

BARANYAI ZSOLT

NATURALISTA SZEMLÉLET ÉS SZECCESSZIÓS KOMPOZÍCIÓ

Egy Bródy-novella elemzése

Bródynak a 90-es éves elején öt olyan novellája keletkezett, amelynek már a címében is szerepel a "mese" szó. /Mese a számaremberről, Mese a hü asszonyságról, Mese a fehérhaju Domoszlainéről, Mese a tulipánról, Mese egy modellről/ Ezek közül választottunk ki egyet, a legsikerültebbet, s ennek elemzésével szeretnénk rávilágítani elsősorban Bródy, de általánosságban a századvég novellisztikájának néhány jellemző vonására.

A Mese a fehérhaju Domoszlainéről Bródy egyik legjobb kompozíciója s egyúttal egyik legszebb alkotása. A műfajról árulkodó címadással egyszerre két lényeges dolgot old meg az író. Egyrészt, a főhős kiemelésével utal elbeszélése tárgyára /megtudjuk, hogy az agg Domoszlainé történetéről lesz szó/, másrészt pedig megteremti az elbeszélő-helyzetet. Ennek a helyzetnek adott esetben az a leglényegesebb jellemzője, hogy sokkal nagyobb a távolság az elbeszélő és az általa elmondott mű világa között, mint amilyen távolság általában az elbeszélő helyzetekben fennáll. Bródy már pusztán azzal a ténnyel, hogy a címben közli: most mesét mond, elhatárolja magát műve belső világától. De ez az elhatárolás csak szigorúan ebben a szituációban érvényes: "Mese a fehérhaju Domoszlainéről - írta Bródy Sándor." A kommunikációs helyzet értelmezése jelen esetben nagyon fontos, mert hatása döntő a mű befogadójára és egész értelmezésére. A novella először *A Hét* 1892. 44. számában jelent meg. Kiss József lapjának olvasója megszokta, hogy

a lap meghatározott helyén milyen műfaju írást talál: novellát, verset, tárcát vagy éppen folytatásos regényt. A tárcarovatba Bródy - aki ekkor a lap munkatársa volt - rendszeresen irt, így az olvasók szinte előre tudhatták, hogy milyen műfaju írást várhatnak tőle. Az első népszerűségi hullám - amelyet mint tudjuk, 1905-ben egy második is követett, sajnos tragikus mellékizzel -, ekkor csapott magasba Bródy körül. Az olvasók, különösen a szenzációra éhes olvasók, ismervén Bródy művészetét, nyilvánvaló meglepetéssel vették a tőle szokatlan meseformát. Minden mű a címevel kezdődik, s a legtöbb esetben a címre nagyobb nyomaték esik, mint a tulajdonképpeni kezdetre. Azonban Bródy e novellájának címét tovább vizsgálva fölötlik bennünk egy olyan gondolat, amely visszájára fordítja eddigi megállapításainkat: hogy lényegében nem is meséről van szó. Ugyanis a valódi tündérmesék, állatmesék és a mese más válfajai címükben nem utalnak a műfajra. Aesopusnak, Phaedrussnak vagy Andersennek nem kellett fölöntetnie műfaját. Ha mesét hallunk vagy olvasunk, szinte azonnal és egyértelműen felismerjük. Felismerjük az elején álló poláris kifejezésről /"Hol volt, hol nem volt..."/, s a többi közismert sztereotip tartalmi és formai elemről. És ami a leglényegesebb: a naiv világképről. A mese világa önálló világ, mások a törvényei mint a minket körülvevő természeti és társadalmi környezetnek. "...a mese nem pusztán a mi világunknak tökéletesebb, korrigált 'ellenvilága'..., jóval több annál, merőben más világ; örök álmaink, vágyaink, képzeleteink s ugyanakkor a valóság anyagából a költészet, az alkotó játékosztón elvei szerint épült. Nem kompenzáció, nem menekülés a csodába, mint ahogyan van menekülés a félelembé, betegségbe, mitoszba, ennél pozitívabb és cselekvőbb valami: folyton megújuló kísérlet az elveszett paradicsom, az elhomályosult aranykor visszaszerzésére, az álom folytatása, de az ébrenléti kegyetlenebb feltételei mellett, vágyteljesülés, de az álom nyomában." - írja Turóczi-Trostler József.¹ Honti János hasonlóképpen metaforikusan fogal-

maz: "A mese a mese világának epikus megformázása", vagyis egy "világlátásnak epikus megformázása."² A mese elbeszélője hisz a naiv világképben, az általa elmondott csodás, valószínűtlen történetet természetesnek találja. Valódi mesék esetében tehát nincs távolság a mesemondó /elbeszélő, szerző/ "egyéni" világképe és a mű világképe között. Mondhatnánk azt is, hogy a kettő egybeesik, de itt talán nem is ez a lényeges mozzanat, sokkal inkább az, hogy az elbeszélő nem jut érvényre. A mese műfaja a legősibb epikai alaphelyzetet őrzi. Ennek a szituációnak két lényeges komponense van: a beszélő és a hallgatóság. /Ha mint kommunikativ szituációt nézzük, természetesen nem hagyható figyelmen kívül a harmadik, legalább olyan fontos tényező: maga a mondanivaló, amit elbeszélnek./ Az elbeszélés /mese/ tárgyához mindkét fél egyformán viszonylik, egyik sem kételkedik hitelességében, őszinte hittel adja át magát az elmondásnak illetve a meghallgatásnak. A szituáció varázsa - túl a történet érdekességén - magában az elmondásban és a meghallgatásban, egyszóval: a szóbeliségben van. Ilyen közvetlen kapcsolat közlő és befogadó között semmilyen más közlési formában nem áll fenn. Bródy ezt az ősi epikai /elbeszélői/ alaphelyzetet ragadta meg és mentette át művébe. S ha már az alaphelyzet ilyen, kézenfekvő a meseszerű folytatás, a mesés hangnem. De hogy a mesemondó szemszögéből előadott történet során nem mesei világkép bontakozik ki előttünk, az a mű legelején kiderül. A mesei világkép kibontásának ugyanis megvannak a maga törvényszerű, sztereotip kellékei. Csak néhányat, a legfontosabbakat emeljük ki ezek közül: a mesekezdetet, a történet elmondásának narratív eszközeit, a mesehóst, a morált és a záróformulát.

E novella hangvétele, felütése követi a mesei konvenciót. Az "Egyszer volt, hol nem volt..." varázserejű kezdet megnyitja a mult időtlenségét.³ Ez az időtlenné merevítés kell ahhoz, hogy a mesemondó mondanivalójának általános érvényt szerezzen. A történetnek azonban van egy konk-

rét ideje is: "...estve volt, a szakadatlan hófuvástól fehér, de annál rémségesebb éjszaka." Ezután a mesemondó megjelöli a térben is a történet színhelyét: "Szekérnyom még sehol, csárda semerre, de a falu határán az uri ház hét kéménye füstölgött hegyesen." Megtalálhatók itt a mesei kellékek az "egyszer volt"-tól a misztikus hetes számig. A szituáció azonban mégsem mesehelyzet. A cím szerint mesét hallunk a fehérhaju Domoszlainéről. A szituáció alanya pedig "egy részeg fuvaros, és annak két rossz lova, a Sári meg a Táltos." Majd egy hirtelen nézőpont-váltás történik: a külső pontból megfigyelő és elbeszélő mesemondó - maga az író - a történet aktív, s tegyük hozzá: egyetlen aktív szereplőjévé lép elő. Ezzel fejeződik be a helyzet-teremtés, és feltárul előttünk a mű világa, a hétkéményű uriház kapuja.

A mesehelyzet feladata általában az, hogy bemutassa a mese hőst. A mesehős - akár a legpozitívabb, akár a legnegatívabb tulajdonságokkal rendelkezik -, mindenképpen emberfeletti erővel bír, bátor, okos, leleményes. Állandóan cselekvő, kezdeményező figura, aki nem ismer akadályokat. Ennek a műnek viszont nincs ilyen szereplője; nincs mesehőse. Domoszlainé statikus, passzív alak, akinek jellemét homály fedi.

A cím és a mesehelyzet tehát kettős érzést vált ki az olvasóban: az írói dikció a gyermekkorban megismert mesék hangulatát varázsolja elé, de a cselekményindítás nem valamilyen csodás, fantasztikus világ feltárlását sejteti, inkább egy nagyon is életszerű, meghitt, bensőséges szituáció kibontakoztatását. Ez a kettősség - meseszerűség és realitás kettőssége - végighúzódik az egész művön, csak arányaiban történik módosulás, többször is. Meghatározónak ezt a "kvázi" mesei alaphelyzetet tartjuk: mintha mese lenne, pedig valóság, valóság, de "megszépitő meszszeségből" nézve.

Az első arányeltolódás a valóság javára a mesehelyzet lezárása után történik. Az elbeszélő megtartja továbbra is

mesemondói pózát: "Hogyne hajtottunk volna be, amikor behajtottunk." - mondja, a ház belsejében viszont egy életképszerű jelenet tárul elénk. Szinte már idilli a kép, különösen a háziállatok "vendégszerető" fogadása következtében: "...az agár minden okoskodás nélkül körülkaffogott," ... "A macska is hozzám törleszkedett nyomban, a rendes doromszóval, mondván: 'jó estét vendég, hál' istennek, hogy jöttél, hál' istennek, hogy jöttél!'" Ez a meghitt kép azonban nem folytatódik tovább, épp ellenkezőleg, tragikus hangulat árnyéka vetitődik elénk. Igaz, nem minden előkészítés nélkül. Az előbbi idilli jelenetben volt egy diszszonáns elem, amellyel az író mintegy megelőlegezte ezt az atmoszférát, mégpedig az agár antropomorfizált gondolatvilágában: "körülkaffogott és mondta ilyen szóval: 'jó estét, jó estét, vendég, csakhogy jössz, az ember halálra unja magát ezen asszonyok között.'" Domoszlainé invitálásából még az unalomnál is elkeserítőbb hangulat árad: "...nincs itt egy szál férfi kegyed mulattatására, nincs férfiember, nincs vigasság e házban, mi lakjuk csak ketten, két bus özvegyasszonyok!" A gyász hangulata tragédiát sejtet.

Idill és tragédia nem férnek meg egymás mellett, az idilli és a tragikus sem egy műfajon belül. Egyik a másikat csak úgy szoríthatja ki, ha más műfaj törvényei szerint építkezik az író. Egy műfaji átjátszásra már láttunk példát e novellában: harmonikus mesevilágból átléptünk a realitásba, az előbbiből megőrizve a harmóniát, a kiegyensúlyozottságot; ez közelítette az életképet az idill felé. Most már, a valós emberi világon belül, a harmóniát diszharmónia váltja fel, az életképből kiiktatódik az idill. Az életképen belüli egyensúlyi állapot megmerevedik, statikus tablóvá válik, a bensőségesség elidegenítődik.

Mi a diszszonáns ebben a tablóban, honnan a tragikus felhang? A "két bus özvegyasszony" párhuzamos tablója adja meg a választ. Domoszlainé koránál és rangjánál fogva tiszteletet parancsoló, méltóságteljes uri asszony. Előkelősé-

gét frappánsan érzékelteti az a mozzanat, amikor kötéshez készülődvén "ujjaira huzta azokat az ezüst karikákat, amelyek megóvják a kezét, hogy a kötőtű ki ne kezdje." A továbbiakban rendkívül tömör jellemzést kapunk róla: "tüneményes szép fehér fej, tiszta ősz haj", mely "olyan volt, mint egy nyolcvanéves matrónáé", ezzel szemben az arca "barna és piros, üde és sima, mintha csak új menyecske lenne." Két életkor szembeállítás az, a fiatalságé és az öregségé, a jellegzetes külső ismérvek alapján. Már-már banális fogás, de a színek áradata és szimbolikus szerepeltetése költői szintre emeli ezt az ősidők óta felismert és használt végtelenül egyszerű ellentétet, amely, mint a felejthetetlen Heine-vers bizonyítja, mindig csak mesterrére vár, hogy az új köntösbe öltöztetve bocsássa újra meg újra utjára. Domoszlainé arcképének ellentétes vonásai, a fehér haj és a piros arc ellentéte pozitív célt szolgál; megnyeri tetszésünket, rokonszenvessé teszi számunkra. Oly hatalmas az ellentét, hogy feltétlenül ráirányul a figyelem: tiszta ősz haj, amely önmagában is tüneményes, s viselője, aki megőrizte - meg tudta őrizni - arca üdeségét, piros-barna fiatalosságát! "Fekete és vastag szemöldei alatt árnyékban voltak a szemei egy darabig...", - folytatja az író már-már erotikus vágyat keltve az olvasóban, hogy aztán annál megrázóbb legyen a kiábrándulás; hátborzongató és viszolyogtató. Domoszlainé fölveti szemeit - s a kommentátornak a megrettenéstől elakad a szava: "Jóságos Isten, milyen vérszinű, kifejezéstelen, fénytelen, öreg szemei voltak..."

Naturalista művek hőseihez való viszonyunk lehet hasonló. Rokonszenvet kelt bennünk az író hőse iránt, ezt kívánnássá fokozza, majd kiábrándít belőle, s a kiábrándultságból visszataszító érzés, undor lesz.

A másik özvegyasszonyt, Domoszlainé "menyét" már az igazi naturalista író szenvtelenségével, tárgyilagos hangon jellemzi: "Én megnéztem, milyen fáradt, milyen jelentékte-

len, nagy asszonyosság, fejéről mint ri le a frizura, testéről a ruha. Ugy látszott, az látszott, hogy minden életerejét átplántálta a kis leányaira, ő maga számára csak az életerő váza, a csontok, az inak, a rideg mechanikus élet maradt."

A "szervetlen" mesevilág régióiból a realitás, a valódi "szerves" világ mélységéig zuhant itt a mű világképe. S hogy a műfaji változások szálát is nyomon kövessük: a mese- és életképszerű jelenetek után valamely kispikari formára, talán leginkább novellára emlékeztető szerkesztésmóddal találkozunk itt. A várt mesehős helyett novellahőst kaptunk; statikus jellemet, meghatározott személyiségjegyek hordozóját, meghatározott erkölcsi tulajdonságok és magatartásforma képviselőjét, őrzőjét.

A mű folytatása egyre határozottabban a klasszikus novellaforma megoldása felé mutat. A narráció szintjén ugyan továbbra is a mesei hangvétel a domináns, Bródy - mint már említettük -, mindvégig megőrzi mesemondói nézőpontját, maga a cselekmény azonban olyan fordulatot vesz, amely csattanós megoldást kíván, novellává lényegítve át ezzel a sok műfaj jegyeit megánhordó művet.

A műegész szempontjából Domoszlainé előrevetett tablójának az volt a szerepe, hogy felkeltse érdeklődésünket a személyét körülvevő homály iránt. Űzvegysége tényéből arra következtetünk, hogy tragikus titkot őriz; ennek a titoknak kell nyitjára akadni a mű folyamán. A titok kiderítése három lépésben történik, s a titok megoldása adja a novella csattanóját. Az, hogy a megfejtés három fázisban történik, természetesen összefügg a mű mesei hangvételével, de a lényegyet illetően éppen ellentétes a funkciója: a három fázis a mesétől való eltávolodás három állomása.

Egyébként maga a mű is három részre tagolódik, csilaggal elválasztva az egyes részek egymástól. Az első rész: a titok előkészítése. Az olvasó az íróval együtt csöppen bele a Domoszlai-házba; mindkettőjük számára ho-

mályos a ház lakóinak egymáshoz való viszonya. Megismerkedve Domoszlainéval sejtjük, hogy valami rettenetes esemény történhetett a multjában. Hogy mi, arra nézve semmilyen támpontunk nics, sőt, nehezíti a helyzetet, hogy a szereplők kapcsolata áttekinthetetlen. Domoszlainé lányának szólítja a "fáradt, fiatal asszonyt", de az nem nevezi viszont "mamámnak", hanem csak Domoszlai nének. "És a négy kisleány sem szólította így, hogy 'nagymamám', hanem így: - Édes, mézes-mákos Domoszlai néni." Az idézett rész nagyon áttételes formában ugyan - stilizált, mesei dikcióba burkoltan - az életkép diszharmonikus elemének felerősödése. Amiről az első látásra az volt a benyomásunk, hogy bensőséges, családi jelenet, arról kiderül, hogy csak ahhoz hasonló; hiányzik belőle a rokoni kapcsolat összetartó ereje. Ez a személyes viszonyokat bonyolító s így a homályt fokozó mozzanat utolsó lépcsőfoka a titok előkészítésének.

A második rész felépítése sok vonatkozásban más szerkezeti sajátosságokat mutat, mint az elsőé. Fő szervező elve az idő, az idő múlása. Ezt sztereotip formulákkal érzékelteti az író. Ezek veszik át a szukcesszivitás azon mesei narrációs fordulatait, amelyekkel az első részben találkoztunk. Ott a mesemondó pozícióját olyan közbevetések érzékeltették, mint a "Hogyne hajtottunk volna be, amikor behajtottunk", vagy a "Nem szóltunk egy szót sem, azt is lassan mondtuk" paradoxonjai. Ebben a részben mindez az időre vonatkoztatottan jelenik meg. "Tíz óra ütött az óra. A kis kapun kijött a kakukk és tizszer mondta: 'kukk, kukk!' A fehérhaju Domoszlainé elment aludni." Később paralel módon: "Az óra tizenegyet ütött. A kis kapun kijött a kakukk és tizenegyszer mondta, hogy kukk, kukk. A fáradt fiatalasszony is elment aludni." Az első részben az életképforma kivánalmait kielégítendő a térbeli építkezés volt az alapvető szempont: egy adott

időpontból szemlélve úgy bemutatni a helyszínt, hogy az tipikus legyen. Ugyanezt a célt szolgálta az alakok bemutatása: az adott környezetre - a hétkémenyü uriházra - jellemző a fehér hajú Domoszlainé, a "fáradt, fiatal asszonyosság", a négy kisleány, az agár és a cica együttes jelenléte; velük teljes a helyszínrajz. E képben nem az a lényeges, hogy önmagában milyen, hanem, hogy mindig ilyen. Mindig ilyenek az esték a Domoszlai-házban és ettől unalmas az élet. Unalmas lehet ott az élet, ahol a leghétköznapibb, legjelentéktelenebb tevékenység is ceremoniális külsőségek között folyik. A kötéshez készülődés jelenetnek megismétlése, de úgy, hogy az egyben a két asszony között meglévő hierarchikus viszonyt is kifejezze: jelképpé emeli e két jelenetet, egy életforma jelképévé. Ez az életforma jórészt a helyszín /az uri lak/ azonossága folytán állandósult életforma. Ezért volt domináns az első részben a leírás, a környezet bemutatása.

Ezzel szemben a második részben kevés leíró részt találunk; szembetűnően sok a párbeszéd benne. Az első részben egyáltalán nem volt dialógus, itt a két időintervallum közötti szakaszt ez tölti ki: rövid, tömör párbeszéd. A cselekmény szempontjából az első lényeges mozzanat e részben az, hogy Domoszlainé aludni megy, azaz "kilép a cselekményből". /Mint főhős, *képletesen* - természetyszerűleg - *állandóan jelen van.*/ Távoztával megindul a titok kiderítése. Ahogy mulik az idő, mind többet és többet tudunk meg róla. Tíz óra után folytatódik le az első párbeszéd a fiatalabbik özvegyasszonnyal. Elmondja, hogy ő nem menyé Domoszlainénak, hanem "ideálja" volt valaha Domoszlai Attilának, aki párbaiban elesett. Így a házasságból nem lehetett semmi. Neki viszont, mint szegény lánynak, nem volt más választása, férjhez kellett menni. Ebből a házasságból van négy gyerek. Az ura aztán meghalt, s az árván maradt családot magához vette Domoszlainé. E dialógusból fény derül tehát arra, milyen tragikus esemény rejtezik Domoszlainé multjában. Ez azonban még nem

a titok nyitja; csak az első lépés annak kiderítéséhez. Hogy kulcsot kapjunk Domoszlainé rejtélyes egyéniségéhez, látszólag nyugodt, kiegyensúlyozott, de mégis rideg, másokat magától távoltartó magatartásához - a homály teljes eloszlatására, bizonyos furcsa, első közelítésre nehezen megmagyarázható jelenségek tisztázására van szükség. Az egyik ilyen magyarázatra szoruló tény az, hogy miért vette magához Domoszlainé azt a szegény lányt, - ráadásul családotul -, aki tragikusan elhunyt fiának egyik, - bizonyára csak egy a sok közül! - "ideálja" volt? Maga a fiatalasszony is csak annyit tud felhozni érvként, hogy Domoszlai Attila hozzá írta legutolsó levelét. Ez nyilvánvalóan nem indokolja Domoszlainé humánus tettét. A másik - mesében talán hihető, de a valóságban mindképpen furcsa - dolog, hogy a halott fiatalúr szobájában a tragédia óta - tíz éve - minden ugyanugy van; minden este megágyaznak számára, mintha csak hazavárnák. Domoszlainé rendszeresen bejár ebbe a szobába, hisz, mint a cselédlány mondja, maga tisztogat itt. Nem borulhat feledés a tragédiára, sőt, a ház asszonya mindent megtesz, hogy minél több dolog emlékeztesse őt a multra. Miért van minderre szükség?

A titok a második részben csak annyiban nyert megfejtést, amennyiben egy ténybeli magyarázat megfejtése lehet egyáltalán a titoknak. A tényleges megfejtéshez azonban kevés a racionális érv, a körülötte kialakult ellentmondásos érzelmeknek határozott irányultságúvá kell rendeződniök. Valóban humánus lépés volt Domoszlainétól, hogy magához vette a szegény özvegyasszonyt a négy kisgyerekekkel, vagy pedig nem? A közösségi etika szemszögéből mindenképpen az. De az ő egyéni indítékait nézve: vajon pusztán ez az erkölcsi meggyőződés vezette őt, vagy esetleg volt valami más kényszerítő oka is? Lélekrajzra, lélektani motiválásra nincs lehetőség a novella keretei között, innen tehát nem várhatunk feleletet a kérdésre. A másik talányra: miért vetik meg minden este Domoszlai Attila ágyát, - szintén nincs felelet.

Bár a titok titok maradt, egy lépéssel közelebb kerülünk a nyitjához, miután Domoszlainé távozott. A végleges megfejtésre akkor kerül sor, amikor kilépünk a titok világból, elhagyjuk a Domoszlai-házat. A harmadik rész cselekménymagja: az író - mesemondó - és a kocsis elhajtanak másnap reggel. A színhely pedig: ugyanaz a téli táj, mint előző este. De korántsem olyan valóságos a téli hajnal rajza, mint az éjszakáé volt idefelé. Az első részben a "szakadatlan hófuvástól fehér, de annál rémségesebb éjszaka" egy realiztikus életképet készített elő; ahhoz volt bevezető. A harmadik rész téli hajnala viszont kivezet a Domoszlai-házból, ahová bekényszerült az író, de ahol minden rejtélyes, érthetetlen s ennek következtében nyomasztó volt számára. Ez a hangulat kivetitődik a téli reggelre is: "Fehér éjszakáról fekete reggelre ébredtünk. A fekete reggelen nekiindultunk a fehér mezőnek." Domoszlainé "tüneményesen szép fehér fejének", valamint "fekete és vastag szemöldökének" kontrasztját a téli táj és a napszak színesztétikus kontrasztja hordozza. A fekete és a fehér jelzők szimbóluma itt nyer feloldást, a fuvaros és a mesélő dialógusában. Az író kérdéseire válaszolva a fuvaros elmondja, hogy egy időben, mikor még a Domoszlai Attila élt, lábra kapott a szóbeszéd, hogy Domoszlainé hűtlen volt a férjéhez. Ezt egyszer valaki kaptos állapotban szemébe mondta a fiatalurnak, aki ezt becsületgyalázásnak tekintette és és párbajra hívta ki az illetőt. A kimenetelt ismerjük. Szinte el sem hisszük a fehérhaju Domoszlainéről, hogy "idegen férfiemberrel trafikált", pedig a fuvaros tényekkel is megpróbálja ezt igazolni. Ennél is meggyőzőbb ereje van azonban a célzást elértő, furfangos, szellemes válaszában: "Ugy vélem, akkor fekete haja tetszett neki lenni." A fehér és a fekete nem csupán a fiataltságot illetve az öregséget szimbolizálja, inkább a kettőhöz fűződő lehetséges erkölcsi magatartást.

Domoszlainé titka ezek szerint lelepleződött. De elemzésünk szerint ez még mindig csak a második lépcsőfok, a titok kiderítésének második állomása. Ez a második fázis valóban meglepő fordulatot hozott; méltán előlegeztük rá a novelisztikus csattanó elnevezést. A mű cselekményéből, és a főszereplő azon vonásaiból, amelyeket alkalmunk volt megismerni, nem következtethettünk erre a konklúzióra. A mű azonban nem ér véget ezzel a csattanós megoldással; folytatódik a téli táj leírása, amelyet csak az iménti párbeszéd szakított félbe. A harmadik részben is a térbeliség a struktúra kialakítója. Az alapvető cél itt is az, mint az első rész helyszínrajzában: minden mindig ugyanugy megismétlődik, mindig ugyanaz tér vissza, mintha nem is ismétlődés, hanem állandó azonosság, statikus örökkévalóság lenne. "Alig látszott, hogy haladunk. Egyforma volt körülöttünk minden. A fa, amelyet elhagytunk, ugyanolyan zuzmarás, mint az, amelyhez közeledtünk." A tájleírás hangulat-kifejezéssé válik, s a novella záróakkordja, a "Mindent belepett, mindent elfödött a végtelen, fehér hó" - éppugy az örökkévalóság felfoghatatlan gondolatát pendíti meg, mint a mesés kezdet paradoxonja. De mennyire más értelmet nyer a gondolat az elbeszélői hangnem változása következtében! Az "Egyszer volt, hol nem volt"-ban van valami könnyed, térfás gesztus, amely eleve kizárja, hogy elmélyedjünk abban, amit hallunk. A fontos csak az, hogy *volt*, *megtörtént* valami, s bizonyára csak egyszer, esetlegesen. A mű lezárása viszont sokkal általánosabb érvényű, filozófikus mélységű, nagyon is komoly mondanivalóju költői kép: ami egyszer megtörtént, annak igen is nyoma van, úgy történt, ahogy történt, ezen változtatni nem lehet. A "Mindent belepett, mindent elfödött a végtelen, fehér hó" nemcsak azt jelenti, hogy az örök feledés fátyla borult "mindenre", de azt is, hogy örökre konzerválódott is "minden", megmaradt örök dokumentumnak. E következtetésből kiindulva eleve elvethetjük azt a kérdést, hogy miért nem záróformulá-

val fejeződik be a mesei hangütésű novella.

A morál, az erkölcsi tanulság problémája viszont tisztázásra szorul. A mese hagyományosan csak kétféle erkölcsi magatartást ismer: a jót és a rosszat; ebből következően a morál alternatívája: az egyik elnyeri jutalmát, a másik büntetését. A novella esetében már lényegesen árnyaltabb a helyzet; a novellista nem pusztán erkölcsi kategóriákban gondolkodik. Lehet, hogy ami "morális szempontból" negatív, az több más szempontból azért még értékes. Erre a konkluzióra azért juthat a novellista, mert végtelenül összetettnek, gazdagnak látva a valóságot, felismeri az ún. "morális szempont" relativ voltát. Itt nyilvánvalóan nem erkölcsi relativizmusról van szó, pusztán annak a felismeréséről, hogy egyén és közösség konfliktusának mindig morális vetülete is van, s ezt nem szabad valamiféle "abszolút morál" megingathatatlannak vélt talapzatáról megítélni. Mindebből a műre vonatkoztatva következik az, hogy teljesen megfogalmazott morált - mint amilyen a tanító célzatu mesékben vagy az állatmesékben van -, nem várhatunk. Ugyanis mire az erkölcsi tanulság levonására sor kerülhetne, a mű szerkezete eltávolodott a mesei strukturától és novellisztikussá vált. A mesei indítást őrzi viszont az, hogy a morál *rébuszként* van feladva a műben. Lényegében ez a talányos forma adja a novella csattanóját. A mű erkölcsi tanulságát nem vonhatjuk le a mű cselekményéből; ebben az esetben az következne a cselekmény megoldásából - a titok kiderítéséből. A mese műfajában egyszerűbb a helyzet, mert minden egy síkon - a cselekmény síkján - oldódik meg benne. Magasabb szervezettségű műfajok esetében viszont a cselekmény szintjétől el kell választanunk egy másik szintet, amelyet metaforikus szintnek nevezünk. A titok, amelyre a cselekmény épül, az első perctől kezdve jelen van ezen a metaforikus szinten is, így a titoknak a cselekmény szintjén történő megfejtése nem a végső megoldás. Erre ezen a metaforikus szinten kerül sor,

s ez a titok kiderítésének harmadik lépcsőfoka; vagyis a mű mondanivalója. Ezt Juhászné Bródy-monográfiájában így fogalmazza meg: "perli az időtől - ti. a novellát - mindmáig egy látszólag csendes, köznapi szituációban /kötögető asszonyok, bóbiskoló gyerekek, téli este/ feszülő tragédia: a párbajban meghalt fiu tragédiája egy olyan anyai tisztességért, amely csak látszat volt."⁴ A látszattisztesség, az álerkölcös leleplezése Bródy igazi célja. A Domoszlainét körülvevő titok, Domoszlainé egész életformája ennek az álerkölcösnek a szimbólummá emelése.

Hogyan illeszkedik ez a mondanivaló Bródy életművébe? Bródy - mint a Nyomor c. kötet előszava dokumentálja - éppen az erkölcsi problémák kapcsán jegyezte el magát a naturalizmussal, amely igen hatékony fegyvernek bizonyult a század utolsó harmadának kritikai élű irodalmában. A kiegyezést követő időszak társadalmi viszonyainak stabilizálását és konzerválását nagymértékben segítette elő a liberalizmus eszmerendszerének common sense-elve.⁵ Ez az elv tökéletesen idomult a magyar viszonyokhoz, megegyezett a népnemzeti eszméyekkel, melyeknek legszembetűnőbb jegye az Isten-Haza-Család háromszögbe zárt etikai-politikai világkép. A népnemzeti iskolán nevelkedett közizlés tökéletesen asszimilálta a valláserkölcös alapon álló eszményeket. A kiegyezés után indult nemzedék azonban érzi, hogy a kor társadalmi valósága más, mint amit a népnemzeti eszmények kifejeznek. A kor erkölcsi arculata pedig gyakorlatban is különbözik ettől, mégpedig olyannyira, hogy számtalan tragédia ered ebből. A 70-es évek nemzedékét ez deziluzionálja; a 80-as éveket már határozottabb állásfoglalásra készíti. Az irodalomban a társadalombírálat érthető módon erkölcsi síkon jelentkezett, s nagyobb eredményeket ért el, mint a magyar realizmus politikus hagyományait követő törekvések.⁶ E törekvések élet jelentős mértékben tompította az, hogy nem tudtak felmutatni egy új erkölcsi ideált. Ezzel szemben a naturalizmus, miközben erre törekedett, egyúttal határozottabb társadalombírálatra is képes volt

A társadalmi viszonyok ellentmondásait az individuum, az erkölcsi személyiség ellentmondásaiként fogta fel, s az emberben megkülönböztette a "valóságos" és az "igazi" embert. Az első erkölcsi arculatát a külső viszonyok határozzák meg, s személyiségének ez az arculata tárulkozik fel a "társadalmi" tevékenység során; a másik az ember fiktív erkölcsi arculata lenne, az a belső ideális erkölcsi személyiség, amelynek megvalósítására minden ember törekszik, de amelyhez talán sohasem jut el. A személyiség ilyen felfogására példa lehet Nietzsche, de Freud is, akik abból indultak ki, hogy - mint A. Hauser rávilágít - "az, amit az emberek magatartásuk indítékainak tudnak vagy ürügyül felhoznak, gyakran csak leleplezése és eltorzítása érzéseik és cselekedeteik tényleges motívumainak."⁷ Hauser ezt öncsalásnak nevezi. A századvég magyar irodalma jelentős lépéseket tett előre elemző lélektani megfigyeléseivel az öncsalás leleplezésében, a személyiség igazabb erkölcsi arculatának megrajzolásában. Bródy, Guzsdu, Justh vagy Petelei elemző realizmusának ez képezi a legnagyobb értékét. Az öncsalás, majd pedig a társadalmi méretű "csalás", a látzat-erkölcs leleplezése központi feladattá válik Bródy munkásságában. Jól látja, hogy "még nincs itt az új erkölcs, még várni kell, még a régi szerint vergődünk", de mindent meg kell tenni az erkölcsi szemlélet átalakításáért, egy igazabb erkölcsi tudat formálásáért.⁸ A Bródy-életmű ismeretében tudjuk, hogy az új erkölcsöt, az új emberideált, - korának pozitív hősét - nem sikerült sok-sok nekirugaszkodás, novella-, regény- és drámakisérlet után sem körvonalaznia. De állandó támadásaival erősen kikezdte a régit, aláásta annak egyébként is ingadozó alapjait. Az erkölcsi szféra igen tág terület, ezen belül ekülöníthető egy szűkebb kérdéskör: a női erkölcsé. Hogy miért izgatta Bródyt éppen a női erkölcs, annak van egy egészen kézenfekvő szubjektív oka, a szépnem iránti rajongás, de van egy másik, objektív oka is: e korban vált igen aktuálissá a nőemancipáció kérdése. Bródy példaképe volt az

"emancipált" nő, erről tanuskodik Eleonora Duséról és Bas-kircsev Máriáról irt lelkes portréja; de a kortárs színész-nőkhöz, költőnőkhöz, mindenek előtt Erdős Renéehez fűződő személyes kapcsolata, illetve velük folytatott levelezése. A női erkölcs motivumán belül három témakör különböztethető meg novelláiban. Az egyik erősen a fiziologizmus hatásában fogant, témája a női szexuális ösztön. A másik nagy témakör a feleség, illetve az anya szerepével foglalkozik a családban. A harmadikat a "nőiesség" motivumának nevezhetnénk, amelynek tartalmi ismérve, hogy benne a lányos tisztaságot, a nőies bájt, mint az esztétikai szép forrását örökíti meg. Természetesen, e három témakör csak elméletileg választható szét, gyakorlatilag mindhárom együttesen jelen van minden művében, időnként egyik-másik nagyobb sullyal.

A női erkölcsöt - egy-két kivételtől eltekintve - a családi élet keretei között rajzolja meg Bródy. Áll ez az elemzett novellára is. Arra a megállapításra jut, hogy a fennálló családi életforma - amely bizonyos társadalmi normák kövülete - nem alkalmas arra, hogy a modern kor asszonya konfliktusmentesen - önmagával és családjával is - élje le életét benne. A családi életet kell új alapokra helyezni, a családi kötelékeket kell megreformálni. A századvég Magyarországn a család félfeudális-patriarchális társadalmi viszonyok őrzője; az ideális családi életvitel megtestesítője a polgárosuló korban is a középnemesség. A köznemesi család életének színtere a vidéki kuria, az udvarház, amelyet Jókaitól, Gyulaitól kezdve Mikszáthon és a századvég novellistái közül főként Gozsdun és Petelein át Móriczig oly sokan megörökítettek a magyar irodalomban. Jókai meghitt életképei nosztalgiát keltenek az udvarházban folyó életvitel iránt; Gyulai már azt mutatja meg, hogy ez az életforma leáldozóban van; Mikszáth korában pedig - bár még tartja magát - már anakronisztikus jelenség. A század közepéig az udvarház rajza elképzelhetetlen annak gazdája nélkül; aztán fokozatosan megjelennek a gazdátlan

udvarházak, vagy ami ezzel szinte azonos: nő, vagy nők kezébe megy át az udvarház. Annak fenntartása emberfeletti küzdelmet jelent a nő számára, értelmetlen küzdelmet, mint azt Csiky regényének címe, a Sisyphus munkája jelképezi.

Bródy novellájának színtere is egy ilyen udvarház; a hozzá fűződő életforma rajza éppoly mehit, mint Jókai életképeiben.⁹ A téma ábrázolásának vonulatát szem előtt tartva azonban látjuk, hogy Bródy nagy távolságra áll Jókaitól, épp az ellenkező végen, talán a Csiky és Kaffka Margit közötti szakasz felezőpontján. A Jókai-val való özszevetés nem véletlen ötlet szüleménye; megítélésünk szerint az egész novellára nézve nagy jelentősége van annak, hogy Bródy Jókai-tanítvány, Jókai-rajongó. Számtalan monografikus tény igazolja ezt, kezdve attól, hogy Jókai közbenjárására szabadult ki a még ismeretlen fiatal író a bécsujhelyi börtönből, folytatva a sok személyes találkozással, a Fesztyéknél együtt töltött estékkel, vagy azazal a tiszteletét kifejező gesztussal, hogy Jókait átdolgozta, lerövidítette és kiadta "az ifjuság számára".¹⁰ Jókai hatása elsősorban a novella hangnemén érződik. Jókai megteremtett egy elbeszélő stílust, amely felülmulhatatlan volt szinte Móriczig. Bródy, Mikszáth, Krudy csak úgy tudták megtalálni az önálló hangot, hogy ezen a Jókai által kitaposott ösvényen haladtak tovább. Más úton megelőzni Jókait nem lehetett. A Jókai-hatás másik vonatkozása műfaji jellegű; az életkép-formára vonatkozik. Itt azonban lényeges kiemelni, hogy Bródy alapmagatartása elutasító. Éppen azt a világot tagadja meg, amelyet Jókai eszményített, s amelynek az életkép volt az adekvát epikai kifejezője. Bródy számára az életkép egy idejétmúlt életforma szimbóluma.

A műegészet vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az író alapállása elutasító, tagadó, s ez határozza meg a novella szerkezeti felépítését. A tagadás attitűdje megnyilvánul

a nyelvi paradoxonokban, az egész művet átfogó nagy rébuszban, a műfaji sokféleségben. Se nem mese, se nem novella, se nem életkép, se nem tragédia - egyik sem tisztán, klasszikus tökéletességben; de mégis mindegyik, egymással keresztezve: a lényeg a két ellentétes műfaji megközelítés érintkezési felülete, amely mindenképpen a megszokottól eltérő látásmódra vall. A tagadás mindig egy elemmel többet tartalmaz, mint az állítás; ez utóbbit is magában foglalja. Tagadni csak azt lehet, amit állítottunk; az első lépésben tehát állítani kell valamit, valaminek a pozitív kifejtését adni. Ezt teszi Bródy is ebben a novellában: kibontakoztat előttünk egy zárt világot, amelynek belső egyensúlyát hierarchikus törvények szabályozzák. Az egész a tökéletesség élményét kelti. A mű végére pedig kiderül, hogy mindez csak látszat, a valóság mögöttes egészen más. A látszat valóságának paradoxonjává formálja a műalkotás a tagadás gesztusát. A látszat: erkölcsi látszat; a naturalizmus eszmekörében fogant gondolat. A látszat valóságának paradoxonja pedig egy raffinált művi fogás, a szecesszió által sugallt ötlet. A naturalizmus és a szecesszió uralmának idején keletkezett ez a mű; témájára, eszmeiségére a naturalizmus irányította a figyelmet, kompozicionális megoldása pedig a szecessziós hatásnak köszönhető.

A szecesszió alapeleme a tagadás. A tagadás gesztusát egyedül az osztrák és magyar területen használatos *szecesszió* elnevezés őrzi; az olyan szinonim megjelölések, mint a Jugendstil, az Art Nouveau, Style Modern, Yachting Style, Style Spiral vagy Style Metro - kifejezik bizonyos formai sajátosságait, de nem utalnak az elutasítás, tagadás gesztusára. Mindegy, hogy honnan eredeztetjük az elnevezést: a római plebs kivonulásának mondjából, az amerikai "szecessziós háborúból", vagy a közvetlen előzménynek tekinthető "müncheni kivonulásból", amikor is a hivatalos irányzattal egyet nem értő művészek egy csoportja kivonult a

festőakadémiáról, s egy folyóirat, a Jugend köré csoportosulva fejezte ki különállását; a lényeg a kivonulás, az elkülönülés, a tagadás ténye. Persze a tagadás, a régi megtagadása benne van minden új irányzatban; benne volt a naturalizmusban is. De talán a naturalista tagadás nem volt ennyire harsogó, ennyire extrém. A naturalizmus csak meghatározott dolgokat tagad; a szecesszió mindent, az egész természetes valóságot - de rögtön pótolni is akarja ezt egy másikkal, egy teremtettel. Ebbe az elképzelt, teremtett világba szükségszerűen bekerülnek a valóság bizonyos elemei; de a valóság extenzitása csorbát szenved, s az így támadt űrt a hermetikus, öntörvényű világ stilizáltsága pótolja. A stilizáltság kárpótolja az embert az elvesztett totalitásért. A szecesszióval foglalkozó szakirodalomban szinte minden szerző utal az irányzat világszemléletének életfilozófiai eredetére. Kun András a szecesszióknak a romantikával egy közös vonására hívja fel a figyelmet: "A gesztus - metaforikus értelemben nem taglejtést jelent, hanem egy kifejező pozitúra /beállítódás/ elfoglalását az életélés folyamatában. Az a meggyőződés, hogy az élet gerince, az élet valamelyes szilárdsága életbeli pozitúránk helyes megválasztásán múlik, tipikusan a romantikus életfilozófiára vall. A gesztus Kierkegaard szerint az az egyetlen ugrás, amellyel az abszolútumok lehetővé válnak az életben; a gesztus az élet nagy paradoxona ... A gesztus az egyetlen megnyilatkozás, ami az élet egészére irányulhat, de még ez is képes-e egy egész életet magába sűríteni?"¹¹ A "kifejezés gesztusossága" megragadható a szecessziós művek írói nézőpontjának vizsgálatával. Bródynál ez a legendateremtésben, a mesei stilizálásban érhető nyomon.

A legenda-teremtésnek van egy sokkal tipikusabb példája is Bródynál. A Rubin Leányok című novella nem mesei hangvételű, tisztán szecessziósan stilizált alkotás. Lénye-

gében ez az egyetlen olyan műve Bródynak, amelyben a szecesszió elvágyódás-élménye fogalmazódik meg. Ez nem a romantika multba vágyása; nem impresszionista enlékkép-felidőzés; nem időbeli elvágyódás, hanem térbeli: az evilágból a más-, vagy tulvilágba, a létből a nemlétbe kívánczóság. Ez rokon Gozsdu hőseinek nirvána-élményével, Ambrus "álmovilágával", Cholnoky Viktor és Szomorv Dezső felfokozott egzotikum utáni vágyával, Csáth Géza és a fiatal Füst Milán novellahőseivel, akik szintén egzotikus világban élnek, vagy ha nem, oda vágnak, s ha ez sem sikerül, akkor átadják magukat a narkotikus állapot hangulatának, ebben lelve menekülést.

A Mese a fehérhaju Domoszlainéről élménye egészen más, mint az egzotikumba, a művészetbe, a szépség világába való vágyakozás szecessziós élménye. Ez az élményanyag egyik alapja a korszak monumentális regényének, Ambrus Midas királyának, de Bródy "életos" művészetétől idegen. A szecessziós stílus formái jegyei viszont kimutathatók Bródynál főleg az 1890-1905 között keletkezett műveken.

A szecesszió legszembetűnőbb ismérve a dekorativitás; irodalom esetében a nyelvi dekorativitás. A dekorativitás kifejezésére - tartalmuknál és mondattani funkciójuknál fogva - a jelzők a legalkalmasabbak. E novella szóállományának megközelítőleg 10 %-a melléknév, s a melléknévek több mint 90 %-a jelzői szerepkörben fordul elő. Ténylegesen viszont ennél nagyobb a jelzők száma, ugyanis más szófajú szavak, mindenek előtt főnevek is betöltenek jelzői funkciót. A jelzőket három területen, hármas szerepkörben használja Bródy. Az egyik ilyen az állandó jelzők csoportja. Az állandó jelzők a legrégebbi multa visszatekintő epikai formák kedvelt eszközei; így felhasználásuk a műben egyfajta naiv világkép atmoszféráját kelti. Ennek az eszköznek a segítségével jeleníti meg a mesemondó a főhóst, a "fehérhaju Domoszlainét", a "fáradt, fiatal asszonyságot", a "részeg fuvarost" és a "rossz, de igen okos lovakat" is.

A másik csoportot a diszitó jelzők alkotják; ezekben közvetlenül is kifejezésre jut a dekorativitás. A szecesszió a színek és hangok káprázatában él, az erőteljes tónusokat kedveli. A színekben a káprázatost, az egzotikust a drágaság, az érték képzetével asszociálja. E novellában Bródy az esti szoba csöndjét, homályát a *zöld, sárga, ezüst* színeivel s a kötőtűk *csengés-csörömpölésével* emeli ki a szürkeségből. A jelzők felhasználásának harmadik módozata szimbolikus célzatu. Ide - a fehér és a fekete szavak kivételével - általában lelkiállapotot, etikai vagy egzisztenciális tartalmat kifejező, metaforikus szerepkörben használt melléknevek tartoznak. A jelzők ilyesfajta felhasználása, bár jellemző a szecesszióra, elsődlegesen a naturalizmus hozománya. Henri-Frédéric Amiel szerint "a táj lelki állapot". A szimbolikus környezetrajzra ugyan már a realizmus klasszikusainál is találunk példát /mint a Goriot apó-ban, ahol a Vauquer-panzió utal lakóinak jellemére/, de széles körben csak a naturalizmusban, a szecesszióban és a kimondottan szimbolikus prózában nyer alkalmazást. Bródy novellájában ezek az egzisztenciális-etikai tartalmu jelzők mind negatív töltésűek: két *bus özvegyasszony, fáradt fiatalasszony, árva család, szegény* lány; az agár *bus, gyanakodó* szeméi, stb. Éppigy negatív töltésűek azok, amelyek a környezetfestést szolgálják: *rémseges* éjzszaka, *szegény* hely, *végtelen*, fehér hó.

Természetesen a jelzők használatának e három lehetséges módozata nem jelent szigoru elkülönülést. Sok esetben egymás mellett, ugyanarra az objektumra /személyre/ vonatkoztatottan fordulnak elő, mint azt Domoszlainé tablója példázza. A hatsoros portréban - a számjelzővel együtt - nem kevesebb, mint tizenhét jelző található. Halász Gábor precíz érzékenységgel rátapintva a szecessziós stílus sajátosságaira azt emeli ki, hogy az "mesterkedés a szóval. A mondatban a szavak elosztását, váratlan kapcsolatait, helyzeti energiáját és súlyát élvezik..."¹²

A dekorativitás mögött a szecessziós esztétika felületiség-
elve huzódik meg. "A felületiség ontológiai rétegét - ír-
ja Kun András - bizonyos gondolati és erkölcsi sulytalanos-
dás, nem-vállalás, elutasítás adja...A felületiség forma-
elvé huzódik meg az aforizmák feltámadt népszerűsége mögött
is. A szellemes csattanókra, paradoxonokra, frappáns szó-
játékokra vadászó gondolkodásforma már lényegét teintve
a megismerés partikuláris módozata. Az aforizmatikus gon-
dolkodás a valóság felszínét pásztázza, csak felvillantja,
de fel nem tárja a jelenségeknek jórészt nem is a leglé-
nyegesebb ellentmondásait."¹⁴

A stilizáltságon, dekorativitáson túl a szecesszió lehető-
séget ad Bródynak a kompozícióban való látásmódra, a kom-
pozícióban való gondolkodásra. Bródy pedig nem szívesen
vállalta magára az ilyenfajta alkotásmód kényszerítő fegyel-
mét. "...a kompozíció kedvéért nem fogom meghamisítani az
életet..." - vallja mint ars poétikát a Fehér Könyv 1900.
januári, beköszöntő számában. Nagyon célzatos ars poétika
ez, kritikai éle elsősorban Herczegh Ferenc és a hozzá ha-
sonló írók ellen irányul; az ő kitalált, lekerekített, po-
entirozott történeteiket támadja - teljes joggal - Bródy,
amikor a kompozíció ellen fordul. Az ő művészetét tudatos
dekomponáltság jellemzi, amely a naturalista esztétika áb-
rázolási elvében gyökerezik. Örök igazság viszont, hogy
maradandót, értékeset csak kompozícióban, annak tökélete-
sítésével lehet alkotni. Bródy számára a naturalista de-
komponáltságból két kivezető ut nyílott: a realizmusé és
a szecesszióé. Mindkét uton sikerült néhány remekművet
létrehoznia. Legszebb realista kompozícióju novellái, az
Egy tragédia, a Kaál Samu, az Erzsébet dajka lesz mellé
viszont méltán állithatók oda a szecesszió jegyében fo-
gant olyan novellái is, mint a Rubin leányok és a Mese
a fehérhaju Domoszlainéről, melyben egy narratív pozíció
következetes végigvitelével, és egy másik, a mesevilágot
helyettesítő immanens, stilizált világ megteremtésével
sikerült tökéletes kompozícióju, töretlen menetű művet al-
kotnia.

J E G Y Z E T E K

- ¹ Turóczi-Trostler József: A mese felfedezése és a magyar mese a XVIII. században. Magyar irodalom-Világirodalom. Akadémiai Kiadó, Bp. 1961. 73.
- ² Honti János: Válogatott tanulmányok. Bp. 1962. 67.
- ³ A novella megtalálható az első megjelenési helyén kívül: B.S.: Regénytárgyak. A "Szépirodalmi Könyvtár" Kiadóhivatala Bp. 1892.; B.S. legszebb írásai. Előszó: Hatvany Lajos. Athenaeum, Bp. 1935.; B.S.: Husevők. I-II. Előszó Czine Mihály. Magvető, Bp. 1960. Ez a kiadás szolgált az elemzés alapjául.
- ⁴ Juhász Ferencné: Bródy Sándor. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 86.
- ⁵ Erről bővebben: Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
- ⁶ E kérdést tárgyalja: Pór Péter: Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
- ⁷ A. Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Gondolat, Bp. 1969. II. 350.
- ⁸ B.S.: A hűtlen férfi. Husevők. I. 212.
- ⁹ A gondolatot Németh G. Béla: Életképforma és regény c. tanulmánya ihlette. Irodalomtörténet, 1975/3 501-520.
- ¹⁰ B.S.: Diákok regénye. Singer és Wolfner, Bp. 1915.
- ¹¹ Kun András: A szecesszió stílusirányzata. Bölcsészdoktori értekezés. Debrecen, 1971. /Kézirat/
- ¹² Halász Gábor: Vázlat a szecesszióról. Válogatott írások. Magvető, Bp. 1959. 503.
- ¹³ Kun András: Megjegyzések a szecesszió egyik esztétikai formaelvéhez. Studium. II. Debrecen, 1971. 142.