

tanulmány

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Nyelvművészet – kánon – világkép

ESTERHÁZY PÉTERRŐL

Nem gondoltatok még soha arra, hogy
egyszer megtanuljátok anyanyelveteket is?
(Kosztolányi Dezső: *Magyar írók...*)

Képtelen kísérlet, amire itt ma vállalkozunk, mert a hiány felmérésének nem itt van a helye s kivált nem ez a pillanat az ideje. És nem elsősorban azért, mert a szakmai-irodalmi veszteség tömeges megvallásának mediális áradata ellehetetlenítette volna az ígért szöveg munka megkezdését. Ez a tömeges rokonszenv-nyilvánítás, az Esterházy művét övező szeretet tanulságos recepció kifejeződése egyfelől annak, hogy az olvasók legkülönbébb rétegei részesültek szövegeinek kivételes művészi adományaiából. Mintha olyan többszólamú beszédként tudná ez az életmű megszólítani a befogadást, amely az olvasói önmegértés szövevényes közegében is utat talál a szépség iránti igényhez és szót ért annak különös sokféleségével. Úgyszólván ahhoz a revelatív hermeneutikai eseményhez hasonlóan, amelyet *Az apostolok cselekedeteinek* 2. részéből ismerünk, ahol is az egybegyűlt népek közül „mindegyik a maga nyelvén hallá” a mondottakat. Másfelől minden emlékezet-munka diszkurzív cselekvés is – és mint ilyen, nem mindig mentes az örökül kapottak instrumentalizálásának kísértésétől sem. Ennyiben, sajnos, az irodalmi régió sem mentes attól az ambivalens igyekezettől, amely egy össznemzeti kulturális gyász ritka pillanatát is szakmai magánambíciók árnyékába próbálja helyezni. Az irodalom körül munkálkodók ilyen megnyilvánulásai láttán már művelődéstörténeti összefüggésben is tanulságos lehet, milyen töredezett ízlési alappozíciók termelődnek az irodalminak mondott szövegek bizonyos százaléka ma Magyarországon. Az értelmező irodalomtudományi szöveg munkájának itt az is feladata marad majd, hogy az életművet ne csak az irányzati kisajátítástól óvja meg, hanem az ideológiai szolgálatbavétel kísérleteitől is.

Ez utóbbi igyekezet nem temeti ugyan maga alá az első megemlékezések tétjeit és komolyságát, de számos jelzését előlegezi meg annak, milyen szakmai és mediális környezetben kell majd elvégezni egy olyan életmű szövegeinek felelős értelmezéseit, amely a Musil-féle konok és következetes cellamagány műhelyét csak a pályakezdés után tíz évvel, az első szintetikus mű átütő sikere (*Bevezetés a szépirodalomba*, 1986) után nyitotta rá az irodalmi nyilvánosság üzemszerű világá-

Rövidített változatban elhangzott az ELTE Esterházy-emlékülésén, 2016. július 29-én.

ra. Mindezt azonban azzal a nem elhanyagolható műfaj történeti különbséggel, hogy a *Bevezetés...*-t alkotó szövegek – bár idézték, de – már kezdettől fogva sem követték *A tulajdonságok nélküli ember* exkluzív írásmódjának azt a művészeti eltökéltségét, amellyel Musil határolta el magát kora irodalmi véleményformálótól („Th[omas] M[ann] – írta 1936-ban – és a hasonlóknak azoknak az embereknek írunk, akik itt vannak, én olyan embereknek írok, akik nincsenek jelen.” [*Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*]). És utóbb – s mindig így intézi ezt az irodalom valódi hatástörténete – az bizonyosodott be, hogy a maguk korát értve alakító magisztrális műalkotások egyszersmind nem okvetlenül közéletiek is egyben. Sőt, éppen, mert nem közéletiek, sokkal kevésbé áldozatai olyan kapitális kortársi tévedéseknek, mint a Kreml mellvédjén Sztálin mellett pózoló Gide-nek vagy a politikailag mindig naprakész Thomas Mann-nak a műve, aki még 1946-ban is méltatta azt a bolsevizmust (*Der Antibolschewismus – Die Grundtorheit unserer Epoche*, 1955), amelyet három évtizeddel korábban még ázsiai barbárságnak nevezett (*Goethe und Tolstoi*, 1914). Ennyiben talán még a *Termelési regény* „ártatlan” szövegjátékai is közéletibbek, magasabb értelemben közéletibbek, mint például a maga magyarját kritikus ellentmondásokon keresztül gondozó *Egy kékharisnya följegyzéseiből* közírói iróniája.

És valóban, a *Bevezetés...* szövegeinek rhizomatikus intertextusai alkotó módon, mind erősebb önreflexióval építették magukba a pályakezdés jellegzetes kisprouzi struktúráit. Ezeknek ráadásul csupán egyike volt az a Kierkegaard-tól Nietzscheig újra- és újraéledő aforizmatikus írásmód, amelyhez a hazai hagyományban formailag a sokáig kárhoztatott Mikszáth-féle anekdotikusság állt a legközelebb. Hogy az Esterházy-szövegek poétikai arculatát mindvégig meghatározó kisprouzi szerkezetek feltűnően az elbeszélés megszakítottságát tették a közlés alapformájává, annak aligha a „szintetikus” nagyepikai jelentésképzés uralmát aláásó Greenblatt-féle műfaji szubverzióban van a magyarázata. A „világ szilánkjait” (Greenblatt) felmutató kisprouza szubverzív potenciálja ugyan kétségkívül tetten érhető Esterházynál is abban, hogy a megszakított elbeszélés anekdotikus (*Fancsikó és Pinta*), illetve hálózatos formái (*Termelési regény*) meggyőzőbben viszik színre a világhoz való humán viszony uralhatatlanságát. De hogy a századforduló és a századelő epikai hagyományát tekintve Esterházy éppenséggel nem – a szintén kisprouzi struktúrákban építkező – Krúdy kánoni folytatója, abban már az Esterházy-próza hagyományhoz való, összetéveszthetetlenül saját viszonyának alkotóelemei figyelhetők meg. E rokonság itt elsősorban ama különbségen keresztül mutatkozik meg, amely Joyce óta épült be a modern epika nyelvi tudatába. Mert míg a 18. század csodás-játékos elbeszéléseinek narratív fantáziája nem vihette színre a huszadik század nyelvi megelőzöttségének tapasztalatát, úgy az utómodern próza sem a kettejük közt elhelyezkedő realizmus töredezett „tükörcserepeit” emeli át a megszakított elbeszélés nyelvretorikai valóságába. A „világ szilánkjai” így Esterházynál sem a dolgok – mint jobb értelmezőinek egy része is vélelmezi – mimetikus lenyomatai (nem valamely „világtükörnek” a darabjai), hanem – mint Sterne-nél – csak esztétikai létezésű világok előállítói. Éspedig abban a példaszzerűen nietzschei értelemben, amely szerint a modernség korszakküszöbe óta a nyelv jóvoltából „a lét és a világ csak esztétikai fenomén gyanánt van örökre igazolva”.

E tekintetben igen beszédes az a tény, hogy a szöveget mindig nagy nyelvi biztonsággal hangoló Esterházy-elbeszélés éppúgy távolságot tart a gondolatilag nagyon erőtlen Krúdy-művek érzékletekből kibomló hangulati perfekciójától, mint Kemény Zsigmond bölcséleti nehézkesedését, nyelvileg, sajnos, máig kiaknázatlan analitikus intellektualizmusától. Krúdyhoz képest a Mikszáth-féle kisprózai modell talán azért bizonyult Esterházy kezén termékenyítőbbnek, mert játékos önreflexiója nagyobb teret ad a (mindig racionális) ironia viszonylagosító potenciáljának, mint a melankolikus álomosság, képzelet és emlékezet terébe telepített Krúdy-fantáziák pazar hangulati teljesítménye. Ha mégis történeti-epikai közelségét keresnénk ennek az átfogó és konzisztens folyamatrajzra képtelen írásmódnak, a fenti okokból leginkább talán még a 18. század „racionális” elbeszélőinek azt a játékos ironiáját említhetnénk, amely – kivált és elsőrendűen Laurence Sterne *Tristram Shandy*jében – kortársaihoz képest sokkal többet enged át a jelentésképzés játékában való befogadói részesülésnek.

A hagyományhoz való viszonyának ezzel a sajátosságával Esterházy prózája azonban olyan lehetséges kánoni átrendeződés előtt is megnyitotta az utat, amelyre eleddig nemigen volt példa a magyar nyelvű elbeszélés történetében. A magyar irodalmi kánon epikai vonulataiban hagyományosan ugyanis nem tudtak szert tenni meghatározó helyre olyan alkotások, amelyekből hiányzott a valóság-ábrázoló társadalomkritikai érdekelttség, a nemzeti-közösségi sorskérdések iránti érzékenység vagy amelyek bármely más értelemben nélkülözték az ún. létkérdésekkel való gondolati (többnyire tragikus) szembesülés nyomatékait. Esterházy prózája sajátos köztesség jegyében mutat vissza elődeinek egy olyan lehetséges történeti konstellációjára, amelyben Mikszáth közelebb kerül Kosztolányihoz, mint Jókaihoz, és Ottlik ahhoz a Máraihoz, akinek a művi kiiktatása több évtizedre afféle alternatíva nélküli népi-urbánus versengésre egyszerűsítette a két háború közti prózaírás kánoni kérdéseit. Szegedy-Maszák Mihály például nem szűnt meg emlékeztetni arra, hogy kulturális okokból Magyarországon legalább két irodalmi kánon él egyszerre együtt egymás mellett, alig kibékíthető feszültségekkel.

De ha itt most nem a kulturális-ideológiai, hanem a szorosabban vett *irodalomszemléleti* megosztottságainkból indulunk ki, akkor Esterházy jóvoltából talán inkább már három kánoni vonulat potenciális alakulástörténete is valósággá válhat. Mert ha a Petőfi–Ady–József Attila vonulat pártállami kánonján túl egy Arany–Babits–Márai humánideológiai vonal kirajzolódása sem tagadható el, akkor Esterházy prózájának irodalom- és világszemléleti potenciálja egy olyan harmadik kánonképződési irányt is lehetségesnek mutat, amelyben – primer *nyelvművészeti* (tehát elsődlegesen irodalmi) okokból – a távoli időből Arany János, majd Kosztolányi s később Weöres Sándor látszanak meghatározó pontoknak. Azok tehát, akiknél a különleges nyelvművészeti teljesítmény az anyanyelvi irodalmi hagyomány mélyen artikulált ismeretével és átsajátításával áll összefüggésben. (Nem véletlenül írta Móricz közéleti okvetetlenkedéseire válaszul éppen Kosztolányi, hogy Arany János „a nép nyelvét olyan magasra emelte, mint senki a világirodalomban” [*Író és bátorság*]). Sőt, Arany azért volt a legnagyobb nyelvművész, mert olyan csodát művelt anyanyelvünkkel, amelyet egyetlen más költő sem a földkerekségen: „Úgyszólván minden lehetőséget kihozott belőle, mely benne szunnyadt, úgyszólván min-

denre alkalmassá tette.” [Arany János]. „Ő maga a magyar nyelv – írja róla a *Pesti Hírlap*ban 1930 novemberében.

Legyen e tekintetben mégoly bonyolult is kánon és játékosság, kánon és tragikum viszonya (a „játékos” és bizonyosan nem „gondolati” Kosztolányinak például lényegesen mélyebb volt a halálraszánt létről való tanúságtétele az Esterházyénál), az alighanem bizonyos, hogy a lét nem-tragikumra hangolt megtapasztalásának formái annak ellenére rokonítják a fentieket – akár még Máraival is –, hogy hangsúlyosan fel tudták mutatni a humán világértés olyan alakzatait is, amelyek nem állnak távol a „Hiersein ist herrlich” nagy rilkei gondolatától. A világban való elhelyezkedés hogyanja – a dolgok és a hagyomány, a nyelv és a haza, a közösség és a másik, a hit és a hűség, az igazság és a szépség, a játék és komolyság gazdag tartalmainak tudatában – Esterházynál valami olyan regisztergazdag beszéd humán bizalmán keresztül mondja ki magát, amely nem állandósítja (ahogy Aranyánál vagy Weöresnél sem) a véges lét megváltoztathatatlan sorsszerűségét. Másképpen mondva – talán ezért is nevezhette Kosztolányi „boldog költőnek” Arany Jánost – a sors méltósága, mely csak az embernek sajátja, egyiküknél sem azonos a végzet másíthatatlanságával. A „tragikus kánon” hívei kétségkívül nem művészi-gondolati erényként könyvelik el a *Hasnyálmirigynapló*nak olyan részleteit, ahol efféléket olvassunk: „Mások haláláról még gondoltam valamit, apáméról, anyáméról, de a sajátomról, azt hiszem, semmit. [...] Nem érintett meg a lehetséges halálom.” Kétségkívül éles kontrasztban áll mindez annak a Kosztolányinak a vallomásával, aki viszont az alábbiakat jegyezte le a naplójában: „Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb.” E részlet keserű-önironikus parafrázisa a *Hasnyálmirigynapló*ban így hangzik: „Belátom, hogy az én egyetlen mondanivalóm ennél kisebb. Az én mondanivalóm, azt hiszem, az, hogy élek.”

Mielőtt azonban esztétikai világképek közti ellentétek harcának gondolnánk a kánonképződést, a párhuzamok erőltetése nélkül is érdemes arra a Goethére emlékeztetnünk, aki 1824 tavaszán Nonnoszt idézve így kommentálta az Ettersberg mögött lebukó nap látványát: „Ha az ember hetvenöt éves – [...] – óhatatlanul gondol néha a halálra. Engem nem zökkent ki tökéletes nyugalomból ez a gondolat, mert szilárd meggyőződése, hogy szellemünk elpusztíthatatlan természetű lény, öröktől fogva örök időig él és hat. A Naphoz hasonló, amely csak a mi földi szellemünkben látszik lemenni, de valójában soha nem megy le, hanem szüntelenül világít.” (Eckermann: *Beszélgések Goethével*). Elképzelhető tehát, hogy észjárás és kedélyállapot, diszpozíció és beállítódás ilyen zavartalan egyensúlya is képezheti valamely szuverén művészi világlátás alapjait. Arra mindenesetre jó példa, hogy a kánoni nagyság nem okvetlenül a világra vetett tragikus vagy tragizáló tekintet függvénye. A létkérdésekkel való művészi szembesülésnek aligha vannak előírható módjai.

És valóban, talán még csak nem is a nevezetes „ontológiai derű” (Mészöly Miklós) esetei ezek, mert a derű nem mindig a szökratészi komolyság derűje: ott hordoz magában valamit a naivság tartalmaiból is. *A szív segédigéi* vagy a *Javított kiadás* jól tanúsítja, hogy Esterházy prózájáról csak komoly megszorításokkal állítha-

tó, hogy a szövegnek a mondottak igazságtartalmához való viszonyát olyan érzelmi modalitás uralná, amely a derű alulartikulált szemléletformáira korlátozódnék. Inkább olyan átfogó *nyelvi atmoszféráról* van itt szó, amely összetettebb hatású annál, mint amilyenre a közvetlen („vallomásszerű” vagy „önéletrajzi”) beszéd közlésbiztonságát ellensúlyozó ironikus önreflexió nyelvi valósága alkalmas. Ennek a nyelv művészeti atmoszférának Esterházynál ugyanis abban van az esztétikai többletpotenciálja, hogy a szöveg – ellentétben a mégoly stabilizálhatatlan ironikus kétértékűség játékos, de az ellendiskurzust elrejtteni képtelen összhatásával – itt nem valaminek az (ilyen vagy olyan) *kimondását* hajtja végre, hanem egy előttünk *keletkező* világ megismételhetetlen létesülésének pillanatában részesít. És ez a világ az esztétikai tapasztalatban olyan képződést tesz láthatóvá, ahol az irónia azért nem számolja föl önmagát, mert nem viszonylagosít mindent, és az értékek afirmációja sem függeszti fel azok – más nézetben való – megkérdőjelezhetőségét. A *Hasnyálmirigynapló* legjobb (egyszersmind legsúlyosabb) szövegrészei is ilyen megbonthatatlan modális egyensúlyban tartják a jelentéskeletkezést: „Azt hiszem, eszembe sem jutott, hogy meghalok. Nem mintha azt gondoltam volna, hogy én nem halok meg. Nem érintett meg a lehetséges halálom. Most úgy tűnik, ez a lehetőség közelebb került, de most sem érintett meg. Néha tényleg azt kell hinnem, hogy komoly hívő vagyok, ott, Isten tenyerén, és ha nem várok is direkte találkozni égi Atyámmal, de mintha ugyanolyannak találnám *azt*, mint *ezt*. És ezt, ezt a földi *változatot*, tudom ugyan, hogy ez nem trendi, jónak tartom. Hogy a Márai és egy tehetségtelen vidéki plébános közti dunsztos térbe érjek: élni jó. És akkor halni is? Akkor nincs is nem jó, nincs is rossz? Elvileg még maradna a haldoklás mint rossz. De erről majd akkor.”

Esterházy legjobb műveiben a szövegnek ez az egyszerre nyelvi modalitásbeli és szemantikai atmoszférája teszi a derűnél bonyolultabbá az illúziómentes (de életre hangolt) belátás léttapasztalatának rendjét és tagoltabbá annak szemlélet szerkezeti háttérét. Szövegeiben az utolsó oldalakig uralkodó maradt annak – hány és hány szövegpéldával igazolható – humán alaptapasztalata, hogy minden elemi próbatétel túl még az erősebb lét közelében is „nagyszerű [dolog] itt lenni”. „Herrlich”: ez a költői szó a *Hetedik elégiában* azt az atya-fogalmat is tartalmazza, amely egyszerre kimeríthetetlen jelölője az apának és az istenségnek. A valódi irodalmi olvasó, aki nem saját eszméit akarja beleolvasni a szövegekbe, pontosan tudja azt is, hogy e két motívum az egész Esterházy-életmű legtartósabb alappillére. A megismételhetetlen élet adományának szépsége – legyen az mégoly beárnyékolt tapasztalat is – talán azért magasztos, mert mi emberek abban mindig közösek maradunk, hogy származunk valakitől és mindig tartunk is valaki felé.