

Kosztolányi Dezső: *Egy asszony beszél*

Kosztolányi pályáján a nyitott jelentésképzés lehetővé tétele, illetve a befogadó és a nyelv társalkotói szerepének fölértékelése hozta fordulat egyrészt – talán jobban kivethetően, hisz még a regény műfaji konvencióira is támaszkodva – az *Esti Kornéllal*, másrészt a – novella olvasói szokásrendszerétől részint eltávolodva a rövidtörténet poétikáját, illetve ennek magyar hagyományát is átformáló – *Tengerszem* című kötetel következett be. Ez utóbbinak recepciója elég furcsa képet mutat abban a tekintetben, hogy mely ciklusokat elemezték, értelmezték többet, s melyek darabjairól nem ejtettek igazán szót. Az *Egy asszony beszél* című – hat írásból álló, de a „címadó” alkotást nem tartalmazó – ciklus az utóbbiak közé tartozik.¹ Szegzárdy-Csengery József és Kiss Ferenc csak a *Tengerszem* első két részéről szól;² azok a monográfusok pedig, akik említik e ciklust, nem jutnak tovább néhány ugyan alapvető, de éppen ezért elég nyilvánvaló állítás megfogalmazásán. Kiemelhetik azt, hogy az írások a női lélek kivételesen pontos rajzai, s Kosztolányi szinte egyedülálló empátiájáról tanúskodnak. Természetesen – és ez fontosabb, tarthatóbb állítás – a sajátos beszédhelyzet, az élőbeszéd közvetlenségének, eleveenségének, játékos könnyedségének imitációja, a stílusbravúr is említettett a recepcióban. Baráth Ferenc Kosztolányi „stílusfejlődésének” sajátos állomásaként hivatkozik a hat történetre: „Az elbeszélés hangját az élőbeszéd tökéletes lemásolásával igyekezett eltalálni. Az *Egy asszony beszél* c. ciklushoz tartozó hat elbeszélés bizonyos formai érdekességet is jelent: az elbeszéléseket egész terjedelmükben egy asszony mondja el, az élőbeszéd minden árnyalatának, közvetlenségének felhasználásával.”³ Thomka Beáta szerint pedig a kötet harmadik része „a közvetlen beszéd, szóbeli közlésmód s a női elbeszélők [sic!] előadásmodora, élményvilága által alkot önálló egységet”.⁴ Néhány fontosabb és termékenyebb kérdés azonban (legalábbis kifejtetten, a lehetséges válaszokat ütköztetve) föl sem vetődött: például tulajdonítható-e egyetlen elbeszélőnek a hat szöveg; ha igen, mennyiben formálja át és értelmezi újra az egyes alkotásokat az ily módon kialakított viszonyrendszer; milyen különbségek, eltérések fedezhetők föl az elbeszélések diszkurzív stratégiái között; hogyan határozható meg, illetve hozható játékba az elbeszélésforma szerepe és modalitása, a perspektívák és hangnemi összetevők viszonya. A fenti kérdésekre írásom – minthogy elutasítja az értelemképzés folyamatát véglegesen lezáró fölfogásokat – nem kíván kizárólagos válaszokat keresni. Különösen az első probléma kapcsán vélem termékenynek azt a nyitott közelítést, amely mindkét választ lehetségesnek tartja,⁵ s így több olvasói szokásrendszer

¹ Az általam használt szövegkiadás: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hét kövér esztendő*, kiad. RÉZ Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981, 222–252, 262–274 és 279–284 (Kosztolányi Dezső összes novellái, 3). Az írások kötetben a *Tengerszem (77 történet)*, Révai kiadás, Bp., 1936) harmadik ciklusaként jelentek meg.

² SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Kosztolányi Dezső*, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1938 (Értekezések a M. Kir. Ferncz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetéből, 18); KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1979 (Irodalomtörténeti könyvtár, 34). Szintén nem említi e ciklust RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Gondolat Kiadó, Bp., 1977 (Nagy magyar írók).

³ BARÁTH Ferenc, *Kosztolányi Dezső*, Pannonia Kiadó, Zalaegerszeg, 1938, 99.

⁴ THOMKA Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986, 110.

⁵ A *Sárika* viszonylag explicit módon utal vissza a *Kínai kancsó*ra (lásd a 9. jegyzetet), mely viszont – az előző lakásra tett utalások által: „régii lakásunkban állt, abban a sötét, penészes lyukban, melyről a múltkor beszéltem” – a *Verőfény*hez kapcsolódik szorosan. (Weiler) Bellára is három írás utal – *Kínai kancsó*, *Sárika*, *Juliska*. Három írásban tudjuk meg az elbeszélő életkorát – megfelelően a történetek ciklusbeli sorrendjének: a

működtetése révén körvonalazódik⁶ – természetesen a folytonos átértelmezést lehetővé tevő újraolvasás logikája mentén. Elemzésemben akképp teszek erre kísérletet, hogy először önállóan elemzem a novellákat – ezáltal inkább a különbségekre igyekszem rámutatni, eltérve az írások ciklusbeli sorrendjétől, hogy (implicit módon) figyelembe vehessem a *Tengerszemet* jellemző poétikai megoldások változatait is –, és csak ezt követően utalok néhány olyan értelmezésbeli módosulásra, amelyet elsősorban a kötet ciklusos szerkesztése tesz lehetővé.

Vitathatatlan, hogy a jellegzetes elbeszélői helyzet által (társítódva azzal, hogy mindegyik írás narrátora egyértelműen egy férjes, középkorú asszony) – az olvasás összetett poétikai sajátosságoktól, illetve ezek szemléleti implikációjától eltekintő szintjén – a vizsgált ciklus élesen elhatárolható a többitől. Azonban, véleményem szerint, az is hangsúlyozandó, hogy az élőbeszédnek valójában csak illúziójáról, egy középosztálybeli nő gondolkodás- és beszédmódjának csak imitációjáról lehet beszélni. A szóbeli, pletykáló-anekdotázó előadásmód, a dialogikus beszédszituáció főként a megszólítások, a nyíltan a hallgatóhoz intézett mondatok, felszólítások és fölkiáltások által válik jelöltté. Ezek természetesen akkor a leghangsúlyosabbak, mikor a történetek fölütését képezik – a *Verőfény* és az *Ali* kivételével az összes írásban. (Például a *Kínai kancsó*ban: „Te nem ismered a mi kancsónk esetét. Hát elbeszélhetem. Ez is eléggé muris. De valóban nem hallottad még?” Vagy a *Sárika* elején: „Általában, drágám, sokat lehetne még beszélni a szegénységről.”) A szövegek utolsó soraiban viszont – bár kisebb nyomatókkal, de – mindig található olyan megnyilatkozás, amely a fiktív beszédhelyzet szabályai szerint föltételezendő hallgató jelenlétére utal (például „kérlek”, „szívem”). Az elbeszélések nagyobb része mégis olyan, grammatikailag „helyesen” szerkesztett, viszonylag hosszú mondatokból áll, ahonnan a töredékesség, a kitérő, a megszakítás/szaggatottság, illetve az önkorrekciónak élőbeszédben gyakori jelenségeire nem hozható számos példa.⁷ A tágabb szövegekörnyezetnek, tulajdonképpen az elbeszélés egész folyamatának világos, következetes előrehaladása szintén inkább az írásos kompozíció jellemzője lehet.⁸ Az is az élőbeszédszerűség ellenében hat, hogy a hallgató (hölgy) megjegyzései kimaradnak a szövegből; ezeket éppúgy csak az elbeszélő megjegyzései közvetítik, jelzik az olvasó számára, mint nem nyelvi, metakommunikatív reakcióit – például: „Mert nem vagyok szép. Ne tiltakozz, édesem. [...] Hogy az egész szép? Nagyon kedves vagy, de nincs igazad.” (*Ali*) „Ne szörnyülködj, drágám, még ne sajnálj bennünket.” (*Kínai kancsó*) „Miért nevelsz?” (*Sárika*) Ami mindennek ellenére mégis fönntartja a szóbeli elbeszélés

*Verőfény*ben 38, a *Kínai kancsó*ban és az *Ezüst Máriában* pedig 41 éves. Ugyanakkor – mint még utalok rá – műfaji és poétikai (hangnemi és önértelmező) vonatkozásai tekintetében a ciklus korántsem egységes. (Az *Egy asszony beszél* cím természetesen érthető úgy, mint ami az elbeszélők azonosságára utal, de – hisz e cím alatt Kosztolányi írt egy önálló rövidtörténetet – vonatkozatható [határozatlan névelővel] az egyes írásokra külön-külön is.)

⁶ Bár arra a kérdésre, hogy identikus-e a hat írás elbeszélője, látszólag két választ – igenlőt vagy tagadót – lehet adni (igaz, elképzelhető olyan válasz, amely több, csoportonként azonos narrátorhoz rendelt típusba sorolja a történeteket), mégis legalább három befogadói szokásrendszerrel kell számolnunk: az elbeszéléseket egymástól teljesen függetlenül, illetve határozottan egy elbeszélőnek tulajdonító olvasási folyamatok mellett olyan stratégiát is el lehet gondolni, amely ugyan különböző beszélőket tételez, de oly módon a ciklusszervezés logikáját is figyelembe veszi, hogy az értelmezés során tekintettel van a poétikai artikuláltság tágabb kontextualizációs lehetőségére. (Ez a befogadás során kialakított szövegeközi kapcsolatok jellegét is befolyásolja, amennyiben az utóbbi esetben intratextualitásról nem, csupán intertextualitásról beszélhetünk.)

⁷ A mégis fölhozható példák legszebbike talán a *Verőfény* első bekezdése: „Mi is sokat küszködtünk. Különösen eleinte. Nem panaszkodom. Hiszen tudom, hogy mások is. Talán még inkább. Tudom, tudom.”

⁸ Ugyan kevésbé egyértelmű, de a több írásban is föllelhető keret kapcsán (a *Verőfény*ben, a *Sárikában*, sokkal korlátozottabb értelemben a *Kínai kancsó*ban és az *Aliban*) szintén kérdésessé tehető, hogy az elbeszélés két (leg)távol(abb)i pontját összekapcsoló (következetes) szerkesztési elv/retorikai megoldás – mnemotechnikai okokból – mennyire egyeztethető össze az utalások által kirajzolódó beszédhelyzettel, az elbeszélő föltételezhető szociokulturális szituáltságával, lehetséges beszédstratégiáinak repertoárjával.

illúzióját, az a meghatározott beszédhelyzetre vonatkozó, ezt nyomatékosan (újra)fölidező megnyilatkozások, rövid részletek – valóban bravúros arányérzékkel, ritmussal történő – (variatív) ismétlése. Sajátos csoportot alkotnak ezen belül azok a mondatok, amelyek nem a hallgató, hanem az elbeszélő cselekvéseire utalnak, például a *Verőfényben* vagy az *Ezüst Máriában*: „Ekkora tököket vittem haza, ilyen nagyokat, ni.” „Ezt a szemfogamat kezeli.”

Összetettebb kérdés, hogy a ciklus írásai mennyire felelnek meg azoknak az olvasói elvárásoknak, amelyek egy „igaz, bátor, katolikus asszony” (*Kínai kancsó*) szemléletére, gondolkodásmódjára vonatkoznak. Mert bár e tekintetben bizonyos állítások kapcsán akár kétségek is fölmerülhetnek (valamelyest a *Sárikában* és az *Aliban*, a férj egyes megállapításai kapcsán a *Kínai kancsóban*),⁹ mégsem annyira a kifejtett gondolatok okoznak problémát, hanem – szoros összefüggésben a szóbeli kommunikáció *versus* írásbeli fogalmazás kérdésével – egy poétikai sajátosság. Ugyanis az első három írást az én-forma ellenére is összetett nézőponttechnika jellemzi, illetve – ehhez kapcsolódva – az ironikus, ambivalens modalitás maga után vonta összetett értékszerkezet (elsősorban önértékelés). A ciklus második felét viszont egységesebb hangnem karakterizálja, s erősebben érvényesül egyfajta példázatoság. Ezekben a történetekben a stílusimitáció kisebb szerephez jut, továbbá nem illeszkedik szervesen egy olyan, poétikai eljárások alkotta kontextusba, amely ambivalens – a narrátor kompetenciája által sem ellenőrzött – modalitása által viszonylagosítja az elbeszélő diszkurzusát, más értelmezést és megítélést is lehetővé téve. Elemzésem elején röviden ezekről a rövidtörténetekről szólok.

A két utolsó írás, az *Ali* és a *Juliska* több szempontból is eltér az ezeket megelőzőektől. Egyfelől már nem a szegénység, hanem a szeretet lesz az a központi kérdés, amely köré az asszony narrációja szerveződik (a *Sárikában* szegénység és szeretet problémája még szétbonthatatlan egységet alkot). Másrészt az elbeszélő az egyikben sem azonos a főhőssel (bár a *Juliskában* saját tapasztalatai, élményei alapján mondja el történetét, szerepe mégis másodlagos). A személyes érdekltségnek a hiánya ad lehetőséget arra (avagy abból következik), hogy az elmeséltek az *Aliban* a narrátor egyértelműen kimondott véleményét, a *Juliskában* fogalmilag kifejtetlen értékideálját példázzák. „Csak a lélek a miénk, az, amit ők nem látnak, s minden, ami ezen alul van, nem kell nekem, mert se hideg, se meleg, a szájamba veszem és kiköpöm. Bocsáss meg ezért a kifejezésért. A *Bibliában* van. Bizony, az, amit ők szeretetnek tartanak, rosszabb a gyűlöletnél, s pórul jár az, akit így szeretnek, *akárcsak* szegény Lozzay Ali.” (*Ali*; saját kiemeléseim.) A példázatos jelleget erősítik a vallásos konnotációk és utalások,¹⁰ különösen az, hogy e novellában nem csupán a hagyomány által Szent Jánosnak tulajdonított Jelenések könyvére történik utalás, hanem Ali történetét értelmezve, mintegy annak tanulságaként az elbeszélő Szent Pál apostol csodálatos himnuszát parafrázálja (1Kor 13): „Az igazi szeretet más. Az igazi szeretet szerény. Az igazi szeretet félreáll. [...] Ez a szeretet nem óhajt ellenszolgáltatást. Ez a szeretet elegendő önmagának, és ezért végtelen. Ez a szeretet tudja, hogy semmi sem a mi tulajdonunk.” A két szövegben színre vitt történetek, Ali családja és Juliskáé, tulajdonképpen úgy viszonyulnak egymáshoz, mint az

⁹ Azt sem szabad azonban elfelejteni, hogy az említett írásokból is számos olyan mozzanat idézhető föl, amely „egy asszony” (pontosabban egy házaspár) értelmezési horizontjára lehet jellemző. Akár épp az, ahogy a *Kínai kancsó* elbeszélője férje kijelentéseire reagál. Például: „Még azt is hozzátette, hogy a szegény emberek csak egymás előtt szégyellhetik a szegénységüket, mert erről ők maguk tehetnek, ebben mindnyájan egyaránt bűntársak. Ezt én nem értettem. Te talán érted?” (E részlet még azért érdekes, mert a *Sárika* visszaüt rá: „Voltaképp most értem meg azt, amit múltkor mondott az uram, s amit akkor nem értettem, hogy a szegény emberek csak egymás előtt szégyellhetik a szegénységüket, hogy erről ők maguk tehetnek, hogy ebben cinkosok valamennyien.”)

¹⁰ A *Juliskában* ennek sokkal csekélyebb a szerepe, az „angyal ez a Juliska” állítás szekularizálódott, vallásos konnotációi elhomályosultabbak.

egyazon kérdésre adható merőben ellentétes, szélsőséges válaszok, egy ellentét két pólusa: míg Juliska maga a „megtestesült”, tökéletes szeretet, addig Ali anyjának és nagymamájának „szeretete” valójában látszat, egoizmusuk és önzésük álarca.¹¹ Ennek megfelelően az *Ali* betéttörténetének modalitása nem ambivalens, hanem egyértelműen elítélő, gúnyos-szatirikus. Ugyanis valószínűleg nem értelmezhető másként azon (frazológiai) sajátosság hatása, hogy az anyának és a nagymamának az Ali iránt táplált *szeretetből* fakadó cselekedeteit a narrátor olyan *harcászati* metaforákkal érzékelteteti, amelyek alapján a fiú legfeljebb e vetélkedés eszköze lehet – az ellentmondásosság oly mérvűvé van nagyítva, hogy az elbeszélő didaxisa valójában szükségtelen lenne: „öt sohase szerette senki, az anyja sem, a nagymama sem. Ezek csak egymást gyűlölték, s az ő testén keresztül vívták párbajukat.” A hangnem Ali kapcsán valamivel összetettebbé válik, amennyiben megjelenik a mások által tönkretett élet és megnyomorított személyiség tragikuma, az efölött érzett szánalom és részvét, bár – szerencsés módon – igencsak viszonylagos érvénnyel: „Sokáig azt hittem, hogy a sápadtsága mögött [...] van valami. De – úgy látszik – nem volt mögötte semmi.”

Első olvasásra az *Ezüst Mária* a fenti két elbeszélésnél kevésbé érződik példázatosnak. Poétikai megalkotottsága inkább egy olyan – részint a korai novellák metaforizációs technikáit is újraíró – szimbolizációs folyamatként értelmezhető, amelynek a *Tengerszemből* vett legtisztább példája *Az ezredesné sebe*. Az ezüst Mária a történet két pontján jut szerephez, és a két idősiknak (az elbeszélte gyermekkori eseményeknek, illetve az elbeszélés jelenének és közelmúltjának) a kapcsolatát, sőt egységét teremti meg. Az ékszer újbóli, véletlen megpillantása az első „súlyos” vétek elkövetését idézi föl, illetve ennek tettnél jelentősebb lelki következményeit teszi – enyhébb formában – jelenvalóvá. Ezáltal az ezüst Mária az ártatlanság elvesztésének, pontosabban a bűnösség tudatának, a lelkiismeret elítélő szavának a szimbólumává alakul. Oly módon, hogy – ellentétben például a *Tengerszem* szállodájával, amely a változás megjelenítője, a megszakítottság kinyilvánítója – a folytonosságot, a lényegi azonosságot teszi hangsúlyossá.¹² Hasonlóan ekvivalenciát teremtő, a lélektani folyamatokkal összehangzó szimbolizációs eljárással találkozunk a *Kínai kancsó*ban is, azonban az *Ezüst Mária*nál sokkal összetettebb modális jegyek által „értelmezve”.

A ciklus darabjai közül abban a tekintetben a *Kínai kancsó* mondható a legszerencsésebbnek, hogy önállóan is elemezték.¹³ Mindenesetre az sem lehet véletlen, hogy műfajilag ez az írás különbözik a többitől: inkább tartható novellának, mint rövidtörténetnek. Így a címben szereplő váza ugyan értelmezhető sajátos szimbólumként, azonban – a novella műfaja meghatározta olvasói szokásrendszerekkel, a *Végzet és veszély* című első ciklus némely (poétikai megformáltságából fakadó) szubjektumszemléleti vonatkozásával korrelálva – nem a szimbolizálódó motívum válik (az olvasói konzisztenciaalkotást meghatározó „szövegpartitúra” részeként,¹⁴ konnotációi és variatív kontextualizációi révén) a lélektani folyamatok értelmezőjévé, hanem némileg fordítva, a kínai kancsót metaforizáló lelki

¹¹ A két írást összefűző, ciklusszerkesztésből adódó kapcsolaton túl mindenekelőtt talán ez indokolja, hogy a *Juliskában* nincs közvetlenül, didaktikusan rögzítve az elbeszélő véleménye.

¹² Az *Egy asszony beszél* című rövidtörténet, épp ellenkezőleg, az emberi lélek egységét vonja kétségbe: „Álomalakokat teremtünk magunknak, s azokkal viaskodunk. Az emberek tükörképe gyakran meghal, mikor az eredeti még él, gyakran éli az eredetit, fejlődik, változik.” (KOSZTOLÁNYI D., *i. m.*, 1981, 289–290.)

¹³ FEKETE J. József, *Széljegyzetek Kosztolányi Kínai kancsó című elbeszéléséhez*, Híd, 1985/10., 1346–1351. KISS Ferenc, *A Kínai kancsó*, in: K. F., *Kosztolányi-tanulmányok*, Felsőmagyarországi Kiadó, Miskolc, 1998, 163–174. Minthogy ezek a tanulmányok – már csak terjedelmük miatt is – viszonylag sok részmegállapítást tartalmaznak, elemzésem kevésbé lesz részletező.

¹⁴ Vö. Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1990³, 193–204 (UTB, 636); Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla, in: H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris Kiadó, Bp., 1997, 49, vö. 53.

hangoltság és tudati tevékenység, a tárgyat szimbolizáló szellemi viszonyrendszer alakulásának, illetve alakításának folyamata kerül középpontba.¹⁵ Ezt szem előtt tartva a novella legalább öt kompozíciós egységre tagolható; a kancsó szorosabban vett történetét mintegy keretezi az asszony rövid bevezetője és a férj befejező fejtegetése. („Ez, kérlek, már új dolog, nemrég történt.” Az utolsó bekezdés, az elbeszélő összefoglaló-lezáró gondolatsora – ha akarjuk – új, a hatodik kompozíciós egységnek is tekinthető.) A másik három rész: (1) a kancsónak mint nászajándéknak és kincsnek a története/szerepe; (2) Martiny lovag mint a házaspár támogatója („Különben bevallom neked, hogy valaki támogatott is bennünket.”), vendége és végül a váza elpusztítója; (3) a házaspár reményei és kétségei a kínai kancsó eltörését követően a várakozástól a kétségbeesett hiten és a tehetetlenség érzésén át egészen a remény elvesztéséig (a férj és a feleség vitája akár ide is köthető). E három egység – főleg az *Egy asszony beszél* rövidtörténeteihez képest – elég bonyolult viszonyrendszert alkotva kapcsolódik össze. Az még viszonylag könnyen belátható, hogy a második – melyben a váza tulajdonképpen nem jut szerephez – a harmadik rész kiváltója, előzménye. Az első és a második egység pedig a történet menete szempontjából párhuzamos, oly módon, hogy a szegénység, a nyomor, a rossz körülmények problematikája alapvetően összekapcsolja a két részt: mindkettőben meghatározó jelentőségűek a házaspár ambivalens helyzetét kijelölő, létrehozó diszkrepanciák. A lovaggal való ismeretség történetében természetesen a lovag gazdagsága és az elbeszélő szegénysége áll szemben egymással, amely részint a viszony kínosságát eredményezi, részint föloldódik Martiny jószándékúsága, illetve az asszony férjének zenei műveltsége és emberi tartása folytán.¹⁶ Az első egység ellentmondásai viszont nem oldódnak föl: a házaspár kirí a bérház lakói közül, helyzetükkel nem igazán illik össze lakásuk. Nemcsak anyagi, de szellemi-kulturális értelemben sem. A kínai kancsó végeredményben ennek, a házaspár kiszolgáltatottságának a szimbólumává válik: „Őszintén szólva nem illett nyiszlet bútoraink közé. [...] Bizony, kirítt onnan.” Másfelől biztosíték a szorongató adósságok s tartozások közepette („A kancsó a miénk volt, a miénknek akartuk tudni, ameddig élünk. [...] Közben jólesett arra gondolnunk, hogy utolsó kártyánkat még nem játszottuk ki.”), de – a zene mellett, elsősorban az asszony részéről – a szellemi különállás kifejezőjeként is értelmezhető („Én, édesem, valamikor mint felsőbbblány, festegettem. Vízfestményeket pancsoltam össze. Hát elgyönyörködtem ezekben [a kancsót díszítő képekben].”).

Ezzel szemben a kancsó eltörése látszólag teljesen más helyzetet teremt: „Izgatottan, boldogan feküdtünk le. Nem tudom miért, de úgy éreztem, hogy ezen az estén életünk új korszaka kezdődött.” Ha viszont föltesszük azt a kézenfekvő kérdést, hogy az „utolsó kártya” látszólag tragikus elvesztése miért vált ki örömet, akkor – paradox módon, hisz „ez is eléggé muris” – arra a következtetésre juthatunk, hogy az új lehetőségek illúziója annyiban érthető, amennyiben épp a helyzet maradt változatlan: azt a szerepet, amit a házaspár életében eddig a kancsó játszott, ezentúl a váza hiánya fogja betölteni. Ahogy ugyanis korábban az eladás útja állt nyitva, most a kárpótlás lehetősége és reménye adott; kezdetben az eladás volt bizonytalan, most a remélt összeg nagysága és kifizetésének ideje. (Nem véletlen, hogy amikor már valószínűtlen a véletlenül „kijátszott” kártya hozta haszon, tanácstalanság és kétségbeesés lesz úrrá hol a férjen, hol a feleségen.) Talán a két helyzet lényegi ekvivalenciájára utalnak az asszony utolsó mondatai is: „Én, kérlek, valóban örültem, amikor Martiny eltörte a vázáinkat. Talán vártam valamit, talán reméltem valamit. Sőt most, hogy már mit se várok, semmit se

¹⁵ Az *Ezüst Mária* talán épp azért tartható a ciklus legkevésbé sikerült írásának, mert a lélektani folyamatok elemzése „nem a rövidtörténet feladata, lehetősége” (THOMKA B., *i. m.*, 1986, 120), márpedig a szimbolizációs eljárás vallomásos hangvételű én-formával való összekapcsolása épp ennek elvárását kelti az olvasóban. Vagyis az analitikus-önfeltáró mozzanatok kifejtését az ezzel ellentétes tendenciákkal jellemezhető műfaj poétikája nem teszi lehetővé.

¹⁶ Vö. KISS F., *i. m.*, 1998, 167–169.

remélek, még mindig örülök, hogy ő törte el, és nem más valaki. Ez csakugyan furcsa. De így van, drágám, így van.”

A *Kínai kancsó* hangneme – úgy gondolom – kevésbé összetett. Az elbeszélte történet idősíkján ugyan változik (közvetlenül a kancsó eltörése után például egyfajta öröm lengi be), de a narrátor modalitás általi önértelmezése inkább csak tematizáltan jelenik meg, s nem poétikailag szerveződik.¹⁷ Az elbeszélő ugyanakkor több ponton ironikus megvilágításba kerül.¹⁸ Példákat említve: az asszony nem érti a férje (illetve a lovag) egyes gondolatait; Martiny kocsijára a gazdagság iránti naiv csodálattal tekint („Akkora, mint egy terem.”); önmagáról talán túlzott dogmatizmussal és egyszerűséggel jelenti ki, hogy „én katolikus asszony vagyok, igaz, bátor, katolikus asszony, aki senkitől és semmitől se fél, csak Istentől”. Irónia és önirónia viszonyának kérdése – úgy látszik – csak a következőkben elemzett két írásban válik összetettebbé.

Thomka Beáta Kosztolányi rövidtörténeiről írott tanulmányában összefogottan szól a ciklusnyitó *Verőfény*ről. Elemzésében – többek között – az öregedés fölismerésének mint a belső élet síkján bekövetkező fordulatra a szerepét hangsúlyozza, illetve azt a közvetlenséget és játékos derűt, amelyet a közhelyek használatán keresztül az elbeszélő beszédmódja alakít ki.¹⁹ Egymás után tárgyalva a két kérdéskört érdemes kitérni a – Thomka által egybekapcsolt – három szöveg rövid összehasonlítására: az *Öreg barackfa*, a *Verőfény* és a *Tengerszem* című rövidtörténetekben egyaránt központi szerepű az öregség fölismerése, az öregedés érzésköre. Megfontolandóak lehetnek azonban azok a hasonlóságok is, amelyek ugyan többé-kevésbé összekötik az első és a harmadik elbeszélést, de egyben el is választják ezeket a *Verőfénytől*. Hiszen csak az utóbb említett rövidtörténet én-formájú, a másik két szöveg (egyes szám harmadik személyű) elbeszélője kívülálló. Ennek megfelelően míg az *Öreg barackfa* és a *Tengerszem* esetében az „élet elmúlásának” tapasztalatában való részesülés egyaránt érinti a házaspár mindkét tagját (bár a férj és a feleség eltérő módon reagál erre), addig az asszony elbeszélésében természetesen saját megöregedése kerül előtérbe. A legtöbb eltéréssel akkor kell számolnunk, mikor a motívumok metaforizálódásának és a szimbolizációnak a viszonyát vizsgáljuk. A *Tengerszemben* Thomka Beáta szerint a cselekmény vázát alkotó eseménysorral párhuzamosan kibontakozó szimbolizáció – minthogy a tengerszem csak hasonlatban fordul elő – „nem jelképek kibontását, hanem a narratív elemek olyan értelmi hierarchizálódását jelenti, melynek eredményeképpen kitérül a szövegegész jelentése”.²⁰ E vélemény részletes szemügyre vétele helyett rövid kommentárra kell szorítkoznom. A tenger és a tengerszem ellentéte a rövidtörténet egészét átfogó szimbolizációs folyamat kiteljesítőjévé egy metaforikus (művészetet értelmező) jelentéssík megalapozójaként válik. Ez a folyamat viszont a szöveg olyan – az öregedés problematikáját felölelő – jelentésszerkezetére épül, melyet nem valamely metaforizálódó motívum, hanem a szöveg jelösszefüggései határoznak meg.²¹ Ezzel szemben a megöregedés fölismerése – vagyis az *Öreg barackfa* metaforikus jelentésszintjének létrejötte –

¹⁷ Persze több kivétel is említhető, például a *Verőfény* diszkurzív stratégiáját felidéző közhely: „december végén, délután ötkor minden lakásban oly sötét van, mint nálunk. *Sötétben minden tehén fekete.*” (Az eredeti kiemelése.)

¹⁸ Kiss Ferenc részint azért tartja önironikusnak a novellát, mert „az asszony beszéli el”. A másik tanulmány szerzője – bár nem poétikai okokból, de – különbséget tesz „az elbeszélő és a szerző” között, mégis a narrátor öniróniájáról beszél.

¹⁹ THOMKA B., *i. m.*, 1986, 116.

²⁰ *Uo.*, 118.

²¹ E tekintetben központi (a jelkapcsolatok összefogottságát megteremtő) szerepe van a vendéglő motívumának, amelynek kapcsán – hasonlóan az *Ezüst Máriához* – kétségkívül nem beszélhetünk olyan értelemben vett metaforizációról, mint például a (barack)fa vagy a tengerszem esetében: mivel igazából a vendéglőhöz fűződő viszony hangsúlyos, a vonatkozó jelentéssík szerveződését nem változtatná meg lényegesen, ha a vendéglő szerepét mondjuk egy kert, netán egy ifjúkori olvasmány venné át.

azért elválaszthatatlan a fá kivágásának (különösen a férj szemszöge alapján tekintett) eseményétől, mert az ennek jelképpé válása, metaforikus értelmezése *által* történik meg. A *Verőfény* annyiban a *Tengerszem*hez áll közel, amennyiben a fiatalság elmúlásának megtapasztalása nem egy motívum metaforizálódása révén következik be. Az persze kétségtelen, hogy a sötétség, illetve a fény motívuma olvasható szimbolikusan; ugyanakkor a fölismerés nem ezek átértelmezése révén történik meg, hiszen a sötétből világos lakásba való költözés (mint a környezet, az életvilág megváltozása) csupán feltétele, külső indikátora a önérzékelés módosulásának.

Ha áttérünk a modalitás kérdésére, szintén jelentős eltéréseket találunk a három szöveg között. Mind közül a legkorábbi, az *Öreg barackfa* áll legközelebb a tragikus hangnemhez. Ugyan a *Tengerszem* se olvasható igazán ironikusan, sőt – bizonyos mozzanatait tekintve – egyáltalán nem idegen tőle a tragikus hangütés, annyiban mégis eltávolodik ettől, hogy – lévén a férfi költő – a művészet újragondolása által az öregség fölismerése a lezárultság, az „élet elmúlt” tapasztalata helyett valami újnak a kezdetévé is válik. Az ilyen értelemben nyitott befejezés természetesen sokban viszonylagossá teszi a tragizáló értelmezés jogosultságát. Első olvasásra – az ifjúság („sötét lyukban” való) elvesztése ellenére – a *Verőfény* tartható a legkevésbé tragikusnak, hisz elbeszélője (miként férje) hangsúlyozott (ön)ironiával viszonyul helyzetéhez. Szinte a szöveg minden pontjáról hozhatók erre példák: „Különbén én meg az uram kezdettől fogva fölénnyel néztük az egészet. [...] A legnagyobb írónak sincs olyan képzelete, mint egy pénztárosnak. [...] Ebben fölülmúlhatatlanok voltunk. Állandóan közmondásokkal, aranyköpésekkel traktáltuk egymást. *A szegénység nem szégyen. Fő a becsület*; sokat röhögünk ilyesmiken. [...] Ez nem is volt rossz. Legalább sohase híztam el. [...] Csak mi őriztük meg elpusztíthatatlan humorunkat. Lakásunkat az *Örökös éj birodalmá-*nak kereszteltük el, s azon töprengtünk, hogy nem cserélhetnők-e el valami szembeteggel, akinek orvosi rendelésre kerülnie kell a fényt. [...] Erre én elkacagtam magam. Szokásom szerint így feleltem neki: *Nincsen rózsza tövis nélkül*. Mert mi, kérlek, mindig ilyen bölcs számárságokkal szórakoztatjuk egymást. Ebben – mint említettem – felülmúlhatatlanok vagyunk...” (Az eredeti kiemelései.) A teljesség igénye nélkül tehát olyan – a tematizált attitűdöt poétikailag megnyilvánító – ironikus hatáselemekkel kell számolnunk, mint a közhelyek reflektált földidézése (és az utolsó mondatban talán magának e stratégiának az ironizálása is), a valószínűtlenség érzését keltő hiperbola (a pénztáros figurája mellett ilyen az utca ismeretlenségének bizonygatása), a szegénységből fakadó nehézségek „pozitív” oldalának említése.

Amennyiben a szerkezeti alkotók és műfaji konvenciók implikálta, a poétikai megalkotottság körvonalazta szemléleti, lét- és szubjektumértelmező mozzanatok szerint igyekszünk hatáskereteket elkülöníteni, akkor – szorosan kapcsolódva a Thomka kialakította keretfeltételekhez – a *Tollrajzok* (a *Tengerszem* utolsó része) által reprezentált típushoz az *Egy asszony beszél* darabjai közül leginkább a *Sárrika* és a *Verőfény* köthető. Ezek a szövegek poétikailag olyan megszakítottsággal (a mindennapi tapasztalat oksági logikája felől mutató hiátussal) jellemezhetőek, amely – szemben a *Végzet és veszély* novelláival – a szöveg partitúrájának jelei alapján az olvasás során értelmezhetővé válik. Vagyis a kauzális-metonimikus logika fölfüggesztése az igazság perspektivikus szemléletének elgondolása mentén, egy alternatív értésmód körvonalazódásával párhuzamosan történik meg. A lehetséges nézőpontok tehát (legalábbis egyes szövegekben) nem hierarchizáltak, miáltal az események eltérő látószögből eredő/mutatózó (szintén eltérő) jelentéseinek és értékeinek paralelitása kap hangsúlyt.²²

²² Wolfgang Iser saját elgondolásának – talán szűkre szabott és valamelyest célelvű, de semmibe nem vehető – történeti magyarázó erőt tulajdonít. Szerinte a 18. századi epikát ugyan már a szövegek perspektíváinak

Ha ebből a szempontból tekintünk a *Sáríka* című rövidtörténetre, akkor – csupán az elbeszélésforma alapján – kétségeink is támadhatnak, hogy ebben a szövegben miképp határozhatók el párhuzamos perspektívák. A kijelentésaktus alanya ugyanis – miképp az egész ciklusban – grammatikailag jelölt, folytonosan reflektált; egyszerűbben fogalmazva egy olyan én-formájú (egy-első személyű) narrációval állunk szemben, amelyben az elbeszélő jelenlétét, sőt cselekményt értelmező attitűdjét is hangsúlyosnak kell tekintenünk. Méghozzá úgy, hogy mások reakcióiról csak közvetve, a narrátor utalásain keresztül értesülünk.²³ Ez pedig fölveti azt a kérdést, hogy a beszélő mennyiben közvetíti a cselekmény különböző nézőpontokból adott értelmezéseit, s mennyiben formálja át ezeket saját előfeltevés-rendszerére alapján. Nem zárható ki ugyanis, hogy az elbeszélésben előkerülő lehetséges, de a narrátorétól radikálisan eltérő diszkurzusok valójában elveszítik idegenségüket, másságukat. Pontosabban a beszélő – saját meggyőződése alapján végrehajtott – értelmezése (az elbeszélés által történő közvetítés) esetleg „elfelejti”, tudattalanul és észrevétlenül kiiktatja azokat az összetevőket, amelyek az olvasó számára épp a releváns viszonyítási pontokat jelölnék ki. Olyan tendenciákat, amelyek mentén föltárható lenne az eltérőnek látszó horizontok lényegi különbözősége. Noha erre a kérdésre vissza kell még térnünk, azt bizonyosan állíthatjuk, hogy a *Sáríkában* nem jár különösebb nehézséggel legalább két markáns perspektíva, határozott – értékelő vonatkozásaikban is ellentétes – nézőpont elkülönítése. Hiszen a szöveg jelzései szerint az elbeszélő erőteljes vitapozíciót foglal el az ellenkező véleményhez képest, ami azt sejtetheti, hogy különösebben nem torzítja azokat a utalásokat és megnyilatkozásokat, amelyek vele szemben elhangzanak.

Az egyik perspektíva nyilván az elbeszélőé és férjéé, a másik az utcájukban lakó szegényeké, például a házmesteré, a tejeskofáé, a szomszéd vicié. A két oldal messzemenően ellentétesen ítéli meg ugyanazt a tettet: azt, hogy a Sáríka nevű szegény, mostoha körülmények közt élő kislányt, „eleven ördögöt” az elbeszélő és ura fölkarolja. Az asszony egy lehetséges magyarázattal is szolgál: gyermektelenségük miatt a házaspár számára nem adatott meg az olyan személyközi kapcsolat lehetősége, amelyben beteljesülhetett volna a vágyuk, hogy igazán szeressenek valakit. Ha eleinte reflektálatlanul is, de ezen igényüknek a kielégülését találták meg a Sáríka iránt táplált érzelmeik által. („Ő mindig vágyott gyermekre. De hát nekünk, szívem, nem adott az Isten. Úgy éreztük, hogy jó üzletet kötöttünk. Legalább szerethetünk valakit. Az emberek – hidd el – csak szeretni akarnak valakit. Mindenki van egy nagy-nagy adag szeretet, mely nem találja helyét.”) Az elbeszélő ebből a nézőpontból értelmezi a másik perspektívát. Úgy gondolja, a többiek azért rosszallják a szeretetét, mert – valószínűleg tudat alatt – irigylik Sárikától. De irigylik a narrátort is, mert van módja (lehetősége és képessége) szeretni. („Gyűlöltek ezt a teremtést, mert mások szerették őt. Gyűlöltek minket, mert szerettük őt. Irigyelték tőle, hogy a mi szegényes asztalunknál eszik, s irigyelték tőlünk, hogy megosztjuk vele falatainkat.”)

Mindazonáltal az olvasónak igen komoly kérdőjelekkel kell élnie, ha nem akar a szöveg értelemlehetőségeit természetlen módon leszűkítő allegorézis csapdájába esni. Ugyanis míg

ellentétes viszonya határozza meg, azonban a narrátor a mű olyan viszonyítási pontját jelöli, amely az események jelentőségének és értelmének a megítélésében még kritériumokat biztosít az olvasó számára. Ezzel szemben a 19. század prózai alkotásaiban mind nagyobb szerephez jut a „megbízhatatlan elbeszélő”. Ezáltal a perspektívák viszonylag világos hierarchiája megbomlik, és – a konzisztenciaalkotás növekvő nyitottsága folytán – a mű egyre nagyobb aktivitást tételez föl befogadója részéről. Mindazonáltal az értelmezés még mindig egy rejtett, szövegben közvetlenül nem adott kód fölfedezésére irányul. Csak a modern regény lesz az, ahol az olvasó nem tud egyetlen központi perspektívát találni, mivel az általa létrehozott diszkrepanciák arra készítik, hogy kétségbe vonja saját formaalkotását. Ez vezet ahhoz, hogy a modern epika új kódok alkotásának (folytonos és nyitott) történeteként ragadható meg. (Lásd W. Iser, *i. m.*, 1990, 213–214, 315–327.)

²³ Vagyis mimetikus és diegetikus aspektus – az angol terminológia szerint *telling* és *showing* – aszimmetriája jellemzi a szöveget.

bizonyosak lehetünk benne, hogy az elbeszéltségből következőleg nem vész el a narrátoréval ellentétes perspektíva léte és értékelő vonatkozása, addig e látókör rövidtörténetben megjelenő értelmezése már igencsak kérdéses. Hiszen nem tudunk semmi bizonyosat azokról az eseményekről, amelyekre az „utca” utal véleményének megformálása során. Az elbeszélő természetesen kétségbe vonja ezek teljes hitelességét: „A legenda pedig nőttön-nőtt. Zsongott a környék. Sáríka előbb csak nevetlen utcagyerek volt, később már tolvaj, betörő, gonosztevő, sőt anyagyilkos is. Messalina nem volt oly parázna, Néro nem volt oly vérengző, mint ő.” Kérdéses, hogy ebből mennyi az ironizáló, sőt gúnyos hatást kiváltani igyekvő hiperbola. Az idézet vége – mely tulajdonképp az elbeszélő reflexív értelmezését körvonalazza – nyilván az. De ez az elfogódottságból is következhet (illetve nyilván valamennyire következik is), és egyáltalán nem vonja szükségszerűen maga után azt az állítást, hogy e vélemény alaptalan. Már csak azért sem mondhatjuk ezt, mert az írás elején azt olvassuk Sáríkaról, hogy „afféle eleven ördög” volt. Lehetséges tehát, hogy a házaspárt figyelmeztetők, esetleg elítélők és kinevetők perspektívája legalább éppoly kevésbé jellemezhető a megértés jóakarátú és méltányló szándékával, mint az elbeszélő e nézőponttal szemben érvényesített stratégiája, ám az egyik vélekedés sem utasítható el teljességgel jogosulatlan értelmezésként. A két perspektíva úgy teszi viszonylagossá egymást, hogy az olvasó számára – az elbeszélésformából következőleg – nem adatik meg egy valamelyest is objektív viszonyítási pont elvonatkoztatásának esélye, ahonnan akár csak a külső történések (általában tág interszubjektív egyetértéssel rendelkező) menete rekonstruálható volna.

A szöveg értelmezésének a nyitottságát, bizonytalanságát végeredményben Sára perspektívájának, vagyis a szöveget szervező egyik fókuszának a rekonstruálhatatlansága (hiánya) hozza létre. Abból, hogy az elbeszélő *expressis verbis* nem tagadja Sáríka főlemlegetett cselekedeteit, legfeljebb valószínűsíthető, hogy a narrátoréval ellentétes vélemény nem teljesen alaptalan, és közel sem bizonyos, hogy ezt kizárólag a gyűlölet és az irigység (tehát a jóakarát hiánya) működteti (bár az kétségtelen, hogy a házaspár szövegben olvasható indokait az utca szegényei nem képesek megérteni). Így a két – bizonytalanul ugyan, de körvonalazható – látókör kettős „komplementer” viszonyban relativálja egymást: egyfelől háttérbe szorítani, illetve egyoldalúan hangsúlyozni akarja Sára „rosszaságait”, másrészt nem, illetve csak részlegesen képes megérteni a másik nézőpont igazságát, logikáját.

Ezen a ponton „újraolvashatóvá”, újragondolhatóvá válik a nézőpont, az elbeszélő státuszának problematikája. Míg afelől nem lehet tehát kétségünk, hogy a narráció nem küszöböli ki a különféle értelmezői horizontok játékát, illetve pluralitását, addig ennek megértése tekintetében az elbeszélő már „megbízhatatlannak” minősül. Vagyis olyan sajátos elbeszélői helyzettel kell foglalkoznunk, ahol az implicit szerző és a narrátor perspektívája eltávolodik egymástól. A kettő közti viszony tulajdonképpen az ironia alakzatához kapcsolható.²⁴ A főntebb elemzett diszkrepancián túl természetesen továbbiak is említhetők. Távolító hatása lehet például annak, hogy míg a férj úgy véli, önzésből, egyfajta emberi gyengeségből, Sára jó tulajdonságai miatt karolták föl a gyereket, addig a későbbi információk nem teszik lehetetlenné, hogy a kislány nem épp tisztelettel hálálja ezt meg. (Különösen a „mi nem áltattuk magunkat” kijelentés fényében lehet ez ironikus.) Szintén ironikusan olvasható az asszony önértelmező, közbeékkelt szövege, a kicsinyítő öntükörnek („*mise en abyme*”) tekinthető példa: „Nyáron Zamárdiban találkoztam egy vénkisasszonnyal, az – képzeld – mindig fogkefével és fogpéppel mosta a kutyája fogát. Hóbortosnak tartották. De mit tehetett róla, hogy az ő szeretete a kutyájának jutott, hogy az ő szeretetének nem akadt más gazdája?”

²⁴ Vö. Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983², főként 158–159, 339–374; Seymour CHATMAN, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative of Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990, főként 74–87, 139–154.

Nyilvánvaló, hogy az elbeszélő itt olyan esetet hoz föl – azt mélyen megértve – önmaga helyzetének példázására, mely kimeríti az elmebetegség egy enyhébb változatának kategóriáját. Ugyanakkor a kései Kosztolányira olyannyira jellemző ambivalens modalitás is jól érezhető ennek a helynek a kapcsán. Hiszen bármennyire is ironizálja az elbeszélő diszkurzusát, eltávolítva attól az olvasó nézőpontját, az sem vonható kétségbe, hogy a megértés, az együttérzés, a részvét – mely hiányzik a többiek ítéletéből, akik egyszerűen csak hóbortosnak tartották a vénkisasszonyt – nem megkérdőjelezhető értéket képvisel. Hasonló kettősség érezhető a záró reflexiók, a „tanulság” kapcsán. Ez ugyanis már csak azért sem tekinthető súlytalan állításnak, mert – egyébként erős vallásos konnotációi mellett – intertextuálisan földézi Moviszter alakját, akinek szerepe nemigen olvasható ironikusan. Azonban a *Sárika* narrátora érzelmileg kiegyensúlyozatlan, ezért elfogult, így állításainak érvényessége mégiscsak viszonylagossá tehető. Jóllehet az asszony szemszögéből nézve tulajdonképpen példázatot olvasnánk, az elbeszélő ambivalens-ironikus megítélhetősége nem teszi lehetővé a tanulság problémátlan elfogadását. Ráadásul az írást záró reflexiók (keretszerűen) visszavonakoztathatók a kezdeti elmélkedésre, ahol az asszony szűrkének, jelentéktelennek, közepszerűnek minősítette magát éppúgy, mint férjét.²⁵

Az implicit szerző és az elbeszélő viszonya mégsem egyértelmű, hiszen az asszony nagyon sok ponton reflektál önmagára, ami az önironia gyanúját is keltheti (ebben az esetben tulajdonképpen nem beszélhetnénk megbízhatatlan elbeszélőről). Mikor a narrátor szembesül azzal a perspektívával, illetve értelmezéssel, amely nem méltányolja, nem fogadja el, legalábbis nem tekinti magától értetődőnek cselekedeteit, akkor ez saját pozíciójának átgondolására kényszeríti. Nem tekinthetünk el attól, hogy az elbeszélésaktus egésze időben ezen szembesülés utánra tehető, vagyis annak a tapasztalatnak a fényében történik, hogy „ami nekünk magától értetődő és természetes volt, a többieknek nem volt magától értetődő és természetes”: a narrátornak mind saját – eddig természetesnek vélt és reflektálatlan – cselekedeteit, mind az ezekkel szemben mutatkozó negatív reakciót magyaráznia kell. Az asszony bizonyos fokig talán be is látja, hogy horizontja a többiekéhez képest nevetséges összetevőkkel is rendelkezik, többé-kevésbé tisztában van azzal, hogy megbízhatatlan elbeszélő, azonban nem képes távolságot tartani önmagától, nem képes kilépni perspektívájából (pontosabban ezt számottevően játékba hozni, kockára tenni a többi értelmezés viszonyában). A kezdeti, önironikus is olvasható reflexiók az írás végére ezért mozdulhatnak el a példázatos felé, könnyen a befogadó figyelmét is elterelve a modalitás rétegzettebb megalkotottságáról. A távolságtartásra való képtelenség egyben azt is magyarázhatja, hogy az elbeszélő nem tudja leírni történeteit, hiszen az írás – szemben a jelenlét logikáját előtérbe állító beszéddel – a távollétre épül: „Több históriám van, mint egy írónak. De nem tudok írni. Gondoltam, el kellene ezeket beszélnem valami írónak is. De az írók túlon túl kicifrázzák történeteiket, ezzel pedig elrontják.” Ám világos, hogy eme részlet a szövegben foglalt szerző (ön)ironiájaként szintúgy értelmezhető. Így az implicit szerző és az elbeszélő szinte *dialogikus* viszonyrendszere – bár integratívan átfogja az asszony és a többiek perspektíváját – a lehetséges világszemléletek óhatatlan korlátozása mellett a példázatoság ironikus leépítésének többirányú biztosítékává lesz. Az elbeszélés helyzet ilyesfajta összetettsége pedig valószínűleg Kosztolányi novellái között is ritka.²⁶

²⁵ Ehhez – nem önmagára vonatkoztatva – lásd: „Csak az átmenetek bosszantók, a féligazságukkal és félhazugságukkal.”

²⁶ A fenti elemzés kontextusában érdekessé válhatnak a motivikus összefüggések, pontosabban az, hogy a cím anagrammatikusan magában rejtje a *sár* szót. Ezt a kapcsolatot megerősíti például a mezítláb futkározás és a fürdetés elbeszélése is. A különböző perspektívák viszonyában viszont nem az a lényeges, hogy Sárát mennyiben jellemzi ez a motívum, hanem hogy a többiekre miként vonatkozatható. (E tekintetben nyilván az elbeszélő kétirányú mozgása a legérdekesebb.) Arra is föl lehet hívni a figyelmet, hogy ez a motívum és

Talán ezen a ponton válhat termékennyé, ha azokra a poétikai-szemléleti összetevőkre fordítjuk figyelmünket, amelyek nem feltétlenül tűnnek elő, ha eltekintünk a ciklusszerkesztéstől. Természetesen éles elhatárolásokat nem tehetünk: könnyen elképzelhető, hogy a következőkben olyan összetevők kerülnek szemünk elé, amelyek – ha valamilyen empirikus kísérlet alapján próbálnánk megközelíteni ezeket – az egyes befogadók különböző elvárási horizontjának megfelelően már az első, a többi írás kontextusát (a lehetőségekhez mérten) figyelmen kívül hagyó olvasás során is fölvetődhetnek. Vagyis sokkal inkább csak hangsúlyeltolódásról lehet szó; az alábbi elemzési szempontok értelmezésben betöltött szerepe a ciklus szövegek közötti kapcsolatai révén válhat jelentősebbé, illetve újragondolhatóvá.²⁷

A *Sárikáról* esetén elmondottak fényében a *Verőfény* kapcsán is kísérletet lehet tenni annak fölvázolására, miképp különbözik el (legalább) két olyan párhuzamos perspektíva (értelmezői látókör), mely egyazon helyzet eltérő megértésével jár együtt. Ez két tényező viszonyán keresztül látszik megközelíthetőnek: az egyik mozzanat az idő múlásának, az öregedésnek a folytonossága, folyamatszerűsége, a másik a hirtelen fölismerés, az öregségre (mint állapotra és nem mint folyamatra) való ráismerés pillanatszerűsége. A régi lakásban tizenkét év alatt játszódott le lassan mindaz a változás, amelyet az elbeszélő egyszerre, eredményében tapasztal. A fölismerés – hasonlóan a *Tengerszem*hez – egy tulajdonképpen külsődleges, véletlen eseménynek (a körülmények megváltozásának) a hatására következik be: mivel ideje pontosan – a lelki történések valamely független, belső logikája által – nem rögzített (kisebb eltérések a tizenkét évet átfogó folyamat egésze felől jelentéktelenek lennének), így az asszony annak ellenére látja az arcát öregnek, hogy valamivel korábban ugyanezt az arcot még nem gondolta idősnek. Úgy rohanja meg az évek múlásának – önértelmezését radikálisan átforgató – tapasztalata, hogy a közeli múltban valószínűleg nem történt oly mérvű változás, amely indokolná e tapasztalat rendkívüli erejét. Meg kell azonban jegyezni, hogy bár a perspektívák egyazon helyzet lényegében párhuzamos – a szövegek tanúsága szerint egyaránt lehetséges és elképzelhető – földolgozásainak tekinthetők, illetve az sem elképzelhetetlen, hogy az öregedés jelei a narrátor túlzott reakcióját (közérzete indokolatlanul szélsőséges megváltozását) vonták magukkal, a két perspektíva annyiban mégis hierarchikusan rendeződik, amennyiben „fölismerésről” lehet beszélni, vagyis az öregedés tudomásulvétele egy külső, bizonyos korlátok között objektív világ rendjéhez/szerveződéséhez viszonyítható.²⁸

poétikai eszköz az *Aranysárkánnyal* (és *Sárszeggel*) teremt szövegek közötti kapcsolatot. Ráadásul ennek az anagrammának az értelmezése Kosztolányi nyelvfelfogása tekintetében sem lényegtelen: Szegedy-Maszák Mihály és Kulcsár Szabó Ernő eltérő hangsúlyokkal itélik meg. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, in: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő-SZ.-M. M., Anonymus Kiadó, Bp., 1998, 264 [Újraolvasó]. [Ua., in: SZ.-M. M., „Minta a szönyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Balassi Kiadó, Bp., 1995, 167.] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs. Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban*, in: K. SZ. E., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum Kiadó, h. n., 1996, 306.) Az *Aranysárkány* és a *Sárika* között az ironia fontossága szintén rokonságot teremt, de a két mű nyelvszemlélete (részint műfaji okokból) valószínűleg eltérő vonásokat is mutat: a rövidtörténetben nem lesz hangsúlyos a nyelvi világok osztottságának, a diszkurzusok nyelvi egymásra hatásának tapasztalata.

²⁷ Legkevésbé – véleményem szerint – az *Ezüst Mária* értelmezése módosul, így e szövegről ismételtelen már nem fogok szólni.

²⁸ Az elmondottak eltérő hangsúlyokkal vonatkoztathatók az *Öreg barackfára* és a *Tengerszemre*. Míg az előbbiben a két perspektíva viszonyának szerepe – összefüggésben azzal, hogy az önértelmezés megváltozása alapvetően egy metaforizációs folyamathoz, tehát egy kevésbé esetleges eseményhez kapcsolódik – kisebb, addig a *Tengerszem* poétikai megalkotottságában betöltött funkciója jelentősebb. Jól mutathatja ezt a tükör motívuma: a *Verőfény* elbeszélője a tükörbe nézve döbben rá arra, hogy megöregedett, míg a költő felesége csak azután kezdi vizsgálgatni magát kézitükrében, hogy emlék és jelenbeli tapasztalat diszkrpanciája az eltelt időnek és önmaga megváltozásának tapasztalatához vezette. Vagyis a *Tengerszemben* az öregség

A hangsúlyozottan önironikus modalitás folytán nem lehetetlen, hogy az írás – a cselekmény hangnemből következő reflektáltsága által – az eseményekhez való két eltérő viszony kialakítását teszi lehetővé: a tragikus, illetve az elbeszélő által választott ironikus-relativizáló hozzáállást. Am emlékezetünkbe idézhető, hogy a *Kínai kancsó* narrátorát sokkal kevésbé lehetett önironikusnak tekinteni, s a *Sáríka* elbeszélője – annak ellenére, hogy érzekelte a távolságtartás szükségességét – végül szintúgy nem tudott kellő önkritikával tekinteni önmagára. Föl kell tehát tenni a kérdést, miből fakad, milyen célt szolgál a *Verőfény* elbeszélőjének iróniája. Érdemes megfigyelni, hogy a lakás sötétsége (de nem az utca „szürke és szegényes”, ismeretlen volta), illetve különösen a fiatalság elvesztésének (időben közelebbi) tapasztalata esetében a szomorúság, a fájdalom érzése és ennek ironikus átértéke elkülönül egymástól; az utóbbi csak követi az előbbit, nem párhuzamos vele. („De mi nem emiatt szenvedtünk. Csak a lakás miatt. [...] Sötét volt. Nagyon sötét.” „Itt se igen nézegetem majd magam. Nem lesz hozzá kedvem. [...] Csupa ránc a szemem alja. Megöregedtem. Te, akkor délben úgy elszomorodtam. Visszavágyakoztam a régi lakásba. Lásd, milyen az ember. Még a szerencsésének se tud egészen örülni.”) Az irónia utólagosságát az elbeszélő néhány megjegyzése értelmezi is: „Különben én meg az uram kezdettől fogva fölénytel néztük az egészset. *Mi az ördögöt tehattunk?* Nevettünk rajta.” (Saját kiemelés.) „Vagyis nem törődünk bele sorsunkba. Küzdöttünk ellene, legalább gondolatban. Csak elveink fönntartásával maradtunk itt, mint futóvendégek. Mindig azt éreztük, hogy utoljára fizetünk házbért, s a következő negyedben már máshol ütjük föl a sátorfánkat.”²⁹ Végeredményben úgy látszik, az irónia csak az életről, küzdelemről való lemondáshoz vezető kétségbeesés elviselését szolgálja, az „öngyógyítás” egyfajta eszközének tekinthető,³⁰ s nem a világértelmezés létesítőjének. A narrátor sorsát továbbra is tragikusnak fogja föl, múltját és körülményeit veszteségként éli meg; ironikus „olvasásmódja” fölszíni marad, nem jut odáig, hogy életét – egy másfajta önértelmező viszonyrend felől – nyitott lehetőségként ragadhassa meg. Ezek után nem váratlan, hogy – mint a *Sáríkában* – az implicit szerző és a narrátor normarendszere ismét eltávolodik, a kettő viszonya az irónia alakzatával írható le. Ugyanis az új lakásba költözve, az öregség tapasztalatához kapcsolódva ugyanazok a nyelvi stratégiák lépnek működésnek, mint a „sötét lyukban”: a házaspár közhelyeken keresztül értelmezi (ironizálja) élethelyzetét. Az asszony és férje nem tud kimozdulni abból a látókörből, amelyet a korábbi lakásban szoktak meg és gyakoroltak be. Így bár öniróniájuk töretlen, ennek funkciója és stratégiája is változatlan, ezáltal pedig visszavonatkotzatható magára az elbeszélőre.³¹ Végül is csak szándékról van szó, amely nem jár együtt az ironikus távlat kialakításának képességével; olyan attitűdről, amely a tragikumot elfedni, s nem átértelmezni, nem tragikusan átfőrmálni igyekszik.

A *Kínai kancsó* értelmezése lényegében nem, inkább csak részmegállapításait tekintve módosul. Egyfelől nagyobb hangsúlyt kaphatnak azok a pontok, ahol az eltérő perspektívák

főlismeréséhez kapcsolódó perspektívák hierarchizált rendszerét az eltérő értelmezési horizontok implikálta világok rangsorolhatatlansága előzi meg. Ha ugyanis nem az emlékezet teremtő voltából eredtetjük a fiataalkori emlékek módosulását, akkor eldönthetetlen, hogy az elmúlt évek során változatlanul maradó vendéglő mely leírása a megbízhatóbb: ha fiatalon annyira „torz” képet alkottak az épületről, mi szavatolja, hogy a mostani benyomásuk pontosabb, s például a csalódás miatt nem az ellenkező végletet jeleníti-e meg.

²⁹ A második idézetet persze ironizálhatja a valamivel korábbi „mint a hősök” közbeszúrás, de az eseménysor fényében erre csak korlátozott lehetőség nyílik.

³⁰ Vö. – a *Kínai kancsó* kapcsán – KISS F., *i. m.*, 1998, 170. FEKETE J. J., *i. m.*, 1985, 1349.

³¹ Alátámaszthatja ezt, hogy nem csupán reflektált, ironikusan értett közhelyek jellemzik az elbeszélő diszkurzusát. Egy helyütt talán épp az implicit hallgató reakciójára való utalás hívja föl erre a figyelmet: „Elhatároztuk, hogy még jobban összehúzódkodunk. Mit mosolyogsz, szívem? Mindig, mindenkinek lehet még jobban takarékoskodni.” Igaz, az utolsó mondat – lévén ismétlés – nemcsak az önironikus attitűd deklarációjának tartható, hanem önironikusként is olvasható; az elbeszélő ironizálja, hogy ismét korábbi stratégiáját kénytelen érvényesíteni.

egymáshoz való viszonya tematizálódik. A legérdekesebb az ebédői jelenet:³² „Az ebédlönket a hosszú, vékony lábaival úgyszólván egyszerre átlépte. [...] Most láttuk, milyen szűk az ebédlönk, milyen kicsiny.” (Az utóbbi mondat szerint a narrátor Martiny horizontját tekinti adekvátábbnak, ezen a póluson szünteti meg a perspektívák különbözőségét.) Említhető még a férj és a feleség véleményének többszöri eltérése is, de ennek súlyát csökkenti, hogy az asszony általában nem érti a férjét (illetve mikor megérti, mint a *Sárika*-ban, már elfogadja).³³ Másfelől fölhozható néhány valóban önironikus részlet, például a teázáshoz való készülődés színházi jellege (a sajátos kifejezésmód átvételével együtt), vagy „a mi legendás kincsünk, a mi legendás ínségünkben” frázis, amely az ismétlés, a hiperbola, a konnotált nyelvi sémák összjátéka folytán válik ironikussá. Végül az is hozzátehető ehhez, hogy a novella elején olvasható fejtegetés (mint egy másik lehetséges magyarázat) összefüggésbe hozható azzal, miért nem írja le történeteit a *Sárika* elbeszélője: „Félek, hogy most majd nem tudom elbeszélni. [...] 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.”³⁴

E sorok írója számára az volt a legmeglepőbb tapasztalat, hogy milyen jelentősen megváltozott az *Ali* és a *Juliska* értelmezése, mikor – elsősorban a modalitás tekintetében – a ciklus egészének kontextusában olvasta újra ezeket. Ugyanis mindkét rövidtörténet ironikusabbnak látszik ebből a horizontból. Juliskát, figurájának értékképzeteit – mérhetetlen szeretete ellenére – viszonylagossá teszi személyének túlzó ábrázolása (mely valamennyire már az irrealitás, a fikcionalitás jelzésének is tűnhet), az *angyal* jelző metaforikusságtól elszakadó értelmezése (a szó megismétlésekor, a novella végén, három pont kíséretében): „Álruhában jár. A fekete blúza alatt szárnyak vannak. Angyal ez, kérlek, angyal...”³⁵ Az *Aliban* – mint említettem – az elbeszélő szinte kegyetlen gúnnyal illeti a gyermek anyját és nagymamáját, ezáltal közvetve a társaság (szeretetet és érdeket összekapcsoló) tagjait. De önmaga is ironizálódik, hiszen az általa elmondottak alapján férjéhez való viszonya, férje iránta érzett szeretete ideálisnak gondolható. Csakhogy az írás zárlata enyhén szólva lerombolja, megkérdőjelezi ezt az illúziót: „Jézusmária, fél kilenc. Hogy elfecsegetem az időt. Most már vágtatok. Az uram vacsorázni akar. Te, az agyonver.” Így a szövegben tulajdonképpen négy lehetséges szemlélet körvonalazódik, melyek két pólus köré rendeződnek: Ali családja és az asszony ideálja képviseli a két (ellentétes) szélsőséget, a többiek vélekedése, valamint az asszony és férje viszonyának zárlat kialakította (illúziótól megfosztott) képe ezek között helyezkedik el. A szeretet tökéletes és önzést leplező fölfogásának közös vonása, hogy vegytiszta formában egyaránt nehezen képzelhető el, nem valósítható meg.³⁶ Ugyanakkor –

³² Vö. Kiss F., *i. m.*, 1998, 167.

³³ Lásd – bár vitatható érveléssel – *uo.*, 170–171.

³⁴ E mondatok ismételten kevésbé tarthatók önironikusnak, mivel a szavak elkopását, a mesélés (gépiesedésből fakadó) ellehetetlenülését veszteségként írják körül.

³⁵ Ironikus lehet Juliska személyiségének kifejezett egyoldalúsága is: amikor ajándékot kapott „bizonyára arra gondolt, hogy így csökkent az ő áldozata, hogy szeplő esett a jószágának remekművén, melyet oly szépen elgondolt és megvalósított, hogy más is belekontárkodott a munkájába, melyhez ő sokkal jobban ért. Juliska nem tud kapni, csak adni.” Ugyanakkor a szöveget a *Sárika* végével rokonító utolsó bekezdés azt sejteti, hogy a többi rövidtörténethez hasonlóan az „angyali” tökéletesség viszonylagosítása inkább az implicit szerző, semmint az elbeszélő – hangnemi összetevők által kifejezésre juttatott – véleményének tartható.

³⁶ Ali példázatként elmondott történetének az értelmezhetőségét a példázatként való elmondás helyzetének pragmatikai vonatkozásai szűkítik le; ha az elbeszélő értelmezésétől eltekintենek, összetettebb képet alkothatnánk Ali családjának tagjairól (például az apa szerepéről, illetve arról, hogy a kialakult párharc nem csupán a gyerek, hanem sokban az anya tragédiája is). De a narrátor nemcsak azért kerülhet ironikus megvilágításba, mert az elmondott történetet elbeszélésében példázatként „olvassa”, hanem azért is, mert parabolája szándéka ellenére is kiléptethető a rögzített jelentésintenciók kontextusából.

ehhez viszonyítva – természetesen a „névnapi ozsonna” feleségekből álló társasága, beleértve az elbeszélőt, szintén olyan perspektívából értelmezi a szeretetet, amely maga is relatív érvényű. Végeredményben tehát e két történetben is két perspektíva körvonalazódik: a megvalósíthatatlan tökéletesség/szélsőség és a lehetőségek közt pozíciót kereső gyarlóság egymást viszonylagossá tevő horizontjai.

Az *Egy asszony beszél* darabjai valószínűleg nem tartoznak a *Tengerszem* legjobb írásai közé.³⁷ Könnyen lehet, épp a sajátos formai megoldás vezetett ehhez.³⁸ Hiszen Kosztolányi legkiválóbb írásai véleményem szerint sokban annak köszönhetik a mai (és talán a mindenkori?) befogadói (elvárás)horizontok felől tapasztalható válaszképességük jó részét, hogy a(z értékvonatkozásokkal is egybekapcsolt) látószög különös összetettsége által teszik lehetővé és szükségessé az olvasó – saját meggyőződéseit is játékba hozó – együttalkotását. Nem véletlen tehát, hogy a ciklus azon írásai váltak végül érdekessé, amelyek – megbontva a nézőpont egységét – új összefüggést voltak képesek kialakítani világértelmezés és önszemlélet, írás és elbeszélés, tragikum, irónia és önironia között.

³⁷ Természetesen tudom, ezzel részint ellentmondok Kiss Ferenc célelvü elgondolásának, aki szerint a *Kínai kancsó* „Kosztolányi legszebb elbeszélése”, „prózája tetőpontja”. (KISS F., *i. m.*, 1998, 163, 174; vö. UŐ., *i. m.*, 1979, 435.) E véleménykülönbség valószínűleg a megváltozott elváráshorizont, az irodalmi kontextus módosulása által magyarázható.

³⁸ Kosztolányi a húszas években még „azért vélte használhatatlannak a közvetlen belső monológot, mert úgy gondolta, hogy az kizárólag a tudat felszíni rétegéről tudósít”. Így „a szereplő önértékelését nem fogadta el érvényesnek”. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Idő, nézőpont és értékszerkezet az Aranysárkányban*, in: SZ.-M., M., *i. m.*, 1995, 209 és UŐ., *Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben*, in: *uo.*, 180.) Az utóbbi az *Egy asszony beszél* írásait tekintve (időbeli indexekhez nem szívesen kötném ezt) nem változott meg, az előbbi nyilván igen. Azonban – a monológ kizárólagosságát ellensúlyozandó – a perspektívák és értékviszonyok összjátékának kialakítását talán még nem minden szövegben sikerült olyan összetettséggel megoldani, hogy az a narrátor önironiájának és az elbeszélőt érő ironiának a szöveg egészét új horizontba állító arányához vezessen.