

BAZSÁNYI SÁNDOR

„Lassan leszálltam”

Kosztolányi Dezső Esti Kornéljának Tizennyolcadik fejezete (melyben végül az elmúlás kerül terítékre)

(„Ordított a szél...”)

Míg Kosztolányi Dezső 1933-as *Esti Kornél*-kötetének – részben tájoló, részben félrevezető – *Első fejezete* előzékenyen „bemutatta” nekünk a címadó hőst, addig a *Tizennyolcadik fejezetben* Esti Kornél immár jelentőségteljesen „elbúcsúzkodik az olvasótól”.^{*} Az alcímek protokolláris alak hasonlóságát, egymásra utaltságát, ezáltal a kötet keretes szerkezetének, egyáltalán a tudatos szerkesztettségnek az érzetét erősítik a nyitó- és zárónovellák kezdőmondatai, amelyekben a hangsúllyal említett időjárási és évszakviszonyok – mondhatni – még tovább fokozzák a leírt alaphelyzetek jelentőségét. Egyfelől az első novella „szeles, tavaszi napja” mintegy feléleszti az elbeszélő vágyát a régóta nem látott Esti iránt, és egyúttal ígéretes távlatot nyit a szövegfűzér terébe és idejébe belépő olvasó előtt; másfelől meg nem tudjuk nem a kötetlezárás szerzői gesztusával egyenértékű elmúlás stilizált témájának a fényében olvasni az utolsó fejezet télre utaló fordulatait – akár a nyitóbekezdést: „Ordított a szél – szólt Esti Kornél. – A sötétség, a hideg, az éj jeges virgáccsal vert végig s összekarmizsálta arcomat”; akár a hős lelkiállapotára vonatkozó költői képet: „... mintha sírnék vagy megolvadt volna bennem az élet, mely még nem fagyott jégkupaccá”; vagy akár a pusztaság leírását: „Téli kabátom zsebébe rejtettem meggémberedett újjaimat.” Ráadásul a villamosút allegorikus igényű megjelenítése során sajátos nyugvópontra jut a kötet egészét át- meg átjáró utazásmotívum is.

Mondhatni Esti a kötetben mindvégig erre a végső utazásra készült. Ennek a villamosútnak az előkészülete volt tehát a sikeres érettségi követő itáliai út, a közel-keletről hazafelé tartó út, a Bulgárián át Törökország felé vezető út, a budai kiskocsmába megérkező hős portugáliai útja; vagy éppen az utópia/disztópia és a paródia formáit idéző, s így a *Tizennyolcadik fejezet*

* A fejezet kötetbeli címe: *Tizennyolcadik fejezet*, melyben egy közönséges villamosútról ad megrázó leírást, s elbúcsúzkodik az olvasótól.

allegorikusságával némileg rokonítható úti kalandok a „becsületes városban” és a „világ legelőkelőbb szállodájában”. Esti tehát ezúttal pontot tesz az utazásai végére; vagyis miután – az első novellában megfogalmazott „útirajz” értelmében – számos változatban kikezdi (átírja, bagatellizálja, parodizálja...) az utazás hagyományos irodalmi műfajokban ábrázolt, célirányos formáit, lezárásképpen a létezés legvégső célja, az elkerülhetetlen végesség vonatkozásában összpontosítja (allegorizálja) annak értelmét. Kérdés, mennyire őrizhető meg ebben az egzisztenciális léptékű összefüggésben a megelőző utazásnovellák kritikai, mivel az utazás célképzetét vagy -eszméjét játékosan újrairó jellege.

Az 1932 februárjában *Utam* címmel megjelent novellában egyébként nem szerepelt Esti Kornél, vagyishogy nem ő volt a különös villamosútról szóló beszámoló alanya. És a kötetbeli változatban is csak azáltal lett ő a második elbeszélő, hogy gondolatjelek közé szorítva bekerült a neve az első elbeszélő által megfogalmazott legelső mondatba: „... – szolt Esti Kornél. –...” Vagyis csupán egyetlen apró technikai beavatkozás révén változott át Kosztolányi vallomásos jellegű (nek is tekinthető) 1932-es novellája az 1933-as kötet hangsúlyos helyére szerkesztett Esti-novellává. Ami – túl az életrajzi író (Kosztolányi 1), a kötethez rendelhető szerző (Kosztolányi 2), valamint a szövegben megnyilvánuló első és második elbeszélő (Esti 1), meg persze a főhős (Esti 2) közötti távolságok nyomatékosításán – értelmezhető akár valamiféle ars poeticus jellegű íráscselekedetként is: az irodalomban éppenhogy ilyen kicsinységeken múlnak a lényeges dolgok. Más szóval, nem lehet eléggé hangsúlyozni egy adott szöveg akár legcsekélyebb elemének a jelentőségét vagy jelentésségét, a jelentőssé vagy jelentéssé válás állandó lehetőségét, a lehetőség anyagszerű valóságát. Az értelmezésre váró szavak (mondatok, bekezdések, fejezetek...) anyagszerű jelenlétét. Az *Esti*-kötet sokak számára nehezen elfogadható, ámde tagadhatatlanul létező sajátosságait kritizáló Babitsot célzó *Esti Kornél énekének* híres fordulata a „sekélység” voltaképpeni „mélységéről” most épenséggel ezt jelentheti: az adott szépirodalmi szöveg egészével szemben támasztott nagyigényű elvárásaink helyett figyeljünk inkább a megértendő és értelmezendő részletekre; vegyük észre, sőt tartsuk becsben a „sekélységet”, továbbá annak saját „mélységét”. Akár egyetlen aprócska betoldás elbeszéléstechnikai következményét, és az elbeszéléstechnikai következmény további jelentőségét. Hogy például mi van akkor, ha nem egyetlen (akár még az íróval is összekeverhető, vagy legalábbis a szerzőhöz valamivel közelebb álló) névtelen elbeszélő vall a szokatlan téli villamosutazásról, hanem az első elbeszélő által helyzetbe hozott második elbeszélőt, Estit halljuk – aki (nek szereplői énje) egyúttal a kötet ellentmondásoktól és homályosságoktól egyáltalán nem mentes hőse. Hogy tehát miféle ábrázolástechnikai játék bontakozik ki az elbeszélő Esti és a szereplő Esti között; mely

utóbbi természetesen nem azonos az előbbivel, noha alapvető köze van hozzá.

A „sekélység” és „mélység” játékos tüköralakzatát vezeti be a szokásosan túlbeszélt alcím is, amelyben a szerző – még az „elbúcsúzás” etikett-formulájának említése előtt – egyfelől a téma „közönséges” természetét, másfelől a témakezelés „megrázó” voltát hangsúlyozza: „... melyben egy közönséges villamosútról ad megrázó leírást...” És persze, a novella kitüntetett helyi értékének megfelelően a kötet egészére is érvényes lehet a jókora befogadói nyitottságot (kedvet, játékosságot, kíváncsiságot...) igénylő kettős könyvelés a szerző (illetve az elbeszélő) részéről. A „mélység látszatának” értelmében ugyanaz a motívum, ugyanaz a szövegmozzanat, ugyanaz a kifejezés lehet egyszerre „közönséges” és „megrázó” – mint például a *Tizenötödik fejezet*ben hangsúlyosan felbukkanó „karbunkulus” szó esetében (amely egyaránt jelenthet vörös színű drágakövet és vörösen izzó, gennyes kelést). Hiszen az Esti-féle poétika szövegövezetében a kettő nem dogmatikusan kizárja, hanem ironikusan feltételezi egymást: „fölszín” a „mélységet”, és „mélység” a fölszín”. Nem volna szerencsés hát túlértelmezni és túlértékelni a *Tizennyolcadik fejezet* tagadhatatlanul allegorikus szövegmozzanatait, mint ahogyan nem volna ajánlatos teljességgel eltekinteni az elmulás ősrégi témáját pontos arányérzékkel helyzetbe hozó szerzői szándéktól sem; lévén hogy (tényleg) a végességhez viszonyuló esetleges létezés (tényleg) ironikus ábrázolását olvassuk. Nem véletlenül hivatkozik a novella ironikus hangfekvésére érzékeny Bengi László az egyébként igencsak iróniamentes Heidegger – Adorno által a tulajdonképpeniség üres zsargonjaként kritizált – fogalomparájára a halálhoz viszonyuló lét tulajdonképpeni (*eigentlich*) és nem-tulajdonképpeni (*uneigentlich*) lehetőségformáiról, amelyek tehát ezúttal, Kosztolányi művében ütőképesen keverednek az egyszerre „közönséges” és „megrázó” villamosút leírása során. Mert míg a szereplő Estit – legalábbis eleinte – inkább a nem-tulajdonképpeni viselkedésmód jellemzi, addig az elbeszélő Esti, ha nem is tulajdonképpeni, de legalább kevésbé nem-tulajdonképpeni módon viszonyul saját elbeszélt történetéhez, saját szereplői énjéhez. A halál, a végesség tulajdonképpeni módon – *per definitionem* – nehezen vagy inkább sehogyan sem feldolgozható ténye egyébként is számos formában feltűnik az eklektikus Esti-kötet novelláiban; például a *Tizenkettedik* és *Tizenhatodik fejezet*ekben, amikor is az elmeorvos Zwetschke és az alamuszi Elinger vigyorognak ínyüket villogtatva, miközben bejelentik családtagjaik halálát. Vagy akár más Esti-írásokban, a *Tizennyolcadik fejezet* párdarabjának tekinthető, ezúttal tragikusra hangolt *Tengerszembe*li példázattól, *Az utolsó fölolvastól* a zavarba ejtő példázatoságba torkolló *Világ végéig* – most nem beszélve az emberi végességet változatosan tárgyaló egyéb Kosztolányi-művekről (novellákról, regényekről, tárcákról, költeményekről).

Érdeemes tehát felidézni Kosztolányi egyik kései, vagyis a halálhoz vezető betegség árnyékában fogant naplóbejegyzését:

Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb., stb. Émelyeg a gyomrom, hogyha korlátolt-ságukra gondolok.

Noha azért a „meghalás” vonatkozásában, a „gyomorémelyegés” előidézésének vágya vagy veszélye nélkül, nyugodtan szóba hozhatók bizonyos „társadalmi problémák”, többek között „a férfi és a nő viszonya” – miként a *Tizenyolcadik fejezet* szóba is hozza azokat, az utastér hierarchikus szerkezetétől az ott felbukkanó titokzatos nőig. Hiszen a végesség mint „egyetlen mondanivaló” éppenhogy nem kizárja, hanem határozott nézőpontból helyzetbe hozza az irodalom összes többi lehetséges „mondanivalóját”. Úgy is mondhatjuk, hogy a végesség témája mindig a végtelenségre nyílik – és nemcsak a magasztosságra csábító transzcendencia (nevezzük akár „semminek”, akár „nagy ismeretlen Úrnak”, vagy akár „a csillag / messze, kalandor fényének” [*Tizenötödik fejezet*]) szokásos értelmében, hanem a hozzá társítható egyéb témák akár legmeghökkenőbb változataiban is (amire azért bőven találhatunk példákat az *Esti*-kötet novelláiban – a bolgár kalauzzal folytatott rendhagyó beszélgetéstől [*Kilencedik fejezet*] a darmstadti elnök filozofikus alvásban át [*Tizenkettedik fejezet*] az apai aggodás torz tükrében megjelenő Pataki Lacika bejegyzéséig [*Tizenötödik fejezet*]).

(„... akár...”)

„Fölmászott egy tekintélyes, kövér ellenőr, akinek száz kilójától a zsúfolt koci csaknem kicsorrant, akár az a csordultig lévő kávécsésze, melybe egy jókora cukrot dobnak” (kiemelés tőlem – B. S.) – jeleníti meg az elbeszélő a kötet (és más *Esti*-novellák) egyéb kalauzaival rokon mellékalakot, aki ezúttal, a túlrajzolt költői hasonlat jóvoltából, vagyis az ábrázoló nyelv retorikus síkján mintegy, átmenetileg, megfosztatik emberi mivoltától. Stílusosan (vagy modorosan) túlcSORRANÓ párhuzammal: úgy változik át a túlsúlyos jegyellenőr kávéba pottyantott kockacukorra metaforikusan, ahogyan Kafkánál Gregor Samsa szörnyű féreggé szó szerint – és noha nem elhanyagolható az átváltozások közötti fokozatbeli különbség, azért mindkettő egyaránt a valóságtól eltávolodó, olykor lidércesen eltávolodó, szépirodalmi nyelv övezetében zajlik, ahol például egy hasonlat nem csupán vonatkozik a tárgyra, de egyúttal el is vonatkoztat attól. A hasonlítás mérlegalakzata ezúttal, a „tekintélyes, kövér ellenőr” esetében, ha úgy olvassuk, mintha inkább a hasonlító, semmint a hason-

lított oldalára billenne; és ez teljességgel megfelel a kötetfejezet valóságtól elemelkedett, azaz allegorikus jellegének, amely ezúttal – az Esti-féle poétika értelmében – lehetővé teszi, hogy az irodalomban (is) honos hagyományos emberkép, valamint az abból fakadó megannyi humanisztikus és moralizáló közhelyállomány épületes célzatú hangoztatása helyett felbukkanjanak az emberábrázolás, úgymond, vadabb formái.

Mert például a hasonlatformával rokonítható metaforikus alakzatok révén szépen-fokozatosan eljutunk az embertől az állaton át egészen a tárgyig, az ember, az emberi test szó szerint is tárgyiasított formájáig – ahogyan a villamos terében összezsúfolt utasok masszájára vonatkozó fordulatokban érzékelhetjük (amelyek a mai olvasó szemében óhatatlanul átváltoznak a 20. század legbotrányosabb embergyalázatának nyugtalanító előképévé): „Amint az ellenőr alagútát vájva az eleven testek között...” – „... egy viharos emberhullám...” – „E minden emberi méltóságából kivetkezett, összepréselt, bűzös állatsereglet...” – „... állati pofák...” – „Úgy viselkedtem, mint egy zsák.” (De még a buszon utazó nő „nyúlászor nyakbavetője” is baljós árnyalatot kap a bestiális emberábrázolás összefüggésében – mint amikor az említett Kafka-elbeszélésben a féreggé átváltozott ember egyszer csak ránéz a képes újságból kivágott és bekeretezett, szőrmealapot, szőrmeboát és szőrmemuffot viselő hölgy fényképére...) A hasonlat vagy a metafora, egyáltalán az irodalmi nyelv bármely alakzata képes minket kiforgatni az emberrel kapcsolatos megszokásainkból, a közhelyesült vagy intézményesült emberképekbe vetett kényelemszeretetünkéből. Ráadásul az Esti-próza ezzel párhuzamosan kiszólít minket a novellaciklus vagy akár a regény műfaját illető megannyi előzetes – humanisztikus színezetű – elvárásunkból is, a célelvű (ön)életrajziség tételezésétől a „mélység” eszméjének elkötelezett ember- és jellemábrázolás vágyáig.

„Tíz hasonlatodból megmarad öt” – szól a névtelen elbeszélő és Esti alkujának egyik sarkalatos pontja az *Első fejezet*ben. És valóban, noha akadhatunk hasonlatokra a kötet novelláiban, így a *Tizenyolcadik fejezet*ben is, de nem túl sokra. De azért nem is túl kevésre. Épp csak annyira, amennyit Esti „javíthatatlan romantikussága” megkíván, amennyi még nem feszíti szét a „költőhöz illő”, mivel „töredékes” történetmondás kereteit. Még ha ezúttal, a villamosutazás-novellában nem is a „tenger köpöcsészejéről” szónokló fiatal Esti (*Harmadik fejezet*) vagy a „vándor bolygók robogásáról” verselő érett Esti (*Tizenötödik fejezet*) szóképein furcsállkodunk, hanem örömünket leljük a kockacukor-hasonlatot magában foglaló kisprózában, a teljes kötetben nyomokban fellelhető (dekonstruált) fejlődésregény kicsinyített másában, ironikusan rezignált allegóriájában, illetve annak kidolgozott részleteiben. A „hasonlatok” itt már nem az Estire gyakor vagy olykor jellemző érzelmesség szolgálatában állnak, hanem éppenhogy kiélelítik az ifjúkori vagy költői érzelmesség-

től immár megszabadult Esti egyszerre tragikus („megrázó”) és ironikus („közönséges”) látásmódját. Ahogyan a prózáíró Kosztolányi ábrázolja az első novellában önmagát ugyan „költőnek” valló, ámde az utolsó novellában a költészet romantikusan érzélgős formájától – és egyúttal ifjúkori eszméitől – már jócskán eltávolodott Estit, aki második elbeszélőként, rezignált ízű hasonlatok és jelzők segítségével mesél „egy közönséges villamosútról” a választott allegorikus történetmondás keretein belül.

Ráadásul a *Tizennyolcadik fejezet* allegorikussága kényes határértéket foglal el a nyelv- és műfajkritikus, azon belül az irodalom hagyományos formáit jókora kedvvel és bőséggel parodizáló novellafüzéren belül. Hiszen hangsúlyos, bátor és izgalmas döntésnek tűnik, hogy az irodalom, az irodalmiság kiüresedett eszméit és írásmódjait folyamatosan ironikus pellengérré állító szerző „búcsúzásul” éppen a végesség, az elmúlás súlyos témájához illő (vagy méltó) irodalmi alakzatot, az allegóriát választja, amelynek szerkezete viszont igencsak emlékeztet az iróniára: az allegorizált villamosutazás „közönséges” látványának és „megrázó” jelentésének együttállása éppolyan feszültséget kelt az olvasóban, mint a mutatott látszat és leplezett lényeg meg nem fejthető együttjátéka egy ironikus kijelentés esetében. És míg a hagyományos allegória, ha vesszük a fáradságot, pontról pontra felfejthető, addig az irónia izgalmasabb változataiban nem gondolhatunk egyszerűen csak a kijelentés ellentétére, hanem *valami* – többféleképpen értelmezhető – *másra*. Most viszont, a novellafüzér utolsó darabjában azt érzékelhetjük, hogy a szerző éppenséggel a radikálisabb, vagyis a sugallt jelentés rögzíthetetlen másságán, meghódíthatatlan idegenségén alapuló irónia felől írja újra, bolondítja meg (dekonstruálja) az allegória szabályos formáját; lévén a villamosutazás nem egyértelműen „közönséges”, de nem is egyértelműen „megrázó”, hanem ez is, és az is. Ami teljességgel megfelel a kötet megengedő, az irodalom legkülönbözőbb műfaji és hangfekvésbeli változatait zabolátlannul felvonultató, eklektikusságában demokratikus poétikájának, amelybe minden belefér: a véletlenszerű ötleten alapuló történetmondástól (például *Hatodik fejezet*) az anekdotikus jellegű beszédkénszeren át (például *Tizedik fejezet*) az ironikusan átszínezett allegorikusságig.

(„Fönn a villamos tornácán...”)

A villamosutazás ironikusan allegorikus vonulatának talán legerősebb motívuma a többször felbukkanó Dante-párhuzam, amely egyúttal – miként az alcím és a nyitómondat – visszautal az *Első fejezetre*, annak *Isteni színjáték*-parafrázisára: „Már túljártam életem felén, amikor...” A villamoskocsi ugyanis a késő középkori itáliai költő hierarchikus pokolábrázolásának mintájára épül fel, ráadásul a tér leírásában többször is szerepel a

„tornác” illetve „perem” szó: „Fönn a villamos tornácán röhögtek rajtam...”; „Sokáig tartott, míg a tornácra kerültem.”; „Csak épp a peremen jutott számomra talpalatnyi hely.”; „Már nem közvetlen a kijárat mellett ácsorogtam, hanem a tornácra lévő csoport kellős közepébe ékelődtem...” Továbbá a kocsi tapasztható zsúfoltság is felidéri a dantei pokol iszonyatos klímáját: a feljárnál „emberfürtök” lógnak, belül pedig „viharos emberhullám” sodorja a hőst, aki „minden emberi méltóságából kivetkezett, összepréselt, bűzös állatseregletnek” látja a „dögletes levegőben” utazó társait. Sőt, a novella Dante-párhuzamát részletesen elemző Mártonffy Marcell szerint a második bekezdés nyitómondata – „Orrom sötétbíbor volt, kezem szederjes, körmeim lilák” – egyenesen „egy hullakamra látomását nyújtja”.

Miközben az elbeszélő a nagyon erős Dante-utalásokkal valóssággal mitizálja a villamoskocsi utasterét, egyúttal olyan társadalmi térré is változtatja, amely eszünkbe idézheti a *Második fejezet*ben a parlamenti alsó- és felsőházhoz hasonlított közösségi tér, vagyis a kocsiból lett általános iskolában, a „Vörös Ökör”-ben található osztályterem tagoltságát. Ahogyan a gyerekkori tárgyú novella elbeszélője határozottan különbséget tesz az első padokban helyet foglaló „úrigyermek” és az utolsó padokban ülő „parasztyermek” között, úgy a befejező darab Estije is vágyakozva tekint álldogáló utasként „az ülők kiváltságos társadalmára”. És míg a kisiskolás hős a két társadalmi csoport által meghatározott térszerkezetben talál magának ülőhelyet „valahol középpütt”, ahonnan felállva végül „bátran és értelmesen” mutatkozik be a szigorú tanítónak, addig a felnőtt utas szépenfokozatosan jut el a peron zsúfolt „tornácától” a tömeges belső állóhelyen, majd a félcombnyi szűkösű ülőhelyen át a kényelmes és kiváltságos ablakülésig. Így tehát mindkét novella a maga módján, saját tagolt tér- és időszerkezetén belül tartalmazza a fejlődésregény nyomait: az előbbi annak látszólagos nyitányaként (miképpen a *Harmadik fejezet* meg látszólagos folytatásaként), az utóbbi pedig allegorizált pótlékeként. És mindkettő megmarad a maga utalás-voltában. Végül is, a *Tizennyolcadik fejezet* allegorikus terében, azaz a társadalmi térként ábrázolt villamoskocsiban zajló fejlődésfolyamat mintegy banalizálja a Dante-párhuzamokkal megidézett mitikus térképzetet és fejlődésrajzot; vagy fordítva, az *Isteni színjáték* motívuma hozzásegíthet ahhoz, hogy jobban átérezzük a villamosbeli előrehaladás „közönséges” történetének „megrázó” voltát. Olvasás és értelmezés – az *Esti*-kötet egésze által felkeltett szabadságigény – dolga, hogy éppen melyik irányból közelítünk az ironikus allegóriához. És így Dante híres hermeneutikai megkülönböztetését a Szentírás betű szerinti és allegorikus értelméről tényleg sajátos módon alkalmazhatjuk az *Isteni színjáték* pokolábrázolását megidéző Kosztolányi-novella ironikus szerkezetének vizsgálata során.

Úgy látszik, hogy a mitikus és társadalmi párhuzamokat egyaránt felvonultató *Tizennyolcadik fejezet* nem váltja, nem válthatja meg az *Esti*-kötet hiányelvű poétikáját; allegorikus jellege inkább csak tovább fokozza (gazdagítja és színesíti) a novellafüzér lefegyverző eklektikusságát. A záródarab egzisztenciális allegóriája nem lehet megoldásérvényű magyarázat, még ha ennek feltételezésére is csábít kitüntetett helye a kötet szerkezetben. Mint ahogyan a főhős jellembeli furcsaságaira és a könyv műfaji sajátosságaira kihelyezett első novellát sem vehetjük egyfajta olvasási útmutatónak (hogy tudniillik miféle alakmásként tekintünk Esti Kornélt, meg hogy miként vélekedjünk a tizennyolc fejezet regényszerűségéről vagy éppen -szerűtlenségéről), inkább valamiféle rafinált poétikai félrevezetésnek. És még a villamos utasterében nyomatékosan megjelenített, az arctalan tömegből egyes egyedül kiváló nő is csak ugyanolyan véletlenszerű hirtelenséggel bukkan fel, mint amilyen gyorsan tűnik el nem sokkal később.

(„... egy nőt.”)

„Ekkor megpillantottam egy nőt” – írja az elbeszélő Esti azon a ponton, amikor a szereplő Esti már-már feladja villamosbeli „küzdelmét”. És mintha az ismeretlen nő erőt adna neki a további utazáshoz, illetve az egyre jobb helyekért folytatott harcához. Miként az *Isteni színjáték* szintúgy egyes szám első személyű elbeszélő hőstét lelkesíti Beatrice, aki a Purgatórium után át is veszi Vergilius kísérszerepét, és kalauzolja el Dantét egy másik, még makulátlanabb – a legmakulátlanabb – nőhöz, Szűz Máriához. És ha már ilyen messzire jutottunk a világirodalmi párhuzam jóvoltából: a Dante-motívumokkal sugallt összefüggésben nem tudunk nem fontosságot tulajdonítani a villamosbeli nő „egyszerű arcának”, „szelíd, tiszta homlokának”, illetve a Mária-ábrázolások meghatározó színét idéző „kék szemének”, amely ráadásul az elbeszélő Esti beállításában („Úgy rémlett...”) a „megvigasztalás” már-már szakrális eszméjét sugározza:

Engedte, hogy nézzem őt s én úgy néztem kék szemébe, mint a betegek abba a kék villanymécsesbe, melyet éjszaka gyújtanak meg a kórtermekben, hogy a szenvedők mégse legyenek egészen egyedül.

A tömegközlekedés során elkerülhetetlen „közönséges” szemkapcsolat ezúttal – az allegorikus jellegű szövegövezetben – az emberi szenvedés iránti együttérzés „megrázó” összefüggésébe emelkedik; ami ráadásul még valamiféle túlvilági távlatot is sejtet a novella egészét meghatározó elmúlásérzettel rokonságba hozható betegség hasonlat révén.

Ugyanakkor a „megvigasztalás” nem e világi távlatára nyíló szempár éppenséggel ahhoz ad erőt Estinek, hogy folytassa na-

gyon is e világi küzdelmét, amelynek során – „... míg én az élet vad viadalát vívtam” – azonban gyorsan elfeledkezik annak értelmet adó szépségéről, a nőről: „Elvesztettem mindörökre.” Ami akár úgy is olvasható, mint a Dante-féle háromfázisú túlvilági utazás végső értelmének a visszavonása: a Beatricéhez köthető, mi több, általa beteljesített eszme ironikusan rezignált abortálása. Noha persze az *Esti*-novellában szó sincs a Pokol övezetén túli tájékokról, Purgatóriumról, netán Paradicsomról; csakis a pokoli fülledtségű villamoskocsi van. Innen nézvést a Dante-mű három fokozatban kibontott eszméje – metaforikusan mondva: trimeszter-szerkezete – ezúttal megreked az első szakasz poklában, illetve a novellaformának megfelelően félbeszakad akkor, amikor az utas elhagyja a végállomásra befutó villamost. Mindenesetre az „élet vad viadalát” sikerrel teljesítő, közben viszont a küzdelem tulajdonképpeni értelmének sejtetett zálogát, a nőt „mindörökre elvesztő” hős elmondhatná a *Boldog, szomorú dal* summázatával: „Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben.” És jól tudhatjuk: Kosztolányi, akár költőként, akár prózaíróként, sosem a „közönséges” valósággal ellentétes „megrázó” tapasztalatról beszél, hanem éppenhogya a „közönséges” (hiányelvű) valóság „megrázó” (telített) voltát ábrázolja – ezúttal egyszerre mitikus-egzisztenciális hangulatú és társadalomrajzi igényű összefüggésben.

A villamosbeli nőhöz rendelhető hagyományos értékkepzetek egyike lehetne – nem utolsósorban a Dante–Beatrice-párhuzam jóvoltából – a szerelem. Ámde ez a szál végül is kiaknázatlan marad a novellán belül. Mint ahogyan a kötet egyetlen novellájában sincs jelen a szerelem igazán kimélyített és rétegzett formája – viszont elváltoztatott módon feltűnik a *Harmadik fejezet* lidérces csókjelentében vagy az *Ötödik fejezet* utcalányepizódjában; játékosan a *Hetedik fejezet* vonatbeli enyelgésében; anekdotikusan a *Tizedik fejezet* szerelmi bánatból kútba ugró Zsuzsikája révén; vagy éppen parodisztikusan a *Nyolcadik fejezet* szépirodalmi pályára készülő újságírójának a víziójában: „– Mondd, például jó ez? A nő feljön a lakásomba. Figyelsz?” A *Tizennyolcadik fejezet* elillanó női szereplője tehát felfogható a kötetbeli nőábrázolások egyik alkalmi, a választott allegorikus formának megfelelő mitikus változataként, valamint a nő alakjához hagyományosan tapadó szerelemképzet ironikus pótlékaként is. Ugyanúgy egyébként, ahogyan a költészet, az irodalom legmagasabb rendű eszméje helyett is csupán annak parodisztikus(an telített) hiányalakzatait leljük a kötet számos pontján.

Mert idézzük csak fel, mit gondol a kötetűs a *Tizenharmadik fejezet*ben a szépirodalom által megszólaltatott témák és eszmék magasztosságára hivatkozó özvegy szavai nyomán: „Ne keverjük össze a dolgokat. Ez irodalom.” És ez is irodalom: az *Esti*-kötet is, és annak zárófejezete is; mely utóbbiban *Esti* nem csupán a lehetséges(ségében elfojtott) szerelmi szálat magában foglaló történet szereplője, hanem elbeszélője is.

(„Végállomás”)

Nézzük a novella utolsó előtti bekezdését:

Most elfogott a vágy, hogy élvezzem diadalomat. Épen ki akartam nyújtani zsibbadt lábaimat, hogy végre pihenjek és pihegjek, hogy végre föl is lélegezzem, szabadon és boldogan, amikor a kalauz odalépett ablakomhoz, kifordította az útírány-jelző táblát s ezt kiáltotta: „Végállomás”.

A kötet végére szerkesztett novella zárlatában elhangzó kiáltás a villamoskalauz szájából egyfelől fogadható Esti „Igen” kiáltásának távoli tükröződéseként, amelyet ő a bolgár kalauzhoz intézett a *Kilencedik fejezet* zárlatában; de másfelől odafüleshetünk a hangsúlyos felszólítás jelentésbeli rétegzettségére is. A kalauz harsány megnyilvánulását érthetjük ugyanis: (1) szó szerint, a „közönséges” téli villamosutazás vonatkozásában; (2) szimbolikusan, az egzisztenciális sugallatával „megrázó” allegória jegyében; vagy akár (3) a kötet poétikai síkján, amennyiben a szerző a maga eszközeivel, áttételesen utal a tizennyolc darabból álló novellafüzér lezárására. Hiszen a kötet minden egyes érintette megérkezett a „végállomásra”: Esti mindvégig megfoghatatlan természetű hősként, sőt olykor második elbeszélőként; a névtelen első elbeszélő a nyitónovella szerződésében vállalt feladatát példás technikai változatossággal teljesítő tudósítóként; a szerző a jócskán eklektikus kötetszerkezet magabiztos kézben tartójaként; az olvasó pedig mindennek hálás fogyasztójaként. Mindenki elégedett lehet tehát magával, hiszen megnyugodhat, hogy valaminek a végére ért, hogy méltó formában, igazán kielégítő módon zárult számára az *Esti Kornél* című novellafüzér nyelvi kalandja. (Hasonló módon ér véget egyébként az 1936-os *Tengerszem*-kötet *Esti Kornél kalandjai* című ciklusa, tudniillik a három évvel korábbi kötet *Tizennyolcadik fejezetének* – ezúttal egyes szám harmadik személyben előadott – ikernovellájával, *Az utolsó fölolvassással*, amelynek legvégén a főhős ráadásul tényleg meghal. Meg hát a későbbi ciklus legelső novellája, az *Omelette à Woburn* is ugyanúgy az Esti-életrajz legkorábbi fázisát jelenti a tizenhét darabból álló szövegfüzérben, mint az 1933-as kötet bevezető írását követő tizenhét további novella első néhány darabja, leginkább talán a *Tengerszembeli Esti*-sorozat nyitószövegével rokonítható *Harmadik fejezet*, amely szintén a főhős egyik ifjúkori utazásáról szól.)

Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy Kosztolányi kötete, annak mindegyik novellája, azok minden egyes porcikája éppen hogy ellene *van* az ilyesféle megnyugtató együttállásoknak, amennyiben hangsúlyosan, nemritkán provokatívan, az egységelvű és hierarchikus előfeltevések ellenében, pontosabban azoktól függetlenül, önmagában érvényesen létezik – a békés egymásmellettség mellérendeléses poétikája értelmében.

És hát a kötethős is, saját bevallása szerint, irtózik a „holmi bányu meséktől”, a hamis egységet teremtő „csirizelésektől” (*Első fejezet*), egyszóval az olvasóikat kiszámítható módon terelgető és nógató „hülye elbeszélők” átlátszó fogásaitól (*Tizenkettedik fejezet*). A közös írásra szerződött névtelen elbeszélővel a *Hatodik fejezet*-ben sétálgató Esti sokkal inkább olyan szerző óhajt lenni, aki „eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen” dolgokat ír, olyasmiket, amelyek „eléggé fölbőszítik azokat, akik az irodalomban lélektani megokolást, értelmet, erkölcsi tanulságot keresnek” (*Hatodik fejezet*). Nehéz volna mindezek fényében túlságosan komolyan venni az Esti-novellafűzér (látszólag) megnyugtató zárómozzanatát; vagyis olyan súlyú, már-már epifániászerű szövegfordulatnak tekinteni, amelynek fényében valamiképpen egybeállna a kötet egésze – akár az abszolút célba rendezettség átfogó ígésében, akár a beteljesített végcél szempontjából immár mellékesnek bizonyuló átmeneti zavarok, műfaji-poétikai bizonytalanságok eltussolása árán. Merthogy az utolsó fejezet egzisztenciális allegóriájával, annak kulcsszerű példázatosságával, bármennyire is úgy tűnik, nem oldódik meg semmi, nem semlegesítődik a kötet megannyi zavarba ejtő sajátossága, nem „csirizelődik” a névtelen elbeszélő és Esti Kornél közös vállalkozása valamiféle szabályosan végigvitt, majd szépségesen lekerékített epikai csúcsteljesítménnyé, „holmi bányu mesévé”. Legalábbis akkor nem, ha tényleg komolyan vesszük a kötet egészének és részleteinek a befejezésre is érvényes ajánlatát a szövegvilág saját értékeiről, és nem hagyjuk magunkat megkísérteni az egyes novellákban (módjával) felbukkanó legharsányabb vagy legépületesebb ajánlatoktól. Vegyük észre például, hogy ami a zárónovella magvas üzenetének tűnik, az valójában csak látszat, az *Esti Kornél éneke* fordulatával: „mélységek látszata”, amelynek (nem látszat)értéke éppenhogy felszámolhatatlan látszatvoltában van. Hogy nem megoldás, csak annak látszik. Az allegorikus példázat műfajával játszó, azt ironikusan megidéző látszatomegoldás, amelynek így csakis – és ez azért nem kevés! – poétikai jelentőséget tulajdoníthatunk.

Nem is beszélve arról, hogy az egzisztenciális súlyú allegóriává kerekedő villamosutazást elbeszélő Esti sem feltétlenül úgy viszonyul a történetben szereplő Estihez, mint aki már minden tekintetben célba érkezett volna. Leszámítva egyet: a tizenhét novella szaggatott ívében elbeszél s így mérsékelt (nem életrajzi vagy lélektani értelemben vett) önazonosság poétikai teljesítményét.

(„Elmosolyodtam.”)

Nézzük végül az utolsó bekezdést:

Elmosolyodtam. Lassan leszálltam.

Kérdés, vajon ki mosolyog a novella legvégén. Merthogy szó szerint az elbeszélő történet *immár* rezignált hőse volna az, aki mosolyogva tesz eleget a kalauz felszólításának, amely éppen-séggel megfosztja őt a tartós „harci kedvvel” végigvívott villamosbéli küzdelem becses jutalmától, a kényelmes ablaküléstől. De feltehetően a *már eleve* rezignált elbeszélő Esti is ugyanúgy mosolyog a szereplő Esti mosolyának felelevenítése során. És valószínűleg a legelső mondat gondolatjeles technikai közlésében végérvényesen háttérbe húzódott névtelen első elbeszélő is szívesen csatlakozik a hangsúlyos novellazáró mosolygáshoz. Meg hát a novella és egyúttal a teljes kötet szerzője is az ábrázolt pillanatban összpontosuló érzülettel, mintegy mosolyogva váltja be azt, amit a *Tizennyolcadik fejezet* alcímében ígért, és így, ezzel a barátságos gesztussal „búcsúzkodik el az olvasótól”. És persze az olvasó sem tudja nem jóleső mosolygással nyugtázni a novella és egyúttal a kötet végén olvasható zárójelenet ünnepélyesen egyszerű szépségét, a bonyolult szépségekben, azaz értelmezésre serkentő ellentmondásokban és homályosságokban, mindenféle „sekély mélységben” és „mély sekélységben” bővelkedő kötet dallamos (alliterációval és hosszú mássalhangzókkal finoman kizengetett) búcsúmondatát: „Lassan leszálltam.” Hiszen talán ezen a ponton, a mosolygással jelölt ön- és világismeret ironikusan rezignált összalakzatában kerül legközelebb egymáshoz az elbeszélő Esti és a szereplő Esti, akik persze technikai értelemben (például az elbeszélő múlt idő töretlen használata révén) továbbra is nyilvánvalóan különböznek, ámde az elbeszélő önazonosság tekintetében mégiscsak meggyőző egységet alkotnak. Ahogyan a szereplő Esti megérkezik a végállomásra, úgy érkezik meg az elbeszélő Esti őhozá, azazhogy, végső soron, saját elbeszélhető történettel rendelkező önmagához: immár együtt mosolyognak az egészen – a szerző, az első elbeszélő és az olvasó társaságában. (Egészen másként zárul viszont a *Tengerszem* egyes szám harmadik személyre hangszerelt ikernovellája, *Az utolsó fölolvadás*, amelyben Esti éppenséggel nem megnyílik, hanem teljességgel elzárkózik, amennyiben a meghívó jellegű mosolygás helyett mereven bámul a szállodai folyosó tükrébe, miközben „kidülled mind a két szeme”; és így is éri őt a halál: „... most is nézi magát a tükörben.”)

A novella- és egyúttal kötetzáró bekezdés szövegsíkján több értelemben megtelepedő mosolygással olyan megengedő távlat nyílik a kötet olvasója előtt, amelynek fényében érvényesen összeállhat, békésen egymás mellé rendeződhet mindaz, ami külön-külön, önmagában véve talán (de nem feltétlenül) zavaróan

hatna – ahogyan például a tartalomelvű „mélység” eszméjének elkötelezett, következésképpen elvárásaiban óhatatlanul csalódó Babits nagy hatású kritikájában tapasztalhatjuk. Vagyis nem csupán a(z egzisztenciális) példázatosság célirányos olvasásmódjának kiszolgáltatott, ráadásul hangsúlyosan a novellafüzér végére szerkesztett darab találhatja meg a saját helyét, helyi értékét az eklektikus-demokratikus nagyszerkezeten belül, hanem a *Tizennyolcadik fejezet* ironikus allegóriáját is bátran, mintegy mosolyogva fogadhatjuk, és értelmezhetjük a kötet egészének egyik lehetséges szövegképviselőjeként – a többi tizenhét mellett.

Merthogy végül is az *Esti Kornél* című Kosztolányi-kötet erre taníthat meg minket, ehhez hozhat kedvet: szabadon, mindenféle megszokástól vagy előítéllettől függetlenül, egészen egyszerűen, kíváncsi örömmel olvasni és értelmezni. Olvasni és értelmezni az elbeszéléstechnikai, ábrázolásbeli és műfaji-stiláris tekintetben nagyon különböző egyes novellákat, valamint az egyes novellákból zavarba ejtő módon (értsd: izgalmasan) összeálló teljes novellafüzért, annak felszámolhatatlan, ugyanakkor sokféleképpen megközelíthető egyediségét.