

A romantika és a klasszikus modernség alkotói egyaránt a műveikre vonatkozó univerzális elvárásoknak igyekeznek megfelelni. Az elvárásoknak való megfelelés ugyanakkor nemcsak a műalkotás, de a művész vágyott halhatatlanságát is biztosítja. Nagyon erős törekvés mutatkozik ezért ezen halhatatlanság jogosságának legitimálására. A művész célja bizonyos értelemben annak bizonyítása, hogy a mű és szerzője méltó az örök létre. Csakhogy, s ez nagyon fontos lehet a továbbiakban, az elvárások a művészre is vonatkoznak, a mű kanonikussága a művész benne, pontosabban általa megjelenő képén is múlik. Olyan arc képét kell a műnek „tükröznie”, amelyik méltó a végtelennel való párbeszédre. Annál is inkább szükséges ez az arc, hisz a nyelv maga csökkent értékű entitás, ha nem a végtelent, univerzálisat, totálisat közelítik vagy teremtik meg segítségével. A nyelv igazi helye a kanonikus műalkotás. De kanonikussá csak a méltó művész képével ellátott mű válik, tehát a nyelv „valódi” működéséhez elengedhetetlen a génusz vagy az elefántcsonttoronyba menekülő széplélek arcképe. A műalkotások egyik fő törekvése a modernségben a nyelvet relevánsan (halhatatlanul) megszólaltató művész megteremtése. Csakhogy a fenti értelemben felfogott nyelv a modernség tapasztalati „horizontjában” nem tartalmazhatja az őt legitimáló arcot, ennek az arcnak a szövegen kívül kell megjelennie, a génusz arca és beszéde közötti viszony imitálva, általánosságban a beszélő ember arcát a beszéd, a szöveg előttre helyezve. A modernség alkotási technikája felfogható olyan törekvésnéként, amelyik a szorosán vett műalkotáson kívül is kihasznál minden esélyt a nagy elvárásokkal terhelt művészarc kialakítására (magánélet, önéletrajz, szekunder szövegek). Másrészt a műalkotásra olyan elvárások terhelődnek rá, hogy az felkeltse, felidézze, vagy ha úgy tetszik, „tükrözze” a művész arcát. Ez a nagyarányú *maszkkészítés* nemcsak az egyes műre, de az *œuvre* egészére is érvényes.

A szövegek álarckészítő törekvése azonban önmegsemmisítő folyamat, ugyanis a maszk nélkül parciális nyelvi trópusrendszert igyekeznek

* Az *Alföld* folyóirat 1996-os, *Az újraértett hagyomány* című antológiájában megjelenő dolgozat rövidített változata.



felhasználni a fenti parcialitás megszüntetésére. Innen vezethető le, hogy a maszk készítése egyszerre felismerhetetlenség (de-facement) is¹. Két fontos kérdés merül fel ezzel kapcsolatban. Először is olyan szövegek is az *írói halotti maszk* elkészítésének szolgálatába kerülnek, amelyekben semmilyen elsődleges formában nem találkozunk a szerző képével (ez a hagyományos értelemben vett fikció). Másrészt, ennek következtében a befogadás aktusa parallel folyamatként szintén a maszkkészítés jegyében zajlik le, a szöveg „mögött” az „azt beszélő” arcot kell felfedezni, azaz létrehozni az olvasás folyamatában (jól ismertek „a költő” ezt és ezt mondja, gondolja, érzi típusú kijelentések). A kritika egyik alapvető játékává válik „megtalálni”, melyik szereplőn vagy narrátoron keresztül jut el hozzánk a szerző hangja. A modernség nem klasszikus tapasztalatait integráló irodalomtudomány a fenti értelemben némileg következtelenül szigeteli el az úgynevezett biográfiai és szekunder, valamint a fiktív szövegek vizsgálatát. A művek implicit szerzőjét vagy horizontját kutató elemzések az egész életmű maszkja vagy maszkjai helyett az egyes mű identikus konstrukcióját igyekeznek megalkotni. az elemzések kis része törekszik feltárni maszkkészítési stratégiákat.

Kosztolányi Dezső nyelvszemlélete jól értékelhető ezen paraméterek között. A nyelv valódi célja az, hogy a halhatatlanság elérésének útja legyen². Ez azonban csak a műalkotásban történhet meg, a mű az a hely, ahol a nyelv a lélekhez tartozó testté válik (nem a valódi testhez hasonlít, hanem a halhatatlanság képzetét implikáló lélekhez rendelődik hozzá³). A nyelv, ahogy ezt Szegedy-Maszák Mihály kifejti, a gondolatot megelőző pozícióba kerül, összhangban Wittgenstein *Tractatus*ának 5.6 pontjával. Ugyanakkor a költő és a nyelv „társszerzőségében” egyértelműen az előbbi dominál. Mert igaz ugyan, hogy Kosztolányi felfogásában a nyelv megelőzi a gondolatot, de a műalkotásban a gondolat másod-, vagy még inkább harmadlagos helyet foglal el⁴. A nyelv csak a műalkotásban szerepelhet kitüntetett létmódban, a beszéd, akár a levélírás „természetes”, s mint ilyen, halandó. Ugyanakkor a műalkotás egyedül releváns nyelvének is a beszéd a metaforája: „a vers az a beszéd, mely legméltóbb az emberhez [kiemelés tőlem: P. G.]”⁵ Összességében a nyelv autentikus megszólalásához egy lélek, még hozzá egy *beszélő lélek* lélegzete szükséges. A műalkotás értékének meghatározása szorosan összefügg ennek a kifejeződő, beszélő léleknek

megítélésével. E beszélő lélek képét a mű, illetve az életmű egésze alkotja meg. Így értelmezve fontos, hogy az igazi költő „széplélek”, akinek „életrajza helyett inkább a lélekrajzát kellene tanítani, mégpedig csak a munkáinak alapján, s ehhez a lélekrajzhoz mindössze támasztópontul szolgálhatnának életrajzi adatai”⁶. A mű önmaga, az egész életmű, és szerzőjének halhatatlanságát legitimáló rendszer lesz. Ennek a halhatatlanságnak pedig a műben beszélő lélek, a költő lelke lesz az instanciája. Az alkotás hatás-szorongása (Harold Bloom) olyan formát ölt, mely az „*egy halhatatlanságra érdemes alkotó lelke beszél itt*” formájú maszk készítésében jelenik meg. Ezáltal válik a regény az író önéletrajzának „»tetemesen bővített és javított« kiadásává”. Az önéletrajz műfaja pedig az életrajzi adatok „válogatása és magyarázása” „aggodalmas hozzáértéssel” a lélekrajz megteremtése érdekében⁷.

Az *Esti Kornél* című regény, valamint a később megjelent novellák megítélésében a fenti szempontok az irányadóak. Legjellemzőbb momentumnak az elemzők Esti Kornél Kosztolányi-hasonmásként való értékelését tartják. Ezt egyrészt a gyakori életrajzi utalások (pl. töltőtollak, aranyfog), másrészt Kosztolányi egyéb írásai, cikkei támasztják alá. Kézenfekvőnek látszik, hogy „egyéniisége fölé egy másik, elképzelt, de éppoly létező egyéniséget [épített], mely nem tükörképe az előbbinek, hanem álma, megszépítése, kiegészítése”. Innen vezethető le, hogy a legkiválóbb írások is közvetlenül vonatkoztatják az Esti Kornél figurát a szerzőre, mintegy Kosztolányit leleplezve („Senki sem azt írja, ami, hanem azt, ami szeretne lenni.”⁸). Sőt, úgy tűnik, sokan Esti Kornélt írói álnévnek tekintik, vagy a skizofrénia jeleként értékelik, mely Kosztolányi idegbetegségével hozva összefüggésbe a két Kosztolányi-hasonmás egyidejű jelenlétét („testvérem és ellentétem”⁹). Előfordul olyan értelmezés is, amelyben Freud hatásának tudják be a felettes én (Kosztolányi) és az elfojtott vágyak megtestesülése (Esti) egymás melletti megjelenését. Nos, első pillanatban nehezen látszik támadhatónak ez az érvelés. Burkolt vagy nyílt formában önéletrajziként tekintenek a műre, mely mintegy lezárja az egész életművet. Felmerülhet a kérdés, vajon egy kettős, a klasszikus modernség monolit individuumfelfogását egyfajta dialogikus szerkezettel felbomlasztó maszk készült el ebben a műben? Hogyan oldja meg ez a kettős, megkettőzött személyiségkép a halhatatlanítás Kosztolányi számára

oly fontos feladatát?

Esti Kornél életrajza (ami ebben az esetben nem lélekrajz) a halál felé vezető útként értelmezett élet. Ennek sommázata a villamosút, mely a klasszikus modern művészetfelfogás alapmotívuma, a tömegetől való elkülönülés ellenében fogalmazza Esti Kornél történetét. Két merőben „művészietlen” célképzet határozza meg Esti viselkedését, az egyik a végcélra („mindenképpen meg kellett érkezennem”), a másik az utazás egészére vonatkozik („a jutalmat a földön nem adják könnyen, de végül mégis megkapjuk”¹⁰). Esti Kornél image-ének parcialitását hangsúlyozza az a recepcióban nemigen említett jelenség, hogy a mű folyamatosan demitizálja önmagát, az egyes novellasorokon belül éppúgy, mint a második rész az elsőt. Ez a demitizálás több szinten jelentkezik, jellemzője pedig egy-egy szövegrész megismétlése, felidézése negatívabb kontextusban. Ez a szövegrész lehet egy hasonlat (a kék kórházi villanymécses előbb egy nő szeme nyújtotta vigasz, majd a világvége jelképe¹¹), egy motívum (majdnem nevetni majd segíteni, illetve segíteni majd nevetni egy szerencsétlen bajbajutotton: szegény özvegy, majd Sárkány, a költő¹²), illetve egy egész fejezet/novella (A világ legelőkelőbb szállodája és *Omelette à Woburn*).

Esti Kornél számára a halál központi kérdés („csak az élhet, aki teljesen el van készülve a halálra”¹³). Ugyanakkor a keresztény, illetve klasszikus modern feltámadás- és halhatatlanságmítoszok nem kapnak (pozitív) szerepet¹⁴. Kitüntetett figyelmet kapnak viszont olyan események, amelyek kvázi-föltámadást ígérnek. A jelenség magyarázható a metafizikus kérdések háttérbe szorulásával („Nem a halál — arról nem tudom, hogy micsoda és így nem is törődöm vele -, hanem a meghalás”¹⁵, mely a modernség 20/30-as években megjelenő új fejleményeihez kapcsolható. A földi feltámadások, az alvás és az eltűnés (pontosabban a felébredés és az előkerülés), melyek mediális pozíciót foglalnak el élet és halál között, kitüntetett pozícióba kerülnek. (A mű itt is demitizáló tendenciát mutat, mert az első részben Esti a felébredés „mindennapos feltámadását” afféle ünnepnek tekinti, a másodikban az eltűnt megjelenése, „feltűnése kínos feltűnést is kelt”¹⁶.) A metafizikai kérdésfeltevések háttérbe szorulása, mint világtapasztalat tehát jellemző Esti Kornél bizonyos megnyilvánulásaira. Ezen világtapasztalat a klasszikus modern értelemben egységes személyiség megteremthetőségében is kételkedik. Talán nem túlzás az Esti által követelt töredékességet Esti személyiségének tulajdonítanunk. Úgy tűnik, az egyes

történetek Esti Kornéljai nem eredményeznek egységes individuumot. Esti félelme („Nekem is szükségem lenne valami valakire — mondta -, valami pillérre és korlátra, mert lásd, szétbomlok.”¹⁷) ennyiben válik valóra. Ennek a jelenségnek, valamint az Esti Kornélt Kosztolányi közvetlen alakmásként számon tartó recepciónak köszönhető, hogy nem tudva mit kezdeni egy nem egységesen megalkotott személyiség műalkotást konstruáló szerepével, a művet novellaciklusnak tekintik.

Felmerül a kérdés, a húszas és harmincas évek egyes szemléleti jellemzőit magán viselő Esti Kornél hogyan láthatja el a Kosztolányi e korszakbeli esztétikai írásaiban is domináns „halhatatlan, beszélő költői lélek” arcának szerepét. Az az Esti Kornél, aki a csökkent metafizikai elvárások jegyében a „de nem felelnek, úgy felelnek” tapasztalatát vallja a magáénak¹⁸, nemigen lehet alkalmas e szerepre, hiszen ez az álarc (tulajdonképpen Esti Kornél arca) töredezett és halál felé forduló.

Ha szigorúan a *halhatatlanná tevő maszkra* vonatkozó elvárásokat vesszük figyelembe, van a műnek egy olyan szereplője, aki megfelel ezeknek. S ez a narrátor, Kosztolányi Dezső, aki művön belüli szerzőként kerül elénk. A bevezető első fejezetben létrejön az a kép, amely a mindentudó elbeszélő arcát alkotja mindkét rész folyamán. S ez az arc csak azokban a momentumokban különbözik Esti Kornél arcától, amelyek lehetővé teszik, hogy ez az arc autentikus beszélő, azaz halhatatlan legyen. A két főhős arca azonos, csak éppen a narrátor szignifikánsan igen, Esti pedig szignifikánsan nem rendelkezik a klasszikus modern elvárások szerint halhatatlánító vonásokkal. Az apja vádja, hogy Kosztolányi és Esti „Castor és Pollux”, éppen erre a gesztusra (a halhatatlan áldozatot hoz halandó társáért) utal. Csakhogy, s ez nem elhanyagolható, a befogadástörténet a mű maszkját Esti Kornél arcáról mintázta. Talán, s erről lesz szó a következőkben, a műben ezzel ellentétes törekvések is kimutathatóak.

Annak az álarcnak, amelyik halhatatlanná teszi készítőjét, van egy nagyon jellegzetes tulajdonsága, s ez az önreflexivitás teljes hiánya. Az álarc, amelyen látszik, hogy „csak maszk”, alkalmatlan feladatára, az egyébként inautentikus, metaforával élve néma beszéd megszólaltatására. Esti pedig pont ilyen, maga az álarc szó, az arcjáték, a színészet jellegzetesen sokszor kerül vele kapcsolatba¹⁹. Esti Kornél alkalmatlansága más helyeken is felmerül. Jellemző kapcsolat fedezhető fel a kezdő fejezet,

és Kosztolányi két más írása között. az egyik műkedvelőnek nevezi a „minden feltoluló jelzöt és rongy hasonlatot” üdvözlő író. A másik felidéz egy történetet, amelyben egy „»előkelő« műkedvelő” „lapos és bárgyú” szövegének húzza ki 9/10 részét. „Tökéletes munkát csak úgy végezhettem volna, hogyha minden egyes sorát kihúzom, címével együtt. Bizonyos írásokat csak így lehet kijavítani. Ilyenkor legfeljebb az író nevét szabad meghagynod. Ezt esetleg ki is lehet nyomtatni, vastag betűkkel, a munka nélkül, jeléül annak, hogy az illető csak szereplésre tart számot.” Ezen idézeteket érdemes összevetni az *Esti Kornél* említett fejezetével, Kosztolányi és Esti alkujával. az elbeszélő Esti hasonlatainak és jelzőinek felét törölheti. A könyvvel kapcsolatban pedig így egyeznek meg: „Tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe. A címet nagyobb betűvel nyomtatják.”²⁰

Felmerül az a kérdés, miként értelmezhetjük Esti Kornél halálának a narrátorral, a mű és a művészet egészével való kapcsolatát. Paul de Man egy kiváló elemzésben fejt ki az önéletrajz, illetve minden valamiféle szerzőnek tulajdonított, tehát önéletrajziként is olvasható szöveg kettős jellemzőjét, a *maszkkészítést* és *felismerhetetlenítést* (de-facement). Érvelése szerint a megszemélyesítés (prosoponpoinen, azaz maszkot csinálni) nélkül csökkent értékűnek tételezett nyelvnek a kiteljesítésére tett kísérlet mindig felszámolja önmagát. Egyrészt azért, mert a halott dolgok megszemélyesítése a megszemélyesítő halálát is implikálja. Másrészt, mert az álarc nélkül némának tekintett nyelv megszemélyesítésének eszköze csak a néma nyelv lehet. A romantika óta élő hatás-szorongó művészeti tapasztalat nyelvére fordítva: a nyelvet egy maszk által autentikussá tenni kívánó kísérlet a nyelv megkerülhetetlenségének tapasztalatába ütközik. Az Esti Kornél novellákból álló műalkotás ebben az olvasatban a fent vázolt problémát egy olyan módszerrel kívánja felszámolni, amelyik az önéletrajzi elemeket magukba foglaló maszkokkal igyekszik a műalkotás hangját, arcát biztosítani, oly módon, hogy az egyik álarc (a narrátor egy, az ő beszédét lehetővé tévő másik álarc mögé rejtőzik, s hogy elkerülje saját törvényszerű felismerhetetlenné válását, megírja ezen második álarc pusztulását is, mintegy feláldozva saját épségéért. Ennek a mediális pozíciónak a metaforája a kettőjük közt létrejött alku, mely a trópusokkal megterhelt nyelv lecsupaszításában megkegyelmez a trópusok felének, mintegy

belátva, hogy ezek nélkül nem lehetséges a megszemélyesítés, a maszk elkészítése. Az egyik maszk, Esti Kornél az álarc önreflexivitásában érdekelt, míg a narrátor a maszk álarc voltának eltüntetésében. Az elbeszélő az álarcok elkészítéséhez elengedhetetlen nyelvi trópusrendszert a másik, halandó, sőt, elpusztítandó álarc szájába adja.

Radikalizálva és sematizálva az értelmezést két út állhat elő. Egyrészt a mű az esztéta pozíció művészi halhatatlanság-mítoszában harca a modernség későbbi fejleményének metafizikai elvárásokat visszaszorító tapasztalatával szemben, mely nem hisz a művész(et) univerzalitásában. Ebben a felfogásban az *Esti Kornél* az esztéta bosszúja, s maga Esti Kornél azért hal meg, mert azt hiszi, a tükörben valóságot lát, s a művek, akár a gyerekek, meghalnak (így értelmezi a demitizált utómodern művészettapasztalatot egy klasszikus modern szemlélet).

Ha viszont a mű implicit szerzőjét, horizontjának egészét kutatjuk, adódhat egy másik kézenfekvő interpretáció. Ezek szerint a klasszikus modernség horizontjának, és az azt szétbontó, a metafizikai várakozásokat lassan visszaszorító új horizontnak a konfrontációja az új tapasztalatot birtokló, és a régi művészetmítosza épülő álarcok kettősségében jelenik meg. E kettősség a mű horizontjának kettéhasadását implikálja. A halhatatlan művészet és a művészet halhatatlanságában is kételkedő pozíció egyszerre van benne jelen. Ebből a szempontból a műben megjelenő figurák nem azonosíthatóak problémamentesen az egész mű legitimációjának igényével fellépő „meta-maszk” képével. az igazi diszkurzusharc azért folyik, hogy a mű szerzője és a műbeli szerző (aki nem feltétlenül azonos bármelyik szereplővel vagy narrátorral) kiegyenlítődjön (alignment), s az önéletrajzi vagy a tükör-pillanat (specular moment) megtörténjen, s megteremtődhessen a szövegen belül a nem szövegszerű arc illúziójának realitása²¹.

A tükör-pillanat létrejötte azon befogadói elvárásokat előfeltételezi, melyek a szöveg autenticitását a már említett szövegen kívüli konstrukcióhoz kötik. Ugyanakkor ahhoz, hogy a mű autentikusnak minősüljön, hogy létrejöhessen a valakinek tulajdonított szövegben a fent említett momentum, a szöveg mögött az olvasó meglássa az „író arcát”, s a puszta szöveg felszámolja saját szövegszerűségét azáltal, hogy valaki által mondottnak minősül, a befogadás számára elengedhetetlen a szöveg által csinált álarc „hitelessége”. Nem elég, hogy az olvasó meg akarja látni az arcot, annak az arcnak „arcszerűnek”, hihetőnek kell lennie. Az egyes

befogadástörténeti helyzetek/korszakok elvárásai változnak, s változik a maszkkészítés stratégiája is. Az *Esti Kornél* egy olyan korszakfordulón született, amikor a maszkokra vonatkozó elvárások jelentősen megváltoztak. Legalábbis úgy tűnik, a mű megváltozott befogadói előfeltevésekre épít. Maszkjának realitását a diszkurzusharc élessége, és a korábbi előfeltevések szerint hasadt horizont adja meg. A hagyományosnak nevezhető maszkkészítési paraméterek (biográfiai utalások, intertextuális kapcsolat más szövegekkel) mellett teljesen új az álarc „pszichológiai hitelessége”. Például hozhatjuk fel a nem összeegyeztethető hagyományok egyidejű jelenségét, mint skizofréniát (a narrátor és a főhős egyaránt látszik abban a bizonyos tükör-struktúrában), a valaki elhallgattatása révén létrejövő beszédet, az elhárítási mechanizmusok jelzését (a halálfélelmét szövegének egyik hősébe projektáló arc megöli ezt a hőst, így szabadulva meg szorongásától). A befogadástörténet számára azért jelenthet problémát az *Esti Kornél* értelmezése, mert a megszokottnál összetettebb eljárásokat használ a szövegen kívül lokalizált legitimációs struktúra megteremtésében.

Jegyzetek

1. Paul de Man: *Autobiography as De-fecement*. MLN, 1979, 919.
2. v.ö. Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Bp., 1990, 411.
3. pl. uo. 167., 447., 484., 501.
4. uo. 425., 523.
5. uo. 491., 497.
6. uo. 343., 522.
7. uo. 504., 522.
8. uo. 511.
9. uo. 19.
10. *Esti Kornél*, 217., 221.
11. uo. 219. és Kosztolányi Dezső: *Novellák*. Bp., 1957, 3.k., 176.
12. *Esti Kornél*, 182.; *Novellák*, 198.
13. uo. 179.

14. pl. uo. 149.

15. uo. 221.

16. *Esti Kornél*, 162.; *Novellák*, 212.

17. *Esti Kornél*, 20.

18. ld. az intertextuális kapcsolatot az *Ének a semmiről* és a *Novellák*, 223. között.

19. *Esti Kornél*, 18., 34., 40., 41., 91., 121., 146., 157., 201.

20. az idézetek sorrendben: *Nyelv és lélek*, 421., 173.; *Esti Kornél*, 22.

21. de Man, i.m., 921.