

Kosztolányi Dezső *Barkohba* című novellája az 1957-ben kiadott József Artila-émlékkönyvben is szerepel. Joggal, hiszen a közvetlen értékelésnek, az egyértelmű véleményformálásnak nagyobb szerepe van benne a szabad alakításnál, a képzelet kötetlen játéknál.

SZÉLJEGYZETEK KOSZTOLÁNYI KÍNAI KANCSÓ CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉHEZ

FEKETE J. JÓZSEF

Az eddigi Kosztolányi-irodalom, valamint a centenáriumi megemlékezések egy része nem mulasztotta el hangsúlyozni, hogy az ünnepeelt szerző inkább a műgondra, a nyelvi csiszoltságra, a művészet önmagáért valóságára helyezte a hangsúlyt, mint írásainak gondolati-eszmei meg-alapozottságára. Egyszerűen szólva nem volt filozofikus író, a bölcséleti elemek csupán hatások, beütések formájában mutathatók ki nála. A hétköznaphoz tartotta magát; a mindennapokban fedezte fel azokat a mozzanatokat, villanásokat, amelyek művei kiindulópontját vagy teljes világát jelentik. Opusa tehát tematikailag a mindennapok realitásában gyökerezik, még akkor is, ha kifejezésmódja néha érinti a metafizikusat és az irreálisat.

Az alábbiakban ilyen szempontú olvasatát igyekszem nyújtani Kosztolányi *Kínai kancsó* című elbeszélésének, épp azért, mert a sokat elemzett alkotások mellett ez a szöveg egyike a „hétköznapiabbaknak”; vá-lasztásom is véletlenül esett éppen erre az elbeszélésre.

A *Kínai kancsó* a szó legszorosabb, nem irodalmi, sőt vulgarizált értelmében is *elbeszélés* — óriásmonológ, az élőbeszédet mímelő, szerepjátszó önelbeszélés. Szerepjátszó, mert a szerző az elbeszélő álarcá mögül szólal meg, akiről a szövegből csak annyit tudunk meg, hogy a hanyatló középosztályba tartozó férjzett nő. A szerző és az elbeszélő személyének ilyen „akárom is, nem is”-féle egybejártsága, viszonyuk lát-szólagosítása azzal jár, hogy a szöveg folyton hangsúlyozott belső (el-beszélői) nézőpontja kvázi belsővé válik, azaz szerepjátszássá, méghozzá nagyon funkcionálissá. Az ugyanis, hogy az elbeszélő és a szerző nem teljesen azonos (fáziseltolódásban vannak), és hogy ez az eltolódás ép-pen a nem-módosításban tetőzik, egyszerűen alaptényezője az elbeszélésnek, nélküle létre sem jöhetett volna. Ennek a „formai” alaptételnek természetsszerűleg „tartalmi” magyarázata és indoklása van, ami a to-vábbiakból remélhetőleg kiderül.

„Te nem ismered a mi kancsónk esetét? Hát elbeszélhetem, drágám.

Ez is eléggé muris” — kezdi a történetet Kosztolányi egy megszólítás-formulával, ami nem idegen a korabeli elbeszélésirodalomtól, ő is szívesen használta. De nem azért kerültek ide ezek a mondatok, hogy csak elindítsák a szófolyamot, hanem mert situációt teremtenek. Felvetik a témát, meghatározzák a kommunikáció két pólusának viszonyát, folyamatba helyezik a történetet („Ez is”), sőt álintonációt is adnak („eléggé muris”), ugyanis legalább vidám, humoros történetet előlegez az utolsó félmondat, noha egy igen kellemetlen esemény részleteit tudjuk meg a következőkben, aminek mikrotragédiáját csak az elbeszélés és az esemény között eltelt idő és a narrátor kegyetlen öniróniája fordít tragi-komédiába.

Pár sorral alább az elbeszélés nehézségeiből olvashatunk: „Az ember bizonyos idő múltán saját szavait is elhasználja. Már nem érzi, mi van mögöttük. Erre új szavakat keres, csak hogy ne alkalmazza a régieket, de az újakban sokszor nincs élet, tartalom, hamisak.” Bizony sok mindent el lehetne mondani ezen sorok kapcsán; sok mindent újramondani a műgondról, nyelvművészetről — amit a Kosztolányi-centenárium felszínre hozott vagy csoportosított, megismételt. Írásom parciális jellege miatt nem bonyolodom ezekbe a kérdésekbe, csak adalékként másolok ide egy másik idézetet, ami rímként válaszol a fentiekre. Kardos László közeli *Harminchárom arc* című kötetében (Szépirodalmi, Bp. 1983.) azt a cikkrészletet, amiben a *fellegjáró* és *elképesztő* szavakkal magyarosított *fantasztikus* szóról ír Kosztolányi a húszas-harmincas években: „A *fellegjáró* és *elképesztő* valóban derék lelemény. Együtt a kettő sikerülten sejteti meg a *fantasztikus* fogalmát. (...) A költő képzelete *fantasztikus*, tehát *fellegjáró*, azonkívül lehet *fellegjáró* zene, festészet és építészet is. Barátom pimaszsága *fantasztikus*, tehát *elképesztő*. Mindez igen helyes. Mégsem szabad azt vélnünk, hogy ezzel a *fantasztikus*st végképp elintéztük. (...) Minden szó egy világ. Rejtélyes élete van. (...) Jókai *fantasztikus* költészete csakugyan *fellegjáró*, de Edgar Poe költészete, amely szintén *fantasztikus*, már nem *fellegjáró*, hanem inkább *lidérces*, *kísérteties*. (...) Egy *fantasztikus* kínai szertartás *mesebeli*. (...) Hallottam egy hölgyet, ki barátnője izléstelen ruháját szapulva *fantasztikus*nak nevezte, amivel csak azt kívánta értésekre adni, hogy *képtelen*, *lehetetlen*, *otromba*, *silány*, *gyatra*. (...) Mindenre alkalmazzák, ami a képzeletet csigázza. (...) Ezzel csak azt próbáltam meg érzékeltetni, hogy mi minden van ebben a szóban. (...) Mindezt egyetlen, másik szóban visszatükröztetni lehetetlen. (...)”

E rövid, de szemléletes kitérő után olvassuk tovább a *Kínai kancsót!* A bevezető után, amiből megtudjuk, hogy a „legendás szegénységben” élő család örökségként jutott hozzá az állítólag vagyoni éri porcelán kancsóhoz, elérkezünk a leíráshoz: „Sok színes képecske díszítette, egymástól független, tarkabarka jelenetek. Micsodák? Például a Sárگا fo-

lyó, fölötte egy hatalmas, téglavörös kőhíd. Aztán a nankingi porcelán-torony, hét emelettel, minden emeletén két-két aranycsengetyűvel. Aztán mandarinok sötétlila köpenyben, sötétbordó bugyogóban, mint a fuksziák, óriás paraplék alatt, kenetesen hajbókolva, gyaloghintóban egy-egy hölgyike, aki elnyomorított, pirinyó lábát fitogtatja, szűk lakk-cipellőben. Aztán mezők, trillió kis virággal, virágzó szilvafákkal. Aztán egy ferde szemű Buddha, közönyösen, semmire se tekintve, súlyos kezét az ölében nyugtatva. Aztán sárkányok, szörnyek, macskaszemmel és szarvasagancsral, majmok, keselyűk, pávák. Aztán teknősbéka, egy oroszlán is, vértől pirosuló gödölyét zabálva. Aztán számok, kínai betűk, pagodák, fölfelé pöndörődő tetőkkel, mint hoimú rossz szalmakalapok. Ilyesmik.

Nyolcvanhárom kép volt rajta.”

Hol van már ez a leírás a romantikus-szimbolikus leírástípustól! Hozzájuk viszonyítva egyenesen antiirodalmiasnak tarthatnánk. Pedig csak modern és fegyelmezett. Nem tér el a fikciótól: megmarad az élőbeszéd és az emlékezés esetlegességénél. Ezáltal háttérbe szorítja az ábrázolt tárgyat, és az egyént emeli ki, az ábrázolót (pontosabban az elbeszélőt), ami kétséget kizáróan modern törekvés. Egy kicsit kacérkodás is a nyelvvel, irodalmi hagyománnyal egyaránt. Figyeljük csak meg a bekezdést záró és kezdő mondatokat: „Ilyesmik (voltak a vázrajzokon). Nyolcvanhárom kép volt rajta.” Az általános és a konkrétum ekkora ellentétét, áthidalását a költészeti formák tömörsége viseli el csak anélkül, hogy az esztétikai hozadékot könnyen negatívumba nem fordítaná. Kosztolányinál annyira természetes ez az ellenpontozás, hogy szemet sem szúr. Ellenben előrejelzés-értékkel bír ez az ellentét, mert — mint később láthatjuk az elbeszélésben — a tipikusan „női” gondolkodás teremti a történetet. (Az idézőjelek közé tett női jelző ebben az esetben egy konkrét nőt, az elbeszélőt jelöli, akit szövegbeli helyzete, környezete, életmódja határoz meg, nem pedig csak a nemi különbözőség. Azaz: feminizmus, antifeminizmus kizárva.)

Kosztolányi az elbeszélés fókuszába helyezett sajátos gondolatmenetet, gondolkodást a *megtartó* és *szelektív* emlékezeten keresztül ábrázolja. Ékes példája ennek, hogy a hősnő az egyébként bő lére engedett monológjában csak éppen annyira említi meg a kor „hatalmas és tragikus élményét”, a háborút, amennyire erre a történetre szüksége van; csupán három mondatban utal rá: „Sok cudar évet éltünk át. Különösen a háború után. A hónap végén gyakran csak krumplit ettünk, délben-este.” Olyan szuggesztív érzékeltetéssel találja szemben magát az olvasó ebben az utolsó mondatban, ami inkább a líra sajátja: a mindennapos krumplilevesek a szűkölködés, a nyomorúság és a szenvedés metaforájává lesznek. Mindez mellett azonban külön jelentőséget nyer a folytatás; a „sok cudar év” hozta megpróbáltatások nem bizonyultak elegen-

dőnek, hogy a hősnő megfeledkezzen a becsüs levelezőlapjáról — aki 1500 aranykoronát ígért a kínai kancsóért —, pontosan tudja, mit írt rajta, a címet is megjegyezte, noha a lapot „orvul összetépte”. És itt villan elő a hősnő kettős erkölcsse: a férjével olyan hallgatólagos meg egyezésre jutottak, hogy a kancsót nem adják el, a nő e célból felégeti a hidat — összetépi a becsüs címét és telefonszámát tartalmazó lapot, de előbb az agyába vési a címet, minden eshetőséggel számolva, de önmagát is becsapva.

Hadd árulom el előre a poént — kancsót egy kínos baleset folytán akkor sem adhatták volna el, ha akarják. A baleset okozója Martiny, a milliomos, aki egyszer, egy kisebb szolgálat viszonzásaként meghívta a hősnőt és férjét, aki egyébként banktisztviselő volt, ebédre. Íme, erre hogyan emlékezik a mesélő: „Csöndes, hétköznapi ebéd volt a mogyorószínű-tapétás kisebdőben. (...) Sötétvörös, sárga borok csillogtak metszett kristálypoharakban. Libériás inasok álltak mögöttünk.” Avagy itt is a szelektív emlékezet érvényesül. Amíg korábban a krumplileves maradt meg a szenvedésből, itt az előkelőség *hangulata* a látogatásból, olyan erős képi-hangulati tömörséggel, hogy ismét csak a metaforát érezzük legközelebbi párhuzamnak.

A látogatás viszonzására pedig így készültek: „Szerdán már kora délután elkészültem. Négykor mindketten felöltözködtünk. Az uram utolsó szemlét tartott a lakáson. Túlon túl tisztának, rendesnek találta, me-revnek. Egy kis természetes rendtelenséget teremtett. A dívány karfájáról leráncigálta a vacak műselymet, melyet én erre az alkalomra oda-dobtam. Ez ellen tiltakoztam. Így a karfa rongyos szövete kifityegett. Veszekedtünk, egyezséget kötöttünk. A műselyem ellenében megengedtem, hogy cigarettája hamujával bepiszkíthassa a fényesre síkált rézhamutálcát, s a csutkáját otthagyja rajta, hanyagul.” Ilyen aprólékos részletességgel csak az a nő emlékezhet, akit előzőleg elkápráztatott a jólét, és most ő is kellemes benyomást szeretne kelteni másokban. Azért emlékszik évek múltán is mindenre, amitől félt, hogy cserbenhagyja, mert rettegett, hogy kinevetik, hogy megsértik büszkeségét. Végül a tragédiája is az lesz, hogy büszkesége nem engedi meg, hogy kárpótlást kérjen a milliomostól, aki akaratlanul összetörte az értékes porcelán kancsót. A gazdag ezt természetes gesztusként fogadta tőlük, ezzel szemben a megkárosítottak titokban és joggal remélték, hogy Martiny valami módon kárpótolja őket. A várakozás hosszan tartó álmodozássá, reménykedéssé vált, amit már csak a komédiázás oldhat fel, és a folytonos újramesélés, az önirónia vigasztal. Pellengérré kerül így a remény romantikus motívuma, anélkül azonban, hogy csorbítaná a hétköznapi (belső) tragédia súlyát és jelentőségét.

Noha minden alkotásról sokkal többet lehet elmondani, mint amennyi a mű terjedelme, tisztelnünk kell az arányokat, az olvasó türelmét és

saját szövegünk teherbírását. Ebben az esetben én csupán néhány felvetődő gondolatom lejegyzésére vállalkoztam, amelyek olvasás közben támadtak. Az utolsó körre hagytam az elbeszélő és a korabeli társadalmi rend viszonyának *illusztrálását*.

A hősnőben először akkor tudatosult társadalmi környezete, amikor azt a félelmetes feladatot vállalta magára, hogy vendégül látja a milliost és feleségét: „Egyszerre eszembe jutottak nyirkos, vízírózsás falaink, a dohszag, a sötétség, az az afrikai sötétség, melytől annyit szenvedtünk. Rút bérkaszárnnyában laktunk akkor, ahol állandóan hagyma- és petróleumszag terjengett. *Csupa proli élt alattunk, jöltöttünk*. Lépcsőnk szemetes volt. Hozzánk az udvari folyosó legvégéről kellett bejárni, a klozet tözsomszédságából.” (A kiemelés tőlein.) Itt még csak egy mondat utal arra, hogy a „sc\ udar év” nem mindenki számára ért véget az első világháborút követő esztendőkből, hanem vannak, akik azonosak a hagyma- és petróleumszaggal, a sötétséggel, vannak milliomosok, és vannak, akik se ide, se oda nem tartoznak, és kaviárolazacos szendvicset készítenek a vendégeknek, de a teáscsészéket már úgy kell kölcsönkérniük, mert ők csak zománcos bögrét használnak.

Nyíltabb bírálator természetesen elbeszélőnk szájából nem hallhatunk, csak amikor férje „eretnek” gondolatait idézi, amitől azonnal el is hátráolja magát, úgymond: ez nem az én véleményem, hanem férjem gondolatai: „Mondd, kérlek, nem vetted észre, hogy azok, akik ma élnek, a gazdag embert egészen úgy tisztelik, úgy imádják, mint Istent? Boldogok, ha jó hozzájuk, de akkor is boldogok, ha kegyetlen, ember-telen és komisz, ha tiporja és rugdalja őket. (...) Mi is ilyenek vagyunk. Vagy nem volt-e különösen boldog az életünk, mióta összetörte kancsónkat, nem volt-e csupa remény és hit minden áldott napunk? Nem hittünk-e, nem reménykedtünk-e benne? Rosszat tett velünk, de mi annál inkább szerettük. Jegyezd meg, fiam, a gazdag embert olyan titokzatos varázs övezi, olyan túlvilági dicsfény, oly csodálatos lény ő, hogy amihez hozzáér, az menten arannyá, áldássá válik. (...) Ezen a földön a gazdag ember maga az Isten. (...) Tücsköt-bogarat összekarattyolt. Hogy a háború is csak pénzért, úgynevezett »fontos gazdasági érdekekért« folyt, ezért gyilkolták egymást az ártatlan milliók, a leghatalmasabbak, a közéleti tekintélyek erkölcsi helyeslésével, akik hajráztak hozzá, és eszmét hazudtak belé, hogy a tudásnak, a meggyőződésnek ma sehol a világon nincs becsülete, hogy pénzes tökfilkók bizvást megírhatják ostoba véleményüket, a tisztességesek, a becsületesek, az alkotók pedig rabszolgák, kegyelemkenyéren tengődnek, kussolni kénytelenek.”

Az egyéni tragédiától tehát az író eljut a kollektív tragédiáig, elbeszélése úgy is értelmezhető, mint hosszú bevezető egy novellán kívüli végkifejlethez. Bizonyára azonban nem ez volt a célja a szerzőnek, az

idézett rész még szövegszerkezeti, de tartalmi szempontból is elüt az elbeszélés egészétől.

Érdekes azonban, hogy ez az egyetlen elbeszélés is csak olyan motívumot tartalmaz, amit korábban Adynál, később József Artilánál találunk meg. Ennek vizsgálata azonban már más téma, külön tanulmányt érdemel.

„A VILÁG VÉGE PEDIG A VILÁG KEZDETE”

KONTRA FERENC

A novella lépcsőzetesen felépített szerkezetének legfontosabb konstrukciós részei a bekezdések, melyek önmagukban is további mikroegységeket tartalmaznak. Ennek ismeretében célszerűbb a szöveget változásaiban, folyamatosságában megragadni, amely a konkrét események leírásától az elvont felé, a realitásoktól a filozofikus irrealitás felé, a mindennapok apró mozzanataitól a létkérdések felé mutat.

(1.) Megszokhattuk már Esti Kornéltól, hogy egy témamegjelölő mondatral indítja beszámolóját. Az indítások inkább keretnek tekinthetők, mint bevezetésnek, funkciójuk szerint a további kiszórással tartanak szoros kapcsolatot, melyek együttesen az elidegenítő hatás részei.

Az álomfantázia különféle változatait latolgatva már mindjárt az elején lételméleti kérdést vet fel: „A halál legkevésbé fájdalmas fajtája az, ha senki se és semmi sem marad utánunk, amit irigyelhetnénk, még az utókor is velünk omlik össze.” Feltehetően a buddhizmus tanainak ismeretében fedezi fel azt a sokak által elsajátított és számos alkotásban kifejezett gondolatot, hogy a legjellemzőbb sajátosságunk az, ami az elmúlás biztos tudatával ajándékoz meg bennünket. Szilágyi Imre egyik tanulmányában írja, hogy Kosztolányi „világképében az emberi élet is pusztán egy az elvont léten kiformalódott létezők között. Veszésével is »mindössze« önfelmánk sajátos karakterisztikumának halálba mutató gyötrő élményét tudatosítjuk. A világ viszont nem velünk kezdődik és bukik.” Ugyanezt a gondolatsort folytatja Esti egy másik novellában, amikor kijelenti: „Csak az él, aki minden pillanatban kész a halálra. Aki elkészült a halálra, az elkészült az életre is.”

(2.) Esti Kornél költői kérdést vet fel a továbbiakban: miként álmódhatja meg a világ végét, hogyan élheti át a lehetséges világok pusztulását egy író, akit léte sokoldalúan determinál. Az álom végül is alogikus körülményt teremt, mert a főhős ugyanabban a történetben szemlélője, aktív cselekvője és passzív elszőnvedője is lehet az események-