

Olasz Sándor

A regényíró Kosztolányi

A **tisztáj** diák-melléklete

26.

1995. május

Másfél évtizedes költői, novellairói pálya van Kosztolányi Dezső mögött, amikor regényeket kezd írni. 1919–20 táján írja az „elhibázott regénykísérletként” számon tartott *A rossz orvost*, amely a regények értékét valójában meg sem közelíti, nem is regény, hosszú elbeszélés inkább. 1921-ben a Nyugat kezdi közölni *A véres költőt*, végleges címét (*Nero, a véres költő*) csak az 1929-es második kiadásban nyeri el. (Thomas Mann lelkendező levelét is ettől kezdve közlik bevezetőként.) 1924-ben a *Pacsirta*, 1925-ben az *Aranysárkány*, 1926-ban az *Édes Anna* jelenik meg, s ezzel le is zárul Kosztolányi rövid regényírói korszaka. Elsőként talán azt a kérdést kell föltennünk, hogy mi indokolta egyáltalán a műnemváltást. A sok lehetséges ok közül az egyik abban a minden szempontból megváltozott helyzetben keresendő, amelybe a magyar írók a háború és az ország széthullása után kerültek. Történelmi korváltás, de irodalmi is egyúttal, minthogy ez már irodalmunk Ady utáni korszaka. „A líra meghal” – írta Babits Mihály, s hozzá hasonlóan nagyon sokan úgy gondolták, hogy a korábban uralkodó irodalmi kifejezésformát a próza váltja föl. Nem véletlen, hogy az 1920-as évek lírájában (Kosztolányiéban is) a tárgyiasság, a prózára hangszerelt vers lett a meghatározó. A nyelv- és műnemváltás azonban nem következett volna be, ha Kosztolányiból hiányzik a költőétől és a novellistáétól eltérő regényírói tehetség. „A költő ihlete pillanatokig tart, aztán ellobban, csak pörnyéje marad ott. Merőben különbözik ettől a regényíró ihlete. Az hosszú távra szól, gyakran évekre is kiterjed.” (*Hogy születik a vers és a regény?*) Különbözik ez a novellista módszerétől is. A novella „nem az egész életet mutatja, csak egy ragyogó részletét, egy tündöklően megválasztott körszeletét”.

Vannak a magyar irodalomban hatalmas, mennyiségileg is jelentős regényírói életművek, írójuknak mégis olyan centrális szerepük a műfaj történetében, mint Kosztolányinak a maga négy regényével. Ez a kivételes szerep minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy Kosztolányi közvetíteni tudott egy nemes tradíció és a modern regény újabb törekvései között. Életműve nemcsak a 20. század elejének, hanem végének poétikai szemléletformái felől is szemlélhető. (Nem véletlen, hogy a későbbiekben olyan írók vallják magukat Kosztolányi örökösének, mint Márai Sándor, Ottlik Géza vagy Esterházy Péter.) A Kosztolányi-próza újdonsága első pillantásra, pusztán a témákra figyelve talán nem is tűnik ki. Fölületes olvasói és elavult irodalomtörténeti megközelítésben a *Nero* történelmi regény (egyébként kétségkívül meglévő korfestő igénnyel), a két sárszegi mű, a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* akár annak a társadalmi rétegnek a szociológiai ábrájaként is fölfogható, amely Móricz regényeiből ismerős. Az *Édes Annát* sokáig az úr-cseléd viszony, a társadalmi igazságtalanság realiztikus megjelenítéseként jellemezték. Ezek a tévhitek mára szerencsére teljesen eltűntek. Tudjuk, a regényíró Kosztolányit nem a társadalomkritikai ábrázolás igénye vezette. Őt az emberi létezés izgatta, s a modern regény egyik legfontosabb változatát, az egzisztenciális regényt teremtette meg irodalmunkban. (A műfaj 20. századi alkotásai közül a vallo-másos, a mitologizáló és a realiztikus regényt szokás még kiemelni.) Olyan epika lehetőségeit kereste, melyben az emberi élet végső kérdéseire (születés, élet, halál, szerelem, szenvedély) lehet rákérdezni. A magyar epikából sokáig hiányzott az ilyen alkotó. Pedig Albert Camus szerint „egy regény nem más, mint képekbe áttett filozófia”, s „a nagy regényírók filozófus írók”. Természetesen Camus sem a tézisregényeket állítja mintaképül. Ő azokról a tisztán látó gondolkodókról beszél, akik az epika eszközeivel

mintegy „képekben kezdenek beszélni”. Míg az ember helyéről, szerepéről a filozófia általánosító kategóriákban fogalmaz, addig a regény a fikció szintjén, egyéni sorsokban, de nem pusztán filozófiai tételek egyedi megnyilvánulásait ábrázolja. Az egzisztenciális regény tehát nem illusztrálni akar valamely gondolatot, hanem önállóan próbálja a lét és a létezés helyzetét elemezni. Kosztolányi Esti Kornélja is olyan író akar lenni, aki „a lét kapuján dörömböl”. Hamvas Béla „a létezés általános és egyetemes értelmezését” látta a regényben, s ezt akár Ottlik kifejezésével, a „létezésszakmával” is összehajthatjuk. (Az író szerinte „a létezésszakmában dolgozik”.) Ugyancsak Ottlik mondja, hogy Kosztolányi műveiben benne van az „alapérzése a létnek, a létezésnek a sűrűsége, dinamikája, hevesége, eksztázisa, a pusztta világ szépsége és nagyszabású volta”.

Nagyon sokan lélektani regénynek hiszik Kosztolányi regényeit. Az írótól azonban mi sem áll távolabb, mint a naturalista lélektani regény. A lélektan tételeit illusztráló regényt nevelésnek tartotta. Az ilyen író Kosztolányi szerint csupán a pszichológiai kézikönyvekből vett ismereteit kamatoztatja, de semmiféle mélyebb következtetést nem tud levonni. „Akkor már ezerszer becsebb egy csipetnyi szemléletesség, mely se hova sem igyekszik mutatni, semmiféle törvényszerűséget sem igyekszik hangsúlyozni, csak az életet jeleníti meg, a maga összetett, színes, föl nem bontható bonyolultságában. Hiába, a költőnek elsősorban láttatni és hallatni kell, érzékeltetni. Az olyan regény, mely a maga szerénységében és igénytelenségében csak erre törekszik, sokkal többet árul el az élet szövevényes voltából s a lélektan titkaiból is, mint az, amelyik alakjait állandóan lombikok és vegyszerek közt szerepelteti, egy lélektani munkateremben, s minden szavukat a mai tudományosság túlbecsült műszereivel ellenőrzi. A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is” – írja *Lélektani regény* című írásában. Mindez egyáltalán nem azt jelenti, hogy Kosztolányit nem érdeklik a lélektani kérdések. Emberismeretét a nagy hatású pszichoanalitikus teóriával vértette föl. „Ennél nagyobb szellemi forradalom a hitújítás óta nem zajlott le” – mondta, s Freudot kora legnagyobb lángelméjének tartotta. A mélylélektan a tudat vékony rétege alatti tudattalant fedezte föl, s ehhez az apró, lényegtelennek tűnő dolgok elemzésével jutott el. Valójában a prózaíró Kosztolányi is ezt a módszert követi. A *Pacsirta* így példázza az emberi érzelmek kétértelműségét. Ahogy a Vajkay házaspár a csúnya vénlányukhoz viszonyul, abban szeretet és gyűlölet keveredik. Édes Anna értelmetlen tette mögött elfojtásra hajlamos személyiségét láthatjuk. Kosztolányi azonban a mélylélektan eredményeit arra használja föl, hogy az ember lelki életében a létezés általánosítható törvényszerűségeit mutassa meg: a pszichológiában az ontológiát.

Megrendült világkép. Létélmény és személyiségfölfogás

Kosztolányi a világ rendjét az állandóságban, a reménytelen körforgásban, az emberi létnek abban a vonásában látta, mely a permanens ismétlődésben nyilvánul meg. Megbillent, önazonosságukat fokozatosan elvesztő (vagy már elvesztett) hősei kimondva-kimondatlanul siralomvölgyként élnek meg helyzetüket. „Miért is folyik a születések nagyüzeme, mikor csak ilyen egymáshoz hasonló, jól működő, de unalmas gyári áruk, ilyen szeretetre méltó, semmis portékák kerülnek ki a műhelyből? Miért is az egész?” Ugyancsak az *Aranyáskányból* idézhetjük a kiúttalanság, távlatvesztés miatt öngyilkosságba menekülő Novák tanár úr fölismerését: „nem lehet, semmit sem lehet elintézni”. A *Pacsirta* is a reménytelenség metaforikus megfogalmazásával zárul. („Kis ősz ez, alattomos, fekete, sárszegi ősz.” Mintha Babits „különös hírmondója” jelentené a nagy hírt: „Ősz van.”) Van-e értelmes válasz az emberi létezés értelmére? Abból,

hogy a Kosztolányi-hősök nem találnak ilyen választ, még nem az értékekről való lemondás, nem a nihilizmus következik, inkább a tragikus értékképviselő. Akárhogy gondolkodik valaki, a totális reménytelenségben sem mindegy, hogy az ember milyen.

Kosztolányi pesszimista színezetű világfölfogásának gyökerei az európai gondolkodástörténet agnoszticizmus néven emlegetett jelenségéhez vezetnek. Eszerint a világ valójában megismerhetetlen, minthogy nincs abszolút bizonyosság, az egyetlen igazság helyett legföljebb sok kis részigazság tehető egymás mellé. Kosztolányi úgy látta, a világ sohasem javítható meg igazán, s az ember erkölcsi jellemzői is roppant bonyolultak, jó és rossz keveredik mindenkiben. E mentalitás meghatározó eleme a „tragikus életérzés”. (Ezzel a címmel Unamuno írt könyvet, az a spanyol egzisztencialista gondolkodó, akit Kosztolányi is jól ismert.) Azért tragikus a lét, mert az ember lehetőségei korlátozottak. Amit nagy nehezen elérünk, személyiségünkben megalkotunk, az elpusztul. Ezért is írta Kosztolányi az 1933–34-es naplójában: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. [...] Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.” Nem csoda, hogy Kosztolányi egyik kedvenc költője Rilke volt („saját halál”), s talán az sem erőltetett, ha Heidegger filozófiáját emlegetjük. A Lét és idő szerzője szerint az emberi élet értelme csak a halál szempontjából nézve körvonalazódik. A „halálhoz mért élet” azt jelenti, hogy az ember minden pillanatban készüljön föl az elmúlásra, arra, ami (Kosztolányi szavaival) „beteljesíti és megkoronázza ember voltát”.

A bizonyosságot nem találó, de hiányérzetét, betöltetlenségét ellensúlyozni kívánó ember szüntelenül váltogatja a szerepeit. Egyénisége legföljebb a szerepek összességéből ismerhető meg. Az álarc mögött azonban igen gyakran hiányzik az arc, a maszk mögött nincs semmi. A személyiség magja eltűnt, föloldódott. A személyiségválság, a megfelelő szerep hiánya teszi tragikussá Nero (rokonszenvre igazán nem méltó) alakját. „Játszani, az nem könnyű dolog. Azt mutatni, ami nincs, kitalálni a semmiből valamit, és vigyázni, hogy hasonlítson ahhoz, ami van” – mondja Nero, s látjuk, hogy ördögi szerepeit nem csupán a zsarnoki téboly ösztönzi. Noha ön- és közveszélyes neurózisa a korlátok nélküli egzisztencia katasztrófája is egyben. Pacsirta a környezete által normálisnak tartott szerepet képtelen megtalálni. Csúnya vénlány marad, a család szégyene, akit szeretettel vesznek ugyan körül, de tudat alatt már legalább annyira gyűlölik, amennyire szeretik. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Pacsirta csúnya. (Bár reménytelenül csúf vonásait igen részletesen ismerteti az elbeszélő: „Bámulta őt, gondos figyelemmel, szinte sértőn: ezt a megszokhatatlan arcot, mely kövér is volt, meg sovány is, a húsos orrot, a tág lószerű orrlyukakat, a férfias, szigorú szemöldököt, a pirinyó, savós szemet, mely valamit az ő szemére emlékeztetett.”) Ennek a lánynak a személyisége is csúnya, miként a kisváros tárgyi világának egésze és minden alakja. A regény a szülők kétségbeesett kitörési, változtatási kísérlete; a sima, olajozott és unalmas életet akarják valami mással fölcserélni. Az Aranysárkány] Novák tanár ura/az emberi értelem, a pedagógia, az emberek nevelhetőségébe vetett hittől jut el a teljes kiábrándulásig. A cseléd „halk automata” szerepébe kényesített Edes Anna a személyiségében valóban meglévő értékeket nem tudja érvényesíteni. Freudi értelemben vett elfojtás ez, talán nem is ölne, ha nem ilyen volna. Ebben a sorban említhetjük Esti Kornélt is. Kosztolányira oly jellemző paradoxonnal szólva azt is mondhatjuk, alakmását a semmiből teremti meg az író. A semmiből, vagyis személyiségének abból a részéből, amely valamikor megvolt, de kibontakozni sohasem tudott.

Nyomasztóan kisszerű, értékhiányos világot ábrázolnak ezek a regények. A *Neró*-ban van ugyan egy mindenki által irigyelt, vitathatatlanul értékes ember, Britannicus alakja azonban annyira elvont, hogy alig tudunk vele mit kezdeni. Szó esik a regényben valamiféle forradalomról, de a pártok marakodásából az is kitűnik, hogy egyik sem különb a másiknál. Az *Aranyzsárgány*-ban csupán a fiatalság mint életkor jelent értéket, s ez – az utolsó fejezeteket kivéve – a regény szürke, uniformizált diákhőseit emeli meg valamiképpen. Belőlük – elvileg – még minden lehet. Kosztolányi azonban a felnőtte válást – mintegy a romantikus hagyományt követve – egyértelműen értékcsökkenésként mutatja be.

A Kosztolányi-regények tragikus mozzanatait a környezet kioltja, hatástalanítja. A *Pacsirta* rezonőr figurája (Íjas Miklós) úgy érzi, a regénybeli Sárszeg embereinek „nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák”. Novák tragédiája sem rázza meg az embereket, már a temetés utáni pillanatokban másról beszélnek. George Steiner híres könyvének címét idézve ez valóban a tragédia halála. A regénycímmé emelt aranyzsárgány az ifjúságot, a mulandóságot éppúgy jelképezheti, mint Novák tanár úr eszményeiből való kiábrándulását, vagy a boldogság ritka pillanatát. Ebből a gazdag jelentésegyüttesből egyetlen mozzanatot sem emelhetünk ki, hatása éppen abban van, hogy nincs egyértelmű jelentése. (Nem is szólva arról, hogy a sárkány Novák egyik tanártársának kimondottan félelmetes. Kosztolányi minden bizonnyal tudatosan játszik rá arra, hogy nyelvünkben ugyanaz a szó jelenti a mesebeli sárkányt és a gyermekjátékot.) Az ember magányát, idegenségét, kiszolgáltatottságát mi sem érzékelteti jobban, mint a szelek kénye-kedvének kitett sárkány. A regény másik fontos motívuma, a csillag is ugyanebben a jelentéskörben helyezhető el. A fent és a lent, boldogság és boldogtalanság ellentéte mellett az emberi szenvedést hideg közönnyel szemlélő csillagokra is gondolnunk kell. Boldog, harmonikus pillanat, amikor Novák tanár úr és lánya, Hilda tanulmányozzák a csillagos eget. A tanár megveretése után: „Fönn az égen a csillagok hunyorogtak, a Cassiopeia, a Véga, az Aldebarán. Csak azok látták ezt, azok nézték, rettenetes-reménytelen távolságból, közönyösen.” Novák arra döbben rá, hogy az ember sok szempontból érthetetlen, „veszedelmes portéka”. A „kötelesség taposómalmában” eltöltött életét új nézőpontból próbálja szemlélni: „órákig bámulta az égboltot, melyen a nyári hullócsillagok hosszú fénypázmákat vontak”. A regény zárata már magát a halott Novákot is „a végtelen térben és időben” láttatja: „a világűrben és semmiségben, valahol a Vénusz és Sziriusz között, már boldog.”

Kosztolányi úgy véli, a földön – a *Nero* Senecáját idézve – „a rosszság és gazság hatalma” legyőzhetetlen. Híres novellájának, a *Kínai kancsó*-nak a hőse is úgy gondolkodik: „ma minden a pénz..., nincs már hitünk, nincs már mértékünk.” Ebben a világban Kosztolányi semmi más kivezető utat nem lát, csak a művészetét. Az első Nyugatnemzedék esztétizmusának épp az a jellemzője, hogy az ember kizárólag a műalkotásban, a művészi tevékenységben valósítja meg önmagát. Kosztolányi nem véletlenül parafrazálja Descartes-ot: „Különbözöm, tehát vagyok.” A személyiség élet- és művészetbeli szerepét hangsúlyozza egy olyan világban, amely minden erejével azon van, hogy a nagy gépezet valamely apró alkatrészévé tegye az embert. A művészet tehát az utolsó esély a különbözés megmentésére. Így jutunk el az oly sokat emlegetett, sokáig félreértett és bírált homo aestheticus kérdéséhez. Az ilyen ember elveti a politikai harcot, nem akar mindenáron rendet csinálni. (Az egyik Esti Kornél-novellában olvashatjuk: „Eddig a földön minden rendtelenség abból származott, hogy egyesek rendet akartak teremteni, minden piszok abból származott, hogy egyesek söprögettek is...”)

A szépség embere az „önmagáért való tiszta szemlélődés” elvét vallja, a cselekvő élet (vita activa) helyett a szemlélődő élet (vita contemplativa) az eszménye. Az író legszebben és legpontosabban talán az 1933-ban írt *Önmagamról* című esszéjében mondja el, hogy két emberfajta küzdelmét látja a világban: „az egyik a homo moralis, az erkölcs embere [...] A homo moralis önmagát és másokat áltatva mindig tökéletes boldogságot ígér, de ezt mindig csak egy távolibb időpontban, akkor, ha majd meghalunk – a túlvilágon – vagy akkor, ha majd a gazdasági élet végképp rendeződik – öt év múlva vagy ötezer év múlva.” Az ilyen ember – Kozma Andorról szóló írását idézve – „elégedetlen a világgal és optimista az emberrel szemben, mert hisz a gyökeres változásban”. A másik, konzervatívnak is nevezhető embertípus elégedett a világgal (mert javíthatatlannak tartja, s nem azért, mert annyira tetszik neki), s az emberrel szemben pesszimista. Ez a fölfogás nyilvánvaló rokonságot mutat a sztoikus filozófiával. Olykor mintha Marcus Aurélius gondolatait folytatná Kosztolányi. (Ne feledjük, nagy verset is ír a költő-császáráról.)

A *Neróban* a császár ördögi terveihez segédkező, majd halálával bűnhődő Seneca gondolatai jól szemléltetik ezt a vonzó, de ellentmondásoktól sem mentes felfogást. Míg szüntelenül arra kényszerítették, hogy színt valljon, addig neki csak az „örök dolgokról” volt véleménye. Seneca azt sem titkolja, hogy sokszor többféleképpen vélekedett ugyanarról. Az egyszerűsítő, sommás megállapításokkal szemben kimondottan rokonszenvesnek tűnhet Seneca kijelentése: „Minden igazságnak két színe van, s én mind a kettőt egyszerre láttam...” (A regény- és novellahősök gyakran ellentmondó közléseinek is itt a magyarázata. Ráadásul szemérmes, rejtőzködő emberekről van szó.) A rabul ejtő gondolatmenet azonban vakvágányra siklik és vitára ösztönöz: „Nem is az a bűnöm, hogy változott a véleményem, és csupa ellentmondás voltam, mint maga az élet, hanem az, hogy egyáltalán színt vallottam. A bölcsnek nem szabad megszólalni és cselekedni.” Az *Édes Annában* Moviszter doktor nagy próbatétele éppen a megszólalás. A tárgyaláson – a latin nyelvű halotti ima szövegét mormolva, s ezzel is erőt gyűjtve – nagyon határozottan kiáll a gyilkos cseléd lány mellett.

Kosztolányi homo aestheticusa valójában pontosan beleillik abba a jellemzésbe, amit Kierkegaard adott az „ironikus individuumokról”. A dán filozófus szerint „az ironikus számára az adott valóság teljesen elvesztette érvényét”. Az ironikus a valóság semmiféle korrekcióját, javítását nem vállalja, mert úgy véli, hiábavaló minden ilyen szándék. „Az újat homályos és elmosódott körvonalával a távolban” az ironikus individuum ellentéte, a prófétikus fedezi föl. Számára már nemcsak a valóság érvényessége veszett el, hanem maga a valóság is. Ezeknek a szemléleti, gondolkodástörténeti kérdéseknek, a fölvillantott összefüggéseknek természetesen messzemenő poétikai következményeik vannak. Ezekről később részletesen lesz szó. Itt most annyit kell föltétlenül megjegyeznünk, hogy az ironikus alakítás törvényszerűen hozza magával az ambivalenciát, a kettősségre épülő beszédmódot.

Kommunikáció és nyelvszemlélet

A Nyugat első nemzedékének alkotói számtalanszor megfogalmazták, hogy az emberek nem ismerhetik és nem érthetik meg egymást. Legszebben talán Tóth Árpád a *Lélektől lélekig* című versben: „A Sziriusz van tőlem távolabb / Vagy egy-egy társam, jaj, ki mondja meg? // Óh, jaj, barátság, és jaj, szerelem, / Óh, jaj, az út lélektől lélekig! / Küldözzük a szem csüggedt sugarát, / S köztünk a roppant, jeges úr lakik.” Kosztolányi regényeiből is hiányoznak az igazi párbeszéddek. Legföljebb áldialógusokat olvashatunk, minthogy ezekben a Csehov-drámákba illő jelenetekben – a másokra

alig figyelve – mindenki mondja a magáét. Jellemző példa lehet erre a *Pacsirtában* az a fejezet, melyben Vajkayék és Ijas Miklós próbálnak társalogni. Az *Aranysárkány* szereplőinek kapcsolatrendszerében – szülő és gyermek, tanárok és diákok, tanárok és kollégák között stb. – mindenütt a Tóth Árpád emlegette „jeges úr lakik”. Az *Édes Annában* viszont a címszereplő azért képtelen a kommunikációra, mert nem tudja az érzéseit, gondolatait megfogalmazni. Balassa Péter találó megállapítása szerint Édes Anna a bibliai „lelki szegénységgel” jellemezhető. Ott, a bibliában ez a kifejezés az írástudatlanokra vonatkozott. Tágabb, kultúrkritikai értelemben az európai civilizációnak arra a – Shakespeare-től Dosztojevszkijen át az egzisztencialista írókig sokak által megjelenített – mélyrétegére utal, amely éppen a tartós elfojtottság állapotából tud a másik végletbe, az agresszióba átcsapni.

A nyelvismeret hiányát, a kifejezési gondokat a Kosztolányi-prózában a metanyelv (hangsúlyok, intonáció, gesztusok játéka) ellensúlyozza. A viselkedés leírására akkor is szükség van, amikor az író zárkózott, intenzív belső életet élő, de kifelé statikus jellemeket ábrázol. Hogy mennyire beszédesek lehetnek a gesztusok, milyen jelentéses lehet a mimika, azt a *Pacsirta* egyetlen jelenete is érzékelteti. Vajkay kíséri lányát az állomásra, s egy lépéssel mindig lemarad: mintha szégyenkezne. Lehajtott fej, lesütött szem, behúzott bal váll, rendellenes fej- és testtartás – ezek a metanyelvi elemek olykor minden szónál többet mondanak.

Paradoxon, hogy éppen az az író érzi át először a szavakba vetett bizalom megrendülését, aki nyelvünk egyik legjobb ismerője. Kosztolányi fölismerte, hogy a szavak nem egyszerűen tükrözik a valóságot. A dolog lényege és az önkényesen hozzárendelt név, vagyis a jelentett és a jelentő önkényes kapcsolatát akarta fölláztatni. Kosztolányi több helyen utal arra, hogy a szavak kifejezési értéke szüntelenül változik, s ebben a folyamatban a szavakat használó ember a meghatározó. A nyelv igazi lényegét, többértelműségét kell megmutatni, s ez a törekvés Kosztolányi prózájában is megfigyelhető. Prózáirói munkamódszerét is megvilágítják a következő sorok: „Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmem, amíg elvált a fogalomról, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor – kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, *metafizikai és zenei* értelme.” (*A szó*) A szavakkal való játékot, kísérletezést leglátványosabban talán regényeinek, novelláinak neveiben tanulmányozhatjuk. Az *Édes Anna* csaknem minden hőséneke beszélő neve van. A beképzelt, vízfejű Vízny Kornéltól, a bőbeszédű (nagy „dumás”) Drumától a bölcs (magiszter) Moviszter doktorig. Az író felesége ezekről a már-már rögeszmés névkeresésekről és -alkotásokról is beszél könyvében: „Édes Annáról, magáról a névről a manna, az *anna* (adna) s az édesanya rokonságát vallotta ő maga. Névből, minden névből őskori, babonás varázst érzett, és reggelente, ha az újságot kinyitotta, először a halálozás és a házasság rovatot nézte, hátha valami különös és érdekes, sokatmondó névre bukkan. A temetőkből is kereste a furcsa neveket.” Hasonló a funkciója József Attila névvarázselméletének, amely igen komolyan befolyásolta költői gyakorlatát.

Az epikai alakítás újdonságai

Kosztolányi valamennyi regénye a hagyományos epikának azzal a tételével száll szembe, amely végül is egy hiedelemre alapszik. E hit szerint a világ lépésről lépésre előrehaladva megismerhető, jelenségei elrendezhetőek, logikai láncba állíthatók, s így módon a regény a világ tükré lehet. A modern regény erről a tükröző (mimetikus) szerepről mond le, s nem egy esetben már nem a valósághoz, hanem az irodalomhoz visz

közel. E váltás egyik legszembetűnőbb jele a cselekmény átértékelése, átminősítése. (Irodalmunkban már a századfordulón megkezdődött ez a folyamat. 1908-ban, a Nyugat első számában Szini Gyula kereken kijelenti: nem az a fontos, amit mondunk, hanem ahogyan mondjuk. Az amit egyébként is véges, de az ahogyan végtelen.)

José Ortega y Gasset *Gondolatok a regényről* című munkájában tömören foglalja össze az új regényforma módosulását. Eredetileg a regényben (az antikvitástól a 18. századig) a létből következett a cselekedet. „a 19. században ennek fordítottja az érvenyes eszme: ...a lét összessége cselekményeknek vagy rendeltetéseknek.” A regény a 20. században újra a 19. század előtti fejleményekhez kanyarodik vissza. (Ugyanezt fejtegeti Szerb Antal is a *Hétköznapi és csodákban*.) Kosztolányi sem törekszik jól formált, egységes történetet adni. (Gondoljunk Esti Kornél figyelmeztetésére: „aztán nehogy összecsirizeld holmi bárgyú mesével...” Tudniillik, azt a tervezett művet, amely egyszerre útirajz, életrajz és regény.) A történet hiánya azonban nem egyszerűen az írói szándéktól függ, a világ rendje olyan, hogy változtathatatlansága, mozdulatlansága miatt nincs lényeges történés. A történet vagy annak hiánya léttani okokkal magyarázható. A múlt századi regények fejezeteinek élén olvasható mondatok alapján még összeállítható volt a mű fabulája, cselekményváza. A *Pacsirtában* – a hagyományt ironikusan átvéve, vagyis a folytathatatlanságot sugallva – minden fejezetnek van tartalomismertetése. Például: „Negyedik fejezet (melyben kisvajkai és köröshegyi Vajkay Ákos bográcsgulyást, borjúszeget, vaníliásmetéltet eszik, és rágyújt egy szivarra)”. Itt az eredeti funkció a visszajára fordul. Korábban az író – az olvasót is csalogatva – a következő fejezet izgalmas fordulatait akarta jelezni. Kosztolányi viszont kizárólag banális dolgokat említ. Igaz, maga a főszöveg jóval több eseményről tudósít. Az író azonban éppen ezzel tereli az olvasó figyelmét a hősök belső folyamatai felé; az igazán lényeges ott történik. „A határokat nem kifelé, de befelé tágitjuk. Nem kivetítünk, hanem bevetítünk. Bennünk van a megoldás” – írja Kosztolányi.

A realista elbeszélő modell az alakokat és a tárgyi világot az okság és/vagy a célok által szervezi cselekménnyé az időben. Kosztolányi regényeiben éppen azt figyelhetjük meg, hogy az okság és a célok szerepe gyengül vagy éppen megszűnik. A szövegvilágot semmiképpen sem az okság irányítja. Már a *Neróban* fölfigyelhetünk arra, hogy az egyik fejezet nem következik a másikból. Különösen a regény elején föltűnő, hogy a hős mindegyikben valami más (például filozófiai vagy erkölcsi) kérdéssel szembesül, s ezek az egységek csak nagyon lazán kapcsolódnak egymáshoz. Nero – Seneca tanácsára – az alkotásban próbál megoldást találni, de – bizonyos késleltető (retardációs) elemek miatt – mégsem kezd el azonnal írni. Seneca végig nem gondolt javaslata és a császár tébollyá hatalmasodó dilettantizmusa között nincs közvetlen összefüggés. A *Pacsirtában* Vajkay Ákos – a heraldika, a címertan tudósaként – csak az egzakt dolgokat tartja figyelemre érdemesnek. „A regényt, színdarabot nem tartotta komoly dolognak, nem is olvasott semmiféle munkát, hol a képzelet otthagya bűvös nyomát. [...] Elvben általában azokat az épületes, elmemozdító könyveket kedvelte, melyek erkölcsi igazságokat tüntetnek föl, kölcsönhatást a magukban érthetetlen, zavaros tények közt, oly tanulságot például, hogy »a munka megnyeri jutalmát«, »a rossz előbb-utóbb elveszi méltó büntetését«, és abba a kellemes káprázatba ringatnak bennünket, hogy senki sem szenved érdemtelenül, senki sem hal meg ok nélkül gyomorrákban. De hol van itt az összefüggés?” A szövegben itt éppen a kauzalitás, az oksági elv kérdőjeleződik meg. Az élettől fiziológiai, filozófiai és pszichikai szempontból egyaránt megundorodó Névák is okokat próbál a történetekre találni. A rajta esett igazságtalanságért harag, kétségbe-

esés, megértés, bocsánat és a megtorlás követelése keveredik benne. „Milyen hirtelen jött az egész. Szinte valószínűtlen. Isten verése után ez, a másik. Hilda elment, és most itt állok a szobában. Hol az összefüggés, a kapcsolat? Ilyen az élet? Nem, ez nem is az élet, csak a regények ilyenek, mikor az író egymásra torlaszolja az eseményeket, s nem indokolja meg kellően.” Kosztolányi – akárcsak a *Pacsirta* idézett mondataiban – a regényhős szájába adja írói gyakorlatának elveit. Sőt, Novák öngyilkossága után a tanári szobában is körbe-körbe járnak ugyanezek a gondolatok. Mindenki a maga nézetét hangsúlyozza, s így próbálja magyarázni, érvekkel alátámasztani Novák „rettenetes elhatározását”. „Mindenki azt hitte, hogy neki van igaza. És nem ok nélkül. Mindenkinek egyszerre igaza volt.” Csak az öreg, sír szélén álló Tálás Béla hallgat. Tudja, hogy az ember bonyolult szerkezet, cselekedeteit aligha lehet könnyen megfejteni. Hasonló jelenetnek vagyunk tanúi az *Édes Annában* is. A tárgyaláson Anna tettének okait keresik. „Az elnök sejtette, hogy itt lehet valami, egy titok, melyet közülök senki sem tud, talán maga a vádlott sem. De tovább haladt. Tudta, hogy egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember, teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl. Ő, aki már hozzászokott ahhoz, hogy az emberek nem ismerhetik meg egymást, teljesítette kötelességét.” Amikor a regények nem kauzális (nem ok-okozati) jellegét vizsgáljuk, föltétlenül meg kell említeni Kosztolányi vonzódását az indokolatlan cselekedetek iránt. Az irodalomelméletben action gratuite néven emlegetett jelenség Dosztojevszkijtől André Gide-en át Albert Camus-ig a modern regény számtalan alkotójának eszköze, amely igen gyakran a lázadás, a lét abszurditása elleni tiltakozás megnyilvánulása. Különösen a *Nero* és az *Esti Kornél* bővelkedik ilyen mozzanatokban. Nero emberi lealjasodásának mélypontján minden különösebb ok nélkül hasba szúrja az utcán szembejövő idegent. (Említhetjük itt Kosztolányi *Caligula* c. novelláját is, amelynek értelmezésében Camus *Caligula* drámájának ismerete is segíthet.)

Kosztolányi regényeiben nem egyszerűen azt a váltást figyelhetjük meg, hogy az elbeszélés külső nézőpontból belső lesz. Az író úgy valószínűsíti meg a kétféle nézőpont játékát, hogy a legteljesebb mértékben eltávolodik a mindentudó elbeszélő szerepétől. A történetmondó sok esetben bizonytalanságban hagyja olvasóját, maga az elbeszélő sem tudja, mi játszódik le hősei tudatában. Egy lélektani regény narrátora például az *Édes Annának* a gyilkosságot közvetlenül megelőző jelenetsorában biztosan beiktatna egy párbeszédet vagy belső monológot, de valamilyen szerzői kommentárt mindenképpen. A Kosztolányi-regény elbeszélője viszont tudatosan korlátozza lehetőségeit. Marad a környezet, a viselkedés, a gesztusok leírása. Látnunk kell, a megváltozott lét-érzékelés a hagyományos elbeszélői helyzet átértékelésére kényszeríti az írókat.

A regényeknek van ugyan valamiféle előrehaladó, egyenesvonalú (lineáris) cselekménymenetük, fejlődésről azonban nem beszélhetünk, a regények végén lényegében ugyanaz az állapot a jellemző. Legföljebb a hősök életútja hasonlítható a lefelé fokozatosan mélyülő és szűkülő spirálhoz. Az állapotregény sajátosságait legjobban a *Pacsirtában* tanulmányozhatjuk. A regény önmagába visszatérő, körkörös szerkezete nagyfokú tudatosságra, fegyelmezett kompozícióra vall. Mivel a Vajkay házaspár kitérési kísérlete eredménytelen, változatlanul folytatódik tovább minden. Kosztolányi novelláiban (például a *Fürdésben*) is az elbeszélő csaknem tudósítói, riporter pontossággal közli az idő múlását. A *Pacsirtában* az ábrázolt időtartam egy hét, s az olvasó mindig tudja, hogy az 1899. szeptember 1. és 8. közötti időszak mely napjáról van szó. A 13 fejezetből álló regény 7. fejezetétől fokozatosan visszajutunk a kiindulópontához. A második

részben ugyanis egyértelműen kiderül, hogy nincs mód az élet megváltoztatására. A reménytelenség változatlan, Vajkayék csapdahelyzete azonban éppen ez alatt az egy hét alatt tudatosodott.

„Írni mindig annyi, mint embertársaink képzeletét kevés eszközzel óriási működésre serkenteni” – írja Kosztolányi a *Fekete kolostor* szerzőjéről, Kuncz Aladárról. Mindkettőn az elhagyás művészetét értékelték nagyra. Jóllehet, Kosztolányi a kései novellákban maga is kísérletezett a mesélő hanggal, regényíróként azonban rendkívül fegyelmezett és szűkszavú. Ottlik Géza beszél arról, hogy a „puszta tehetségből”, ösztönös epikusi mesélésből született próza igen sok hiányérzetet hagy az olvasóban. Szerinte mindent kétszer kell megírni. Először lendületből, mert az élményt valamiképpen rögzíteni kell. „...csak hogy ez még csak az első verzió, s miután megírtam, leteszem, otthagynom, és pár hónap múlva vagy fél év múlva előveszem. Ilyenkor tudja csak meg az író, hogy tulajdonképpen mit akart írni. Az írás szerkezetét, a külső vázat, a mesét... a látható mondanivalót előre el lehet dönteni, de hogy mi lesz a lényeges, azt csak ebből a lendületből megírt, nem kiadandó változatból lehet megtudni.” Kosztolányi úgy terelte a formáló tudatosság felé a prózát, hogy közben az élmény elevenségét is megőrizte. Regényei olvasásakor lépten-nyomon érezhetjük a nagyfokú, szinte „kicentizett” tudatosságot.

Szemléleti és formai redukció az Esti Kornélban

Kosztolányi prózája a magyar irodalmi modernség két szakaszához is kapcsolható. Korai novelláit még a klasszikus modernség stilizáltsága, impresszionista túldíszítettsége, esztétizmusa, enyhén szentimentális világlátása jellemezte. Az 1920-as évektől – az ironia megjelenésével párhuzamosan – átalakul a szemlélet, de a nyelvi megformáltság is változik, egyszerűsödik. A regények már eme változás kellős közepén születnek. A folyamatot az 1925 és 1936 között írt *Esti Kornél* teljesíti ki. Vannak, akik az Esti Kornél-novellákat újabban már a regények közé sorolják. Igaz, a kétfajta kompozíciós elv, a regény és a novellaciklus (különösen a tizennyolc számozott fejezetet tartalmazó első részben) nem különül el élesen egymástól. A fejezetek önálló novellák ugyan, de a részek egymásutánosságában is kitapintható egy laza eseménysor. A főszereplő azonossága, az atmoszféra hasonlósága mellett (legalábbis az első fejezetekben) van bizonyos egyenesvonalúság, amely az epizódoknak az összefüggő cselekménysor illúzióját adja. Ugyanezekkel a kompozicionális kérdésekkel találjuk szembe magunkat Krúdy Gyula *Szindbádjának* olvasásakor. Minden hasonlóság ellenére alapvető különbség is van a két mű között. Szindbád semmiféle fogódzót nem talál az életben, Esti Kornél viszont fölismer egy rendező elvet, „a halálhoz mért életét”. Nem véletlen, hogy a vilamosutat emberi életűként leíró tizennyolcadik fejezet (az első részben az utolsó) és a második rész (*Esti Kornél kalandjai*) befejező darabja (*Világ vége*) a halál képevel zárul.

A név is jelzi, hogy Esti Kornél a nappali normákat tiszteltben tartó személyiség ellentéte. Jó–rossz ellentétpárban azonban semmiképpen sem gondolkodhatunk. „Szemtelen fickó volt, de érdekes, nem unalmas” – közli róla az elbeszélő. „...testvérem és ellentétem. Mindenben egy és mindenben más...” Szükségük van egymásra, s az ellentétek valójában egységet alkotnak. „Egészíts ki, mint régen” – olvashatjuk, s ez a „régen” a gyermekkorra, a nem szocializált lényre vonatkozik, akiből akkor még minden lehetett. Az ötödik fejezetben megtudjuk: „Ő nem értette az életet. Fogalma sem volt, miért született erre a világra. Úgy gondolkozott, hogy akinek részévé jutott ez az ismeretlen célú kaland, melynek vége a megsemmisülés, az minden felelősség alól

föl van mentve, s jogában áll, hogy azt tegye, amit akar...” E néhány mondatban több jellegzetesen egzisztencialista fogalmat találunk. Ilyen az élet káoszként, ismeretlen célú kalandként való felfogása, melynek végén ott a megsemmisülés. A szabad választás is az egzisztencializmus központi kategóriája. Az elbeszélő azonban így folytatja: „ha valaki öt percig beszél neki okosan, hogy térjen át a mohamedán hitre, ő áttér rá, föltéve, ha megkímélik a cselekvés nyűgétől.” Esti Kornél tehát nem akar cselekedni, nem akar választani. Más kérdés, hogy azzal is választunk, ha nem választunk semmit. De ez már Jean Paul Sartre gondolata, aki nagyon pontosan megvilágítja a választás és a korábban már említett „action gratuite” különbségét. Az utóbbi – fejtegeti Sartre – „nem ismer adott helyzetet: nála csupán a szeszély az úr”. Majd így folytatja: „Az ember önmagát alkotja meg, előre rendelve nem létezik, morált választva alkotja meg önmagát és a körülmények nyomást gyakorolnak rá, hogy nem lehet meg anélkül, hogy morált ne választana.” Úgy tűnik, ez az erkölcsöt hangsúlyozó eszmekör teljesen idegen Esti Kornél alakjától. Nem azért, mert nem ismer vagy nem fogad el etikai normákat, de személyisége az erkölcs hagyományos rendező elvei szerint nem írható le.

Az *Esti Kornél* jellegzetes háromszintes elbeszélés: az elbeszélő (első szint) közli, hogy valaki (ebben az esetben a címszereplő; 2. szint) elmond egy történetet (3. szint). Esti Kornél mesél, az elbeszélő meghallgatja és rögzíti a történeteket. Ez a narrációs alaphelyzet (narratív síkváltás, keretesség) később olyan művekben ismerhető föl, mint Ottlik Géza híres regénye, az *Iskola a határon*. A történetben nem ritkán beágyazott történetet kapunk, s az utóbbihoz újabb mellékszál kapcsolódhat. A kilencedik fejezetben Esti „a bolgár kalauzzal cseveg bolgárul, s a bábéli nyelvzavar édes rémületét élvezi”. A kalauzzal, aki föltehetőleg élete valamely tragikus fordulatát meséli el, Esti Kornél hosszasan „beszélget” – a mimika és a gesztusok segítségével. A kalauz mondókájára (beágyazott történet!) nem derül fény, Esti Kornél érdeklődését azonban éppen ez kelti föl. Ha értené, mit mond a bolgár kalauz, bizonyára az első perc után megszabadulna tőle. A kommunikáció lehetősége (még inkább lehetetlensége) az *Esti Kornélnak* is egyik legfontosabb motívuma. A harmadik fejezetben a címszereplő romantikus tirádában szeretné csodálatát kifejezni a gyengeelméjű lányát hatalmas alázattal gondozó anyja iránt. Aztán rádöbben arra, hogy a szavakkal mindent elrontana, s egy árva szót sem szól. A Párizsban dorbézoló fiatalember egy kétszáz éves nyelvkönyv miatt éli át a közölhetőség képtelen akadályait. (*Cseregedi Bandi Párizsban, 1910-ben*) A *Kéziratban* Esti Kornél úgy mond véleményt az idős hölgy dilettáns regényéről, hogy nem ismeri a szöveget. A kommunikáció látszata viszont mindkettőjüket kielégíti.

*

Abécé a prózáról és regényről című írásában Kosztolányi E. M. Forster angol író idézi: „Minden prózai műalkotást regénynek nevezek, mely több mint ötezer szóból áll.” Ebből a „kaján meghatározásból” Kosztolányi is azt a következtetést vonja le, hogy „sutba kell dobnunk azokat a régi, iskolás meghatározásokat, melyekkel eddig a regényt körülbástyáztuk, mert az élet már régen túlhaladt rajtuk. A regény mivolta hitem szerint ez: zárt világba vezet bennünket, ahol minden ember, minden bútor régi ismerősünknek rémlik, s amint olvassuk, lapról lapra jobban érezzük az élet és az idő múlását. Ezzel szemben a novellában az ajtók nyitva maradnak, az alakok meglepetésszerűen toppannak elénk, a tárgyak csak kellékeknek tetszenek.” Ez a zártság- és teljességbűvölet akár a múlt század regény szményére is emlékeztethet. Kosztolányi azonban nem egyszerűen lezár egy tradíciót, hanem új utakat nyit meg a magyar elbeszélő irodalomban.