

BESZÉD ÉS ÍRÁS

A novellairó Kosztolányi

— Próza — mondod fitymáló ajkránditással —, csak próza. Eközben pedig azt érezteted, hogy valaki leszáll a lováról, és gyalog kel útra. Lovagolni nem mindenki tud, de jární a földön mindenki tud. Tévedsz, barátom. Aki prózát ír, talán leszáll a vers táltosáról, de nem a földre száll, hanem egy másik, éppoly szilaj és kiismerhetetlen lóra, mely gyakran a vers ürlovasait is úgy leveti, hogy szörnyet halnak.

Kosztolányi Dezső: *Próza*

Kosztolányi, a költő, ha prózát ír, sohasem »menti át« verseinek világát, hangvételét, jellegét novelláiba és regényeibe. Pedig a költők prózáját általában ugyanaz jellemzi, mint lírájukat; gyakran megfigyelhetjük, hogy a költő novellája valójában »csak« versének (vagy verseinek) oldottabb, lazább, még rosszabb esetben köznyelvre fordított formája.

Kosztolányi prózavilága — regényeinek és novelláinak természete — egészen más képet mutat. Ő élesen elválasztja a verset a prózától. Mert tudja, mindkettő egyformán kemény és könyörtelen beszédforma, de az epikai költszet egészen más természetű, mint a lírai, mások a törvényei és szabályai, másfajta figyelmet és hozzáállást követel. Ezért mondhatjuk, hogy az ő regényeit és novelláit olvasva a próza tiszta változataival találkozunk. Tehát alávetette magát azoknak a vastörvényeknek, melyek a próza jellegéből fakadnak. S ezek a törvények nemcsak megkülönböztetik a prózát a lírától, hanem természetrajzának határait is körülírják. Kosztolányi a próza megkülönböztető és sajátos törvényeiből eredő nehézségeket, az »elbeszélés nehézségeit« nem lírai betétekkel, oldott vessorokkal, hanem az igazi (és tiszta) prózára összpontosítva oldotta meg. Bizonyos, hogy prózája éppen ezért tartós hatású. Ez persze, nem jelenti, hogy prózájának világa teljesen leválasztható versvilágáról, az átcsapások, az érintkezési felületek így is feltárhatók. Sőt, talán éppen ezért tárhatók fel valóságos arányaikban.

A *Kínai kancsó* Kosztolányi prózájának egy ilyen tiszta változata. Kétségtelenül érintkezik a versek világával, a szegénység-versekkel elsősorban, de a passzív humanitást hirdetőekkel is. Tehát olvasható a versek irányából is. Csakhogy ezek mind tartalmi mozzanatok, vagyis megkerülhetetlenek, de döntően nem minősítik az írói eljárást és gyakorlatot; a »megformáltság« szintjén — mint »megformált tartalmak« — azonban élesen leválasztják a novella világát a szegénység-versek világáról. Vagyis, ha Kosztolányi verseit már olvastuk, akkor a *Kínai kancsó* régi ismerősként kerül eléink, de olyan ismerősként, aki lényegesen megváltozott, olyan nagy mértékben, hogy újra meg kell ismernünk. És nem biztos, hogy a régi ismerkedés útjai most járhatók. Sőt, egészen biztos, hogy tévútra vagy zsákutcába vezetnek. A *Kínai kancsó* ugyanis, szálai bármilyen könnyen köthetők a versek szálaihoz, külön világ, önmagában teljes, semmire, ami rajta kívül van, vissza nem vezethető, epikai világ. Ugyanez állapítható meg általában is Kosztolányi regényeiről és novelláiról. Mert az *Esti Kornél* novellákban megformált hős, a prózai Esti Kornél hangja nem azonos azzal a hanggal, amelyen *Esti Kornél éneke* szólal meg,

vagy amelyen Esti rímei csengnek. Kosztolányi irodalmi világának *kétalakú* hőse tehát Esti Kornél. És ezt a két alakot, bármilyen közel is vannak egymáshoz, nem vezethetjük vissza egymásra, még akkor sem, ha — megtevés-tően — ugyanazt a nevet viselik; Kosztolányi kialakított egy lírai és egy epikai Esti kornélt, és a kettőt egyenként kell teljesnek, érvényesnek vennünk. Elválnak egymástól, mert az egyik a líra, a másik az epika természetének megfelelően viselkedik. Az egyik a líra, a másik az epika törvényeinek engedelmeskedik. Így kell érteni azt is, hogy a *Kínai kancsó* világa eltér a szegénység-versek világától, s az eltérés következtében önmagában teljes világ.

A *Kínai kancsó* elejétől végig egyenes, szubjektív beszéd; egyetlen *nézőpont* alkalmazása. A narrátor teljesen rejtett, szerepét egészében a novella-hős beszéde tölti be. Látszólag semmit sem tudunk meg a kínai kancsó »elégéé muris« esetéről azon kívül, amit a hős mint *átélő* mond el. Az *átélő* itt azonos az előadóval, ami közvetlenül arra mutat, hogy a beszédhelyzet kivételesen fontos a novella jelentésének szempontjából. A *szemlélő*, ami talán a leggyakoribb összetevője, s egyúttal legszámottevőbb alakítója is a prózai formáknak, a *Kínai kancsó* szövegéből eltűnt, hiszen a szubjektív beszédhelyzetből következően az *átélő* csak arról számol be, aminek közvetlen köze van az élményéhez, tehát amikor a történet menetén kívülre tekint — a millio-mos Martiny alakját, környezetét, kastélyát, vagy a saját lakása környezetét és szegénységét »beszéli el« —, akkor is az *átélés* szubjektív távlatából lát-tat; tehát sohasem csap át a szemlélés objektív síkjaira.

Ebből adódóan a *Kínai kancsó* legfontosabb prózai tényezője éppen a *beszéd*, a hős elbeszélése, élménybeszámolója. S hogy mennyire előtérben van a beszéd, azt a novella indítása — a hős mentegetőzése — is bizonyítja:

Az ember bizonyos idő múltán a saját szavait is elhasználja. Már nem érzi, mi van mögöttük. Erre új szavakat keres, másokat, csak-hogy ne alkalmazza a régieket, de az újakban sokszor nincs élet, tartalom, hamisak.

És valamivel lejjebb:

Idegessít, hogy valamit kétszer beszélek el. Csak jár a szám, folyton attól félek, hogy kinevetnek, fülig vörösödöm. Miért is szégyenke-zünk ilyenkor? Hiszen mindenki százszor szajkózza el, ami vele meg-esett. Másról nehéz beszélni. Azért pirulni pedig, mert ügyetlenül választottuk meg a személyt s elfelejtettük, hogy ő már tudja, amit mi közölni akartunk, ostobaság. Legfőljebb az bánthat ekkor, hogy rosszul színészkedünk. Nem igaz? De engem mégis bántana.

A hős — az *átélő*-beszélő — szavai több szinten funkcionálnak. Egyrészt a novella egész *prózai* jellegére vetnek fényt. Élménybeszámoló a novella. Az élmény hitelességéhez pedig — látszatra — nem férhet kétség: mindenki arról beszél, ami megessett vele, mert másról nehéz beszélni. A szavak tehát az *egyenes közlés* funkcióját töltik be. Ugyanakkor azonban ez az első szint már figyelmeztet a másodikra is. Az élményeit »mindenki százszor szajkózza el«, mondja a hős, és tudatában van, hogy minden ismétlés az élményen is változtat, hiszen a beszélő »bizonyos idő múltán a saját szavait is elhasználja«, és újakat keres, ezek pedig nem biztos, hogy — az első beszámoló szavaihoz hasonlóan — tartalmasak lesznek. Ezért ugrik ki a hős mentege-tető szavaiból a »színészkedünk« szó jelentése. A többször elmondott élmény-beszámoló lassan elszakad a közvetlen élménytől, az új szavakkal, az elmon-dás új körülményeivel — »színészkedünk« — mind újabb és újabb beszéd-helyzeteket teremt. S ezek, megőrizvén az élmény magját, az élményt új meg-világításba helyezik. Ebből következően az *átélő*-beszélő hős szerepében az *átélés* helyére a *beszéd* ugrik be, már elsősorban a beszédre gondol, ami azt jelenti, hogy a megformálásra és nem pusztán az élmény hiánytalan közlésére. Ha válogat a szavak között, akkor válogat a szavak elrendezésében is; már nemcsak az élményre, hanem a beszéd törvényeire is odafigyel. Ennek követ-keztében szavai az egyenes közlés funkciója mellett az *alakító közlés* funk-cióját is felveszik. A beszédre és az alakításra figyelve kialakítja a *műformát*.

A szubjektív közlések tehát a novellaforma objektív szabályai közé futnak be. Amiből nyilvánvalóan következik, hogy az elsődleges élménybeszámoló hitelessége már nemcsak a valóságos élmény, hanem egyúttal az alakított forma, a »megreformált tartalom« függvénye is. A szó tehát a *művé válás* funkciójában jelenik meg.

Természetesen, a *Kínai kancsó*ban, ez a második funkció nem szünteti meg az elsőt; a két funkció együtt jelenik meg és egyidejű. Még csak elsődlegességi sorrend sem ismerhető fel bennük. Az egyeses közlés és a művé válás funkciója egymást segítik és egymást építik; ahol felerősödik az egyeses közlés, vele együtt emelkedik ki a művé válás szerepe is, hiszen — a novella olvasása közben — mindvégig tudatában vagyunk (és efelől Kosztolányi nem hagy kétséget), hogy egyrészt egy szubjektív beszédhelyzet mozgását látjuk, másrészt pedig egy teljesen stabil és törvényszerű prózai formát: novellát ismerünk meg. A kínai kancsó »eléggyé muris« esete egyedi is és extrém is, tehát teljesen megfelel a novellaforma tartalmi törvényének, ugyanakkor — merthogy élménybeszámolóról van szó — a szöveg teljes egészében a mindig gyorsuló történetre összpontosíthat, tehát egészében megfelel az általános, kiélezett és felfokozott zárásra épülő novellastruktúrájának. Látszólag azonban el is tér a standardizált novellaformától. A *Kínai kancsó*nak ugyanis *utótörténete* van, ahol azonban a történet irama nem lassul le, nem ernyed el, hiszen amikor kiderült már, hogy a kínai kancsót — amely (a hős szavaival) »a mi legendás kincsünk a mi legendás inségünkben« — véletlenül megsemmisítő milliomos Martiny nem fizet, sőt egészen megfedkezett a kárról, amit okozott, a novella menete egészében a benső világ felé fordul; világossá válik, hogy itt nemcsak egy »eléggyé muris« esetről van szó, hanem sorsdöntő megtörténésről, ami a történetben résztvevők viselkedését és magatartását is képes megváltoztatni. Tehát az utótörténetben a novella menete — ha lehet — még inkább felgyorsul, mert ha eddig esetről *volt* is szó, itt már állásfoglalásról *van* szó, és ez egyúttal a kínai kancsót, a kínai kancsó történetét jelképes szintre emeli. Tartalmassá teszi azt a legendát, amelynek középpontjában a kancsó állt, és áll még mindig. De ekkor, amikor az utótörténetben a kancsó szimbólummá minősül át, tehát teljes egészében megvalósultnak látjuk a novellaformát, az egyeses beszéd is felerősödik, tehát előtérbe kerül az átélő-beszélő alakja.

Idáig tart a mi kínai kancsónk története, melyet annyiszor beszéltem el másoknak is. Már befejezhetném. Szokásom szerint sokat fecsegtem, drágám.

— mondja a novella előadójóse, de még hozzátéshzi:

De ha nem unod — igazán nem unod? —, még elbeszélék valamit. Olyasmit, amit eddig még senkinek se mertem elbeszélni.

Amikor a kínai kancsó története teljesen átsiklik a jelképesesség, tehát az objektív művészi közlés szintjére, akkor a szubjektív beszéd funkciója háttérbe szorulhatna, ha Kosztolányi biztos kézzel vissza nem rántana onnan, mégpedig — a novellában most első ízben — a teljesen szubjektív, *intim* beszéd szintjére. Az intimitás hangvétele az utótörténet menetét természetesen felgyorsítja, felerősíti. Igaz, itt már nincs szó valóságos történetről, de a történet utórezgéséről sem. Itt, a visszafojtott, suttogó intim közlés síkján töltődik fel valóságos emberi tartalommal az a konstrukciós kettősség, ami az egész novella jelentésvilágát áthatja: a szegénység és a gazdagság, a szegény ember és a gazdag ember szembeállítás. Mert valójában — a társadalmi relevancia szintjén — egy ilyen szembeállításnak lesz tartós és kifejező jelképe a kínai kancsó és a kínai kancsó története. A nyomorgó bankhivatalnok, aki »apró-cseprő szívességeket tett« a milliomos lovag Martinynek, »amilyeneket egy bankhivatalnok tehet, a kisember a nagyembernek«, teára hívja a milliomost, aki — miközben a házigazda hegedűjátékát hallgatja — egy óvatlan pillanatban leüti és összetöri a legendás értékűnek hitt kancsót; ekkor, az utótörténetnek a visszfényében, jelenik meg előttünk a hivatalnok teljes emberi méretében. Már nem a hajlongó és pironkodó kishivatalnok, hanem a gazdagok-

nak — más szóval a társadalmi felépítésnek — való kiszolgáltatottságát mélyen átérző egyéniség, aki (igaz, csak a négy fal között és felesége előtt) robbanni is tud, lázadni, bár ez a lázadás nem mozdítja őt ki passzivitásából és — amint láthattuk — teljesen képtelen reménykedéséből. A kínai kancsóval jelképezett sorsán láthatja meg a kishivatalnok, hogy miért nincs lehető-ség a párbeszéd²⁸ a szegények és gazdagok között:

A szegény ránéz a gazdagra s ezt gondolja: »Jaj, de gazdag vagy te«. A gazdag ránéz a szegényre s ezt gondolja: »Jaj, de szegény vagy te«. A szegény belül, a lelke mélyén, így kiált a gazdag felé, teljes meggyőződéssel: »Adj pénzt, adj pénzt«. A gazdag belül, a lelke mélyén, így kiált a szegény felé, éppoly meggyőződéssel: »Nem adok, nem adok«. Minthogy erről nem beszélhetnek, társalgásuk folyton elakad.

Kirívó példabeszédnek tűnik ez a részlet a novella utótörténete nélkül. Az utótörténet teszi tartalmassá, mert az egész konstrukció középpontjába állítja; áthidalhatatlan antagonizmus, amivel szemben a kishivatalnok csak bensőjének lázadását, tehetetlen dühét állíthatja. Persze, az adott helyzetben, sikertelenül.

Az utótörténet és a valóságos történet, láthatjuk, mint két egymást feltelező, egymást értelmező struktúra függ össze. Összefüggésük olyan szoros, hogy bármilyen nyilvánvaló is a *Kínai kancsó* kompozíciójának e kettősége, a novella nem szakad két részre. A szakadékat a két rész között ismét az egész novellát formáló beszéd hidalja át. Megváltozik az utótörténetben az átélő-beszélő hangja, hiszen olyasmiről beszél, amit másnak még nem mondott el, olyasmiről számol be, ami férjének »Az állásába kerülne, azonnal kiröpítenék a bankból«. Fojtottá, suttogóvá válik a hang, megrendültebben beszél, mint az előbbi strukturális egységben, mert »Csak neked mondtam el, mert téged szeretlek«. Tehát teljes egészében visszahúzódik ez a hang az intimitás körébe, már senkire sem tartozik, amiről beszámol, csak arra, aki az egész történetet meghallgatta. Tehát a novella végén ismét eltérbe kerül a beszéd kérdése, de már más szinten, már nem a mentegetőzés, a tartózkodás jegyeivel, hanem a spontán megnyilatkozás, a rejtett közlés nyomaival. Logikus a beszédnek ez az átváltozása. A hallgató, akihez az átélő-beszélő — a nyomorgó hivatalnok felesége — szavait intézte, már a történeten belül van, egyrészt mert figyelmesen hallgatta a történetet, »igazán nem unod?«, másrészt mert valamilyen módon köze van a beszélő intim világához: »Csak neked mondtam el, mert téged szeretlek.« De ez is csak most tudatosodott a beszélőben. A novella elején, amikor a történet elbeszélésébe belekezdett, mint beavatatlan idegenre tekintett a hallgatóra, most viszont az már beavatott, részben átélő is. Belül van a hallgató, ezért állíthatja Kosztolányi a beszédet — most már kimondhatjuk, a novella fundamentális strukturáló mozzanatát — egy új szintre, mely nem tér el az első megjelenési szinttől, de nem is azonos azzal, hiszen kiegészíti, teljesebbé teszi. A beszédre való utalás a novella elején és a novella végén határolja el a novella szövegét minden más beszédformától.

A beszéd tehát, amint kimutattuk, forrása a *Kínai kancsó* felépítésének, de kerete is, ami arra mutat, hogy több irányból definiálja az egész szerkezetet.

A szó két szinten funkcionál a novella szövegében, a beszédnek is több funkciója van. Első és talán legfontosabb szerepe, hogy a novellát mindvégig a köznapi közlések átlagán tartja. Kosztolányi más prózájában sem tér el alapvetően a köznapi nyelv rendszerétől, ha leír, ha kommentál, ha lélekrajzot fest, mindig a köznyelvi átlagot követi, s ez kivételes hangsúllyal mutatkozik meg a *Kínai kancsó* szövegében. Annál is inkább, mert itt élménybeszámolóról van szó és nem az élmény írói-művészi megformálásáról. Kimutattuk már, hogy ez az élménybeszámoló végső fokon művé válik, most arra kell figyelmeztetni, hogy ez az átalakulás nem a köznyelvi átlagtól való eltérés eszközeivel, hanem éppen a köznyelv nyomatékosságával következik be. Ha a novella bizonyos helyeken túllépi ezt az átlagot, például amikor férjének Bach zenéjéről mondott szavait ismerteti:

Szépen beszélt. Az is eszébe jutott, hogy Bach annyit jelent, mint patak s ütemei egy hűs, átlátszó kristálycsermelyhez hasonlítanak, mely hegyi ösvény kavicsain lefelé bukdácsol.

akkor gyorsan hozzát teszi:

Itt már erőlködött.

Különösen ragaszkodik Kosztolányi a köznyelvi formákhoz a novella kiélezettebb részleteiben. Amikor a kínai kancsó összetörik, amikor tehát megtörténik az, amiért »ezt a hosszú lélegzetű históriát« elbeszéli, csak ennyit mond:

Egyszerre fülsiketítő csörömpölést hallottam. Azt hittem, hogy ablak zúzódtott be vagy a szomszédban egy óriási üvegajtó. Martiny félreugrott, két tenyerét a falhoz tapasztotta, hogy el ne bukják. Odarohantam. Hát, drágám, a kancsónk tört össze, a mi kínai kancsónk. Martiny a sarokban hozzátámaszkodott, észre se vette, hogy ott van, valahogy félrebillentette, feldöntötte. Ezer-millió darabra tört, drágám.

A bekezdésben csak két nyomatékositó beszédmozanat van, egy ismétlés: »a kancsónk tört össze, a mi kínai kancsónk«, és egy felnagyító túlzás: »ezer-millió darabra tört«. De olyan nyomatékositó nyelvi elemek ezek, melyek nem kizárólagosan az irodalmi nyelv sajátjai. Kivételesen gyakoriak a köznyelvben is. Még egy ilyen elemet lehet itt megfigyelni, a kétszeri megszólítást: »drágám«, ami megint nem a szakasz irodalmi megformáltságára utal elsősorban, hanem a beszélő lélekrajzát mélyíti el, s egyébként is az ilyen megszólítások a köznyelvi beszédformák gyakori kiegészítő mozzanatai.

Kétségtelen tehát, hogy a *Kínai kancsó* beszédformája szinte teljesen azonos a köznyelvi átlaggal, ami azonban — paradox módon — éppen a novella irodalmi értékeit, irodalmiságát húzza alá. Így lehetne ezt a paradoxont megfogalmazni: a *Kínai kancsót* átélő-előadó beszéde felépítésében, grammatikájában, szókincsében köznyelvi, mégis egészen nyilvánvaló, hogy itt nem köznyelvi, hanem irodalmi beszédtypusról van szó.

A novella beszédformájának ezt a paradoxonát húzza alá az a tény is, hogy ez a beszédtypus nemcsak az élményt közli, hanem egyúttal az átélőt is megformálja. Mégpedig nemcsak azzal, hogy a személyiséget mindig definiálja a beszéd, a szóhasználat, a mondatszerkesztés, hanem az a körülmény is, hogy a beszélő mondatait nemcsak a szavak és a szavak fűzése, hanem a mondatok lendülete, szólamokra való elosztása is jellemzi, amiből közvetlenül alakul ki az adott novellahős alakja és lélekrajza. Persze, elsősorban a benső felé irányul ez a meghatározottság, bár ennek nyilvánvalóságából következően nem nehéz az átélő-beszélő fizikai alakját, tehát mozdulatait, kéz-és fejtartását leírni. A beszéd tartalmazza a mimikát, az arcjátékot, a mozdulatokat is.

Két mozzanatra figyelmeztet ez bennünket: egyrészt arra, hogy itt valóban nem fogalmazásról, tehát nem írásról, hanem beszédről van szó; a *Kínai kancsót* hallani (hallgatni) kell akkor is, amikor csak a szemünkkel olvassuk; másrészt arra, hogy a nyelv ebben a novellában kivételesen megterhelt, hiszen az írott szöveg szintjéről a drámai megjelenítés szintjei felé tendál. De egyetlen pillanatra sem válik tiszta hangzássá, vagy tiszta drámai monológgá. Mindvégig megőrzi elsődleges formáját, a *prózaí formát*.

A beszédre való több irányú összpontosítás jellegzetesen epikai eljárás, ami azt bizonyítja, hogy Kosztolányi, amikor prózát írt, akkor valóban prózaíró volt, amikor az »elbeszélés nehézségeit« oldotta meg, sohasem folyamosított segítségért a benne élő költőhöz. Azt jelenti ez, hogy teljes értékű epikai (prózaí) közlésforma csak úgy valósítható meg, ha ennek természetébe van előtérben, és minden más közléslehetőség háttérbe szorul. Ezt tudta Kosztolányi, ezért lehetett ő a prózának is mestere. Meg tudta ülni a próza »kiismerhetetlen és szilaj« lovát.