Ott áll a pajtánál, melynek nyitott ajtajához

¹² Természetesen ahogy a *Nero*, úgy a *Pacsirta* sem Wilde-parafrázis. Ehelyett számos eltérő hatás – teljességében soha nem fölfejtető – kölcsönhatásával érdemes számolni. Így a Wilde-fordítás nyomainak érzékelése egyáltalán nem áll ellentétben azzal, hogy a kritikai kiadás – Kosztolányi és Csehov többször emlegetett rokonságát mintegy konkretizálva, főként Zágonyi Ervin utalásai nyomán – a *Három nővér* időben szintén közel eső fordításának a hatását mutatja ki a *Pacsirtában*: BUCSICS Katalin, *Keletkezéstörténet* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Pozsony, Kalligram, 2013 (Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás), 728.

¹³ Ahogy arra Kiss Ferenc monográfiája is fölhívta a figyelmet, a fénykép – még ha másról készült is, illetve a mással való azonosulás alkalmástörténetekre emlékeztető eseménysorát nyitja is meg – már abban *A csúf leány* című novellában meghatározó motívummá vált, amely 1910-ben, majd a *Bolondok* című kötetben látott napvilágot, vagyis jóval a Kosztolányi-fordítás elkészülte előtt (vö. KISS, i. m., 186). Ugyanakkor Kosztolányi már egy Babitsnak írott 1906-os levelében arról számol be, hogy megvette Wilde regényét, illetve a szerző *Intentions* című esszégyűjteményének német fordítását olvassa (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelezése I. 1901–1907*, s. a. r. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony, Kalligram, 2013 [Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás], 525.)

¹⁴ KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, i. m., 519.

¹⁵ *Uo.*, 521.

fagereben volt támasztva, egyik kezével Etelka nénibe, másik kezével a falba fogózva, mintegy védelmet keresve valami ellen, amitől félt. Milyen egyedül tengett-lengett ebben a társaságban, az ő rokonai, az ő vérei között is. Csak ez a mozdulata látszott, a kétségbeesett menekülés mozdulata, mely szép volt, különben arca alig tűnt elő, mert fejét, amint szokta, lehajtotta és haját tartotta a lencse felé.”¹⁶ Ha a fiatalabbik Thurzó lány arca kifejezéstelennek tetszhet, Pacsirtáé a maga hiányával nagyon is kifejező.

A *Dorian Gray arcképében*, szigorúan véve, a festmény mindegyre változik a cselekmény folyamán. A *Pacsirtában* a fénykép értelemszerűen változatlan, a szereplők mégis rendre mást-mást látnak rajta, különböző nézőpontokból tekintenek rá. Elsőként – talán Pacsirtának – a kutya tűnik szembe, az anya a Thurzó lányokon köszörüli nyelvét, és szinte csak Vajkay veszi észre a lányt, akit abban az értelemben valóban keresni kell a fényképen, hogy inkább a menekülés gesztusával van jelen, semmint arcával tűnne elő. Míg tehát Wilde regénye a kép eltérő (idejű) állapotait állítja kontrasztba, addig a *Pacsirta* a látvány eltérő érzékeléseit, leírásait szembesíti egymással. A fénykép köré szövődő beszéd így maga is kettős: éppannyira jellemzi a rögzített és láthatóvá tett képet, mint a szereplők érzéseit és gondolkodását, bizonyos értelemben láthatatlan személyiségét. Ugyan sok szempontból más funkcióval bír, részben mégis hasonló ehhez a kettősséghez Dorian kinézetének és elzárt képének viszonya, amely külső és belső, nyilvános és rejtett, látható és láthatatlan mind instabilabb konstellációjaként áll elő a regény folyamán.¹⁷ Ekként a látható és a nem látható nem tekinthető egyszerű dichotómiának, jóllehet kétségkívül különbséget hoz létre. Amint Evan Horowitz hangsúlyozza, a láthatatlanság az irodalomban több annál, mint a látás pusztá hiánya vagy akadályozottsága: a láthatóhoz és látáshoz fűződő viszonyok kölcsönhatása olyan értelmező játékot nyit meg, amely nemcsak az olvasói látás átalakítására képes, hanem egyáltalán az irodalom létmódjával és befogadásának módjával hozható összefüggésbe.¹⁸

Kosztolányi – jóllehet más műveiben nem föltétlen tartózkodott tőlük – regényeiben alapjában nem élt a fantasztikus elbeszélés vagy a rémregény eszközeivel: a *Pacsirtában* nem a kép változik, hanem annak olvasatai vetélkednek egymással. A *Dorian Gray arcképében* szintén határozott küzdelem folyik a festményért: a cselekmény szintjén a mű fizikai birtoklásáért, szellemi értelemben pedig a kép alkotói jogaiért. Basil Hallward kezdetben vonakodik kiállítani festményét, később újfent látni szeretné, sőt szerepeltetné is azt egy tervezett párizsi kiállításán, ám Dorian

¹⁶ Uo.

¹⁷ Ha azt vesszük, hogy Dorian Gray fokozatos elszigetelődése a regény szerkezetében is kifejeződik (lásd Charles ALTIERI, *Organic and Humanist Models in Some English Bildungsroman*, *The Journal of General Education* 23(1971) nr. 3., 226), akkor a Wilde-mű akár az *Aranyáskány* hősének, Novák Antalnak a sorsával is párhuzamba állítható, aki – a mind teljesebb összeomlás közepette is kínosan, egyre reménytelenebbül próbálván megőrizni a rendezett és példás élet látszatát – egyre magányosabbá válik, mígnem elbukik a küzdelemben, és Dorianhoz hasonlóan véget vet életének.

¹⁸ Evan HOROWITZ, *Literary Invisibility*, *New Literary History* 45(2014) nr. 3, 464.

Gray heves tiltakozásával szembesülve meghátrál – amikor pedig bebocsátást nyer a padláson lévő régi diákszobába, és meglátja az elváltozott festményt, Basil nem maradhat többé életben. Mindemellett a szereplők abban is eltérő álláspontot képviselnek, valójában kinek az alkotása a festmény, úgymond ki a forrása, az eredete. Basil – jóllehet később némiképp elbizonytalanodik – a regény elején határozottan akként vélekedik, hogy „minden arckép, melyet érzéssel festettek, a festő arcképe, vagy [föltehetőleg toll- vagy sajtóhiba, helyesen: nem] a modell arcképe. A modell pusztá véletlen, pusztá alkalom. Nem ő tárja föl önmagát a festőnek, inkább a festő tárja föl önmagát a színes vásznon. Ezért nem akarom kiállítani az arcképet, mert attól tartok, hogy megmutattam benne tulajdon lelkem titkát”.¹⁹ A változó képről azonban Dorian is azt állítja: „Ez a lelkem arca.”²⁰ Amennyiben pedig a festmény Dorian Grayt ábrázolja, róla Lord Henry tartja úgy: „Ez a fiu jobbára az ő alkotása volt.”²¹ Ehhez a vetélkedéshez természetesen alapvetően hozzájárul, hogy Wilde-nál a kép története nem zárul le, modell és mű viszonya nem rögzül a megfestéssel. A festmény változása elmosza alkotás és befogadás, művészet és élet határait, a kép létrejöttét pedig nemcsak Dorian Gray formálódásával, hanem a róla szóló regény olvasásával is párhuzamba állítja. A *Pacsirtában* a fénykép vetélkedő, egyszerre feltáró és elrejtő olvasatai szintén összefüggésbe hozhatók a befogadás eltérő irányokba futó folyamataival, ám Wilde regényénél alighanem erőteljesebben nyomatékosítják a szereplők elválasztottságát, a gondolkodásmódok távolságát.

A két regényben egyaránt fontos szerepet játszó kép mellett mindkét műben – illeszkedve a modern próza egy hagyományvonulatához – nagy hangsúlyt kap az idő problémája. A *Dorian Gray arcképének* majd minden fejezete időmegjelöléssel indul: „Másnap félelgyor”; „Egy hónappal később”; „szólt Henry lord aznap este, mikor”; „ezen az estén”; „Régen elmúlt dél, mikor”; „Másnap reggel”; „évekig nem tudott szabadulni”; „November kilencedike volt, egy nappal harmincnnyolcadik születésnapja előtt”; „Másnap reggel kilenc órakor”; „Ezen az estén félkilenckor”; „Egy héttel azután”; „Másnap”; „Gyönyörű éjszaka volt”.²² A nyitó mondatok az idő múlása mellett a fejezetek között eltelt időtartamoknak a jelentékeny változásáról is vallanak, miközben a cselekmény időviszonyainak pontos fölfejtéséhez nem adnak elegendő fogódzót. Ez az elbeszélés ingadozó sebességével együtt ahhoz vezet, hogy az olvasó időérzéke elbizonytalanodik, megváltozik: az idő ugyan határozottan múlik a regényben, a változatlanul fiatal és szép Dorian azonban mintha kívül állna rajta, az időnek látszólag nincs hatalma fölötte.

¹⁹ DG, I, 17–18.

²⁰ DG, II, 77.

²¹ DG, I, 117.

²² A fejezeteket kezdő mondatokból vett – nemegyszer az első szavakat jelentő – töredékeket, zárójelben a fejezet számát is föltüntetve, lásd DG, I, 66 (3), 91 (4), 145 (6), 161 (7), 184 (8), 211 (9); II, 19 (11), 58 (12), 86 (14), 109 (15), 144 (17), 155 (18), 193 (20).

Amikor a Magyar Színház 1907-ben Hajó Sándor átdolgozásában színpadra állította a *Dorian Gray arcképét*, a darabot a Budapesti Napló munkatársaként ismertető Kosztolányi – Nietzsche-t is idézve – kiemelte, hogy Wilde regényében a festészet ereje az örökkévaló szépség jegyében még az időnek is képes gátat vetni: „A művészet és az élet misztikus kapcsolatát éreztük, s nem találtuk képtelennek, hogy a mindenható ecset megállítsa az időt, és egy pusztuló, vétkező testre a képek örökegyforma ifjúságát, hamvát és szépségét vigye át.”²³ Kosztolányi megítélése szerint ugyanakkor a dráma mintegy túl sokat mutatott meg, és ezáltal hatásában elmaradt a regény mögött:

Brutális nyersséggel láttuk, mint változik a portré, mint torzul, ráncosodik, zsugorodik össze Gray gyönyöreitől és bűneitől a kép fiatalsága. Ez nem lehet drámai igazság. A regényben lélektani magyarázatát kapjuk. Egy autoszugesztív hatása alatt ugyanis Gray látja a kép változásait, a lelkében lejátszódó folyamatokat tárgyiasítja, és kivetíti a képre, bár nyíltan kimondja Wilde, hogy a képen semminemű változás nincs. Ezeket a finomságokat nem bírja el a más eszközökkel más hatásokra dolgozó színpad, még akkor sem, ha Wilde szellemességeivel tűzdeli körül.²⁴

A fiatal Kosztolányi lélektani magyarázattal oldotta föl a Wilde-szöveg hihetetlen mozzanatait, amikor – alighanem a regény zárlatának kettős átváltozása nyomán – a festmény módosulását Dorian Gray önszugesztívójának tudta be. Jóllehet ez az értelmezés egyszerűsíti a regény alaphelyzetét, más szempontból a *Pacsirtához* közelíti. Miközben Kosztolányi éppúgy változatlanul látja Basil alkotását, mint ahogy a regényében szereplő fénykép is rögzített, ez mit sem számít ahhoz képest, hogy a képet Dorian Gray, illetve Vajkayék miként látják, mit vetítenek belé, milyen érzések és gondolatok tárgyiasításaként tekintenek rá. Másfelől az örök egyformaság és változás feszültsége visszavezet az idő problémájához is: a *Pacsirta* – Szegedy-Maszák Mihály a korábbiaktól eltérő irányokban tájékozódó, meghatározó erejű értelmezése szerint – „az idővel, pontosabban annak szükségzerű többértelműségével foglalkozik.”²⁵ Habár a mérhető idő a *Pacsirtában* is megállíthatatlanul pereg le, a regény zárlatában a címszereplő paradox módon egyként éli át helyzetének remény nélküli változhatatlanságát, illetve tapasztalja meg fölfokozottan ezt az állandóságot átalakulásként, kilátástalanságának az elmélyüléseként: „Semmi sem történt, ismét semmi. Csak hazudott, mosolygott, kedveskedett, mindig, mindenkivel, de ezen a héten, távol szüleitől, oly átalakuláson ment át, melyre csak most ocsúdott, hogy nem látta többé a tarkövi embereket, nem hallotta a vonat zakatolását.”²⁶

A *Pacsirta* a regényhős meghasonlását nem alakmások, avagy az én megtöbbszörözése révén, hanem az időtapasztalatot jellemző feszültség által érzékelteti. Az én

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Dorian Gray. Bemutató a Magyar Színházban* [1907] = Uő, *Színházi esték*, kiad. Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 247.

²⁴ Uo., 247.

²⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Körköröség és transzcendencia a Pacsirtában* = Uő, „Minta a szönyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 185.

²⁶ KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, i. m., 533.

belső osztottsága azonban a szereplők távolságában, széttartó látásmódjában, az őket összefűző viszonyok korlátaiban is reflektálódik. Ez pedig elválaszthatatlan a regényben érvényesülő nézőpontok viszonylagosságától: „A belső nézőpont elsődlegessége helyett talán helyesebb, ha a külső és belső nézőpont játékát tartjuk jellemzőnek a *Pacsirtára*. A kétféle látószög változtatása teszi lehetővé, hogy a történetmondó olykor fölülről nézzen olyan szereplőkre, akiket más alkalmakkor belülről közelít meg, s ugyanez a kettősség okozza, hogy nehéz kétségbe nem vont értékeket találni a regényben.”²⁷

Látás és láthatatlanság, külső és belső, valódi és látszat említett ellentéteihez is kapcsolódóan mindkét regényben komoly jelentőségre tesz szert a színlelés és színpadiaság problémaköre, sőt konkrétan a színház motívuma. A *Dorian Gray* arcképe igen változatos helyszíneken játszódik. A privát, sőt kifejezetten zárt terek, valamint a bűn városi bugyrai mellett hangsúlyosan megjelenő nyilvános és félnyilvános terek közül több is valamiképpen kötődik a színleléshez, szerepjátszáshoz. Magának a Basil festette képnek a sajátos terén túl a modellt állásnak, a kosztümökbe öltözésnek, a valóság művészi átformálásának a színterét jelentő műterem is említhető, amely – aligha véletlenül paradicsomi létet idéző kertre nyilván – az első fejezet helyszíne. Wilde és Kosztolányi regénye között azonban sokkal közvetlenebb kapcsolatot teremt a mindkettejükönél fordulópontot jelentő színházi epizód.²⁸

A Wilde-regény negyedik fejezete Dorian Gray egy fiatal színésznő, Sibyl Vane iránt érzett szerelme köré épül, akinek színpadi játéka szenvedélyes érzéseket kelt a főhősben. Ám amikor a lány műalkotásból mintegy valósággá, drámai hősnőből elérhető, hús-vér alakká válik, elveszti érdekességét Dorian számára – az eltaszított szerelmes öngyilkossága pedig fontos láncszem Dorian Gray bűneinek a sorában. A *Pacsirtában* a Vajkay házaspár – némi ellenérzessel vegyes izgalommal és izgatottsággal – a regény közepe táján látogat el a sárszegi Kisfaludy Színházba. A férfit itt is magával ragadja a színház világa, és Orosz Olga színészi kisugárzása sem hagyja érintetlenül: „Ákosnak [...] új volt minden. [...] Amint a függöny felgördült, elállt szeme-szája. Előrehajolt, hogy minden figyelmét központosítsa. [...] A színpad kápráztató volt.”²⁹ Vajkayt részben hasonló lelkesedés hevíti föl a színház iránt, mint Dorian Grayt. Ez olyan tapasztalat, amely fontos láncszem a lány édesapjának új emberré válásában.³⁰ Azzal pedig, ahogy Dorian szenvedélye utóbb kiábrándulásba fordul, távolról szintén rokonítható, amiképpen a *Pacsirta* végén – a megváltozott változatlan paradox körköröségével – az apa is visszatérni látszik rövid időre elhagyott-kizökkent életéhez. A mindennapoknak ahhoz a világhoz, amelyben a szereplők egyébként rendre szerepet játszanak, különféle elvárásokhoz igazodva, végső soron tehát nem

²⁷ SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 190.

²⁸ Természetesen a színházhoz kapcsolódó történetrész esetében sincs szó arról, hogy Kosztolányi mintegy Wilde regényéből emelte volna át ezt, hiszen a jelenet a magyar író korábbi műveinek sorához is köthető: SZILÁGYI Zsófia, *Az éretlen Kosztolányi*, Bp., Kalligram, 2017, 198–200.

²⁹ KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, i. m., 213.

³⁰ Vö. *uo.*, 197.

öntörvényű módon cselekednek. Nemcsak ez bomlik meg Pacsirta „üdülésével”, hanem a lány valóságosnak tetsző alakja is voltaképp hiányában, a jelenlétét kísérő színlelés fölfüggesztődésével bontakozik ki.

A *Pacsirtának* és a *Dorian Gray arcképének* is meghatározó motívuma a rútság és ahhoz szorosan kapcsolódóan a szereplői test sajátosan feszült tapasztalata. Pacsirta csúnyasága persze nem annyira Wilde hőséne, hanem a róla festett képnek a látványával vág mindinkább egybe. Ahogy azonban a regény zárlatában az eszményi szépségű Dorian Gray mintegy újra egyesül förtelmes testével, hazaérkezvén úgy tapasztalja meg Pacsirta is gondolatainak és húsának terhes elválaszthatatlanságát, az én levetkezhetsen testre utaltságát, a látszólag változatlan igazság időbeliségét: „– Én, – gondolkodott, úgy, mint mindenki, aki magára gondol.

De ez az én ő volt és ő ezt teljesen átélte. Ő volt ez az én, testben, lélekben, egy a húsával és emlékeivel, multjával, jelenével, jövődjével, melyet mind összefogunk, mint sorsot, mikor magunkra eszmélünk s kimondjuk a változhatatlan szót: én.”³¹ Pacsirta a testét valamiféle meghaladhatatlan, teljes egészében meg nem ragadható és rajta túlmutató, sorsszerű adottságként tapasztalja meg.

Dorian Gray teste is sajátos titokként jelenik meg, és nem csupán az idő múlásától is érintetlen szépsége, meghökkenítően és rejtélyesen állandó fiatalsága miatt. A test mint olyan válik bizonytalanná és megfoghatatlanná Wilde regényében, föloldva ezzel a fogalom határait is.³² Dorian eszményi és látszólag örök szépsége folytán afféle testetlen ideává lesz: eszményképen túl magának az eszménynek a képe.³³ Az olvasó ugyanakkor a test elvesztésére is értheti azt az egyszerre erőszakos és tragikus kifakadást, amely – Basil megölése előtt – közel sem a felhőtlen öröm benyomását kelti: „A kép semmisített meg engem.”³⁴ Basil sorsa kifordítva, mintegy parodisztikus formában visszhangozza azt, ahogyan Dorian Graynek a teste lesz a titka: Dorian, miután megölte Basilt, Alan Campbell segítségével nyomtalanul megsemmisíti, „elpárolja”, köddé porlasztatja áldozata testét. Miközben a regény eljátszik a testtől való megfosztásnak, a testetlenségnek a gondolatával, igen ironikusan ellenpontoszza ezt a művészet nem épp örök-éterei anyagiságának hangsúlyozása a festmény látható átalakulása révén. Olyannyira, hogy Basil a képet meglátva elsőként penészre, a festék anyagának bomlására gondol a változás okaként.

Végül a titokhoz, a rejtélyhez is kapcsolódóan mindkét regény fölveti a hiány problémáját. Pacsirta, jóllehet az olvasók többsége a regény címét alighanem elsősorban rá vonatkoztatja, a cselekmény jó részében nincs jelen, mint ahogy a Dorian Grayről készült, elzárt festmény is csak rövid időre tűnik föl a történet időtartamához képest.

³¹ *Uo.*, 533.

³² Vö. Elana GOMEL, *Oscar Wilde, “The Picture of Dorian Gray,” and the (Un)death of the Author*, Narrative, 12(2004), 1. sz., 88–90.

³³ Vö. BÉNYEI Tamás, *Kettős látás: a képiség viszontagságai Oscar Wilde Dorian Gray arcképe című regényében*, Filológiai Közönlöny, 58(2008), 3–4. sz., 214–215.

³⁴ DG, II, 77.

Az ilyesféle, részben már említett láthatatlanság mellett természetesen metaforikusan is érthető a hiány. Pacsirta és szülei életének csonkasága Dorian Graytól sem teljesen idegen, hiszen a mű vége felé Lord Henry híres örvendező szavai nemcsak azt foglalják magukban, hogy Doriannak az élete maga vált művészetté, hanem ennek áraként a teremtő-alkotó élet hiányát is: „Mennyire boldog vagyok, hogy sohasem csináltál semmit, nem faragtál szobrot, nem festettél képet, semmit se alkottál önmagadból! Az életed volt a művészeted. Önmagad szedted zenére. A napjaid voltak a szonettjeid.”³⁵ A művészetről tett ehhez hasonló, esszéisztikus kijelentésekkel gyakorta találkozik az olvasó Wilde regényében.³⁶ Ezt a sajátosságot Kosztolányi sem mulasztotta el megjegyezni a mű színpadi átdolgozásáról írott, már idézett bírálatában: „Azok a szellemes-ségek, paradoxonok, amiket itt hallunk, nem olcsó ürességek, hanem keserves, véres igazságok. A társalgás a görög dialektikára emlékeztet [...]”³⁷ Ugyanakkor Kosztolányi fölfigyel az ebben rejlő veszélyre is, amelyet az előadás nem mindenkor tudott elkerülni: „reánk legalább úgy hatott, mint egy aforizmagép, amely ontja magából a szellemességeket, anélkül hogy bármi köze lenne hozzájuk”³⁸ Számos más motívum mellett ezzel a főntartással is összefüggésbe hozható, hogy Kosztolányi húszas évek közepén írott regényei, a *Pacsirta*, az *Aranysárkány* és az *Édes Anna*, ha nem is nélkülözik, de csínján bánnak a hosszabb elmélkedő passzusokkal, és még ezeken belül is ritkák a kifejezetten művészi alkotásra vonatkozó megjegyzések.³⁹ Amikor pedig mégis ilyen mondatok szövének a regényekbe, mint például a *Pacsirta* színházi jelenetében, azok gyakorta tartózkodóak, távolítottak, nemegyszer ironikusan olvashatók. A hiány így nemcsak hasonlóságként, de némely vonatkozásban markáns különbségként vehető számba a *Dorian Gray* arcképét és a *Pacsirtát* egymás mellé helyezve.

Meggyőződésem, hogy ez a különbség teszi igazán érdekessé a két regény között megfigyelhető rokon vonásokat. A Wilde-fordítás éppen azért nem csupán esetlegesen illeszkedik Kosztolányi regénypoétikai elképzeléseinek az alakulástörténetébe, mert hangsúlyos kérdésekben, például az önértelmező vagy művészetről elmélkedő részletek szerepeltetésében a *Pacsirta* szerzője tartózkodással viseltetik Wilde iránt. Ugyan több szempontból nem megalapozatlan az angolul írott munka tudatos vagy öntudatlan befolyásával számolni, az említett kérdésben Kosztolányi mégis más utat

³⁵ DG, II, 190.

³⁶ A regénnyel sajátos-ellentmondásos viszonyban álló, vitatott előszó kapcsán lásd például John G. PETERS, *Style and Art in Wilde's The Picture of Dorian Gray. Form as Content*, *Victorian Review*, 25(1999), 1. sz., 1, 4. Sőt vö. már DOUGLAS, i. m., 36–38. Érdemes megemlíteni, hogy a Douglas-könyv teljes terjedelmében idézi a *Dorian Gray* arcképének előszavát (i. m., 36–37), amely azonban jelentősen eltér mind a korábbi Schöpflin-féle magyarítástól (Konkoly nem közölte az előszót), mind az 1922-es Kosztolányi-fordítástól (DG, I, 5–7, amely jóval közelebb áll Schöpflin változatához, mint Kosztolányi saját, három évvel korábban megjelent magyar átültetéséhez).

³⁷ KOSZTOLÁNYI, *Dorian Gray. Bemutató...*, i. m., 248.

³⁸ *Uo.*, 248–249.

³⁹ Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy Kosztolányi regényei – miként a Wilde-é is – ne utalnának nyíltan más művészekre és (akár kétes értékű) alkotásokra, sőt ne idéznének szó szerint is azokból.

választ, amelynek sajátos vonásai az érdeklődéssel kezelt művel kontrasztba állítva rajzolódnak ki élesen. Úgy vélem tehát, Wilde – némiképp paradox módon – erősebb hatást gyakorolt Kosztolányi regénypoétikájának formálódására azzal, amiben a magyar szerző nem követte őt, semmint ott, ahol átsajátította kartársa írásmódját. Ráadásul közel sem arról van szó, hogy a Wilde-regényben is fölmerülő gondolatok ne jelennének meg Kosztolányi életművében. Csakhogy nem annyira a regényekben bukkannak föl, hanem a szerző esszéiben és műbírálataiban, publicisztika és értekezés határára mozgó írásaiban. A *Dorian Gray arcképe*nek hatása épp ezért lehet poétikai-irodalmi, nem maradván meg egyszerűen motivikus vagy gondolati síkon: a regény művészetszemléletére jellemző kijelentések nem azért hiányoznak a regényekből, mert Kosztolányi határozottan vitatta volna őket, hanem mert nem a regényben, hanem az írás más műfajaiban és közegében érezte azokat helyénvalónak.

Kosztolányitól sem állt távol az az elgondolás, amelyet Lord Henry vetett festő barátja szemére: „Basil, édes fiam, mindent, ami varázsos magában, beletett munkájába. Ennek az a következménye, hogy az élete számára nem marad egyéb, csak előítéletei, elvei és józanese [!]. [...] A nagy költő, az igazán nagy költő, a legköltőietlenebb lény a világon.”⁴⁰ Majd alig valamivel később „Henry lord azon tépelődött, lehet-e valaha a lélektan olyan föltétlen tudománnyá tenni, hogy az élet minden kis rugóját föltárja előttünk. Ahogy ma áll, mindig félreértjük magunkat és ritkán értünk meg másokat.”⁴¹ Ami itt még jövőbe vetített kérdés, az Kosztolányinál már nem kis részben múltbeli eredmény: „Vedd számba, hogy nem is oly régen akármilyen félkegyelmű fajankó sikerrel hozzászóllhatott az úgynevezett »lelki élet rejtélyei«-hez, szabadon kalandozhatott irdatlan österületén, melyen bizonyos »titkok«-at fedezett föl. Azóta ezeknek a titkoknak java részét pontosan, tudományosan, szakszerűen megmagyarázta a lélekelemzés.”⁴² A művészt pedig éppen azok a kérdések izgatják, amelyeket a Lord Henry által vázolt, tudománnyá lett lélektan sem tudott megmagyarázni, véli Kosztolányi már a Wilde-regény lefordítása előtt is: a költő úgymond „azokkal a további nem boncolható maradékokkal foglalkozik, melyek értelmi életünk vizsgálása után hagyódnak hátra, mintegy a lombikok és göregek alján”⁴³ A fenti gondolatmenetet a *Dorian Gray arcképe*nek negyedik fejezete tovább is fűzi: „Világos volt előtte, hogy a kísérleti módszer az egyetlen módszer, mely által elérhetünk a szenvedélyek

⁴⁰ DG, I, 114. A költő költőietlenségének paradoxona John Keats Richard Woodhouse-nak írott, 1818. október 27-i keltezésű levelére alludál: „A Költő minden dolgok között a legkevésbé költői teremtmény, mert jellegtelen: állandóan más, állandóan feloszlik valami másban.” (KEATS *levelei*, vál. ford., bev. és jegyz. PÉTER Ágnes, Bp., L'Harmattan, 2010, 2. átdolg. kiad., 101.)

⁴¹ DG, I, 118.

⁴² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káté kezdő költőknek* [1927] = Uő, *Nyelv és lélek*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971, 433–434.

⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gábor Andor* [Harminchárom, 1918] = Uő, *Egy ég alatt*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1977, 398. Baudelaire szintén úgy vélte, a költészetnek „a modern tudomány által még fel nem tárt ürökben” kell kibontakoznia (Charles BAUDELAIRE, *Victor Hugo*, ford. RÉZ Pál = Uő, *Válogatott művei*, Bp., Európa, 1964, 447, 448).

tudományos elemzéséhez [...]”⁴⁴ Kosztolányi 1920-as Goethe-tanulmánya – több eszmei hatást is ötvözve – hasonlóképp a költészet tudományos-kísérleti magyarázata mellett száll síkra: „A módszer – bármily kezdetleges kísérlet is – az esztétikába a természettudomány rendszerét óhajtja belevinni.”⁴⁵

Lord Henry elmékedését apró lélektani megfigyelés zárja: „Azok a szenvedélyek zsarnokoskodnak rajtunk legerősebben, melyeknek eredetét eltitkoljuk magunk előtt. Azok a leggyöngébb mozgató okaink, melyeknek természete öntudatosá vált bennünk.”⁴⁶ Kosztolányi a regényfordítás megjelenésével egy évben szintén úgy vélekedik: „Ha tudjuk, hogy miért vagyunk szomorúak, nem vagyunk oly igazán szomorúak, mint mikor nem tudjuk, hogy miért vagyunk szomorúak.”⁴⁷ Természetesen a szöveg-párhuzamok árnyalhatók az elbeszélés-, illetve érvelésszerű különbségek föltárásával, ám ez nem érinti a Wilde-regény és a Kosztolányi-esszé között kétségtelenül kitapintható gondolati egybecsengések létét, valamint a *Dorian Gray arcképe* esszéisztikus passzusainak más szövegtípusokba történő áthelyezését a magyar szerző életművében.

Kosztolányi regényeiben a szereplők igen korlátozottan képesek világuk és benne önmaguk megértésére, az elbeszélő pedig – ha nem is következetesen, de – gyakorta tartózkodik a történet kommentálásától. Nemcsak a hősök döntő többsége,⁴⁸ hanem a narrátor sem hajlik igazán az elmékedésre, a szinte elejtett megjegyzéseken túlnövő gondolati elemzésre.⁴⁹ Más szavakkal, a Kosztolányi-regényekből ugyan nem hiányzik a mindentudó elbeszélő, ám ez a mindentudás sok esetben és több szempontból is korlátozottan mondható, még akkor is, ha valamely értelmező a narrátor afféle szándékos önkorlátozását látja ebben.

Azáltal, hogy a szereplők magyarázatait rendre a tévedés vagy egyoldalúság gyanúja lengi körül, az – amúgy nem oly visszahúzódo – elbeszélő pedig nyomatékosan tartózkodik a szájbarágástól, a szöveg nagyban az olvasóra bízva, hogy a regénynek mely rétegeit tünteti ki figyelmével, és a történetmondó által különösképpen kedvelt jelzéseket miképpen hozza egymással összefüggésbe. Ekként az elbeszéléstől elváló metadiszkurzus igencsak redukált szerephez jut Kosztolányi húszas évek közepén írott

⁴⁴ DG, I, 119.

⁴⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről* [1920] = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 405.

⁴⁶ DG, I, 120.

⁴⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst Milán* [1922] = Uő, *Egy ég alatt*, i. m., 478.

⁴⁸ Az *Édes Anna* Movisztere talán a legnyilvánvalóbb kivétel, aki azonban ki is lóg a regénybeli világból, annak több értelemben határán áll, szavait leginkább értetlenséggel fogadják, alakját nevetés kíséri. Ijas Miklós némileg hasonló kivételnek számíthatna a *Pacsirtából*, már ha mondatainak jó része nem rekedne kívül a regényen, például a szülőkkel való beszélgetése során. Ebben a jelenetben az olvasó akár úgy is érezheti, a történetmondó látványosan, szinte tüntetőleg nem fordít rá figyelmet. Alakját ez a sajátos hiány azonban ambivalens módon ki is emeli.

⁴⁹ Kosztolányi már fiatalon méltányolta a naturalista drámának azt a törekvését, hogy visszaszorította a színpadon mesterkéltén ható drámai magánbeszédet, Ibsenre hivatkozva pedig amellettszállt síkra, hogy a hősök ne magyarázgassák magukat, a drámaíró ne értelmezze fölöslegesen, a drámaiságra sokszor fittyet hányva alakjait: KOSZTOLÁNYI, *Színházi esték*, i. m., I, 154, 306; II, 679.

hosszabb prózai műveiben, jóllehet utóbbiak nem egy részlete öntükröző jelenetként is értelmezhető. Kosztolányi regényei ilyen módon eltérő jellegű olvasói együttműködésre, a szöveg más aspektusaira összpontosító befogadásmódra tartanak igényt, mint például a *Dorian Gray arcképe*, amely a benne megfogalmazott föltevések igazságérvényét tekintve egyébként szintén erősen rétegzett. Nem elképzelhetetlen, bár csöppet sem bizonyos, hogy a *Mostoha* közelebb került volna a művészetet tematizáló, esszészerű megszólalásra nagyobb súlyt helyező regényekhez. Csakhogy Kosztolányi elbeszéléspoétikája nem ebben az irányban alakult tovább, hanem az *Esti Kornél* erősen (ön)ironikus és játékos, immár a regényszerű megformálást is viszonylagossá tevő beszédmódja felé mozdult el.