

MARIANNA MONDJA

Azt ígérte, megismerteti velem – mint zajos partin a szakmai előmenetelem szempontjából fontos személyiségeket – az északi félteke cirkumpoláris csillagképeit. Engem azonban a Dél Keresztje érdekel, amit ő sohasem láthat. És hogy kívárja, amíg a házasságom többé nem viszi előre a szerelem tehetetlenségi ereje. Akkor majd magához házasít. De ma még, ha férjem átölel, megriasztott bivalycsorda: szétszaladnak gondolataim.

Bazsányi Sándor

„ÍGY JÖTT LÉTRE EZ A KÖNYV”

**Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának Első fejezete*
(mely bevezet a tárgyba és a műfajba)**

Réz Pálnak, a Kosztolányi-olvasók nevében

„Biztos van ilyen, hogy valaki leül egy reggel, hogy novellafüzért fog írni, de inkább az történik, hogy utóbb rájön, a szövegei valahog összetapadnak.”

(Parti Nagy Lajos)

„...fontosabb eszköz a szövegmagyarázat, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése.”

(Kosztolányi Dezső)

(„Már túljártam életem felén, amikor...”)

A Kosztolányi-pályatárs Babits által lefordított ISTENI SZÍNJÁTÉK első sorát (tartalom! tartalom!) idéző nyitómondat, amely egyúttal a Dante-kortárs Boccaccio DEKAMERON-jával (forma! forma!) rokonítható novellafüzér nyitánya – tehát a *Pesti Hírlap* 1933. április 9-i számában a hatásvadász ESTI KORNÉL LELEPLEZÉSE címmel megjelent írás nem kevésbé hatásos felütése máris bevezet minket a rá következő hónapban napvilágot látott ESTI KORNÉL-kötet összetett szövegvilágának kellős közepébe. Azaz nyílegyenesen odakormányoz a sokszor és sokféleképpen feltett *Esti-kérdés* közvetlen közelébe, amely nem is

annyira a nagy és súlyos *miért*, mármint hogy „*miért nő a fü, hogyha majd leszárad*”, mint inkább a kicsinységekre és részletekre odafigyelő *milyen*, mármint hogy „*mily sekély a mélység és / mily mély a sekélység*”. (Nem mintha nem érzékelhetnénk a fiatal Babits saját ESTI KÉRDÉS-ÉNEK hatalmas ívében a példaként vett „*piciny fűszál*” törekeny szépségét, vagy mondjuk Kosztolányi SZEPTEMBERI ÁHÍTAT-ÁNAK végén az ujjongó „*miért*”-ek széles panorámáját.)

A többféleképpen feltehető *Esti-kérdés* most leginkább így szólna: *milyen* párhuzamok – és nem azonosságok! – mutathatók ki a tizennyolc számozott novella szerzője, elbeszélője és címadó hőse (aki olykor második elbeszélő) között; továbbá az egyes novellák szerzői, elbeszélői és hősei között; és nem utolsósorban mindeme kétes létmódú figurák és a dokumentált életrajzzal rendelkező Kosztolányi Dezső (1885–1936) között? Nem éppen egyszerű kérdések. Sem feltenni, sem megválaszolni nem könnyű azokat. Még csak a titokzatos tárgyat és a rendhagyó műfajt meghatározó első novellán belül sem. Az viszont teljességgel bizonyosnak tűnik, és erre a bizonyosságra joggal támaszkodhatunk a nyitószöveg regényműfajt parodizáló alcíme (ELSŐ FEJEZET [MELYBEN AZ ÍRÓ BEMUTATJA ÉS LELEPLEZI...]) nyomán, hogy a novella egyenértékű, hiszen egymást kölcsönösen feltételező, azaz működőképesen és élvezetesen tükröző szereplői: az „*író*”, aki lerántja a leplet, és a „*hős*”, akiről lerántják a leplet. Ahogyan azt – a szándékoltnal modoros alcím közvetlen folytatásaként – a bombasztikus legelső mondat is sejteti.

De vajon mi volna a lényegi különbség a Kosztolányi-kötet hangsúlyos ELSŐ FEJEZET-ének nyitómondata és az alcímen túl a főszövegben is kifaragott regényműfaj tipikus nyitómondata között? Egyfelől: „*Már túljártam életem felén, amikor egy szeles, tavaszi napon eszembe jutott Esti Kornél.*” Másfelől: „*Minden regény így kezdődik: »Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltűrt gallérral.« [...] Érdekszigázás. Borzalmas.*” Kár volna tagadni, hogy egyképpen „*érdekszigázónak*” tűnik mindkét mondat, az elbeszélőé is és az Esti Kornél által idézett ismeretlen regényíróé is. Még akkor is, ha történetesen – legalábbis a *Sínházi Élet* 1932-es évfolyamában publikált IRODALMI LEVÉL tanúsága szerint – a valamely „*feltűrt gallérú*” fiatalemberről szóló regényt „*találomra fölütő*” Kosztolányi hasonlóképpen „*sikolt föl az undortól*”, mint Esti Kornél. De gondolhatunk akár az 1927-es SAKÁLOK című Esti-novella fanyalgó hősére is, akit „*mindig untattak*” a kimódolt „*divatos kísértettörténetek*” – „*Ésszerű regényesség ez, kopott, szakállas hatásvadászat*” –; ugyanakkor barátja nógatására, hogy írjon „*mély dolgokról*”, csupán ásít egy jókorát; ami világos válasz. És még az 1931-es SÁRIKA női hangjától is csak azt halljuk, hogy „*az írők túlon túl kicsifrázzák történeteiket, ezzel pedig elrontják*”...

De visszatérve az 1933-as kötetet nyitó Esti-szöveghez: könnyen lehet, hogy az emlegetett titokzatos regénybeli fiatalember éppúgy a tavaszi szél miatt túri fel a gallérját, mint ahogyan az „*élete felén túljáró*” novellabeli férfinak is az áprilisi „*szél füttye*” idézi eszébe egykori barátját. Mindenesetre a novella címszereplőjének jókora baja van a regény műfajával. A novellát jegyző Kosztolányi meg mintha éppen szakítana a műfajjal, persze csak miután négy érvényes változatban kimerítette annak lehetőségeit: a NERO, a PACSIRTA, az ARANYSÁRKÁNY és az ÉDES ANNA után nem tudja megírni a tervezett MOSTOHÁ-T. Kosztolányi műhelyében a végül is töredékben maradt Csáth-regény helyett az 1933-as nyitószövegben eleve töredékesnek nyilvánított („*Maradjon minden [...] töredéknek.*”) Esti-novellák születnek, amelyek legelső darabja, a későbbi NYOLCADIK FEJEZET, történetesen 1925-ben keletkezett. Vagyis éppen akkor, amikor az utolsó regényt, az ÉDES ANNÁ-t író Kosztolányi pontosan negyvenéves volt. Mint ahogyan a nyitónovella elbeszélő hőse is – számszakilag lefordítva az első mondat Dante-toposát – éppen „*egy hete múlt negy-*

ven” akkor, amikor újra találkozik elfeledett gyerek- és ifjúkori barátjával, akitől pedig tíz évvel korábban fokozatosan eltávolodott: „*De miután elmúltam harmincéves, terhemre kezdett lenni.*” Az elbeszélő hőst akkoriban elviselhetetlenül zavarta Esti Kornél „*léhasága*”, aki viszont mélyen megvetette az ő „*nyárspolgári*” életmódját. És ezen a ponton nem tudnak nem eszünkbe jutni a harminckét éves Kosztolányi 1917-es versei, a BOLDOG, SZOMORÚ DAL és a MOST HARMINCKÉT ÉVES... kezdetű BÚS FÉRFI-ének, amelyekben a „*nyárspolgári*” (családi-pipás) létezés boldogságérzetét feszegeti a hön vágyott „*kincs*” hiányának tartós szomorúsága, miszerint: „*Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben.*” Nem csoda hát, hogy a harmincas éveiben járó lírai én otthontalanságérzete igencsak felerősödik az 1929-ben, vagyis éppen az Esti-novellák megírásának legdúsbabb időszakában keletkezett költeményben, amelynek címe: HA NEGYVENÉVES..., és amely tárgyában történetesen az 1925-ös első Esti-novellát író Kosztolányi életkorát idézi. Egyébként a NEGYVENÉVESEK című 1923-as újságcikk szerzője, az akkor még csak harmincnégy éves Kosztolányi szerint az ő írónemzedéke „*beérkezett*» és mégsem érkezett be, elismerték és mégsem ismerték el”; jó oka van hát a kétségbeesésre vagy legalábbis a számvetésre. Az alkotói számvetés lírai oldalának bő évtizeddel későbbi dokumentuma lesz a HA NEGYVENÉVES... kezdetű költeményt is tartalmazó 1936-os SZÁMADÁS-kötet; a prózai oldalon pedig jó okkal gondolhatunk a szintén 1936-ban megjelent TENGERSZEM-re, azon belül az ESTI KORNÉL KALANDJAI című ciklusra vagy éppen a három évvel korábbi ESTI KORNÉL-kötetre.

Talán nem túlzó párhuzam, ha az 1929-es költemény negyvenéves lírai énjének egzisztenciális válságát (tizenöt rímtelen sorba tömörített *midlife-crisis*át) óvatosan kapcsolatba hozzuk a negyvenéves prózaíró alkotói válságával, jobban mondva műfajváltásával: míg a vers „*józan és figyelmes*” beszélője, miután „*fölsóhajt*”, némán „*a fal felé fordul*”, addig Kosztolányi, háta mögött a négy megírt regénnyel és a félbehagyott MOSTOHÁ-val, beszédesen elfordul a kimerített nagyepikai formától, és olyan Esti-szövegeket kezd írni (1925-ben még csak egyet, 1927-től kezdve viszont egyre többet), amelyek később sajátos műfajú kötetbe (illetve még később kötetciklusba) rendeződnek. Nagyon úgy tűnik, hogy többszörös köze van Kosztolányinak, a költőnek Kosztolányihoz, a prózaíróhoz, vagy éppen a regényírónak a novellistához, továbbá mindnyájuknak az ESTI KORNÉL című kötet szerzőjéhez, valamint elbeszélőjéhez és persze címadó hőséhez is. Ugyanakkor azt is tudnunk kell, hogy ebben a rendhagyó családi körben, azaz a wittgensteini családi hasonlóságok logikája szerint szerveződő, laza és tartós irodalmi célközösségben (végső cél: az olvasó öröme), senki sem lehet azonos senkivel (sem az író, sem a költő, sem az Esti-novellák szerzője, sem az elbeszélője, sem a főhőse), ámde mindenkinek köze van mindenkire. Pontosabban mindenki (a fentiek mellett az olvasó is) a maga módján járul hozzá az összetett és rétegezett *Esti-kérdés* ha nem is végérvényes megválaszolásához, ámde érvényes, újra és újra történő feltevéséhez mindenképpen. A regény műfajától elbúcsúzó Kosztolányi elsősorban azzal, hogy negyvenéves korában elkezd Esti-novellákat írni, és hogy 1933-ban tizenhét kötetbe is foglal – úgy, hogy a tizenhét már megírt mellé ír egy tizenhétadikot, a bevezető jellegű ELSŐ FEJEZET-et. Előzékeny gesztusával mintegy belső – tematikus és műfaji ügyeket egyaránt láttató – ablakot nyit a könyv rendhagyó világára.

(„...*csecsemőkorom ősemberi homályába...*”)

Hiába kérlelte a névtelen elbeszélő anyja egykoron a szeretettel óvott fiát, hogy barátkozzon „*más fiúkkal, jóra való, tisztességes úrfiúkkal*”, ha egyszer ő csakis Esti Kornélhoz

vonzódott; lévén barátságuk kezdete az emlékezeten túli „*csecsemőkor őseemberi homályába vész el*”. Abba a tagolatlan és teljességgel át nem világítható övezetbe tehető, ahonnan egyébként a Kosztolányi-életműben – a meg nem írt MOSTOHA-regény híján – szórva-nyos motívumok és áthallások révén képviselt pályatárs és unokatestvér, Csáth Géza írásművészete is ered. Mindenesetre az életműben és az életrajzban egyaránt kimutatható Csáth-párhuzamon túl, vagy inkább innen, az anyai óvás ellenében védelmeszt „*őseemberi homály*” éppen hogy ahhoz a Freud által emlegetett „*óceáni érzéshez*” fogható, amelyet a csecsemő az anya mellett érez – még jóval azelőtt, hogy kikerülne (kiűzetne) a kulturális és nyelvi megszokások, sőt tiltások ama világába, amelyet leginkább a gyereket az anyától megfosztó apa testesít meg. A lélekelemzés jelelméleti vonatkozásaira figyelő Jacques Lacan szerint az apai elv egyik legkidolgozottabb formája: a nyelv „*szimbolikus rendje*”, ahol az otthonosságérzetétől, vagyis az anya érzéki közelségétől megfosztott nyelvhasználó a jelölés, a jelentés keresés végtelen nyitottságába, vágy és csalódás örökös vetésforgójába kerül. Az inkább elnyomó, mint felszabadító (Freud szavaival: inkább „*valóságelví*”, mint „*örömelví*”) kultúrát és rendet képviselő apa nyelve pedig előír és tilt, továbbá megítél és büntet.

Így például a novellabeli apa kifejezetten „*nem szíveli*” a „*léhűtő*” és „*gonosztevő*” Esti Kornélt, minek jóvoltából feddésében az anyai aggodás szólamának nyersebb változatát halljuk: „*Nem tudsz külön barátot szerezni. [...] Vagy te is ilyen züllött alak akarsz lenni?*” A gyengéd anya és a zord apa ezúttal – a freudi és lacani szerepleosztással ellentétben – közös gyékényen árul. Noha két eltérő hangfekvésben, ámde mégiscsak a freudi „*rossz közérzet kultúráját*” képviselik mindketten – a „*tudattalanba*” száműzött „*őseemberi*” mélységet jelölő (nevében is a sötétebbik napszak titokzatos voltát sugalló) Esti Kornél ellenében. (Úgy összetartanak a közös ellenséggel szemben, mint Kafkánál a féreggő átvaltozott fiú érdekszövetségre lépő szülei – a fiú okozta bajban, a baj elhárításában.) Az apa mellé szegődő anya egykori helyét – az „*óceáni érzés*” meghitt terét – tehát a tiltott gyerekkori barát foglalja el. Az anya elvesztésének hosszú távú traumája egyébként megjelenik számos Kosztolányi-műben; így például az Esti-kötet MÁSODIK FEJEZET-ében is, ahol a címszereplő anyja kénytelen egyedül hagyni szorongó kisfiát az elemi iskola folyosóján. Az első novella elbeszélőjének gyerekkori mása tehát éppenséggel a második novellában az anya által magára hagyott Esti Kornél hatására távolodik el a saját anyjától, aki immár az apával együtt képviseli mindazt, amivel viszont a „*züllött*” barát és a megtévedt fiú szembeszegül. Az „*óceáni érzés*”, az „*őseemberi homály*” iránti nosztalgia óhatatlanul rendellenessé, egyenesen amorálissá válik, és így végképp tiltás alá kerül.

Talán megkockáztathatjuk az állítást, hogy a „*léhűtő*” baráttal együtt tabusított „*őseemberi*” lélekrészre legpontosabban a Freud által kiötlött „*Das Es*” semleges és éppen ezért általános kategóriája utal, amelynek legpoétikusabb szinonimáját, az „*ősválami*”-t éppen Kosztolányinak köszönhetjük. Ráadásul olyannyira sikeresnek bizonyult a modern lélektannak elkötelezett szépíró nyelvi leleménye, hogy az 1923-as DAS ICH UND DAS ES fordítói (köztük a Kosztolányival munkakapcsolatban álló Hollós István) egyenesen megcserélték a címben szereplő két szó sorrendjét, azaz előrevették a poétikus tagot: AZ ŐSVALAMI ÉS AZ ÉN. A magyar nyelven 1937-ben megjelent Freud-mű (az akkor már nem élő) Kosztolányitól származó metaforája szoros rokonságban áll az 1933-as Esti-novella metaforikus fordulatával. „*Das Es*” – „*tudattalan*” – „*örömelví*” – „*óceáni érzés*” – „*ősválami*” – „*őseemberi homály*” – „*Esti Kornél*”... Olyan húzós szinonimasor, amely azonban nem feltétlenül vezet ama bizonyos „*homályba*”; legalábbis nem annak ön- és közveszélyes, mivel közvetlenül ható és romboló formájához. Az Esti-novellák ugyan

határozottan, sőt provokatívan kiszólítanak minket a kulturális megszokások és szabályok, *nyárspolgári*” rendjéből, de nem a moralitással szembeszegülő amoralitás (akcionista) mezejére, hanem a moralitást értelmező nem-morális esztétika (kontemplatív) játéktérére, ahol tehát semmit sem kell szó szerint venni, tudniillik a hétköznapi morális, netán moralizáló szótárának értelmében.

A *homo moralis*nak – tudhatjuk jól Kosztolányi megnyilatkozásaiból és (még inkább!) írásgyakorlatából – nem ellentéte, hanem értelmező alternatívája a *homo aestheticus*. Az esztétikai Kosztolányinál egészen egyszerűen csak azt jelenti, hogy hirtelen nem a megszokott módon, azaz teljességgel új vagy legalábbis nagyon meglepő szemszögből látjuk a dolgokat: a csúf lányt, a bolgár kalauzt, a szerencsétlen özvegyet, a beteg kisfiáért aggó Patakit... És noha az 1933-as ÖNMAGAMRÓL című írásban először azt olvashatjuk, hogy „*a homo moralis* ellentéte és ellenképe, *gyökeres* tagadása a *homo aestheticus*” (kiemelések: BS), mégiscsak fontosabbnak tűnik a sarkos szembeállításra következő, azt fellazító retorikai fordulat, amelyben a szerencsétlen özvegyet megverő Estiről szóló novella írója ezúttal arról a *homo aestheticus*ról beszél, „*aki elítéli az erőszakot, mert rút*”, és „*aki sohase túrné, hogy az izléstelenség arcul üssön egy öregasszonyt, akár vörös mosónő az illető, akár fehér grófnő*”. Hiszen a *homo aestheticus* mindig „*esetről esetre cselekszik*”, azaz nem valamely előzetesen birtokolt és általános erkölcsi norma jegyében, hanem az éppen adott helyzet etikai és esztétikai megítélésének gyakorlati bölcsességével. Ha úgy jön ki a lépés, éppenséggel meg is vereti Estivel a tolakodó özvegyet; ám ha úgy fordul a dolog, határozottan elítéli azt, aki arcul üt egy védtelen öregasszonyt. A kettő nem zárja ki egymást, lévén két különböző (etikai helyzetet ábrázoló) szöveghelyzetből óhatatlanul két különböző döntés következik, noha a döntéshozatal alapja ugyanaz a gyakorlati érzékenység. Az esztétikai tehát nem ádáz értéktagadás, hanem kifinomult aspektusváltás. Nyelvjáték, ahol a szépirodalmi összefüggésben használt szavaknak, mint amilyen például az első Esti-novellában felbukkanó „*ősemeberi*” vagy „*nyárspolgári*”, elsősorban használati értékük van. Használati értékükből, helyi értékükből fakad az éppen adott, csakis az adott helyzetben érvényes jelentésük. Itt és most ezek a szavak tényleg csak azt jelentik, amit jelentenek. Sem többet, sem kevesebbet.

Nem kell hát *túláságosan* komolyan venni, vagyis egy az egyben érteni a pszichoanalitikus közhelyeket idéző szavakat vagy metaforikus fordulatokat sem; még kevésbé azok pszichologizáló jelentéssugallatát. Bármennyire csábítóknak tűnik is az író egy-két saját gondolata vagy éppen az 1933-as kötet friss kritikai fogadtatásának jó néhány megálapítása. Az előbbire példa lehet a szerzői név nélkül megjelent, ámde többek szerint is Kosztolányinak tulajdonítható írás a *Pesti Hírlap* 1930. május 4-i számában, amely A MÁSODIK ÉN AZ ÉLETBEN ÉS AZ IRODALOMBAN címet viseli, és amely a „*lelki hasonmás*” irodalmi hagyományokban is gazdag kérdéskörével foglalkozik; az utóbbi esetre pedig felhozhatjuk Kázmér Ernő napilapcikkét, amely szerint Esti Kornél „*árnyalakja a freudi komplexum irodalmi intuíciójának önálló életre kapott pozitívuma*”. (Hm-hm; sommás kis megfogalmazás.) Noha mondjuk Németh Andor 1933 szeptemberében – szabadon felhasználva a néhány hónappal korábbi Babits–Kosztolányi vitaszerűség (az ESTI KORNÉL-kritika és az ESTI KORNÉL ÉNEKE) legfontosabb térmetaforáit – óva int attól, hogy olvasóként és értelmezőként elmerüljünk a „*lélektani realizmus pontusi mocsaraiban*”, viszont melegen ajánlja, hogy figyeljünk a „*jelenségek felszínénél*” tartózkodó „*belletrisztika*” immár saját szépségeire. Hiszen kár volna az irodalomnak (vagy az irodalomértelmezőnek) lemondani arról, amire csak az irodalom képes. Nem véletlenül szorgalmazza például a szellemtudományok saját módszertana után kutató Dilthey – négy évtizeddel az ESTI

KORNÉL megjelenése előtt – a természettudományos „magyarázó pszichológia” helyett az éppen a „nagy írók és költők műveiben” honos „leíró pszichológiát”, amely tehát nem „a lelki élet szabályszerű összefüggésének ábrázolása”, hanem „az emberélet valamennyi szenvedélyét, fájdalmát és sorsát magába foglaló” – úgymond – „struktúra-összefüggés” (a szellemi-kulturális alakzatokat elemző, immár Kosztolányi-kortárs Ernst Cassirer úgy mondáná: „szimbolikus forma”). Olyan önmagában is telített felületi minőség, valóban lenyűgöző látvány, amely már nem szorul rá az oknyomozó mélyfúrásra. Nem véletlenül hártja el a BOLDOGSÁG című 1932-es Esti-novella hőse az „elnyomott és föl szabadult okokkal”, valamint „tudattalan és tudatelőtes jelképekkel” bíbelődő „lélekelemzők” ajánlatát: „Nem óhajtom magam fölboncolgatni, amíg élek. Hadd maradjon az, ami vagyok, zárt, egész és titkos.” Vagy inkább – az 1933-as könyv ELSŐ FEJEZET-ének hangsúlyos szavával – kötetszerkezetbe zárt s így nyilvános „törédék”.

Eszerint Esti Kornél nem is annyira az elbeszélő (vagy netán Kosztolányi) titkos alteregója volna, mint inkább nyilvános tükörképe; káprázatos lénye nem világít nyílegyenesen az elbeszélői figura lelkének legmélyébe, hanem változatosan tükrözi a lélek által mozgatott figurát – például az ilyesféle tükörszerkezetű fordulatokban, tetszetős mondatkoreográfiákban: „...mind a ketten irogattunk, ki itt, ki ott...” Mint ahogyan az első Esti-novella is csak utal az „őseberi homály” mélységére, de nem száll alá abba, pusztán elidőz a mélység fölfele feszített szövegsíkon, és persze minket is erre csábít. Így tehát nem az elbeszélő (vagy Kosztolányi) titkát ragadjuk meg Esti Kornél segítségével, hanem éppen hogy az ő változékony alakját csodáljuk az elbeszélő módszeres munkája révén. Meg egyébként is, az elbeszélő is, Esti Kornél is csak ugyanolyan – ezúttal kifundált – létező, mint mindenki más; meg nem fejthető titkokkal teli „egyedüli példány”, Ottlik szavával: „ürge”.

(„...egy hang szólalt meg...”)

Kibontakozva immár az „őseberi homályból”, az elbeszélő gyerekkori másának háta mögül csupán „egy hang” hallatja magát, Esti Kornél test és személyiség nélküli hangja, a pusztá tagadás hangja: „– Azért se menj.” A genezisértékű akusztikai jelenségből – kezdetben volt a hang! – bomlik ki később a főhős rendhagyó lénye. Először, a hátraforduló elbeszélővel együtt, csak a „vigyorgását” csodálhatjuk, azután fokozatosan a cselekedeteit is. Ámde Esti úgy válik önmagában teljes értékű jelenséggé, hogy közben egyáltalán nem ismerjük meg létezése okát és ténykedése célját. Működik, de nem tudhatjuk, mi működteti, és miért. Indítékai teljességgel ismeretlenek maradnak. Mindig csak az éppen esedékes pillanat szolgálatában áll, és erre biztatja az elbeszélőt is. Az adott jelenben elkövetett csínynek, bűnnek, hazugságnak vagy kegyetlenségnek nincs semmiféle következménye a jövőben. A *moral insanity* Esti-féle változatát csakis az *action gratuite* pillanatértvényű szépsége hitelesítheti. És mint ismeretes, az előzményektől és következményektől független, szabad létezés esztétikai minősége számos előképpel rendelkezik, Kierkegaard Don Juanjától Oscar Wilde Dorian Grayéig vagy éppen Krúdy Szindbádjáig; miáltal Esti Kornél inkább tűnhet valamiféle irodalomközi utazónak, szépirodalmi vándormotívumnak, semmint az író mélylélektani alteregójának. A kizárólagos lélektani mélymagyarázatot nem kizáró, csak éppen finoman elhárító figura esztétikai létezése ugyan nem tagadja a normatív etikai mélymagyarázatot sem, csak éppen nem számol vele, vagy másként számol vele, mint ahogyan egyébként szokás.

A többnyire „külföldön csavargó”, továbbá „rendőrileg” nem bejelentett Esti Kornél „tényleg volt, de nem volt jogi személy” (kiemelések: BS). A mondatban megismételt múlt

idejű létege kettős értelme felhívja a figyelmet Esti kettős létmódjára. Míg egyfelől, hétköznapi és hivatalos értelemben (a létege hangsúlytalan használatában), létezése teljességgel megragadhatatlan, sőt értelmezhetetlen, addig másfelől, esztétikai síkon (a létege nyomatékos használatával), ugyanez a létezés lenyűgöző és meggyőző formát ölt: önmagában érvényes, összetett látszatminőségévé válik. A „hang” megtestesül ugyan, ámde nem személyiségként, hanem alakként, olyan alakszerű jelenségként, amely/aki: *van*. Éppen ezért, önmagában való *létezése* okán, nem tekinthetjük az elbeszélő vagy a szerző titkos alteregójának. Felfokozott létezéséhez nincs szüksége másokra, legfeljebb technikai értelemben az elbeszélőre, tudniillik akkor, amikor az lejegyzi a kalandjait. A szerző által mozgatott elbeszélőnek tehát nem az a dolga, hogy megfejtse Esti Kornél titkát, hanem hogy elbeszéléstechnikai síkon helyzetbe hozza őt magát, az ő különös történeteit. És az olvasónak is bőven elég, ha mélylélektani és életrajzi elvárások (például a kézenfekvő ’Esti–Kosztolányi–Csáth’ vonatkozások) nélkül, vagyis hogy sutba dobva, de legalábbis ideiglenesen, az olvasás idejére zárójelbe téve azokat, egészen egyszerűen, tényleg önfeledten átadja magát a mesének, a címszereplő meséit lejegyző és újramesélő elbeszélő szövegterjesztményének.

Az egykori barátját hosszú évek múltán a szálláshelyén meglátogató hős először nem is veszi észre Esti Kornélt, pedig az éppen vele szemben ül, mégpedig a tükör előtt, ott tehát, ahol majd egyszer utoléri a halál (legalábbis a bő fél évvel később keletkezett novella, Az UTOLSÓ FELOLVASÁS tanúsága szerint, amely utóbb a TENGERSZEM-kötet Esti-ciklusának legvégére kerül, és amelynek zárlatában a halott címszereplő – „*mint afféle művészember*” – még mindig „*nézi magát a tükörben*”). A szobában mindenféle kacat, az „*őtnapos újságtól*” a „*hervadt ibolyacsokron*” át a földre dobált „*cigarettaacutkákig*”. Köztük egy kiváltképp szokatlan, ráadásul nyomatékosan értelmezetlenül hagyott tárgy: „*Egy álarc is, ki tudja, mire való.*” A maszk éppúgy hever a szobában, mint az összes többi dolog, ámde nem tudjuk nem észrevenni szimbolikus jelentőségét a rejtőzködő természetű hős vonatkozásában. Azonban Esti és az asztalon heverő tárgy között nincs semmiféle kifejtett kapcsolat, nyílt párhuzam, pláne azonosítás. A tárgy éppúgy megmarad a maga érintetlenségében, mint Esti Kornél varázsos lényé. Éppen ezért tűnik szerencsésnek, sőt szükségesnek a döntés, hogy Kosztolányi a novella kötetbeli közlésekor elhagyja a szabadkai *Napló* 1933. április 23-i számában még szereplő néhány mondatot, amelyek ott tudálékosan beékelődtek a véletlenszerű tárgyseregszemlében felbukkanó „*birsalmasajt*” és „*nyitott bőröndök*” közé: „*Nem lehetett megérteni, hogy miért. Hát az életet talán meg lehet érteni? Az az esztelen, aki okosabban rendezkedik be rá.*” A napilapbeli változatban az asztalon heverő álarc jelenlétére – és talán szimbolikus jelentésére – tétován rákérdező mondatrész („*ki tudja, mire való*”) sajátosan megismétlődik a hegedűtokban heverő szemüveg és birsalmasajt kapcsán, mi több, kihegyeződik az „*élet*” átfogó értelmére irányuló kérdésben, amelyet ráadásul az elbeszélő retorikusan azonnal meg is válaszol. Ámde a magyarázat nélkül hagyott végső szövegváltozatban az álarcnak is, a birsalmasajtnak is, a bőröndnek is csak ugyanolyan helyi értéke marad, mint az összes többi tárgynak, se több, se kevesebb; egyenrangú részek az egyenrangúsító taxonómiában.

Mint ahogyan az Esti-kötet egészében is leginkább valamiféle taxonómikus rendet észlelhetünk. (Ha már mindenképpen rendre vágyunk.) A nagyon különböző jellegű novellák ötletszerű(nek tűnő) sorában, valamint a sorozat egyes darabjaiban nincs semmiféle előzetesen megállapított értékhierarchia, csupán a szokásos alá- és fölrendeltségeket játékosan kikezdő, sőt felforgató mellérendelés. A szerkezetben is és az ábrázolásmódban is. Kár volna hát a látszólag ötletszerűbb és felszínebb írások (például a „*becsületés városba*” tett látogatásról szóló NEGYEDIK FEJEZET) rovására *túlságosan* kiemelni

az úgymond gazdagabb merítésű és mélyebb igényű szövegeket (például a vonatbeli csók történetét elmesélő HARMADIK FEJEZET-et) – ahogyan a kötet értelmezői közül sokan (például Babits is) tették. Hiszen a novellák helye elsősorban a kötet mellérendeléses s így demokratikus síkján van, az egyes számtól a tizenharmadikig, és csak másodsorban az adott befogadó arisztokratikus rangsorának magasabb vagy mélyebb fokán (noha ez esetben is csábítóan tűnhet az európai irodalom történetét író Babits hegycsúcs hasonlata). Ráadásul a kötetegész hiperdemokratikusan sokszínű szerkezetét csak tovább erősíti az egyes novellák szemléleti viszonylagossága. Ebben a prózában Esti Kornél aggodása valamely dagályos verséért (a TIZENÖTÖDIK FEJEZET-ben) éppen csak annyit ér, se többet, se kevesebbet, mint Pataki aggodása a beteg fiáért.

Birsalmasajt a hegedűtokban, könyvek a nyitott bőröndben, álarc az asztalon. Jelentés nélkül hagyott tárgyak néma halmaza. Üzenetmentes látvány. Moralizáló *memento mori* híján való csendélet. Az Esti-novellák különös, sokszor önellentmondásos műfajának csendes belső tükre. Az elbeszélő mögött megszólaló „hang” itt átmenetileg, ámde tartós érvényű tanulságképpen elnémul. Az arc nélküli „hang” ezúttal hang nélküli „ál-arccá” változik. És persze Esti próteuszi maszkossága a következőkben, a kötet többi fejezetében sem mérséklődik. Még a nyitószöveg kiegyensúlyozott ábrázolásmódja (tudniillik az elbeszélő és a főhős egyenlő arányú jelenléte) sem hagy nyomot a rá következő írásokban; egyrészt azért, mert ez egy ilyen könyv; másrészt meg azért, mert a bevezető novellát Kosztolányi csak utólag írta és illesztette a többi – igencsak széttartó – tizenhét fejezethez. Nem is beszélve a válogatás szeszélyes(nek tűnő) logikájáról, illetve logikátlanságáról. Hogy mondjuk miért épp ezek a novellák kerültek bele a kötetbe, és nem mások. Hogy például miért maradt ki az életrajzi vonulatot erősítő 1927-es írás, az OMELETTE À WOBURN. Talán azért, mert a kényes arányérzékű Kosztolányi elégségesnek vélte a második és a harmadik novellát, ennél több történet a főhős gyerekkoráról és fiatalságáról már sok lett volna, azaz túl regényszerű, túlságosan „érdekszigató”. Hiszen az 1933-as kötetben leginkább valamiféle eklektikus műfajpoétika, „törédék”-esztétika működik. És ebben a rendben vagy rendetlenségben (rendezett rendetlenségben) bizony tagadhatatlan bájjal következik egymásra a nagyobb ívű HARMADIK FEJEZET és az ötletszerűsége épülő NEGYEDIK FEJEZET: az előbbi ugyan tényleg felkelti a „mélység” iránti vágyat, de csak azért, hogy az utóbbi „sekélyége” azon nyomban rácafoljon erre. Kosztolányi tényleg pofon üti a hagyományos műfaji elvárásokon iskolázott közízlést, amely legemlékezetesebben Babits *Nyugat*-beli kritikájában összpontosul. Játékos szerkezetű novellafüzére igencsak próbára teszi az olvasót, különösen akkor, ha az – miként a hőtkomoly Babits – kevésbé játékos kedélyű. Ebben az olvasópróbáló (ugyanakkor olvasóbarát!) szövegjátékban a szerző már létező novellákat fűz össze, de nem egybekovácsol, összeforraszt vagy – Esti Kornél fordulatával – „csirizel”. Ráadásul egyes írások bőven születhettek már akár a tervezett kötetszerkezet jegyében is; amennyiben a novellista Kosztolányi egyszer csak, valamikor a húszas évek végén azt érezhette, hogy a különálló Esti-szövegek valamiféle alakzatféleségbe kezdenek rendeződni, és akkor már utána is ment ennek az érzésének. Mondhatni a zsurnaliszta írásgyakorlatból fakadó kisformák bősége és a szépíró Kosztolányira jellemző ciklusvágy találkozik sikeresen az 1933-as ESTI KORNÉL-kötetben. Ez a legtöbb, ami szerkezeti téren teljesíthető a szerző és elvárható a befogadó részéről. Noha azért bőven akadnak a kötetben olyan elemek is, amelyek szándékoltan keltik fel az olvasóban az egységesség igényét, illetve táplálják annak illúzióját; gondoljunk csak bizonyos vissza-visszatérő motívumokra (mellékszereplőkre, helyzetekre, helyszínekre...), sőt elmosódott narratívanyomokra (például a nevelődési regény szerkezetének törmelékeire), nem is beszélve a története-

sen, azazhogy nem véletlenül záró helyre került villamosút-fejezet nyíltan szimbolikus többletéről...

Végül is az egységes célba rendezett szerkezet eszméjét felfüggesztő szövegvilágban nincs esély arra, hogy egységes személyiséggé álljon össze a figura. Hol ezt ismerjük meg belőle, hol azt. Hol a gyerekkoráról tudunk meg valamit, hol a felnőttkoráról. Ráadásul a kiszámíthatatlan ritmusban bővülő ismereteink akár fejezetről fejezetre is átrendeződhetnek. Hol azt tudjuk meg Esti Kornélról, hogy vannak testvérei (MÁSODIK, HARMADIK ÉS ÖTÖDIK FEJEZET), hol pedig azt, hogy nincsenek (HATODIK FEJEZET). Igaz, az utóbbi esetben maga Esti mondja az elbeszélőnek, hogy testvérek nélkül nőtt fel, és persze bőven lehet, hogy hazudik; nem mintha az elbeszélő ne hazudhatna, tévedhetne, téveszthetne vagy felejthetne olykor. Nem tudhatjuk hát teljes bizonyossággal, hogy kinek higgyünk az elbeszéléstechnikai eszközökkel aláaknázott terepen. Nem is beszélve arról a szerzői vagy elbeszélői szeszélyről, hogy a kötet novelláiban Esti hol hősként jelenik meg (HARMADIK FEJEZET); hol második elbeszélőként, aki egyúttal a történet hőse (HETEDIK FEJEZET); hol meg olyan második elbeszélőként, akinek megvan a maga hőse (TIZENKETTEDIK FEJEZET).

(„Tartalmatlan volt. Üres volt.”)

A „jó”, „nemeslelkű” és „mélyen-érző” fiát féltő anya Esti Kornélt „tartalmatlannak”, „üresnek” és „lelketlennek” nevezi. És valóban, az ő morális szótára alapján ez volna a lehető legtöbb és legpontosabb, ami érzékelhető és elmondható a nem kívánt barát lényéről. Mintha csak az éppen ekkortájt keletkezett Kosztolányi-jegyzetben, a nagy teherbírási bűvárhasonlatot is alkalmazó MÉLYSÉG-ben kritizált, sőt parodizált ars poetica stilizált nyoma jelenne meg az anya szavaiban. Továbbá az aggódó szülői látásmód távoli párhuzamára ismerhetünk rá Babits elhíresült ESTI KORNÉL-kritikájának olvasásmódjában, amely jó időre meghatározta a Kosztolányi-próza értelmezéstörténetét. És így a Babits-bírálat óhatatlanul megtalálja a helyét abban a történeti ívben, amely Ady „irodalmi író” fordulatától Heller Ágnes dekadenciakritikáján át egészen Király István „magatartás”-irányult olvasatáig húzódik. De talán – a töretlenségében is törekeny ívre irányuló elnagyolt pillantás helyett – érdemes volna emlékezetünkbe idézni a *Nyugat* 1933-as júniusi és júliusi számaiban megjelent két bírálat metaforáit: az „üresség”, „hígság”, „mélység”, „bűvár”, „gyöngy” és „sár” szavakat. Már csak azért is, mivel ezek a kifejezések, kiegészülve a „fölszín” és „látszat” szavakkal, felbukkannak az első Babits-cikk hatására írt Kosztolányi-versben, az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-ben, valamint néhány korábbi Kosztolányi-szövegben, továbbá Babits egyik Kosztolányinak írt 1904-es levelében. És ha már a metaforák „fölszínén” időzünk, érdemes méltányolni Babits erőfeszítését, hogy noha még 1936-os Kosztolányi-nekrológiájában sem tudja elhallgatni idegenkedését az immár halott író társ „könyved és üres” írásmódjával szemben, azért mégiscsak valamiféle elfogadó (a nekrológműfajhoz illő) szóképpel zárja mondandóját, vagyis hogy lecseréli a „hígság” és „mélység” szavakat a „könnyű vitorla” és „szomorú súlyag” metaforapárjára, és így nem melleleg (a nekrológ tárgyához illő módon) megmarad a képes beszéd „fölszínén”: „Őt könnyű vitorla vitte a gáncstalan művészet sima hullámán, az én hajómban pedig meggyűlt a szomorú súlyag, amelyről Esti Kornél oly megvetőleg beszél.”

Mindenesetre a betegesen aggódó anya és a „betegágyban” fekvő író társ egyaránt „tartalom” nélkülűnek látják a kritizált tárgyat, Esti Kornél figuráját, illetve az ESTI KORNÉL című könyvet. Ámde ami az anya esetében teljességgel érthető, az Babitsnál már nem feltétlenül üdvözlendő. A komoly író társ már-már úgy beszél a könyvről, mint valami-

féle morálisan kérdéses személyről. Már-már úgy teszi szóvá fenntartásait Kosztolányi prózájával kapcsolatban, mint egy szerető anya, aki jó okból aggódik a rossz útra tévedt fiáért. Dús bajszerű édesanya a betegágyból. (Vagy ha jobban tetszik, megtört szavú próféta a hegyről.) Miközben Babits „*forma és tartalom örök viszályáról*”, formaelvű és tartalomelvű irodalmak különbségéről beszél, az ESTI KORNÉL-t egyértelműen az előbbi csoportba sorolja, amennyiben – szavazásztásával akaratlanul is megelőlegezve az ötvenes-hatvanas évek Kosztolányi-értésének rossz emlékü irodalompolitikai klímáját – „*Kosztolányi a forma párthíve*”. És igaz is van. Feltéve, ha elfogadjuk a kiinduló előfeltevést, tartalom és forma magabiztos megkülönböztetését, megkülönböztethetőségét. Mert például úgy is lehetne gondolni, hogy az ilyesmit, a műalkotás tartalomra és formára történő felkoncolását, csakis akkor végezhetjük el nyugodt lélekkel, ha szenttelen szakemberek, munkabíró mézárások vagyunk. Vagy ha a műalkotásban már eleve elválni látszik a kettő egymástól; az ilyen kétes értékű produktumot joggal nevezik rossz, azon belül vagy ideologikus, vagy technicista műalkotásnak. És igaz ugyan, hogy a prózaíró Kosztolányinak megvan a maga szövegtechnikája, ámde szövegidegen ideológiája semmiképp. Nem volna hát elegáns és bölcs döntés ideologikusnak, valamiféle esztétikai ideológiához nevezni a Babits-kritikára adott versválasz alábbi sorait: „*Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység...*” Mert mi lenne, hova vezetne, ha már az ideologikus kettősségeket játékosan fellázító költői gesztusokat is ideologikusnak látnánk vagy látatnánk...? Jobb nem is belegondolni. Nézzük inkább a metaforákat. Illetve emeljünk ki közülük egyetlenegy, mégpedig a betegágyba kényszerült Babitsnak szánt ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-ből: „...szíven a hetyke festék...” Hiszen a nevezetes Kosztolányi-sor éppen séggel felidézheti a fiatal Babits egyik különösképpen emlékezetes metaforáját, amely történetesen az ARANY JÁNOSHOZ című szonettben szerepel.

A Babits-vers lírai éneke – a „*cintányérral*” handabandázó „*szittyák*” lármájától „*megzavart verselő a XX. században*” – nem véletlenül fordul az előző század csendes költőjéhez, akinek bőven volt alkalma szembesülni a Petőfi-epigonok harsány cintányérozásával. Mi több, az 1911-es HERCEG, HÁTHA MEGJÖN A TÉL IS! című kötet szonettjét nyugodtan érthetnénk akár az Ady-epigonokra is, vagy mondjuk az Ady-kultusz káros hatásaira, tehát előzetesen mindarra, amivel szemben majd Kosztolányi foglal határozottan állást 1929-es Ady-kritikájában. Amivel szemben, a szemben álló állásfoglalással szemben éppen Babits foglal nem kevésbé határozottan állást ugyanekkor. Érdekes, mintha Babits ugyanazt vagy majdnem ugyanazt védené 1929-ben, amit az 1910-es keltezésű versében még vitatott, illetve most éppen azt vitatná, amit korábban még védett. És mintha Kosztolányi botrányos Ady-vitairatát illető fenntartásait hangoztatná később az Esti-kötettel kapcsolatban is. De vajon a nézeteltérés miféle előjeleire bukkanhatunk az 1910-es szonettben? A korai Babits-vers ugyanis két költői változatot ütököztet a „*szittyá*”-féle „*festett vérzés*” és az Arany-féle „*takart seb*” metaforái révén. (Egyébként a típusokat külön-külön is tárgyalja a kötet két megelőző szonettje, A FESTETT CÉL, PUSZTA SEMMI és a SZONETTEK. Egyfelől: „...*festett céljuk pusztá semmi...*”; másfelől: „...*ez nem költészet; de aranyművesség! / s bár nem őszinte, nem komédiás.*”) Ugyanakkor az 1933-as Babits-cikkre válaszoló Kosztolányi-vers „*hetyke festék*” szóképe, a félrevezető megfogalmazás ellenére, pontosabban az egyértelmű folytatás, a „*hogy a sebet ne vessék*” fordulat jóvoltából, sokkal közelebb áll a „*takart seb*”-hez, mint a „*festett vérzés*”-hez.

Van tehát egyrészt a „*festett vérzés*” költészete, amelyet az új „*szittyák*” űznek (akikben a SZÁMADÁS-kötet Kosztolányija leginkább „*csaló prófétákat*” és „*kancsal apostolokat*” látna). Létezik másrészt a „*takart seb*” Arany-féle poétikája, amelyet a „*szittyákkal*” szembeszegülő

korai Babits szorgalmaz. És ott van még harmadrészt a „*hetyke festék*” szépirodalmisága, amelyet a „*szittyákkal*” és Babitscsal egyaránt szembeszegülő Kosztolányi vall (és persze gyakorol). Noha volna elsődleges és közös ellenfél (a harsány „*szittyák*”), ők ketten mégis a másodlagos ellenfelet keresik és találják meg – egymásban. Babits mély vizek felszínén cikázó szitakötőnek látja Kosztolányit, aki pedig őt, azaz hogy az általa képviselt típust komor mélybúvárként láttatja. Míg a bűvár Kosztolányi szerint csak „*szomorú sarat*” hoz fel a mélyből, addig Babits szerint – lévén „*Kosztolányi téved*” – „*gyöngyöt és elszüllyedt kincseket*” (bármennyire is az ellenkezőjéről kívánták őt meggyőzni egykoron a költőbarátnak írt 1904-es levélben emlegetett „*átkozott bűvárok*”, „*maliciózus tanítómesterek*” és „*irigy aranyosók*”). Igazi patthelyzet, amelyet csakis akkor oldhatunk fel, ha tényleg komolyan, azaz szó szerint vesszük azt, amit az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-ben olvashattunk a „*fölszín*”-ről, hogy tudniillik: „*mélységek látszata*”. A Kosztolányi által énekeltetett Esti egyáltalán nem tagadja a „*mélységben*” rejlő „*gyöngy*” és az „*elszüllyedt kincs*” létezését, csak éppen azt mondja, hogy a „*bűvár*” nem képes napvilágra hozni mást, mint „*sarat*”. Az eleve kudarcra ítélt mélybe törekvés lidérces párhuzamát olvashatjuk az 1918-as SZEMETES című novellában, ahol is a gyereket elvesztő, feleségét elhagyó, majd végül szemetesnek álló Kis Péter turkál a bomló hulladék mélyén – fekete színű robotosaként a torz reménynek, hogy „*a föld alatt, a sok haszontalan limlom között véletlenül valami kincset talál, mindennél nagyobb kincset*”.

Kosztolányi „*sár*” metaforájának emlékezetes nemzetközi szinonimái: Nietzsche-nél a létezés dionüszoszi tragikuma, amely rászorol az apollóni leplezésre; Rilke-nél az angyalok iszonyú volta, amelytől csakis a kellő távolság óvhat meg minket; vagy éppen Bergman TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN című filmjének pókistene mint a túlzásba vitt istenszenvedély egyenes következménye. Jó tehát, ha az ember (a költő, a prózaíró...) távolságot tart, ha nem vágyik túlságosan bűvárként a mélybe (vagy éppenséggel Ikaroszként a magasba). Noha ez természetesen csak ajánlat, lehetséges életfelfogás és ars poetica. Hiszen bőven lehet másként gondolni, dudásként a pokolra menni, vagy bűvárként a mélybe szállni. Végső soron az ember (a költő, a prózaíró...) vagy bűvár, vagy nem bűvár (vagy dudás, vagy trombitás). *Tertium non datur*. Esti Kornél pedig a nem-bűvárok közé tartozik. Ami így számára marad: a meg nem hódítható, ki nem rabolható „*mélység*” helyett – annak „*látszata*”, mégpedig *telt látszata*. Ahogyan a MÉLYSÉG című Kosztolányi-jegyzetben áll: „*Hazudj nekünk tengert és mélységet. Bűvárruhát ne ölt!*” Vagy ahogyan Kosztolányi Dezsőné idézi férje szóbeli metaforáját, metaforikus vallomását: „*A felszínben benne van a mélység is... [...] Lepecsételt levélként jöttem erre a világra. Úgy is akarok távozni innen.*” A polemikus Esti Kornél-vers híres oximoronja a sekélység mélységéről és a mélység sekélységéről egészen egyszerűen csak *ezt* jelenti: óvatos gondolkodást és pontos fogalmazást arról, amivel kapcsolatban sosem lehetünk elég óvatosak és pontosak. Az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-nek „*hetyke festéke*” tulajdonképpen ugyanazt a poétikát jelöli, mint az ARANY JÁNOSHOZ írt Babits-szonett „*takart sebe*” – csak éppen hangsúlyosan a takaráson, a látszaton innen, a felszínen, ahol tényleg az lesz a legfőbb cél, hogy „*a sebet ne vessék*”. Esti Kornél nem merül a mélybe, hanem a felszínen marad, és onnan csodálja a mélységet, pontosabban a „*mélységek látszatát*”.

De hát a korai Babits-vers címzettje, Arany sem gondolta, amikor Dante „*vizének mélysegei felett*” állt, hogy – noha erős a csábítás – bele kellene vetnie magát annak legmélyébe: „*De örvényeibe nem hatott le a szem, / Melyeket csupán ő – talán ő sem – ismert.*” Az ISTENI KOMÉDIA szerzőjének szentelt költemény úgymond ismeretkritikai érzékenységből fakad többek között a BALZSAMCEPP című Arany-vers telt záróképe, amelyben mintegy feltáru a Babits-féle „*takart seb*” és a Kosztolányi-féle „*hetyke festék*” közös érületi gyö-

kere, leplező látszat és leplezett valóság esztétikai összetapasztalata: „*S temetőn bárha bo-lyongok / Eltakarják üde lombok / A sötét sírhalmokat.*” Úgy tűnik, Arany nem csupán a fiatal Babits „*hunyt mestere*”, de Kosztolányié is, és nem csak a költőé, de a prózaíróé is. Minek értelmében nem az válik fontossá, hogy mit mond az Esti Kornéllal barátkozó fiú anyja a „*tartalmatlanságról*” és az „*ürességről*”, hanem hogy miként láthatjuk, azaz hogyan olvashatjuk és értelmezhetjük a néven nevezett „*tartalomtól*” mindig tartózkodó, de azért korántsem „*üres*” szövegfelszín – mint „*mélységek látszatát*”.

(„*Ő balra. Én jobbra.*”)

Az Esti által „*nyárspolgárnak tartott*” elbeszélő és az elbeszélő által „*léhának*” tekintett Esti látványosan és tartósan szakítanak egymással: „*Kiki ment a maga útján. Ő balra. Én jobbra.*” A tökéletesen ellentétes irányultságú figurák ugyanakkor óhatatlanul tükrözik is egymást – a lényükkel, a viselkedésükkel, a nyelvi és testi megnyilvánulásaikkal. Jelen esetben még a mozgásukkal is. Mindenükkel. Csakis annyiban léteznek, amennyiben tükrözik egymást. Amennyiben tényleg tükkörre, mélységet szimuláló felületté változnak mindketten, vagyis azzá, amiként mi, olvasók egyáltalán megismerhetjük őket: rendhagyó műfajú szépirodalmi szöveg szereplőivé. Stilizált, már-már a jellemfosztottságig stilizált jellemekké. Figurákká, mégpedig változatos elbeszélésalakzatokká hajtogatott szöveffigurákká. Minek következtében a kettejük mozgató lélektani vagy akár életrajzi kettősségek (tudattalan én – tudatos én; bestiális én – kulturális én; amorális én – morális én; alteregó – hivatalos én; Csáth – Kosztolányi...) óhatatlanul semlegesítődnek, azaz retorizálódnak a szövegsíkon, a szöveg megannyi poétikai alakzatában. Leglátványosabban talán a kiazmikus tükröződésekben; például az alábbihoz hasonló módon:

„[1] – *Tépd ki a szárnyát – suttogott Kornél –, szúrd ki a szemét, dobd a tűzbe, öld meg.*

[2] – *Te örült – ordítottam.*

– *Te gyáva – ordított ő.*

[3] *Sápadtan meredtünk egymásra. Reszkettünk.* [4] *Én a fölháborodástól és a résztvétől, ő a kíváncsiságtól és a vérszomjtól.* [5] *Odavettem neki a verébfiókot, hogy tegyen vele, amit akar. Kornél ránézett és megszánta.* [6] *Remegni kezdett. Én gúnyosan elbiggyesztettem a számam.* [7] *Amíg így viaskodtunk...*”

A kiszolgáltatott verébfióka felett zajló vita során Esti és az elbeszélő úgy tükrözik egymás indulatait, szavait és mozdulatait, hogy közben a kettejük indulatos előadását, bestiális performanszát élvező olvasó számára mintegy mellékessé válik maga a tárgy: a verébfióka sorsa. Nem is csoda, hiszen az amorális és morális viselkedések tükkörszerkezetű ellentéte fokozatosan átváltozik a nem-morális szempontú, azaz esztétikai látás- és ábrázolásmód változatos tüköralakzatává. Nézzük a fokozatokat: (1) Esti kegyetlenkedésre biztatja, vagyis provokálja az elbeszélőt. (2) Következésképpen az elbeszélő és Esti kölcsönösen jellemgyalázó s így etikai tartalmú szidalmakat („*örült*” – „*gyáva*”) vágznak egymás fejéhez. (3) Ugyanakkor az eltérő álláspontokat valló, pontosabban „*ordító*” figurák voltaképpen ugyanazt teszik („*Sápadtan meredtünk egymásra*”), továbbá ugyanazt a testi érzetet és állapotot mutatják („*Reszkettünk*”). (4) Noha két nagyon különböző okból érzik magukat ugyanúgy (egyikük „*a fölháborodástól és a résztvétől*”, másikuk „*a kíváncsiságtól és a vérszomjtól*”). (5) Ámde az elbeszélő váratlanul feladja az álláspontját („*...tegyen vele, amit akar*”), ezt viszont Esti igencsak meglepő módon fogadja („*megszánja*”) a verébfiókát). (6) Így hát végül visszarendeződik az eredeti képlet, a kizárólagos ellentét, csak

éppen fordított előjellel: immár Esti kerül védekező helyzetbe („*Remegni kezdett*”), miközben az elbeszélő jókora fölényhez jut („*Én gúnyosan elbiggyesztetem a szájam*”). (7) Mehet tovább a „*viaskodás*”...

A „*viaskodó*” barátokat ábrázoló és egyúttal az ábrázolt folyamatot poétikailag leképező szövegalakzat, a kiazmus egyenesen következik a kötet címszereplőjének jellegzetes, ugyanakkor könnyen félreérthető látásmódjából. Ha ugyanis, miként Esti vallja, „*minden viszonylagos*”, akkor gyakorlatilag bármi szembeállítható bármivel, sőt bármilyen ellentét átfordítható önmaga ellentétévé, azaz bármilyen ellentét átfogalmazható olyan látvánnyá, amelyben az eredeti szembenállás immár csak látszatértékkel rendelkezik, mintegy pusztá ürügye lesz a látványnak – persze csakis akkor, ha az adott átfogalmazásnak, átfordulásnak vagy átváltozásnak (a rilkei *Wendung*nak vagy a kafkai *Verwandlung*nak) megvan a maga meggyőző szövegaranciája, saját kidolgozott szépsége. Márpedig a fentihez hasonló szövegrészleteknek megvan. Ha például az elbeszélő ekként kezdi a gondolatát: „*Gyermekkorunkban te voltál a felnőtt...*”, akkor bizony kénytelen így folytatni: „*Most te vagy a gyermek.*” Amire meg Esti joggal vágja rá: „*Hát nem egy a kettő?*” Amire meg mi válaszolhatnánk nyugodtan: igen, a kettő tényleg egy, miként az egy is kettő; és leginkább azért, hogy kijöjjön a kiazmus. Éppen ezért, a kiazmus könyörtelen ritmusképlete szerint Esti egyik kijelentését – „*Én már nem tudok írni*” – nem követheti más mondat az elbeszélő részéről, mint: „*Én pedig csak írni tudok.*” A mondatok párhuzamos és/vagy ellentétes jelentését hangsúlyozza, már-már felülírja a mondatok tükrös szerkezete. Nem véletlenül panaszkodik egy ízben Esti Kornél a nyelvet szervező viszonzyszavak teljes körű uralmáról, a nyelv közömbös – a szerzői szándékkal, a kifejezendő gondolattal, a képviselt értékkel szemben közömbös – anyagáról, mondhatni fenomenális materializmusáról: „*Az ember irkál-firkál s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek. Csupa: »nem«, »de«, »hogy«, »inkább«, »azért«. Ez örjítő.*” De éppígy szenved a maga szellemi léptéke szerint a BÉLA, A BUTA című 1918-as írás jogtudományi szigorlatra készülő hőse a tankönyvekben hemzsegő kötőszavak zárt rendszerétől, annak megtanulhatatlan idegenségétől: „*Ámbár... ennél fogva... ennek következtében... Mennyi, mennyi kötőszó.*” A szépíró Esti szerint az irodalomban csak még tovább fokozódik mindez: a kötő- és viszonzyszavak, egyáltalán a szavak „*örjítő*” tükrójátéka.

A közömbösen, ámde lenyűgözően működő szövegvilágban – kis túlzással – pusztá anyaggá, érzéki dekorációvá változik minden kimondott szó és mondat. Még akkor is, ha jól tudjuk, hogy az „*országosan elismert, koszorús írókat*” megsértő Estire vonatkozó fordulat valóságos párhuzama, tudniillik Kosztolányi 1929-es Ady-pamfletje, nem kis vihart kavart. De hasonlóképpen hangolódik át az Esti-novella akusztikai terében az a mondatszerkezet, amelynek felütése ugyanakkor – még akár – az 1919-es *Pardon*-rovat egykori szerzőjére is vonatkoztatható: „*Nem tudták, hányadán állnak velem, hogy a jobb oldallal tartok-e vagy a ballal...*” A „*jobb*” és „*bal*” kifejezések itt, vagyis az Esti-féle viszonylagosságot megtestesítő nyelv anyagszerű valóságában: elsősorban irányjelző szavak. Olyan viszonzyszavak, amelyek kijelölik a novellák hangsúlyos, sőt radikális esztétikai szerkezetét, azt a rizómaszerű szövegrácsot, amelynek osztódással szaporodó alapsejtje: etika és esztétika kiazmusa. Ebből az öntükröző alapsejtből burjánzik például a TIZENÖTÖDIK FEJEZET egésze, annak teljes története, amelynek látszólagos, jobban mondva *látszó* lényege már az alcímben is benne foglaltatik: „*melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig az új verséért*”. De gondolhatunk akár – sőt gondoljunk is! – az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-nek híres kiazmikus oximoronsorára (amelyet persze azonnal követ a „*vérző-heges*” seb és a „*víg álarc*” közötti szerves kapcsolat bőséges magyarázata):

„Jaj, mily sekély a mélység
és mily mély a sekélység
és mily tömör a hígság
és mily komor a vígság.
Tudjuk mi rég, mily könnyű,
mit mondanak nehéznek
és mily nehéz a könnyű,
mit a medvék lenéznek.”

„Mélység” és „sekélység”, tartalom és forma, etika és esztétika... – olyan fogalompárok, amelyek ebben a prózában csak látszólag (a gyors és célirányos olvasás során) mondanak ellent egymásnak; valójában viszont (az elidőző és gyönyörködő olvasás fényében) tükrözik és értelmezik, tükrözve értelmezik egymást.

(„...**töredéknek.**”)

Miként a kötet egészében, úgy a bevezető novellában is bőven esik szó irodalomról: az irodalom gyakorlatáról, az irodalmi életről is; meg persze az irodalom létmódjáról, „ember” és „költő”, „Valóság” és „Képzlet” viszonyáról is. Am csak az utolsó oldalakon válik a szöveg igazán azzá, ami: irodalommá; olyan szépirodalmi művé, amely a saját műfaját, önnön létezésének keretfeltételeit keresi, és végül meg is találja. Miközben Esti képzelet és élet, álom és valóság titkos kapcsolatairól szónokol, az alábbi példát hozza: „*Ha arról álmodom, hogy Egyiptomban jártam, útirajzot írhatok róla.*” Az elbeszélő pedig azon nyomban lecsap az „útirajz” szóra, vagyis határozott műfaji mederbe tereli a beszélgetést. Mohó kérdéseivel mintegy szorgalmazza a novella úgynevezett műfaji fordulatát; azt tehát, hogy a szöveg ne csak arról beszéljen, ami történetesen a témája, hanem arról is, ami a téma szóba hozatalát meghatározza, sőt egyáltalán lehetővé teszi:

„– Szóval útirajz lesz? – firtattam. – Vagy életrajz?
– Egyik sem.
– Regény?
– Isten ments. Minden regény így kezdődik...”

Innen kezdve a novella legvégéig már nem is annyira arról van szó, hogy miről lesz szó a tervezett közös műben, mint inkább arról, hogy milyen műfaji és stílári körülmények között lehet szó arról, amiről szó lesz (ha lehet).

Esti egyfelől határozottan elutasítja a három klasszikus epikai műfajt, másfelől viszont használhatónak véli átértelmezett formájukat. Csakhogy eközben éppen azoktól az előfeltevésektől és megszokásoktól szabadulnánk meg, amelyek alapján nyugodt lélekkel vagy (1) „útirajznak”, vagy (2) „életrajznak”, vagy (3) „regénynek” nevezhetnénk a tervezett művet. Hiszen Esti (1) *nem* arról kíván beszélni, hogy hol utazott, hanem hogy „*hol szeretett volna utazni*”; továbbá (2) *nem* azt óhajtja megosztani, hogy mi történt vele a születése óta, hanem hogy „*hányszor halt meg álmában*”; és végül (3) *nem* szeretné „*holmi bárgyú mesével*” regényessé „*csirizelni*” azt, ami eredendően ellenáll a regényesítés vágyának. Érdekes egyébként, ahogyan Az ALVÓ című 1913-as novella hőse összevonja a későbbi Esti-szövegben felbukkanó műfajokat, amennyiben úgy jegyzi le reggelente regényes álmait, „*mint az útirajzot szokás*”. De mondjuk az ESTI KORNÉL-kötet „*becsületes városa*” a NEGYEDIK FEJEZET-ben és a „*világ legelőkelőbb szállodája*” a TIZENEGYEDIK FEJEZET-

ben egyaránt lehet álom vagy éppen költői képzelgés. Mindenesetre az 1933-as szövegben a képzeletbeli utazások hőse, az álombeli halálesetek krónikása, egyúttal az „*érdekesítő*” regénymesék esküdt ellensége önmagát elsősorban „*költő*”-nek vallja, minék következtében legsajátabb műfajának a „*töredék*”-et tartja. Nem csoda hát, hogy Babits is valamiféle törmelékes költői prózának tekintette az 1933-as novelláskötetet. Mert ha már egyszer nem lett regény, mint a PACSIRTA vagy az ÉDES ANNA, akkor legyen inkább „*tiszta líra*” – jó esetben „*mély*”, rosszabb esetben „*hígságos*” változatokban. Ám az a befogadó sincs sokkal könnyebb helyzetben, aki a prózaformában írt epikai műfajok valamelyikével kívánja leírni, megragadni a kötet egészét. Az ESTI KORNÉL ugyanis – ahogyan a címszereplő már az elején ígéri – nem teljesíti ezeket a műfaji elvárásokat, sokkal inkább kikezdi. Szinte szükségszerű, hogy olyan sokan félreértették a négy sikeres regényt már maga mögött tudó Kosztolányi új könyvét; köztük például az *Élet* 1933. május 14-i számának kritikusa, Kunszery Gyula, aki szerint a szerző „*nem ad kötetét élén műfajmegjelölést*”. Valóban. És ha nem is a kötet „*élén*”, de az ELSŐ FEJEZET-ben igenis kapunk „*műfajmegjelölést*”; még ha nem is a szerzőtől, hanem a főhőstől; még ha nem is szokványosat, de rendhagyót. Egyszerűen csak azt kell olvasóként eldöntenünk, hogyan kívánunk olvasni. Vagy ráolvassuk előzetes elvárásainkat a könyvre, mégpedig mindenáron, ha törik, ha szakad; vagy megkíséreljük azokat újraértelmezni a könyv olvasása során. Mindenesetre az idézett kritikus az előbbi utat választotta. Egyfelől ugyan látja, hogy „*nehéz is megmondani, mi ez a könyv*”, másfelől viszont csak arról tud beszélni, hogy mi nem „*ez a könyv*”: „*Regénynek vékony a tartalma, krocki-sorozatnak túlságosan egységes.*” És így teljességgel érthető, ámde nem feltétlenül átérezhető bánattal sóhajtja: „*Szegény Esti Kornél, megérdemelte volna, hogy az író valami mese hősévé tegye...*” Vagyis a kritikus szerint a valóságos írónak pontosan azt kellett volna tennie, amit éppen „*szegény Esti Kornél*” kért a könyvbeli írótól, hogy ne tegyen, tudniillik hogy ne „*csirizelje össze holmi bárgyú mesével*” az alkalmi történeteket.

Esti Kornélnak nincs oka panaszra. A novellabeli íróhoz intézett kérését a valóságos író megfogadta. Az egyes történeteket Kosztolányi tényleg nem „*csirizelte össze*” valamiféle „*bárgyú mesével*”; nem fűzte túl szoros láncra a tizennyolc novellát. És így az ESTI KORNÉL leginkább laza novellafüzérnek nevezhető, ahogyan többnyire nevezik is. Legfeljebb egyesek még hozzátesszik, hogy regényszerű – mintha nem volna eléggé *novellafüzér-szerű* ahhoz, hogy csak novellafüzér legyen és semmi más. Persze lehet normatív módon beszélni arról, hogy az ESTI KORNÉL nem regény, de lehet műfajkritikai szempontból is. Mert például míg Pándi Pál 1957-ben „*egy soha nem volt magyar polgári nagyregény*” töredékeinek, azaz valamiféle „*elmulasztott regénylehetőségnek*” látja Kosztolányi művét, addig Bori Imre másfél évtizeddel később már a klasszikus „*regény-műfaj felbomlásának*” érvényes dokumentumaként értelmezi a novellafüzér töredékességét. És bármennyire érthető is Pándi fájdalma a „*magyar polgári nagyregény*” hiánya felett, van úgy, hogy valamely korszakos vagy alkati lehetetlenség egyúttal valamely új műfaj vagy legalábbis műfajváltozat megszületéséhez vezet. Mert például ahogyan Dosztojevszkij vallja áttételesen a KAMASZ epilógusában, hogy vannak olyan írók (és valószínűleg ő is köztük tartozik), akik „*nem akarnak történelmi regényt írni*” (mint a kiváló Tolsztoj), úgy a felesége által idézett Kosztolányi is kénytelen belátni a tervezett MOSTOHA kudarc nyomán, hogy bizony „*lehetetlen feladat manapság középosztályú környezetben játszódó regényt vagy drámát írni*”. És talán a nagyepikai műfajjal kapcsolatos általános kétely motoszkál már az Esti-novellákat bő évtizeddel megelőző BÉLA, A BUTA alcímében is: „*Regényvázlat hús pillanatképpen.*” 1933-ban viszont az egységes ívű „*vázlat*” helyett immár széttartó-

ságában is összeálló „*töredéket*” olvashatunk. A jókora műfajkritikai felhajtóerővel rendelkező füzérszerűség belső logikáját garantálja például a nyitónovellában elhangzó munkahipotézis: az elbeszélő egy éven keresztül, havonta egyszer-kétszer „*összejön*” Esti Kornállal, aki minden egyes alkalommal megoszt vele valamely „*úti élményt*” vagy „*regényfejezetet az életéből*”, amelyet a barátja később a jegyzeteire és az emlékeire támaszkodva – így tehát a jegyzetek szövegromlásainak és saját felejtésének is kiszolgáltatva – megír; és végül Esti utasítása szerint összerendezi az egészet. Nagyjából ezt is olvashatjuk. Hiszen havonta átlagban másfél történet – éppen tizennyolc fejezet. És a körülményekhez képest eléggé összerendezettnek tűnik a szerkezet is – különösen a gyerek- és ifjúkori nyitófejezetekkel, valamint az allegorikus súlyú zárófejezettel. Ugyanakkor jó néhány novella (a KILENCEDIK, a TIZENEGYEDIK, a TIZENKETTEDIK és a TIZENNEGYEDIK FEJEZET-ek) kerethelyzetében a közös írásműre szerződő felek éppenséggel nem „*összejönnek*” ketten, hanem mintegy összefutnak egy nagyobb társaságban, egy irodalmi kávéházban, ahol Esti mindenkihez beszél, az elbeszélő pedig feltehetően szorgosan jegyzetel. De ez sem olyan nagy eltérés. Miért ne változtathatnák, alakíthatnák a szerződő felek szabadon, az adott helyzethez igazodva, a műfaji szerződés gyakorlati kereteit? Hiszen kár volna lemaradni egy-egy izgalmas Esti-történetről csak azért, mert történetesen nem kettesben vannak az elhangzásakor. És ha kettesben volnának is egy kávéházban, bármikor betoppanhat oda valaki, aki miatt viszont kár lenne félbehagyni a mesét...

Nem is beszélve arról, hogy Kosztolányi megírhatta volna úgy is a kötetnyitó novellát, azon belül a műfaji szerződés részleteit, hogy az semmilyen tekintetben ne legyen ellentmondásban a korábban keletkezett tizenhét Esti-szöveggel; vagy éppen hozzáigazíthatta volna a már megírt szövegeket a nyitónovellához. Nem tette egyiket sem. Talán ő sem akart „*csirizelni*”; nem tartotta volna méltónak sem önmagához, sem a kötet hőiséhez. Mindenesetre jókora szabadságot adott az elbeszélőnek, aki minden egyes novellában eldöntheti, milyen módon adja elő barátja történetét: van, hogy ő maga mesél egyes szám első vagy harmadik személyben, attól függően, hogy részese-e a történetnek vagy sem; és van, hogy a rövid bevezető után szabadon hagyja Estit mesélni, akár a saját történetét mondja egyes szám első személyben, akár valaki másét harmadik személyben. De van úgy is, hogy az elbeszélő által megírt történet végén, a HATODIK FEJEZET zárlatában, a szereplő Esti azt ígéri, hogy majd megírja az általa elmesélt történetet – azt a *már megírt* novellát tehát, amely éppen az ő megírásra vonatkozó ígéretével (mondhatni a posztmodern kelgyó enfarkába harapásával) ér véget. Esti különös ígérete egyfelől a gyors pénzszerezésre vonatkozik: „*Akkor megírom. Holnap, ha pénzt kapok érte, majd megadom az öt pengődet is*”; másfelől meg parodisztikusan utal az ELSŐ FEJEZET „*érdeksigázó*” regényformára vonatkozó kritikájára: „*Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bősíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megokolást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek?*” Esti szóbeli ígéretét végül is az elbeszélő váltja be – Kosztolányi írásbeli teljesítményében. Amennyiben az első novella fiktív munkahipotézise nyomán Esti Kornél történeteinek szóbelisége átváltozik a névtelen elbeszélőt mozgató Kosztolányi írásbeli teljesítményévé. Éppúgy, ahogyan egykor Plátón írta saját dialógusait a csakis szóban megnyilvánuló Szókratész megfejthetetlen és elhelyezhetetlen, többszörös értelemben is „*különös*” (*atoposz*), azaz ironikus figurájáról. Egyébként az Esti-novellák elbeszélője olykor csupán a szókratészi mutatóvályt bábként szolgáló, azaz helyeslő, bólogató és csodálkozó figurák alárendelt szerepét tölti be néhány novellában, elsősorban a negyedikben és a hatodikban; ami leginkább

Kosztolányi ironiáját sugallja. Úgy tűnik, hogy a szerző átfogó ironiája olykor csupán ellenpontozza az elbeszélő vagy a szereplő gondolkodásmódját és viselkedését, olykor viszont – és ez volna az izgalmasabbik változat – felerősíti. Ahogyan Platon írásos ironiája hatványozza Szókratész szóbeli és életvitelbeli ironiáját, úgy fokozza Kosztolányi ironikus írásmódja az ábrázolt Esti ironikusságát, elsősorban rejtekező lényének maszkos-játékos megnyilvánulásait.

A könyvírásra szerződő felek, az elbeszélő és a hős végül pontosan rögzítik a tulajdonviszonyokat, hogy tudniillik kit mekkora és milyen jellegű tulajdonosi hányad illet meg a majdan elkészülő műből. Esti javaslata szerint: „Te *tedd rá a neved*. Viszont az én *nevem legyen a címe*.” (Kiemelések: BS.) Az irodalmi műre vonatkozó, sőt azt *bizonyos mértékig* meghatározó tulajdonviszonyok jelennek meg – grammatikus egyértelműséggel – a szabadkai *Napló*ban közölt szövegváltozat legvégén, amely egyfajta beharangozónak, a piac szempontjaival számoló összefoglalásnak tekinthető: „*Így jött létre könyvem, amely elejétől végéig Esti Kornélról szól*.” (Kiemelések: BS.) A „*létrejövés*” után viszont már másodlagossá válnak az eredet és a tulajdonosi hányadok vonatkozásai – akár életrajzi, akár pszichológiai, akár irodalomelméleti, akár másmilyen, tulajdonképpen bármilyen értelemben. Ahogyan a végső változat deiktikus záróformulájában áll: „*Így jött létre ez a könyv*.” (Kiemelés: BS.) Ami ettől kezdve egyedül számít: a „*könyv*”, pontosabban: „*ez a könyv*”, az ESTI KORNÉL címet viselő könyv, amely immár létezik, és amely így az olvasóján kívül nem szorul rá senkire és semmire – sem a létrehozójára, sem a létrehozójával kapcsolatos előismeretekre, előzetes elvárásokra, ideológiákra és vágyakra. A könyv olvasója annak örül, amit kap. Tisztán örül minden váratlan ajándéknak, és nem nézi annak piaci (életrajzi, pszichológiai, ideológiai stb.) értékét. Egészen egyszerűen csak kedvét leli minden ábrázolásbeli fordulatban, elbeszéléstechnikai változatban, műfaji csavarban és szerkezeti furfangban. Bármilyen „*sekélyesnek*” látszó ötletszerűségben vagy éppen „*mélynek*” tűnő gondolatféleségben. Már ha persze ragaszkodunk ezekhez a könnyen félreérthető szavakhoz, egyáltalán a szavakhoz, továbbá a szavakkal való játék változatos, mégpedig *kétségbejuttató* változatos formáihoz. És miért ne ragaszkodnánk hozzájuk. Ha már egyszer Kosztolányinak jók voltak, továbbá jók voltak Ottlik Gézának, Tandori Dezsőnek, Esterházy Péternek és még sokan másoknak, miért ne volnának jók nekünk, olvasóknak is.

Esti Kornél nekik, íróknak, a kartársuk, nekünk, olvasóknak, a kortársunk.

Jegyzet

A novellaelemzés egy hosszabb munka részét képezi, amelyben az immár kritikai kiadásban is elérhető (szerk. Tóth-Czifra Júlia, Veres András, Pozsony, 2011) 1933-as ESTI KORNÉL-kötet tizenkilenc fejezetét az alábbi tíz szöveg típus szerint csoportosítom:

1. ELSŐ FEJEZET (mely bevezet a tárgyba és a műfajba)
2. MÁSODIK FEJEZET (mely gyermekkori próbatételről szól)
3. HARMADIK FEJEZET (melyben az utazásról mint valamiféle beavatásról van szó)
4. NEGYEDIK FEJEZET; HATODIK FEJEZET; TIZENEGYEDIK FEJEZET (melyekben a pusztá ötlet válik a szöveg meghatározó elvévé)
5. ÖTÖDIK FEJEZET; NYOLCADIK FEJEZET; TIZENNEGYEDIK FEJEZET; TIZENHETEDIK FEJEZET (melyek az írói életformát ábrázolják)

6. HETEDIK FEJEZET; KILENCEDIK FEJEZET (melyekben a nyelvről, az irodalmiságról esik szó)
7. TIZEDIK FEJEZET (mely vidéki történet)
8. TIZENKETTEDIK FEJEZET (mely városi történet)
9. TIZENHARMADIK FEJEZET; TIZENÖTÖDIK FEJEZET; TIZENHATODIK FEJEZET (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika kiazmusa, retorikai-poétikai tükörjátéka)
10. TIZENNYOLCADIK FEJEZET (melyben végül a halál kerül terítékre)

Az 1936-os TENGERSZEM-kötet ESTI KORNÉL KALANDJAI című ciklusának tizenhét darabja, valamint az író életében kötetbe fel nem vett Esti-novellák (vagyis azok a novelláknak tekintett Esti-írások, amelyeket a Réz Pál által szerkesztett legutóbbi összkiadás magában foglal: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÖSSZES NOVELLÁI I–II. Budapest, 2007) szintén elhelyezhetők ebben a rendszerben – mégpedig úgy, hogy egyes novellák akár két szövegtípushoz is rendelhetők (az általam második helyre sorolt lehetőségeket zárójelbe teszem):

1. – nincs ide sorolható novella
2. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: (OMELETTE À WOBURN); (MARGITKA)
– az önálló Esti-novellákból: BONCOLÁS
3. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: OMELETTE À WOBURN
– az önálló Esti-novellákból: VÉR
4. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: KALAP; VILÁG VÉGE; A PATIKUS MEG Ő; VENDÉG; MARGITKA; (POFON); (KÉZIRAT); (HAZUGSÁG); (BOLDOGSÁG)
– az önálló Esti-novellákból: ZÁR; PILLA; AZ ORVOS GYÓGYÍTÁSA; (TANÚ); (VÉR)
5. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: SAKÁLOK; POFON; CSEREGDI BANDI PÁRIZSBAN, 1910-BEN; SÁRKÁNY; KERNEL KÁLMÁN ELTŰNÉSE; BARCOCHBA; (GÓLYÁK)
6. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: GÓLYÁK; KÉZIRAT; HAZUGSÁG; BOLDOGSÁG; (BARCOCHBA)
7. – nincs ide sorolható novella
8. – az önálló Esti-novellákból: TANÚ
9. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: (A PATIKUS MEG Ő)
10. – az ESTI KORNÉL KALANDJAI-ból: AZ UTOLSÓ FÖLÖLVASÁS; (VILÁG VÉGE); (VENDÉG)
– az önálló Esti-novellákból: ESTI ÉS A HALÁL; ESTI MEGTUDJA A HALÁLHÍRT; ESTI KORNÉL VALLOMÁSA; (BONCOLÁS)

Persze lehetne csoportosítani az Esti-novellákat az elbeszélés mód különbözőségei alapján is, aszerint tehát, hogy melyik novellában miféle elbeszéléstechnikai körülmények között, milyen státusban tűnik fel Esti Kornél: hősként, másodlagos elbeszélő hősként vagy csak másodlagos elbeszélőként. És noha a technikai különbségek a legtöbb esetben fontos szemléleti és ábrázolásbeli különbségeket is hordoznak, én mégis a vegyes szempontú (részben tematikus, részben poétikai) csoportosítást részesíteném előnyben. De a lehetőségek érzékeltetése végett azért röviden vázolom az 1933-as kötet elbeszéléstechnikai szempontú bontását is:

1. MÁSODIK FEJEZET; HARMADIK FEJEZET; ÖTÖDIK FEJEZET; NYOLCADIK FEJEZET; TIZENHARMADIK FEJEZET; TIZENÖTÖDIK FEJEZET; TIZENHATODIK FEJEZET; TIZENHETEDIK FEJEZET – az elbeszélő egyes szám harmadik személyben, kívülről látta Estit, illetve Esti történetét (noha olykor az elbeszélő is az ábrázolt világ és életforma részesének tűnik; mint például a TIZENHETEDIK FEJEZET ilyesféle fordulataiban: „*Sajnos, ma már csak kevesen tudják...*”; „*Abban az időben, amikor a budapesti kávéházakat...*”)
2. ELSŐ FEJEZET; NEGYEDIK FEJEZET; HATODIK FEJEZET – az elbeszélő egyes szám első személyben meséli el Estivel közös történetüket (noha az elbeszélő a NEGYEDIK és a HATODIK FEJEZET-ben jórészt csak a kérdező vagy a szemtanú szerepét játssza; mely alárendelt szerepkör lehetősége már megjelent az ELSŐ FEJEZET legvégén)
3. HETEDIK FEJEZET, KILENCEDIK FEJEZET; TIZENEGYEDIK FEJEZET; TIZENNEGYEDIK FEJEZET; TIZENNYOLCADIK FEJEZET – az elbeszélő egyes szám első személyben hozza elbeszélői helyzetbe Estit, aki második elbeszélőként elmeséli a saját történetét
4. TIZEDIK FEJEZET; TIZENKETTEDIK FEJEZET – az elbeszélő egyes szám első személyben hozza elbeszélői helyzetbe Estit, aki második elbeszélőként nem a saját történetét meséli el