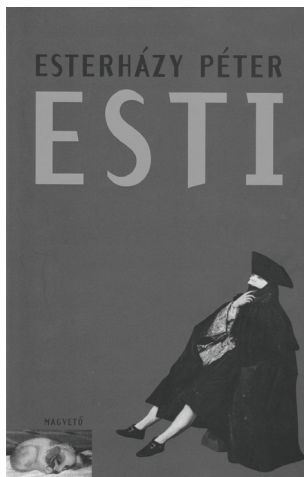


Esterházy: Esti: Ének-e?



**Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2010
406 oldal, 3490 Ft**

Legutóbbi regényében Esterházy prózája Nárciszként vizsgálta magát önnön szövegtükrében. Nem csupán abban a már jól ismert értelemben, hogy a szöveg nyelvi, poétikai formálódása egyúttal a magára vonatkozó reflexív kételyeket magába építve elemezte saját működését, hanem azon a tárgyyszerű módon is, hogy a *Semmi művészet* egyúttal az addigi életmű lelkiismeretes leltározását is végezte.

Ez az önkatalógus, a magánmitológia időnként pedánsan hivatkozott, máskor hányaveti könnyedséggel jelölt számbavétele a lezárás, egyúttal tehát valamiféle újrakezdés gesztusaként volt akkor érzékelhető. Mintha azt próbálta volna bemérni a szöveg, hogy az Esterházy-hatástól (is) jócskán befolyásolt irodalmi térben milyen módozatai lehetnek a saját hagyomány meghaladásával kialakítható új stratégiáknak, hogyan lehet tehát az Aufhebung dialektikus cselén keresztül egyszerre belül maradni és túllépni a tradíció keretein.

Ilyen irányú ambícióit a *Semmi művészet* egy építészeti és egy textilipari metafora segítségével emblemataizálta¹, melyek ez esetben azért tekinthetők rokonszakmának, mivel mindkettő a célirányos formálódás, alakulás, működésben levés pragmatikus képzetköréhez utasít.

Nos, ez a két metafora a továbbiakban is működni látszik, hiszen Esterházy új regénye² azokból a közel tíz esztendeje íródó hosszabb-rövidebb szövegdarabokból épül össze, amelyek Esti Kornél, „*e szavakból szótt férfiú*” (E 173) figuráját mintázzák. Az alkotás-technikai képek továbbélését szövegszerűen is igazolja, hogy a mű egyik fejezete az irodalmat szavakból létrehozott épületként, a szerzót meg építéssként nevezi meg (E 70), míg a IV. fejezet címe: *SZÓ*. A kötet végének címei pedig (*Nagyolás, Simítás, Csiszolás*) finommechanikai munkálatok precíziós műveleteivel öntik végső formába az alkotást.

Kérdés mármost, hogy milyen is az a poétikai tér, ahol mindezek figyelembe vételével az *Esti* pozícionálja magát, miféle - és mennyiben új - irányt vesz az Esterházy-próza a *Semmi művészet* után, egyáltalán, tarthatók-e az új mű ismeretében az előző regény által keltett várakozások.

¹ Esterházy Péter: *Semmi Művészet*, Magvető, Bp. 2008. 143–144 és 163.

² Esterházy Péter: *Esti*, Magvető, Budapest, 2010. Az innen vett idézetekre a továbbiakban a főszövegben megadott oldalszámmal hivatkozom.

Kézenfekvő kiindulni a cím által kijelölt asszociációs mezőből, és Kosztolányi *Esti Kornélját* tekinteni a mű kitüntetett összövegének, melynek megidézésével Esterházy mintha egy írásmódhoz, nyelvhasználathoz, egy művészetfelfogáshoz, és végső soron egy etikához való viszonyát akarná meghatározni. Mindez annál is természetesebb, hiszen a Kosztolányi-hagyománnyal teremtett poétikai folytonosság felvállalása, vagyis a kánon újrarajzolása a 70-es évek végén, 80-as évek elején éppen az Esterházy-szövegeknek köszönhetően alakított ki új erővonalakat, rendezte át az irodalmi hagyományt és súlyponthozta újra a korszak irodalmát.

Ennek a viszonynak a mostani bemérése annak tesztelése, mennyiben passzol még ez a gogoli köpönyeg 2010-ben az Esterházy-próza testére, mennyiben kell esetleg újraszabni a valaha kényelmes ruhadarabot – azaz ismét újraértelmezni a hagyományt egy új szövegen keresztül.

A könyv borítója, hasonlóan a Kosztolányi – kötet címlapjához, mindössze két nevet tartalmaz, ennek ismert indoklása Kosztolányinál az elbeszélő és Esti közti beszélgetésben ekképp hangzik:

„Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe. A címét nagyobb betűvel nyomtatják.”³

Ahogy azonban Kosztolányi sem azonos Esti Kornéllal, úgy Esterházy sem Estivel – akinek neve természetesen ez esetben is nagyobb betűmérettel szerepel a címlapon –, mindazonáltal a borítók tükkörjátéka, továbbá az „Esti” tulajdonnévben sűrűsödő identitás-tükkörzódések egy újabb tükkör-áttételen keresztül sokszorozódva potenciális azonosságok és eltérések mozgásterébe helyezik személyesség, személyiség és önéletrajziség már Kosztolányi művében is megfogalmazódó kérdéskörét..

A hagyományhoz való viszony tehát – mint a *Termelési regény* óta a legtöbb Esterházy-mű esetében – ezúttal is a személyes létezés kérdéskörét mozgósítja, mégpedig az önéletrajz tradicionális kereteinek műfaji újragondolásával párhuzamosan. Az „*önéletrajziség felszámolását*” célzó lehetőség ugyan afféle komolytalan ötletként említődik meg egy félmondatban (E 29), a regény szerkezetének, illetőleg esszéisztikus-kritikai rétegeinek alapján azonban szerintem az *Esti* egyik fontos tétje éppen ez, tehát az életrajzi paktumra vonatkozó klasszikus narratív és műfaji szabályok felmondásának és újragondolásának kísérlete.

Ezen a nagyon tág és általános megfogalmazáson belül az *Esti* legrégebbi előd-szövege természetesen Sterne *Tristram Shandy*-je, amely – a narráció mindenre kiterjedő felforgatásával, illetve az örökérvényű Tristram Shandy-paradoxon⁴ megfogalmazásával elsőként tette kérdéssé élet és életrajz, sors és fikció analógiáját, vagyis a személyiség történetének nyelvi reprezentálhatóságát. (Sterne regénye finom utalásként egyébként szövegszerűen is megidéződik a „vesszőparipa” kifejezés többszöri felelegetésén keresztül [E 154, 269], ami, mint ismert, az ír szerző regényének egyik leggyakrabban előforduló toposza.)

³ Kosztolányi Dezső *Esti Kornél Szépirodalmi Könyvkiadó*, Budapest, 1981 22–23

⁴ Laurence Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai Új Magyar Könyvkiadó*, Budapest, 1956. 271. A paradoxon feloldását majd csak a XX század elején végzi el Bertrand Russell a Cantor-féle halmazelmélet segítségével.

Esti figurája Esterháznál ugyanúgy olvasója, szereplője és részben szerzője Kosztolányi művének, ahogyan szerzője és szereplője saját regényének is. Mindemellett pedig számos egyéb szerepet is magára ölt a regény során: időnként kutya, máskor csinos fiatal nő, esetleg saját édesanyja, fiát megtagadó Szűz Mária, csirke, vagy éppen Pierre Ménard.

Az én-maszkok, pszeudo-identitások, szerepeltetése legelső szövegeitől kezdve állandó eleme Esterházy prózájának: a pincér a *Pápai vizeken ne kalózkodj!*-ban, a *Spionnovella* besúgója, a fogadás a *Fogadás naplójá*-ból, az *Ágnes* lektori jelentésének írója, hogy csupán a korai én-dublőrök közül említsünk néhányat, egyképpen az én lehetséges aspektusainak – az iménti példákban – a szolgáltató és egyben kiszolgáltató szerepkörében elgondolt metaforizálása volt.

Ezúttal viszont az „Esti” jelölő lesz az, amelyhez gyakorlatilag tetszőleges számú jelöltek sora, azaz változatos én-potencialitások, attitűdök, kulturális szerepek lesznek hozzárendelhetők, mivel, fogalmaz a szöveg, „*az Esti az egy név, amely ugyan már foglalt, de amely épp azt állítja incselkedve magáról, hogy ő üres, hogy betöltendő*”. (E18)

A „foglalt” tehát „üres” logikája tulajdonképpen az újraalkotás szabadságának ismeretelméletét fogalmazza meg, jelen esetben a Kosztolányi Dezső által jegyzett Esti Kornél -szövegekhez tapadó asszociációk, értelmezések tudomásulvételét, ugyanakkor ezek felülírhatóságának lehetőségét, beleértve a szöveg szerzői származtatásának és autenticitásának normáját is.

Mozgékonyágát illetően az Esti-jelölő hasonlóképpen viselkedik itt, mint az „édesapám” a HC-ben, azonban szemantikai terének változékonyságát ez esetben szűrőként árnyalja a – jöllehet, felfüggesztett érvényű – Kosztolányi-kód felőli nehezen kikerülhető befolyásoltság újraértelmezése.

E tekintetben vélem lényegesnek a mű azon fejezetét (E 144), amelyben Esterházy úgy írja meg egy Borges szöveg parafrázisát, hogy miközben pontosan imitálja az argentin szerző történeteinek jellegzetes építkezését, a Pierre Ménard-sztori újrafogalmazásával éppen annak a Borges novellának elméleti hozadékára kérdez rá, amely annak idején felszabadító erővel befolyásolta az irodalmi diskurzusok irányát a szerző és olvasó státuszát, a jelentések viszonylagosságát, kulturális és temporális meghatározottságát illetően, és ami, nem mellesleg, Esterházy poétikai fegyvertárának is lényeges elemévé vált.

Pierre Ménard alakjában Borges is hasonlóképpen tükrözte magát annak idején, ahogyan ez a hasonmás effektus a Kosztolányi–Esti viszonyban érhető tetten, úgyhogy Esterházy Ménardja – akinek, mint megtudjuk, valódi neve persze Esti Kornél – egy többszörös tükrörendszerbe helyeződve tetszés szerinti alterego-párokba rendezheti a tulajdonnevek (Borges, Ménard, Kosztolányi, Esterházy, Esti) sorát. (És akkor még nem is említettük Ménard figurájának Valeryt, Mallarmét, Baudelaire-t, Poe-t tükröztető játékát.)

Esterházy ménardi gesztusai – a Danilo Kiš novella, vagy az Ottlik regény átmásolása –, illetőleg a poétikája fontos részét képező szövegválogató-másoló-idéző technika hatása a közelmúlt magyar irodalmára, és Borges szövegeinek irodalom(elmélet)teremtő következményei, ha nem is léptékükben, de felszabadító erejüket tekintve mindenképpen hasonlónak tekinthetők. Sőt, Ménard áthelyezése a 70-es évek Budapestjére lehetőséget nyújt a szövegnek az irodalmi és ideológiai küzdelem párhuzamba állítására is, az irodalom szabadságának kérdését az egzisztencia társadalmi értelemben vett szabadságának problémakörében elhelyezni.

Esterházy 2010-es parafrázisának tétje e közösnek is mondható pozícióra visszatekintve éppen az, hogy képes-e még megtermékenyítően működni ez a hagyomány, hogy a kultúra szerkezetének változásai, pontosan Ménard szellemében, nem teszik-e ismét szükségessé e normák provokatív felforgatását?

A borgesi narratíva elméleti megfontolásait, következtetéseit posztulálva Esterházy éppen ezek folytathatóságát firtatja, így tulajdonképpen saját szerepének, poétikai magatartásának alakulására kérdez rá. Ezzel együtt az *Esti* két szembeötlően ménardi fejezetet is szerepeltet, azon túl persze, hogy a kötet egésze, mint Kosztolányi olvasat és reprodukció egészében is tekinthető a ménardi attitűd megnyilvánulásának.

Ilyen az *Egy kelet-európai nő*, ami két, már a Kosztolányi kötetben is tükörviszonyba állítható novellát – a sorsüldözött özvegy megpofozásáról tudósító *Tizenharmadik*, és az Elinger vízbélökését elmesélő *Tizenhatodik* fejezetet – dolgoz össze és ír újra, a másik pedig a bolgár kalauzról szóló történet ismétléseként értelmezhető *Melyben a bábeli nyelvzavar édes rémületét élvezzi* című rész. (E 367)

Ezek mellett természetesen számos Kosztolányi idézet szövődik a műbe, így a szöveg első mondata és utolsó fejezetének zárása is tőle származik, ami a kötet fejezet-tagolásának szintén imitativ szerkezetét is figyelembe véve meglehetősen hangsúlyosan illeszti Esterházy szövegét az *Esti Kornél* textúrájába.

Ha az önéletrajzi hagyomány, és a hagyomány, mint önéletrajz együttes újragondolására tett kísérletként tekintünk az *Esti*-re, akkor nagy vonalakban az látható eddig, hogy az én elbeszélésének története szorosan összefonódik egyfelől egy olyan elbeszélésfüzérrel, amelynek szerzője, és annak életműve Esterházy számára irodalmi elődként határozódik meg, és amely maga is valamiféle pseudo-önéletrajz elemeit hordozza, másrészt egy olyan irodalomelméleti problémakör reflektálásával, amely a szerzőséget kreatívan újraértelmező ismétlésként képzelel el. Mindez pedig önnön poétikai hagyománya számbavételének folyamatos igényével párosul, amellyel e meglehetősen kitágított értelmű „saját” múlt felülírására, újraalkotására tesz kísérletet.

ÉS-beli írásában⁵ már Kálmán C. György felhívta a figyelmet arra, miképpen idézi meg az *Esti* szerkezete az elbeszélő próza konvencionális hagyományait a bemutatástól indítva, a mottókon keresztül a történetkezdés lehetséges formáinak latolgatásáig, majd az előtörténet felvázolásán, nyitányok seregén át jutva el végül az öregedés és a halál egyre szaporodó képein át a *Világ vége* című Kosztolányi-szöveg zárlatáig. (A mű indítása és zárata tekintetében ez teljesen védhető feltételezés, a szöveg közbülső történetei viszont mintha nem támasztanák alá ennek az ívnek a megrajzolhatóságát.)

Érdemes megjegyezni, hogy ez a szerkezet már a *Bevezetés* struktúráját is meghatározó építkezési mód volt, ott *A szavak bevonulása* enumerációjától startolva kezdett „iszkolni” a próza *A mámor enyhe szabadságában* elpusztított szereplők, *A mily dicső a házáért halni*-ban megsemmisülő szerző, és *A szív segédigéiben* középpontba kerülő halál csendje felé. A befejezést ráadásul mindkét kötet egyúttal nyitányként értelmezi, erre utal a *Bevezetés* végén a „*mindezt majd megírom még pontosabban is*”⁶ sokat emlegetett Handke-idérete, és az *Esti* záró sorában „*a világ vége pedig a világ kezdete*” Kosztolányi-citátuma. (E 405)

⁵ <http://www.es.hu/index.php?view=doc;26059>

⁶ Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest 1986. 717

És még egy pillanatra a szerkezeti megoldás hasonlóságainál maradva, az önmagát építeni kezdő szöveg mindkét kötet első lapjain mottók listázásán keresztül kezdi megtervezni magát, a *Bevezetés*-ben egy *Mottómottó.....*⁷ című lapon, az *Esti*-ben pedig a *Mottókollekció*-fejezetben (E 14-18), hogy aztán az itt összegyűjtött idézetek a szövegekben szét-szóródva, új kontextusokba szövődve teremtsék meg a maguk új történeteit.

A szöveget egy létrejövő, fejlődő majd elpusztuló organizmus történeteként megjelenítő, az elbeszélés történetét a történet elbeszélésével egybejátszó regénytechnikai megoldás mintája egyébként alighanem John Barth Esterházy által többször hivatkozott regénye, a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* lehet.

Az *Esti* felvezetését azonban tovább árnyalják azok az utalások, amelyek bizonyos irodalmi minták megidézésével az önéletrajziság műfaji lehetőségei közt válogatnak. Az *Esti: bemutatás* című fejezet Salinger áthallása (*Seymour: bemutatás*), vagy az *Ifjúkori önarcképek* Joyce utalása az önéletrajz modernista technikáit saját leszármazási rendjének, poétikai családfájának felmenőiként nevezi meg, ahogyan ezt teszi a *Nyitánykollekció* utolsó mondata is, a „*Bizonyos értelemben Esti Kornél vagyok*”, ami meg *Az út vége* című Barth regény felütésének – „*Bizonyos értelemben Jacob Horner vagyok*.” – parafrázisa.

Az *Esti*, számomra úgy tűnik, legalábbis e tekintetben a *Bevezetés* imitációja, mint önéletrajz pedig nem csupán a személyes sors, hanem az életmű curriculumának vázlatát is jelenti, pontosabban, a kettő elválaszthatatlanságára utalva nyomban hatálytalanítja is az „én” és „mű” közötti opozíciót, ami végeredményben a „valóság” vs. „fikció” közti ismeretelméleti határvonal nem túl szokatlan eltörlési kísérletéhez vezet.

Az identifikáció e sok irányból megkérdőjelezett bizonytalanságának vizuális jele egyébként a borítón látható „Esterházy Péter” aláírású fotó is, melynek a megszokott szerzői portréktól eltérő homályos, kontúr nélküli, rosszul exponált képe pontosan a reprezentálandó szubjektum felismerhetőségét teszi lehetetlenné, úgyhogy akár az önéletrajz szabályrendjét összekuszáló regénytechnika vizuális emblémájának is tekinthető.

Az *Esti*, ellentétben Kosztolányi alapszövegeivel, csak elvétele tartalmaz befejezett, lekerékített történeteket, sokkal inkább töredékek, törmelékek egymás mellé illesztgetéséből, ismétlődő szövegfoslányok cserélgetéséből áll össze. Belső ritmusa, szerkezetének tükrösen ismétlődő elemei, szimmetrikus alakzatai visszautalnak az *Esti Kornél* szerkezetének belső párbeszédeire, de az Esterházy mű belső rímei nem a szövegcsoport egységesülése, összefogása irányában hatnak, sokkal inkább a fragmentáltság, szilánkosság érzetét keltik.

Ezt erősítik a kötet időnként szándékosan roncsolt nyelvi formái, így például a második rész sorszámozott fejezetcímei is.

Formailag ezek az *Esti Kornél* első felének címadási módszerét, vagyis az adott fejezetet összefoglalni szándékozó tömör rezümék leírásait imitálják, viszont Esterházy nál ezek a fejezetcímek grammatikailag igencsak billegnek:, pl. : „*Első fejezet, melyben Esti Kornél biciklrije, avagy a világ szerkezete*”, vagy „*Harmadik fejezet, melyben Esti Kornél kalandja a német nyelvvél*” stb.

Nos, ezekben a szerkezetekben a „melyben” vonatkozó névmás elhagyása szüntethetné meg a grammatikai zavart, vagy pedig valamiféle állítmány odaértése tehetné zökkenőmentessé a mondatok működését.

⁷ Ib.13

A névmásra viszont Kosztolányi formai imitációja miatt szükség van, így hát marad a hiányzó állítmány problémája, ami viszont a regény egészét, sőt Esterházy életművének jelentős részét alakító ismeretelméleti tájak felé nyithat kilátást az egyszerűnek tetsző „mit állítunk?” kérdése nyomán.

Ez ugyanis az Esterházy szemléletét nagyban befolyásoló *Logikai–filozófiai értekezés* alap gondolatához, tudniillik a kijelentés, a logika, a kimondhatóság, illetőleg a megmutatkozás és a hallgatás viszonyrendszerének értelmezéséhez vezet, egy olyan nyelvkritikához, amely etikaként határozza meg önmagát. Az állítmányok hiányának hangsúlyos jelenléte a kijelentések határán túli hallgatáshoz, az etika csendjéhez, a *Tractatus* súlyos 7. tételéhez utasít. Hogy Esterházy számára mennyire fontos (volt) e korai Wittgenstein szöveg, azt jól jelzi, hogy a *Kis Magyar Pornográfia* legjobb fejezetét, nem mellesleg szintén a „Mit állítunk?” kérdéssel indító „?” című szöveget is jól el lehet helyezni e Wittgenstein mű elméleti keretein belül.

A nyelv – fogalmaz Wittgenstein a *Tractatus* 6.52 pontjában – még csak érinteni is képtelen életproblémáinkat, az egzisztenciára vonatkozó érvényes állítások épp ezért kimondhatatlanok, csupán érzékeltethetők, megmutathatók. Hogy „mi” is valójában a létezés, arról nem szólhat a nyelv, csupán leírásokat adhat arról, hogy „milyen”. Mintha hasonló elképzelés formálná az *Esti* harmadik, *Esti Kornél kalandjai* című egységének történeteit, amelyekben az emberi viszonyok, helyzetek, hétköznapi vagy szürreális események *Esti* életéhez rendelése pontosan ennek a végső „mi?” kérdésnek körüljárására mozgósítja a nyelvet. E széttartóan színes leírások a szövegek zárlatában minden esetben az „Ez (a) (...) *Esti élete*” formulában összegződnek, ahol azonban a három pont helyén a legváltozatosabb alanyok állnak.

A szentenciaszerű összefoglalás formailag azt sugallja, hogy végérvényes megoldást ad az állítások mögött megbúvó létkérdésre, csak hát a behelyettesíthető szavak ellentmondásos lehetőségei e definitív rögzítés ellenében működve éppen a kijelentések érvényességét ássák alá. Ahogyan a roncsolt grammatikájú fejezetcímekben, úgy ezúttal is az állíthatóság lehetetlensége mutatkozik meg, ez esetben nem a hiány, hanem a fecsegés, a halmozás, a nyelvi bőség retorikáján keresztül.

A nyelvi homogenitással szemben a beszéd módok sokasága szintén annak az egységes nyelvnek a hiányát jelzi, amely a maga megkérdőjelezhetetlen kompetenciájával egységes rendben, átlátható, célirányosan haladó szerkezetben lenne képes megjeleníteni az életút mintázatát. Világos, hogy a folyamatos előrehaladásra utaló epikai konvenciók imitálásának ellenére az *Esti*-jelölő térben és időben történő szétszóródása egyszerre felülírja és követhetetlenül kacskaringós mintázattá rendezi az „életút” metaforába kódolt egyenes vonalúság eszméjét. (Ezzel kapcsolatban ismét Sterne regényének önéletírója rémlik fel, aki célirányosnak tervezett munkamenetét mégis csak néhány követhetetlenül kacifántos, hurkokkal, görbékkel, elhajlásokkal mozgósított vonal ábrázolásával tudta érzékeltetni.⁸)

Az egymás mellett futó beszéd módok heterogenitása (esszényelv, argó, szleng, későmodern és posztmodern prózanyelv stb.), az ötletszerűen megidéződő műfaji betétek (krimi [E337], kalandfilm [E 333], jegyzet [E 55], levél [E 53], anekdota [E 291]) sokasága az egységesülés ellenében ható érvénnyel teszi egyre kivehetlenebbé az „élettrajz” alanyának arcélét, körvonalait.

⁸ Laurence Sterne: im. 447.

Esterházyt, ahogyan a legtöbb esetben, most sem annyira az események története, mint inkább a szövegek története érdekli

A kötet bizonyos regiszterei az Esterházy-próza múltjából vett önidézetek, vagyis a szöveg saját önéletrajzát írják bele a műbe, így pl. az Esti portugál útjára történő gyakori utalás az *Ünnepi beszéd és rekonstrukció* című, Kosztolányit méltató esszéből lehet ismerős.⁹

A Mátyás király anekdoták, illetőleg a vele kapcsolatos legendárium megidézése bizonyos értelemben szintén az életmű egy régebbi korszakára, a *KMP*-ben szereplő (*anekdot*) című szövegcsoportha történő visszatekintés.

Az 1983-as mű Tóth Béla anekdotagyűjteményének Mátyás királyról szóló történeteit Rákosi Mátyás szerepeltetésével fogalmazta újra.

Az értékvilágok és hozzájuk kapcsolódó jelentések így megformálódó ütköztetése, a jelek inadekvát viselkedéséből létrejövő zavar többek között a történelmi narratívumok fikciós jellegzetességére mutatott rá, míg Mátyás ismételt feltűnése az *Esti*ben az uralkodóhoz kapcsolódó „álruha” toposzán keresztül inkább az életrajz, mint álarcosbál problémakörét erősíti. Ráadásul a szöveg a legendaképződés mechanizmusát tárgyalva az anekdotavilág valós alapját semmisnek nyilvánítva a legenda státuszát a világ szerkezetének átláthatóságába vetett hit szempontjából véli értelmezhetőnek. Ez az esszéisztikus betét ismételten csak az önéletrajz problémakörébe olvasható vissza, mint a szerző életének fikcióba fordításának példázata, amely – a Mátyás történetekhez hasonlóan – szintén magatartásminták, etikai szabályok, kulturális és közösségi hiedelmek paneljeinek felhasználásával és közvetítésével építi fel magát, s a szerzői autoritás függvényében alakítja a személyes és a társadalmi viselkedés mintázatát.

Érdekes azoknak az önidézeteknek a működése, amelyek a kötet, nevezzük így, aktuálpolitikai szálához – pl. az *Egy kelet-európai nő* kommunisztázó monológja – kapcsolódnak. A kelet-európai létezés ábrázolása mindig is kitüntetett módon volt jelen Esterházy prózájában: nyelv és ideológia, hatalom és személyes szabadság, az európai és regionális kultúra és politikai berendezkedés összefüggései iránti érdeklődése olyan karakterjegyekkel ruházta fel, ami üdítően különböztette meg szövegeit az inkább ahistorikus szemléletű „posztmodern” poétikáktól.

Esterházy írásai mindig, ahogyan ezúttal is, utat nyitottak az irodalmi szöveg és ama társadalmi szöveg közt, amelybe életünk ágyazódik.

Az *Esti* olyan szövegbetéteket is megidéz ezek közül, amelyekkel Esterházy 80-as években írt regényeiben találkozhattunk először. Újbóli felhasználásuk ismétlő gesztusával megint csak azt a Ménard által felvetett elméleti problémát teszteli a gyakorlatban, hogy vajon mennyiben és miként változtathatja meg néhány évtizednyi idő az adott textusok értelmezhetőségét.

Az egyik ilyen passzus a Thomas Bernhard *Mészégető*-jéből való rész, amely először a *Függő*-be másolódott be¹⁰, majd bizonyos módosulásokkal a *Bevezetés*-ben is felbukant¹¹.

⁹ Esterházy Péter: *Ünnepi beszéd és rekonstrukció*, in: *A kitömött hattyú*, Magvető Kiadó, Budapest, 1988. 47.

¹⁰ Esterházy Péter: *Függő*, Magvető, Budapest 1981. 21–22

¹¹ Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, im. 162

Az *Esti* a két szövegvariáns kontaminációjával él: „...itt élünk, egy ilyen nemcsak félelmetes, megfélemlítő, de nevetséges világban, ebben a kétségkívül félelmetes, megfélemlítő és nevetséges országban, ebben a legnevetségesebb és legfélelmetesebb hazában, ahol sosem szabad az igazságot kimondani, senkinek és semmiről, mert ebben az országban csak a hazugság visz előre bármit, a hazugság a tömérdek leplezéssel és cirkalmazással és torzítással és megfélemlítéssel...” (E 335-336)

Ménardilag a következőképp fest a dolog.

Első megjelenéseinek idején mindez felszabadító erejű rendszerkritikaként, leleplező erejű, bátor és szókimondó lázadasként, egy illuzórikus szabadságharc ideológiai támasztékként értelmeződött a legtöbbször számára. Olyan, a „3 T” világában meglepően kódolatlanak érzett politikai állásfoglalásként, ami ráadásul létével támasztotta alá azt a kötelező erejű doktrínát, mely szerint a műalkotás elsődleges funkciója valamiféle eszmeiség, egyértelmű „üzenet” közvetítése lenne.

2010-ben ugyanez a szövegrész elvesztette hajdani radikalizmusát, és – megfogalmazásának retorikai eleganciájától eltekintve – a közbeszéd regiszterét szólaltatja meg. Már-már banálisnak ható fordulatai hazugságról, torzításról és cirkalmazásról az esetenként roppant kínos napi politikai diskurzusokat asszociálják, és ideologicitásuk meglepően hat egy szövegben, melytől sok mindent vár az ember, de konkrét társadalmi vonatkozások közvetítését semmiképpen sem.

Egy másik példát is említenék, ez esetben nem szó szerinti átmásolásról van szó, hanem a hajdani kontextus tudatos megidézéséről és rekonstrukciójáról, amikor tehát a szöveg – Pierre Ménardként – maga olvassa újra önmagát.

„Idegenek vagyunk, de nem turisták, noha lakunk valahol, ami azonban nem otthonunk...”, olvashattuk 1982-ben az *Ágnes* lapjain.¹² Az *Esti* vonatkozó passzusa pedig imígyen hangzik: „Menekülő vagyok, nem magyar, szólt kegyesen (.....) a földig hajoló *Esti*-nek. Aki erre fölemelkedett, a nagy király szemébe nézett. Én meg turista vagyok.” (E 112)

Az első idézet a kelet-európaiság otthontalanságának részint ismét ideológiai irányultságú, provokatív megfogalmazása, némi egzisztenciálfilozófiai zamattal tovább keserítve, pontos, elegáns versszerűen tiszta sor. A 2010-es variánsban a „turista vagyok” és a „nem magyar” állítás az egzisztencia világba vetettségét sugalló hajdani megfogalmazás kiazmusa, átfordítása, újrapozicionálása, ami az utóbbi években népszerűvé lett „magyar vagyok, nem turista” szlogenjéhez kapcsolódó eszmeiségtől határolja el magát. Megőrizve az eredeti mondat akusztikájának egzisztencialista pátozsát, egy tágabb filozófiai horizont felől vonja kritika alá az onnan nézvést partikulárisabbnak, provinciálisabbnak tekintett álláspontot.

Ugyanezt a logikát használja a szöveg a „ha igazi magyar volna *Esti*, nem csak egy nagy ismeretlen *Úr vendége*...” szerkezetben is, ahol a *Hajnali részegségen* keresztül részint a magyar költői múlt, részint pedig a vallási hagyomány tág horizontú kulturális terei felől diszkreditálja az első tagmondat jelzős szerkezetének jelentését.

Jóllehet az iménti, egyébként bővíthető példák bizonyos aktuálpolitikai referenciákkal bírnak, a szöveg ezeket a kollektív élményeket sohasem deklarációkká, hanem analitikus nyelvi-poétikai alakzatokká formálja.

¹² Esterházy Péter: *Ágnes*, in: *Ki szavatol a lady biztonságáért?* Magvető, Budapest 1982 184.

Egymással nem, vagy csak távolról érintkező nyelvi világok ábrázolása és ütköztetése az *Esti* egészében folyamatosan termeli azokat a kognitív diszsonanciákat, amelyek a nyelvek mögötti értékvilágok, mentalitások és hagyományok párbeszédbe léptetésének igényét mutatják. Ez a kulturális kommunikativitás Kosztolányi nyelvhasználatának közösségi jellegét idézi, azt a Balassa által *common sense*-típusú világképnek nevezett, „a közös (józan)észhasználat világának színterén”¹³ megvalósuló dialógust, amely valami együttesen megosztható helyre invitálja az olvasót.

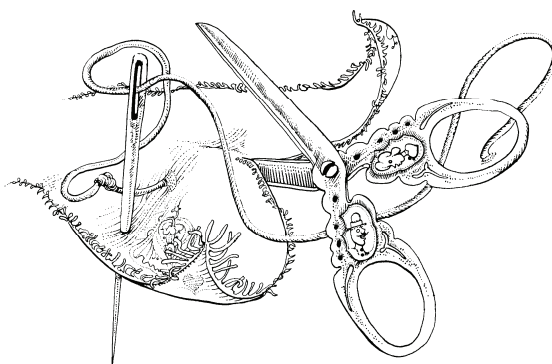
„Az irodalom nyelve nem megértésre, hanem megismerésre törekszik” (E 353.), olvasható az *Esti* egyik fejtegetésében, és a megismerésnek ez a vágya szövö meg a regény nagyon erős műfajelméleti, hagyománytörténeti, ideológiakritikai, és poétikai kérdéseket érintő reflexív hálózatát. Mindez pedig a kötet talán legfontosabb tétje, az önmegismerés, az önéletrajziaság műfaji kérdésköre felé sodorja az író szöveget.

Az *Esti* úgy vet számot saját múltjával és hagyományaival, hogy élvezettel végigjártssza, összeveti egymással eddigi kísérleteit, technikáit, regisztereit. Olyan önéletrajzot ír, amelyben – Musil szavaival – minden „az és mégsem az”, és a szöveg e „mégsem” bizonytalan terében formálja, alakítja magát.

Alighanem ennek az önvizsgálati, önmegismerő irányultságnak köszönhetően az *Esti* nem lép túl azon a poétikai horizonton, ami mindezidáig is jellemezte Esterházy prózáját. Azt hiszem, új regénye többé-kevésbé érvényes módon értelmezhető a régebbi művek által felkínált kérdésirányok felől, és nem is nagyon javasol meglepően új szempontokat és válszlehetőségeket.

Most már csak az a kérdés, hogy ez a látszólagos tanácstalanság, a szöveg múltjának a már jól bemért kereteken belüli átmozgatása megtorpanásnak, vagy inkább rákészülésnek, egy újszerű kezdet ígéretének tekinthető-e.

Szabó Gábor



¹³ Balassa Péter: A bolgár kalauz, in: uő: A bolgár kalauz, Pesti Szalon 1996. 7.