

# KOSZTOLÁNYI ÍRÁSMŰVÉSZETE

Poétikai monográfia

*Érfalvy Livia*

## **Iskolakultúra-könyvek 43.**

Sorozatszerkesztő

GÉCZI JÁNOS

# KOSZTOLÁNYI ÍRÁSMŰVÉSZETE

**Poétikai monográfia**

*Érfalvy Livia*

**iskolakultúra**

*Iskolakultúra, Veszprém, 2012*

ISBN 978 963 693 388 3  
ISSN 1586-202X

© Érfalvy Livia, 2012  
© Iskolakultúra, 2012

Kiadja a Gondolat Kiadó

A kiadásért felel Bácskai István  
Szöveggondozó Simon Adri  
Tördelő Lipót Éva  
Nyomta és kötötte Rolling-Site Nyomda

[www.erfalvy.hu](http://www.erfalvy.hu)  
[www.iskolakultura.hu](http://www.iskolakultura.hu)  
[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)

# TARTALOM

## BEVEZETÉS

9

## A MOTIVÁLT SZÓJELENTÉSTŐL A KONVENCIONÁLIS MEGNEVEZÉSIG

### Kosztolányi Dezső és Friedrich Nietzsche nyelvelméletének analóg vonásai

15

## A SZUBJEKTUM ÖNKERESÉSE

### Hős, elbeszélő és diszkurzív alany viszonya

#### Kosztolányi Dezső *Miklóska* című novellájában

33

Az emlékezés szerepe az önmegértésben: a személyes történet

34

A képi narrációtól a szimbolikus megnevezésig

40

A szöveg diszkurzív értelemképzése

44

*A név metaforizáló ereje: a személyes történet felülírása*

44

*Az Akhillész-mítosz nyelvi motiválása*

49

*Szó és szubjektuma*

50

## AZ ÖNÉRTTELMEZÉS ÚTJAI KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

### A JÁTÉK CÍMŰ VERSÉBEN

53

Kosztolányi Dezső játékartelmezéséről

53

A játék folyamatában öntudatra ébredő alanyiség

56

A játék körkörössége

59

A tükröző tükör – a Dionüszosz-mítosz megidézése

61

Apollón és Dionüszosz harca és egysége

63

Határhelyzetek találkozása: a játék és a gyermek-lét mint a költészet metaforái

68

## SZÖVEGVÁLTOZATOK EGY TÉMÁRA

### (Kosztolányi Dezső: *Hályogműtét*, Mikszáth Kálmán:

#### *A hályog-kovács*)

72

Személyesség és objektivitás: az elbeszélői attitűd változásai

és az elbeszélés képi metaforái

73

A szöveg intertextuális vonatkozásai

78

*A hályog-kovács fikcionalitása*

78

*A hályog-kovács mint az író metaforája*

81

*A szöveg képisége*

83

A pretextusát olvasó Kosztolányi-szöveg

85

<b>HALÁLTUDAT ÉS ALKOTÁS</b>	88
<b>A szubjektum egzisztenciális határhelyzete</b>	
<b>Kosztolányi Dezső <i>Játék első szemüvegemmel</i> című versében</b>	88
Retrospektív és proleptikus nézőpont határán: a versszöveg temporalitása	90
A vers életművön belüli intertextuális kapcsolatai	96
<i>Motivikus párhuzamok: Hajnali részegség</i>	96
<i>Nyelviség és irónia a Szemüveg című novellában</i>	99
<b>Függelék</b>	103
 <b>NYELVISÉG ÉS AUTOPOÉZIS: A KÖLTŐI ÖNREFLEXIÓ LEHETŐSÉGEI AZ ESTI KORNÉL-ÍRÁSOKBAN</b>	105
Az Esti Kornél-szövegkorpusz befogadástörténeti kérdései	105
Ki beszél kihez? A lírai beszélő az <i>Esti Kornél énekében</i>	112
Költői beszédmód Az <i>orvos gyógyítása</i> című novellában	118
Hangzásmetaforizáció és temporalitás a <i>Pilla</i> című novellában	128
<b>Függelék</b>	134
 <b>MŰVÉSZETÉRTELMEZÉSEK A NERO, A VÉRES KÖLTŐ CÍMŰ REGÉNY KAPCSÁN</b>	137
A regény recepciója	137
A költői identitás regénybeli megjelenési formái	139
Nero művészeteszménye	144
A regény trópusainak szövegtérképező szerepe	146
 <b>ZÁRSZÓ</b>	157
 <b>FELHASZNÁLT IRODALOM</b>	159
Kosztolányi Dezső művei	159
Hivatkozott szépirodalom	159
Kosztolányi Dezső műveinek szakirodalmából	160
Általános irodalomtudomány	162
 <b>A TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE</b>	167

*Aronnak*





A mai magyar irodalomtudomány a *Nyugat* című folyóiratot a magyar irodalmi modernség megszületésének fórumaként és dokumentumaként tartja számon. A folyóirat köré csoportosuló alkotók költői programjának középpontjában a művészet autonómiájának kivívása, az alkotás saját belső törvényeinek felismerése és megfogalmazása, valamint egy önálló irodalmi nyelv megteremtése állt, ami a közös célok ellenére különböző poétikai eljárásokon keresztül megvalósuló, egymástól olykor jelentős mértékben eltérő költői paradigmákat eredményezett. Jelen írás Kosztolányi Dezső néhány – meghatározó jelentőségűnek vélt és egymással is dialógusba lépő – szövegének *nyelvi-poétikai vizsgálatán keresztül* arra vállalkozik, hogy feltárja az irodalmi modernség meghatározó alkotójaként, illetve a nyelvhez való viszonya miatt a későmodernség lírai paradigmaváltását részben megelőlegező költőként számon tartott szerző életművének főbb poétikai sajátosságait. Az alkotói életművet tehát nem a klasszikus értelemben vett monografikus ígérennyel vizsgálom, hanem az *egyes szövegek nyelvi szerveződésén keresztül*, annak érdekében, hogy egy *poétikai monográfia* keretében feltárjam azt a szemantikai univerzumot, amely az életmű egészét is más megvilágításba helyezi. A szövegelemzések tapasztalata alapján levonható következtetések ugyanis azt mutatják, hogy Kosztolányi esetében a szövegek keletkezési időpontjától és műnemétől függetlenül az *életmű egészét meghatározó költői elvekről* beszélhetünk, melyből egy egyedi poétikai világ körvonalai rajzolódnak ki.

Ennek egyik oka valószínűleg a szerző elméletileg is megalapozott poétikai gondolkodásában keresendő, mely a szöveginterpretációk tanúsága alapján Kosztolányi szépirodalmi tevékenységét, alkotói módszerét is jelentős mértékben meghatározza. Nyelv- és irodalomfelfogásának alapja az érzéki benyomásokon alapuló motivált nyelvszemlélet. A nyelvi jel motivált, azaz képi természetét a szó szemantikai emlékezete őrzi, mely a hétköznapi nyelvhasználatban elhomályosul, konvencióvá válik. A költői tevékenység lényegét Kosztolányi *jelölő és jelölt konvencionális kapcsolatának megújításában*, vagyis a szó belső forma által őrzött szemantikai emlékeztének felélesztésében, és így a történeti jelentések által hordozott jelentéspotenciál aktivizálásában látja. A nyelvi jel effajta megközelítése tehát a nyelv történetiségét a szó elidegeníthetetlen részének tekinti, a szó hangzóságára pedig éppen a hangalak által feléledő történeti szemantikum miatt különös figyelmet fordít.

Ez a nyelv- és költészetfelfogás világosan kijelöl tehát bizonyos módszertani premisszákat, mindenekelőtt azt, hogy az irodalmi szöveg elemzése egyfelől a hangformák által létrehozott megfelelésekre, ezek szemantizálódására, illetve az általuk életre hívott belső formák *szövegképző erejére* irányuljon, vagyis a szöveg

magasabb nyelvi szintjein megalkotható jelentések hangformai és belső formai motíváltására is rákérdezzen. *A játék* című versben a mű tematikus alapját képező játéktértelezéseket a szöveg diszkurzívája a *körkörös* szemantikai jegyén keresztül rendezi egységbe, így a *tükör* szó hangalakjának (*tükör*) és szemantikai emlékezetének ('valami kerek tárgy') aktivizálásával a versbeli *játék* hangsúlyozott körszerűsége nyelviileg válik motíválttá. A *tükör* tükröző funkciója és a szó belső formája által megőrzött történeti szemantikum a Dionüszosz-mitoszt is bevonja a szöveg értelemképzésébe, hasonlóan a *Miklóska* című novellához, ahol a tulajdonnév hangformai és belső formai jelentésén keresztül, vagyis a *ka-ak* (*Miklóska* – *Akhilleusz*) palindróma, illetve 'a nép legyőzője, kényszerítője, zsarnoka; a nép győzelme' jelentések által Akhilleusz irodalmi-mitológiai alakja válik a szövegtértelezés integráns részévé. A költői szöveg ennek értelmében nem csupán a jelentésképződés szempontjából kiemelt szerepet játszó szavak történeti szemantikumát képes aktivizálni, hanem az ezekhez kapcsolódó mitológémákat, rituálékat, népköltészeti és irodalmi motívumokat is.

Az irodalmi szöveg ebből adódóan a hétköznapi kommunikációtól eltérően a szónál kisebb nyelvi egységek, a belső formát előhívó hangszekvenciák szintjén is rendezett. A hangkapcsolat-ismétlődések által megteremtődő hangzásmetaforizáció – vagyis a hasonló hangtestű szavak között létrejövő szemantikai kapcsolat – azonban nem csupán Kosztolányi korai szövegeiben, hanem a *Játék első szemüvegemmel*, illetve az *Esti Kornél éneke* című versek, valamint a szintén Esti-szövegnek tekinthető *Pilla* című novella tanúsága szerint az életmű kései szakaszában is a szövegalkotás alapja. A *Játék első szemüvegemmel* a versszöveg létesülését a kiinduló játéktárgy transzformációjától – metaforizálásától, invokálásától, majd a szóformának az *em / me* hangkapcsolatokon keresztül történő anagrammatikus „szétírásától” – elválaszthatatlan folyamatként mutatja be. A költői tevékenység a halállal való szembesülés, vagyis az *én* legradikálisabb egzisztenciális határhelyzetének megéléseként és túlhaladásaként értelmezhető, éppen az írás, pontosabban *egy másik világba való átiródás* gesztusán keresztül. A *Pilla* című novellában az *illa* hangkapcsolat ismétlődése – mely a szöveg utolsó bekezdésében a *pilla*, *pillanat*, *rápillantok*, *villan*, *csillan*, *illan*, *pupilla* és *dies illa* lexémákat rendezi egységbe – a szöveg metaforizációs folyamatának generálójaként a szövegtértelezés aktív részese. A culleri értelemben vett aposztrophéval összekapcsolódó hangkapcsolat-ismétlődés (*Ó, dies illa. Ó ez a pilla...*) így a költői *jelenlét*, vagyis egy keletkezésében bemutatott költői identitás megszületésének is autopoétikus jelölőjévé válik. Jelen monográfia tehát a költői identitás megképződését a nyelvi alkotástól elválaszthatatlan folyamatként írja le, mely a szónál kisebb nyelvi egységek működésében is megnyilvánul, s rámutat nyelv és szubjektivitás, valamint nyelv és alkotás eredendő összetartozására, vagyis az *én* – Kosztolányi által elméleti írásaiban különösképp hangsúlyozott – nyelvi feltételezettségére.

Autopoétikus jellegéből adódóan a Kosztolányi-regényben kifejtett művészetfelfogás a ritmus szövegtértelező szerepére is rávilágít. A *Neróból* kiolvasható *ars poetica* értelmében a művészet feladata a szépség megragadása, ami az irodalmi szövegben csak a *rögzült konvenciók megsértésével*, a szabályoktól való eltérés árán valósulhat meg. Britannicus „verseinek” ritmusa a metrum egyedivé tétele által válik művé-

szívé, ellentétben Nero verseivel, ahol a vers lényegét a tanult metrikai szabályok betartása adja. Ennek a „költői elvnek” gyakorlati megvalósulását példázza *A játék* kezdetű vers ritmikailag radikálisan kiemelt sora („s a nap – óri | ás aranypénz – / hirtelen ő | lembe roskad”), ahol a ritmikai elhajlás következtében a zeneiségét elvesztő ritmus újra zenévé válik.

A fentebb felvázolt műelemző eljárás – az általam vizsgált alkotó esszéiben kifejtett irodalomszemlélettel összhangban – aktívan épít nemcsak a nyelv, de a befogadó társalkotói szerepére is, amennyiben a műalkotás jelentésének létrejöttét szerző, mű és befogadó folyamatosan zajló és egymást kölcsönösen meghatározó párbeszédneként gondolja el.

Az értelmezésre kiválasztott szövegek mindegyike az alanyiség szövegbeli felépülésének sajátos és változatos formáit felmutatva exponálja a *szubjektum önazonosságának kérdéskörét*. A *Miklóska* című novellában a címszereplő kisgyermekkorú tetteinek reflektálatlansága a hős önazonossági kríziséhez vezet, melynek megoldása csak a múlt eseményeinek felidézése és újraalkotása után válik lehetségessé. Az emlékezésfolyamat tehát, mely a hős önmegértésének előfeltétele, a szubjektum identitásának és integritásának problémáját Miklóska személyes történeteként mutatja be. A hős önmegtalálásának útját a narráció a képi látásmódtól a szó kimondásáig, majd a kimondott szó metaforikus átnevezéséig tartó folyamatként írja le, melyben a személytelen elbeszélő mintegy átadja helyét a hősnek, aki ezáltal a narrátori kompetenciából részesül. A szöveg mint narratíva létrejötte így egy *narratív szubjektum* megszületését is maga után vonja, aki az elbeszélő funkció révén tesz szert önazonosságra. Hasonló következtetésre juthatunk a *Hályogműtét* című novella értelmezése kapcsán, amennyiben a pretextusnak tekinthető Mikszáth-szöveg, valamint a szöveg háttérében álló poétikai hagyomány intertextuális újraírása egy új, narratív alanyiség szövegbeli megszületésének útját is demonstrálja. Szintén a narratív identitás kérdését veti fel *Az orvos gyógyítása* című Esti-novella, melyben az elbeszélő Esti Kornélt – éppen a kerettörténet elbeszélőjétől elkülönülő – nyelvhasználatra teszi önálló alanyiséggal rendelkező narrátorrá. Esti ismétlésekre épülő, illetve a szavak reszementizálását előtérbe állító, és így a nyelvi konvenciókat lebontó nyelvi magatartása a novellát a költői nyelv működésmódját demonstráló autopoétikus szöveggé minősíti. Esti Kornél szólásokra, közmondásokra és frazémákra orientált narrátori nyelvezetét jól példázza a *Pilla* című novella következő részlete: „Ha ismerné azt a közmondást: *Lassan járj, tovább érsz*, akkor tovább érne ugyan, de *lassan járna, vagyis késne*. Ha pedig ismerné ezt: *Jobb mindenkor sietni, semmint elkésni*, akkor nem késne, hanem föltétlenül sietne. Hála az égnek, teljesen műveletlen, nagyszerű óra. Szóval *mindig jól járt*. Én is *jól jártam*, hogy megvettem. Eddig sohase mondta föl a szolgálatot.”<sup>1</sup> A *Lassan járj, tovább érsz* közmondás az óraszerkezettel kapcsolatban feleleveníti a közmondást alkotó szó szerkezetek korábbi értelmét, ami az állandósult szókapcsolatként működő közmondás elemeként bizonyos mértékig már elszakadt a *járás* szemantikájától. Az óraszerkezet ren-

<sup>1</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pilla*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994. 1022–1023. (A közmondások kiemelése Kosztolányitól való, a többi kiemelés É. L.).

deltetésszerű működésére utalva azonban a szöveg át is értelmezi a *lassan jár* szintagmát, új jelentésvonatkozással egészítve ki a *járás* képzetkörét (*mindig jól járt*). A *jár* ige további jelentésének bevonása a szöveg szemantikájába (*én is jól jártam*, vagyis 'valamilyen helyzetbe kerültem, valamilyen állapotba jutottam') a korábbi igealakok tükrében a *jól jár* kifejezés konkrét, térbeli járással kapcsolatba hozható értelmétől a szó átvitt jelentésű használatáig tartó folyamat bemutatásaként válik értelmezhetővé. A *lassan jár – jól jár – jól jártam* etimológiai alapú „szójáték” tehát a szintagma eredendően motivált természetének elhalványulását, valamint ezzel egyidejűleg a metaforikus szójelentés fogalommá válásának útját mutatja be. Esti Kornél beszédének „költőisége” abban áll, hogy feléleszti a szavak használat során elhalványult szemantikai emlékezetét, jelen esetben a *járás* szemantikája által hordozott fizikai tartalmat, vagyis felszínre hozza a „szavakba rejtett metaforákat”.

Az *Esti Kornél éneké*-ben a *prózaszövegek narrátorának szövegbeli felépülésével analóg módon merül fel a lírai beszélő önazonosságának kérdése*. A magát énként megnevező költői hang a versekzdő aposztrophé által már az első sorban megteremtődik, a szövegben azonban több, egymással látszólagos dialógusba lépő hangot azonosíthatunk, ami a címben megjelölt *ének* és a szövegben megszólított *dal* különbözőségét is leírhatóvá teszi. Amennyiben a hetedik versszakban megszólaltatott hangot a címben megjelölt Esti Kornélnak tulajdonítjuk, a versszak egésze egyfajta „betétdalként”, Esti Kornél énekeként értelmezhető. A vers egyes szám első személyű lírai alanya tehát a másik hanggal, Esti Kornéllal folytat „párbeszédet”.

*A játék* kezdetű, a lírai életmű korai szakaszát reprezentáló vers – mely a versesbeli játékfolyamat hangsúlyozottan önreflexív jellege miatt *játék és szubjektivitás* kérdéskörével is számot vet –, illetve a Nero-regény elemzésének tapasztalata egyaránt azt mutatja, hogy a *költői én* csak az empirikus-biografikus szerző önazonosságának feladása árán születhet meg. A szubjektum önértelmezési kísérlete tehát mindig valamilyen kimozdított léthelyzethez, egzisztenciális határhelyzethez köthető, és nem feltétlenül vezet el az önazonosság tapasztalatából adódó önmegértéshez. A versértelmezés nyelvére lefordítva mindez azt jelenti, hogy a lírai hős önértelmezési kísérlete *A játék* című versben nem köthető csupán egy szimbólumhoz, sokkal inkább olyan trópusok sokaságához (gyermek, játék, tükröz, álom), melyek egyfajta kimozdított léthelyzet, határhelyzet kifejezőiként válnak értelmezhetővé. A versben a gyermeklét tehát nem *szerepként*, hanem *nyelvi határhelyzetként* értelmeződik, és így válik a költői tevékenység metaforájává.

Kosztolányi regényében a Nero által képviselt írói magatartás szintén azt példázza, hogy az empirikus én, Nero esetében a „császárlét” feladása (metaforikus értelemben a hangadás aktusában való feloldódás) előfeltétele a művészi tevékenységnek. Az empirikus-biografikus én felszámolása azonban Nero esetében nem a költői szubjektivitás megszületéséhez vezet, hanem épp ellenkezőleg: identitásválságot eredményez. A regény esetében tehát a többi szöveggel ellentétben nem a szubjektivitás felépüléséről, hanem annak lebontásáról beszélhetünk. A költői identitás létrejöttének lehetetlenségét artikulálja a regény központi trópusának – a *levegő-lélegzet-lehelet-lélek* szavak által megteremtett metaforasornak – szövegbeli átalakulása is: a regény elején az *alkotás* metaforájaként működő trópus a regény folyamán az alkotással összeegyeztethetetlen *uralkodás* képi kifejezőjévé alakul át.

Noha az értelmezésre kiválasztott szövegek a Kosztolányi-életműnek természetesen csak egy részét képezhetik, nyelvi működésmódja, több esetben tematikája tekintetében is mindegyik mű az egyes alkotói korszak vagy kötet meghatározó, ám a korábbi recepció által figyelemre nem méltatott darabja. A vizsgált műveket explicit – az interpretációk során részletesen argumentált – autopoétikus jelei kifejezetten alkalmassá teszik arra, hogy a szövegértelmezésből levont tapasztalatok alapján Kosztolányi poétikai világának általános jellemzőire következtessünk.

A monográfia tehát *Kosztolányi vers- és prózanyelvének együttes vizsgálatára* vállalkozik. Mivel a korábbi kutatás jellemzően egymástól elválasztva tárgyalta a lírai és prózai életművet, a nyelvi alapú megközelítésmód tapasztalatai alapján levont következtetések szintézise ez idáig nem vagy csak részlegesen történhetett meg. A probléma érzékeltetésére legszembetűnőbb példa az *Esti Kornél*-szövegkorpusz, mely a címszereplő figuráján keresztül lírai és prózai szövegeket kapcsol össze. A korábbi kutatás nem tett kísérletet az Esti-versek és novellák „összeolvasására” és együttes szövegszerű vizsgálatára, holott ars poétikus jellegükből adódóan az Esti-versek és novellák egyaránt az életmű központi darabjai. Írásom tehát nem Kosztolányi vers- és prózanyelvének különbségére, hanem a kétféle megszólalásmód háttérében álló *nyelvi működésmódra* s a *szövegyszerződé*s ebből fakadó *közös jellemzőire* kívánja ráirányítani a figyelmet. Az életmű effajta, újszerű megközelítése a *poétikai monográfia* „műfaján” keresztül vált lehetségessé, mely elsődlegesen nem a szerzői biográfia vagy az irodalomtörténeti kontextus mentén, hanem sokkal inkább az alkotó szövegeinek *nyelvi-poétikai vizsgálatán keresztül* közelít az életmű egészéhez. Mivel a szövegértelmezések módszertani elvei összhangban állnak Kosztolányi elméletileg is megalapozott poétikai gondolkodásával, a nyelv történeti aspektusára és a szó hangzósságára ráhagyatkozó megközelítésmód a vers- és prózaszövegek értelmezése kapcsán egyaránt produktívnak bizonyult. Az elemzésre szánt regény kivételével elmondható, hogy az általam értelmezett művekről korábban önálló, szövegközpontú értelmezés nem született, így az egyes fejezetek elemzéseiből egy újfajta, a korábbi súlypontokat némiképp áthelyező Kosztolányi-kánon is kibontakozik.

A monográfia – mivel célzottan a Kosztolányi-szövegek poétikai világának feltárására törekedett – Kosztolányi és a modernség kapcsolatát csak érintőlegesen tárgyalja. A világirodalmi vonatkozások részletes vizsgálata, illetve a Kosztolányi által képviselt poétikai hagyomány továbbélése a mai magyar irodalomban kívül esett e kutatás keretein, így meglatásom szerint annak folytathatósága a történeti kontextus kitágításában jelölhető meg. Úgy vélem, hogy az általam nyújtott szöveginterpretációk egy effajta vizsgálódás alapját képezhetik, hiszen „ahhoz, hogy jó irodalomtörténészékké váljunk, emlékeznünk kell arra, hogy annak, amit általában irodalomtörténetnek nevezünk, kevés vagy semmi köze sincs az irodalomhoz, és az, amit irodalmi interpretációnak nevezünk – feltéve, hogy jó interpretációról van szó –, valójában irodalomtörténet”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> DE MAN, Paul: *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*. In Uő: *Olvasás és történelem*. (Ford. NEMES Péter). Bp.: Osiris 2002. 97.



## A MOTIVÁLT SZÓJELENTÉSTŐL A KONVENCIONÁLIS MEGNEVEZÉSIG

### KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉS FRIEDRICH NIETZSCHE NYELVELMÉLETÉNEK ANALÓG VONÁSAI

A klasszikus Kosztolányi-monográfiák<sup>3</sup> mellett az utóbbi évtizedekben két irányba fejlődött tovább a Kosztolányi-életmű értelmezése. Egyfelől a maga egzisztenciáját problémaként megélt ember vizsgálata került a középpontba, mely az egzisztenciális, illetve lélektani szempontú kutatási irányt nyitotta meg a Kosztolányi-recepció számára.<sup>4</sup> Az életművel foglalkozó újabb tanulmányok másfelől arra a nyelvi tapasztalatra és nyelvszemléleti fordulatra hívták fel a figyelmet, amit Kosztolányi gondolkodásmódja képvisel a magyar irodalomban, és amely döntő módon hatott a későmodernség alkotóinak nyelvszemléletére.<sup>5</sup> A szerző nyelvfelfogásának hátterében álló eszmetörténeti hatások közül a korábbi recepció elsősorban Humboldt nyelvbölcseletét jelölte meg e szemlélet elsődlegesen lehetséges forrásaként, fenntartva, hogy Kosztolányi állításai a nyelvről számos más szerző – köztük Novalis, August Wilhelm Schlegel, Edward Sapir – nyelvi vonatkozású kijelentésével összeegyeztethetők.<sup>6</sup> Az eddigi vizsgálódás főbb irányvonalain azonban kívül esett egy, a

<sup>3</sup> RÓNAY László: *Kosztolányi Dezső*. Bp.: Gondolat 1977; KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp.: Akadémiai 1979; BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Forum 1986; KIRÁLY István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Bp.: Szépirodalmi 1986.

<sup>4</sup> HIMA Gabriella: *Kosztolányi és az egzisztenciális regény. (Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata)*. Bp.: Akadémiai 1992; HIMA Gabriella: *Szövegek párbeszéde. Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula*. Bp.: Széphalom Könyvműhely 1994, illetve JIN-IL, Yoo: *Kosztolányi novellisztikájának félelem-motívumai*. Bp.: Littera Nova 2003; valamint JIN-IL, Yoo: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*. Bp.: Littera Nova 2003.

<sup>5</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A nyelv mint alkotótárs*. In Uő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Bp.: Argumentum 1996; SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 259–271; SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Bp.: ELTE 2000; BÖNUS Tibor: *A csúf másik. A saját idegeniségének irodalmi antropológiájáról. Kosztolányi Dezső*. Pácsirta. Bp.: Ráció 2006. A nyelvi szempontú megközelítés gyökerét valószínűleg Karinthy Kosztolányi-cikkeiben jelölhetjük meg, a kortársak közül ugyanis ő hívta fel először a figyelmet Kosztolányi nyelvszemléletének két alapvető összetevőjére, a hangzás fontosságára és a szavak történetiségének szövegtévképző szerepére. KARINTHY Frigyes: *Kosztolányi Dezső*. In Uő: *Írások írókról*. Békéscsaba: Tevan 1918. 3–18, illetve KARINTHY Frigyes: *Az ötvenéves Kosztolányi*. In Nyugat 1935. I. 265–272.

<sup>6</sup> A Kosztolányi-életművet befolyásoló eszmetörténeti hatásokat legteljesebben Szegedy-Maszák Mihály tárta föl. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kaligram 2010.



Kosztolányi-életmű egészét meghatározó hatás: Friedrich Nietzsche filozófiájának nyelvi szempontú vizsgálata.

Természetesen a két szerző nyelvről vallott nézeteinek összehasonlító vizsgálata több problémát is felvet. Vajon Nietzsche és Kosztolányi esetében helytálló-e a fejezet alcímében megjelölt *nyelvelmélet* kifejezés, vagy célszerűbb lenne kissé általánosítva inkább nyelvszemléletről beszélni? A nietzschei filozófia aforisztikus jellegéből adódóan ugyanis a szerző nyelvfilozófiájának két fontos dokumentuma – az 1873-ban írott *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszé, illetve *Az antik retorika vázlata* című 1874-es előadás<sup>7</sup> – nem alkot egységes nyelvfilozófiai rendszert. A többnyire időrenden alapuló életműkiadások szintén egymástól elválasztva teszik közzé a két szöveget, noha a legújabb szakirodalom már egyértelműen összetartozó művekként kezeli Nietzsche nyelvi tárgyú írásait.<sup>8</sup>

Kosztolányi esetében még szembetűnőbb az egységes nyelvelméleti rendszer hiánya. Igaz ugyan, hogy a magyar költő a nyelvről elméleti igénnyel és tudatossággal írt és gondolkodott, művészetének „anyagához” mégis elsősorban íróként, költőként, műkedvelő nyelvészként és nyelvművelőként közelített; nem művelt tehát módszeresen építkező, szakszerű (nyelv)filozófiát. Kosztolányit Nietzsche műveiben nem elsősorban az „eszme”, sokkal inkább a szövegek nyelvisége, költőisége, esztétikai értéke ragadja meg.<sup>9</sup> Ennek ellenére a *Nyelv és lélek* írásaiból, melyek az összevetés alapjául szolgálnak, kiolvashatók Kosztolányi nyelvszemléletének alapvető vonásai. A továbbiakban tehát mind Nietzsche, mind Kosztolányi esetében anélkül beszélek nyelvelmületről, hogy a minden részletre kiterjedő rendszer-szerűséget „számon kérném” rajtuk, és a nyelvelmélet terminust a *nyelvről vallott nézetek összessége* értelemben használom.

Második problémaként a konkrét, filológiai is kimutatható hatás kérdésével kell számot vetni. Mint láttuk, Nietzsche filozófiájának alapvető sajátossága miatt a „nietzschei nyelvfilozófia” felé aligha fordulhatott Kosztolányi érdeklődése. Ezt mutatja az is, hogy Kosztolányi szerteágazó Nietzsche-utalásai nem nyelvelméleti vonatkozásúak.<sup>10</sup> Kosztolányi levelei, esszéi és publicisztikai írásai *látszólag* jól

<sup>7</sup> Tudomásom szerint a vizsgált műveket Elisabeth Förster-Nietzsche adta ki először a Nietzsche's Werke sorozat keretében. NIETZSCHE, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (Zusammenhängende Niederschrift). In Uő: *Nachgelassene Werke aus den Jahren 1872/73 – 1875/76*. Leipzig: Neumann 1903. (2. neugestelte Ausgabe). 189–207. (Nietzsche's Werke, X. Band); NIETZSCHE, Friedrich: *Rhetorik*. In Uő: *Philologica 2*. (Hrsg. CRUSIUS, Otto). Leipzig: Kröner 1912. 237–268. (Nietzsche's Werke, XVIII. Band).

<sup>8</sup> Vö. a *Nietzsche-Handbuch Sprachphilosophie* címszavával: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von OTTMANN, Henning. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000. 331, illetve Hans Gerald Hödl könyvével: HÖDL, Hans Gerald: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1997.

<sup>9</sup> Ez tükröződik a *Zarathustra* fordításáról írott tanulmányában is. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Zarathustra*. In Uő: *Ércnél maradandóbb*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1975. 428–429.

<sup>10</sup> A Kosztolányi-életműben kimutatható Nietzsche-hatás alapvető irányvonalait Lengyel András tanulmánykötete mutatja be. Meglátása szerint Kosztolányi írói attitűdje és gondolkodása – az élhető hazugság igényése, a *homo aestheticus* pozíció eszményítő tételezése, valamint a „látszatvilág” és az „igazi világ” teoretikus azonosítása – számos vonatkozásban



tükrözik tehát a korabeli magyarországi Nietzsche-befogadás alapvető irányultságát, amit recepciótörténeti adatok is megerősítenek. A század első évtizedében megjelenő Nietzsche-fordítások – az 1907-es *Túl az erkölcs világán*, az 1908-ban megjelenő Zarathustra-fordítás, vagy az 1910-ben kiadott *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* –, továbbá a Nyugatban megjelenő Nietzsche-tanulmányok azt mutatják, hogy a 20. század eleji magyarországi Nietzsche-befogadás a német recepció súlypontjai mentén orientálódva nem reflektál nyelvelméleti kérdésekre.<sup>11</sup> A nietzschei filozófia korábban marginális területének tekintett nyelvfilozófia felé csak a múlt század második felében fordult az érdeklődés. „Azt, hogy e területet mennyire elhanyagolták és elvetették mint a Nietzsche-értelmezés központi problémáihoz vezető lehetséges főutat, világosan bizonyítják a bibliográfiai adatok: a témával foglalkozó kevés könyv egyike, egy nemrégiben megjelent német mű, Joachim Goth *Nietzsche und die Rhetorik* (Tübingen, 1970) című munkája (...) szigorúan megmarad a stilisztikai leírás keretei közt, és semmilyen igényt nem mutat az értelmezés tágabb kérdéseinek vizsgálata iránt”.<sup>12</sup> Noha Paul de Man 1979-es Nietzsche-tanulmányai döntő fordulatot hoztak a nietzschei nyelvfilozófia értelmezésében, úgy tűnik, hogy a nyelvkérdés vizsgálata csak az ezredfordulón válhatott az életmű központi területévé: „A diszkurzív hangsúlykülönbségek ellenére megállapítható, hogy Nietzsche szerteágazó és igen ellentmondásos befogadásának jelenleg abban a horizontban képződnek a legtermékenyebb kérdései, amely a gondolkodástörténet későmodern nyelvi fordulata nyomán létesült s amelyben a metafizikai hagyomány dekonstrukciója épp az irodalom nyelvi valóságának fölértékelődésétől kapta a döntő – még módszerkritikai szempontból sem elhanyagolható – támogatást.”<sup>13</sup>

Nietzsche filozófiájára támaszkodik. Az a nietzschei tézis, mely szerint az igazság pusztán morális előítélet, illetve az élet feltétele a látszatok elfogadása, Kosztolányi gondolkodásában is megjelenik, a látszatokra építő, fiktív világban mozgó beállítódás ugyanis par excellence esztétikai beállítódás. Lengyel András a latin világosság eszményében – melyet a nietzschei morálkritika kódolt változataként értelmez – szintén a német filozófus hatását látja. A legjelentősebb út azonban, amely Nietzsche téziseinek elfogadása nyomán Kosztolányi számára megnyílt, a mélységgel szembeállított felület-elv fölértékelése, mely számos költői szövegben – többek között a *Szavak* című versben, illetve az *Esti Kornél énekében* – kifejezésre jut. Vö. LENGYEL András: „*Csillogó felületek gyöngyhalásza*”. (*Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai”*). In Uő: *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány 2000. 54–99.

<sup>11</sup> A magyar Nietzsche-recepció alapvető irányultságát jól tükrözi a magyar Nietzsche-bibliográfia. LACZKÓ Sándor: *A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872–1995-ig*. In KÖSZEGI Lajos (vál., szerk.): *Nietzsche-tár. Szemelvények a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*. Veszprém 1996. 563–588.

<sup>12</sup> DE MAN, Paul: *A trópusok retorikája (Nietzsche)*. In Uő: *Az olvasás allegóriái*. (Ford. FOGARASI György). Szeged: Ictus-JATE 1999. 143.

<sup>13</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Nietzsche – az ezredfordulón. A „végtelen interpretáció” történetisé: nyelviség és antropológia között*. In Uő: *Szöveg – medialitás – filológia. Költészet-történet és kulturalitás a modernségben*. Bp.: Akadémiai 2004. 17. A német recepció ilyen irányú változását jól tükrözi a *Nietzsche-Handbuch Sprachphilosophie* címszavának szakirodalom-jegyzéke (i. m. 331.), míg a francia Nietzsche-recepció nyelvi kérdéseket érintő írásai az *Athenaeum* 1992/3-as száma nyújt betekintést.

A korabeli Nietzsche-befogadás tanulságaival szemben azonban néhány filológiai adat a konkrét hatás kimutathatósága mellett szól. Noha Fülep Lajos *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* című 1910-es Nietzsche-fordítás előszavában az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* című cikkre még mint kiadatlan írásra utal,<sup>14</sup> az már 1903-ban megjelent Németországban, 1913-ra pedig a teljes német nyelvű Nietzsche-kiadás – köztük a két nyelvfilozófiai tárgyú írás is – hozzáférhetővé vált hazánkban.<sup>15</sup> Lengyel András feltevése, mely szerint Kosztolányiról kiváló német nyelvtudása, valamint a nietzschei filozófia iránti érdeklődése miatt feltételezhető a teljes Nietzsche-korpusz ismerete,<sup>16</sup> ily módon is megerősítést nyer. Figyelembe véve továbbá, hogy Kosztolányi életművében a Nietzsche-hatás nem csupán konkrét utalások formájában, hanem sokkal inkább gondolkodásának egészét meghatározó szemléletmódként van jelen, nem zárhatjuk ki annak lehetőségét sem, hogy a művek tanúsága szerint egyértelműen fennálló gondolkodásbeli hasonlóság később filológiailag is kimutatható lesz.

A két szerző nyelvelméletének hasonlóságát vizsgálva nem hagyhatjuk figyelmen kívül a nézeteik hátterében álló attitűdbeli különbségeket sem. Míg Nietzsche-nél a nyelv elsősorban az igazság megismerhetőségével függ össze, addig Kosztolányi-nál a nyelvben egy új, költői világ feltárulásának lehetősége rejlik. A kiindulási alap – a német filozófiai tradíció dogmáinak tagadásából építkező nyelvkritika Nietzsche-nél, illetve a romantikusok nyelvszemléletét folytató ontológiai nyelvszemlélet Kosztolányi-nál – tehát eltérő. Különböző a levont következtetés is: míg Nietzsche-nél a nyelv eredendően metaforikus jellege az igazság elleplezéséhez vezet,<sup>17</sup> addig Kosztolányi – noha a nyelvet teljes egészében nem uralható létezőnek tekinti – mindvégig hisz a nyelv társalkotói szerepében<sup>18</sup> és a nyelv által teremtettség érvényességében. Igaz ugyan, hogy a nyelvhez más-más oldalról közelítettek, és így az eltérő kérdésfeltevésekből adódóan különböző válaszok, következtetések születtek, Nietzsche és Kosztolányi fölfogása az attitűdbeli különbségek ellenére mégis sajátos hasonlóságot mutat. Célom a továbbiakban nem a gondolkodástörténeti hatás filológiai érvekkel történő alátámasztása, sokkal inkább a két, egymástól külső körülményeiben eltérő nyelvszemlélet dokumentumainak „összeolvasása”.

A két szerző nyelvről vallott nézetének legalapvetőbb közös vonása, hogy a szóforma és a fogalom kapcsolatának vizsgálatakor mindketten egyfajta *motivált szójelentés*ből indulnak ki, aminek az a feltevés az alapja, hogy az ember nem fo-

<sup>14</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus*. (Ford., Bev. FÜLEP Lajos). Bp.: Franklin 1910. 29.

<sup>15</sup> A Nietzsche's Werke sorozat kötetiben található bejegyzések tanúsága szerint a könyvek 1907 és 1913 között kerültek a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtárának tulajdonába, így azokat Kosztolányi is olvashatta.

<sup>16</sup> LENGYEL András: „*Csillogó felületek gyöngyhalásza*”. (*Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai*”). i. m. 78.

<sup>17</sup> Vö. például a következő idézettel: „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg”. NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. (Ford. TATÁR Sándor). In *Athenaeum* 1992/3. 6.

<sup>18</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A nyelv mint alkotótárs*. i. m. 228–310.

galmakban, hanem *érzéki élményei alapján* gondolkodik, így hozza létre szavait, ítéleteit. Nietzsche szerint a nyelvképző ember nem dolgokat vagy folyamatokat, hanem *ingereket* fog fel, nem érzéseket ad vissza, hanem csupán azok leképezéseit. Az ideg ingerlése által keletkezett érzetet kifelé egy *kép* ábrázolja. Nem a dolgok lépnek tehát be a tudatunkba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk.<sup>19</sup> Kosztolányi szintén azt vallja, hogy a nyelvet tanuló gyermek – akiről tudjuk, hogy nyelvhez való viszonyában Kosztolányinál mindig az alkotó költővel azonosítható – a világhoz szemléleti úton közelít: „A gyermekek csodálatos idegennyelv-tanulási képességében sem hiszek. Előnyük a felnőttekkel szemben pusztán az, hogy *szemléleti úton* gondolkoznak, mint az ősember, s nem fogalmakban, mint mi...”<sup>20</sup> (Kiemelés É. L.) A gyermekhez és az ősemberhez hasonlóan a költő gondolkodásának is az *érzékelés*, és nem a fogalomalkotás az alapja: „Az igazi költők pedig mindig széplélek voltak, esztéták, a szó legnemesebb és leggörgebb értelmében – hiszen az *esztétizis* *érzéki észrevételt, érzéki és érzékletes teremtetést jelent* –, s a széplélek, az *esztéta az, akinek a világ mint látvány és kép létezik*”<sup>21</sup> (Kiemelések É. L.)

Fő kérdésünk: hogyan tükröződik ez a szemléleti alapú, képi gondolkodás nyelvünkben? Mivel érzékelésünk részleges, mindig csak egy számunkra jól hozzáférhető tulajdonságot ragad meg. „A nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem mindenütt csupán a leginkább szembeötlő jegyet emeli ki: a jelen tagadása még nem múlt, ám a múlt valóban a jelen tagadása. Akinek agyara van, az még nem elefánt, akinek sörénye van, még nem oroszlán, a szanszkrit nyelv mégis dantín-nak nevezi az elefántot, és kesín-nek az oroszlánt. Költők számára természetesen még sokkal szabadabb a szóhasználat, mint a szónokok számára.”<sup>22</sup> Világos tehát, hogy az elefánt esetében az állat agyara, míg az oroszlán esetében az állat sörénye az az emberi érzékelésen alapuló tulajdonságjegy, ami alapján a szanszkrit nyelv az állat egészét megnevezi. A nyelv köznapi használatakor azonban ez a jelentéselem inaktív, a beszélő már nincs tudatában annak, hogy a *dantín* szóban az ’agyara van’, míg a *kesín* szóban a ’sörényes’ jelentéselem van jelen. Nietzsche példái a kígyó különféle megnevezésére szintén megvilágító erejűek. Az egyes nyelvekben a kígyó elnevezésében különböző jelentéselemek rögzültek: a görög *drakón* szó a ’csillogó tekintetű’, a latin *serpens* a ’csúszómászó’, az *anguis* az ’összehúzó’ jelentéselemet őrzi, míg a héber sziszegőnek vagy tekergőnek nevezi ugyanazt az állatot.<sup>23</sup> Látjuk tehát, hogy mindegyik nyelv a kígyónak egy-egy jellemző tulajdonságát emeli ki, ami aztán az állat egészének megjelölésére szolgál. Ugyanez mondható el több magyar állatnévről is, gondoljunk csak *szarvas*, *szarvasmarha*, *szarvasbogár* szavainkra, ahol az elnevezés alapja a ’szarva van’ jelentéselem. Nyilvánvaló, hogy az említett példákban a szó és a fogalom között szünekdoxhás kapcsolat jön létre, ami egyfajta *motivált szójelentést* eredményez, amennyiben a szó az érzékelés számára hozzáférhető tulajdonságjegy alapján nevezi meg a hozzá köthető fogalmat.

<sup>19</sup> Vö. NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. (Ford. FARKAS Zsolt). In *Az irodalom elméletei*. IV. Szerk. THOMKA Beáta. Pécs: Jelenkor 1997. 21.

<sup>20</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A nyelvtanulásról*. In Uő: *Nyelv és lélek*. Bp.: Osiris 1999. 9.

<sup>21</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szépség*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 303.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. i. m. 47.

<sup>23</sup> Vö. NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. i. m. 22.

Kosztolányi szóról vallott felfogásának fontos mozzanata, hogy a nyelv nem értelmi, hanem lélektani alapon működik. Ebből a feltevésből kiindulva ugyanarra a következtetésre jut, mint Nietzsche. „Csak arra hívom fel a figyelmüket, hogy a nyelv gondolatmenete nem értelmi, hanem lélektani. *Egy szó sohasem fejezi ki a teljes fogalomkör, pusztán jelzi.* Minden szó olyan, mint egy hangvilla, megüt egy hangot, mi vele rezgünk, s akkor egyszerre zengeni kezdenek bennünk azok a titkos és tudatalan kísérő jelenségek is, melyek a fogalomhoz kapcsolódnak. A szó megállapodás dolga. (...) Miért hívjuk úgy a kezét, hogy *kéz*? Miért nevezzük a *papírkereskedést* papírkereskedésnek, *ahol tintát, tollat, pecsétviaszt, arab enyvet is vásárolhatunk?* Miért *asztalos* az asztalos, aki *ágyat és koporsót is készít?* Miért *beszélünk* mennydörgés-ről, amikor nem a menny dörög, hanem az ég, nem is az ég, hanem a *felhőkben felgyülemlett nagyfeszültségű villamosság?* Miért mondjuk: négy fal között, hiszen ez a kép egy leégett házat idéz elénk, melynek teteje és padlója hiányzik, s miért nem mondjuk inkább: *öt vagy hat fal között?*”<sup>24</sup> Kosztolányi megállapítja ugyan, hogy a szó megállapodás (megszokás) dolga, de korántsem mondja azt, hogy a nyelvi jel önkényes. Nietzschehez hasonlóan Kosztolányi példái is azt mutatják, hogy a fogalomkörnek egy jellemző jegyét kiemelő szó mindig motivált, amennyiben a jelölt dolog maga *percepcióján* alapul. Miért beszélünk mennydörgésről, amikor nem a menny dörög? Azért, mert az ember számára érzelmei útján a jelenséget kísérő hanghatás válik hozzáférhetővé és nem maga a jelenség. Nietzsche szavaival: nem a dolgok lépnek be a tudatunkba, hanem az a mód, ahogy hozzájuk viszonyulunk.<sup>25</sup>

Kosztolányi gyakran beszél a szavak jelentésének szűküléséről és bővüléséről, amit szintén a nyelv lélektani alapú működésével magyaráz. Ha közelebről megnézzük Kosztolányi példáit, világossá válik, hogy a lélektaniség fogalmával tulajdonképpen azt a jelenséget írja körül, amit Nietzsche a nyelvképző ember alapvető tulajdonságaként tart számon, vagyis azt, hogy szavait szemléleti alapon hozza létre a fogalom valamely jellemző jegyének kiemelésével. „Nem értem, hogy valaki áttalja alkalmazni a sztetoszkóp helyett a szívhallgatót (...), azért, mert »a szívhall-

<sup>24</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Természetjáró*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 239. (A fogalmak kurzíválása Kosztolányi kiemelése, a többi kiemelés É. L.)

<sup>25</sup> A nyelvi jel motivált megközelítése Humboldt nyelvelméletéhez irányítja a kutatót. Noha a konkrét, filológiai hatás sem Nietzsche, sem Kosztolányi esetében nem bizonyított, a szemléletbeli rokonság mindkét esetben szembetűnő. Úgy vélem, hogy a nem pusztán önkényesnek tekintett nyelvi jelentő, továbbá a nyelvhasználó közösség nyelv szokásainak függvényeként értelmezett – és ezáltal viszonylagossá tett – „valóság” teremti meg a recepcióban a Kosztolányi–Humboldt, Nietzsche–Humboldt és, tegyük hozzá, a Kosztolányi–Nietzsche párhuzamot. Kosztolányi nyelv szemléletének humboldti vonásait hangsúlyozza Szegegy-Maszák Mihály már idézett tanulmányában: „Kosztolányi – Babitscsal ellentétben – rendszertelenül olvasott, roppant gyorsan tájékozódva, és ritkán jelölte meg forrásait. Kéziratának egy része megsemmisült, így elképzelhető, már nem lesz mód annak megállapítására, hogy olvasta-e Humboldt. A párhuzam mindenestre fönnáll kettejük nyelv szemlélete között”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelv szemlélete*. i. m. 261. Nietzsche nyelv elméletének ilyen irányú megközelítésével kapcsolatban vö. BORSCHÉ, Tilman: *Natur-Sprache. Herder – Humboldt – Nietzsche*. In *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*. Hrsg. von Ernst BEHLER, Eckhard HEFTRICH, Wolfgang MÜLLER-LAUTER. Berlin – New York: de Gruyter 1994. 112–130.

gatóval nemcsak a szívet, hanem például a tüdőt is hallgatja az orvos.« Ez az okoskodás túlonkéntül ésszerű. Maga a nyelv nem ilyen ésszerű. Az elmésen tágítja-szűkíti a szavak jelentését. Ha ehhez a következtetességhez ragaszkodnánk, többé [...] sohas szabad kávéház-ról beszélünk, mert a kávéházban a kávé kívül tejet, tintát, csokoládét és aszpirint is kapunk”.<sup>26</sup> Kosztolányi „nyelvtisztító” tevékenységének tehát szintén az a felismerés az alapja, hogy egy idegen szó soha nem adható vissza magyarul teljes egészében, csupán az idegen nyelvű fogalom egy jelentéselemének kiemelésével. Emögött az a felismerés áll, hogy az egyes nyelvek eltérő módon viszonyulnak a valósághoz és szavaikban egymástól többé-kevésbé különböző világlátás tükröződik: „A *Blut* nem azonos a *vér*-rel. Német nyelvészek szerint ebben a szavukban a rőt, a rozdsaszín lappang. Mi azonban a *vér* hallatára elsősorban a *vörös*-t látjuk, mely a *véres*-ből támad... A szavak fogalmi értékénél mindig több és döntőbb hangulati kísérőjük”.<sup>27</sup> (Kiemelés az eredetiben.) Amint látjuk, „hangulati kísérő” alatt Kosztolányi nem az egyén személyes konnotációit érti, hanem a szavak hangformája által a nyelvben megörződött, és így az adott nyelvközösség számára hozzáférhetővé váló történeti jelentéseket, vagyis a szó *szemantikai emlékezetét* és az ehhez tapadó konnotációkat.<sup>28</sup>

A rész-egész viszonyon alapuló fogalomalkotás mellett Kosztolányi meglátása szerint gondolkodásunk alapvető sajátossága, hogy hasonlatokban gondolkozunk: „Ha a lámpára azt mondom, hogy olyan, mint a nap, az nem jelenti azt, hogy a lámpa azonos a nappal. Sőt, éppen a lámpa és a nap különbségét jelenti. *E különbözőség által azonban gvarló emberi elménk, mely mindig hasonlatokban gondolkodik, rájön arra, hogy milyen tulajdonképpen a lámpa*”.<sup>29</sup> (Kiemelés É. L.) Nietzsche valójában a Kosztolányi által imént leírt folyamatot nevezi trópusnak: egy dolognak egy hozzá hasonló dologgal való azonosítását észlelésünk alapvető eljárásának tekinti. Tropikus gondolkodásunk következménye, a nyelvi megtevesztés tehát Nietzsche szerint ösjelenség.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelvművelés*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 187.

<sup>27</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Túlvilági séták*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 110. Kosztolányinak ez a tétele Edward Sapir gondolkodásával mutat rokonságot (vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. i. m. 262.), akinek a nyelvi relativitásról szóló tételét egyes kutatások Nietzsche nyelvfilozófiájával hozzák kapcsolatba. (Vö. HÖDL, Hans Gerald: *Nietzsches frühe Sprachkritik*. i. m. 14.)

<sup>28</sup> Kosztolányi az *emlékezet* kifejezést a szavak történetiségével kapcsolatban említi: „Családi emlékek évezredes kincstára az élő nyelv. [...] Alkalmas arra, hogy a mi hangszerünk legyen. Nyelvjárásai, csibészfordulatai megannyi szín, melyhez szükség esetén hozzányúlhatunk. De a műnyelveknek nincs emlékezetük se térben, se időben. Nem emlékeznek vissza arra, hogy itt vagy ott hogy ejtették ezt vagy azt a szót. Múltjuk még oly kicsiny, hogy hagyományuk sincsen.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Műnyelvek*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 194. Szegedy-Maszák Mihály a nyelv emlékezetével kapcsolatban felhívta a figyelmet arra, hogy Kosztolányi 1906-ban még nagy jövőt jósol az eszperantónak, ám 1933-ban már cikket írt a műnyelvek ellen, mivel éppen a nyelv legfontosabb aspektusa, az emlékezet hiányzik belőle. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. i. m. 259–260.

<sup>29</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Még egy szó a versbírálatról*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 593.

<sup>30</sup> Vö. Hödl könyvének Nietzsche trópusairól szóló fejezetével (HÖDL: *Nietzsches frühe Sprachkritik*. i. m. 47.). Nietzsche a metafora fajtáinak arisztotelészi felosztásából tulajdon-



A német filozófus meghatározása alapján a szó egy idegi inger hangokká való leképezése. Az inger hanggá alakulásának folyamatát a *kettős metaforizáció* jelenségével magyarázza: „Egy idegi inger először képpé alakítva! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora”.<sup>31</sup> Nietzsche szerint tehát az idegi inger hanggal való leképezésének folyamatába belép a *kép*, amely köztes állomásként lehetővé teszi az érzéki élmény hangokban való kifejezését. Amikor tehát a nyelvképző ember a *sarvas* szót kimondta, érzéki élményét úgy alakította hangképpé, hogy az állat egészének egy számára jellemző jegyét képként rögzítette. Ha megnézzük, mit mond ezzel kapcsolatban Kosztolányi, érdekes hasonlóságot tapasztalunk: „Napjainkban a marha többnyire szitokszó. Egy hétéves városi fiúcska, aki először kerül a pusztára, és ott marhát lát, *nem mindig tudja azonosítani a nevet a fogalommal*, egy darabig még zavarja az, hogy ennek a marhának sarva van és négy lába, mert lelki szemei előtt egy másik *kép* lebeg, annak a jó barátjának a képe, akit rendszerint ezzel a megszólítással szokott kitüntetni...”<sup>32</sup> (Kiemelések É. L.) Az ironikus hangvétel ellenére is világossá válik a példából, hogy a *név* (a szó jelölője) és a *fogalom* (a szó jelöltje) között a *kép* egyfajta közvetítő szerepet tölt be. Karinthy Frigyes Kosztolányi képzettársítási módszerét – Nietzsche *kettős metaforizációjához* hasonlóan – a *kettős vetítés* fogalmával írja le. Meglátása szerint Kosztolányi nem képzetet társít közvetlen képzetekkel, hanem képet iktat a kettő közé, s ezzel ér el frappáns plaszticitást.<sup>33</sup> Kosztolányi nyelvelméletének alapvető tézise tehát alkotói módszerében is produktív erőnek bizonyul. A jelenség nyelvészeti leírásával kapcsolatosan megvilágító erejű Alekszandr Potebnya elmélete, aki a szónak szintén három elemét különbözteti meg. A szó *külső jele* (hangformája) és *jelentése* mellett megkülönbözteti a szó *belső formáját*, amely a nyelvi jel harmadik, a jelölő és a jelölt között egyfajta tertium comparationisként közvetítő eleme. A *képzetnek* is nevezett belső forma tehát a jelentés belső jele, a szó legközelebbi etimológiai jelentése, mely a szónak a hétköznapi használatban kihunytt történeti jelentéseit őrzi.<sup>34</sup>

Noha a világos képzettel bíró szót a hagyomány képes átörökíteni, az érzéki észlelésen alapuló, aktív képzettel bíró motivált szójelentés a köznapi nyelvhasználatban elhalványul. Nietzsche Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* című művét idézve megállapítja: „Amint az írásban előbb volt a képirás a betűírásnál, úgy volt a beszédben a metafora, amennyiben viszonyokat és nem tárgyakat jelöl, a *korábbi* szó, amely csak lassanként kényszerült *tulajdonképpen kifejezéssé* halványulni. Az átlakítás [Beseelen] és a megtestesítés [Beleben] még egybeesett, mert még ösztenezemódott az én és a világ. Ezért a szellemi viszonyok tekintetében minden nyelv

képpen csak az analógia alapján létrehozott metaforát fogadja el metaforának. Vö. NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. i. m. 46.

<sup>31</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. i. m. 6.

<sup>32</sup> KOSTOLÁNYI Dezső: *Párbeszéd*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 206.

<sup>33</sup> Vö. KARINTHY Frigyes: *Az ötvenéves Kosztolányi*. i. m. 269.

<sup>34</sup> Vö. POTEBNYA, Alekszandr: *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés. A költői műalkotás három összetevője*. (Ford. HORVÁTH Kornélia). In *Poétika és nyelvelmélet*. Szerk. KOVÁCS Árpád. Bp.: Argumentum 2002. 147–156.

megfakult metaforák szótára”.<sup>35</sup> (Kiemelések az eredetiben.) Vagy ahogy Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéjében fogalmaz: az ember a közvetlen szemléleti metaforákat sémává desztillálja, vagyis a képeket egy-egy fogalommal oldja föl.<sup>36</sup> Ennek értelmében a fogalmak létrejötté Nietzschénél nem a nyelvhasználat kezdete, hanem az eredendően metaforikus nyelvhasználat történetének egyik állomása.<sup>37</sup>

Nietzschéhez hasonlóan Kosztolányi is arra a megállapításra jut, hogy egy aktív képzzettel bíró szó vagy kifejezés a köznap kommunikációban, sőt gyakran a költészetben is pusztán konvencióvá válik: „Íme jön valaki, és azt mondja nekem, jó estét. Ki jön eksztázisba, ha azt hallja? Egykor pedig ez egy ember kívánsága volt, egy ember egyéni kívánsága, aki nekem jót kívánt, aki azt akarta, hogy nyugalmas és békességes legyen az én estém, egykor áldás volt, barátság volt, *ma konvenció*. Jó estét, – válaszolom neki és tovább megyek és nem érzek semmit. *Így vagyunk a versek szavaival is*. Némely szó már eredménytelenül verdesi dobhártyánkat.(...) *Az, ami egykor poézis volt, ma banalitás*.”<sup>38</sup> (Kiemelések É. L.) Ez a felismerés – éppen a köszönések kifejezőerejével kapcsolatban – a szerző egyik regényében is artikulálódik: „– Jó éjszakát – ismételte magában Novák gépiesen. *A szavak ostobák, semmit se fejeznek ki*. Bármily becsületes szándékkal mondjuk, gyakran akaratlan gúny, kaján sértés lappang bennük. *Nyilvánvaló, hogy ma nem lehet jó éjszakája egyiküknek sem*: sem annak a szegény fiúnak, sem öneki.”<sup>39</sup> (Kiemelés É. L.) Az idézett részletben a nyelvszkepszis alapja az a felismerés, mely szerint a szavak konvenciószerű használata elfedi az eredeti szójelentést, ami a közölni kívánt tartalommal akár ellentétes értelmet is eredményezhet. A regényrészlet a szó motiváltságának felkeltését az eredeti jelentés aktivizálásával az elbeszélés integráns részévé teszi, rámutatva arra, hogy Kosztolányi nyelvi tárgyú elméleti írásaiban a költői szövegeket is formáló poétikai gondolkodása tükröződik.

Kosztolányi tehát úgy véli, hogy a költői nyelvhasználat a „halott kifejezés” megújításával – azaz a motivált szójelentés előhívásával – képes felülkerekedni a konvención. Arany János Hamlet-fordítása kapcsán a „Vegyétek észre bár, de *nyelvre nem*” sort értelmezve a folyamat visszafordíthatóságáról ír: „Az első szókép – észrevenni – annyira belénk csontosodott, hogy rendszerint nem is gondolunk eredeti jelentésére, nem vesszük észre, hogy amikor *észreveszünk* valamit, akkor voltaképpen az eszünkre emeljük – az eszünkre tesszük, mint valami tárgyat a vállunkra. (...) De amint az alkotó költő e két szóképet párhuzamba állítja, hogy ki-egészsítsék és megvilágítsák egymást, fölidézi a nyelvnek azt a mozgalmas őskorát, a nyelvnek azt a »cseppfolyós állapotát«, amikor Shakespeare egy új világterem-

<sup>35</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. i. m. 43–44.

<sup>36</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. i. m. 8.

<sup>37</sup> Vö. MEKIS Péter: *Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi szellem felett*. In *Világosság* 2003/11-12. 270.

<sup>38</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az új irodalom*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 276.

<sup>39</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranyáráknagy*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes regényei*. Bp.: Szukits Könyvkiadó 2003. 334.

tés zűrzavarában írt”.<sup>40</sup> (Kiemelések az eredetiben.) Az *észrevesz* ige tehát eredetét tekintve metaforikus kifejezés, amit Kosztolányi értelmezésében a két cselekvés – *valamit a vállára vesz*, illetve *valamit az eszére vesz* – közti analógia, azaz a kifejezés *fizikai vonatkozása* tesz motiválttá. A köznapi nyelvhasználatban azonban ez a szókép elveszítette érzékletességét, képi erejét, vagyis fogalommá vált. Arany szóhasználatának jelentősége éppen abban áll, hogy feléleszti a szónak a köznapi nyelvhasználatban kihunytt, történeti jelentését és rámutat a szó eredeti metaforikusságára, képi jellegére.<sup>41</sup> René Wellek és Austin Warren a nyelv metaforikus természetének ily módon történő aktivizálását a költői nyelv sajátosságaként tartják számon: „Végso fokon metaforás átvitel révén még a legabsztraktabb kifejezések is fizikai vonatkozásokból erednek (*felfogás, meghatározás, kiküszöbölés, szubsztancia, szubjektum, hipotézis*). A költészet megújítja és tudatosítja bennünk a nyelvnek ezt a metaforikus jellegét...”.<sup>42</sup> Ennek értelmében a szó – különösen az észleléssel kapcsolatos szavak – metaforikussága elválaszthatatlan a Nietzsche és Kosztolányi által egyaránt hangoztatott érzéki tapasztalattól.<sup>43</sup>

Kosztolányi humorfelfogásának hátterében szintén ennek a nyelvi mechanizmusnak – a motivált szójelentést elfedő fogalmi jelentések általánossá válásának – felismerése és „leleplezése” áll. Szerzőnk a humort esztétikai-ontológiai vonatkozásai mellett is elsősorban nyelvi jelenségnek tekinti, ami a nyelv figuratív működésmódjának eredményeként a nyelv eredendő sajátossága, és mint ilyen, nem azonosítható a nyelvi játékkal, a szóviccel vagy éppen a virtuóz rimtechnikával. Úgy vélem, hogy a két jelenség közti kapcsolat fordított: Kosztolányi „szóvicceinek” alapja a nyelv eredendő figurativitásának felismerése, és az ebben rejlő nyelvi humor kiaknázása, explicitté tétele. Jó példa erre *Pajzán szóképek* című cikkének „szómagyarázó” eszmefuttatása:

„*Elnyerte méltó büntetését*. Szóval nem megkapta a maga tízévi fegyházát, hanem *elnynerte*, mint egy főnyereményt. Sokan pályáztak rá a társadalom minden osztályából, kor-, nem- és valláskülönbség nélkül, ellenben csak neki sikerült *elnyernie*. Szerencséje volt.

<sup>40</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A Téli rege új szövegéről. (Vita és tanulmány)*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 518.

<sup>41</sup> Talán nem túlzás azt állítani, hogy Kosztolányi számára többek között éppen e jelenség poétikai vonatkozásai miatt lehetett példakép Arany, aki „rendkívüli fogékonysággal észlelte a nyelv rejtett szerkezetét, és fonetikai, lexikai, morfológiai, szintaktikai, szemantikai mélyrétegekben ismerte fel az ott zajló eseményeket. Mégpedig olyanokat, amilyenekkel a közönséges érzékelés nem törődik, vagy azért, mert nem is tud róluk, vagy azért, mert nem ismeri fel a jelentőségüket”. SZILI József: *Arany hogy istenül. (Az Arany-líra posztmodernisége)*. Bp.: Argumentum 1996. 7.

<sup>42</sup> WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete*. (Ford. SZILI József). Bp.: Osiris 2006. 27. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>43</sup> Hegel *Esztétikai előadásai*ban ugyanerre a következtetésre jut: „E nyelvi metaforák általában keletkeznek, hogy egy szót, amely először csak valami egészen érzékit jelent, szellemire visznek át. A *megfogni, megragadni* [auffassen, begreifen], általában sok olyan szó, amely a tudásra vonatkozik, tulajdonképpeni jelentése szempontjából egészen érzéki tartalommal rendelkezik.” (1. kötet 410.) (Kiemelés az eredetiben.)



*A hóna alá kellene nyúlni.* Kegyes indítvány, komoly segítő szándékra is vall, de a kivitelben fölöttébb bizalmaskodó, dévaj, majdnem huncut. Vajon nem csiklandós-e ez a szerény, gyámolításra szoruló ember, s elbírja-e, hogy a társadalom állandóan a hóna alatt kaparásson? A gyámolítás e módja egyébként a társadalomnak is kényes lehet, különösen ha nyár van, és ha a szóban forgó véletlenül kövér is.<sup>44</sup>

Kosztolányi kiemelései a nyelvben rejlő humor megmutatását célozzák, ami az adott kifejezések tekintetében a konvencionálissá vált, automatizálódott nyelvhasználatot felülírva a szavak eredeti jelentésének felelevenítésén alapul.

Nietzsche és Kosztolányi tehát egyaránt arra a következtetésre jut, hogy a hétköznapi kommunikációban az aktív képzetel bíró szó eredendő képisége elhalványul. Ennek okát azonban másképp magyarázzák, és a jelenségből levont következtetések is eltérő irányba visznek. Kettejük attitűdbeli különbsége talán itt érhető leginkább tetten. Nietzsche szerint a közös nyelvhasználat fogalmakká merevíti az eredetileg szubjektív szemléleti metaforákat, vagyis objektívnek fogad el valamit, ami nem az. „Mi is tehát az igazság?” – teszi fel a kérdést Nietzsche. „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűnnek fel egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elvesztették érzéki erejüket.”<sup>45</sup> (Kiemelés É. L.) Ennek következménye, hogy mindenki egy szilárd konvenció szerint hazudik, öntudatlanul és évszázados szokásoktól vezérelve. Nietzsche számára tehát nem létezik eredendő jelentett, a jel elveszíti egyszerű jelentő létét. A szavak csupán maszkok, a nyelvi jelek magukat igazoló interpretációk, melyek „egész történetük során interpretálnak, és végeredményben csak azért jelentenek valamit, mert lényeges interpretációk”.<sup>46</sup> Nietzsche írásmódja is ezt a nyelvfelfogást tükrözi, hiszen töredékes írása megszakításokkal szóló beszéd, és bár van jelentése, nem ábrázoló és nem is jelentő képessége révén beszél. Nem a jelentés, a lehetséges értelem vagy az értelem megvonása fejeződik ki benne, hiszen a nyelv folyamatosan önmagához tér vissza.<sup>47</sup> Nietzsche tapasztalata alapján a beszéd nem dialektikus, az ellentét nem ellentételeződik, hanem mellérendelődik, így összegezve azt, amit az egyidejűség nem tud megragadni.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pajzán szóképek*. In Uő: *Nyelv és lélek* i. m. 60–61. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>45</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. i. m. 7.

<sup>46</sup> FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, Freud, Marx*. (Ford. ANGVALOSI Gergely). In *Athenaeum* 1992/3. 163.

<sup>47</sup> A Nietzsche írásmódjával kapcsolatban mondottakat vö. BLANCHOT, Maurice: *Nietzsche és a töredékes írás*. (Ford. ÁDÁM Anikó). In *Athenaeum* 1992/3. 61.

<sup>48</sup> BLANCHOT, Maurice: *Nietzsche és a töredékes írás*. i. m. 60. Az így értelmezett nyelvi jel a folyamatos interpretációt vonja maga után. Az interpretáció szükségességét illetően Blanchot ugyanarra a következtetésre jut, mint Michel Foucault: „Ezért szükségszerű az értelmezés, de nem az egyetlen, rejtett, vagy akár kétértelmű igazság feltárása, hanem egy többértelmű szöveg olvasása, amikor a szövegnek nincs más értelme, mint a »folyamat, a kifejlés«, amely maga az interpretáció.” (BLANCHOT: Uo.) „Nem azért vagyunk interpretációra ítélve, mert léteznek elsődleges és enigmatikus jelek, hanem mert léteznek interpretációk,

Noha – amint ezt Szegedy-Maszák Mihály megállapítja – Kosztolányi kijelentéseiből is levonható az a következtetés, mely szerint az igazság beszélők közötti viszony, illetve hogy a nyelv elválaszthatatlan a tudattól, s amit egy közösség valósnak tart, az jórészt ugyanennek a közösségnek a nyelvi megszokásaiból fölépült „képződmény”, érdeklődése mégsem a nyelv „cinkossága” folytán elleplezett igazság, hanem a szó szerkezete és élete felé fordul. A megnevezés és a nyelvi manifestáció viszonyának kérdésén kívül elsősorban a szó hangteste és szemantikai emlékezete foglalkoztatja. „Számára a nyelvészet apparátusával leírható szótörténet a szóba foglalt képzettartalom azonosítását szolgálja, vagyis megközelíthetővé teszi a szó *eredendően, természeténél fogva adott szimbolikus elemét*.”<sup>49</sup> (Kiemelés az eredetiben.) A Nietzsche is jellemző nyelvtörténeti érdeklődés tehát Kosztolányinál produktív erőnek bizonyul, amennyiben szorosan összefügg költői tevékenységével, a költészet lényegéről vallott felfogásával, valamint azzal a teremtettségével, melyet a költő a szavak „mágikus” erejének segítségével visz véghez. A Magyar Tudományos Akadémia által kiadott etimológiai szótárfüzet olvasása kapcsán így ír szótörténet és költészet kapcsolatáról: „Nekem ennek az új szótárnak az átlapozása izgatóbb művészi élmény volt, mint egy regény. Két-három napig bujkáltam a szavak rengetegében. Azután gyönyörködtem külön-külön egy szó muzsikájában. *Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmem, amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és akkor kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, metafizikai és zenei értelme*. Hipnotikus hatása van a szónak. A gyerekek mindegyik szimbólum. Ami a felnőtteknek eszköz, az neki varázsos játék. *A művész, aki jobban ismeri a szó és a fogalom kapcsolatát, mint a gyakorlati ember, nagyon közeledik a gyermek szószemléletéhez. Amikor ír, meglazul ez a merev kapcsolat, és – a fantázia ellenőrzése mellett – minden lehetségessé válik. Itt kezdődik a szavak fölényes élete, a szavak kultúrája, a költészet*.”<sup>50</sup> (Kiemelés É. L.)

Látjuk tehát, hogy Kosztolányi a költészet lényegét jelölő és jelölt konvencionális kapcsolatának újratereztetésében látja. A költői nyelv – mely alapvetően a köznapi nyelvhasználat szavaival él – ezáltal válik el a köznapi beszédmódtól. Kosztolányi e mechanizmus működésmódjának legtokéletesebb magvalósulását Arany költészetében látja: „Soha nem találkoztam még költővel, aki a nyelvvel ilyen csodát művelt volna. Nála nyelv és érzés, eszköz és cél, szándék és kifejezés döbbenetesen egy. *Valahányszor egy szót használ, az más színt, árnyalatot kap, mint a közbeszédben, valami varázst, mely addig nem volt benne, erőt vagy bájat, zengést vagy selypítést, vagyis eltolja a költői-képzetes sík felé, s ez az a boszorkányosság, mely minden irodalmi alkotás mélységes lényege, titkos mivolta*.”<sup>51</sup> (Kiemelés É. L.)

mert minden alatt, ami csak beszél, ott húzódik az erőszakos interpretációk végtelen, nagy szövedéke.” (FOUCAULT: *Nietzsche, Freud, Marx*. i. m. 163.)

<sup>49</sup> SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest: ELTE 2000. 13. Kosztolányi nyelvsemleletének ama kettős irányultságára, mely a szó hangtestét és szemantikai emlékezetét állítja előtérbe, Szitár Katalin hívta fel a figyelmet idézett munkájában.

<sup>50</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A! – Aszó*, In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 23–24.

<sup>51</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Arany János*. In *Tükörfolyosó. Magyar írókról*. Szerk. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 2004. 110.

A szavak jelentésének újratereemtése Kosztolányi meglátásai alapján kétféle úton mehet végbe. A költő az ismétlés során elszakítja egymástól a szó hangalakját és jelentését, így a kezdeti jelölő maga is a nyelvi jelölés tárgyává, vagyis jelöltté válik. E másodlagos jelölésen keresztülmenve a szó hangalakja új jelentésre tesz szert a szövegben. Egyrészt úgy, hogy a hangalaki megfelelések új, a nyelvben eddig ismeretlen szemantikai (kvázietimológiai) viszonyokat létesítenek különböző szavak között, másrészt pedig azáltal, hogy a költő érzékelhetővé teszi a szóban foglalt képzetet, vagyis a szó történeti szemantikáját.

A hangzásmetaforizációt – a hasonló hangtestű szavak között teremthető szemantikai kapcsolatot – legszembetűnőbben a rímhelyzetben lévő szavak hívják elő: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék. (...) *Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből.* (...) Egy tárgy áll előttünk, s mi nem érezzük a súlyát, csak a zenéjét. *Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat mással, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek, de egy magasabb princípiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján.* Micsoda illúzió és micsoda felszabadulás. Annak a külső jelképe, hogy *a vers függetlenít minden realitást!*”<sup>52</sup> (Kiemelés É. L.) Kosztolányi konkrét példa alapján mutatja be a jelenség működés-módját: „Amikor például a francia a *lune*-t hallja, érzi, hogy az nőnemű, s mint latin, az öntudata mélyén arra gondol, hogy valamikor a hold istennő lehetett, míg a *hold* szó hallatára nem nőre gondolunk, hanem – a hangzás rokonsága révén – talán arra, hogy ez a holt csillag, mely kiégett krátereivel kereng az űrben.”<sup>53</sup> Nyilvánvaló, hogy *hold* és *holt* szavunk között nincs etimológiai rokonság, a költői tudat számára mégis szemantikai kapcsolat teremthető a két szóforma között. Jakobson ezt a költői nyelvhasználat alapvető vonásaként tartja számon: „Az a hajlam, hogy a hangok hasonlósága alapján a jelentések kapcsolatára következtesen, a nyelv költői funkciójának egyik jellegzetes vonása”.<sup>54</sup> Kosztolányi esetében azonban a rímhelyzetben lévő szavak hangzásbeli összetartozása gyakran szemantikailag is motivált. Az a költői tapasztalat, mely szerint a rímhelyzetben lévő szavakat közös gyökér fűzi össze, és így nem véletlenül végződnek egyformán, Kosztolányi egyik verstani értekezésében is kifejezésre jut: „e két szó fülemben találkozott, de bemutatkozás után kiderült, hogy már értelmemben is ismerték egymást”.<sup>55</sup>

Ezzel a jelenséggel összefüggésben a másik lehetséges út a szó szemantikai emlékezetének tudatos felélesztése, melynek első lépése a szó hangalakjának elszakítása konvencionálissá vált jelentésétől: „Arra gondolok, hányszor mondják ki most naponta, minden órában, minden percben széles e világon ezt a szót: béke. [...] Most, mikor van egy kis esély, hogy ezekből a betűkből valóság is válik, egy hiszékeny negyedórán, sokszor egymás után kimondom, magam elé, a bűvös magyar szót, hogy elzsonguljon az értelmem, és megelégedve a jelentéséről, semmi más

<sup>52</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Rímszótár; rímek.* In Uő: *Nyelv és lélek.* i. m. 595.

<sup>53</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Abécé a fordításról és a ferdítésről.* In Uő: *Nyelv és lélek.* i. m. 512.

<sup>54</sup> JAKOBSON Roman: *A nyelv működésben.* In Uő: *A költészet grammatikája.* (Ford. ALBERT Sándor). Bp.: Gondolat 1982. 160.

<sup>55</sup> Idézi: KARINTHY Frigyes: *Az ötvenéves Kosztolányi.* i. m. 268.

ne érezzek, mint a hangzók érzéki hatását [...] *béke, béke, béke*”.<sup>56</sup> Mint látjuk, a szerző a nyelvi jel hangformájának elszakadását a referenciától a szó hangalakjának folyamatos ismétlésével éri el. A második lépés a szó történetének vizsgálata: „Mint műkedvelő és szerény nyelvész, leemelem a könyvtáram polcáról a *Nyelvtörténeti Szótár*-t, mely szavaink múltjáról világosít föl, mintegy a nyelvkinsünk nemesi armálisát tartalmazza. Vajon mikor írták le először? Ezt látom: A *Virginia*-, a *Jordánszky*- és a *Debreceni-Kódex*-ben, a XVI. század elején. Aztán éledgett a szó, csöndes békében. Csak a nyelvújítók nem hagytak neki békét, elcsapták az utolsó betűjét, és rövid időre *bék* lett belőle”. Utolsó lépésként következik a szó történeti jelentéseinek a feltárása, azaz a szó történeti szemantikumának felidézése: „Eredetével, mint az *Etymologiai Szótár*-ban olvashatni, még nincsenek tisztában nyelvészeink. Valószínű, hogy török-tatár, csatagáj eredetű szó. Nem fárasztom az olvasót hosszabb szóhüvelyezéssel, csak még annyit, hogy a mi szavunk, a béke jelentése tulajdonképpen kötés, összebogozás, frigy, de egyes árnyalata a csókot is magában foglalja, és egy oszmán formája az erős, fiatal atlétát jelenti. Ezt érezték őseink a békében: a becsületes kézzszorítást, a fiataltságot, a csókot, az élet erejét.” Miután a költő elszakította a hangalakot konvencionálissá vált jelentésétől, a *béke* szó reszementizálását hajtja végre áltál, hogy feléleszti a szó köznap nyelvhasználatban kihunyó történeti jelentéseit. Ezzel a tevékenységével a nyelvet eredeti létmódjába, Humboldt szavaival *energeia*-természetébe juttatja vissza.<sup>57</sup>

A fogalmak „börtönéből” való kiszabadulás lehetséges eszközének Nietzsche is a költői tevékenységet tekinti: „A metaforaalkotás iránti ösztön, az embernek ama lényegi ösztöne, amelyet egy pillanatra sem hagyhatunk ki a számításból, mert ily módon magától az embertől tekintenénk el [...], más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, és ezt a mítoszban, illetve egyáltalán a művészetben találja meg, ahol is szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, akképpen, hogy új [név]átviteleket, metaforákat, metonimiákat teremti.”<sup>58</sup> Amint láttuk, Kosztolányi felfogásában az új „névátvitelek” teremtése a nyelv hangzóságától és történeti aspektusától elválaszthatatlanul, mintegy arra ráhagyatkozva történik, hiszen Kosztolányinál a szó történetisége a szó elidegeníthetetlen lényege. Ez mutatkozik meg azokban a metaforákban, melyekben a szót „ereklyének”, „templomi ivópohárnak” nevezi, az élő nyelvet pedig „családi emlékek évezredes kincstárának”.<sup>59</sup> Kosztolányinak a szó történetisége iránti különös érzékenységét példázza *Költő* című versének utolsó versszakja is:

<sup>56</sup> Az idézetek az *Ábránd egy szóról* című írásból valók. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ábránd egy szóról*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 31–32. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>57</sup> „A nyelvet nem tekinthetjük kész, egészében áttekinthető vagy lépésről lépésre közölhető anyagnak, hanem úgy kell felfognunk, mint ami szakadatlanul létrehozza önmagát, úgy, hogy a létrehozás törvényei meghatározottak, ellenben a létrehozott produktum terjedelme és bizonyos mértékig jellege is teljesen határozatlan.” Humboldt tehát a nyelvet nem *ergon*-nak, „készterméknek”, hanem *energeia*-nak, folyton keletkező dinamikus létezőnek tekinti. HUMBOLDT, W. von: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról*. In Uő: *Válogatott írásai*. (Ford. RAJNAI László). Bp.: Európa 1985. 102.

<sup>58</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. i. m. 12.

<sup>59</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Portugálul olvasok*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 50–51.

„Most ezt valloam utolszor: csak a betű, csak a tinta,  
*nincs semmi más, csak a szó, mely elzeng*  
*s visszhangot ver az időben, csak a szó, mely*  
*példázza az időt, s úgy múlik el, hogyha beszéljük,*  
 mint ütőereink gyors kopogása, s ha látjuk,  
 olvasva szemünkkel, akkép tűnik tova, mint az  
 emlékeink az élet ütemére.  
 De belőle ébred meg minden, ami elmúlt,  
 ő rakja egészbe azt, ami csonka,  
 föltámasztva a holtakat, egybefűzve őket, akik élnek.”<sup>60</sup>

Kosztolányi ars poétikus versének idézett soraiban tehát a temporalitás a szóban rejlik, amennyiben a szó egyfelől példázza, másfelől implikálja az időbeliség fogalmát. A kimondott szó, mely a hangtest hangzóssága által válik érzékelhetővé és befogadhatóvá, egyben időbeli szekvencia is: a szó kimondása és újbóli magalkotódása a befogadóban az idő múlását is érzékelteti, attól elválaszthatatlanul történik. Eszerint tehát időérzékelésünk és időfogalmunk elválaszthatatlan a nyelvtől, pontosabban a hangok és szavak temporális meghatározottságától.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Költő*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. Bp.: Szépirodalmi 1980. 368. (Kiemelések É. L.) Oláh Szabolcs rövid interpretációjában a szövegrészlet hangzáselvét emeli ki, nem reflektálva a versszöveg temporális meghatározottságát. OLÁH Szabolcs: *Az arcképfestőről, aki fogalmakkal bibelődik, de amit mond, csupa test. A régi magyar szövegeket olvasó Kosztolányiról*. In *Hang és szöveg. (Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben)*. Szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Osiris 2003. 205–206. Bednatics Gábor azonban felhívja a figyelmet a szó (temporalitásából következő) múlt- és jövőalakító szerepére az idézett részlettel kapcsolatban: „A nosztalgikus út végén a szó bizonyul az út szervezőjének, s az előrehaladás csupán a hangzás és az írás közegében formálódó nem szekvenciális szerkezetben válik folytonossá. A szónak, mely elzeng (...) nemcsak a jövő felé irányulóan létesítő, hanem folytonos alakulásban lévő múltalakító szerepe is van”. BEDNANICS Gábor: *Felülvizsgálat és rekultiváció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában*. In „egy csonk maradhat” *Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmából*. Szerk. HANSÁGI Agnes, HERMANN Zoltán, HORVÁTH Csaba, SZITÁR Katalin, TÖRÖK Lajos. Bp.: Ráció 2004. 131.

<sup>61</sup> Paul de Man ezzel ellentétes álláspontot képvisel: „A kontaktus, az idővel való kapcsolat, ugyanakkor számunkra mindig negatív, ugyanis az Én és az idő közötti kapcsolatban a halál a közvetítő; a mulandóság tapasztalata kelti föl bennünk az idő tudatát, amely több, mint pusztán természeti. Ez a negativitás annyira erőteljes, hogy *semmilyen nyelv nem képes leírni az időt; maga az idő a nyelven túl létezik, és az imagináció hatáskörén kívül*.” DE MAN, Paul: *Idő és történelem Wordsworth-nél*. In Uő: *Olvasás és történelem*. i. m. 235. (Kiemelés É. L.) Egy másik írásában azonban de Man Heidegger *Sein und Zeit* című művére utalva nyelv és időbeliség kapcsolatára mutat rá: „És ennek az interpretatív nyelvnek olyan struktúrája van, amelyet explicitté lehet tenni. Ez a struktúra lényegében időbeli – különleges lehetőség az idő három dimenziójának strukturálására, ami alapvető az öntudat minden cselekedete számára. Így minden ontológia fő célja az lesz, hogy leírja ezt az időbeli strukturalizációt, és ez a leírás szükségszerűen az időbeliség fenomenológiája lesz (mivel egy öntudat leírása), és a nyelv fenomenológiája is (*hiszen a tudatunk számára a nyelv közvetítésével létezik időbeliség*).” DE MAN, Paul: *Az időbeliség mintái Hölderlin* *Wie wenn am Feiertage... című versében*. In Uő: *Olvasás és történelem*. i. m. 161. (Kiemelés É. L.)

Mivel Kosztolányi a nyelvet állandóan megújuló, azaz eleven létezőnek tekinti, a költői tevékenység lényegét abban a teremtő aktusban látja, mely a nyelv eredendő létmódját aktivizálja: „a nyelvet nem lehet szótározni, elzárni és véglegezni. *Eleven szöveget az*, mely teljesen soha nincs készen, *mindig újra és újra kell szőnünk*, valahányszor beszélünk és írunk”.<sup>62</sup> (Kiemelés É. L.) A nyelv eredendő létmódjának aktivizálása azonban nem pusztán egy szó eredendő jelentésének rekonstruálása, hanem a szó időbeliségének életre keltése, mely jelentések sokaságát szabadíthatja fel. A nyelv újratemtése Kosztolányi értelmezésében a beszédben és az írásban jön létre, úgy is mondhatnánk, hogy *a nyelv újraszövése által keletkezhet csak szöveg*.<sup>63</sup> Gadamer a költői nyelv megteremtésének előfeltételét szintén a hagyományos nyelvhasználat felülírásában, azaz az önreferencia megteremtésében látja, amikor is a tárgy-vonatkozás helyébe a szó önmagára vonatkoztatottsága lép: „A költői nyelv megteremtése előfeltételezi minden »pozitívna«, hagyományosan érvényesnek a megszüntetését (Hölderlin). Ez jelenti éppen, hogy itt *nyelvvé válásról* van szó, nem pedig szavak szabályszerű alkalmazásáról és konvenciók gyártásáról. A költői szó értelemalapító”.<sup>64</sup> (Kiemelés É. L.)

Mindezeknek a belátásoknak módszertani következményei vannak a költői szöveg elemzésére nézve, hiszen a nyelv történetisége által őrzött motivált szójelentéseket figyelembe vevő szemlélet az irodalmi szöveget *nyelvi képződménynek* tekinti: „Mint hogy maga az alkotás is tudattalan, a lélektani tudattalan mozzanataira kell vetnünk a súlyt, amikor egy költemény közelébe igyekszünk férközni. De ez csak az egyik eszköz. *A másik, a fontosabb eszköz a szövegmagyarázat, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szörendjének, betűinek tüzetes elemzése...* A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. *A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája*”.<sup>65</sup> (Kiemelés É. L.) Ez az idézet több szempontból fontos számunkra: egyrészt amiatt, mert magára a *szöveggenerálásra*, a vers megalkotódásának módjára irányítja figyelmünket, másrészt pedig a szöveg vizsgálatát a szöveg formai oldala felől megközelítve a szintagmára, a szóra, és a szónál kisebb nyelvi egységre, a hangra (betűre) alapozza.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Fellegjáró és elképesztő*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 63.

<sup>63</sup> „Szöveg annyit tesz, mint Szövet; de míg ezt a szöveget eddig mindig terméknek fogták fel, elkészült fátyolnak, amely mögött ott van, többé vagy kevésbé rejtve az értelem (az igazság), mi most a szövetben azt a nemzőelvet hangsúlyozzuk, hogy a szöveg folytonos összefonódásokon keresztül alakul és dolgozza ki önmagát.” (Kiemelés az eredetiben). BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*. In Uő: *A szöveg öröme*. Bp.: Osiris 1996. 114.

<sup>64</sup> GADAMER, Hans-Georg: *A szó igazságáról*. (Ford. POPRÁDY Judit). In Uő: *A szép aktualitása*. Bp.: T-Twins Kiad. 1994. 136.

<sup>65</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Versék szövegmagyarázata*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 483–484. Arra, hogy a szövegközpontúság Kosztolányi elemzési módszerének alapja, a szakirodalom is felhívta a figyelmet. Vö. BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Forum 1986. 264; SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. i. m. 265; RÁBA György: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Bp.: Akadémiai 1969. 273–274.

<sup>66</sup> Noha Kosztolányi ezeket a megállapításokat a veresszöveggel kapcsolatban tette, jogosnak tűnik a szemlélet kiterjesztése a prózaszövegre is, amennyiben szem előtt tartjuk azt az



Kosztolányi nyelvszemléletének ezzel összefüggésben fontos aspektusa a nyelv társalkotói szerepének felértékelése. Mivel a nyelv önálló életet él, és maga is „gondolkodik”, a szerző soha nem uralhatja a nyelvet, csupán annyit tehet, hogy a nyelv teremtő tevékenységébe bekapcsolódva, azzal dialógusba lépve hozza létre szövegét.<sup>67</sup> Ennek értelmében az irodalmi szöveg nem fogható fel olyan szöveggént, melyben kizárólag szerzői intenciók érvényesülnek.<sup>68</sup>

Kosztolányi azonban nemcsak a nyelv, de a befogadó társalkotói szerepéről is határozott nézetet képvisel. A műalkotás jelentésének, sőt magának a műalkotásnak a létrejöttét is befogadó és nyelv társalkotói közreműködésével képzelel el, mintegy megelőlegezve ezzel a modern hermeneutika és recepcióesztétika eredményeit: „*A közönség a munkatársunk*. Igen, az új verseket ketten írják, a poeta és az olvasó. Világosan látom ezt. A régi író megvetette a közönséget akkor, midőn mindent kimondott előtte, az új író megbecsüli azt, sok dolgot rábíz, és mer diszkrét és titkolózó lenni. *Nem ad befejezettet, tökéletesebbet ad, befejezetlent, amit az olvasónak, a nézőnek kell befejeznie, kiteljesíteni, a tökélyig emelni*. Ezen a ponton érkezünk

általánossá vált felfogást, mely a versszöveget és a prózaszöveget egyaránt *költői szövegnek* tekinti, figyelembe véve természetesen a kétfajta szöveg eltérő megszólalási módját. Maga Kosztolányi is leszögezi, hogy a prózaszöveg – a versszöveghez hasonlóan – nem azonos a köznap nyelvhasználattal: „Próza – mondod fitymáló ajakrándítással –, 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 úrlovasait is úgy leveti, hogy szörnyethalnak.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Próza*. In Uő: *Nyelv és lélek*. I. m. 467.

<sup>67</sup> „Nem csak mi gondolkodunk, a nyelv is gondolkodik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk. Azok, akiket előbb korholtam [ti. idegenmajmolók], ott hibáznak, hogy erőszakoskodni akarnak vele, hogy lebecsülik és túlbecsülik gondolatukat, hogy gondolatukat mindenáron rá szeretnék tukmálni, pedig a nyelvvel nem lehet komázni, mert az, ha ütik, vissza is üt, elsikkasztja gondolatunkat, holott, ha csínján bánnak vele, nemcsak érvényre juttatná gondolatukat, hanem esetleg kölcsön is adna nekik egyet, kettőt.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Túlvilági séták*. In Uő: *Nyelv és lélek*. I. m. 111.

<sup>68</sup> Kulcsár Szabó Ernő már felhívta a figyelmet arra, hogy a nyelv uralhatatlanságának tétele hatással van a művek befogadására, amennyiben a nyelv társalkotói tevékenysége eleve kizárja, hogy az értelemképződés során csak szerzői intenciók érvényesüljenek: „A késő modernség elsősorban azzal értelmezte át a klasszikus esztétizmus nyelvi tapasztalatát, hogy a nyelv együtt-alkotó képességét már nem a kreatív fantázia baudelaire-i hatalmából, és nem is a Mallarmé-féle »hűvös kiszámíthatóság« hatáselvéiből származtatta. A nyelv általi megelőzöttség tapasztalata ezért itt mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a magát nyelvként – nyelvi létmódjában – megszólaltató nyelvvel folytatott interakció eredménye olyan jelentésképződés lesz, amelyben (éppen az alkotás interszubjektív folyamata és struktúrája következtében) értelemszerűen nem egyedül szerzői intenciók jutnak érvényre. A műalkotás beszéde tehát nem egyetlen eredetre vezethető vissza, s mint ilyen sem egyedül az alkotói kompetenciák, sem pusztán a megszólaló nyelvi-irodalmi tradíció beszédeként nem értelmezhető.” A szerző Kosztolányi érdemét abban látja, hogy erőteljesen hatott a posztmodern fordulatot végrehajtó művek nyelvszemléletére, és pedig éppen amiatt, mivel „a két világ-háború között, de talán egészen a 60-as évek irodalmával bezárólag az ő értelmezésébe vount be legmélyebben a nyelvre mint uralhatatlan jelrendszerre való ráutaltság tapasztalata”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A nyelv mint alkotótárs*. In Uő: *Beszédmód és horizont*. I. m. 301; 304.

el az új művészet mély és egészen különös értelmezéséhez. [...] Az író... szavakat mond, amelyeken még ott az érzés frissessége, ködösen és kaotikusan szakadnak fel belőle, s *ezek a szavak nem mondanak ki valamit nyersen, csak megindítják a fantáziát*, éterinjekciót adnak neki és felpeszdtik, s ezek a szavak többek, mint a valóság jelzői, *ezek a szavak szimbólumok*.<sup>69</sup> (Kiemelés É. L.) Kosztolányi felfogásában tehát a szó nem képes kifejezni gondolatainkat, csak arra képes, hogy a hallgatóban előhívja saját gondolatait. A szó ennek értelmében nem a gondolat átadásának, hanem a gondolat megalkotásának orgánuma.

Szerző, nyelv és befogadó társalkotói tevékenysége mindebből következően leginkább a nyelv történetiségén keresztül ragadható meg. A nyelv a szerző és a befogadó számára egyaránt társalkotóként funkcionál, hiszen a szóban megőrződött történeti jelentéspotenciál az írótól és a befogadótól függetlenül a nyelvben adott. A nyelv társalkotója az írónak, amennyiben a szavak hangzásán és történeti szemantikumán keresztül esetenként irányítja a szerző gondolatait, asszociációit – Kosztolányi szavaival élve „gondolatot ad kölcsön” a szerzőnek – de társalkotója abból a szempontból is, hogy a műalkotás létrejötte után olyan tartalmakat is aktivizál a szövegben, mellyel a szerző a műalkotás megírásakor nem számolt.<sup>70</sup> A nyelv természetesen a befogadónak is társalkotója, egyfelől azért, mert az irodalmi szöveg eleve nyelvi képződmény, és így a befogadás is csak nyelvi úton jöhet létre, másfelől pedig amiatt, mert a befogadó a nyelv történetiségét szem előtt tartva, a nyelv történetiségével és a szöveggel egyaránt dialógusba lépve hozhatja csak létre a befogadás során saját autentikus olvasatát.

<sup>69</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az új irodalom*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 277.

<sup>70</sup> Kosztolányihoz hasonlóan Alekszandr Potebnya is arra a következtetésre jut, hogy a műalkotás tartalma a befogadóban fejlődik tovább: „Az adott mű lényege, ereje nem abban van, hogy mit értett rajta a szerző, hanem abban, hogyan hat az olvasóra vagy a nézőre, következőképp, lehetséges tartalmának kimeríthetetlenségében. [...] A művész érdeme nem abban a »minimális« tartalomban van, amelyet az alkotás közben elgondolt, hanem a megalkotott kép meghatározott rugalmasságában, a belső forma erejében, amely képes arra, hogy különböző tartalmakat hívjon életre.” POTEBNYA, Alekszandr: *Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése*. (Ford. HORVÁTH Géza). In Helikon 1999 / 1-2. 42.



## A SZUBJEKTUM ÖNKERESÉSE

### HŐS, ELBESZÉLŐ ÉS DISZKURZÍV ALANY VISZONYA KOSZTOLÁNYI DEZSŐ MIKLÓSKA CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

„Úgy érzem, a szavak, a betűk szeretetéből sarjad minden igaz alkotás.”

(Kosztolányi Dezső)<sup>71</sup>

„Csak az íráson átmenve transzfigurálódik a szó, s ez igazsága.”

(Gadamer)<sup>72</sup>

Kosztolányi Dezső prózájának recepciója igen ellentmondásos képet mutat. Noha az életmű nyelvi alapú megközelítése számos műértelmezés alapjául szolgál, ezek elsősorban Kosztolányi regényeit, az Esti Kornél-novellákat, illetve a *Tengerszem* című kötet írásait vizsgálják.<sup>73</sup> Úgy tűnik, hogy a szerző korai írásainak (újra)értelmezésére kevés figyelmet fordít a kutatás. Ennek egyik oka, hogy a szimbolizmus hatásának hangsúlyozása Kosztolányi első alkotói korszakában némiképp leegyszerűsítette a korai művek nyelvi-poétikai vizsgálatát, amennyiben elsősorban stilisztikai alapon vizsgálta azokat, feltárva a műben egy stílusirányzat jellegzetes megnyilvánulásait.<sup>74</sup> A szimbolista vonások vizsgálata rávilágított ugyanakkor egy fontos – Kosztolányi nyelvszemléletével alapvetően összefüggő – sajátosságra. „Kosztolányi a szimbolista versszerkezetek mellett novelláiban és rajzaiban jellegzetes *szimbolista elbeszélő szerkezeteket* dolgozott ki. Szimbolista poétikájának meghatározó vonása a műfajok enjambement-jai. Nem véletlenszerű áthajlások ezek, s a jelenség lényege nem a műfajkeveredés... A magyarázatot a fiatal Kosztolányi életérzésében és művészi szemléletében kell keresni. A líra és a próza is az érzéki affektivitás megnyilatkozását szolgálja, s mindkettőben egy árnyalt szenzualitás keresi nyelvi formáit”.<sup>75</sup> Az érzékelés, az érzéki megtapasztalás vágya és ábrázolása tehát nemcsak Kosztolányi nyelvszemléletének alapja, hanem műveinek szövegszervezésében is központi jelentőségű elem: „Kosztolányi azok közé a ritka modern költők közé tartozik, akiknél a szellemi élet nyomatéka az érzékszervekben maradt. Az érzékelés a gondolkodása, a felszín a mélysége”.<sup>76</sup> A Kosztolányi esztétikai elvei kapcsán sokat hangoztatott *homo aestheticus*-felfogásban – amint erre József Attila

<sup>71</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Művészet és öncsalás*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 305.

<sup>72</sup> GADAMER, Hans-Georg: *A szó igazságáról*. In Uő: *A szép aktualitása*. i. m. 124.

<sup>73</sup> Ezt mutatja, hogy a legutóbb megjelent Kosztolányi-elemzésgyűjtemény értelmezései közül egy írás sem vizsgál korai Kosztolányi-novellát. Vö. *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m.

<sup>74</sup> Vö. THOMKA Beáta: *A metafora, az „érzéki ábrázolat”, a sugalmazás narrációja és Kosztolányi korai elbeszélő formái*. In Üzenet XV. évf./2-3. 93–104, illetve KELEMEN Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Bp.: Akadémiai 1981.

<sup>75</sup> THOMKA Beáta: i. m. 94. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>76</sup> NÉMETH László: *Kosztolányi Dezső*. In Uő: *Készülődés I*. Bp.: Magyar Élet 1941. 321.

rámutatott – szintén a költő érzéki alapú világlátása tükröződik: „Kosztolányi *homo aestheticus*nak, vagyis az érzéki alapú szépségek emberének tartja magát, és ezt a *homo aestheticus* szembeállítja a *homo oeconomicus*ssal, vagyis a gazdálkodó és a *homo moralis*s, tehát az erkölcsi, a szociális jóra töre emberrel”.<sup>77</sup> Az érzéki alapú nyelv- és világszemlélet tehát a kortárs recepció tanúsága alapján Kosztolányinál poétikai elvvé válik.

A prózaszövegek befogadása kapcsán tapasztalható súlyponteltolódás másik oka a „korai Kosztolányi – érett Kosztolányi” gyakran esztétikai minősítést is sugalló oppozíciójában keresendő, mely a recepcióban elsősorban kronologikus, tematikus-motivikus vagy stilisztikai alapon elgondolt, és ami egy nyelvi alapú megközelítés felől nézve csak részben tartható. Nyilvánvaló, hogy Kosztolányi prózáiról pályájának kezdetén előszeretettel dolgoz fel bizonyos motívumokat – a betegség, a lázálom, a tárgyitalan szorongás, a félelem, a misztikum, az irracionális iránti vonzalom, illetve a halál visszatérő elemei e novelláknak –, és a nyelvi megformáltság is változik az alkotói munka során, nyelvszemléleti és poétikai elvei azonban az *életmű egészét* meghatározzák. Bevezető értelmezésként ezért egy olyan novellát választottam, mely a regényírói korszakot megelőző időben született. A hangsúlyozottan nyelvi alapú értelmezés így végső soron a „korai Kosztolányi – érett Kosztolányi” szembeállítás felszámolására is javaslatot tesz, bemutatva, hogy Kosztolányi nyelvszemléletének és poétikai gondolkodásának az előző fejezetben feltárt sajátosságai már a prózai életmű viszonylag korai szakaszában is a szövegtérkép alapjául szolgáltak, és így a művek keletkezésének időpontjából nem feltétlenül vonhatók le esztétikai következtetések.

## AZ EMLÉKEZÉS SZEREPE AZ ÖNMEGÉRTÉSBEN: A SZEMÉLYES TÖRTÉNET

Az 1917-ben íródott *Miklóska* című novella alapkérdése a „büntelen bűnösség” problémája, valamint ennek következményeként az egzisztencia önkeresése és önértelmezési krízise.<sup>78</sup> A novella kiinduló eseménye a gyilkosságba torkolló játék, a hang nélküli birkózás a szőnyegen, ami egy sérült játékeszköz miatt tragédiával végződik.<sup>79</sup> A cselekmény középpontjában azonban nem a gyermekkori tett, hanem annak reflektálása és megértése, azaz a gyilkosság tényével való szembesülés áll, így a novella szövege a kiinduló esemény emlékezésén keresztül történő transzformációját és az önmegértés útját mutatja be. A szembesülés tétje a személyiség identitásának és integritásának visszanyerése, melynek előfeltétele az önmegbéké-

<sup>77</sup> JÓZSEF Attila: *Kosztolányi Dezső*. In József Attila összes művei III. Bp.: Akadémiai 1958. 169 (Kiemelés az eredetiből).

<sup>78</sup> A novella életművön belüli intertextuális kapcsolatait Kosztolányi *Aranyárpány* című regényével Sztár Katalin tárta fel. Sztár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 78–79. A szövegről önálló értelmezés ez idáig nem készült.

<sup>79</sup> A sérülést okozó játéktárgy Kosztolányi egyik korai publicisztikai írásában is feltűnik. Vö. *Játék puská*. In Kosztolányi Dezső: *Innen-onnan. Írások A Héttől 1908–1916*. Nap Kiadó 2010. 237.

lés és az önmegértés. A szöveg valódi témája tehát a *személyiség létrejöttének története*. Az elemzés ennek értelmében a novellában megjelenő szubjektumot több szempontból közelíti meg, egyfelől a történet hősén mint szubjektumon keresztül, másrészt az eseményeket, valamint a visszaemlékezés folyamatát leíró elbeszélő vizsgálatával, harmadrészt pedig az „én”-nek az elbeszélésben mint nyelvi cselekvésben megszülető identitása felől, vagyis azon a diszkurzív szubjektumon keresztül, aki az elbeszélés szövegét alkotó nyelvi elemek szöveggé, szemantikai egésszé alakulásának folyamatában tesz szert identitásra.<sup>80</sup>

A történet hőse Miklóska, aki két és fél éves korában apja gyilkosává vált. A kisfiú tette sokkal inkább eseménynek, mint cselekvésnek tekinthető, hiszen a gyilkosságot akaratan kívül követte el. A név becéző formája is jelzi, hogy kisgyermekről van szó, akinek a tudatos cselekvés képessége még nem adatott meg. Életkorából adódóan Miklóska részéről nem lehetséges a tett reflektálása sem, ami a fiú önazonossági krízisének legfőbb oka a szövegben. Mivel a tettel való utólagos szembenézésnek előfeltétele az események felidézése, fontos szerepet kap a műben az emlékezés.

A novella négy nagyobb narratív egységre bontható, melyek a felnövekedés egyes állomásai, s ezzel összhangban az emlékezés egyes szakaszai mentén tagolódnak. Az első részben következik be a novella cselekményét elindító esemény, az apa halála, a második egység a főhős kisgyermekkorát mutatja be a temetés utáni időszaktól kiskisimnázista koráig, a harmadik rész pedig a fiú gimnazista éveinek történéseit veszi sorra. Miklóska ebben az időszakban szembesül apja hiányával, a fűszerkereskedő fiának gyászában saját gyászával, valamint kisgyerekkori tettével, a gyilkossággal. Az utolsó, negyedik kompozicionális egység az osztálytársak szüleinek iskolai látogatását, s végül a főhős önmegtalálását írja le.

Az emlékezésfolyamat felől nézve a történet első szakaszában a kisfiú mindössze két és fél éves, abban a korban van tehát, aminek történéseire később nem emlékezhet. Az emlékezés öntudatlan formája azonban már a temetés után nem sokkal bekövetkezik:

„Mire otthon befejezték a takarítást, a nyár elmúlt, korán lámpát kellett gyújtani, az árnyak végignyúltak a falon, és a gyerek zsidbaddtan olyasmit érezhetett, amit a felnőttek emléknak mondanak. Nem sírt többet, mint egyébkor. Apját alig emlegette.”<sup>81</sup>  
(Kiemelés É. L.)

<sup>80</sup> A diszkurzív alanyként tárgyalt szubjektum fogalmának bevezetése a magyar irodalomelméletben Kovács Árpád nevéhez fűződik. A szubjektum ilyen szempontú értelmezésével kapcsolatban vö. SZITÁR Katalin: *Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről* – Kovács Árpád: *A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij*. In *Literatura* 1996/ 1. 95–105; KOVÁCS ÁRPÁD: *A költői beszédmód diszkurzív elmélete*. In *A szótól a szövegig és tovább...* (*Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*). Szerk. KOVÁCS ÁRPÁD, NAGY ISTVÁN. Bp.: Argumentum 1999. 11–66.

<sup>81</sup> A novellát a következő kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Miklóska*. In *KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994. 595–599. Az idézetek oldalszámára a továbbiakban nem hivatkozom.

Az idézet az emlékezés aktusának nyelvi feltételezettségét mondja ki: a fiú nem tudja apját gondolatban felidézni, nem is tesz említést róla, holott az apa emlegetése ébren tarthatná a fiú emlékeit. *Emlék* és *emleget* szavunk etimológiai rokonsága a hangalakok egyezésének köszönhetően ma is hallható. Mindkettő az *emlékezik* igéből származik, melynek jelentései: 'gondolatban felidéz'; 'említést tesz'.<sup>82</sup> A szöveg ennek értelmében a két szó hangalaki egyezésén keresztül hívja fel a figyelmet emlékezés és nyelv elválaszthatatlanságára. Nyelv nélkül a kisfiú-hős az emlékezésnek nem is annyira értelmi, mint inkább homályos érzelmi benyomásként rövid távon rögzülő formáját mondhatja magáénak. Az érzéklet tudati megerősítése azonban a verbalizáció megtartó és újraértelmező ereje nélkül nem lehetséges.

Ötéves korában a fiú már tudja, hogy apja meghalt, a halál okával azonban nincs tisztában. Két és fél évvel a történetek után Miklóská a feledés teljes homályában él, az apjával kapcsolatos öntudatlan emlékképek felbukkanására az idő előrehaladtával már nincs lehetőség.

Az emlékezésfolyamat következő állomását a már gimnazista fiú emlékezésre irányuló erőfeszítései jelentik:

„Azon járt az esze, hogy az árva életénél nincs szomorúbb. Most először nagyon vágyott az apjára, *kire már nem emlékezett*, ebbe a magányos házba egy férfit kívánt, ki társa lenne, tiszta és jó barátja. Fojtogató bizonytalanság gyötörte, az élete, mely elmúlt, irtózatossá látszott, és ami előtte volt, az még homályosabb. A cselédek gyakran nyíltan beszéltek előtte. *Hánykolódott* a kereveten *ezzel az emlékekkel*, fejét a párnákba fúrta, és zokogott.” (Kiemelés É. L.)

Az idézetben az apa, valamint az emlékezés hiánya összekapcsolódik azokkal az emlékképekkel, amelyek arra utalnak, hogy a cselédek, esetleg más felnőttek már szembesítették a fiút a gyilkosság tényével. Az a pillanat azonban, amikor Miklóská megtudja, hogy apja halálát ő okozta, nincs megjelölve a novellában. Miklóská szembesülését önmagával tehát nemcsak a felnőttek korábban is tapasztalt rosszindulata,<sup>83</sup> illetve az erre irányuló öngyötrő emlékezés indítja el, hanem az apa hiányának átélése is, mely megteremti az apára való *tudatos emlékezés igényét*.<sup>84</sup> Ez

<sup>82</sup> Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* I–III. Főszerk. BENKŐ Loránd. Bp.: Akadémiai 1967, 1970, 1976. I. 764. (A továbbiakban TESz.)

<sup>83</sup> Vö. a következő novellarészlettel: „Mikor egyedül maradtak vele megkérdezték, hol van az apa. Azt felelte, elment. Erre mindnyájan elővették zsebkendőjüket, elment, ismételték, azzal a gonosz kétértelműséggel, mely megcsiklandozza a nagyok szívét, és integettek, hogy milyen messzire ment el.”

<sup>84</sup> Ebből a szempontból a novella Kosztolányi *Nero, a véres költő* című regényével lép intertextuális kapcsolatba, melyben Nero árvasága az ifjú császárban apja „emlékképének” felidézését és nevének kimondását idézi elő:

„Az apja is eszében járt, az ő édesapja, Cnaeus Domitius, akit nem is ösmert és sohase látott. Alig tudott róla valamit. Azt mesélték, hogy proconsul volt Szicíliában, fiatalon halt meg, senki se tudja, miben, mikor ő hároméves volt, aztán anyja egy gazdag patríciushoz ment férjhez. Most árvasága mélységes mélyéből vágyakozott utána, és azt kívánta, hogy megcsókolhassa távoli kezét.

*Az apa képe vissza-visszatért*, egyre határozottabban és parancsolóbban. Ő nem volt se császár, se halhatatlan, se isten. Vajon milyen lehetett? Nero jószágosnak képzelte, szája körül

a főszereplő esetében összekapcsolódik a gyilkosságra irányuló tudatos emlékezés, vagyis a tettel való szembenézés kezdetével: „*Abba a szobába ment, és ott kiejtette azt a szót, ahogy őt nevezik*”. (Kiemelés É. L.) Az emlékezést egyrészt a „tett” színhelyére történő szándékos visszatérés (amely még a kisgyermekkori szokást ismétli), másrészt a tény kimondása segíti elő. Mint látjuk, a *tett felidézése a tett megnevezésével lesz azonos*. Azáltal, hogy a fiú kimondta a tett elkövetése, helyesebben az esemény bekövetkezte miatt őt „megillető” nevet, képes lett belső világát kifelé projektálni, azaz a problémát közölhetővé tenni. A szó kimondása amellett, hogy általa a főhős láthatóvá teszi önmaga számára a történeteket, elősegíti azt is, hogy a tett mások számára elfogadható legyen. Az önmagáról mint (gyilkos) „én”-ről tett állítás a megnevezés, vagyis a nyelvi tevékenység kapcsán beépül a világba, így a szó kimondásával végre lezárulhat a gyermekkori cselekedet kiváltotta folyamat. A múltbeli tett kiteljesedik a szóban, és a történet szubjektuma elindulhat a megbékélés útján.<sup>85</sup> Ennek lélektani mozgatórugója lehet az a tény is, hogy a gyilkosságot kiváltó játék – a hangtalan birkózás és nevetés – szavak nélkül zajlik, Miklóska tehát a „nyelv előttisége” fázisában éli át az eseményeket, így annak verbalizálása a főhős szempontjából alapvető fontosságú.

A gyilkosság színhelyére, vagyis a szobába való visszatérés a fenti idézetben még elsősorban a gyilkosságra irányuló emlékezést, illetve az önvádat szolgálja, a novella egy későbbi pontján azonban már egyértelműen az apa emlékének felidézése miatt történik meg:

„Nem ismerte ezeket az apákat, csak a gyerekektől hallott róluk, kik úgy hívták „öregem”, vastagon és egészségesen kinevették őket, mint a tanárokat szokás. Akkor elfutotta őt a hideg. Hazament *abba a szobába*, leült egy székre, és nem tudott tanulni.” (Kiemelés É. L.)

Az idézett részlet azt a narratív egységet követi, amikor a fiú apja fényképeit nézegeti, ami számára a tudatos emlékezés leghatékonyabb eszköze:

„Szerette az apja képeit, *előszedte mind*, a húszévest, mely még karcsú, a harmincévest, és az utolsót is, a harmincöt évest. Érezte, hogy senki se hasonlít hozzá. Csak talán a kis fűszeres apja, az is ilyen sápadt és jószágos egy régi arcképen.” (Kiemelés É. L.)

egy fájdalmas vonással. Arcán szelidség és tétovaság, mint az övé. Mindez pedig elmúlt, nyomatlanul.

*Annaira fájt ez, hogy szerette volna maga előtt látni.*

– *Apám – mondta, szegény apám – és valami emlékre gondolt*, mely mindennél nagyobb.” (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nero, a véres költő*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes regényei. Szerk. RÉZ Pál. Bp.: Szukits Könyvkiadó 2003. 13–14. Kiemelések É. L.)

<sup>85</sup> Nero esetében a gyilkos én-ről tett kijelentés Agrippina meggyilkolása után történik meg:

„– Az anyámat – mondta lassan –, meggyilkoltattam az anyámat.

Tagoltan, értelmesen ejtette ki ezt, élvezve annak gyönyörűségét, amit bevallott.

Nero már ifjabb korában szeretett kimondani aljas szokat, melyek kicsinyítik őt, de sohasem esett ilyen jól önmagának meggyalázása.” (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nero, a véres költő*. i. m. 130.)

Az emlékezés tudatos és öntudatlan formájának megkülönböztetése az irodalomtudományban is ismeretes. Igor Szmirnov az individuális emlékezet mechanizmusának differenciálásakor a kísérleti pszichológia nyomán *epizodikus* és *szemantikus* emlékezetéről beszél.<sup>86</sup> Az epizodikus emlékezet részei azok az emléknymok (engrammák), melyekre az egyén élete során *szert tesz*, míg a szemantikus emlékezetet azok az információk képezik, amelyeket az egyén a valóság tényeiből *kivon*. Az epizodikus emlékezet öntudatlan engrammaival szemben tehát a szemantikus emlékezet engrammái olyan újrarendezett, különböző transzformációs eljárások útján átalakított emlékeként állnak elő, melyeket az egyén a múlt emlékeiből önmaga számára megalkotott. Az így létrehozott emlékek tehát tudatos teremtoáktus eredményei.

Mivel a novella főhőse apjára és annak halálára már nem emlékezik, szemantikus engrammák létrehozására törekszik apja fényképeinek segítségével, valamint azáltal, hogy a felnőttek gyilkosságra tett utalásaira emlékezik.<sup>87</sup> Minderre azért van szükség, mert az emlékek megkonstruálására irányuló teremtoáktus előfeltétele az önmegértésnek. „Az individuum olyan mértékben van a szubjektivitás előfeltételének birtokában, amennyire képes a szemantikus nyomok történeti sorrendiségét transzformálni, vagyis amennyire meghatározott álláspontot tud kialakítani az általa emlékezetébe vésett közleményekre vonatkozóan.”<sup>88</sup>

Az apa emlékének felidézése egyben önkéréses is, hiszen az apa alakja az én „ős-formájaként” is értelmezhető. Az apakereső, illetve emlékező folyamat ennek értelmében szimbolikus jelleggel bír, amennyiben az „én” önkérésésének metaforája a novellában.

Az apa alakjával való szembenézés lélektani szempontból ödipális alaphelyzetnek tekinthető.<sup>89</sup> Ricoeur értelmezésében a kezdetleges apa-alaknak a saját halálán túli visszatérése az apafigurában kibontakozó szimbolizációs folyamat központi problémája.<sup>90</sup> Tanulmányában Ricoeur az apa-figurára vonatkozólag a freudi el-

<sup>86</sup> SZMIRNOV, Igor: *Úton az irodalom elmélete felé*. (Ford. SZILÁGYI Zsófia). In Helikon 1999/ 1-2. 109–150.

<sup>87</sup> A *Miklóska* című novella a fényképnézegetés tevékenységén keresztül Kosztolányi „regénykísérletével”, *A rossz orvos* című elbeszéléssel lép intertextuális kapcsolatba. A 7. fejezetben a halott gyerek fényképe az apa számára szintén az emlékezés eszköze, melynek eredménye a gyász átélése: „Menni készült, de előbb elkérte a kisfiától itt maradt *emlékeket*, melyeket hurokolodáskor nem vitt magával. (...) Válogattak a fényképes dobozból, mely tele volt arcképeivel. Mindenféle fotográfiák álltak itt, melyek pályás korában ábrázolták, porcos gós testtel, kötött fehér cipőben, majd szánkón, kis télikabátban, mackóval és bábuval, s *egy pillanatra újra érezték gyászukat*”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *A léggömb elrepül*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981. 762–763. (Kiemelés É. L.) A fényképeken látottak értelmezése az események felidőzését vonja maga után, ami Miklóska tevékenységéhez hasonlóan szintén szemantikus engrammák megalkotásaként értelmezhető.

<sup>88</sup> SZMIRNOV, Igor: *Úton az irodalom elmélete felé*. i. m. 115.

<sup>89</sup> Nem véletlen tehát, hogy Kosztolányi novellái gyakran tematizálják a gyakran szorongástól sem mentes apa-fiú kapcsolatot. (Lásd például a *Fürdés*, *A kulcs*, *Károly apja*, *Szemeletes* című novellákat.)

<sup>90</sup> RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. (Ford. SZÁVAI Dorottya). In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Szerk. SZÁVAI Dorottya. Bp.: Kijarat 2007. 236.



méletből három témát emel ki: az *Ödipusz-komplexust mint helyzetet*, valamint az *Ödipusz-komplexus lerombolását és állandóságát*. Az Ödipusz-komplexus kritikus pontja a vágy kezdeti felépítésében keresendő, tudniillik a vágy megalomániájában, a gyermeki mindenhatóság-tudatban.<sup>91</sup> Miklóska „néha *mindenhatónak* képzelte magát. Pap szeretett volna lenni vagy hadvezér”, ami az Ödipusz-komplexus alapját képező mindenhatóság-vágy realizálódásaként is értelmezhető. Ebből ered ugyanis egy olyan apa látomása, aki azon privilégiumok birtokosa, melyeket a fiúnak meg kell szereznie, hogy önmagával azonos lehessen. Ricoeur úgy véli, hogy a meggyilkolt apa megdicsőítése ugyanezen megalomániából ered éppúgy, mint az interiorizált apaképpel való megbékélés és kiengesztelődés szándéka, s végül a büntudat kialakulása: „Sokszor mondta ki a csúnya szót, melyet az újságokból is olvasott, hangosan, hogy *annál jobban fájjon*. (...) *Ez a győtrelem* nem volt édesség nélkül”. (Kiemelés É. L.) Az apa fizikai értelemben vett megölésével tehát Miklóska úgy szembesül, hogy közben az Ödipusz-komplexus lélektani fázisain is keresztülmegy. „Az Ödipusz-komplexus tétje az apával való – szó szoros értelmében vett – halálos azonosulás átalakítása egymás kölcsönös elismerésévé – kétszeresen is halálos, hiszen az apát megöli a gyilkosság által, a fiút a büntudat által –, ahol a különbözőség összeegyeztethető lesz a hasonlósággal.”<sup>92</sup> A sikeres Ödipusz-komplexusban tehát a *mindenhatóságra* és *halhatatlanságra* törő vágy teljesül (Miklóska „elképzelte, hogy a mélységbe zuhan, hogy leesik a magasból, és semmi baja nem történik”). Az igazi kihívás azonban az apa halandóságának, s végül halálának az elfogadása, hiszen „az apa halandóságának elfogadásán keresztül jelenhet majd meg *egy olyan apakép, mely leválik a testileg értett nemzés eseményéről, s kevésbé kötődik az apa személyéhez*”.<sup>93</sup> (Kiemelés É. L.) Ezt szolgálja az apa fényképeinek nézegetése is, mely a biológiailag értett apakép helyett egy belső reflexiók által átalakított szimbolikus (társként, barátként definiálható) apakép megszületését eredményezi: „Most először nagyon vágyott az apjára, kire már nem emlékezett, *ebbe a magányos házba egy férfit kívánt, ki társa lenne, tiszta és jó barátja*”. (Kiemelés É. L.)

A történetben azonban a fiú megbékélését elsősorban az osztálytársak apái felett érzett szánalom segíti elő:

„Kétségbeesett volna, ha az ő apja is a szülők közt lenne, kik a fiuk miatt szoronganak, és kitérdelt nadrágokban, kopott cipősarokkal éjjel-nappal lótnak a kenyér után. Így szabadabb volt. Fájt, most is fájt neki, hogy nem él, de az ő fájdalmának már nem volt neve. Már azt sem tudta, hogy jót tett-e vagy rosszat. De nyugodtan ítélte meg azt, amit cselekedett, és mosolyogva gondolt arra, hogy egykor borzongva nézte azt a kezét, amellyel vétkezett. Hiszen a többiek sem sokkal jobbak, senki sem jobb, aki él.”

<sup>91</sup> Vö. RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In i. m. 238.

<sup>92</sup> RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In i. m. 239.

<sup>93</sup> RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In i. m. 239.

Az önmegbékélés másik mozgatója eszerint a „mindenki bűnös” közhelyszerű tétele, mely ha felmentést nem is, de egyfajta látszólagos megnyugvást mindenképpen adhat a fiúnak. Az interpretátor azonban nem elégedhet meg ezekkel a mozgató okokkal, a megbékélés további motivációit, lehetséges okait és útjait a novella más „szintjein” kell keresnünk.

## A KÉPI NARRÁCIÓTÓL A SZIMBOLIKUS MEGNEVEZÉSIG

A novella narrációjában kitüntetett szerepe van a látványnak. A novella elején, apa és fia jellemzésekor a narrátor olyan külső tulajdonságokat emel ki, melyek egy szoborcsoporthoz látványát idézik fel. A magasság megadása centiméterben, az arányok és vonások leírása olyan jellemzési módszer, mely egy szobor vagy látványkép esetében indokolt, míg a közös játék, a birkózás, valamint a gyilkosság leírása egy festménysorozat megjelenítéséhez hasonlít. A szobában álló homályos tárgyakat előlő napfény, a szőnyegen szanaszét heverő játékok, az összeszoruló, majd szétnyíló ajkak látványa erős képiséget közvetít. Ezt erősíti a vizuális befogadást kifejező igék megjelenése is:

„Miklósa az apja száját akarta szétfeszíteni, hogy *megnézze* mi van benne. [...] De az ajkak tréfásan összeszorultak. Csak egy pillanatra nyíltak ki, éppen hogy *látni lehetett* a fogsort és a garat bíborfekete barlangját.” (Kiemelés É. L.)

A későbbiekben mind a festmény, mind a szobor megjelenik az elbeszélésben az apát ábrázoló olajkép, az iskolai folyosó szekrényüvegén megjelenő arckép, valamint a szekrényben álló Akhilleusz-szobor formájában. A szobor-, illetve arckép-téma előrevetítése, valamint tárgyszerű megjelenése között a fénysugár narratív motívuma teremt kapcsolatot. A szobát, ahol a két férfi hempergett, és ahol a gyilkosság történt, „aranyfűst”, vagyis napfény töltötte be:

„Mind a ketten nevettek a boldog, érett nyárban, mely előntötte a szobákat, és aranyfűsttel vont be még a sarokban álló homályos tárgyakat is.”

Ugyanígy napfény önti el a folyosót, ahol a fiú saját arcát és a gipszszobrokat nézi:

„Egy napsugár cikázott át az üvegen, a szobrokon, és nem látta többé az arcát. Akhilleuszt látta, a gyors lábú hős szobrát a szekrényben...”

A gyilkosság után is a vizuális befogadás lesz a kisfiú jellemző tevékenysége: az apa emlegetését, vagyis szóbeli felidézését a nézés helyettesíti.

„Apját alig emlegette. *Maga elé nézett*, inkább tájékozatlanul, mint szomorúan.” (Kiemelés É. L.)



A fiú környezetének a beszéd mellett szintén a nézés a jellemző tevékenysége:

„Állandóan *rámereedtek* a rokonok, *le sem vették róla a szemüket*, mindig azt mondogatták, hogy nem tehet róla.” (Kiemelés É. L.)

A vizuális befogadásra irányuló tevékenység a végsőkéig fokozódik a fűszeres halálának, illetve fia gyászának elbeszélői leírásában:

„Nem bírt magával, egész nap sajnálta a fiút, gyakran *a padjára tekintett*, az üres helyére, alig várta, hogy *viszontlássa*. Csak egy hét múlva jött meg, feketében, magával hozta a vidám gyerekek közé a ravatalposztó és a klór szagát. Miklóska *távrolról nézte*... Ilyen *néma szemlélődések után* hazament.” (Kiemelés É. L.)

Ez a néző, szemlélődő tevékenység önmaga meghaladásához, a vizuális és akusztikai befogadás feszültségéhez vezet:

„Abba a szobába ment, és ott *kiejtette* azt a szót, ahogy *őt nevezik*. Sokszor mondta ki a csúnya szót, *hangosan*, hogy annál jobban fájjon. Egyik füzete utolsó lapját *teleírta* ezzel. Éjjel aztán felkelt és összetépte a füzetet.” (Kiemelés É. L.)

Itt a képalkotó tevékenység a főhős cselekvése kapcsán még jelen van, hiszen az írás eredménye, az *írásképp* is egyfajta kép, a szó kiejtésével, valamint a füzetlap megsemmisítésével azonban a látványt egyre inkább a szó váltja fel. A szó hangos kimondása a vizuális inger helyett akusztikai ingert eredményez. Az idézett részlet az emlékezés és önmegértés történetének is fordulópontja, hiszen a szó kimondása indítja el az eseményekre irányuló tudatos, reflexív emlékezést, ami a hős önmegértésének elengedhetetlen feltétele.

A nézésre, szemlélődésre utaló igék ezután a narratív fordulópont után is visszatérnek, ám azok már nem a külső nézésre, hanem a képzeletre, a reflexióra, vagyis „belső nézésre” utalnak. A fiú „a hegy tetején lehunyta szemét, elképzelte, hogy ... leesik a magasból”, vagyis egyfajta fantáziaképet hozott létre. „Sokat olvasott, többnyire otthon, télen-nyáron a szobákban.” Az olvasás szintén a belső képalkotás, az önreflexió eszköze. Apja képeit nézegeti, de ennek célja már nem a látványkép felidézése, hanem annak reflektálása, a látott dolog, jelenség feldolgozása és megértése analógiák segítségével:

„Szerette az apja képeit, előszedte mind... Érezte, hogy senki se *hasonlít* hozzá. Csak talán a kis fűszeres apja, az is ilyen sápadt és jóságos egy régi arcképen.” (Kiemelés É. L.)

Ugyanez a reflektáló szemlélődés ismétlődik meg a szülők leírásakor: „Mindegyik *emlékeztetett* a fiára...” (Kiemelés É. L.) A szülők és gyermekeik hasonlósága ebben az idézetben összekapcsolódik az emlékezés fogalmával, mely szintén a tevékenység reflexív jellegét erősíti meg.

Az arckép-, illetve szobor-téma utolsó megjelenése már a fiú önmegértését írja le. A szülők személyre vételét először a saját arc, később pedig az Akhillész-szobor nézése váltja fel:

„Miklóska hosszan bámulta őt [ti. az adótisztet], a többieket, felszaladt az emeletre. A folyosón néhányszor végigsétált, majd megállt az üvegszekrény előtt, melyben ókori istenek gipszszobrai voltak. De nem azokat nézte, hanem saját arcát az üvegen. Fialat és szelíd, tizennyolc éves fiúarc volt ez, nagyon hasonló az apjáéhoz, melyet az olajképről ismert. [...] Egy napsugár cikázott át az üvegen, a szobrokon, és nem látta többé az arcát. Akhillszt látta, a gyors lábú hős szobrát a szekrényben...”

A fiú önmagával való szembenézését és megbékélését szimbolizálja saját arcának szemlélése, illetve az arc eltűnése. Az arc eltűnése a régi (gyilkos) személyiség megsemmisüléseként is értelmezhető.<sup>94</sup> Ennek értelmében az új arc megjelenése egy új személyiség megszületésének szimbóluma a szövegben. A novella végén azonban nemcsak az arc, hanem a régi, korábban számtalanszor kimondott szó is megsemmisül: „Fájt, most is fájt neki, hogy nem él, de az ő fájdalmának már nem volt neve.” A szó megsemmisülésével eltűnik a régi – gyilkosság kapcsán őt megillető – név, és a történet hőse a szimbolikus névadás aktusával tudatosítja nemcsak az olvasó, de önmaga számára is az új személyiség létrejöttét.<sup>95</sup> A kép látványa és a szó kimondása közti feszültség ugyanakkor a novella utolsó előtti mondatáig megmarad:

„Délután egy kertben tanult, nyugodtan és biztosan. Olykor, egy pillanatra megállott. Behunyta szemét, rajongóan, és *az apját látta.*” (Kiemelés É. L.)

A látásra és látványra alapozott „képi” elbeszélés a novella utolsó mondatában megszakad, itt válik a kép és a szobor végérvényesen *szóvá*: „Akhillszt” – ezt mondta magában”.

Mint látjuk, az elbeszélésmód a befogadó számára két – egymással összefüggő – megközelítést tesz lehetővé: egyfelől az olvasás vizuális, másfelől narratív módját.<sup>96</sup> Mieke Bal meglátása alapján az a kultúra, amelyben művészi és irodalmi alkotások jönnek létre, nem tesz szigorú különbséget a verbális és vizuális terület között, ami egyfajta átjárhatóságot eredményez vizuális és verbális művek befogadása között, annak ellenére, hogy ikonográfia és narratíva között fel nem oldott

<sup>94</sup> Ezt támasztja alá az a tény, hogy az arc mint szimbólum az egész embert jelképezi. Vö. *Jelképtár*. Szerk. HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György. Bp.: Helikon 1994. 26.

<sup>95</sup> Kosztolányi számára az új név felvétele egy új személyiség megszületését involválja: „Aki több nevet vesz föl, megsokszorozza egyéniségét, egyszerre több életet él, *tárgyasítja és függetleníti magától a benne lakozó különböző hajlamokat, mentesíti magát a múltjától*, elbújik a kíváncsi szemek elől, korlátlan szabadságra és titkos hatalomra tesz szert.” Kosztolányi Dezső: *Gyermek és költő*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 452. (Kiemelés É. L.) Ennek értelmében Miklóska az új önmegnevezés segítségével szabadul meg múltjától, és ezáltal függetleníti magát a gyermekkori eseményektől.

<sup>96</sup> Vö. BAL, Mieke: *Látvány és narratíva egyensúlya*. (Ford. HARTVIG Gabriella). In *Narratívák 1*. Szerk. THOMKA Beáta. Bp.: Kijarat 1998. 173. Mieke Bal művében alapvetően két dolgot vizsgál: egyfelől a festészet értelmezési lehetőségeit irodalmi fogalmak (metafora, metonímia) segítségével, másfelől a perspektíva megfordításával irodalmi szövegek vizualitás iránti elfogult olvasatát javasolja.

dialektika feszül.<sup>97</sup> Úgy vélem, hogy Kosztolányi novellájában a vizuális ábrázolás és ennek befogadói érzékelése a szöveg dinamizálását szolgálja, amennyiben a látvány és a kimondott szó közötti feszültség a szubjektum önértelmezési kísérletét új mozzanattal bővíti.

A megértéstörténet ennek értelmében nem más, mint a szó nélküli, nyelv előtti állapot („apját alig emlegette”) átélése után a megtörtént esemény megnevezése (a szó sokszori kimondása), végül pedig a kimondott megnevezés *átnevezése*, vagyis az új, szimbolikus önmegnevezés (Akhillész). Így az önmegértés nemcsak az emlékezés folyamatán keresztül, hanem a képi narráció felülírásán, azaz a szimbolikus (ön)megnevezésen keresztül is leírható, ami azonban elválaszthatatlan az apa alakjától, helyesebben annak újraértelmezésétől.<sup>98</sup> A szimbolikus megnevezés az önmegértés folyamatában azért elkerülhetetlen, mert „az én nem közvetlenül, csupán közvetve érti meg magát, különböző kulturális jeleken keresztül megtett kerülőutakon”.<sup>99</sup> Ennek értelmében a szó kimondásakor megalkotott „gyilkos-én”-ből úgy válik újjáalakított „én”, hogy az önazonosítás folyamatába a mással való azonosulás – jelen esetben egyszerre vizuális és narratív – mozzanata épül be.

A szó kimondását az apa halálának szimbolikus átélése előzi meg. Az apa halálát fulladás okozta. A szó kimondása előtt Miklóskát is „*fojtogató* bizonytalanság gyötörte”, illetve fejét a párnákba fúrta, ami mesterségesen előidézett fulladásélményként is értelmezhető. Annál is inkább szükség van erre, mivel a halálos szúrás az apa Achilles-sarkát, vagyis a gégejét (bizonyos értelemben a beszédszervét) érte, mely nemcsak szó szerint, hanem szimbolikusan is szó nélküli állapotot, kommunikációképtelenséget idéz elő. Szintén a szó hiánya jellemzi a kisfiú környezetében az anya viselkedését, aki a gyilkosság idején „kezét szája elé emelte, hogy elfojtsa sikolyát”, a gyilkosság után pedig németül beszélt a rokonokkal, amit Miklóska nem értett:

„Anyja reggeltől estig tárgyalt a rokonokkal, németül, mindig németül. A kis magyar gyerekek hamar megtanulják, hogy a német szó rosszat jelent. Utána keserű orvosságot kapnak, vagy *olyan szomorúságról beszélnek ezen a nyelven, amit még nem szabad megtudniok.*” (Kiemelés É. L.)

Miklóska tette (apja elnémitása) és a környezet viselkedése tehát megöli a szót, ami a tett reflektálásának, illetve az önreflexiónak egyetlen lehetséges eszköze. Ezért veszi át ideiglenesen a beszéd funkcióját a nézés, és ezért van szükség arra, hogy a fiú

<sup>97</sup> Kibédi Varga Áron – noha a kérdést a képek retorikája felől közelíti meg – szintén arra a megállapításra jut, hogy a szövegek és képek hasonló szociokulturális kontextusban jutnak el hozzánk, így a két médium gyakran elválaszthatatlan egységben jelentkezik. Vö. KIBÉDI VARGA ÁRON: *Kép és retorika*. In Uő: *Szavak, világok*. Pécs: Jelenkor 1998. 150.

<sup>98</sup> Ricoeur értelmezésében a halott apa éppen halottként, *távollevőként* válhat az apaság szimbólumává és ezáltal az önazonosság kivívása szempontjából alapvető fontosságú Ödipusz-komplexus lerombolásának generálójává: „eljutottunk a látomástól a szimbólumig, másképp fogalmazva: az el nem ismert, a vágy számára halálos, azt megszégyenítő apaságtól a szeretet- és életkapcsolattá váló apaság elismeréséig”. RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In i. m. 247.

<sup>99</sup> RICOEUR, Paul: *A narratív azonosság*. (Ford. SEREGI Tamás). In *Narratívák 5*. Szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta. Bp.: Kijarat 2001. 23.

idősebb korában az emlékezés segítségével visszaidézze a tett körülményeit, átélje apja halálát, vagyis azt a pillanatot, amikor a szó „eltűnt”.

Az önmegbékélést szimbolizálja a szövegben a gyilkosság színhelyétől való elszakadás, vagyis a szobából való kilépés is. A kisfiú-hős már közvetlenül a gyilkosság után visszatér ide, a szó kimondása, vagyis az önreflexió kezdete szintén ehhez a helyiséghez köthető. A hős télen-nyáron itt olvas, itt nézegeti apja képeit, a szoba tehát az emlékezés és az önkeresés szimbolikus helye a szövegben. A novella végén, az átnevezés pillanatában azonban a hős teret változtat: nem a szobában, hanem a kertben tanul. A gyermekkori tett helyszínének elhagyása az emlékek újraalkotására és reinterpretációjára utal, vagyis jelzi, hogy az önkeresés folyamata lezárult.

A hős önmegtalálásának útját a narráció a képi látásmódtól a szó kimondásáig, majd a kimondott szó metaforikus átnevezéséig tartó folyamatként írja le. Nyilvánvaló tehát, hogy a narráció ebben a folyamatban éppen a hős változó – a képítől a verbálisig, majd a verbálisan reflektálótól a szimbolikus megnevezés felé tartó – látásmódját tematizálja. A Kosztolányi-novellákra olyannyira jellemző személytelen elbeszélő tehát átadja helyét a hősnek, aki a narrációt a maga személyes történetével itatja át, s ezáltal jelentős mértékben részesül a narrátori kompetenciából. A „történet hőse” fogalmát tehát dinamikusan kell értelmeznünk, mivel ezen a ponton a hős (látásmódjában) a narráció szubjektumával érintkezik. Más szavakkal ezt úgy mondhatjuk, hogy a szöveg mint narratíva létrejötté egy narratív szubjektum megszületését is maga után vonja, aki az elbeszélő funkció révén tesz szert önazonosságra. Ennek értelmében „a narratív síkon értelmezett én (soi) is megalkotott Énként (Je) mutatkozik meg, olyan Énként, *aki így vagy úgy alakul ki*”.<sup>100</sup>

## A SZÖVEG DISZKURZÍV ÉRTELEMKÉPZÉSE

### A név metaforizáló ereje: a személyes történet felülírása

A novella címe egy becézett formájú tulajdonnév, mely ebben a formájában a főhős neve, illetve kicsinyítő képző nélküli alakjában apja neve is. Amellett, hogy a *Miklós(ka)* név a novella egyik kitüntetett pontján, vagyis már a címben megjelenik, néhány sorral lejjebb, a szöveg második bekezdésében mindkét alakváltozatában megismétlődik. A név gyakori előfordulása a novellaszövegben, illetve a név szerepének nagymértékű reflektáltsága az életműben indokoltá teszi a név funkciójának behatóbb vizsgálatát.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> RICOEUR, Paul: *A narratív azonosság*. i. m. 23. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>101</sup> Mint ismeretes, nemcsak Kosztolányi novellaszövegeiben találunk kisebb „névtani” eszmefuttatásokat, de elméleti írásaiban is többször olvashatunk arról, hogy mit jelentenek az író számára a nevek. Vö. többek között a *René, Barkochba, Pokol, A rossz baba karrierje, Öregurak, Vakbélgyulladás és Borotva* című novellákkal, illetve a *Gyermek és költő, Hogyan születik a vers és a regény* című kritikai írásokkal. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1127; 541–542; 363; 261; 370; 493, illetve KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek* i. m. 452; 457–458. A neveknek az életműben betöltött fontosságát bizonyítja az is, hogy a gyűjtemé-

Az apa és fia közti névazonosság az alapkarakter azonosságát is jelzi a szövegben: a két férfi nemcsak nevében, de külső tulajdonságaiban és cselekvésszerűségeiben is hasonlít egymásra.

„Azon a szőnyegen, mely csaknem az egész szobát betérítette, két férfi hempergett. Az egyik 175 centiméter hosszú, vállas, tagbaszakadt, szőke, a másik alig 84 centiméter, hasonló hozzá arányokban és vonásokban. Egy harmincöt éves meg egy két és fél éves ember, az apja meg a fia: Miklós és Miklóská.”<sup>102</sup>

A névazonosság különböző – látszólag motiválatlannak tűnő – narrációs helyet motivál asztal, hogy apának és fiának közös cselekvésmozzanatokat tulajdonít. Az apa halálának lehetséges módjai ugyanis fia cselekedeteiben térnek vissza:

„Három és fél éves korában kiállt egy enyhe *kanyarót*, az ötödik évben *elbukott*, és *beverte a homlokát* a padló párkányába, más nem történt. Akkor már tudta, hogy apja meghalt régen, nagyon régen, egyesek szerint *halálos betegségben*, mások szerint *leesett valahonnan*, vagy *megütötte magát*.” (Kiemelés É. L.)

nyes kötet 225 novellájából 50 novella címe egy-egy személynév, azokban a novellákban pedig, melyek címében nincs tulajdonnév, az elbeszélő már az első mondatban igyekszik tisztázni a főhős nevét. (Az általam használt kötet KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994. A fenti adatok erre a kötetre utalnak.)

A Kosztolányi-kutatók közül is szinte mindenki felhívta a figyelmet a nevek kitüntetett szerepére Kosztolányi prózájában. A vizsgálat ennek ellenére hosszú ideig nem lépett túl a nevekkal való jellemzés kérdésén. Vö. MAGYARLAKI Józsefné: *Kosztolányi névválasztása novelláiban*. In *Névtudomány és művelődéstörténet*. 304; HORVÁTH Mária: *Sárszeg. Adalékok az írói (irodalmi) helynévadáshoz*. In Nyr [1959] LXXXIII. 428. A nevek teremtő erejére a szereplők műbeli sorsának alakulásában Ádám Anikó világított rá. Vö. ÁDÁM Anikó: *Kosztolányi a nevekről. Összeállítás Kosztolányi írásaiból*. In Helikon 1992/ 3-4. 389–399. A név funkciójának értelmezését új mozzanattal bővítette Szitár Katalin, amikor a szereplő – Édes Anna – cselekményesen motiválatlan tettét annak vezetékneve felől interpretálja. Vö. SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 153–156. A diszkurzív poétikai megközelítés pedig kettős szabályozásról beszél az Édes Anna név kapcsán: a szó szintjén a személynév reszementizálását, a megnyilatkozás szintjén annak metaforizálását konstatálja. Vö. KOVÁCS Árpád: *A költői beszéd mód diszkurzív elmélete*. In *A szótól a szövegig és tovább...* i. m. 22–23.

<sup>102</sup> A korai Kosztolányi-novellák között több példát is találunk arra, ahol a két szereplőnek, apának és fiának azonos a neve. A *Szemetes*, illetve a *Károly apja* című novellákban az azonos név szintén közös attribútumokkal ruházza fel a szereplőket. A *Szemetes* című novella főszereplője Péter, aki fia, Péterke halála után korábbi életéhez képest méltatlan foglalkozást választ: szemetes lesz. Ennek oka nem csupán az elzúllás, illetve az egzisztenciális lecsúszás, hanem annak gondolata, hogy a szemétködő mélyén, a föld alatt halott fiával egyesülhet: „Egyedül volt a föld alatt. Péterke, gondolta egyszer, ő is mélyen lehet, és az ő kis szája, az ő fekete, kedves szeme, áldott két keze is szemét már. Mosolya is szemét.” A *Károly apja* című korai Kosztolányi-novella apa és fia művészsorsának hasonló alakulását mutatja be. A közös név itt sorsfolytonosságot vetít előre: a fiú végső tökélyre viszi azt, amit apja nem tudott befejezni, illetve újrateremti majd mindazt, amit apja a betegség ideje alatt megsemmisített, így nemcsak apja nevének és tulajdonságainak, de életművének is reprodukálójává válik. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szemetes, Károly apja*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 644–649; 7–16.

Három és fél éves korában tehát Miklóska is beverte a homlokát, idősebb korában pedig a hegy tetején állva „lehunyta szemét, elképzelte, hogy mélységbe zuhan, hogy *leesik a magasból*”. (Kiemelés É. L.) Az apának tulajdonított lehetséges halálokokat (leesett valahonnan, megütötte magát) tehát fia reprodukálja gyermekkorának eseményeiben és cselekedeteiben, míg az apa halálának másik lehetséges módja (halálos betegség), valamint a halál valódi oka (fia megölte), a narrációban „az apák” jellemzésekor tér vissza:

„Már majdnem mindegyiküket kikezdte *valamilyen betegség*. Utolsóul érkezett *lihegve* az adótsízt, kezében esernyővel. Lemondóan intett, és síri hangon rebegette, hogy mindig van valami, még csak ez kellett, a két fiát is kicsapják, *megölik ezek a gyerekek*, előbb-utóbb a sírba viszik.” (Kiemelés É. L.)

Szintén visszatér az apák jellemzésekor a fulladás-téma (az adótsízt lihegve érkezett, az egyik apa fűjt a melegtől), amit Miklóska is átél apja halálának szimbolikus reprodukálásakor.

Az adótsízt sorsának, illetve a többi apa sorsának bemutatása azért fontos, mert az elbeszélés logikája szerint Miklóska apjának is ez lenne a sorsa, ha nem halt volna meg fiatalon. Nem véletlen, hogy az apa a fényképen a fűszeresre hasonlít, aki szintén korán hunyt el, és akinek sorsa ilyen szempontból az ő sorsával paralel.<sup>103</sup>

Apa és fia azonosítása azonban nemcsak a *Miklós* név kapcsán, hanem az új név, az *Akhillész* név kapcsán is végbemegy. A szöveg Akhilleüsszel először a fiút azonosítja, csak a novella legvégén mondja ki a hős az apára vonatkoztatva az új nevet.

Miklóska valódi arcának helyébe – amely az apja arcához hasonlít – a gyors lábú hős megidézett képe állítódik: ez azonosulást jelent a hős sorsával. Az új néven, illetve az arcon keresztül történő azonosítás kapcsán, valamint az apa és a fiú között fennálló sokszoros párhuzam révén Akhilleusz sorsa mind az apa sorsának, mind a fiú sorsának metaforája lesz. „Az apa-figurának, mielőtt visszatérne, bizonyos fokig el kell vesznie, s csak úgy térhet vissza, ha *újraértelmezést nyer más nem-rokon, nem-apa figurák által*. Az a megtisztulási folyamat, mely a látomástól a szimbólumig ível, a kezdeti apa-figura egyfajta redukcióját követeli meg más figurák közvetítésével, a fentebb kidolgozott három szinten: az ösztönök szintjén, a kulturális emlékezet alakjain keresztül, s a vallási reprezentáció szintjén.”<sup>104</sup> (Kiemelés É. L.) Az Akhilleusz-mítosz megidézésével tehát a kezdeti apa-figura is átalakul elősegítve a fiú önazonosságának létrejöttét. Annál is inkább, mivel Akhilleusz nemcsak a korán elhunyt, dicsőséges halált választó hős, hanem bizonyos szempontból gyilkos is: egyes források szerint megölt egy ifjút, Troilost, hogy emberáldozatot mutasson be a trójaiak halálos Apollónjának.<sup>105</sup> Bizonyos értelemben Patroklosznak is a halálát okozta, mikor engedte, hogy barátja az ő fegyverzetében harcoljon. Ebben az eset-

<sup>103</sup> Vö. a következő novellarészlettel: „Szerette az apja képeit, előszedte mind, a húsz-évest, mely még karcsú, a harmincévest, és az utolsót is, a harmincöt évest. Érezte, hogy senki se hasonlít hozzá. Csak talán a kis fűszeres apja, az is ilyen sápadt és jóságos egy régi arcképen.”

<sup>104</sup> RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In i. m. 249.

<sup>105</sup> Vö. KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Bp.: Gondolat 1977. 411–412.



ben a történet hőiséhez hasonlóan akaratán kívül vált gyilkossá. A narrációban megképződött metaforát erősíti az a tény is, hogy Akhilleusznak szintén gyenge oldala a kommunikáció, továbbá a nevek történeti szemantikuma is.<sup>106</sup> A *Miklós* név szláv közvetítéssel a görög *Nikolaosz* névből származik. Elemeinek jelentése 'győzelem' és 'nép', az összetétel jelentése pedig 'a nép legyőzője, kényszerítője, zsarnoka; a nép győzelme'.<sup>107</sup> A név belső formájában megőrződött történeti szemantikum kapcsolatba hozható Akhilleusszal, aki szintén a nép kényszerítőjének mondható, hiszen miután Agamemnon elrabolta rabnőjét, nem állt harcba addig, míg Agamemnon ki nem engesztelte. De igaz rá a 'nép győzelme' jelentés is, amennyiben egy jóslat szerint Tróját nem lehet nélküle elfoglalni.<sup>108</sup> A főhős névváltoztatása, és ezáltal az Akhilleusz-mítosz megidézése a szövegben tehát nyelvileg is motivált az eredeti tulajdonnév történeti szemantikumán keresztül. Ezt erősíti a két név hangformája is, amennyiben a *Miklóska* – *Akhilleusz* nevek megjelölt anagrammája palindrómát képez, mintegy azt sugallva, hogy az új név szerves folytatása az eredetinek. A tulajdonnév becéző alakjának használata tehát több szempontból is motivált.

A novellában szereplő két személynév újabb, látszólag motiválatlan szöveghe lyet értelmez:

„Néha mindenhatónak képzelte magát. Pap szeretett volna lenni vagy hadvezér. A *fo lyó mellett*, a hegy tetején lehunyta a szemét, elképzelte, hogy a mélységbe zuhan, hogy leesik a magasból, és semmi baja nem történik.” (Kiemelés É. L.)

A fiú kívánsága, hogy pap legyen vagy hadvezér, a két névhez kapcsolódó mitológ mákon keresztül nyer poétikai értelmet. Az ortodoxiában, valamint a katolikus liturgiában a Miklós névhez elsősorban műrai Szent Miklós püspök és jótevő alakja kapcsolódik. A fiú eredeti nevében tehát, a névhez kapcsolódó mitológián keresztül, már eleve adott a papság képzete. Talán az sem véletlen, hogy Miklós többek között a fűszerkereskedők és a gyermekek védőszentje,<sup>109</sup> hiszen Miklóska éppen a fűszerkereskedő gyermekének gyászán keresztül szembesül saját elhagyatottságával. Ez a szembesülés pedig az emlékezés tudatos formájának elindítója lesz, melynek végső állomása a fiú kibékülése önmagával a történet szintjén, a szimbolikus önmegnevezés megalkotása, és ennek következtében a képi narráció felülírása a narráció szintjén, valamint Akhilleusszal való azonosulása a narráció és a szöveg együttes szemantikájában.

<sup>106</sup> A nevek eredetének vizsgálata Kosztolányi nyelvszemlélete felől nézve is indokolt, hiszen az író mind a köznevek, mind a személynévek eredetét és jelentését vizsgálta. A tulajdonnevek jelentésére gyakran műveiben is reflektál: „Poppea – ismételte Nero –, ez babát jelent. Kis játékbabát. Milyen furcsa”. A regényben a név jelentése Poppea azonosításának alapjává válik: „– Szép vagy – vall Nero elcsigázva –, baba, fáradt, beteg baba”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nero, a véres költő*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes regényei. i. m. 70; 73.

<sup>107</sup> A *Miklós* név eredetével kapcsolatban mondottakat vö. LADÓ János: *Magyar utónévkönyv*. Bp.: Akadémiai 1978. 192, illetve *Bibliai nevek és fogalmak*. Bp.: Primo Kiadó é. n. 180.

<sup>108</sup> Vö. *Mitológiai enciklopédia* I-II. Bp.: Gondolat 1988. 629. *Ókori Lexikon*. Szerk. PECZ Vilmos (Bp.: Franklin Társulat 1902). Bp. 1985. 13.

<sup>109</sup> Vö. *Szentek élete I*. Bp.: Az apostoli Szentszék könyvkiadója 1990. 870–873.

A *hadvezérség* gondolata Akhilleusz, a görög harcos néven és alakján keresztül nyer motivációt. A *mindenhatóság* vágyát egyfelől a név jelentése, másfelől a mitikus hős félisten volta teszik értelmezhetővé. Végül azt, hogy Miklóska álmodozása a *folyó mellett* történik, szintén Akhilleusz neve értelmezi a tulajdonnév eredeti 'folyamisten' jelentésén keresztül.<sup>110</sup>

Az Akhilleusz-mítosz felélesztése több szövegszinten zajlik a novellában. Mint már láttuk, a narráció konkrét utalás formájában idézi meg a görög hős alakját:

„Akhilleuszt látta, a gyors lábú hős szobrát a szekrényben, ki hosszú élet helyett dicsőséges fiatalságot kért az istenektől, és miután véghezvitte az ifjúság halhatatlan tetteit, röpké lábbal hamar el is távozott innen az alvilágba.”

Akhilleusz alakjának szövegbeli megjelenését azonban már a szöveg harmadik bekezdése előrevetíti a bekezdés egyes – egymásra is reflektáló – szavain keresztül:

„Mind a ketten nevettek a boldog, érett nyárban, mely előntötte a szobát, és **arany**-füsttel vont be még a **sarok**ban álló homályos tárgyakat is. Körülöttük a szőnyegen játékok. A kisfiú az apja mellére kúszott, és egy ólom**katonát**, egy **fakockát**, egy **réz**-karikát szeretett volna begyömöszölni szájába... A gyerek visongó jókedvében felkapott egy **falovat**, melynek már régen leesett a **talpa**, azt nyomta az apja arcába.” (Kiemelés É. L.)

A bekezdés kiemelt szavai mind Akhilleuszt idézik: Akhilleusz ugyanis katona volt, a sarka a sebezhető pontja (az itt említett *sarok* szoros etimológiai kapcsolatban áll a testrészt jelölő *sarok* szóval, ezt erősíti a *talp* említése is),<sup>111</sup> az arany és a réz Akhilleusz pajzsának anyagai,<sup>112</sup> a fa, illetve a faló pedig közvetve, Odüsszeusz alakján keresztül utalnak a görög hősré, hiszen a mitológia szerint Odüsszeusz volt az, aki kinyomozta Akhilleusz hollétét, miután anyja, Thétisz elrejtette őt, és szintén ő volt az, aki harcra hívta a hőst.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Akhilleusz nevének jelentésével kapcsolatban vö. *Ókori Lexikon*. i. m. 15; KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. i. m. 391. A mindenhatóság képzetét erősíti Akhilleusz nevével kapcsolatban az a narratív momentum is, hogy a hős szobra ókori istenek gipszszobrai között található a szekrényben.

<sup>111</sup> TESz III. 496.

<sup>112</sup> Vö. az *Íliász* következő részletével: „*Lángra vetette a nempuhuló rezes is, meg az ónt is, / és a nagyméretű aranyat s az ezüstöt; utána / üllőtalpra nagy üllőt tett, s kezébe ragadta / jó kalapácsát, míg a fogót másik keze fogta.*” HOMÉROSZ: *Íliász*. (Ford. DEVECSERI Gábor) XVIII. 474–477.

<sup>113</sup> Vö. KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. i. m. 399–400; *Mitológiai enciklopédia* I-II. i. m. 629; *Ókori Lexikon*. i. m. 13.



Mint már korábban bemutattam, a szöveg diszkurzív metaforikája a *Miklós* név hangformái, illetve belső formái jelentésén keresztül, vagyis a *ka-ak* palindróma, illetve 'a nép legyőzője, kényszerítője, zsarnoka; a nép győzelme' jelentések által szintén Akhillész alakját idézi meg nyelvi úton. A szöveget átszövő ekvivalenciák azonban a szónál kisebb nyelvi egység, az úgynevezett hangszekvencia vagy anagramma<sup>114</sup> szintjén is megmutatkoznak. Ezek a formai ekvivalenciák olyan apellatív jelek, melyek kiemelik, illetve megerősítik a szöveg tematikusan összetartozó elemeit, megnyitva ezzel az értelmezés további perspektíváit.

A szöveg a *sző* anagramma gyakori ismétlésével a gyilkosság eszközére, vagyis a *szőgre* irányítja figyelmünket:

„Megállapította, hogy a faló egyik lábáról hosszú, vékony *szög* állott ki, az hatolt be – villámgyorsan – a gégebe, és belső vérzést, fulladást, rögtöni halált okozott. A *szög* hegye véres volt.” (Kiemelés É. L.)

A novellában a *szög* lexéma kétszer fordul elő, két egymást követő mondatban. A rekurrencia folytán a szó elszakad eredeti referenciájától, és a szó belső formájában őrzött történeti szemantikumra irányítja az elemző figyelmét.

*Szög* szavunk szóhasadás eredménye, így szoros etimológiai rokonságban áll a 'szöglet, sarok, kiszögellés' jelentésben élő *szeg*<sup>2</sup> szóval, amennyiben annak alak- és jelentéstani szempontból elkülönült alakváltozata.<sup>115</sup> A gyilkosság eszközének belső formái 'sarok' jelentése tehát nyelvi úton kapcsolatot teremt a *szög*, illetve Akhillész, a görög hős között, akinek egyik fő mitikus attribútuma, hogy a sarka a sebezhető pontja, illetve akit a novella narrációja a „gyors lábú hős” névvel jelöl. *Sarok* szavunk amellet, hogy testrészt és irányváltoztatási pontot jelöl, 'szögletet képező, szögletnél lévő, szögletesen összeilleszkedő' jelentésben is használatos.<sup>116</sup>

A *szög* lexéma azonban nemcsak poliszém, hanem homonim is: *szög*<sup>1</sup> szavunk régebben 'szőke' jelentésben is használatos volt, ebben az alakjában pedig azonos a *szőke* szó elavult *sző* alapszavával.<sup>117</sup> Ilyen értelemben a főhősök legfontosabb külső attribútuma, a szőkeség a szó történeti szemantikumán keresztül szintén Akhillészre utal, mintegy nyelvileg motiválttá téve a narrációban fellépő azonosítást a főhős (illetve a főhős apja), valamint a gyors lábú hős között, aki szintén szőke volt.<sup>118</sup>

<sup>114</sup> A kifejezés Wolf Schmidtől származik, aki a szövegben tartalmi és formai ekvivalenciákat különböztet meg. Az anagramma a formai ekvivalencia egyik lehetséges módozata. SCHMID, Wolf: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában*. Anton Csehov novelláiból származó példákkal. (Ford. SÁNDORFI Edina, HORVÁTH Kornélia). In *Helikon* 1999/ 1-2. 180–207.

<sup>115</sup> Vö. *TESz* III. 792.

<sup>116</sup> Vö. *TESz* III. 496.

<sup>117</sup> Vö. *TESz* III. 792.

<sup>118</sup> Kosztolányinál a hajszi-neknek kitüntetett szerepe van. Novelláinak jelentős részében jelölve van a szereplő hajszíne. A sötét – világos, fekete – fehér (szőke, sárga, arany) szín-  
oppozíció lírájában éppúgy megjelenik, mint novelláiban és regényeiben. A novellákban szereplő személyek hajszíne általában összefügg sorsuk alakulásával. Az ellentétes hajszí-  
nű

Mint láttuk, a szöveg a szavak történeti szemantikumának felélesztését és ezáltal a szavak reszemantizálását a *sző* szekvencia ismétlésével éri el. Az apa halálát leíró első kompozicionális egységben kilencszer fordul elő a *sző-ös* hangkapcsolat, mely a szövegben a *szőnyeg*, *szőke*, *szög*, illetve a *belegyömöszölni* és *összeszorultak* szavakat kapcsolja össze. A hangzáson keresztül olyan szavak között is szemantikai kapcsolat teremődik tehát, melyek valós etimológiai rokonságban nem állnak egymással. A fenti utalássor így kiegészül a *szőnyeg* szóval (a két férfi a szőnyegen hempergett, az apa a szőnyegen hever ájultan és itt is hal meg), mely hangformáján keresztül kvázi-etimológiai kapcsolatba lép *szőke* és *szög* szavunkkal, nyelvi úton is kapcsolatot teremtve ezáltal a gyilkosság eszköze, illetve helye között. Ennek értelmében a szőnyeg, akár a szög, a halál szimbóluma lesz a novellában.

Térjünk vissza a kiinduló idézetre. A *faló* és a *láb* szavak már önmagukban Akhilleusz idézik Odüsszeusz alakján, illetve a „gyors lábú hős” kifejezésen keresztül, a *szög hegye* szókapcsolat azonban felerősíti ezt az utalást, hiszen történeti szemantikumán keresztül nemcsak a *szög* szó, de a *hegy* lexéma is etimológiai kapcsolatban áll a *sarok* szóval. *Hegy* szavunk ugyanis elsődleges, domborzatra utaló jelentése mellett a ’valaminek a csúcsa’ jelentésben is használatos. Ebben a jelentésében pedig finn nyelvi megfelelőjén keresztül (*kasa*) szintén a *sarok* szót rejti magában (a *kasa* szó jelentése: ’valami kiemelkedő, sarok’).<sup>119</sup>

A szöveg tehát a novella kulcsszavából kiindulva, a szavak reszemantizálásával nyelviileg is motiválttá teszi az Akhilleusz-mitosz megjelenését. Ez a reszemantizáló tevékenység egy új, nyelviileg megképződő, azaz költői szemantika megteremtéséhez vezet, melynek során a narráció szubjektumától független szövegsubjektum is létrejön.

## Szó és szubjektuma

A történetben a gyilkossággal való szembenézés, az önmegbékélés és megbocsátás az öregedő apák felett érzett szájalom függvénye. A szöveg mitikus szintjén az Akhilleusz sorsával történő azonosulás teszi elfogadhatóvá a tettet: apja sorsában a görög hős sorsa éled újjá; dicsőséges halála az apa korai halálát is mitikus jelentéssel ruhazza fel.

A szöveg azonban az önmegértésnek egy újabb lehetséges magyarázatát ajánlja fel, ez pedig a *szón*, az *írás*on és *alkotás*on keresztül történő *önmegértés*. A szöveg ilyen irányú magyarázatának kiindulópontja az a rész, amely az emlékezés szem-

férfi és nő szerelme szinte mindig úgy kap értelmet, mint ellentétek vonzásából létrejövő teljesség, az azonos hajszínűek szerelme azonban beteljesületlen marad. Példaként álljon itt az *Aranyasárkány* egy részlete, ahol a színoppozíciónak Tibor és Hilda kapcsolatának ábrázolásában van fontos szerepe, hiszen Tibor úgy szereti Hildát, „*mint szőkeség a feketeséget, a kék szem a fekete szemet, az egyik árvaság a másik árvaságot, mely eggyé akar olvadni.*” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranyasárkány*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes regényei*. i. m. 331. (A színek jelentőségéről vö. SZILÁGYI Zsófia: *Aranyasárkány = arany + sár? Egy regénycím nyomában*. In *Literatura* 1996/ 2. 201–215, illetve SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 90–94.)

<sup>119</sup> Vö. TESz II. 82.

pontjából is kulcsfontosságú, amennyiben a passzív, öntudatlan emlékezés helyett az aktív, teremtő folyamatként felfogható, tudatos emlékezés kezdetét jelöli, illetve amelyik a novella narratív fordulópontja is egyben, amennyiben kép és szó feszültségét írja le:

„Abba a szobába ment, és ott *kiejtette azt a szót, ahogy őt nevezik. Sokszor mondta ki a csúnya szót*, melyet az újságokból is olvasott, *hangosan*, hogy annál jobban fájjon. Egyik füzeté utolsó lapját *teleírta ezzel*.” (Kiemelés É. L.)

A gyilkosságra, illetve az apára irányuló tudatos emlékezés eszköze a szó, a szó kimondása, többszöri ismétlése, valamint annak írásban történő rögzítése. Ennek értelmében az írás nem csupán a tények közvetítését szolgálja, hanem olyan tetté válik, mely az önmegértés legfontosabb állomása a szövegben. Az írás, vagyis a nyelv segítségével véghezvitt alkotás ennek értelmében nem a szubjektum rögzítésének, hanem sokkal inkább egy új szubjektum megteremtésének az eszköze lesz. Mivel a főhős gyermekkori tette miatt elveszítette önazonosságát, a *Ki vagyok én?* kérdésre próbál a teleírt füzetlap segítségével választ találni. Az önmagát gyilkosként aposztrofáló hős az írás segítségével, a szón keresztül jut el tettének reflektálásához, mely végső soron a „gyilkos-én” képzetének felülírásához vezet. Ezt szimbolizálja a szövegben a teleírt lap megsemmisítése.

Mint látjuk, az írást, vagyis metaforikus értelemben a nyelv segítségével véghezvitt alkotást az én önazonossági krízise, vagyis a szubjektivitás hiánya előzi meg a szövegben. Igor Szmirnov szerint ez minden alkotás előfeltétele: „Az alkotás előfeltétele az alanyiség önfeladásában rejlik. Az alkotói »én« ott kezd el formálódni, ahol az »én« elveszik, és keresnie kell önmagát. Csak az önmagunkról való lemondás után kerülünk a fekete doboz állapotába – olyan helyzetbe, amely alkotást *követel* tőlünk, olyan szituációba, amely teremtő erőket szabadít fel bennünk”. (Kiemelés az eredetiben).<sup>120</sup> Az íráson keresztül történő önmegértés gondolata meg egyezik Kosztolányi nézetével, aki szerint „az igazi költő nem érti az életet, s azért ír, hogy az írással mint tettel megértse”.<sup>121</sup> Az alkotás folyamatát megelőző nyelvnélküliség – melynek kiváltója a szintén szó nélkül, nyelv előtti állapotban zajló játék – alapfeltétele a nyelvvel folytatott játéktevékenységnek (a füzetlap szóval történő telefirkálásának), azaz költői értelemben a *nyelvi játékként* is interpretálható alkotásnak. Az alkotás pillanatát tehát a szónélküliség, a csend előzi meg, ami képes felszabadítani a nyelvben rejlő teremtő potenciált.<sup>122</sup>

Ez a szövegrészlet így a novella autopoétikus részének tekinthető, és mint ilyen, a költői szöveg genezisére világít rá. A teleírt füzetlap, mely a szöveg metaforájaként értelmezhető, egy szóból bomlik ki, éppúgy, ahogy a költői szöveg is a szóból, a szó történeti szemantikumának kibomlásából jön létre. Az idézett részlet a szö-

<sup>120</sup> SZMIRNOV, Igor: „*Arkhimédész fürdőkádja*”. In Uő: *Lét és alkotás*. (Ford. KUKUSKA Csilla). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2000. 89.

<sup>121</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Miért írunk?* In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 397.

<sup>122</sup> Hasonló jelenséget figyelhetünk meg Kosztolányi Nero-regényének címszereplője kapcsán, de az alkotás előtti kommunikációképtelenség jellemzi Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének elbeszélőjét is.

veggenerálás olyan elveire világít rá, melyek megegyeznek Kosztolányi elméletileg is megalapozott poétikai gondolkodásával. A szó többszöri ismétlése – és ezáltal a szó jelölőjének elszakítása kezdeti jelöltjétől – a szó hangzó oldalának előtérbe állítása tükrözik Kosztolányinak a szóról, *a szó teremtő erejéről* vallott nézeteit.<sup>123</sup>

A vizsgált szöveg mint diszkurzíva tehát két szóból bomlik ki, ahol is a szó a szöveg metaforájaként működik. A diszkurzíva a *szög* köznév, valamint a *Miklóska* tulajdonnév hangformáján, illetve belső formai jelentésein keresztül nyelvileg teszi motiválttá az Akhilleusz-mítosz megjelenését. Ez a nyelvi automatizmust felülíró jelteremtő tevékenység azonban már nem az elbeszélő, hanem az alkotás folyamatát témává tevő, az alkotás folyamatában mint nyelvi cselekvésben megszülető szövegsubjektum kompetenciája. A szöveg diszkurzív alanya nem a szöveget mint elbeszélést, hanem a szöveget mint szemantikailag szervezett jelentésegészt hozza létre.

<sup>123</sup> Mint látjuk, a – temporálisan feltételezett – teljes önmegértés csakis a szón keresztül lehetséges, mivel a szubjektum kizárólag a szó segítségével képes arra, hogy a múlt eseményeit felidézze, egészszé rendezze, és a halott apa alakját élővé tegye.

# AZ ÖNÉRTTELMEZÉS ÚTJAI KOSZTOLÁNYI DEZSŐ A JÁTÉK CÍMŰ VERSÉBEN

„A művészet, titokban és mélyen, a művész lelkében, semmi egyéb, mint a játékosztón egyik megnyilvánulása.”

(Márai Sándor)<sup>124</sup>

„Minden gyermek született szófacsaró, versfaragó és költő.”

(Kosztolányi Dezső)<sup>125</sup>

A játék.

Az különös.

Gömbölyű és gyönyörű,  
csodaszép és csodajó,  
nyitható és csukható,  
gomb és gömb és gyöngy, gyűrű.  
Bűvös kulcs és gyertya lángja,  
színes árnyék, ördöglámpa.  
Játszom ennen-életemmel,  
búvácskázom minden árnnal,  
a padlással, a szobákkal,  
a fénnel, mely tovaszárnal,  
a tükörrel fényt hajítok,  
a homoknak, a bokornak,  
s a nap – óriás aranypénz –  
hirtelen ölembe roskad.  
Játszom két színes szememmel,  
a két kedves, pici kézzel,  
játszom játszó önmagammal,  
a kisgyermek is játékszer.  
Játszom én és táncolok,  
látszom én, mint sok dolog.  
Látszom fénybe és tükörbe,  
játszom egyre körbe-körbe.  
Játszom én és néha este  
fölkelek,  
s játszom, hogy akik alusznak,  
gyerekek.<sup>126</sup>

<sup>124</sup> MÁRAI Sándor: *Az igazi*. Bp.: Helikon 2004. 164.

<sup>125</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az olvasó nevelése*. In Uő: *Nyelv és lélek*. Bp.: Osiris 1999. 380.

<sup>126</sup> A szöveget a következő kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. Bp.: Szépirodalmi 1980. 127–128.

Kosztolányi-képüktől elválaszthatatlan a *homo ludens* fogalma: a Kosztolányi-monográfiák előszeregettel idézik a költő játékos természetére utaló életrajzi epizódokat, verseinek bravúros rímelésében játékoságának nyelvi megnyilvánulását látják, Esti Kornél alakjának játékos természetéről beszélnek, illetve felhívják a figyelmet arra, hogy a játék mint irodalmi téma Kosztolányi munkásságának egészét átszövi.<sup>127</sup> Az eddigi kutatás a játék ars poeticájának kettős meghatározottságára hívta fel a figyelmet az életműben, és a játékot az egyéni lázadásnak megfelelő életformaként, valamint etikai-esztétikai magatartásformaként értelmezte. A játék ennek értelmében életet ment és kultúrát teremt. Az *Akarsz-e játszani*, illetve *Bologna* című versek ismert sorai kapcsán Kosztolányi kutatói elsősorban *élet és játék* metaforikus kapcsolatára hívták fel a figyelmet, és az életet adó játékvilágot a halált jelentő „való” világgal állították szembe.<sup>128</sup> A recepció a játékot Kosztolányi költői attitűdjének meghatározó vonásaként tehát elsősorban *élet- és kifejezésformaként* értelmezi, és kevés figyelmet fordít *játék és művészet* viszonyának behatódó vizsgálatára, holott Kosztolányi *A játékról* című elméleti írásában a játékot a művészi tevékenység kiindulópontjának tekinti.<sup>129</sup> A játékot központi témává tevő Kosztolányi-szövegek nyelvi-poétikai vizsgálatára és értelmezésére szintén kevés figyelmet fordított a kutatás, így a Kosztolányi játékfelfogásával kapcsolatban levont következtetések nem kerülhettek tágabban értelmezői kontextusba.

Gyermeki és költői létállapot, illetve játék és költészet fogalmának szoros összetartozása Kosztolányi életművében kiemelt jelentőségű. Az alkotás állapotában lévő költőt gyakran hasonlítja a játszó gyermekhez, metaforikus kapcsolatot teremtve ezáltal játék és költői tevékenység között.<sup>130</sup> *A játék* kezdetű vers, mely az életműben a játék-téma első költői megfogalmazása, *A szegény kisgyermek panaszai* című ciklus 1911-es darabjaként éppen Kosztolányi e két fontos motívumának együttes megjelenésével a *játszó gyermek* figuráján keresztül szólít fel értelmezésre.<sup>131</sup>

<sup>127</sup> A játék-téma megjelenésével kapcsolatban ld. a következő Kosztolányi-verseket: *A játék, Akarsz-e játszani, Játék egy magyar író nevére, Ha játszanak a gyerekek, Játék első szemüvegemmel, a Kártya-ciklust, illetve a Sakk-matt* című novellát, de amint az előző fejezetben bemutattam, a játék a *Miklóska* című novellának is meghatározó tematikus motívuma.

<sup>128</sup> Vö. POSZLER György: *A homo ludens hősiessége. Öt vonás Kosztolányi arcképéhez.* In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok.* Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 167–176, illetve NÉMETH G. Béla: *Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme.* In *A rejtőző Kosztolányi.* i. m. 16–27.

<sup>129</sup> „A játék nemcsak hogy nem lealacsonyító, hanem a legnemesítőbb minden ösztön közül, mert belőle a művészet csírái fejlődnek ki. (...) A játszadozó ember, mint egykor az alkímista, céltalan bolyongásaiban az igazi művészet nagy felfedezését teszi meg.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *A játékról.* In Uő: *Álom és Ólom.* S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1969. 66.

<sup>130</sup> „Mit tehet a költő? Azt teszi, amit a gyermek. Megígéri a közönségnek, (...) hogy soha életében nem fog dolgozni, csak játszani.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *A költő.* In Uő: *Nyelv és lélek.* i. m. 465. Vö. még a következő esztétikai írásokkal: *Munka és játék, Az olvasó nevelése, Gyermek és költő.* In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek.* i. m. 294–297, 377–381, 450–452.

<sup>131</sup> Noha a „homo ludens” fogalom kapcsán többen is említést tesznek a versről, és a kötetről írt tanulmányok is idézik egy-egy sorát, tudomásom szerint a versről önálló, szövegorientált elemzés még nem készült. Kosztolányi kutatói elsősorban *élet és játék* metaforikus

A kötet keletkezéstörténetével kapcsolatban Kosztolányi monográfusai a szerző életrajzi eseményeire, gyermekkori élményeire és lelki folyamataira utalnak, a gyermek-téma megjelenését pedig filológiai vagy kortörténeti okokkal magyarázzák, illetve a *szereplíra*, *szerepjáték* fogalmakkal írják körül: „A magyar irodalomszemlélet hagyományos vezérszólamának, az életrajzi-pszichologizáló megközelítésnek hatása alatt a kötet elemzését javarészt Kosztolányi lelki alkotásának vizsgálata helyettesítette, a tisztán irodalmi szempontok érvényesítését pedig megnehezítette a *szerep* líraelméleti kategóriájának bevezetése. [...] A kötet, melyet Kosztolányi *egynek* és egész műnek érzett és alkotott, vagy személyiséglélektani, vagy alkotás-lélektani diszpozíció spontán termékeként van csupán bemutatva”.<sup>132</sup> (Kiemelés az eredetiben.)

Ismert azonban olyan álláspont is, mely a gyermek-témához kultúrtörténeti szempontból közelít: „A gyermekkor Kosztolányi számára világállapot, nem pedig egyedfejlődési stádium: nem alkata, hanem világnézete számára van rá szüksége. Ezért lehet a gyermek objektíváló lírájának tárgya, ezért a gyermeknek nem szerepét, hanem *imágóját* alkotja meg. A gyermek Kosztolányi számára nem kiindulópont, amelyből felnőtt lesz, hanem végeredmény: a világállapot egyik lehetséges megélési formája és nézőpontja. [...] Kosztolányi gyermekét ezért nem mint pszichológiai problémát, hanem mint kultúrtörténeti toposzt kell szemlélnünk: benne, mint a gyermek mítoszában az időtlenség, az állandó kezdés (nem újrakezdés), a kezdet mint csodálkozás, a meghatározatlan teljesség ideáljának hagyománya fogalmazódik meg...”<sup>133</sup> (Kiemelés az eredetiben.)

viszonyára hívják fel a figyelmet a vers kapcsán. (Vö. POSZLER György: *A homo ludens hősiessége*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 169. RÓNAI László: „Ki volt ez a varázsló?” *Kosztolányi Dezső a vallomások és emlékezések tükrében*. Kozmosz 1985. 5–6.), míg SZEGEDY-MASZÁK Mihály az *Akarsz-e játszani* című vers előzményeként utal a versre. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 54.)

<sup>132</sup> MARGÓCSY István: *A szegény kisgyermek panaszai*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 49. Vö. még a következő idézetekkel: „Ez a boldog-fájdalmas állapot szabadítja fel s juttatja pompás, termékeny szerephez Kosztolányi lírájában a gyermeket. Nem csupán egy élmény-rétegről s nem egy téma-csokorról van tehát szó, hanem *szerepről*, amely a mű egész jellegét meghatározza.” KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp.: Akad. 1979. 15. (Kiem. az eredetiben.) „Fesztelen magabiztosságának az a magyarázata, hogy ebben a gyermekszerepben végre önmagát adhatja: azt a vibráló idegességgel, baljós sejtelmekkel és boldog bőséggel telített mondanót, amelyet közeli anyag, határozott gondolat révén tárgyasítani nem tudott.” KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. i. m. 20. „Valószínűleg Csáth Géának egy ösztönző levele vagy talán valamiféle közvetlen olvasmányélmény, esetleg a magyarul épp akkor megjelent Gottfried Keller-féle *Zöld Henrik*, vagy (mint Rónay György vélte) Verhaeren *Les Tendresse Premières* című ciklusa avagy a rilkei *Buch der Bilder*-nek Kosztolányitól ekkor külön is kiemelt gyerekdarabjai indították erre a szerepváltásra. De mindezen a lehetséges, közvetlen filológiai ihletésen túl hajtotta e felé a gyermekmotívum belső nyitottsága, sokrétűsége is.” KIRÁLY István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Bp.: Szépirodalmi 1986. 23. „A sajátosan kelet-európai kettős – autoratív-hatalmi és modern, nagyvárosi – elidegenedtség elleni személyiséglázongás hangulatát sűrítette magába a Kosztolányi-féle gyermekkép.” KIRÁLY István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. i. m. 29.

<sup>133</sup> MARGÓCSY István: *A szegény kisgyermek panaszai*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 53–54.



Az a kutatási irány, mely a magyar irodalmi modernség újra-megkonstruálhatóságának problémáját az irodalmi modernségben bekövetkező alakzatváltások szempontjából veti fel, szintén javaslatot tesz Kosztolányi két „panasz”-ciklusának újraértelmezésére: „A költői szereplehetőségeknek a kulturális hagyományból átörökölt repertoárja és a szövegképző elvek szemiotikai önmozgása kettős vizsgálati perspektívába helyezik a magyar líra sokszor nagyon is vallomásos vonulatait. E sajátos kereszteződés figyelembevétele nyomán jó esély nyílik arra, hogy történeti összetettségükben váljanak érthetővé a szerepvállalás gesztusain és az identitásképzés perszonális alakzatainak keresztül megmutatkozó poétikai megfontolások”.<sup>134</sup> A fenti megközelítés szembesít az önértelmezés egyszerre kulturális és nyelvi szűkségszerűségével, figyelembe véve azokat a művészi nyelv teherbírására, időbeliség és szubjektivitás viszonyára vonatkozó kérdéseket, melyekkel Kosztolányi munkássága számot vet.<sup>135</sup>

Mindezek után megkockáztatható az a vélemény, mely *A játék* című verset – annak autopoétikus természetéből adódóan – mind a kötet, mind pedig az életmű kiemelkedő darabjaként kezeli. Jelen fejezet a költői önértelmezés eredendő nyelvi meghatározottságára vonatkozó felvetéseket szem előtt tartva a ciklus nyelvi-poétikai reinterpretációjának fontosságára kívánja felhívni a figyelmet. A szöveg reflektált önreferencialitásával számolva az elemzés a gyermek figurájának nyelvi feltelezettségét vizsgálja, és így az értelmezői munkát nem elsősorban pszichológiai vagy kultúrtörténeti, hanem sokkal inkább nyelvi alapon gondolja el.

Mivel Kosztolányinak e viszonylag korai alkotásában olyan poétikai elvek és gondolkodástörténeti hatások nyomai vannak jelen, melyek végső megfogalmazásukat az életmű kései szakaszában nyerik el, az interpretációs munka távlati perspektívában arra is rámutathat, hogy a szerző nyelv- és irodalomszemléletéből, illetve gondolkodásából szervesen következő (poétikai) elvek nemcsak a kései versek, hanem a korai szövegek felépítésében is fontos szerepet játszanak.

## A JÁTÉK FOLYAMATÁBAN ÖNTUDATRA ÉBREDŐ ALANYISÁG

A vers címében megjelenő *játék* szónak három alapjelentése ismeretes. Használataos egyfelől a kedvtelésből, szórakozásból folytatott tevékenység, vagyis a *játszás* megjelölésére, jelenti másfelől a játszási folyamat eszközt, a *játékszert*, de megnevezi a *színművet* és annak előadását, a *színészi játékot* is. A versszöveg témáját a játék különböző értelmeinek kibontásában jelölhetjük meg: az első hat sorban a *játékszer* jelentés aktivizálódik a játék tulajdonságainak (*gömbölyű, gyönyörű, csodaszép, csodajó, nyitható, csukható*) bemutatásán, illetve egyes tárgyak és jelenségek

<sup>134</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – SZIRÁK Péter: *Alakzatváltások az irodalmi modernségben*. In *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. i. m. 20–21.

<sup>135</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – SZIRÁK Péter: *Alakzatváltások az irodalmi modernségben*. In *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. i. m. 17.



(*gomb, gömb, bűvös kulcs, gyertya lángja*) játékszerként való értelmezésén keresztül. A vers második tematikus egysége alapvetően a gyermeki játék mint tevékenység köré szerveződik („*bűvöcskázom minden árnnyal*”; „*a tükörrel fényt hajítok*”; „*játszom két színes szememmel*”...). A vers utolsó sorai a tánc színrevitelével a színészi játékot idézik, de erre az értelemre utal a „*s játszom én, hogy akik alusznak, / gyerekek*” záró sor is, ami a tudat egyfajta szerepjátékaként, a játszó személy „úgy csinállok, mintha...” állapotaként értelmezhető.<sup>136</sup>

A három alapjelentés mellett a *játék* szó további, kevésbé használatos vonatkozásait is megidézi a versszöveg. „*A tükörrel fényt hajítok, / a homoknak, a bokornak, / s a nap – óriás aranypénz – / hirtelen ölembé roskad*” sorok a harci, lovagi játékot, míg a „*bűvöcskázom minden árnnyal (...) a fénnel, mely tovaszárnnyal*” sorok, illetve a fény – árnyék oppozíció többszöri megjelenése a 'fény vibrálása' jelentést elevenítik fel.<sup>137</sup>

Míg a vers első néhány sora a tárgyi értelemben vett játékról szól, a vers további részének a játszó szubjektum válik tematikus főszereplőjévé, amit a vers grammatikája is jelez. A versszöveg első szava, a *játék* főnév nyelvtani értelemben még mentes minden alanyiságtól, a szó második megjelenése, az egyes szám első személyű igealak azonban már a *játszó én* jelenlétére utal. A *játszom* ige hétszeri ismétlődése a szó hangalakját állítja előtérbe, a szóra mint nyelvi jelenségre irányítva figyelmünket. Anaforikus elhelyezkedése révén az ismétlődő szóforma retorikai alakzatot hoz létre, amely szemantikailag nem kiüresedett figuraként működik, hiszen az *én* jelöltségét involválja és nyomatékosítja. Az ige első megjelenésekor (*játszom ennen-életemmel*) az igei személyrag, a ragozott személyes névmás és a birtokos személyjel grammatikailag is utal a szubjektum jelenlétére. A szóalak következő ismétlődései szintén az *én* nyelvi jelöltségére irányítják a befogadó figyelmét: *játszom két színes szememmel; játszom játszó önmagammal*. Az *én* témájának megjelenése a *játszom* ige negyedik és hatodik előfordulásakor már nemcsak a toldalék-morfémák szintjén, hanem lexikailag is megerősítést nyer: *játszom én és táncolok; játszom én és néha este / fölkelek*. Világos tehát, hogy a vers kezdőszava a *játszom* szóalak ismétlése, valamint többszörösen kiemelt versbeli elhelyezkedése miatt a szövegnek nemcsak tematikus, hanem nyelvi alapja is. A szóformáról azonban a grammatikai jelöltség révén egyre inkább az *én* témájára helyeződik a hangsúly, ami a szubjektivitás kérdéskörét veti fel az értelmező számára. Benveniste nyomán szubjektivitásként határozhatjuk meg a beszélőnek azt a képességét, hogy szubjektumként tételezi magát, vagyis a beszédben *én*-ként hivatkozik magára. A nyelvben lévő szubjektivitás felszínre hozásának kiindulópontjai a személyes névmások, hiszen az *én* névmás semmilyen lexikális egységet nem nevez meg, tehát nyelvi természetű dologra utal, amennyiben kizárólag az aktuális megnyilatkozáson belül

<sup>136</sup> Németh G. Béla Kosztolányi szerepjáték-fölfogásával kapcsolatban (elsősorban a kései versek kapcsán) hangsúlyozza a Kant által megfogalmazott ismeretelméleti tényező, az *als ob* (vegyük úgy, mintha; tegyük fel, mintha) mozzanatát. NÉMETH G. Béla: *Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 16–27.

<sup>137</sup> A *játék* szó jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a TESz megfelelő címszavával (II. 265).

tesz szert referenciára. Mindez azt mutatja – vonja le következtetését Benveniste –, hogy az ember a nyelvben és a nyelv által konstituálódik szubjektumként.<sup>138</sup>

Az *én* személyes névmás gyakorisága, az egyes szám első személyű igealakok és birtokos személyjelek a játszó szubjektum játék folyamatának önreflexív jellegét hangsúlyozzák. A vers játszó alanya gyermekként definiálja önmagát, ami a kezdeti életszakaszban öntudatra ébredő szubjektum képével kapcsolódik össze a szövegben: „*Játszom két színes szememmel, / a két kedves, pici kézzel, / játszom játszó önmagammal, / a kisgyermek is játékszer*”.

Noha ismeretes az az elméleti álláspont, amely szerint a játék szubjektuma nem a játékos, hanem a játék maga – és amely megközelítés ennek következményeként a játszó alany háttérbe szorulását hangsúlyozza a játékkal szemben<sup>139</sup> –, véleményem szerint a versszövegben éppen a játék folyamatában öntudatra ébredő alanyiség érhető tetten. Ezt jelzi, hogy a *játék* szó ismétlődése egyre erősebben kapcsolódik össze az *én* nyelvi jelöltségével. Összhangban áll ezzel Kosztolányi játékértelmezése, aki a gyermeki játékot éppen világmegismerő funkciója okán különbözteti meg a felnőttek játékától, melynek célja az önfeledt szórakozás: „A gyermekeknek a játék nem céltalan, s sem az üdülés, sem a szórakozás gondolata nem lappang mögötte, hanem a tanulásnak, az emberlétért való vágyak szívós küzdelme.”<sup>140</sup> A játékban a gyermek számára „az egész világ mélységes rejtelme megnyílik”, ami meglátásom szerint az önértelmezés elengedhetetlen feltétele.

A játékeszközként megjelenő tükör tovább erősíti a versben az önreflexió folyamatát, amennyiben fizikai tulajdonságai révén megkettőzi, adott esetben megsokszorozza az eredeti objektumot. Ezáltal a tükröződés jelenségének létrehívójaként működik, ami az önismeret ösfenomenjeként értelmezhető.<sup>141</sup> A tükröző tükör – mivel egyszerre jelzi a látó személyt és a látottat – lehetőséget ad az „én”-nek arra, hogy fizikai valójának „megkettőződése” révén tudatosítsa saját létét. Megvilágítóak lehetnek itt Lacan szavai, aki az én funkciójának kialakításában fontos szerepet tulajdonít a tükörnek: „A tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk,

<sup>138</sup> BENVENISTE, Émile: *Szubjektivitás a nyelvben*. (Ford. Z. VARGA Zoltán). In *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla. Bp.: Osiris 2002. 59–64.

<sup>139</sup> „A játék igazi szubjektuma (s ezt még az olyan tapasztalatok is nyilvánvalóvá teszik, ahol csak egyetlen játszó szerepel) nem a játékos, hanem a játék. A játék az, ami a játékost hatalmában tartja, ami behálózza a játékba, ami játszatja.” GADAMER, Hans-Georg: *A játék fogalma*. In Uő: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. (Ford. BONYHAI Gábor). Bp.: Gondolat 1984. 91. Mivel Gadamer a *játék* fogalmát az esztétikai viszony leírásával kapcsolatban használja, velem ellentétben kérdésfeltevése nem a játék és a játszó szubjektum viszonyának vizsgálatára, hanem a játék létmódjára irányul. A játék Gadamer számára nem az alkotó és nem is a játszó szubjektum viselkedését vagy lelkiállapotát jelenti, hanem magának a műalkotásnak a létmódját.

<sup>140</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A játékról*. In Uő: *Álom és Ólom*. i. m. 64. Az *Aranysárkány* című regényben Novák Antal ugyanerre a következtetésre jut: „A játék komoly dolog. Mindig az életet jelképezi. Ez vezeti be a gyerekeket az életbe. Csak játszva tanulhatunk”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranysárkány*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes regényei*. i. m. 291.

<sup>141</sup> Kerényi Károly hívta fel a figyelmet a „tükröző tükör” elsődleges voltára a „tudó tükör”-rel és a „ható tükör”-rel szemben. KERÉNYI Károly: *A tükröző tükör*. In Uő: *Az égei ünnep*. Bp.: Kráter Műhely Egyesület 1995. 103.

abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis ez nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz...”. (Kiemelés az eredetiben.)<sup>142</sup>

Amellett, hogy a versben a *tükör* szó konkrétan is megjelenik („a *tükörrel fényt hajítok*”; „*látszom fénybe és tükörbe*”), jelenlétére több szövegrész utal. A „*játszom két színes szememmel*”, illetve a „*játszom játszó önmagammal*” sorok elsősorban az önmagát szemlélő, önmaga tükörképével játszó gyermek tevékenységéként nyernek értelmet, míg a „*látszom én, mint sok dolog*” sor, illetve a „*látszom fénybe*” sorkezdet a benne visszatükröződő jelenségek révén utal a tükörrre. A szubjektum tükröződését hangsúlyozó *látszom* ige anaforikus ismétlése a 'magamat látom', illetve 'engem látnak' jelentésmozzanatok révén az *én* megkettőződését, önmagán kívülségét jelzi. A tükörrel folytatott játék során a játszó alany átmenetileg maga is játéktárggyá válik, ami az *én* kivetüléseként szintén egyfajta megkettőződéséért értelmezhető: „*Játszom két színes szememmel, / a két kedves, pici kézzel, / játszom játszó önmagammal, a kisgyermek is játékszer.*” A „*látszom én, mint sok dolog*” hasonlat szintén a játszó gyerek és annak játéktárgyai közt von párhuzamot.

Az önreflexió folyamatának első lépéseként tehát az *én* megkettőződéséről, önmagán kívülre kerüléséről beszélhetünk, ami az önlátás, önmegismerés és önmegértés előfeltétele. Mivel a játszó alany önmaga számára a játék nyomán válik láthatóvá, és személyisége a játékban ölt formát, látszó volta az önreflexió szempontjából kiemelt jelentőségű. A szövegben játékeszközként megjelenő tükör tehát tükröző tevékenységén keresztül válik a versben játszó alany önreflexiójának médiumává.

## A JÁTÉK KÖRKÖRÖSSÉGE

A vers tematikus alapját képező játéktértelemezéseket a vers diszkurzívája a *körköröség* szemantikai jegyén keresztül rendezi egységbe. Amellett, hogy a versben megjelenő játékok többsége kereksege vagy gömbszerűsége révén rendelkezik a körköröség attribútumával, belső formájuk vagy hangzásuk révén egymásnak nyelvileg is ekvivalensei. *Gomb* és *gömb* szavunk etimológiai rokonsága a hangformai egyezésen keresztül ma is hallható: a két szó eredetét tekintve ugyanannak a szónak mély-, illetve magas hangrendű változata, jelentésében e két főnév egymás szinonimájaként is használatos. A szócsaláddhoz tartozik még *gömbölyű* szavunk külső formai egyezése, illetve belső formai 'gömb alakú, kerek' jelentése révén, melyet a versszöveg a játék egyik alapvető tulajdonságaként nevez meg. A gyöngy geometriai szempontból szintén gömb, emellett a szó részleges hangformai megfelelése kvázietimológiai kapcsolatba hozza *gömb* szavunkkal. A versbeli játéktárgy másik jellemzője (*gyöngyörű*) eredeti 'gyöngyhöz hasonló, gyöngyszerű' jelentésén keresz-

<sup>142</sup> LACAN, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.* (Ford. ERDÉLY Ildikó, FÜZESSÉRY Éva). In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása.* i. m. 65–69. Látni fogjuk, hogy a Kosztolányi-szövegben az identifikáció nem közvetlenül, hanem közvetett módon megy végbe, mivel itt az önazonosság kialakításának folyamatában a tükörkép szemlélése az első állomás csupán.

tül szemantikai emlékezete révén kapcsolódik az iménti szósorhoz. Ma használatos 'csodaszép' jelentése szintén a játék attribútuma a szövegben. *Gyűrű* szavunk elsődleges jelentése 'ujjon viselt, karika alakú ékszer', amit külső hasonlóságon alapuló névátvitel eredményeként bármilyen karika alakú tárgyra használhatunk.<sup>143</sup>

Az imént vizsgált szavak hangformai-szemantikai összetartozása versbeli elhelyezkedésük felől is megerősítést nyer, hiszen a játékot jellemző két melléknév (*gömbölyű, gyönyörű*) a vers második sorában, míg a kerekesség képzetét aktivizáló tárgyak (*gomb, gömb, gyöngy, gyűrű*) a vers ötödik sorában olvashatók. A két sor összetartozását a *gyönyörű – gyűrű* rímpár is érzékelteti, mely azon túl, hogy felerősíti a sorokat alkotó szavak akusztikai-fonetikai hatásmechanizmusát, a hangzás által előhívott közös szemantikai emlékezetre irányítja a befogadó figyelmét.<sup>144</sup>

Fizikai hasonlósága révén több „játéktárgy” (nap, bokor, szem), sőt maga a játék-folyamat is a körkörösség attribútumával bír. A nap körkörösségét erősíti a nap – aranypénz metafora, amit nemcsak az aranyszín, hanem a kerekesség is motivál, míg a *bokor* és a *szem* hozzávetőleges kerek formájuk, illetve kör alakú stilizált ábrázolásuk révén kapcsolhatók a körformához. A játék mint tevékenység körkörössége a „*játszom egyre körbe-körbe*” sorban explicit módon, a *kör* szó ikerítése által különös nyomatékkal fejeződik ki, míg a „*játszom én és táncolok*” sor több szempontból is jelzi a játék folyamatának körkörösségét: egyfelől a táncon keresztül, mely eredeti formájában szintén körkörös mozgás, vagyis körtánc volt, másfelől pedig játék és tánc eredendő összefüggésén keresztül.<sup>145</sup> A kezdet és vég szétválaszthatatlanságát kifejező kör a tökéletes forma, a teljesség szimbóluma. A játékfolyamat – mely sajátos rendet teremt, és a zavaros életbe egyfajta időleges, elhatárolt tökéletességet visz – szintén ezt a tökéletes formát hozza létre körkörös jellegén keresztül.

Az önmagával, saját szemével játszó gyermek versbeli képe világosan jelzi, hogy a játék folyamatának egyik alapvető eszköze a tükör, mely a versbeli játék körkörösségének alapmetaforája a szövegben, egyfelől fizikai, másfelől nyelvi megjelenésén keresztül. A tárgy korai formája ugyanis a **kerek fémtükör**, amelynek körkörössége az égitestek körformája révén motivált, míg nyelvünk *tükör* szava nemcsak hangformájában (*tükör*), de belső formai **'valami kerek tárgy'** jelentésén keresztül is a körkörösség képzetét őrzi. Világos tehát, hogy a versszöveg első sorai a tárgyi értelemben vett játék definiálásával a *tükör* szó történeti szemantikumát

<sup>143</sup> Az itt vizsgált szavak jelentésével és eredetével kapcsolatban mondottakat vö. a TESz megfelelő címszavaival.

<sup>144</sup> Mint ismeretes, Kosztolányi lírájában a rímhelyzetben lévő jelentők hasonlósága a jelentettek között is (szemantikai) kapcsolatot teremt: „A szellem a szokott korlátok híján titkos kapcsolatokat lel. Az, hogy két merőben mást jelentő szó a külső idomban egyezik egymással, s hangzása révén testvérré válik, ami annak előtte idegen volt, biztató és bátorító jel számára, hogy a héj mögött talán a dolgok ősi lelke, az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *A rím bölcselete*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 472.

<sup>145</sup> „Ilyenkor mindig valami ide-oda mozgásra gondolunk, mely nem kötődik semmilyen célhoz, melyet elérve befejeződne. Összhangban van ezzel a Spiel [játék] szó eredeti jelentése is, a tánc, mely még ma is sok szóalakban él tovább (például a „Spielmann” szóban [= „zenész”, „lantos”, „regös”]). A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződne, hanem állandó ismétlődésben újul meg... A játék a mozgás végrehajtása mint olyan.” GADAMER, Hans-Georg: *A játék fogalma*. In Uő: *Igazság és módszer*. i. m. 89.

keltik életre, míg a játékfolyamat körkörös jellegének kimondásakor elsősorban a szó külső formája aktivizálódik. Ezt a **tükrörbe** – **körbe** rímpár teszi lehetővé, ami a sorvégi összecsengés révén a két szó részleges hangalaki azonosságára, és ezáltal a közös szemantikai emlékezetre irányítja a befogadó figyelmét.<sup>146</sup>

Az általunk vizsgált szöveg mint diszkurzíva tehát a *tükör* szóból bomlik ki. A szó külső és belső formájának aktivizálásával a versbeli játék lehetséges értelmezései nyelvileg válnak motiválttá. Ebben a nyelvi automatizmust felülíró tevékenységben azonban már nem a tükrör tükröző funkciója révén öntudatra ébredő versalany, hanem az alkotás folyamatában mint nyelvi cselekvésben megképződő szövegsubjektum épül fel, melynek nyelvi természetéből adódóan nincs léte a szövegen kívül.<sup>147</sup>

## A TÜKRÖZŐ TÜKRÖR – A DIONÜSZOSZ-MÍTOSZ MEGIDÉZÉSE

„A tükrör nemcsak tükröz, hanem meg is változtat.”<sup>148</sup>

Mint láttuk, a szöveg alapmetaforájaként megjelölt tükrör elsődlegesen tükröző tevékenységén keresztül válik értelmezhetővé, és éppen e funkciója által képes a Dionüszosz-mítosz megidézésére. Irodalmi és képzőművészeti források egyaránt bizonyítják, hogy a tükrörnek fontos szerepe volt a gyermek Dionüszosz meggyilkolását közvetlenül megelőző mitikus és rituális történetben: a barlangban a gyermek trónra ültetésekor két Kurés táncolt kivont karddal a trón körül, miközben egy térdelő nőalak tükröt tartott a férfimód följazott fiú elé.<sup>149</sup>

A gyermek isten átesett ugyan a szétदारaboláson, mégis védve volt a megsemmisítéssel szemben, éppen a tükrör által létrejött találkozás segítségével, mely a feldarabolandó isten önmagára való emlékezését elősegítve megteremtette az újjáéledés lehetőségét: „Ha a gyermek Dionysos a játéka között tükröt is tartott, s a meggyilkolása előtt megpillantotta magát benne – s ezt tették a beavatottak az ő mintájára –, akkor ez mentette meg őt”.<sup>150</sup> Világos tehát, hogy a tükrör – tükröző funkcióján keresztül – az isten újjászületésének és ezáltal a rítus körkörös ismétlődésének letéteményese. A versbeli játék és a rituális tevékenység között egyrészt ez a körkörös ismétlődő jelleg, másrészt a *tánc* tevékenysége teremt kapcsolatot. A gyermeki és

<sup>146</sup> Ez a rímpár más Kosztolányi-versben is megjelenik: „A lelkem oly kihalt, üres, / mint éjjel a tükrör. // Holtan világít egymaga / a bűvös fényű kör.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *A lelkem oly kihalt, üres*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 304. (Kiemelés É. L.) Ez a versrészlet a rímhelyzetben lévő szavak metaforikus kapcsolatán keresztül szintén azok belső formai egyezését hangsúlyozza.

<sup>147</sup> A szövegsubjektum fogalmának használatával kapcsolatban vö. HORVÁTH Kornélia: *Nyelv és szubjektum a lírában*. (Oszip Mandelstam és József Attila költészetéből vett példák) In *A szótól a szövegig és tovább...* i. m. 165–202.

<sup>148</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nero, a véres költő*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes regényei*. i. m. 100.

<sup>149</sup> Vö. KERÉNYI Károly: *Dionysos és társnői*. In Uő: *Görög mitológia*. i. m. 166.

<sup>150</sup> KERÉNYI Károly: *A tükröző tükrör*. In Uő: *Az égei ünnep*. i. m. 109–110.

a mitikus játék közti kapcsolat kultúrtörténeti szempontból nyilvánvaló: „Huizinga minden kultúrában felkutatta a játék mozzanatát, s különösen kidolgozta a gyermek és az állatok játékának összefüggését a kultusz »szent játékával«”.<sup>151</sup>

Az orphikus történet a gyermekisten játékait is felsorolja – kocka, labda, pörgettyű, aranyalma, kereplő, gyapjú –, melyek a felavatás jelképeivé váltak.<sup>152</sup> A fiúisten játékeinak többsége szintén rendelkezik a kerektség attribútumával: a labda és az aranyalma geometriai formája révén, míg a pörgettyű és a kereplő az általuk realizált körkörös mozgáson keresztül. A Dionüszosz-mítosz megidézése tehát nemcsak a játékeszközként megjelenő tükröző tükrön, hanem a versszövegben és a mitikus történetben megjelenő többi játék közös attribútuma révén is reflektált.

Fontos momentum továbbá, hogy a megidézett mítosz esetében gyermekistenről van szó, akinek kultuszában a gyermekség állapota különösen fontos.<sup>153</sup> Mint láttuk, a vers játszó alanya szintén gyermekként definiálódik, olyan gyermekként, aki a tükörrel való játékon keresztül indul el az önreflexió útján.

A vers zárata („*s játszom, hogy akik alusznak, / gyerekek*”) – ami az alvó családtagokon túlmenően a halottakra történő utalásként is értelmezhető<sup>154</sup> – szintén a gyermek Dionüszosz mitikus funkciói révén nyer magyarázatot. A saját önazonosságát felfedező gyermeki tudat még lét és nemlét határán mozog, éppúgy, ahogy az életről távozó tudata. A gyermekisten alakjában mítoszának alvilági vonatkozásain keresztül e két funkció egyesül: „Az az állapot, amelyet a gyermek képnél át nézve úgy irtunk körül, hogy: a nem-léttől még teljesen el nem szakadva – mégis lenni, körülírható így is: a léttől még teljesen el nem szakadva – mégsem lenni. Az elköltözött embereknek ezt az állapotát is gyermekistenek képe fejezi ki antik sírokon. [...] És itt, ugyanebben a síri világban vagyunk Dionysos sötét színének legmélyebb árnyalatában. Nincsen szimbóluma, amely síri ábrázolásokon ne jelenne meg és ne jelenítené meg őt. Amit az antik ember öbénne tudott, az nemcsak az imént leírt állapot két irányának lebegő egyensúlya volt – keletkező gyermekek és elszálló lelkek lebegése lét és nemlét között – hanem a lefelémenő irány biztos megfordulása: kibontakozása a legmagasabbá, a legerősebb előlépése a leggyengébből.”<sup>155</sup>

Látjuk tehát, hogy a szöveg diszkurzív középpontjában álló tükör a vers alanyának és a mítosz szereplőjének metaforikus viszonyát teremti meg tükröző funkciója által. A „*Látssom fénybe és tükörbe*” sorban a megidézett mítoszon keresztül

<sup>151</sup> GADAMER, Hans-Georg: *A játék fogalma*. In Uő: *Igazság és módszer*. i. m. 89.

<sup>152</sup> KERÉNYI Károly: *Dionysos és társnői*. In Uő: *Görög mitológia*. i. m. 166.

<sup>153</sup> „Egyetlen görög isten kultuszában sem merül fel olyan fontossággal a gyermekség állapota, mint a Dionysoséban.” Omerou umnoi. *A homéroszi himnuszok Hermészhez, Pánhoz, Dionysoshoz*. Bev. KERÉNYI Károly Bp.: Officina 1939. 80.

<sup>154</sup> Úgy vélem, hogy a ciklus többi versének ismeretében semmiképpen sem indokolatlan a halál motívumának bevonása az értelmezésbe. Az *Ó, a halál* kezdetű versben a halál képe a gyermek és a játék motívumokkal kapcsolódik össze: „*Ó, a halál. / Mi ismerjük csak, pici gyerekek. [...] Ó, a halál. / A játszótársunk és tréfál velünk. [...] Mi gyermekek, mi küszködünk vele, / s játékpuskánkat fogjuk ellene.*” (KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 109.) Az *En öngyilkos leszek...* kezdetű versben a halál mély álomként ábrázolódik: „*Akkor aztán sírhatnak miattam, / leragadt szemmel, sárgán, mélyen alszom.*” (KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 123.)

<sup>155</sup> Omerou umnoi. *A homéroszi himnuszok Hermészhez, Pánhoz, Dionysoshoz*. i. m. 82.



a vers alanya önmagát Dionüszoszként pillanthatja meg. Az *én* megkettőződését létrehozó, és ezáltal önreflexióját tematikus szinten is elindító tükör Dionüszosz alakján – azaz a mítosz megidézésén – keresztül válhat a szubjektum önértelmezésének nyelvi lehetőségévé. A lírai alany és a mitológiai hős közt létesülő metaforikus kapcsolatot egyfelől gyermeklétük és gyermekjátékaik hasonlósága, másfelől a tükör által ily módon megteremtődő önazonosságuk motiválja, tevékenységeik közt pedig a körköröség – a versbeli játék körkörös jellege, illetve a rítus eredendő körkörösége – hoz létre megfelelést. A vers szimbólumrendszerén keresztül tehát – a *Miklóska* című novella értelmezése kapcsán feltárt jelenséghez hasonlóan – az önazonosítás folyamatába a mással való azonosulás mozzanata épül be. Az *én* ugyanis „a szubjektivitást csak azon jelek hosszú kerülőútjával éri el, melyeket e szubjektivitás a kultúra műalkotásaiban önmagából kitermelt”.<sup>156</sup>

## APOLLÓN ÉS DIONÜSZOSZ HARCA ÉS EGYSÉGE

A versen végigvonuló fény-árnyék oppozíció Dionüszosz mitológiai alakján kívül Apollón képét is megidézi. A két istenség ambivalens kapcsolata szimbólumaikon keresztül tematizálódik a szövegben, elsősorban a „*búvócskázom minden árnnyal / ... / a fénnnyel, mely tovaszárnnyal*”, „*a tükörrel fényt hajítok / ... / s a nap – óriás aranypénz – / hirtelen ölembe roskad*”, valamint a „*látszom fénybe és tükörbe*” sorokban. A *tovaszárnnyal fény* többszörösen utal Apollónra, egyfelől az istenség melléknevét felelevenítve (szárnyas), másfelől az isten szimbólumán keresztül (fény). Nietzsche egyik korai műve alapján Apollónt nevezhetnénk „a *principium individuationis* fenséges istenképének, kinek mozdulataiból és pillantásából mardékaltalanul szól hozzánk a »látszat« teljes gyöngyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt”.<sup>157</sup> (Kiemelés az eredetiben.) Ez az idézet két fontos dologra világít rá az istenséggel kapcsolatban: egyfelől arra, hogy személyétől elválaszthatatlan az

<sup>156</sup> RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig*. In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. i. m. 241.

<sup>157</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. (Ford. KERTÉSZ Imre). Bp.: Európa 1986. 28. Nietzsche művének „összeolvasása” Kosztolányi versével semmiképp sem indokolatlan, hiszen Kosztolányi egyik 1912-es cikke arról tanúskodik, hogy ismerte *A tragédia születését*: „[Hauptmann] átélte a régi mítosz titokzatos metafizikáját. Az apollóni nyugalmat s a dionüszoszi mámort. Ez a kettősség, ez a görög dualizmus, melyet Nietzsche-vel csak legújában kezdünk érezni: a görög világosság és a görög titokzatosság”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ércnél maradandóbb*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp. 1975. 246. A szakirodalom Nietzsche hatását Kosztolányi gondolkodásának fejlődésében az egyik legalapvetőbb impulzusnak tartja, a Nietzsche-re való első hivatkozások pedig 1904-ből, tehát még a vers keletkezését megelőző időből valók. Az 1904 és 1907 közötti pár évet a Nietzsche-életművel való intenzív ismerkedés éveiként tartják számon. Vö. LENGYEL András: „*Csillogó felületek gyöngyhalásza*” (*Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai”*) című cikkével. In *Uő: Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*. i. m. 54–99. Németh G. Béla éppen Kosztolányi szerepjáték-fölfogása kapcsán említi a Nietzsche-hatást: „Van, lehet köze – mint Babits egyik legértékesebb művészetelméleti cikkének, a *Játék filozófiá-*nak is – a Bergson-féle, időt lebírni kívánó életintenzitáshoz, s a Nietzsche-féle dionüszoszi sorsvállalás kultuszához is, hisz mindkettőjük jól ismerte, s az utóbbi kedveltjei közé is

individuum fogalma, másfelől pedig ő az apollóni álomállapot – a szép látszat állapotának – megteremtője, amennyiben jövendőmondó istenként az álmok és a belső fantáziavilág fölött is uralkodik.<sup>158</sup> Ennek értelmében a vers zárósorában megjelenő alvó gyermekek képe – amit átvitt értelemben a halottakra történő utalásként értelmeztünk – nemcsak Dionüszosz, hanem Apollón alakján keresztül is interpretálható. Az alvást, és tőle elválaszthatatlanul az álmot, gyakran egyfajta határhelyzetként, lét és nemlét érintkezésének köztes mezejeként értelmezik, némileg hasonlóan az önnön létezését tudatosító gyermeki tudat, vagy a létből éppen távozó ember tudatához, ami szintén a lét határszituációjaként jelenik meg a számunkra. (Dionüszosz gyermekisten mitológiai alakjában éppen e két határhelyzet egyesült.) Ennek értelmében a vers utolsó sorában – a gyermek, az alvás és a halál képen keresztül – az *én* határhelyzete különös nyomatékkal fejeződik ki.<sup>159</sup>

Ismeretes, hogy látszat és valóság kettősségének feloldása, illetve a mélységgel szembeállított felület felértékelése mily fontos eleme Kosztolányi gondolkodásának: „A harmadik út, amely Nietzsche téziseinek elfogadása nyomán megnyílt, a »látszat világ« és az »igazi világ« teoretikus azonosítása, következőképp a felület felértékelése. Itt persze, maga Nietzsche is tett egy további lépést: a *Bálványok alkonya* már idézett tézise („A »látszat« világ az egyetlen világ”) magában foglalja mindazt, ami – látni fogjuk – Kosztolányi számára is különösen fontos lett...”<sup>160</sup> Lengyel András a *Szavak* című verset idézve megállapítja: „1922-ben pedig azt a tapasztalatát rögzítette, hogy »Itt lenni nem lehet, csak *látszani* / és élni-halni nem, csak *játszani*«. Kétségtelen persze, hogy – versekről lévén szó – e sorok létrejöttében a formaképzés szükségességei éppúgy alakítólag hatottak, mint a látszat-elvűség intellektuális (nietzschei) sémája”.<sup>161</sup> (Kiemelés É. L.) Ha az iménti versrészletet az általunk vizsgált 1910-es költeménnyel összevetjük, megállapíthatjuk, hogy a látszat-elvűség, látszat és valóság kettősségének feloldása már az életmű egészen korai szakaszában jelen van. Amint azt már hangsúlyoztam, a *játszom* és *látszom*

tartozott”. NÉMETH G. Béla: *Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 25.

<sup>158</sup> Vö. NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 27.

<sup>159</sup> Rába György hívta fel a figyelmet arra, hogy Kosztolányi „ciklusa, *A szegény kisgyermek panasza* egy lezárt életszakaszt változtat olyan térré, amelyben a lét számos határhelyzete kinagyítható”. Ilyen határhelyzetként fogható fel a *tánc* és az *álom* is. RÁBA György: *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé. Babits és a százéves Nyugat költői*. Bp.: Argumentum 2008. 10.

<sup>160</sup> LENGYEL András: „*Csillogó felületek gyöngyhalásza*”. In Uő: *Játék és valóság közt*. i. m. 90–91.

<sup>161</sup> LENGYEL András: „*Csillogó felületek gyöngyhalásza*.” In Uő: *Játék és valóság közt*. i. m. 93. Bori Imre monográfiájában szintén Nietzschét nevezi meg Kosztolányi fő eszmei támaszaként, elsősorban Nietzschének az igazságról és a látszatról, valamint az álomról kifejtett felfogása miatt. Vö. BORI Imre: i. m. 60. Itt jegyzem meg, hogy a Szépirodalmi Könyvkiadó 1980-ban kiadott gyűjteményes verseskötetében a Lengyel András által idézett sorok hibásan szerepelnek. Mivel a *látszani* helyett is *játszani* olvasható, a nyomtatási hiba következtében éppen a fent bemutatott jelenség sikkad el. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szavak*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 527. (A kiadó korábbi, 1971-es kötetében a *látszani* – *játszani* rímpár olvasható.)



lexémák epanodoszt, azaz tükrös struktúrát alkotó soreleji ismétlése („*Játszom én és táncolok, / látszom én, mint sok dolog. / Látszom fénybe és tükörbe, / játszom egyre körbe-körbe*”) az elemzett versben sem magyarázható csupán formaképzési szükségszerűséggel, s a reddícióként is felfogható tükrös-anaforikus ismétlés a két szó eredendő összetartozására világít rá mind a versben, mind az életműben. A versben tehát a látszatelv első megfogalmazását kell látnunk, ami több versen keresztül végül is az *Esti Kornél éneke* felé mutat.<sup>162</sup>

Mint láttuk, a „*játszom én és táncolok*” verssor színészi játékként is értelmezhető, és mint ilyen a két istenség megidéződését a játékfogalom újabb jelentései felől (színmű, színészi játék, művészet) teszi motiválttá a dráma műfaján, illetve a görög színház kialakulásán keresztül. Ismeretes, hogy Dionüszosz március végi ünnepén – a Nagy Dionüsziaikon – kecskebőrbe öltözött énekesek kara tánc kíséret mellett különleges dalokat, ún. dithüramboszokat adott elő. Ezekből fejlődött ki a görög tragédia, míg a vidéki Dionüsziaák tréfás dalaiban a komédia elődjét kell látnunk. A versbeli játék ebből az aspektusból a művészi tevékenység és a művészet metaforájaként válik értelmezhetővé. Tudjuk, hogy Nietzsche a művészetet a játékból eredeztette,<sup>163</sup> és a műalkotás létmódját Gadamer is a játékból kiindulva közelíti meg.<sup>164</sup> Huizinga, aki kultúrtörténeti szempontból vizsgálja a költészetet, szintén játék és költészet eredendő összetartozását hangsúlyozza. „A költészet eredeti funkciójában, mint a korai kultúra tényezője játéokban és játékként születik.” „Minden, ami költészet játékból lett: az istentisztelet szent játékából, a lényegkérés ünnepi játékából, a verseny harci játékából, dicsekvésből, ócsárlásból és gúnyból, az ügyesség és ész játékaiból.”<sup>165</sup> Egybehangzik ezzel Kosztolányi játékkértelmezése is, aki Huizingához, Nietzschehez és Gadamerhez hasonlóan a művészetet szintén a játékból eredezteti: „A gyermek küzd, a felnőtt pedig üdül és játszik. Ezek az elmentétek azonban csakhamar kiegyenlítődnek a játéknak abban a művészi értelmezésében, melyet Schiller *Spielbetrieb*-nek nevez, Spencer művészeti elméletének alapjául vesz fel, és amelyre Karl Groos egy egészen önálló elméletet épít. A játék nemcsak hogy nem lealacsonyító, hanem a legnemesítőbb minden ösztön közül, mert belőle a művészet csirái fejlődnek ki”.<sup>166</sup> (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>162</sup> Lásd az *Esti Kornél éneke* következő sorait: „*Hát légy üres te s könnyű, / könnyű, örökre játszó, / látó, de messze-látszó.*” (Kiemelés É. L.) A verset idézi és az említett kontextus tükrében elemzi LENGYEL András: i. m. 95. A két szó rímhelyzetben való megjelenésére lásd még: „*A játszótársam, mondd, akarsz-e lenni, / akarsz-e mindig, mindig játszani, / akarsz-e együtt a sötétbe menni, / gyerekszívvél fontosnak látszani.*” (Kiemelés É. L.) KOSZTOLÁNYI Dezső: *Akarsz-e játszani.* In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei.* i. m. 248.

<sup>163</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Nietzsche – az ezredfordulón. A „végtelen interpretáció” történetisége: nyelviség és antropológia között.* In Uő: *Szöveg – medialitás – filológia. Költésztörténet és kulturalitás a modernségben.* i. m. 39.

<sup>164</sup> „Az antik művészetelmélet, mely minden művészetet a mimézis, az utánzás fogalmára alapozott, szintén a játékból indult ki, mely mint tánc, az isteni megmutatása”. GADAMER, Hans-Georg: *A képződménnyé való átváltozás és a totális közvetítés.* In Uő: *Igazság és módszer.* i. m. 95.

<sup>165</sup> J. HUIZINGA: *Homo ludens.* (Ford. MÁTHÉ Klára). Athenaeum 1944. 131; 138.

<sup>166</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A játékról.* In Uő: *Alom és Ólom.* i. m. 66.

Nietzsche az egész ókori görög irodalmat e két isten kölcsönösen egymásra ható viszonyából eredezteti, az apollóni és dionüszoszi művészet közti eredendő különbséget pedig *a szubjektum kérdéskörével* kapcsolja össze. Apollón a principium individuationis isteneként meghúzza az egyén határait, az önismeret és a mérték követelményével elválasztja egymástól az istenek és emberek világát, míg a dionüszoszi önfeledtség állapotában az individuum elenyészik és az istenivel egyesül: „A szüzek, akik babérággal a kezükben ünnepi menetben Apollón templomához vonulnak és közben körmeneti énekeket énekelnek, maradnak, akik voltak, és megőrzik rendes, polgári nevüket: a dithürambikus kar átváltozottak kórusa, akik polgári múltjukat, társadalmi helyzetüket tökéletesen elfelejtették.”<sup>167</sup> A dionüszoszi művészet feltétele tehát az empirikus-biografikus én önazonosságának feladása: „...a lírikus képei nem egyebek, mint ő maga, s mintegy csak önmaga különféle objektívációi, amiért is önmagát mint e világ mozgató középpontját „én-nek” mondhatja: csak-hogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapján nyugvó Én”.<sup>168</sup> (Kiemelés az eredetiben.) Az alkotó művésznek tehát el kell szakadnia személyes élményeitől, vágyaitól, hiszen „...a szubjektum, az akaró és egoisztikus céljait követelő individuum csakis a művészet ellenfelének gondolható el, nem pedig az okának és az eredetének. Amennyiben azonban a szubjektum művész, úgy máris megváltást nyert individuális akaratától, és mintegy médiummá lett”.<sup>169</sup> Látható, hogy Nietzsche szerint az alkotásfolyamatot az individuum feladásának folyamata előzi meg; az alkotásban felépülő új költői én (szubjektum) megszületésére kizárólag így van lehetőség.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 72.

<sup>168</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 50–51. Az *én-fogalom* pontosítása érdekében célszerű az eredeti szöveget idéznünk: „...so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objektivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt »ich« sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit”. NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Bd. 1. Köln: Könnemann 1994. 39–40. Ezzel egybehangzóan érdemes utalni Kosztolányira: „Mi igenis minden pillanatban, minden szónál és gesztusnál teljesen érezzük magunkat. Ha azt mondja egy poéta: »szomorú vagyok«, akkor ez a szomorúság nem egy perc szeszélye, hanem minden szomorúság, a szomorúság kvintesszenciája, az, ami kíséri életét, az, ami minden ember szomorúsága”. (Kiemelés É. L.) KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az új irodalom*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 278. „A nagy érzelm olomsúllyal kapaszkodik belénk, s megköti a szárnyainkat. Az igazi ihlet mindig távol visz tőle, hogy elvonatkoztathassuk magunkat a tárgyaktól; nem szubjektívvé tesz – mint ahogy ma legtöbbször hiszik, hanem objektívvé. Az ihlet technikai diszpozíció.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az ihlet pszichológiája*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 325.

<sup>169</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 53.

<sup>170</sup> Az *individuum* és a *szubjektum* fogalmának megkülönböztetése mindenképpen szükséges, hiszen „a személy nem kollektívum, de nem is individuum. A személy (a végtelen kicsiny és végtelen nagy között) az individuum és a kollektívum között van mint mind a kettőnek mértéke, mint szubjektum meghatározhatatlan, az igazság hordozója”. „A személy tudata nem egyenlő sem az individuális (becsvágy, érdek, boldogulás), sem a kollektív (ér-

A vers szimbólumrendszere jelzi Dionüszosz diadalát Apollón felett: „*a tükörrel fényt hajítok / ... / s a nap – óriás aranypénz – / hirtelen ölembe roskad*”. Ezek a versmondatok az individuum felszámolásaként értelmezhetők: a Dionüszosz istenhez köthető tükör „megöli” Apollónt, azaz a napot; a principium individuationis összeroskad, az *én* elveszíti önazonosságát, ami azonban egy új szubjektivitás megszületésének előfeltételeként is elgondolható. „*Elveszett az individuum*, minden határával és mértékével beleolvadt a dionüszoszi önfeledtségbe, és rég nem emlékezett már az apollóni szabályokra... És ilyenképpen, ahol csak a dionüszoszi áttört, az apollóni ott mindenütt megszűnt és megsemmisült”.<sup>171</sup> (Kiemelés É. L.)

Az imént idézett verssorokat ritmikai jelek is kiemelik. A szinte a vers egészen végigvonuló 4/3-as osztású hetes, illetve 4/4-es osztású nyolcas sorok ritmusa itt megtörik („*s a nap – óri | ás aranypénz – / hirtelen ő | lembe roskad*”), ami mindeképpen jelzés értékű az értelmező számára. Ismeretes az a verselméleti álláspont, mely szerint a ritmikai tendencia konzekvens ismétlődése monotonitáshoz vezet. A ritmikai elhajlás következtében az olvasói várakozás megtörik, a zeneiségét elvesztő ritmus pedig újra zenévé válik.<sup>172</sup> Az imént idézett sorokat nyolc felező nyolcas előzi meg, így azok ritmikai elhajlása mindenképp szembetűnő. Úgy vélem, a versritmusban lezajló változás szintén a dionüszoszi elv érvényesülését jelzi, amennyiben Nietzsche nyomán elfogadjuk, hogy a zene csak látszólag apollóni, valójában azonban dionüszoszi művészet: „Ha látszólag a zene már apollóni művészetként volt is ismeretes, egész pontosan mégis csupán a *ritmus hullámveréseként volt az*, melynek ábrázolóerejét apollóni állapotok megjelenítésére fejlesztették ki”.<sup>173</sup> (Kiemelés É. L.) Az idézett verssorokban tehát a ritmikai elhajlás következtében újra zenévé váló ritmus a dionüszoszi zenét juttatja érvényre.

dekközösség) tudattal. A személy tudata szubjektív és meghatározhatatlan.” HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum*. In Uő: *Arkhai és más esszék*. Szentendre: Medio 2000. 292; 294. Amikor a költői szöveggel kapcsolatban *szubjektumról* beszélek (Nietzsche és Hamvas Béla nézeteivel összhangban), mindig az alkotásfolyamatban empirikus *énjét* (individualitását) feladó és a saját *személy* voltát megteremtő szubjektumot értem rajta.

<sup>171</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 45.

<sup>172</sup> FARYNO elmélete alapján a ritmus hámosztatú struktúra, így megkülönbözteti a *metrumot* a *ritmikai tendenciától*, mely értelmezésében a konkrét ritmust jelöli, valamint harmadikként leírja a ritmus eltéréseit a tendenciától, amit *ritmikai elhajlásnak* nevez. Meglátásunk szerint jelentésképződésről ez utóbbi esetben beszélhetünk. Vö. FARYNO, Jerzy: *К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин, Евтушенко, Цветаева)*. Poznań: Studia Rossica Posnaniensia, zeszyt 2. 1971. 3–28. Lásd még: HORVÁTH Kornélia: *A versértelmezés ritmikai aspektusáról*. In Uő: *A versről*. Budapest: Kijárat 2006. 11–45. Faryno elméletének adaptálására ld. HORVÁTH Kornélia: *A versritmustól a nyelvi énköltésig*. (Puskin: Madárka). In Uő: *A versről*. i. m. 51.

<sup>173</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. i. m. 34.

## HATÁRHELYZETEK TALÁLKOZÁSA: A JÁTÉK ÉS A GYERMEK-LÉT MINT A KÖLTÉSZET METAFORÁI

A vers utolsó sora – „*s játszom, hogy akik alusznak, / gyerekek*” – többféle értelmezési lehetőséget kínál, ám ezeket szintaktikai és szemantikai alapon mégis eldöntetlenül hagyja. Ha a mondatban a játékot tevékenységként fogjuk fel, akkor az *azt játszom, hogy alusznak* vagy az *azt játszom, hogy gyerekek* kijelentések külön-külön értelmesek lennének, egybeolvasva azonban a második tagmondat kérdésessé teszi a játék tevékenységjellegét (*azt játszom, hogy az alvók gyerekek*). Amennyiben a játékot a tudat egyfajta szerepjátékaként értelmezzük, az *úgy csinállok, mintha gyerekek lennének azok, akik alszanak* kijelentést kapjuk. Ekkor arra irányul a kérdésfelvetés, hogy az alvók gyermekek-e vagy sem. Úgy vélem, a mondat megoldhatatlan grammatikai kétértelműsége, sajátos agrammatikalitása a benne figurálódó szavak értelmezésére szólít fel, s ennek alapjául az a korábbi észrevétel szolgálhat, mely szerint mind az *alvás*, mind pedig a *gyermek* képen keresztül olyan határhelyzet bontakozik ki a verssor kapcsán, mely lét és nemlét, reális és irreális határán lebeg.

A verssor első szava felerősíti ezt a „lebegést”, hiszen szintén egyfajta határként írható le. A *játék*, noha a mindennapi élet része, megakasztja a valóság menetét, és időleges, saját céllal bíró aktivitásként egy sajátos rendet megvalósító pseudovalóságot hoz létre, mely nem ellentéte, hanem sokkal inkább kiegészítője a való világnak. A játék helye és időtartama által is különválnak a közönséges élettől: „Játék közben elveszítjük az időérzékünket. Az évekből napok lesznek, a percekből századok, és a tér is eltolódik, kitágul, vagy összezsugorodik, játékaink magasba nőnek, és az ég lehajlik a szobánkra.”<sup>174</sup> Kosztolányi idézetéből világosan kitűnik, hogy a játék idő- és térélményünk átformálásával sajátos tudatállapotot hoz létre, mely nem egyszerűen leképezi, hanem sokkal inkább újratерemti és átértelmezi a valóságot. „A játék mély, édes, hipnotikus álom s jaj annak, aki felrezzent a valóságra. Akkor minden elveszik. Szürkévé hamuhodik a világ, megvakul az aranytócsa s az a székláb, amely egy kacsalábon forgó tündérvár volt, ismét székláb lesz. (...) Lábujihegyen menjetek el a játszó gyerek mellett, fojtsátok vissza a lélegzeteteket, nehogy megzavarjátok köreit s elfűjjátok kártyáit. *Alszanak ők, alkotnak, egy más-világot teremtenek és álmodnak.*”<sup>175</sup>

A játék éppen a világ megismerését és értelmezését célzó tudatformaként válhat a gyermek elsődleges tevékenységévé. Mint láttuk, a versben gyermekként aposztrofált versalany számára a játék az *én* öneszmélését teszi lehetővé, ami a lét és nemlét határán mozgó gyermeki tudat alapvető tapasztalata. Az álom szintén az önreflexió egyik lehetséges útja Kosztolányi értelmezésében, amennyiben elveszíti a korábban neki tulajdonított valóságpótló funkciót, és egyre inkább a *valósághoz vezető út* szerepét tölti be. Ennek értelmében az álommal kapcsolatban is elmondha-

<sup>174</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A boldog író. Aktuális feljegyzések Mikszáth Kálmán művészetéről*. In Uő: *Tükörfolyosó*. Bp.: Osiris 2004. 194.

<sup>175</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Gyilkos játék*. In Uő: *Innen-onnan. Írások A Hétből 1908–1916*. i. m. 138. (Kiemelés É. L.)

tó, hogy – a játékhoz hasonlóan – egy a valóságot kiegészítő másodlagos valóságot hoz létre, mely képes az önismeret elősegítésére.

A játék metafora különösen alkalmas a művészi alkotásfolyamat mechanizmusának bemutatására. Amellett, hogy a művészi tevékenység eredetére ad lehetséges magyarázatot, a játékban feloldódó individuум képe az alkotásban mint gyermeki játékban önazonosságát ideiglenesen feladó és identitását ismét felépítő szubjektumként válik értelmezhetővé. A művészből való feloldódás azonban aktív cselekvés, amikor az esztétikai tapasztalatba bevonódott szubjektum maga is értelmezői pozíciót tölt be.<sup>176</sup> Játék és művészi tevékenység közös vonása továbbá az *öncéltség*, amennyiben mindkét tevékenység saját törvényei szerint létezik és ítélt meg, azaz nem tölt be közvetlen referenciális és oksági funkciót.

Az önreflexiót elősegítő *tükör* szintén ambivalens természetű: a tükrözés által létrejövő *tükrkép* ugyanis reális és irreális határán lebeg. A tükrkép létezésének paradox volta éppen abban áll, hogy egy valóságos objektum megjelenítőjeként nem bír saját fizikai léttel. Mivel léte elválaszthatatlan attól, amit megjelenít, kérdés, hogy tekinthetjük-e reális létezőnek. A tükröződés jelenségét ugyanakkor – irreális természete ellenére – az önismeret ösjelenségeként határozhatjuk meg.<sup>177</sup> Ennek alapján úgy vélem, hogy a vers trópusai az önreflexió sajátos formáiként arra hívják fel figyelmünket, hogy az önmegértés, önmagunk újratemtése mindig valamilyen „kimozdított léthelyzethez”, határhelyzethez köthető.

A versben a valóságos és nem valóságos határán elhelyezkedő játék a gyermeki léthelyzettel kapcsolódik össze. Kosztolányi számára azonban a gyermeki határlét nem pszichológiai, hanem *nyelvi* természetű, és éppen emiatt válhat a játszó gyermek az alkotó költő metaforájává. A nyelvet tanuló gyermek a világhoz még *szemléleti úton közelít*, hasonlóan a költőhöz. A művész gondolkodásának ugyanis – amint ezt a bevezető értekezés elméleti fejezetben bemutatam – Kosztolányi értelmezésében az *érzékelés*, és nem a fogalomalkotás az alapja. A nyelvi határlét állapotában – vagyis a szemléleti alapú, képi gondolkodás következményeként – a gyermekhez hasonlóan tehát az alkotó költő is eleven valóságként tapasztalja meg a nyelv eredendő metaforikusságát, jelölő és jelölt kapcsolatának motivált természetét.<sup>178</sup> Mint látjuk, a szó művészete (a költészet) éppen amiatt válhat Kosztolányi

<sup>176</sup> „Elsősorban a játék strukturális fenomenológiáján keresztül leírható mozgás bizonyult alkalmasnak arra, hogy Nietzsche újraértelmezhesse a szubjektumnak azt az esztétikai tapasztalatát, amely (...) a wagneri *Gesamtkunstwerk* értelmében a »művészből« való feloldódás teljességeként következik be. Egészen az individuális *akarat* olyan fölszámolásáig, »ahol az én a hangulatban és mozgásban teljesen föloldódik s gyönyörteljes önfeledtségbe jut.« Ezzel az artikulálatlan feloldódással szemben Nietzsche mindenekelőtt annak a szubjektivitásnak – s vele az esztétikai tapasztalatba bevonódott szubjektum tevékenységének, interpretációs »elhelyezkedésének« – akart alakot adni, amelyet kezdetben már axiomatikusan a *Wille* fennhatósága alá helyezett.” KULCSÁR SZABÓ ÉRNŐ: *Nietzsche – az ezredfordulón*. i. m. 29.

<sup>177</sup> Vö. KERÉNYI Károly: *A tükröző tükrök*. In Uő: *Az égei ünnep*. i. m. 103–111.

<sup>178</sup> „Hipnotikus hatása van a szónak. A gyerekek mindegyik szimbólum. Ami a felnőttnek eszköz, az neki *varázsos játék*. A művész, aki jobban ismeri a szó és a fogalom kapcsolatát, mint a gyakorlati ember, nagyon közeledik a gyermek szószemléletéhez. Amikor ír, meglazul ez a merev kapcsolat, és – a fantázia ellenőrzése mellett – minden lehetségessé válik.

számára varázslatos játékká, mert képes a szó és fogalom kapcsolatának megújítására, jelölő és jelölt konvencionális viszonyának felülírására. A rim is ebben a másodlagos értelemben válik „nyelvi játékká” Kosztolányi költészetében: „*Az igazi rim* mindenkor könnyű és mindenkor *játék*... Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből. (...) Egy tárgy áll előttünk, s mi nem érezzük a súlyát, csak a zenéjét. Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat mással, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek, de egy magasabb princípiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján. Micsoda illúzió és micsoda felszabadulás. Annak a külső jelképe, hogy *a vers függetlenít minden realitástól*.”<sup>179</sup> (Kiemelés É. L.) A gyermek ennek értelmében azért tekinthető „született versfaragónak”, mert nyelvi érzékenységből adódóan még ösztönösen érzi a hasonló hangzású szavak hangalak által őrzött belső formájának szemantikai összetartozását. Ezzel összefüggésben a gyermek az időtlen ember metaforája, aki még kívül van a társadalmi meghatározottságon és annak nyelvi konvencióin. Bizonyos értelemben igaz az időtlenség a játékra is, így a játszó gyermek metaforáján keresztül az időtlenség különös nyomatékkal jut kifejezésre.

A nyelv (újra)teremtő természetén alapuló és ezáltal a realitástól függetlenítő költészet tehát szintén határhelyzetben van, amennyiben a referencia megkettőzősével új nyelvi-költői valóságot hoz létre: „Ekkor [ti. a serdülőkorban] történik az a lelki hasadás, mely valakit egész életre írni kényszerít, és a valóság fölé egy másik, elképzelt, de éppoly létező valóságot épített vele, az egyénisége fölé egy másik, elképzelt, de éppoly létező egyéniséget, mely nem *tükörképe* az előbbinek, hanem *álma*...”<sup>180</sup> (Kiemelés É. L.) Világos, hogy Kosztolányi szerint a költészet a realitással párhuzamosan létező valóságot teremt, s talán nem véletlen, hogy ennek leírásakor a *tükörkép* és az *álom* megnevezéseket használja. A művészet által megteremtődő valóság azonban az empirikus-biografikus én felszámolásával jár, ami egy új költői szubjektivitás (Kosztolányi szavaival egyéniség) megszületéséhez vezet.

A versen végigvonuló beszédmódbeli megkettőződés, mely a szöveg önreferencialitására irányítja figyelmünket, a versben megjelenő alkotó-én jelenlétét demonstrálja, mely sem az egyes szám első személyű versalannyal, sem pedig a biografikus szerzővel nem azonosítható. A tárgyi értelemben vett játék leírásánál megjelenő metaforák, illetve a játékfolyamatot bemutató sorok a gyermeki beszédmódot idézik, míg a vers ritmusa és rímszerkezete gyermekkorunk mondókáira emlékeztetnek. A vers töréspontjain azonban olyan „kiszólások” találhatók („*játszom ennen-életemmel*”; „*játszom játszó önmagammal*”; „*a kisgyermek is játékszer*”), melyek láthatóan eltérnek az uralkodó beszédmódtól, és a felnőtt megszólalásmódot idézik. Úgy vélem, az idézett sorok az alkotást gyermeki játékként definiáló alkotó személyiség autoreflexív megnyilvánulásaiént válnak értelmezhetővé.<sup>181</sup>

Itt kezdődik a szavak fölényes élete, a szavak kultúrája, a költészet.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *A! – Aszó*, In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 23–24. (Kiemelés É. L.)

<sup>179</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Rímszótár, rímek*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 595.

<sup>180</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Gyermek és költő*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 450.

<sup>181</sup> Szegedy-Maszák Mihály a kötet kapcsán ugyanerre a megkettőződésre hívja fel a figyelmet: „Kosztolányi lírai énje saját alkotó tevékenységére is vonatkoztat. A versfüzér



„Elérkeztünk arra a pontra, mikor az író már nemcsak tárgyat látja, melyet meg kell írnia, *hanem önmagát is, és pedig abban a pillanatban is, amikor ír*” – írja Kosztolányi a modern művészet kapcsán.<sup>182</sup> (Kiemelés É. L.) Ebben a kijelentésben a korábbi egységes én-felfogás helyett a későmodern széttöredezett és a posztmodern felé előremutató én-felfogása jut kifejezésre némiképp összhangban az értelmezés elején az *én* megkettőződéséről levont következtetésekkel.

Úgy gondolom, hogy a versszöveg három – egymástól többé-kevésbé jól elkülöníthető – alanyiság létrejöttét demonstrálja. A tükörrel játszó kisgyermek, azaz a lírai hős, a játék folyamatában, a tükör tükröző funkciója által megidézett istennel teremtődő metaforikus viszonyán keresztül tesz szert önazonosságra. A szöveg autopoétikus sorai a saját alkotói tevékenységét témává tevő költői én jelenlétére utalnak, míg a szöveg nyelvi metaforikájában a *tükör* szó külső és belső formáját verstémává tevő szövegsubjektum – a szöveg mint subjektum és a subjektum mint szöveg – épül fel, ami végső soron a szövegre mint nyelvi képződményre irányítja a befogadó figyelmét.<sup>183</sup>

Ennek értelmében a versszöveg a korábban vizsgált novellához hasonlóan az önértelmezést teszi meg témájává. „Az vagyok-e, akinek gondolom magamat? Nietzsche hatása valószínűleg főleg abban nyilvánul meg Kosztolányinál, hogy minduntalan visszatért ehhez a kérdéshez. Esti Kornél alakja arra emlékeztet, hogy *a személyiség önazonossága soha nem magától értetődő, az emberi én mindig osztott és teremtett*”.<sup>184</sup> (Kiemelés É. L.) Nem véletlen tehát, hogy Kosztolányi műveiben az önértelmezés, illetve ezzel kapcsolatban az *én* identitásának kérdése visszatérő téma. Kosztolányi poétikai elveit szem előtt tartva úgy látszik, hogy költői tevékenységének egésze az *én* újrateremtett önazonosságának, subjektum voltának kivívása körül forog.

egyik feltűnő jellegzetessége, hogy a szegény kisgyermek azonossága kérdésessé válik. Hol ő beszél, hol ő a szöveg tárgya.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 43–44. Kosztolányi e verse tehát a kötet sajátosságát saját szövegén belül modellálja.

<sup>182</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Új célok felé*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 273.

<sup>183</sup> Az imént használt terminológiai hármasság, illetve az *én* ily módon történő differenciálása a versnyelvben Horváth Kornélia nevéhez fűződik. HORVÁTH Kornélia: *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*. Bp.: Krónika Nova 2000.

<sup>184</sup> SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Műfajok a kánon peremén (Levél és napló Kosztolányi életművében)*. In Uő: *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai 1998. 166. Az én-integritás kérdésével kapcsolatban ld. még: LENGYEL András: *Nietzsche, Freud, Kosztolányi. (Az én-integritás bomlásának gondolkodástörténetéhez)*. In Uő: *Játék és valóság közt*. i. m. 164–189.

## SZÖVEGVÁLTOZATOK EGY TÉMÁRA

(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *HÁLYOGMŰTÉT*,  
MIKSZÁTH KÁLMÁN: *A HÁLYOG-KOVÁCS*)

„[Mikszáth] abban a tekintetben is rejtőzködő, hogy főképp az elbeszélést választotta, »kis műfajt«, nagy mondanivalója formájának; a karcolatot, a rajzot, melynek utolérhetetlen mestere. Ezekbe a remekbe tömörítette tehetségét. Nem bíjt elméleti könyveket, de halhatatlan ösztöne folytán legöntudatosabb prózairónk, s noha értekezésben sohase vallott erről, többet tud az alkotás, szerkesztés, stílus csínjánd-bínjánál [sic!], mint bármely írónk.”

(Kosztolányi Dezső)<sup>185</sup>

72 Kosztolányi Dezső 1936-ban megjelent *Tengerszem* című kötetének recepciója az egyes ciklusok értelmezését tekintve ellentmondásos képet mutat. Az utolsó, *Tollrajzok* című fejezet darabjai – néhány kivételtől eltekintve – nem tartoznak a különösebb kritikai érdeklődést kiváltó, sokat elemzett művek közé. Ennek oka valószínűleg a viszonylag egyszerű cselekményben, illetve a szépirodalmi és publicisztikai írások határán elhelyezkedő *tollrajz* műfaji sajátosságaiban keresendő. Amint a cikluscím mutatja, a novelláskötet utolsó egysége műfaji szempontból egymástól eltérő, részint tárcaként, részint novellaként meghatározható szövegeket – rövidtörténeteket, jeleneteket, rajzokat, elmélkedéseket – közöl. Kosztolányi életművében a szépirodalmi és publicisztikai tevékenység keretében születő alkotások között olykor sem műfaji, sem stilisztikai szempontból nem vonható éles határ, ez indokolhatja, hogy a ciklus kidolgozottabb darabjairól készült műértelmezések nem vetnek számot a szövegek műfaji vonatkozásaival, és a *tollrajzok* címszó alatt megjelent írásokat egyértelműen novellának tekintik.<sup>186</sup> A *Hályogműtét* kiadásának története – mely szöveg kötetben először szintén a *Tengerszem* tollrajzai között jelent meg<sup>187</sup> – a ciklus darabjainak befogadását meghatározó másik attitűdöt, az e szövegekkel kapcsolatban megnyilvánuló műfaji bizonytalanságot példázza, mely a vizsgált írás esetében a szöveg szépirodalmi és esztétikai értékének ambivalens megítélését eredményezte. Noha az első, második és harmadik gyűjteményes no-

<sup>185</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A mi halhatatlanjaink*. In Pesti Hírlap Emlékkönyve. 1928. december. A szöveget a következő kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tükörfolyosó. Magyar írókról*. i. m. 199.

<sup>186</sup> A *Fánika* című írást például novellaként határozzák meg elemzői, nem reflektálva arra a tényre, hogy az írás a *Tollrajzok* ciklus darabja. Vö. ANGALOSI Gergely: *A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában*. In *Literatura* 1986/1-2. 9–15, illetve SZITÁR Katalin: *A szótól a szövegig és a betűig. Kosztolányi Dezső: Fánika*. In *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Szerk. SZITÁR Katalin. Bp.: Argumentum 2004. 223–233.

<sup>187</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tengerszem. (77 történet)*. Bp.: Révai 1936. 335–339.



velláskötetben még megtalálható a *Hályogműtét*,<sup>188</sup> az 1981-es háromkötetes kiadásból – *A léggömb elrepül, Esti Kornél, Hét kövér esztendő* – már hiányzik a szöveg.<sup>189</sup> Szintén kimaradt az 1994-es kiadásból, mely az utószó kijelentése alapján „Kosztolányi Dezső novelláinak mindeddig legteljesebb gyűjteménye”.<sup>190</sup> A kötet szerkesztője egyik esetben sem indokolja, hogy a szerzői szándékkal ellentétben miért hagyta ki a novelláskötetből ezt az írást, mely sem stilisztikai, sem esztétikai tekintetben nem marad el a *Tengerszem* többi tollrajzától. Magyarázatul szolgálhat, hogy az említett szöveg először újságcikként jelent meg *Legyen világosság* címmel,<sup>191</sup> így Réz Pál a Kosztolányi hírlapi cikkeit közreadó sorozat ötödik kötetében publicisztikai írásként jelentette meg az eredeti szövegváltozatot,<sup>192</sup> figyelmen kívül hagyva a későbbi megjelenést. A hírlapban és a novelláskötetben közölt szövegváltozatok közti különbségek – a cím módosítása, a stilisztikai változtatások, illetve a szöveg végén néhány önismétlő mondat törlése – azt mutatják, hogy Kosztolányi a *Hályogműtét* javított, kötetbe felvett változatát inkább szépirodalmi, mint publicisztikai alkotásnak tekintette.

Úgy vélem, a szöveg ellentmondásos megítélésének oka elsősorban a mű elbeszélésszerkezetében keresendő, ezért a fenti dilemmára először a szöveg narratív struktúrájának tüzetesebb vizsgálatával keresem a választ.

## SZEMÉLYESSÉG ÉS OBJEKTIVITÁS: AZ ELBESZÉLŐI ATTITÜD VÁLTOZÁSAI ÉS AZ ELBESZÉLÉS KÉPI METAFORÁI

73

A hályogműtétet leíró Kosztolányi-szöveg cselekményének középpontjában maga a szemoperáció áll, amit szakképzett orvos végez kórházi körülmények között. A szemműtét előtt álló idős férfi a „betegek kék csíkos köpenyében” várakozik, a beavatkozásra ápolónő készíti elő. A narrátor érzékelteti, hogy rutinműtétről van szó, az orvos a műtét előtt „régis ismerősökről, könyvekről, színházról beszélget. Előzőleg meg se nézte a beteget. Csak fölhozatta. Hiszen ismeri őt. Illetve ismeri szemét. *Cataracta senilis*. Tudja, hogy mit kell csinálni.”<sup>193</sup>

Amint az idézett részlet is mutatja, az elbeszélés fontos, már az első mondatból érvényesülő jellegzetessége a jelen idejű igealakok túlsúlya. Az eseményekről nem retrospektív nézőpontból, hanem a történéssel egy időben értesül a befogadó:

<sup>188</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI *Dezső novellái I-III*. Bp.: Révai 1943. III. 395–400; KOSZTOLÁNYI *Dezső: Novellák I-III*. Bp.: Szépirodalmi 1957. III. 408–413; KOSZTOLÁNYI *Dezső elbeszélései*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Magyar Helikon 1965. 1033–1036.

<sup>189</sup> Vö. *Hét kövér esztendő*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981.

<sup>190</sup> KOSZTOLÁNYI *Dezső összes novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994. 1519.

<sup>191</sup> KOSZTOLÁNYI *Dezső: Legyen világosság*. In Pesti Hírlap 1934. április 1.

<sup>192</sup> KOSZTOLÁNYI *Dezső: Sötét bűjőcska*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1974. 179–183.

<sup>193</sup> A szöveget a következő kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI *Dezső: Hályogműtét*. In KOSZTOLÁNYI *Dezső elbeszélései*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Magyar Helikon 1965. 1033–1036. (Kiemelés az eredetiben.) A novellából vett idézetek oldalszáma a továbbiakban nem hivatkozik.

mind az operáció, mind a műtéti előkészületek az olvasó „szeme előtt” játszódnak le. A narrátor nem elbeszéli, hanem mintegy *megjeleníti* az eseményeket, látszólag tehát nincs időbeli távolság az események és az elbeszélés, valamint a szöveg ideje között. Az időhatározók sokasága mellett a múlt és jövő idejű igealakok többsége, illetve azok dinamikus váltakozása is az események jelenidejűségének érzékeltetését szolgálja: „– *Mindjárt jönnek* – bömböli az ápolónő –, *azonnal itt lesznek.*”; „– Két szúrás *fog érezni*. Két szúrás. *Már meg is történt* az első.”; „*Máris ott fekszik* a beteg az asztalon, a bal szem *máris el van szigetelve* s a munka *megkezdődött.*”; „De a szemhártya szélén *már sebet vágott* a kés, s ebből a sebből (...) *ráncigálja elő* a szemlencsét.” (Kiemelések É. L.) A beteg tetteiről, reakcióiról egészen a műtét utáni pillanatig csak közvetve, az ápolónő beteghez intézett szavaiból értesülünk, amivel az elbeszélő szintén az olvasás és a történés egyidejűségét teremti meg: „Lennézni a földre. Úgy. Most fölfelé nézni. Úgy, úgy.”; „Lassan. Csöndesen. Nyugodtan, nyugodtan.”; „Mélyen lélegezni – trombitálnak a beteg fülébe az ápolónők.”

A szöveg utolsó hat bekezdése – mely időben eltávolít a novella fő cselekményétől, amennyiben az elbeszélőnek a műtéthez fűzött utólagos megjegyzéseit közvetíti – az igeidők váltakozásával szintén fenntartja az olvasás és a történés idejének azonosságát. A műtét itt már mint múltbeli esemény jelenik meg a jelen idejű személyes reflexió tárgyaként:

„A műtét oly mutatványosan gyönyörű *volt*, oly bűvészi, hogy meghatottságomban tapsolni *szeretnék*.”

Kim-mim nekem ez az aggastyán, akivel először és utoljára *találkozom* ebben az életben? Miért ujjongok? Miért tölt el féktelen jókedv és határtalan bizakodás ezen a tavaszi reggelen, hogy a földgolyón ismét eggyel több a látók száma?” (Kiemelés É. L.)

A narratív szerkezet másik jellemzője, hogy az olvasó nézőpontja az elbeszélő nézőpontjával azonos, az ő benyomásai közvetítik a befogadó számára nemcsak az eseményeket, hanem a beteget körülvevő világot is: a narrátor érzékszervein – elsősorban szemén – keresztül érzékeljük az ábrázolás tárgyát képező világot, az ablakon beömlő fényt vagy másik érzékszerve által az üvegben lévő kokainoldat „hideg, mámorító mandulaszagát”.

Mind az események leírásának uralkodó jelenidejűsége, mind az elbeszélő nézőpontjának kizárólagossága – mely sem a beteg, sem az orvos perspektívájának érvényre jutását nem teszi lehetővé – szubjektív megközelítésmódot, az elbeszélő egyéni látásmódjának érvényesülését sejteti, holott stilisztikai szempontból az elbeszélés a tárgyszerűség benyomását kelti az olvasóban.<sup>194</sup> A szöveg tömondatai – melyek közül több csupán egyetlen szó –, a novella egyes részeinek nominális jellege, az igei állítmány gyakori hiánya, továbbá az elbeszélő rövid, tömör ténymegállapításai objektív, tudósításszerű hangnemet eredményeznek:

<sup>194</sup> Hasonló kettősséget mutatott ki Bengi László a *Házi dolgozat* című tollrajzban. BENGI László: *Önreflexív prózatechnika és többbretű jelentésszerkezet*. Kosztolányi Dezső: *Házi dolgozat*. In Uő: *Az elbeszélés kihívása*. Bp.: Fiatal Írók Szövetsége 2000. 70–74.

„Egyelőre csak egy aggastyán ül itt a betegek kék csikos köpenyében. Hatvanhat esztendő. Világtalan. Mindkét szemére vak. Szürke hályoga van.

Fejét lehajtja. Hagyja, hogy az ápolónő előkészítse, vattával tisztogassa arcborét, s hosszan mosdassa bal szemét, mely kés alá kerül. Nem szól semmit. Némán engedelmeskedik.”

Az eseményeken látszólag kívül álló megfigyelő helyzetéből adódó tárgyyszerű narrátori hang azonban a szöveg több pontján megtörik, és az elbeszélő személyes reflexiói által egyfajta személyességgel itatódik át. Úgy vélem, a szöveg narratív struktúrájának összetettsége, mely egyfelől az eseményeket jelen időben közvetítő szubjektív elbeszélői tudat, másfelől a történeteket kommentáló és így eltávolító elbeszélői magatartás, illetve a szövegformálás (írás) mediális jellege közti feszültségből adódik, túlmutat a publicisztikai írások sajátosságain, és feljogosít a mű szépirodalmi szöveggént, novellaként való olvasására.

A *Hályogműtét* a szöveg figuratív rendjét – poétikai és retorikai szerveződését – tekintve is a Kosztolányi-novellákra jellemző összetettséget mutatja. A műtétet megelőző vakságot, a történet középpontjában álló műtétet, továbbá a beavatkozást követő állapotot egyaránt a *fény* szó nyelvi vonatkozásain – szinonimáin, belső formáin és konnotációin – keresztül jeleníti meg a szöveg.

A novella egészen végigvonuló *sötétség ~ világosság*, illetve *vakság ~ látás* opozíció a novella első három bekezdésében megjelenő retorikai alakzatok által – hiperbola, anaforikus szerkesztés, rokon értelmű szavak halmozása – fejeződik ki:

„A mütő **tükörablakain** zuhatagokban **ömlik a fény**.

Olyan **világosság** van, olyan **ragyogás** és **tündöklés**, mint a **fényszórókkal** bombázott színpadon, amelyre majd légiesen, **csillogó aranyporban**, **tüzes** pilléktől körülrajongva belibben mindnyájunk szerelme és bálványa: a primadonna.

Egyelőre csak egy aggastyán ül itt a betegek kék csikos köpenyében. Hatvanhat esztendő. *Világtalan. Mindkét szemére vak. Szürke hályoga van.*” (Kiemelés É. L.)

Az idézet első két mondatának kiemelt szavai a *fény* szó belső formáját és a szóhoz kapcsolódó konnotációkat bontják ki.<sup>195</sup> A fény egyes megjelenési formáival és jelentéseivel éles ellentétben áll a beteg vaksága, amit a szöveg a *világtalan* melléknévvel jelöl. A világosságtól és fénytől való megfosztottság nyelvi kifejezőeszköze egyben a látóképesség hiányára is utal. A *fény* szó nyelvi ekvivalenseit megjelenítő többszörösen összetett mondat szintaktikai szempontból is elkülönül a beteg vakságára utaló tőmondatoktól.

A látóképesség visszanyerését „fényes ajándék”-nak nevezi a szöveg, amit szintén a *sötétség ~ világosság* opozíció kibontásába ágyaz:

<sup>195</sup> *Fény* szavunk elsődleges jelentését – ’csillogás, ragyogás’ – a szöveg explicít módon megidézi a *csillogó aranypor* szerkezetben. *Világosság* szavunk mindamellett, hogy a *fény* szinonimájaként is használatos, alapszavának ’látóképesség’ jelentésmozzanata által a *fény* szó azonos jelentésvonatkozásaira irányítja figyelmünket, melyet nyelvünkben a *szeme fénye* szókapcsolat őriz. A *tüzes* melléknév ’fénylő, ragyogó’ jelentésrétegeit bontja ki a *tüzes pille* jelzős szerkezet, míg a *tükörablak* és az *aranypor* fényvisszaverő tulajdonságán keresztül utal a fényre. (A vizsgált szavak jelentéseit vö. a TESz megfelelő címszávaival.)

„Éjjel nem tudott aludni. Hiába kapott egymás után két altatót, dobogó szívvel hánkolódott ágyán, képzelgett erről az édes ajándékról, erről a **fényes ajándékról** az **éjszaka sötétségében, szeme sötétségében**, mindaddig, amíg meg nem **virradt**.” (Kiemelés É. L.)

Mint látjuk, a szem sötétsége az éjszaka sötétségével analóg, a látóképesség visszanyerése pedig a fény megjelenéséhez, a virradathoz köthető, így az *éjszakai sötétség* a vakság, míg a *virradat* a látás metaforájaként értelmezhető az idézett szövegrészletben.

A műtét előtti izgalmat a karácsony esti várakozás izgalmához hasonlítja az elbeszélő, ami a téli napforduló napjaként szimbolikusan szintén a sötétségből a fénybe való átmenetként jelenik meg számunkra:

„Nem szorongás ez, mint egyéb műtétek előtt. Inkább láz, az a láz, melyet kisgyermeknek éreznek karácsony este, napszállat előtt, amikor édesanyjuk beoson a titkos szobába s az üvegphárral csönget. Most jön az angyal.”

Karácsony kapcsolatát a téli napfordulóval a szó eredeti 'fordulónap, napforduló' jelentése is őrzi.<sup>196</sup> A szemműtetre váró beteg esetében mindkét jelentéselem hangsúlyos: a *fordulónap* jelentés a beteg életében bekövetkező jelentős változásra, míg a *napforduló* jelentéselem mint a világtalanság sötétségéből a látás világosságába való átmenet, a változás mibenlétére történő utalásként interpretálható. Karácsony ünnepe az idézett szövegrészletben a csodavarást is szimbolizálja, megelőlegezve a látás csodáját.

Nemcsak a műtét előtti várakozás, hanem maga a műtét is kapcsolódik a fény szimbolikájához, amennyiben a beavatkozás elvégzésének okát a „fény imádatában” nevezi meg a szöveg: „Újszerű ez a művelet s mégis ősi, hiszen már sok ezer év óta végzi a *fényimádó* emberiség orvostudománya, akár a szülést, vagy a sebek égetését.” (Kiemelés É. L.)

Összekapcsolható a *fény* szemantikájának felidézésével a szöveg egyik központi trópusának tekinthető *szem ~ világ* metafora is:

„Szeme alatt piros folt lángol a várakozástól, a reménységtől, a zabolátlan boldogságtól, a föltétlen bizonyosságtól, hogy nemsokára – öt perc múlva, két perc múlva, talán már egy perc múlva is – látni fog, **visszakapja a szeme világát**, nem is azt: **az egész világot** – melyet másfél éve elvesztett.” (Kiemelés É. L.)

*Világ* szavunk eredeti jelentése 'fény, világosság', ennek átvitt értelmű használatával alakult ki a 'látóképesség' jelentés. Ezt nyelvünk több szókapcsolata őrzi: a szöveg is a *szeme világa* kifejezéssel él a látóképesség megnevezésére, míg a látóképességét elveszített embert néhány sorral feljebb *világtalannak* nevezte.<sup>197</sup> A *világ* szó későbbi 'világmindenség, földkerekség' jelentését idézi meg explicit módon

<sup>196</sup> Vö. a *TESz karácsony* címszavával. (II. 371.)

<sup>197</sup> A *világ* szó jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a *TESz* megfelelő címszavával. (III. 1144.)

a metafora másik tagja. A következő bekezdés felerősíti e másodlagos szemantikát: „Jaj, mit hoz az angyal? Mindent hoz, az egész földet, zöld kerteket, piros gyümölcs-fákat, kék eget.” (Kiemelés É. L.)

A műtét leírásakor az iménti metaforizációs folyamat a trópus második tagjából kiindulva „visszafelé” játszódik le:

„...az inhártya **Európa**, a szaruhártya **Ázsia**, az érhártya **Afrika**, a sugártest **Amerika**, a szivárványhártya talán **Ausztrália**, a lencse, az üvegtest, a recehártya pedig egy **csillag** és valahol messze a szemideg, az **ős fényforrás**, a **Nap**. Egy **Világmindenség** reszket eléje a teremtés e végzetes perceiben, a bibliai szózáttal: »**Legyen világosság.**«” (Kiemelés É. L.)

A földrészek nevén keresztül aktivizálódó ’földkerekség’ jelentésből kiindulva a világmindenség képzetén keresztül jut el újra a szöveg a *világ* szó korábbi ’világosság’ jelentéséhez, amely a szövegben szakrális jelentésvonatkozással is kiegészül. A novella eredeti címét (*Legyen világosság*) figyelembe véve – mely a Bibliában Isten első megnyilatkozása, illetve a világmindenség szó általi teremtésének első átlomása – a műtét a látóképeség visszaadását célzó teremtő tevékenységként a bibliai teremtéstörténet megismétléseként értelmezhető. Az analógiát továbbgondolva a szövegrészlet a *világ* szó különböző jelentésvonatkozásainak és szemantikai emlékezetének felidézésével – mely a *világ* ’látóképeség’ jelentéséből kiindulva a szó későbbi ’világmindenség’ jelentéséig eljutó, majd innen ismét az eredeti jelentéshez visszajutó metaforizációs folyamatként vált leírhatóvá – a költői tevékenységre, a szó által létrehozott (szöveg)világra is utalhat. Az idézett részletben az elbeszélői nyelvet az elbeszélte történet alapszavai vezérlik, a téma mintegy „behatol” a narrációba, ami az elbeszélés képi meghatározottságát eredményezi. A narráció ugyanis képszerűvé teszi a szót azáltal, hogy előhívja a benne rejlő képet, vagyis az érzékeltekhez mindig közelebb álló belső formai jelentést.

A műtét után a beavatkozást végző orvos-tanár első szava hangalakját tekintve szinte azonos a bibliai igével, ám itt a szakrális ’élet’ jelentés már teljesen kizárható, hiszen nem az isteni „Legyen világosság!”, hanem annak parafrázisa, a *világosságot* szóalak szerepel, mely ismét a szó ’fény’ jelentését állítja előtérbe:

„A tanár azonban föltartja kezét, és így szól:

– *Világosságot.*

Amikor egy lámpa éles fénykévéje rátűz a kezére, nagy hangon ezt kérdezi a betegőt:

– Mit lát?” (Kiemelés É. L.)

A műtét eredményeképpen visszakapott látást szintén a *fény* szemantikájához rendeli hozzá a szöveg: „Ez az öreg már lát. A lehunytt véres szemhéja mögött a szemgolyó ismét érez, a *fényről álmodik*, az orvos kezéről, melyet vaksága után először érzékelt.” (Kiemelés É. L.) A kötés levételét váró betegre történő utalás a „fényről álmodó szemgolyó” kifejezésbe sűríti bele a látás ígértét, amit a néhány sorral lejjebb olvasható szövegrész ismételtén a *világ* szó belső formáinak reflektálásává alakít át: „Miért tölt el féktelen jókedv és határtalan bizakodás ezen a tavaszi reggelen, hogy a *földgolyón* ismét eggyel több a látók száma?” (Kiemelés É. L.) A *szemgolyó*

a szó 'látóképesség', míg a *földgolyó* a szó 'földkerekség' jelentésén keresztül idézi fel a *világot*, amit a szöveg egyik központi metaforájaként értelmeztünk. Belátható tehát, hogy a szöveg a *fény* szemantikai vonatkozásainak nyelviileg artikulálódó, nyelvi síkon kibomló témájába ágyazza a szemmütét történetének leírását.

## A SZÖVEG INTERTEXTUÁLIS VONATKOZÁSAI

Kosztolányi Dezső Mikszáthot a magyar prózairodalom egyik legkiemelkedőbb alkotójának tekintette, több írásában vall a példaképként tisztelt íróról.<sup>198</sup> A két szerző között azonban az explicit méltatáson túl szoros irodalmi-textuális párbeszéd is zajlott. Ennek egyik példája Mikszáth *A hályog-kovács* című novellája, illetve a *Hályogműtét* című Kosztolányi-írás, mely számos aspektusból megvilágítja egymást. A két szöveg között folyó dialógust vesszük most szemügyre. A tollrajz címe – különösen annak ismeretében, hogy Kosztolányi a novella egyik kulcsmondatának számító „*Legyen világosság*”-ról a látszólag kevésbé expresszív *Hályogműtét*-re változtatta – a két mű intertextuális kapcsolatára hívja fel a befogadó figyelmét. A szövegközi kapcsolatot azonban nem csupán a cím és a hályogműtét témája, hanem sokkal inkább a novellák központi metaforái, valamint Kosztolányi tollrajzában Mikszáth elbeszélését „továbbíró” sorai teremtik meg. A *Hályogműtét* elbeszélőjének személyes reflexiói a Mikszáth-szövegre történő intertextuális utalássá válnak, így a novella nem csupán metaforikájában, de elbeszélésének módjában is reflektál a mikszáthi szövegvilágra.

### A hályog-kovács fikcionalitása

A két mű a műfaji „bizonytalanság” szempontjából is egyezést mutat, hiszen Mikszáth művének hozzávetőleges műfaji feltérképezése szintén nehézség elé állítja az értelmezőt. A címhez fűzött szerzői lábjegyzet *levél*ként határozza meg az írást. A levélformát erősíti a mű kezdő- és záróformulája: a *Tisztelt Uram!* megszólítás és a *Maradtam egyébiránt stb.* zárósor is. A szöveg első hét, és utolsó három mondatának címettje egy Ön-ként megszólított harmadik személy, aki a szöveg többi részében szereplőként nincs jelen. Noha a levél egyes elemei a valós levél képzetét keltik, a mű „kerete” a hitelesség és kölcsönösség látszatának felkeltéseként, az elbeszélői szerepjátszás lehetőségének megteremtéseként is értelmezhető: ez esetben azonban a levélforma a fikcióteremtés eszközévé válik. Habár a lábjegyzet látszólag egy szövegen kívüli valósághoz köti a művet – az M. K. monogram alapján a levél íróját a biografikus szerzővel, Mikszáth Kálmánnal azonosíthatja az olvasó – a lehetséges külső referencia ellenére ismét a szöveg fiktív voltát állítja, amennyiben a levél *közzétételére*, irodalmi szöveggént való megjelenésére irányítja figyelmünket: „Az itt közzétett levelet egy fiatal erdélyi tanárhoz írtam, ki ívekben küldte meg

<sup>198</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tükörfolyosó*. i. m. 190–200.



nekem esztétikai dolgozatát. – M. K. ”.<sup>199</sup> (Kiemelés É. L.) Ez az aktus az iseri *mintha-konstrukcióval* írható le, amin keresztül az irodalmi szöveg önnön fiktív voltára mutat rá. „A fikcionális szöveg, amellet, hogy megváltozott magatartást tesz szükségessé, rengeteg azonosítható dolgot vesz át a külső világból éppúgy, mint a korábbi irodalomból. Ezek a fölsimerhető »valóságok« azonban a fikcionalizáltság jegeit viselik magukon. Így a beépített »valós« világ mintegy zárójelbe kerül, annak jeleként, hogy nem adott, pusztán úgy kell értenünk, *mintha* adott volna. Fikcionalitásának önfeltárása során a fikcionális szöveg egy fontos sajátossága kerül fölszínre: a szöveg a benne újrászervezett világ egészét »mintha« konstrukcióvá változtatja. Ezen besorolás (amelyet kimondatlanul elfogadunk, amint olvasáshoz fogunk) teszi világossá, hogy az ábrázolt világgal való szembesülés pillanatában föl kell függesztenünk természetes hozzáállásunkat a »valós« világgal szemben.”<sup>200</sup> (Kiemelés az eredetiben.) Noha az írás Mikszáth Kálmán leveleként tünteti fel magát, éppen azáltal függeszti fel a külső referenciát, hogy ezt állítja magáról. A szöveget tehát úgy kell értenünk, *mintha* Mikszáth levele volna. A mű kontextusa – címmel, alcímmel, lábjegyzettel való ellátása, más szövegekkel együtt történő megjelentetése – szintén a külső referenciától való elszakadást demonstrálja. Így a szövegben ábrázolt valóság nem a külső valóság ábrázolását szolgálja, hanem valami önmagán túlira mutat. Ha a befogadás folyamatából kiiktatjuk a mintha-konstrukciót, és a levelet a biografikus szerző valós leveleként olvassuk – Iser terminusával: ha kizárólag az ábrázolás denotatív vonatkozásait hangsúlyozzuk –, akkor az ábrázolt világ megszűnik azon dolog analógiája lenni, amely általa megértendő.<sup>201</sup>

Az alcím (*Egy kis életkép*), mely genetice-i értelemben architextuális jelzésként működő paratextus, módosítja a szövegről mint fiktív levélről alkotott olvasói elvárását, amennyiben egy új műfajmeghatározást vezet be. Az életkép műfaji sajátosságaiból adódó értelmezői elvárásrendszer – az életkép mint a mindennapi élet valamely tipikus jelenetét, illetve egy-egy jelenet keretében egy-egy fő vonással csak egy-egy oldalról jellemzett típust ábrázoló mű<sup>202</sup> – azonban összeütközésbe kerül a szöveggel, hiszen a hályogműtétet végrehajtó kovács semmiképp sem tipikus figura, és az általa végrehajtott tett sem nevezhető köznapinak. Poétikai értelemben az életkép nem cselekményes mű, egyfajta *állókép*, mely a létezés keresztmetszetét adja, így *A hályog-kovács* e tekintetben is ellentmond az életképhez kapcsolható előfeltevéseknek. A szöveg architextuális jelzése ennek értelmében aktív befogadói magatartást vált ki, hiszen „egy szöveg műfaji helyzetének meghatározása végső soron nem magának a szövegnek a dolga, hanem az olvasóé, a kritiké, a közönségé, akik igenis elutasíthatják a paratextuálisan követelt státuszt”.<sup>203</sup>

<sup>199</sup> Az idézetek a következő kiadásból valók: MIKSZÁTH Kálmán: *A hályog-kovács*. In Uő: *Nem kell mindent tudni. Elbeszélések 1895–1906*. Vál. FÁBRI Anna. Bp.: Osiris 2001. 67–71. Az elbeszélésből vett idézetek oldalszáma a továbbiakban nem hivatkozikom.

<sup>200</sup> ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. (Ford. MOLNÁR Gábor Tamás). In Uő: *A fiktív és az imaginárius*. Bp.: Osiris 2001. 34.

<sup>201</sup> Vö. ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. i. m. 37.

<sup>202</sup> Vö. *Világirodalmi Lexikon*. Bp.: Akadémiai 1972. II. kötet. 1043.

<sup>203</sup> GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*. (Ford. BURJÁN Monika). In *Helikon* 1996/1-2. 85.



A Mikszáth-elbeszélésben azonban a szöveg kerettörténetéből adódó szituáció kapcsán a magát íróként megnevező elbeszélő újabb műfajmeghatározást kínál, felülírva a szöveg korábbi önmeghatározását:

„Tisztelt Uram! Ön azzal a kívánsággal küldi nekem *Az elbeszélés elmélete* című művét, hogy olvassam el, s írjak hozzá előszót.

Az ön levele igen kedves és lekötelező, de én mégsem tehetek annak eleget. Isten mentsen meg engem attól, hogy az ön könyvét valaha elolvassam. Ha rossz, azért nem, mert valami rosszat tanulnék belőle, ha pedig jó – no, az volna csak rám nézve a nagy veszedelem.

Természetes, hogy én most önnek indoklással tartozom. (Nem tudom, nem lehet-e használni előszónak is?)” (Kiemelés az eredetiben)

A „levélíró” szándéka szerint tehát *A hályog-kovács* című írás bevezető tanulmányként, előszóként szolgálhatna *Az elbeszélés elmélete* című könyvhöz, ami azért paradoxon, mert a mikszáthi szöveg éppen egy ilyen mű feleslegességét állítja: „Ha én az ön könyvéből megtudnám, mi mindent kíván a tudomány egy irodalmi műben, sohase mernék többé elbeszélést írni”. Az elbeszélő ironikus viszonyulása az elbeszélés elméleti kérdéseire a narrátori inkompetencia hangsúlyozásán keresztül is érvényre jut: „...Kár, hogy nem tudom a bajnak a latin nevét, mert ha az ember orvosi dolgokról ír, szükséges, hogy valami olyat is vegyítsen közé, amit senki sem ért...”. Ezzel szemben Lippay professzor kioktató szavai nem nélkülözik a latin szakkifejezéseket: „Tudja-e, mi az a szemhártya, érhártya, ideghártya, könnytömlő és a többi? Melyik ideg honnan és hova szalad? Tudja-e, mi az afakia, a glaukoma és mi a morgagniana? Ugye nem tudja?” Ennek értelmében a mikszáthi elbeszélés mint előszó kérdésessé teszi az elméleti munkában leírtakat, „ellenelőszóként” annak mintegy ironikus lenyomatát adja.

Meglátásom szerint a kerettörténetbe ágyazott szöveg műfaja az elbeszélés által nyújtott műfajmeghatározásokkal szemben a példázattal mutat rokonságot. A szöveg az alkotás folyamatában az elméleti tudás szükségességét vagy éppen annak szükségtelenségét poétikai kérdésként veti fel, így az elbeszélés végső soron alkotáslélektani példázatként is olvasható, amit a hályog-kovács és a szöveg – magát íróként megnevező – elbeszélőjének metaforikus kapcsolata is megerősít.<sup>204</sup> A kerettörténet író-elbeszélője az elbeszélés elméleti kérdéseit figyelmen kívül hagyva alkot, éppúgy, ahogy az orvosi szaktudás nélküli kovács hályogot műt. A hályog-kovács alakja ennek értelmében az alkotást ösztönös tevékenységként végző *poeta natus* metaforájaként értelmezhető. A szem a műalkotással, a műtét az alkotással, Lippay professzor „felvilágosító” tevékenysége pedig az irodalomtudósi tevékenységgel azonosítható.

Az egymást kölcsönösen fenntartó és ugyanakkor érvénytelenítő vonatkozási rendszerek – esetünkben műfaji kódok – egyidejű jelenléte ismét a szöveg fiktív

<sup>204</sup> A hályog-kovács és az író metaforikus kapcsolata a mű végén explicit módon jut kifejezésre: „Azontúl, hogy megtudta, milyen komplikált külön világ a szem, (...) soha többé nem mert hályogot operálni, sőt még egy árpa kigyógyításába sem bocsátkozott. ...Ez lenne nekem is a sorsom, tisztelt uram”.

voltára mutat rá: „Bármely szöveg igazi ereje – még a leplezetlenül mimetikus szövegekre is – azon mozzanatokban rejlik, amelyek meghaladják osztályozási képességünket, összeütközésbe kerülnek értelmezési kódjainkkal, és mégis, ennek ellenére érvényesnek látszanak.”<sup>205</sup> Iser az egymást látszólag kizáró elemek egyidejű jelenlétét egy másik fikcióképző aktussal, a *kombináció*val magyarázza. A kiválasztott elemek között létesülő viszonyrendszer az irodalmi szöveg figuratív működésmódját eredményezi, ami képes felszínre hozni a szöveg harmadik, *imaginárius*nak nevezett elemét.<sup>206</sup>

A szöveg által felkínált műfaji meghatározások tehát arra mutatnak rá, hogy a valóság szövegbe áthelyeződött elemei elhagyják eredeti meghatározottságukat, és a fikcióképző aktusok által olyan reprodukált valósággá válnak, melyek egy szövegen túli (és nem szöveg előtti) valóságra mutatnak.

### A hályog-kovács mint az író metaforája

A kerettörténet, a mű műfaji utalásai, illetve az írói tevékenység reflektálása indokoltá teszik a hályog-kovács alakjának behatóbb vizsgálatát. A novellabeli kovács – fizikai megjelenése miatt – semmiképpen sem nevezhető mestersége tipikus képviselőjének: „...lakott az én gyermekkoromban a mi vidékünkön egy Strázsa János nevű kovácmester, kinek a *keze olyan könnyű volt, mint a hab*, úgyhogy a legcsodálatosabb szemoperációkat tudta végezni olyan ügyesen, hogy a híre elszárynyalt egész Kassáig-Pestig”. (Kiemelés É. L.) A „habkönnyű kezű” kovácmester a bécsi professzorok számára is felfoghatatlan jelenség: „Bolond beszéd! Hogy tudna egy kovács, aki nehéz kalapáccsal veri a pörölyt, olyan finom műtétet végezni, aminőt mi sem tudunk.” A műtét elvégzése után „a németek lelkesedve nyúltak a *kérges, bütykös tenyere* után, hogy megszorongassák”. (Kiemelés É. L.) Mint látjuk, a kovács kezének jellemzése ellentmondásos, a szöveg hol *habkönnyű*nek, hol pedig *kérges*nek nevezi. Az eredeti jelző illogikusságára és a hályogműtétet végző kovács figurájának valószerűtlenségére a professzorok szavai hívják fel figyelmünket.<sup>207</sup> A szövegbe beépült, eredeti feladatkörükből kiszakított alkotóelemek tehát a *kiválasztás* és a *kombináció* fikcióképző aktusa során elveszítik valóságukat, ami

<sup>205</sup> CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*. In *Structuralism, Linguistics and a Study of Literature*. New York: Ithaca 1975. 261. Idézi: ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. i. m. 30.

<sup>206</sup> „Az irodalmi szöveg valóság és fikció keveredése, s ekképpen magával vonja az adott és az elképzelt összjátékát. Minthogy ez a kölcsönhatás lényegesen többet hoz létre a kettő közötti egyszerű ellentétnél, talán jobban tesszük, ha egyszer s mindenkorra leszámolunk a fikció és a valóság régi ellentétével, s e kettősséget egy olyan triással helyettesítjük, amely a valós és a fiktív mellett harmadikként az ezután imagináriusnak nevezett elemet tartalmazza.” ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. i. m. 21.

<sup>207</sup> Tudomásom szerint a zöldhályog eltávolítása nem a kovácsok, hanem a juhászok megszokott tevékenysége volt. Apósom szóbeli közlése alapján jutott tudomásomra, hogy a Nagybereki Gazdaságban a juhászok rendszeresen hajtottak végre juhokon zöldhályogműtétet. Előfordult, hogy embereken is végezték a beavatkozást. Érdekes adalék, hogy Mikszáth apja főként juhtartásból élt. (Vö. MIKSZÁTH Kálmán: *Nem kell mindent tudni*. Utószó: FÁBRI Anna. i. m. 145.)

az irodalmi szöveg reprodukált valóságának alapvető feltétele: „A fikció egyazon térben képes összenyalábolni nyelvek, rendezőelvek, nézőpontok sokaságát, ami más, meghatározott empirikus cél vezérelte diskurzusokban ellentmondásokhoz vezetne.”<sup>208</sup> A „habkönnyű kezű” kovács alakja tehát maga mögött hagyva eredeti meghatározottságát olyan jellé válik a szövegben, ami önnön figuratív működés-módjára világít rá.

Strázsa János termete („*apró, tömzsi, virgonc emberke*”) a szöveg narratívájában szintén ellentétben áll foglalkozásával. Külső megjelenése miatt – „*nagy, robosztus ember*” – inkább a műtetre váró szabómester lenne alkalmas a kovácsmesterségre. A hályog-kovács, aki „*csak hóna aljáig ért a Góliátnak*”, nem rendelkezik a kovácsemberekre jellemző testalkattal és nagy fizikai erővel, ám a narrációs síkon látszólag motiválatlan kovács volta a kovács alakjának mitikus funkciói révén magyarázatot nyer. A kovács a különféle mitikus felfogásokban annak ellenére, hogy *igen alacsony termetű*, természetfeletti alkotóerővel megáldott szereplő, aki – első sorban a baltiak, germánok és szlávok mítoszaiban és szokásfolklorjában – *képes dalt és szavakat is kovácsolni*.<sup>209</sup> A magyar nyelvben a *kovács* szó szláv eredetű, így szemantikai emlékezete magában rejtí a szó háttérében álló mitológéákat. A szó alapalakja az ősszláv *\*kovačь* lehetett, ami a *\*kovati* ’kovácsol’ ige származéka. A szláv nyelvek többségében megtalálható a szóforma (vö. bolgár *ковач*, szerb-horvát *kováč*, szlovén és szlovák *kováč*, valamint az orosz *ковачь*).<sup>210</sup> Amint azt Ivanov kimutatta, az európai hagyományban fontos a *beszéd kikovácsolásának* képe, ami mind szemantikailag, mind nyelvi formáját tekintve jelen van. Frazeológiai síkon – a vizsgált tőhöz tartozó szavak részvételével – a szláv nyelvekben jelenik meg, olyan kifejezések által, mint az ukrán *квашу п'єчи недобіє* ’kibeszélni, megszólítani’, a szerb-horvát *kóvamu pєvu* ’új szavakat képezni’ és a szlovák *kovati nove besede*.<sup>211</sup> „Az említett frazeológiai összetételekkel egybevethető a *nyelv* (hang) *kikovácsolásának* képe a szláv és más indoeurópai (egyebek között germán) mesei hagyományban, amit párhuzamba állíthatunk egyfelől a hettita rituálékban használt, vasból készült mágikus nyelvekkel, másfelől azzal a nyugat-afrikai legendával, miszerint a teremítő isten egyik első cselekedete a *nyelv kikovácsolása* volt.”<sup>212</sup> (Kiemelés az eredetiben.) Ennek értelmében a kovács nemcsak a narrációban felállított párhuzam okán, de mitikus (szó- és dalkovácsoló) tevékenysége miatt is értelmezhető az író metaforájaként.

A kecskeméti szabómestert fizikai adottságai miatt nemcsak Góliáttal, hanem a bibliai Sámsonnal is azonosítja a szöveg: „a szemfájós »kecske«, nagy, robosztus ember, mintha csak *maga* a bibliai Sámson volna.” (Kiemelés É. L.) Sámson alakjának megidézése nem első sorban testi ereje miatt, hanem sokkal inkább a hozzá kapcsolódó történetek révén motivált. Sámson megvakítják a filiszteusok, így a „kecskeméti Sámsonhoz” hasonlóan szintén nem lát (igaz, a szabómesterrel el-

<sup>208</sup> CULLER, Jonathan: i. m. 261. Idézi: ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. i. m. 30.

<sup>209</sup> Vö. *Mitológiai enciklopédia*. Bp.: Gondolat 1988. I. kötet. 148–149.

<sup>210</sup> Vö. *TESz*. II. kötet. 579.

<sup>211</sup> Vö. IVANOV, V. V.: *Etimológia és szövegrekonstrukció*. In Uő: *Nyelv, mítosz, kultúra*. (Ford. KOVÁCS Zoltán, OROSZ István). Bp.: Gondolat 1984. 89.

<sup>212</sup> IVANOV, V. V.: *Etimológia és szövegrekonstrukció*. i. m. 89–90.

lentétben vaksága végleges). A narrációs szempontból motiválatlannak tűnő, költői etimológiának tekinthető „szemfájós kecske” elnevezés (melynek nyelvi alapja a *kecskeméti szabómester*, illetve a *szemfájós kecske* szószerkezetek részleges hangalaki egyezése) szintén Sámson alakját idézi, aki „kettészakítja az oroszlánt, mintha gyenge kecskegida lenne”.<sup>213</sup> A szabómester azonosítása Sámsonnal azért szembeutáló, mert a többi szereplővel ellentétben valódi nevére nem derül fény. A két főszereplő – Strázsa János és Lippay Gáspár – teljes névvel szerepel, de még a cselekmény szempontjából mellékszereplőknek tekinthető bécsi professzorok vezetéknevére is utal a szöveg: „A sógorék, Arlt, Stellwag, Jäger, tamások voltak a dologban”. Ezzel szemben a beteget, akire a szövegben háromszor történik utalás, *kecskeméti szabómesterként*, *szemfájós*, *kecske*”-ként, *Góliátként*, illetve *a bibliai Sámsonként* azonosítja az elbeszélő. Indokoltnak tűnik tehát Sámson alakjának behatódó vizsgálata, kinek neve a *šemeš*, ’nap’ szóból származik. Haja – melyben óriási ereje rejlik – szintén a napsugarakat szimbolizálja. Sámson neve a nappal és a tűzzel való közeli kapcsolat kifejezője, így érthető, hogy képes a hegyekből tüzet csiholni.<sup>214</sup> Ez a tevékenysége azonban a kovácsisten alakjával mutat rokonságot, aki mint tűzzel foglalkozó lény, gyakran személyesíti meg az égi tüzet: a napot vagy a villámot.<sup>215</sup> Természetesen nem hagyható figyelmen kívül, hogy Sámson neve az *Ószövetség* Istenéhez köti (akit a Biblia a Nappal azonosít), és a kovácsistenekkel csak áttételesen – tűzzel való kapcsolata révén – áll fenn párhuzam. Figyelemre méltó momentum azonban, hogy a bibliai Sámsonként megnevezett szabómester sokkal inkább a kovácsmesterségre termett, mint Strázsa János („Bohóság, bohóság – gondolta magában Strázsa János –, hát van józan gondviselés a világ fölött, ha az ilyen embert nem kovácsnak dirigálja inkább, mint szabónak.”). A mitológiai kovács attribútumai tehát „kettéválnak”: tűzzel való tevékenysége és ezáltal szimbólumainak szoláris vonatkozásai Sámson alakján keresztül a szabómesterhez kötődik, míg hangsúlyosan alacsony termete és „szókovácsoló” funkciója miatt alakja a hályog-kovácsokhoz kapcsolható.

## A szöveg képisége

A történet középpontjában álló szemműtét kapcsán a szemet különbözőképpen jelöli meg a szöveg. A műtétet Strázsa János egy ablak kinyitásához hasonlítja: „– No – szólt meglegedetten –, az egyik ablak most már ki van nyitva.” Ez a kép közvetett módon a Kosztolányi-novella egészét átszövő *sötétség* – *világosság* oppozícióban él tovább, hiszen a csukott ablak a sötétségbe borult szoba képzetén keresztül az ablakon túli világtól való elzártságot, míg a nyitott ablak a fény beáramlását, a szoba és a külvilág láthatóvá válását szimbolizálja.<sup>216</sup>

<sup>213</sup> Ld. Bír 14, 6.

<sup>214</sup> Vö. *Mitológiai enciklopédia*. i. m. II. kötet 264–266.

<sup>215</sup> Vö. *Mitológiai enciklopédia*. i. m. I. kötet 148–149.

<sup>216</sup> Mind a *hályog*, mind az *ablak* képe Kosztolányi egyik kései versét idézi fel számunkra. A *Játék első szemüvegemmel* című vers hatodik versszakában („*Fájóbb / ami valóság, mint e vaksi hályog*”) a *hályog* a látást akadályozó tényezőként jelenik meg, míg az *ablak* a szem-

Az ablak-metaphora mellett az elbeszélés központi trópusa a *szem ~ világ* azonosítás: „Hát azt tudja-e, hogy csak egy gondolattal vág odább jobbra vagy balra, a másik szemnek is kioltja a világot?” (Kiemelés É. L.) A *kioltja a szeme világot* szó szerkezettel nemcsak a szó eredeti ’világosság, fény’ jelentését, hanem az ebből kialakult ’látóképesség’ jelentést is megidézi a szöveg. Az elbeszélés végén megjelenő *szem ~ világ* metafora a Kosztolányi szöveghez hasonlóan a *világ* szó ma általánosabbnak tartott ’világmindenség, földkerekség’ jelentését aktivizálja: „Azontúl, hogy megtudta, milyen komplikált *külön világ a szem* (...) soha többé nem mert hályogot operálni.” (Kiemelés É. L.) A később kialakult jelentéselem érintkezési képzetársítással jött létre a szó ’világosság’ értelméből: világ az, amit a világosságban látni, az embert körülvevő dolgok.<sup>217</sup> Ennek értelmében a műtét helyszíne, az *Újvilág utcai egyetem* is metaforikusán értelmezhető: az a hely, ahol újra világosság gyűl, ahol a világtalan ember visszakapja szeme világát. A *szem ~ világ* azonosítás feléleszti tehát a szó köznapi nyelvhasználatban elhalványult szemantikai emlékezetét, így a metafora nyelviileg válik motiválttá.

A *szem ~ ország* azonosítás költői etimológia eredménye: „Kedvvel magyarázta a szem csodálatos országát, mint egy mappát a folyamaival, ereivel.” Ez a metafora tulajdonképpen a *szem = világ = ország* metaforasor középső tagjának elhagyásával jött létre. Az első két tag között a *világ* szó elsődleges jelentéséből adódó ’látás, látóképesség’ jelentéselem teremti meg a kapcsolatot, míg a *világ ~ ország* metaforának a *világ* szó másodlagos ’földkerekség’, ’földrész’ jelentése az alapja. A *szem ~ ország* metafora tehát a közvetítő elem szemantikai jegyeire épülő költői reetimologizáció eredménye.

A *látás* a szövegben szorosan összekapcsolódik a *tudással*. A műtét elvégzése után orvosi szempontból kioktatott Strázsa János nem vállalkozik a másik szem megműtésére: „– Jaj, tekintetes uram – nyöszörgé, – *nem látom, nem tudom...* nem merem többé”. (Kiemelés É. L.) Az idézett mondatban a látás és a tudás egymás szinonimájaként értendő, így a hályog-kovács esete negatív megvilágosodástörténetként értelmezhető. Mind a kerettörténet, mind az elbeszélés a nem-tudás fontosságának, az ösztönös, belső látás szükségességének példázataként interpretálható. A *hályog* szó köznyelvi megjelenési formái alátámasztják feltevésünket: a *lehullott szeméről a hályog* kifejezés a megvilágosodásra, megértésre utal, míg a *hályog került a szemére* mondás ennek ellenkezőjét fejezi ki. Ennek fényében a cím – mely Mikszáth szóeleménye – különböző értelmezési lehetőségeket kínál. A *hályog-kovács* szóösszetétel egyfelől Strázsa Jánosra, a hályogot eltávolító kovácsra, másfelől a kovács szemére hályogot vonó, hályogot „kovácsoló” Lippay professzorra vonatkozatható. A lexikai jelentések föllazítják a szemantikai korlátozásokat, így az egyes szavak szótári jelentése a másik lexéma hatására elhomályosul anélkül, hogy elveszne az eredeti jelentés. Az összetétel jelentése egyik lexikai összetevőjével sem azonosítható teljes mértékben, különösen akkor nem, ha az összetételt

üveg metaforájaként az utolsó versszakban a látás szemantikáját hordozza („*Ablak / mutasd nekem, hol az a boldogabb lak*”). KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. Bp.: Szépirodalmi 1980. 434–435.

<sup>217</sup> Vö. a *TESz világ* címszavával. (III. kötet 1144.)

oximoronként fogjuk fel. „Ezen a szinten a kombináció fikcióképző aktusa különös következménnyel jár a nyelvre nézve. A szavak szó szerinti jelentése ugyanúgy elhalványul, mint rámutató funkciójuk. A viszonyítási folyamat a szótári jelentések föllazításában, a szemantikai keretek megsértésében és az ebből eredő újra- és átkódolásban mutatkozik meg. (...) A viszonyítási folyamat a nyelv rámutató funkcióját a figuráció feladatává változtatja.”<sup>218</sup> A *hályog-kovács* denotátuma tehát nem határozható meg egyértelműen. E figuratív használatban fölfüggesztődik a nyelv rámutató jellege, de ez a nyelv sem mentes a referenciáktól. A novella címe így az irodalmi szöveg azon sajátosságára mutat rá, mely egy másodlagos referencia létrehozását célozza anélkül, hogy az elsődleges referencia érvényességét kizárná.

## A PRETEXTUSÁT OLVASÓ KOSZTOLÁNYI-SZÖVEG

A *Hályogműtét* című novella nemcsak szimbólumrendszerén, hanem narratív struktúráján keresztül is jelzi kötődését *A hályog-kovács*hoz. A Kosztolányi-szövegre jellemző tudósításszerű elbeszélői hang változásai – melyek az elbeszélőnek az elbeszélt tárgyhoz való szubjektív viszonyulásában, illetve a kommentárszerű személyes reflexiókban artikulálódnak – ugyanis ott válnak explicitté, ahol a szöveg a mikszáthi előszövegre reflektál. Az első személyes megnyilvánulásból kiténik, hogy a pretextus narrátorához hasonlóan a *Hályogműtét* elbeszélője is a szóbeliség művészi formáinak művelője, azaz író, költő: az orvos „tudja, hogy mit kell csinálni. Öneki ez annyi, mint nekünk két rimhez egy harmadikat találni. Nem esemény”. (Kiemelés É. L.) A mikszáthi elbeszéléshez hasonlóan itt is a *szemműtét – írás* párhuzam jelenik meg: a műtétet végző személy a magát íróként (költőként) megnevező elbeszélő metaforájává válik. Az idézett mondat *nekünk* névmása utalhat az író-előddel, Mikszáth Kálmánnal való szellemi azonosulásra. Mint ismeretes, Kosztolányi nem tett éles különbséget vers- és prózaírói alkotómunka között, amennyiben mindkettőt *költői tevékenység*nek tartotta. Mikszáth Kálmán Jókai-életrajzáról írott cikkét például így kezdi „Csak *költő* írhatta meg Jókai életrajzát.” (Kiemelés É. L.)<sup>219</sup>

A narrátor második személyes reflexiója a mikszáthi szöveg egyik központi metaforájának – *a szem külön világ* – felidézését követi:

„A tanár most a második fecskendő tűjét dőfi a szem mellé, mélyen a bőrbe, közvetlen a szemideg tözsomszédságába, oly biztosan-vadul, hogy ebben a pillanatban egy örültnék látszik, aki *valakinek a szemvilágát* szántsándékkal, állati kegyetlenséggel *kioltja*. *Eláll a lélegzetem, arra gondolok*, hogy a jótett és a gáztett, a legnagyobb tudás és a legnagyobb tudatlanság mennyire hasonlít egymáshoz.” (Kiemelés É. L.)<sup>220</sup>

<sup>218</sup> ISER, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*. i. m. 31.

<sup>219</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Mikszáth Jókai-könyve. Jókai Mór élete és kora. Írta Mikszáth Kálmán*. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tükörfolyosó*. i. m. 190.

<sup>220</sup> Vö. *A hályog-kovács* következő mondatával: „Hát azt tudja-e, hogy csak egy gondolat tal vag odább jobbra vagy balra, *a másik szemnek is kioltja a világát?*” (Kiemelés É. L.)



Mindamellet, hogy a *kioltja a szeme világát* szófordulat mindkét textus központi metaforájának alapja, a két szöveg a tudás és tudatlanság közti határvonal témájának felvetésében is egyezést mutat.

Az elbeszélő következő személyes megnyilvánulása a mikszáthi történet cselekményének összefoglalását követi:

„A híres szegedi paraszt évekig hámozgatta le a hályogot a maga durva bicskájával, mindaddig, míg *föl nem világosították*, hogy micsoda istenkísértésre vállalkozott. Akkor megremegett kezében a kés, többé nem mert hozzányúl ni a lélek tükréhez.

*Nekem* nem ez a tanyai ember a csoda, aki nem tudta mit művel. A csoda *nekem*, az igazi csoda az orvos, aki tudja, hogy mit művel és mégse torpan vissza.” (Kiemelések É. L.)

A személyes állásfoglalás ismét az orvosi tevékenység kommentálásánál jelenik meg, ami az előző szöveg hely kapcsán kialakult *orvos – író* metafora alapján az ösztönösen, tételes mesterségbeli tudás nélkül alkotó *poeta natussal* szemben a *poeta doctus* tevékenységének „felértékeléseként” értelmezhető. Ez a szövegrészlet a műtétet (alkotást) már nem valamiféle rutintevékenységgént, hanem a feladat súlyával számot vető cselekedetként értelmezi. A mikszáthi hagyomány tudatos reflektálása ennek értelmében a novella író-elbeszélőjének megváltozott költészettelfogására, az írói önszemléletben és ars poétikában bekövetkezett paradigmaváltásra utal.<sup>221</sup> Ez a paradigmaváltás, kettejük munkamódszerének különbsége szólal meg Kosztolányi híres Mikszáth-tanulmányában is: „Mikszáth Kálmán nem ismeri az írás fájdalma, csak az örömeit. Neki valószínűleg csak szellemes affektálás Oscar Wilde-nak a mondása, hogy egész nap annyit dolgozott, hogy kitörült egy pontosvesszőt, és azután újra visszatette a helyére. Pedig ez az aforizma sok íróat jellemez. Birkózunk az írással, futunk előle, akarjuk, és egyben nem akarjuk. Kétségbeesés, a kétségbeesés utolsó felkiáltása minden formába gyötrött szó, és azt hiszem, mindnyájan szomorúak vagyunk, alázatosak és félénkek, mikor leülünk az íróasztalhoz. Mi történik majd? Vajon sikerül-e megtalálnom az igazi szót, az egyetlen lehetőt? Az örökkévalóságban meg vannak számlálva összes betűim, amiket valaha le fogok írni, és ha kevesebbet írok vagy többet, már kontár a nevem és nem művész. (...)

<sup>221</sup> Ennek értelmében Kosztolányi szövege az intertextualitás žmegač-i válfajainak keveredéseként írható le. Mivel a *Hályogműtét* kapcsolódása a Mikszáth-szöveghez már címében intencionált, a figyelem elsősorban nem a történetre, hanem az előadás mikéntjére, az ismert szöveg feldolgozásmódjára irányul. Az intertextuális kapcsolódás itt az olvasó figyelmének a téma és a stílus megváltozására való irányítását célozza. Žmegač értelmezésében az irodalmi motívumok ismétlése révén az intertextualitásnak ez a válfaja irodalom és valóság kölcsönös egymást-tükrözését szolgálja. Kosztolányi elbeszélésében azonban az intertextuális eljárás nem egyetlen műre vonatkozik, hanem egy egész konvencióra, mely a poeta natus és poeta doctus opozícióján keresztül jut kifejezésre. Ebben az esetben az intertextuális kapcsolatot a szerző tudatosan hozza létre, hogy saját történetét elhatárolja egy bizonyos olvasói elvárástól. Az elhatárolódás lehetőségét a szövegben a hályog-kovács (orvos) és író között létesülő metaforikus kapcsolat teremti meg. Vö. ŽMEGAČ, Viktor: *Az intertextualitás válfajai*. (Ford. KATONA Tünde, KERÉKES GÁBOR). In *Literatura* 1991/3 215–223.



Mikszáth könnyen ír. Mondják az ismerősei, hogy legszebb sorait is úgy veti oda zajban, füstben, egy ferdén eléje lőkött papirosra, bármikor.”<sup>222</sup>

Az elbeszélő én grammatikailag is artikulálódó negyedik megjelenésekor a szöveg a Mikszáth-novella *szem ~ térkép; szem ~ ország* metaforáját bontja ki:

„Úgy ismeri ezt a csöpp **területet** (...) ezt a körülmosott, remekül föltárt és rögzített **síkot**, mint a földérítő katona a **terepet**, ahol élete kockáztatásával jár, minden bokorra, minden kőhalomra figyelve s a térképéről és az ösztönéből és a tapasztalatból következtet.

Az orvosnak nem is lehet olyan kicsiny ez, mint énnekem. Ő nem az egészet láthatja, nem a szemet, nem egy embertársa szemét, csak az anyagot. Minthogy tudása óriási, óriásivá táguul számára ez a kis **terület**. Ami egy milliméter ezredrésze, az neki **mérföldek sokasága**, ami egy milliméter, az neki **délkör**, az ínyhártya **Európa**, a szaruhártya **Ázsia**, az érhártya **Afrika**, a sugártest **Amerika**, a szivárványhártya talán **Ausztrália...**” (Kiemelés É. L.)

Az idézett szövegrészletben a tér metaforái explicitté válnak, a mikszáthi mappa-témát („*Kedvvel magyarázta a szem csodálatos országát, mint egy mappát a folyamaival, ereivel*”) a Kosztolányi-novella elbeszélés- és szövegszervező elvvé teszi, melyben ismét a mikszáthi alaptól való elszakadást kell látnunk.

A novella utolsó öt bekezdésében a szöveg egészét átható személytelen elbeszélői hangot felváltja az egyes szám első személyű narrátor személyes reflexiója. Az elbeszélésmódban bekövetkező változás egyfelől a hangsúlyosan személyes mikszáthi elbeszélői hang imitálásaként, másfelől egy új elbeszélői hang létrejöttéként értelmezhető. A Kosztolányi-szöveg egészen végigvonuló modalitásbeli oszcilláció a novella utolsó bekezdéseiben fordul át az eseményeket látszólag csak szemlélő kívülálló pozíciójából az eseményeket átélő és reflektáló elbeszélői magatartássá. A Kosztolányi-novella mint szöveg azonban nemcsak az eseményeket, hanem – retorikai-poétikai szerveződésén, költői témáján és a pretextusra utaló elbeszélői megjegyzéseken keresztül – a mikszáth-szöveget is „kommentálja”.

<sup>222</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *A boldog író. Aktuális feljegyzések Mikszáth Kálmán művészetéről*. In: Élet 1910. április 17. A szöveget a következő kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tükörfolyosó*. i. m. 194–195.

**HALÁLTUDAT ÉS ALKOTÁS**  
**A SZUBJEKTUM EGZISZTENCIÁLIS**  
**HATÁRHELYZETE KOSZTOLÁNYI DEZSŐ JÁTÉK ELSŐ**  
**SZEMÜVEGEMMEL CÍMŰ VERSÉBEN**

Játék első  
szemüvegemmel

Messze  
lát már szemem, áldott ködökbe veszve.

Tükrén  
csak tengerekről, ormokról vetül fény.

Távol  
nap tündököl neki és hold világol.

Hegység  
hűs tisztasága, csillagos, nagy egység.

Nem mer  
közelbe nézni, rút a föld, az ember.

Fájóbb  
ami valóság, mint e vaksi hályog.

Ottan  
fut a világ. Vagy tőle én futottam?

Lencsém,  
mondd, megleled-e messze-szállt szerencsém?

Tiszta  
gyermekkorom reggeljét hozd te vissza.

Kristály  
gyémánt-havat, melytől gyöngyös a friss táj.

Békét,  
anyám szemének túlvilági kékét.

Rendet,  
apám kezét, ki engem el nem enged.

Ámbra  
zsarátnokot, mely rádereng szobámra.

Lássam  
a régi képet rajtad égi másban.

Ablak,  
mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?<sup>223</sup>

Kosztolányi *Játék első szemüveggel* című verse a recepcióban kitüntetett helyzetű *Számadás* kötet darabjaként, a szerző ritkán említett, kritikai érdeklődést nem keltő versei közé tartozik. A versalakzatok sokaságát felvonultató gyűjtemény befogadástörténete egyértelműen a lazább szerkezetű, rapszodikus menetű, hosszabb költemények (*Hajnali részegség*, *Halotti beszéd*, *Marcus Aurelius*) leírása és értelmezése felé tolódott el, ami a rövidebb terjedelmű, de formai szempontból hermetikusabb versek – Bárdos László terminológiájával élve „kisszerkezetek” – interpretációját háttérbe szorította.<sup>224</sup> Az emberi egzisztencia határhelyezeteit a búcsúzás gesztusában megragadó versek (*Harsány kiáltások tavaszi reggel*, *Őszi reggeli*, *Ha negyvenéves...*, *Vörös hervadás*) főbb jellemzője a szűkszavú, sűrítetten komponált, redukált anyagfelhasználású írásmód, a rimtelenség, valamint a strofikus tagolás hiánya.<sup>225</sup> A kötet verseit vizsgálva feltárható azonban egy harmadik, a korábbi kutatás érdeklődési körén kívül eső verstípus is, mely szokatlan strófászerkezetével hívja fel magára a befogadó figyelmét. Az *Életre-halálra*, a *Játék első szemüveggel*, illetve a *Litánia* című versekben a strofikus felépítés alapját adó versmondatok közös jellemzője a hangsúlyozottan dichotomikus tagolás, mely az egyszavas verssorok redukált formájával szembeállítja az értelmezőt. A nyelvi ökonómiából következő zártság tehát e verseknek is jellemzője, a versszöveg létesülését rímhelyzetükből adódóan aktívan irányító egyszavas sorok hatására azonban felerősödnek a szavak közötti szimbolikus megfelelések, illetve a motivált rím teremtette jelentéspárhuzamok, miközben a soráthajlások keltette szétagoltságból adódó disszonáns vershangzásban a sorvégi összecsengések a Kosztolányi-rím harmóniateremtő szerepét teszik nyilvánvalóvá.

A *Játék első szemüveggel* című vers azonban nem csupán formai szempontból, hanem egzisztenciális problémafelvetéséből adódóan is érdeklődésre tarthat számot. Kosztolányi e versében ugyanis a létezés dimenzióinak verstémává ava-

<sup>223</sup> A szöveget a következő kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI *Dezső összegyűjtött versei*. Bp.: Szépirodalmi 1980. 434–435.

<sup>224</sup> Vö. BÁRDOS László: *Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezetéről a Számadás három verse alapján*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 130.

<sup>225</sup> E verstípus részletes leírásával kapcsolatban lásd: BÁRDOS László: *Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezetéről a Számadás három verse alapján*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 129–139.

tása, valamint a saját elmúlásával szembesülő létező határhelyzetének tudatosítása egy eszményi mögöttes világ létezésének lehetőségét is fölveti. A *Számadás* verseinek a „semmi”-hez közelítő halálélménye tehát a Kosztolányi-versektől oly kategorikusan megtagadott túlvilági létezés gondolatával válik árnyalhatóvá.<sup>226</sup>

## RETROSPEKTÍV ÉS PROLEPTIKUS NÉZŐPONT HATÁRÁN: A VERSSZÖVEG TEMPORALITÁSA

„Ha félsz, a másvilágba írnék át...”<sup>227</sup>

A vers címe alapján a gyerekkori tárgy az emlékek felidézésének médiuma, mely az én aktuális helyzetéből adódó analóg szituáció megjelenítőjeként (a szemgyengeség, „*vaksi hályog*” miatt újból szemüveget kell viselnie) az öregség és elmúlás tényével szembesít. A verskezdet még utal a messzelátás betegségére („*Messze / lát már szemem*”), a konkrét térbeli messzeség azonban szakrális jelentésvonatkozással kiegészülve („*áldott ködökbe veszte*”) a végtelenség felé tágitja az emberi szemmel belátható teret. A szem tükre a horizontálisan és vertikálisan kitágított tér kozmikus-sá növelt távlatait egy pontba sűríti, és a versbeszélő én-t avatja a tér centrumává.<sup>228</sup> A messzeség versbeli megjelenítése eltér alapvető térérzékelésünkötől, ami jelzi, hogy nem testi, hanem tudati működést határoz meg. A tudat vonatkozási pontja azonban még így is felülírja hétköznapi léttapasztalatunkat: ahelyett, hogy a föld volna a középpont, hirtelen az éghez kapcsolódunk („*Nem mer / közelbe nézni, rút a föld, az ember.*”). A messzeségben felsejlő világ megjelenítői az égistek, melyek az istenekre jellemző attribútumokból adódóan a földön túli, szakrális szféra képze-

<sup>226</sup> Szegedy-Maszák Mihály hívta fel a figyelmet arra, hogy az istenhit az író világnézetének döntő tényezője, Kosztolányi fő művei pedig a vallásosság sajátos változatát képviselik: „Kosztolányi fő művei – *A szegény kisgyermek panasza*tól a *Számadás* korszakának költészetéig, az *Aranysárkánytól* az *Esti Kornél*ig s általában a legjobb elbeszélésekig – a vallással küszködésnek olyan változatát képviselik, melyeket csakis gondolkodástörténeti szempontok figyelembevételével, így Nietzsche hatásának alapos mérlegelése után lehet majd pontosan jellemezni”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nézőpont és értékszerkezet* A véres költőben. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 65. (Kiemelések az eredetiből.)

<sup>227</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ének a semmiről*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 460.

<sup>228</sup> A *tükrén fény vetül* hiányos birtokos szerkezet birtokosa grammatikailag az előző szakasz *szemem* lexémája lehet, ami a *szem a lélek tükre* elkoptatott (halott) metafora megfordításaként interpretálható. A szakasz a két tag felcserélésével megújítja és átértelmezi a sablonossá vált trópuszt (a *szemem tükrén*, vagyis a *lelkemen* csak *tengerekről*, *ormokról* vetül fény), így a *verssor* a *belső látás*, az *intellektuális-spirituális megvilágosodás* lehetőségeként interpretálható. A következő *versszak* igéi (*tündököl*, *világol*) *belső formájukban* szintén a *látás* szemantikáját hordozzák: a *tündököl* szó a 'látzik, szembeötlík' jelentésű *tűnik* ige származékaként, míg a *világol* ige a 'fény' és a 'látóképesseg' jelentéselemeket hordozó *világ* szó képzett szavaként. A vizsgált szavak jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a *TESz* megfelelő címszávaival. (III. 1012; 1144.)

tét idézik fel a befogadóban.<sup>229</sup> A hegy szimbolikája felerősíti az égitestekhez kapcsolható asszociációt, amennyiben feltételezett központi helyzetéből és égbe törő látványából adódóan ég és föld találkozási pontjaként, az istenek lakhelyeként és a misztikus felemelkedés lehetőségeként értelmezhető.<sup>230</sup> A hegységhez kapcsolódó fogalmak (*hűs tisztaság; csillagos, nagy egység*) a tökéletesség formáiként egyfajta idilli állapotot jelenítenek meg, és a lírai alanyt az örök dolgok vonatkozásrendszerébe állítva szembesítik saját elégtelenségével („*rút a föld, az ember.*”). Előtűnk áll tehát az örök isteni fényében értelmezett véges ember, abban az egzisztenciális határhelyzetben, amikor saját végességét, mulandóságát tudatosítja („*Fájóbb / ami valóság, mint e vaksi hályog*”). Ez a tapasztalat az *én* korábbi pozíciójának újragondolását teszi szükségessé („*Ottan / fut a világ. Vagy tőle én futottam?*”), ami a múltbéli tapasztalatok értelmezését kettős meghatározottságban – égi és földi szféra viszonylatában – teszi lehetővé. A kérdésfelvetés az *én* mozgásának irányára vonatkozik, az *ottan* határozószó versbeli többértelműsége azonban a kiindulási pontot is relatívvá teszi. Amennyiben az *ottan* lexémát a legközelebbi versbeli referensre, a „közre”, és nem a messzeségre vonatkoztatjuk, a lírai alany tudati tevékenysége a földi valóságtól (rútságtól) elszakadó és az *idilli állapothoz közelítő* magatartásként, a haláltudat kifejeződéseként válik értelmezhetővé.<sup>231</sup>

Kosztolányi e versében azonban a halállal való szembesülés a *Számadás* korszakának más verseitől eltérően a gyerekkora való emlékezés ellentmondásosnak tűnő formáját veszi föl. A vers szerkezete bár retrospektívnek tűnik, valójában proleptikus, előretekintő; a magát hangsúlyozottan *én*-ként aposztrofáló versbeszélő látszólag emlékezik, valójában azonban a „jövőbe” tekint: „*Lássam / a régi képet*

<sup>229</sup> A nap szinte minden vallás számára a legfőbb istenség szimbóluma, a hold köztudottan az átváltozás, a halál és az újjászületés, míg a csillagos ég számos mitológiában a túlvilági élet jelképe.

<sup>230</sup> Vö. *Jelképtár*. i. m. 93–94.

<sup>231</sup> A halál-tudat kifejeződése – a vers egyik intertextusának bevonásával – a szemüveghez kapcsolható konnotációkon keresztül is megerősítést nyer. A *Meztelenül* kötetben megjelent *Régi pajtás szemüveggel* című vers a szemüveghez az *elmúlás* szemantikáját kapcsolja, amit a szövegben az élettelen képzetét involváló jégvárta-metáforával helyettesít:

„Virgonc szemeden is üveg van,  
vékony jégvárta rajta,”

(...)

„Én nézem egyre, nézem a szemed most,  
az ismerős, víg,  
rég szemed, befagyva ott a jégben,  
a jég alatt lenn.

Milyen nyugodt és távoli, milyen bölcs,  
majdnem hideg már.” (Kiemelések É. L.)

A fiatalkori éleveségtől (virgonc szem) az öregkor jelképévé váló szemüvegen (jégvárta) keresztül az öregkori mozdulatlanság (szemed befagyva) jut el a szöveg úgy, hogy a hidegség és élettelenység képein keresztül mindvégig a halál szemantikáját hordozza. Kosztolányi e versében is jelen van a *távolság*, ám itt nem a messzeségben feltároló végtelen, hanem az emberi lélek mélységének értelmében. Noha a szemüveg még nem a lírai alany személyéhez kötődik, közvetett módon mégis önreflexióhoz, az *elmúlás* tényének felismeréséhez vezet: „*De az enyém [ti. szemem] az forró, cimborám, lásd, / csorog a könnytől*”. (KOSZTOLÁNYI *Dezső összegyűjtött versei*. i. m. 379–380.)

*rajtat égi másban*”. A látás tehát valamilyen jövőbeli eseményre vonatkozik, a gyerekkor képei ennek értelmében a létezés egy későbbi formájának megsejtését teszik explicitté. Az *égi más* kifejezés kettős és széttartó jelentése azonban nemcsak a hasonlóságot mondja ki a *más* szó ’másolat, hasonmás’ értelmén keresztül, hanem eredeti ’nem ugyanolyan, nem ugyanaz a dolog’ jelentései által a lírai én korábbi tapasztalatára, a földi és égi világ között fennálló lényegi különbségre is utal. A *más* szó melléknévi használatának jelentése (’múlt, elmúlt’) nyelvileg teszi motiválttá a *régi kép* és az *égi más* versbeli összetartozását, a szó belső formája által megerősítve a *régi – égi* jelzők részleges hangalaki egyezését.<sup>232</sup> A vers második felét tehát az időbeli messzeség kettős – egyszerre múltba és jövőbe tekintő – irányultsága szervezi. A szóismétlés („*megleled-e messze-szállt szerencsém*”) létrehozza a tematikus kapcsolatot a szöveg két része között, a térbeli és időbeli messzeség közös jellemzőjére, a tökéletességre irányítva a befogadó figyelmét: „*Tiszta / gyermekkorom reggeljét hozd te vissza*”. Noha mind a reggelhez, mind a gyermekkorhoz a *kezd*et szemantikája kapcsolható, Kosztolányinál a gyermeklét elsősorban nem az emberi élet kezdeti szakaszaként és a felnőtté válás kiindulópontjaként értelmezendő, hanem sokkal inkább létállapotként, amin keresztül a *teljesség* ideálja fogalmazódik meg. A gyermekkor, ami Kosztolányi e versében a romlatlanság képzetét aktivizálja,<sup>233</sup> a *tiszta* jelzővel egészül ki, ami a térbeli messzeségben megteremtődő harmóniára utal vissza (*hegység hűs tisztasága*). Nemcsak a távolban regisztrált világnak, hanem a gyerekkori tájnak is jellemzője a tökéletesség, amit egyfelől a drágakő-metaphora („*Kristály / gyémánt-havat, melytől gyöngyös a friss táj*”), másfelől a hóhoz kapcsolódó pozitív asszociációk (fehérség, tisztaság, szépség) keltenek életre. A gyerekkorhoz a versben a teljesség egyéb formái, a *béke*, a *rend* és a biztonság („*apám kezét, mely engem el nem enged*”) kapcsolódnak, az anya alakja pedig a túlvilág képzetével kapcsolódik össze („*Békét, / anyám szemének túlvilági kékét*”), amit nemcsak a szóforma versbeli megjelenése, hanem a kék színhez kapcsolódó szimbolika is jelez.<sup>234</sup> A szem tehát a végső dolgok szemlélésének metaforája a szövegben: mindkét előfordulása a transzcendensre irányultságot mondja ki („*Messze / lát már szemem áldott ködökbe veszte*”; „*anyám szemének túlvilági kékét*”). Az anya alakjának versbeli megidézése ennek értelmében ismételten saját végességével és mulandóságával szembesíti a lírai alanyt. A gyerekkor (múlt) így a versbeli én számára saját haláláról való előzetes tudásként artikulálódik („*Ablak, / mutasd nekem, hol az a boldogabb lak*”), hiszen a *boldogabb lak* a végtelen tér és idő „realizálódásaként”, a túlvilági szféra szinonimájaként értelmezhető. Ezt tá-

<sup>232</sup> A *más* szó jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a TESz megfelelő címszavával. (II. 852.)

<sup>233</sup> Kosztolányi költészetében a *gyermekkor* és a *tisztaság* képzetének összekapcsolása korántsem evidens. *A rút varangyot véresen megöltük* című versben például a gyermeki gonoszság, míg a *Kis Mariska* című költeményben a gyermeki romlottság jut kifejezésre. Vö. KOSZTOLÁNYI *Dezső összegyűjtött versei*. i. m. 129; 206.

<sup>234</sup> A keresztény mitológiában a kék szín az ég, a levegő és a víz színe, ami a tisztaságot, az igazságot és a hűséget jelképezi. A magyar népi hagyományban éppúgy, mint az antik világban csak elvéve jelenik meg, ami arra enged következtetni, hogy mint az *égnek* és a *végtelenségnek* a *színe*, szent lehetett. Vö. *Jelképtár*. i. m. 205.

masztja alá a szöveg egyik intertextusaként az *Aranyasárkány* befejező mondata is: „De aztán [az asztal] egyik lába hatalmasan magasba lendült, úgyhogy majdnem feldőlt, s a szellem [i.e. Novák Antal szelleme] erősen, határozottan kettőt koppanzott, ezáltal közölve leányával, hogy ott, ahol most van, *a végtelen térben és időben*, a világűrben és semmiségben, valahol a Vénusz és Szíriusz között, *már boldog*”.<sup>235</sup> (Kiemelés É. L.)

A megnyilatkozás „tétje” tehát a versbeszélő számára az ismeretlenről való tudás megszerzése (és nem az ismeretlen létezésének igazolása, amit a *hol van?* kérdés feltevésével egyidejűleg már eleve létezőként fogad el), amit a vers első sora a *ködbe vész* kifejezés által tesz nyilvánvalóvá. A verssor a szó másodlagos ’homály’ jelentését előhívva a ködhez a *láthatatlanság*, az *elrejtés* szemantikáját kapcsolja. A lírai alany tevékenysége tehát kezdettől fogva valami rejtett, nem látható dolog felfedésére irányul, ami meglátásom szerint a létezés jövőbeni dimenzióját érinti.

A vers időszerkezetét a jelen idejű igealakok határozzák meg, az egyetlen múlt idejű igealak (*futottam*) mindkét idősíktól független, nem köthető sem a „mészszelátás”, sem a gyermeki múlt állóképekben ábrázolt jelenéhez. A költői képzelet saját nyelvének terén belül tehát összetett temporális struktúráként a kezdetet és a véget egyaránt magába foglalja. A címbe megjelölt szemüveg ennek értelmében egyszerre a múltba tekintés és a jövőbe látás médiuma. Az időbeli messzeség kettős irányultságú, a jelen dimenzióját kitágítva folyamatos, a múltat és a jövőt egyszerre – sőt egymáson keresztül – szemlélő, megszakítás nélküli időtartamot vezet be, ami kívül áll a hétköznapi időtapasztalaton. Egy olyan folyamatos jelenrel van tehát dolgunk, amit időtlenségként ragadhatunk meg. Ezt teszi nyilvánvalóvá a vers harmadik szakasza is a két égítest együttes megjelenése által („*nap tündököl neki és hold világol*”), ami nemcsak a tér, hanem a nappal és az éjszaka folytonos körforgásán keresztül az idő végtelenségét is jelzi. Ennek az időtlen jelennek versnyelvi felépülését az aposztrophé biztosítja: a felszólító módú igealakok (*mondd, hozd te vissza, lássam, mutasd nekem*) a megszólítottat (*lencsém, ablak*) a versben megjelenített jelen időtől független, időtlen jelenben helyezik el, „egy speciális temporalitásban, amely helyszíne minden olyan pillanatnak, amelyben az írás ’most’-ot mondhat. Ez inkább a diszkurzus, mint a történet ideje”.<sup>236</sup> Az aposztrophé ideje, mely csakis a *kimondás jelenére* vonatkoztatható, képes arra, hogy a múlt eseményeit a jelen számára hozzáférhetővé tegye oly módon, hogy az aposztrofikus

<sup>235</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranyasárkány*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes regényei*. i. m. 464. A regény egy másik részlete – melyben Hilda és Novák Antal egy messzelátón keresztül a távoli csillagokat szemlélik – szintén a vers egyik intertextusának tekinthető. A jelenet Novák kijelentésével zárul: „Jobb nekünk itt lenn a földön”. (i. m. 356.) Úgy vélem, hogy a szöveg szimbolikáját figyelembe véve, levonható az a következtetés, mely szerint égi és földi boldogság kérdését tekintve – a versszöveghez hasonlóan – a regény is a túlvilági boldogság kitüntetettsége felé mutat. Novák álláspontjának változásaként az a szövegrészlet jelölhető meg, melyben a zsidó és keresztény hagyomány különbözősége fogalmazódik meg evilág és túlvilág kérdését tekintve: „Az ő öröksége más volt. Egy optimizmus, hogy már szabad, s az áldott vértől megváltottan élhet, szegényen és igénytelenül a hivatásának, s egy pesszimizmust, hogy *a változhatatlan világ a siralom völgye marad most és mindörökké*.” (i. m. 403. Kiemelés É. L.)

<sup>236</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. (Ford. SZÉLES Csongor). In Helikon 2000/3. 383.



költemények „a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik”.<sup>237</sup> Kosztolányi versében a különböző idősíkok – a látás jelene (*fény vetül, tündököl, világol, fut*), a futás múlt ideje (*futottam*), a messze-szállt gyermeki múlt jelenként ábrázolt képei (*gyöngyös a friss táj; apám kezét, ki engem el nem enged; rádereng szobámra*), melyek jövőbeni tapasztalatként artikulálódnak – az írás most-jában, az aposztrophé jelenében összegződnek. Azok a versszakok, melyekben nincs ige, a nominális ábrázolás révén szintén egyfajta időtlen jelenlétet hordoznak („*Hegység / hűs tisztasága, csillagos nagy egység.*”, „*Békét, / anyám szemének túlvilági kékét.*”). A szöveg valójában többféle idősíkbeli kép időtlen egymás mellé rendelése, amit az aposztrophé jelenlétként idéz meg. A valaha jelen-, de most már eltűnőben lévő gyerekkor tehát a kimondás (írás) idejébe helyeződik át, ami közel s távol oppozíciójának megszűnését eredményezi, szűkségekppen átértelmezve és átalakítva ezáltal a múltbéli tapasztalatot. „Az ilyen lírában probléma vetődik fel: valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja”.<sup>238</sup> Ez teszi lehetővé a lírai alany számára a retrospektív szituáció proleptikus értelmezését, a kezdet szemantikai terén keresztül a végső dolgok megértését.

Culler a költészetben kétféle, *narratív* és *aposztrofikus* erő működését konstatálja, és úgy véli, hogy a lírai műveket jellemzően az aposztrofikus erő szervezi. Ha a versben élőlényekkel és tárgyakkal találkozunk, hajlamosak vagyunk arra, hogy narratív struktúrában helyezzük el őket. Ám ha ezek vocatív formában vannak jelen a lírai szövegben, azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, és „el-lenszegülnek annak, hogy elbeszélhető eseményekként szerveződjenek meg, mivel úgy kerülnek a versbe, mint annak az eseménynek az elemei, amivé a költemény lenni kíván”.<sup>239</sup> *Történés helyett* tehát *létesülésről* beszélhetünk az aposztrofikus erő által vezérelt versekben. „A vers invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erővel rendelkező időtlen teret, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva. Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben (...), hiszen magának a versnek kell történetessé válnia”.<sup>240</sup> Az aposztrophé így nem reprezentációja egy eseménynek, hanem megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt. Kosztolányi verse úgy idézi meg a múltat és a jövőt, hogy az időbeli jelen-, illetve távollétet az invokáció által (*lencsém, mondd; ablak, mutasd nekem*) egy aposztrofikus jelenléttel helyettesíti, magára a versszöveg létesülésére helyezve ezzel a hangsúlyt.

<sup>237</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 383.

<sup>238</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 383–384.

<sup>239</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 383.

<sup>240</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 383.

A vers címe ennek következtében új értelemvonalkozásokkal telítődik. A játékcselekvés ösztönösségét, öntudatlanságát kifejező *játszadozik*, *babrál valamivel* jelentés<sup>241</sup> a költői tevékenység metaforájává válik.<sup>242</sup> Mivel a címben jelölt szemüveg a szövegben az emlékképek felidézésének és a látomások előhívásának egyaránt médiuma, a címbeli *játék* a verset tér és idő, múlt és jövő, közel és távol dichotómiái által irányított gondolatjátékként, a fantázia játékaként is értelmezhetővé teszi, amit az alkotás sajátos formájaként interpretálhatunk. A versszövegben azonban a szemüveg nem referencializálható tárgyként vagy önálló szóformaként, hanem metaforaként van jelen (*lencsém, ablak*), ami a szemüveggel való játékot magával a versírással teszi azonosíthatóvá. A „metaforizált” szemüveg a többszöri invokáció által (*„Lencsém, / mondd, megleled-e messze-szállt szerencsém?”* ; *„Ablak / mutasd nekem, hol az boldogabb lak?”*) az írás most-jába helyeződik át, ami a versszöveg létesülését a szemüvegtől – helyesebben annak transzformációjától – elválaszthatatlan folyamatként mutatja be. Ezt a folyamatot teszi explicitté a vers címének – *Játék első szemüvegem/mel* – versszöveggé történő anagrammatikus szétírása is.<sup>243</sup> A vers címében aktivizált *-em-* / *-me-* hangszekvencia első versszakbeli tükrös szerkezetű rekurrenciája (*Messze / lát már szemem áldott ködökbe veszve*) a vers címének grafémák szintjén történő újírásaként értelmezhető. A három versszaknyi szünet után ismét megjelenő hangkapcsolat-ismétlődés az első versszakbeli előfordulás variációjaként realizálódik: két szótag ismétlődik az első sorban, egy pedig a másodikban (*Nem mer / közelbe nézni, rút a föld, az ember*). Az újabb – immár csak két versszaknyi – szünet után ismét felszínre törő szekvencia a hangkapcsolat új variánsát (*-ém*) vezeti be (*Lencsém, / mondd, megleled-e messze-szállt szerencsém*), miközben a címben és az első sorban egyaránt aktivizálódó *-sze-* anagrammát is újírja. A szemüveget metaforizáló és invokáló első szöveghelyen tehát minden más versszaknál szembetűnőbben történik meg a *szemüveggel* folytatott „nyelvi játék”, a szóforma anagrammatikus újírása. A következő hét strófában egy kivételtől eltekintve mindenütt feltűnik a hangkapcsolat valamely formája, az ismétlődés számának csökkenésével egyidejűleg megjelenik továbbá a *-má/-ám-* hangkapcsolat, mely a gyermekkor emlékeinek szavait jelöli ki: *gyémánt, anyám, apám, ámbra, szobámra, másban*. Az új hangkapcsolat megjelenésének első szava a *gyémánt*, ami a korábbi hangkapcsolatot is aktivizálja. Az *-ém-* / *-má-* hangkap-

<sup>241</sup> A *játék* 'babrál' jelentését éppen a szemüveg kapcsán a szöveg egyik intertextusa teszi explicitte: „Babrált valamit. Kezében sárgaréz szemüvegvázát tartott, melybe különböző üvegeket lehetett rakni”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szemüveg*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes *novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994. 1301. Hasonlóan értelmezhető a *játék* Babits Mihály *Játszottam a kezével* című versének címében.

<sup>242</sup> E tekintetben Kosztolányi játék-verse Tóth Árpád *Rimes, furcsa játék* című versével léptethető intertextuális kapcsolatba. Tóth Árpád szövegében maga a versírás, illetve ennek „végterméke”, a lírai szöveg válik játékká. A *rím* és a költői tevékenységként értelmezett *játék* szoros kapcsolata Kosztolányi versében is szembetűnő.

<sup>243</sup> Ehhez hasonló folyamatot demonstrál a *Csacsi rímek* között hátrahagyott *Játék egy magyar író nevére* című rímjáték is, melyben az író nevének hangformája irányítja a rímképzést a hangforma tagolásától (szétírásától) függően új és új jelentéssel telítve azt: „Tömörkény! / Van írásában némi vad, / tömör kény! / S úgy zeng szava, mint az ágyú, / melyet töm Örkény!” KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 619. (Kiemelés É. L.)

csolat-együttes a közös *m* hang által a kiinduló szekvencia transzfigurálódásaként, átváltozásaként válik értelmezhetővé. A következő versszakokban a két domináns hangkapcsolat variánsai együtt vannak jelen, kivéve az utolsó előtti szakaszt, ami éppen a kiinduló szekvencia eltűnésével szólít fel értelmezésre (a hangkapcsolatok szövegbeli előfordulását összefoglalva a fejezet végi függelék mutatja). A *Lássam / a régi képet rajtad égi másban* versmondattban a *má-* szekvencia önálló megjelenése éppen az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú *más* szót jelöli ki. Amennyiben a *regi képet* a *szeműveg* szó írásképeként, illetve a vers címének grafémikus megjelenéseként azonosítjuk, annak „mását” a kezdeti litterális kapcsolatot szétíró, majd átalakító versszövegben jelölhetjük meg. A költői tevékenység ennek értelmében *egy másik világba való átirásként, átiródásként* válik értelmezhetővé, ami az átiródás tereként a szöveg szakrális vonatkozásai által, valamint a fejezet mottójául választott intertextuson keresztül („*Ha félsz, a másvilágba írv át...*”) egyszerre tartja fenn a költészet világának és a túlvilágnak más-világként történő asszociálását.<sup>244</sup> A versszövegben a két értelemvonatkozás kölcsönösen fenntartja egymást, ami azt jelzi, hogy a versbeli szubjektum számára a költői tevékenység, az írás által nyílik lehetőség a haláltudatból fakadó egzisztenciális határhelyzet tudatosítására és meghaladására. Az aposztrophé segítségével tehát – mely mindamellett, hogy identitásképző alakzat, az idő reverzibilitását is lehetővé teszi – az én képes arra, hogy a végesség tényével, valamint az ebből fakadó halálfélelemmel szembenézzen. Az empirikus lét elvesztése révén, elfelejtve azt a temporalitást, amely ezt fenntartja, a szubjektum képessé válik egy tisztán fikcionális idő befogadására, ami az idő megfordíthatóságából adódóan az időbeli végesség leküzdésére ad lehetőséget.<sup>245</sup>

## A VERS ÉLETMŰVÖN BELÜLI INTERTEXTUÁLIS KAPCSOLATAI

### Motivikus párhuzamok: *Hajnali részegség*

Szauder József a *Hajnali részegség* motívumainak életművön belüli alakulását vizsgálva a többi „előképnek” tekintett vershez képest (*Éji riadalom*, *Reggeli áldás*, *Csillagok*, *Szabadka*, *A bús férfi panasza*inak első és harmadik verse) a *Játék első szeművegemmel* című költemény jelentőségét elenyészőnek tekinti.<sup>246</sup> Kosztolányi e versében azonban a *Hajnali részegség* egzisztenciális problémafelvetése, ember és világ kapcsolatának vizsgálata, továbbá a létezés dimenzióinak verstémává avatása, valamint a „számadás-vers” fő motívumai – a gyerekkor emlékével összekapcsolódó látomás és elmúlás élménye, illetve az ég, a csillagvilág és a menny azo-

<sup>244</sup> Ezt az értelmezési lehetőséget erősítik Kosztolányi publicisztikai írásának kijelentései is, melyekben a *másvilág* egyfelől az alkotás világára, másfelől egy másik tudat- vagy létállapotra vonatkoztatható: „Az a király, aki rímeket keres, nem veszedelmes többé, az már olyan országban mozog, mely »nem e világból való«, az áthelyezi a súlypontját a túlvilágba.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Költészet*. In Uő: *Innen-onnan. Írások A Héttől 1908–1916*. i. m. 255.

<sup>245</sup> Vő. CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 388.

<sup>246</sup> Vő. SZAUDER József: *A Hajnali részegség motívumának története*. In Uő: *A romantika útján*. Bp. 1961. 438–452.

nosítása a régmúlttal és a gyermekkorral – minden más korábbi verset meghaladó tudatossággal kapcsolódnak össze.<sup>247</sup>

A beszélő kezdeti („*Messze / lát már szemem*”) majd később megrendülni látszó önbizalma („*Nem mer / közelbe nézni, rút a föld, az ember.*”) a Játék-versben *távol* és *közel* feloldhatatlannak tűnő opozíciójából adódik. Az ég derűs idillje és a földi rútság közti ellentét Kosztolányinál a létezésélmény kifejezésének legállandóbb stíluseszköze,<sup>248</sup> és így a *Hajnali részegség*nek is központi motívuma. Noha Kosztolányi e versében *közel s távol* kettőssége *lent és fönt* opozíciójává alakul át, a földi valóság és az égi világ közti ellentét a *Játék első szemüvegemmel* című vershez hasonlóan itt is szövegszervező motívummá válik. Az *ablak* a földi zárt tér és az égi világ közti határvonalként, az égi események szemlélését lehetővé tevő „átjáróként” jelenik meg a *Hajnali részegség*ben, hasonlóan az emlékek és látomások előhívását implikáló szemüveghez, amit a versalany *ablakként* aposztrofál („*Ablak / mutasd nekem, hol az boldogabb lak?*”).<sup>249</sup> A *Hajnali részegség* látomásában feltűnő *mennyei kastély* a két vers intertextuális kapcsolódásait figyelembe véve a *boldogabb lak* szinonimájaként válik értelmezhetővé, megerősítve azt a feltevést, mely szerint a „boldogabb lak” csak a távoli, csillagközi térben gondolható el mindkét vers lírai alanya számára.<sup>250</sup>

<sup>247</sup> Mivel a *Hajnali részegség* című vers intertextuális vonatkozásait tekintve szolgál az összevetés alapjául, részletes, szövegszerű elemzése nem tárgya e tanulmánynak. (A versről 2010-ben nemzetközi konferenciát szerveztek, melynek anyagát az azonos című konferenciakötet tartalmazza. *Hajnali részegség*. Szerk. FÜZFA Balázs. Szombathely: Savaria University Press 2010.)

<sup>248</sup> Az *égbolt* és a *csillagok*, illetve ezzel ellentétben a *föld* motívumának Kosztolányi életművében betöltött szerepére a korábbi kutatás több ízben is felhívta a figyelmet: „A csillagok s az égbolt a tágasság, a tisztaság, a szépség és pompa időtlen teljességét jelentik Kosztolányi szótárában. A föld pedig a szűkös és sivár realitást. Nem új lelemény; két valami idegenségét egymástól – akár térben, akár jellegben vagy minőségben – a közbeszéd már régen ég és föld különbségével fejezi ki. Kosztolányi újjáteremti, költészete alapotívumává asszimilálja ezt a konvenciót. (...) a létezésélmény kifejezésének a föld és ég, a föld és a csillagok ellentétéből képzett motívum a legállandóbb stíluseszköze”. KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp.: Akadémiai 1979. 557.

<sup>249</sup> Az *ablak* motívuma a *Számadás* kötet egyik versében szintén két – egymástól eltérő világot – választ el egymástól: „*Az ablakunk egy más világra nyílik, / nincs benne nappal és nincs benne éj*”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *A mi házunk*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 444.

<sup>250</sup> Vö. „a **csillagok** szikrázva, észrevétlen  
meg-meglibegtek, és **távolba** roppant  
**fénycsóva** lobbant,  
egy **mennyei kastély** kapuja tárult,  
körötte láng gyúlt...”

(KOSZTOLÁNYI Dezső: *Hajnali részegség*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 457. A kiemelések a szövegpárhuzamra utalnak.) A *Hajnali részegség*ben a *mennyei tér* a földi lakás ellenpontjaként interpretálható („*s ők a szobába zárva, mint dobozba, / melyet ébren szépitének álmodozva*”; „*minden lakás olyan, akár a ketrec*”; „*s nem sejtí senki róla, / hogy otthonunk volt-e vagy állat őla*”), hasonlóan a vizsgált szöveghez, melyben az égi lak a földi rútság opozíciójaként jelenik meg.

A térbeli „messze”, az égi bál szemlélése a *Hajnali részegség* című versben is feloldja az időbeli távolságot, és előhívja a lírai hős emlékezetéből a gyermekkori emlékeket, köztük az anya alakját:

„Az égbolt,  
egészen úgy, mint hajdanában **rég** volt,  
mint az **anyám** paplanja, az a **kék** folt,  
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt...”

„Én nem tudom, mi történt vélem akkor,  
de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem,  
s felém hajolt az, amit eltemettem  
**rég, a gyerekkor.**” (Kiemelések É. L.)

A fenti sorok a „*Lássam / a régi képet rajtad égi másban*” verssort idézik fel a befordóban, hiszen a múlt képei itt valóban az *ég* képzetéhez kapcsolódnak: a kék szín a vizsgált vershez hasonlóan egyszerre képes az égi szféra és a múlt emlékképeinek megjelenítésére (vö. „*anyám szemének túlvilági kékét*”). A „távoli” ennek értelmében tiszta, idilli világként áll előttünk:

„De fõnn, barátom, ott fõnn a derús **ég**,  
valami **tiszta, fényes** nagyszerűség,  
reszketve és szilárdul, mint a hűség.”

„Egy csipkefátyol  
látszott, amint a **távol**  
**homályból**  
**gyémántosan** aláfol,  
egy **messze kéklő**,  
pazar belépő,  
melyet magára ölt egy drága, szép nõ,  
és rajt egy **ékkő**  
behintve fénnel ezt a **tiszta békét**,  
**a halovány ég túlvilági kékét...**”

Mindamellet, hogy a vizsgált vers központi szavai, a *messze* és a *távol* e versben is feltűnnek, a *fátyol* és a *homály*, melyekhez szintén az *elfedés, elrejtés* szemantikája kapcsolható, a *köd* szóra utalva a *Játék első szemüvegemmel* című verssel való szövegközi kapcsolatot teszük nyilvánvalóvá. A *gyémánt*, mely a gyermekkori tájhoz kötődött, és amit a túlvilági tökéletesség megfelelőjeként értelmeztünk, itt is az égi szféra sajátjaként jelenik meg. Legszenbetűnőbb azonban az idézet utolsó két sora („*behintve fénnel ezt a tiszta békét / a halovány ég túlvilági kékét*”), mely a „*Békét / anyám szemének túlvilági kékét*” versszakot írja újra úgy, hogy nemcsak a rím-szavakat de a szótagszámot is ismétli.

Az egzisztenciális problémafelvetésben – hogyan határozható meg az ember helye a világban és a létezés mely dimenziói válnak hozzáférhetővé számára – a két vers lényegi egyezést mutat. A *Játék első szemüvegemmel* című versben a lírai alany végső kérdése („*Ablak / mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?*”) nem a boldogság meglétére, hanem annak elérhetőségére irányul. Az én bizonytalansága saját, belső bizonytalanságának kivetüléseként (*megleled-e*) és nem egy tőle függetlenül létező valóság kétségbe vonásaként értelmezhető, hasonlóan a *Hajnali részegség* zárlatához: „*de pattanó szívem feszítve húrnak / dalolni kezdtem ekkor az azúrnak, / annak, kiről nem tudja senki, hol van, / annak, kit nem lelek se most, se holtan*”. (Kiemelés É. L.) Amint az idézetből kitűnik, Kosztolányi nagy számadás-verse az előképnek tekinthető korábbi szöveghez hasonlóan, szintén egy nehezen definiálható transzszens valóság (*azúr, nagy ismeretlen Úr, mennyei kastély* vagy éppen *boldogabb lak*) létét állítja, miközben a lírai alany saját viszonyát ehhez a valósághoz problematikus viszonyként tünteti fel.

Noha a korábbi vers önmagát én-ként aposztrofáló alanya a bizonyosságtól („*Messze / lát már szemem, áldott ködökbe veszve*”) és a megerősítő látomás átélésének lehetőségétől saját helyzetének definiálása által az elbizonytalanodás állapotába jut („*hol az a boldogabb lak?*”), a vocativuson és a felszólító módú igealakon keresztül (*ablak, mutasd nekem*), a vers fenntartja a rátalálás lehetőségét és a célba érés bizonyosságát. Mivel a gyermekkor a versben a túlvilági szféra tökéletességét hordozza, és így vele analóg, arra a következtetésre juthatunk, hogy a végső boldogság elérhetősége és annak módja a lírai alany számára nem filozófiai tudásként, hanem sokkal inkább gyermeki megérzésként igazolható. Ezért lesz a gyermeki múlt a lírai én számára a halál utáni létezés dimenziójának versi megjelenítője. Kosztolányi e versében azonban – szemben a *Hajnali részegséggel* – a látomás kibontása, a „betekintés lehetősége” és ezzel összefüggésben a boldogság eufóriájának átélése elmarad. A lírai alany számára a távolban felsejlik ugyan a boldogabb lak „képe”, ám az ott zajló események megfigyelésére nincs lehetősége. A látomásélmény a *Hajnali részegségben* teljesedik ki („*egy mennyei kastély kapuja tárult*”), ami a boldogság átélését idézi elő: „*Szájítatva álltam, / s a boldogságtól föl-fölkiabáltam*”. Míg a *Játék első szemüvegemmel* című vers a boldogság elérését az égi szféra tökéletességéhez köti, a *Hajnali részegség* utolsó két versszaka alapján az a következtetés vonható le, hogy a teljesség – rútsága ellenére – a földi világban lett volna elérhető az égi dolgok szemlélésének segítségével.

### Nyelviség és ironia a *Szemüveg* című novellában

A *Játék első szemüvegemmel* című vers referencializálható témájának költői témává avatása, illetve a hozzá kapcsolható egzisztenciális problémakör felvetése az életműben először prózaszöveg formájában *Szemüveg* címen látott napvilágot. Az életművön belüli intertextuális kapcsolatot a cím és a témaazonosság mellett számos szövegrészlet bizonyítja. A novella cselekményének középpontjában egy középkorú férfi áll, aki az orvosi vizsgálat során szembesül a messzelátás tényével:



„– Mi ez? – kérdezte mámorosan, mintha ódát akarna szavalni a Fényhez. – Mi ez? – *Presbyopia* – felelte a fiatal, kedves orvos, és mosolygott.

Ebben a tekintetben is figyelmes volt. Mondhatta volna magyarul: Így: »Aggkori messzelátás.« Vagy így: »Öregkori vaksiság.« Vagy esetleg így is: »Vénkori szemgyöngöség.« De latinul mondta.<sup>251</sup> (Kiemelés az eredetiben.)

Az egyes szám harmadik személyű elbeszélést a novella második tematikus egységében a főhős személyes reflexiói szövik át:

„Lám, lám. Mi mindent meg nem érünk. Az első ábécéskönyv, az első hosszúnadrág, az első szerelem, és az *első szemüveg*. Sohasem gondoltam erre. Azt hittem, hogy nem következik be.” (Kiemelés É. L.)

Az idézett szövegrészletben az első szemüveg viselésének szükségességét egyfelől az élet természetes folyamatába illeszkedő és az életút következő szakaszát fémjelző eseményként, másfelől érthetetlen tényként értelmezi a főhős. Az életszakaszok fordulópontjainak „felcímkézése” egy-egy jellegzetes tárggyal ironikussá teszi a főhős önreflexióját, ráhangolva a befogadót a szöveg nyelviségében rejlő íróniára:

„*»Messzelátó vagyok«* – szavalgatott magának –, *mint a teleszkóp, melyet messzelátónak is neveznek. Messze látok, egészen a holdig, a bolygókig.* A zöld ifjuncok csak azt látják, ami az orruk előtt van, nem veszik észre, ami *távoli*. Nincs *távlatuk*. Az én szemem már a nagy egységek összefogására rendezkedett be. Ez a bölcsesség jelképe.”<sup>252</sup> (Kiemelés É. L.)

A szemgyengeség gondolatával barátkozó főhős szavai – melyek a versszöveg első, harmadik és negyedik szakaszának képeit elővételezik – az elnevezésben rejlő íróniával szembesítik a befogadót. A *messzelátó* megnevezés elfedi a betegség lényegét, azt, hogy a messzelátó ember nem lát közelre, vagyis erényként tünteti fel a szem romlásából következő testi fogyatékossgát. A szövegrészlet ezt a nyelvi tényt mondja ki egyfelől a teleszkóp-hasonlaton keresztül, ami a *messzelátó* szófájának eldönthetetlenségét és így az idézet első tagmondatának kétértelműséget eredményezi, másfelől a kozmikus távlat bevonása által („*Messze látok, egészen a holdig, a bolygókig*”). Nyilvánvaló, hogy az elbeszélő olyan jelentésvonatkozást tulajdonít a szónak, ami eredetileg nem sajátja, leleplezve ezzel az elnevezés *eredendő ironikusságát*. Az idézett szövegrészt a *messze* szó szinonimáján keresztül (*távoli*) az elbeszélő által aktivizált nyelvi működésmód szervezi („*A zöld ifjuncok, (...) nem veszik észre, ami távoli. Nincs távlatuk*”). Kiemelés É. L.), a *nincs távlata* kifejezés ugyanis nem azt jelenti, hogy valaki nem veszi észre a távolban lévő dolgokat, vagy nem látja előre a távoli időben várhatóan bekövetkező eseményeket. A frazé-

<sup>251</sup> A novellát a következő kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szemüveg*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellája. i. m. 1300–1303.

<sup>252</sup> A szövegrészlet nemcsak a *Játék első szemüvegemmel* című verset, hanem a *távolba látás* és a *bölcsesség* összekapcsolásával a *Régi pajtás szemüveggel* című szöveget is megidézi.



ma jelentésének szándékos félreértelmezésével a költői szöveg a két szó részleges hangalakai megfelelésén keresztül azok belső formai egyezésére, és ezáltal a nyelv eredendő metaforikusságára (retorikus természetére) irányítja figyelmünket. A novella szövege tehát úgy jut el a szembetegségtől a kozmikus távlatig, hogy közben „leleplezi” a nyelvi kifejezés (messzelátó) eredendő ironikusságát. A versszöveg ezzel szemben úgy teremti újjá a kifejezést, hogy szándékosan elleplezi annak retorikusságát, amennyiben a mitikus szemlélet eredményeképpen a messzelátást mint betegséget egyértelműen az időbeli és térbeli messzeség szemléléseként értelmezteti a befogadóval. Az első versszakban a vers szerkezete – a rövid és hosszú sor aszimmetriája és a rövid sor enjambement-ja – generálja ezt a folyamatot, amennyiben a *messzelátó* jelzőt széttagolja és elemeire bontja, megváltoztatva ezzel a szó értelmét („*Messze / lát már szemem, áldott ködökbe veszte*”). A versben így a *messze lát* ige már csak átvitt értelemben, a címen és a *vaksi hályog* kifejezésen, valamint *hályog* szó által megteremtett intertextuson (*Hályogműtét*) keresztül utal a szembetegségre, ami a ritmus értelemképző erejét teszi nyilvánvalóvá. A versszöveg innen nézve oly módon teremti meg saját nyelvi világát, hogy eltünteteti és felszámolja a novellaszöveg nyelvi iróniáját. A két szöveg intertextuális kapcsolata ennek értelmében az „azonos témájú” vers- és prózaszöveg közti nyelvi különbség reflektálásaként is értelmezhető.

A fizikai távolba látás mellett a versszöveghez hasonlóan a novella is felveti a belső látás témáját, ami mindkét szövegben az *én* mozgásirányának meghatározhatatlanságával együtt artikulálódik:

„Ez a rend – töprengett. – Csak azt nem tudom, vajon a világ távolodik-e el tőlünk ilyenkor, vagy mi távolodunk el a világtól, ösztönösen, attól a világtól, melyen anynyi rondaságot láttunk. *Messze tőle, messze-messze, minél messzebb, hogy csak nagy körvonalaait, csillagközi helyzetét szemléljük.* Lehet, hogy így van, lehet, hogy ez a dolognak mélyebb értelme. A szem védekezik. A lélek védekezik. Nem akar látni, minek-előtte örökre becsukódik. *Beüvegesedik, aztán megüvegesedik.*” (Kiemelés É. L.)

A versszöveg harmadik, ötödik és hetedik versszakának képeit előrevetítő novella-részlet a fizikai és lelki értelemben vett látás elhomályosulását hasonló folyamatként írja le, ami a költői szóeleményen – „beüvegesedik, aztán megüvegesedik” – keresztül explicálódik. A szinte teljes hangalakai azonosságon alapuló szóalkotás expresszivitását az adja, hogy a szöveg a metaforikus kifejezés (üveges lett a szem) alapjául szolgáló igét az igekötő megváltoztatásával a szó konkrét, fizikai értelemben használatos jelentéséhez és az ehhez járuló szóformához közelíti (beüvegez valamit). Így a *messzelátó* származékai kapcsán feltárt nyelvi tendencia a novella-szövegben produktív erőnek bizonyul, amennyiben új szóalakok létrehozásának kiindulópontja lesz. A „szem beüvegezése”, vagyis a szemüveg használata, az ablak beüvegezésének képét hívja elő, ami egyben az ablak-metaphora szövegbeli megjelenését is motiválja: „*Sohase gondoltam erre. Hát a többiek, akik állandóan ablakon át nézik a világot?*”. Amint láttuk, a szemüveg-ablak azonosítás az utolsó versszak vocativusa által a versszövegben is kiemelt szerepű („*Ablak, / mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?*”), ami a szem ~ ablak metafora által ismételt a költői szö-

vegben rejlő mitikus jelentéspotenciált demonstrálja. A novellaszöveg hapax legomenonja nyíltan reflektálja a mozdulatlanságot és az életteleniséget, ami a vizsgált vers egyik intertextusával (*Régi pajtás szemüveggel*) mutat rokonságot. Az idézett novellarészletben a szemüveg szükségessége és az ezt jelölő nyelvi forma (beüvegesedik) a haláltudat kifejeződését (megüvegesedik), illetve ezzel összefüggésben az én helyzetének újradefiniálását eredményezi. A vers egzisztenciális problémafelvetése tehát a szöveg előzményének tekinthető novellában is artikulálódik.

A szemüveg – amellet, hogy a hős önreflexiójának elindítója – a „múltba látás” és a gyermekkor megidézésének médiumaként értelmezhető:

„Egyszerre kifényesedett előtte minden: a betűk közelebb ugrottak, a tábláról elrebbent a köd, az az őszi felhő, mely az imént még eltakarta. *Megint gyermekkorának, ifjúságának aranytüzében ragyogott az egész világ.*” (Kiemelés É. L.)

A *Játék első szemüveggel* című vers kilencedik és tizenharmadik versszakát idéző novellarészletben a gyermekkorhoz szintén pozitív képzetek kapcsolódnak (*aranytűz, ragyogás*). A ködhöz itt is az *elfedés* szemantikája köthető, a szemüveg pedig a köd eloszlását, a köd mögötti valóság szemlélését teszi lehetővé, ami azonban a versszöveggel ellentétben nem transzcendens, hanem konkrét földi valóság. A gyermeki múlt megidézése kapcsán az apa alakja is feltűnik a novellaszövegben:

„Mustrálgatta magát a tükörben. A szemével, az *üvegfényben csillogó szemével* a szemét nézte és az arcát, és az arcán a remegő, alázatossá vált lelkét. Komoly volt, ünnepléses. *Boldogult édesapjához hasonlított.* Jaj, mennyire hasonlított hozzá.” (Kiemelés É. L.)

Az *üvegfényben csillogó szem* szó szerkezet mintegy előkészíti a *beüvegesedik-megüvegesedik* szópár költői szóalkotását. A szem(üveg) – hasonlóan a versszöveghez – az idézett novellarészletben is a befelé fordulás, a léleklátás, a spirituális szemlélődés jelképeként, és ezáltal az én önértelmezési kísérletének médiumaként értelmezhető, amit a *mustrálgatta magát*, illetve a *nézte az arcát és a lelkét* kifejezéseken keresztül a narráció is kimond. Mivel a novella hőse a szemüvegben „boldogult édesapjához” hasonlít, a szövegrészlet ismételt az elmúlással szembesít, ami a műben a szubjektum legfőbb tapasztalata.

A vers- és próaszöveg háttérében álló egzisztenciális kérdés tehát kiegészíti, és kölcsönösen megvilágítja egymást. A korábbi mű középpontjában az öregedéssel és a halál tényével való szembenézés, valamint ennek következményeként az én világban betöltött helyzetének reflektálása áll, míg a versszöveg a túlvilág „definíálhatóságát” és ezzel összefüggésben az egzisztencia helyének ég és föld viszonylatában történő meghatározását teszi meg tárgyává. A haláltudat mint léttapasztalat a novellának végkövetkeztetése a versnek pedig kiindulópontja. Az ironia „felszámolása” a versszövegben tehát érthető: az öregedés és a halál sejtelve még szemlélhető (ön) ironikusan, az egyén helyzetének meghatározása a transzcendencia vonatkozásában azonban már nem teszi lehetővé az ironikus nyelvi attitűd szövegbeli működését.

Mivel az első szemüveg „valóságtapasztalatként” és szövegen kívüli referenciával bíró témaként a *Szemüveg* című novellában jelenik meg, a vers címében jelölt „játéknak” az intertextuális olvasat felől nézve már nem az első olvasóeszköz, hanem az azt témájává tevő novellaszöveg lesz a jelöltje. Ennek értelmében a vers az első szemüveggel mint szövegkorpuszsal, vagyis a *Szemüveg* című novellával folytatott intertextuális játékként is értelmezhetővé válik, tovább árnyalva a versszöveg címe kapcsán feltárt értelmezési lehetőségeket.<sup>253</sup> Úgy vélem, hogy a versszöveg számos intertextusa nyomán megengedhető, hogy a Culler-féle írás „most”-ját a versalkotás szövegre reflektáló, a saját szerzői korpuszt folytonosan szem előtt tartó és azt alakulásában bemutató autopoétikus szövegaktusként interpretáljuk a *Játék első szemüveggel* című vers esetében.

## FÜGGELÉK

Játék első  
szemüveggel

Messze  
lát már szemem, áldott ködökbe veszve.

Tükrén  
csak tengerekről, ormokról vetül fény.

Távol  
nap tündököl neki és hold világol.

Hegység  
hűs tisztasága, csillagos, nagy egység.

Nem mer  
közelbe nézni, rút a föld, az ember.

Fájóbb  
ami valóság, mint e vaksi hályog.

Ottan  
fut a világ. Vagy tőle én futottam?

<sup>253</sup> A vers címében jelölt *játék* szöveginterpretáció során feltárt jelentésrétegeit tehát így foglalhatjuk össze: 1. öntudatlan játéktevékenység, babrálás, 2. tudati működés, fantáziajáték, 3. költői tevékenység, azaz metaforizálás és invokálás által véghezvitt nyelvi játék, 4. a *szemüveg* szó hangformájával végzett anagrammatikus játék 5. a *Szemüveg* című novellával való intertextuális játék. Úgy vélem, hogy a jelen fejezetben kifejtett játéktérképezés új jelentésvonatkozásokkal egészíti ki a monográfia korábbi fejezetében Kosztolányi játékkelfogásával kapcsolatban elmondottakat.

Lencsém,  
mondd, **me**gleled-e **messze**-szállt **szere**ncsém?

Tiszta  
gyermekkorom reggeljét hozd te vissza.

Kristály  
gyémánt-havat, melytől gyöngyös a friss táj.

Békét,  
anyám szemének túlvilági kékét.

Rendet,  
apám kezét, ki engem el nem enged.

Ámbra  
zsarátnokot, mely rádereng szobámra.

Lássam  
a régi képet rajtad égi másban.

Ablak,  
mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?

# NYELVISÉG ÉS AUTOPOÉZIS: A KÖLTŐI ÖNREFLEXIÓ LEHETŐSÉGEI AZ ESTI KORNÉL-ÍRÁSOKBAN

## AZ ESTI KORNÉL-SZÖVEGKORPUSZ BEFOGADÁSTÖRTÉNETI KÉRDÉSEI

1925-től Kosztolányi Dezső műveiben feltűnik Esti Kornél alakja, a nevével fémjelzett szövegkorpusz azonban meglehetősen változatos, műfaji és narrációs szempontból egymástól igen eltérő szövegekből áll. A Kosztolányi-recepció számára minden bizonnyal az 1933-ban kiadott, tizennyolc fejezetből álló *Esti Kornél*, illetve a *Tengerszemben Esti Kornél kalandjai* címen önálló tematikus egységként megjelenő tizenhét novella jelenti e szövegegyüttes magját. A recepció álláspontja az Esti Kornél-textusok e kétféle csoportjának befogadásával kapcsolatban egyre inkább az egységes szövegegységként való értelmezés lehetősége felé mozdul el: „az eredetileg *Esti Kornél*, illetve *Esti Kornél kalandjai* címen megjelent szövegek nem különíthetők el egymástól, hanem egyetlen műnek tekintendők, amelyben fokozatosan megy végbe a nézőpont és a beszédhelyzet elbizonytalanodása, s ennek következtében egyre tisztázhatatlanabbá válik az elbeszélő és a címszereplő viszonya”.<sup>254</sup> Vannak azonban olyan Esti Kornél-írások – köztük a lírai életmű három, az értelmezők által kitüntetett pozíciójú (*Esti Kornél éneke*) vagy éppen mellőzött darabjai (*Esti Kornél újabb versei*, *Esti Kornél rímei*), illetve a publicisztikai írásként megjelenő „Esti-cikkek”<sup>255</sup> –, melyek kívül esnek az eredeti (Kosztolányi által válogatott), vagy éppen a recepció által kanonizált Esti Kornél-korpuszon. Létezik emellett az Esti-szövegeknek egy olyan csoportja is, melyet a Réz Pál által megkomponált *Esti Kornél* kötet emelt be az Esti-írások közé (*Esti és a halál*, *Zár*, *Pilla*, *Esti megtudja a halálhírt*, *Tanú*, *Az orvos gyógyítása*), és amely művek aztán a későbbi kiadásokban már az *Esti Kornél kalandjai* ciklus darabjaként, annak szerves részeként kapcsolódnak a klasszikus értelemben vett Esti Kornél-szöveg-

<sup>254</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 169.

<sup>255</sup> Ezek a szövegek két kivételtől eltekintve (*Panaszkönyv*, 1931, *Új Idők*, illetve *Boncolás*, 1930, *Nyugat*) a Pesti Hírlapban jelentek meg 1929 és 1936 között, de az írásokat Réz Pál is közétette a Kosztolányi cikkeit összegyűjtő kötetekben (*Én, te, ő*, mely az 1928–1932 közötti cikkek gyűjteménye, illetve *Sötét bűjőcska*, ami az 1932–1936 között megjelent cikkeket adja közre). Péczely Dóra kutatásai alapján a következő szövegek sorolhatók ide: *Kornél másodszor is meghal* (1928), *Esti Kornél gondolatai* (1929. február), *Esti Kornél gondolatai* (1929. május-június), *Esti Kornél naplója* (1929. október), *Lajos bácsi* (1930. február), *Boncolás* (1930. szeptember 1.), *Esti Kornél naplója* (1931. június 7.), *Panaszkönyv* (1931. június 28.), *Az álmokról* (1932. június), *Ellenvélemények* (1933. szeptember), *Arcok és karcok* (1935. október), *Vér* (1936. január). Vö. PÉCZELY Dóra: „E.S.T.I. – Kérdés”. In *Esti Kornél-szövegek kiadásának problémái*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 184.

csoporthoz.<sup>256</sup> Ennek értelmében a *Tengerszem* kötet *Esti Kornél kalandjai* című része nem tizenhét, hanem huszonhárom novellából áll. Kérdés tehát, mely művek tekinthetők szorosabb vagy tágabb értelemben véve „Esti Kornél-szövegnek”?<sup>257</sup> Vajon az értelmező maga dönt arról, hogy mit tekint alapszövegnek, vagy kénytelen a – Kosztolányi vagy mások által – válogatott, kötetbe rendezett és valamilyen formában kanonizálódott írárok közül választani, amennyiben az Esti-szövegeken keresztül kíván az életmű közelébe férközni? Amennyiben azokat a textusokat tekintjük alapszövegnek, „amelyekben Esti Kornél működteti a szövegeket” és eltekintünk „ezen szövegek kétes előéletének átvilágításától”<sup>258</sup>, olyan írárok is az értelmezés horizontjába kerülhetnek, melyeket a korábbi recepció nem tekintett a szövegcsoporthoz tartozó részének (gondolok itt elsősorban a Réz Pál által kanonizált hat Esti-novellára). A lírai és prózai életmű összeolvasása e vonatkozásban szintén kérdéseket vet fel, hiszen, ha azokat az írásokat vesszük Esti Kornél-szövegnek, melyeket valamilyen módon a címszereplő figurája kapcsol össze, akkor a lírai életmű három versét is az Esti-szövegkorpusz részeként kell kezelnünk.<sup>259</sup> Kérdés persze, hogy mennyiben teremthet koherenciát egymástól látszólag ennyire különböző írásművek között pusztán a címszereplő, hiszen a prózai életmű „két fele” (*Esti Kornél, Esti Kornél kalandjai*) nem csupán az elbeszélő és a címszereplő azonossága, hanem sokkal inkább a művészi jelrendszer, valamint a címszereplő által képviselt világnézet hasonlósága révén függ össze.<sup>260</sup>

Mindez azt mutatja, hogy az Esti Kornél-szövegek kanonizációja, csoportosítása és egymáshoz való viszonyának meghatározása során elsősorban nem narratológiai szempontok érvényesültek, az Esti-textusok sokfélesége inkább műfaji kérdésként artikulálódott a korábbi recepció számára. Az *Esti Kornél kalandjai* esetében a novellafűzér, novellaciklus megjelölések világosan jelzik, hogy az egyes novellák viszonylag lazán, a hol szereplőként, hol elbeszélőként megjelenő címszereplő figuráján keresztül kapcsolódnak egymáshoz, így e szövegekkel kapcsolatban nem merült fel az egységes műegész igénye. A tizennyolc számozott fejezetből álló *Esti Kornél* műfaji meghatározása már problematikusabbnak mutatkozott. Kiss Ferenc elbeszélésciklusnak,<sup>261</sup> Király István töredékregénynek, illetve „regényformába burkolt

<sup>256</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981.

<sup>257</sup> Esti Kornél figurájának posztmodern továbbélése más szemszögből veti fel ugyanezt a problémát. Ha minden olyan szöveget Esti Kornél-szövegnek tekintünk, amiben a címszereplő valamilyen formában feltűnik, akkor Esterházy Péter *Esti* című kötete is az értelmezés holdudvarába kerülhet, felvetve a két – különböző korban élő – szerző egy szövegkorpusz önellentmondásnak tűnő irodalomelméleti problémáját.

<sup>258</sup> PÉCZELY Dóra: „E.S.T.I. – Kérdés”. *Az Esti Kornél-szövegek kiadásának problémái*. i. m. 183. A tanulmányíró szóhasználata meglátásom szerint narratológiai szempontból pontosításra szorul, hiszen nem tisztázott, hogy Esti Kornél szereplőként, elbeszélőként vagy – szövegről lévén szó – szerzőként „működteti a szövegeket”.

<sup>259</sup> Bori Imre Kosztolányi-monográfiájában a lírai és prózai Esti-szövegeket egymás tükrében értelmezi (BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 203–233.), hasonlóan Király Istvánhoz (KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 403–475.)

<sup>260</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. i. m. 163; 173–177.

<sup>261</sup> KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. i. m. 437.

novella-füzérnek”<sup>262</sup> nevezi a művet, és hozzá hasonlóan Rónay László is az egységes összefogó elv hiánya mellett foglal állást monográfiájában.<sup>263</sup> A pozitív értelemben vett töredékesség eszménye az Esti Kornél-írásokkal kapcsolatban először Szegedy-Maszák Mihálynál jelenik meg, aki a mű töredék jellegét nem az egységes összefogó elv hiányaként, hanem elérendő célként értelmezi.<sup>264</sup> Szegedy-Maszák Mihály ennek ellenére nem állítja az *Esti Kornél* regényszerűségét, az egységes műegésznek tekintett Esti-textusok összességét meghatározatlan műfajú szövegnek tartja, és bevezeti a *műfajötvözet* fogalmát.<sup>265</sup> Szilágyi Zsófia – aki felhívta a figyelmet arra, hogy Esti Kornél „újjaszületése” nemcsak tudományos szövegekben, hanem a szépirodalomban, sőt más médiumokban, így a filmművészetben is zajlik –, Esti Kornél alakjának a posztmodern irodalomban való továbbélését vizsgálva arra keresi a választ, hogy „voltaképpen mi is szervezi egygé az Esti Kornélt, ha *nem* a központi hős, és nem az Esti és a narrátor kettősségéből kialakuló »keret«”.<sup>266</sup> A megoldást Szilágyi Zsófia a könyv első fejezetében elutasított egységes történet („bárgyú mese”) helyébe lépő motívumkapcsolatok sajátos, köztességében is önálló műfajt létrehozó szerepében látja, „amelyben az *egység* kizárólag szöveg és olvasó párbeszédéből jöhet létre”.<sup>267</sup> A szerző az *utazás*, valamint a *történet- és fikcióképzés* példáján keresztül világítja meg, hogyan kerülnek az Esti Kornél egyes fejezetei egymással szoros kapcsolatba a központi hős és a laza időrend összetartó erején túl is.

Szitár Katalin „novellaciklusként” értelmezi az *Esti Kornél* műfaját, bár megjegyzi, hogy „a műfaj kérdésére vonatkozó interpretációs probléma megoldásai a nem egységes, ciklusként felfogott novellafüzértől a többé-kevésbé koherens műegészt képező, regényszerű felfogás felé látszik eltolódni”.<sup>268</sup> Számos értelmező foglal állást az *Esti Kornél* regényszerűsége mellett, mindenekelőtt a „fejezetek címe helyét hagyományosan regényekben alkalmazott módon kitöltő” fabula-összefoglalók, valamint a *Don Quijotéhoz* hasonlóan működő névcím mint regényképző

<sup>262</sup> KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 430.

<sup>263</sup> „Viszont az is kétségtelen, hogy ez a tüneményes kötet végeredményben azért híjával van az összefogó egységnek, s nem valósul meg benne következetesen az a már-már drámaivá fokozott számvetés, melyet az *Első fejezet* ígér.” RÓNAY László: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 245.

<sup>264</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. i. m. 167.

<sup>265</sup> Vö. Kosztolányi „irodalmunk eddigi múltjához képest meghatározatlan műfajú szöveget írt, s így arra serkentette olvasóját, hogy korábbi beidegződéseitől eltérő módon olvasson epikát. Az Esti Kornélról írt szövegek egésze a hagyományos összefüggőség, a »jól megformált történet« eszményének a megtagadásáról tanúskodik”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. i. m. 162. „Kosztolányi az *Esti Kornél* megírásakor mellőzte a regényírás hagyományát, és a példázatból, valamint a románcos történetből vallomásszerű ötvözetet hozott létre.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. i. m. 172.

<sup>266</sup> SZILÁGYI Zsófia: *A „feltámadó” Esti Kornél*. (*Esti Kornél, Rév Zoli, Lemúr Miki*). In Alföld 2004/ 1. 71. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>267</sup> SZILÁGYI Zsófia: *A „feltámadó” Esti Kornél*. (*Esti Kornél, Rév Zoli, Lemúr Miki*). i. m. 71. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>268</sup> SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 193.



elem okán.<sup>269</sup> Bori Imre „újformájú” regénynek, a hagyományos Kosztolányi-regényektől a beszélt próza irányába elmozduló műnek tekinti az Esti Kornél neve alatt összegyűjtött prózaszövegeket.<sup>270</sup>

Németh G. Béla a mű önmeghatározását figyelembe véve szintén számol a regény mint műfaj lehetőségével, amikor a szöveg műfajimegközelítésekor a *regény* – *életrajz* – *útirajz* hármas tipológiáját<sup>271</sup> alkalmazza. Ez a műfaj-meghatározás az *Esti Kornél rímei*<sup>272</sup> című versszöveg „rímes útirajzként” való értelmezhetőségét, valamint a prózaszöveggel létesített párbeszéd lehetőségét is felveti. A tizenkilenc számozott rímjáték a címben jelzett lírai alany, Esti Kornél utazási élményeit foglalja össze és teszi meg a versszöveg tárgyává.<sup>273</sup> A „rímfaragás” – mely a költői tevékenység alapmetaforájaként értelmezhető – az utazás és az utazásra való emlékezés toposzán keresztül kapcsolódik Esti Kornél alakjához, rámutatva arra, hogy Esti két fő tevékenysége, világképének két fő pillére, az *utazás* és a költői aktivitásként artikulálódó *nyelvi játék* elválaszthatatlan egymástól. A részben „életrajzi” ihletésű, emlékképként rögzített (Szeged, Szabadka, Budapest, London, Bécs), részben pedig fiktív utazási élményeket megjelenítő színhelyek (Kairó, Korzika) a rímképzés, s ezáltal a költői alkotás alapjává válnak.<sup>274</sup> Az utazás emblematikus szavaiként értelmezett városnevek tehát lírai úti- és életrajzként irodalmi szöveggé bomlanak ki, miközben a vers egésze a nyelv segítségével véghezvitt utazásként értelmezhető.<sup>275</sup> Nyelv és utazás kapcsolatára világít rá Szilágyi Zsófia az Esti-novellák ér-

108 <sup>269</sup> Vö. PÉCZELY Dóra: „E.S.T.I. – Kérdés”. *Az Esti Kornél-szövegek kiadásának problémái*. i. m. 180.

<sup>270</sup> „Egy »újformájú« regény körvonalai sejlenek fel az Esti Kornél neve egybehozta írásokból. Kosztolányi Dezső a legmerészebb formabontók egyike tehát, aki a regény és a novella szabályait kezdte ki, s ha látunk visszakanyarodást, az a Krúdy Gyula formavilágához vezetett.” BORI Imre: *A regényhős válsága – Regényválság*. In Uő: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 232.

<sup>271</sup> NÉMETH G. Béla: *Az önhitt ismeret ellenében. Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 118–119.

<sup>272</sup> Az 1930-ra datálható szöveg nem jelent meg kötetben. A versre a következő kiadás alapján hivatkozom: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél rímei*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 638–641.

<sup>273</sup> Az *utazás* nemcsak az Esti Kornél-elbeszéléseknek, hanem Kosztolányi lírájának is kedvelt toposza. Az utazás témája már első verseskötetében megjelenik, a *Számadásban* azonban önálló ciklussá rendeződik (*Útirajzok*). A Kosztolányi útirajzait közreadó gyűjteményes kötet az utazások során írt cikkekkkel egy kötetben közli Kosztolányi utazással kapcsolatos verseit, köztük az *Esti Kornél rímeit*. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Európai képeskönyv*. Vál. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1979.

<sup>274</sup> Életrajzi ihletettség alatt a szöveg saját világában életrajziként beállított szöveghelyekre gondolok, melyeket a lírai alany, Esti Kornél élt át. Noha vannak átfedések a biografikus szerző életének fontos színhelyei, valamint a szövegben Esti utazási élményeként rögzített városok között (Szabadka, Budapest), ezek nem feleltethetők meg egyértelműen az empirikus szerző, Kosztolányi Dezső utazási élményeinek.

<sup>275</sup> *A Barkochba* című novellában ez a rímfaragó aktivitás a munkanélküli írók legfőbb tevékenységeként az írói-költői alkotás torzult formájává válik az elbeszélő Esti Kornél számára: „Egyre kevesebbet írt. Utóbb csak a költeményeinek címét, vagy rímeit írta meg, mint a legszükségesebbeket, megmentve belőlük a forma mozgatóerejét, a lényegét. (...) Ezek az alkotások, melyektől én nem tudnám teljesen megtagadni az érdekesség varázsát, művé-

telmezése kapcsán, megjegyezve, hogy „Esti a bolgár kalauzzal vagy Kücsükkel, a török lánnyal találkozva a nyelvbe magába, a nyelv természetébe, működésébe »utazik«. Esti a bolgár kalauzzal »beszélgetve« a nyelvnélküliség őszállapotába tér vissza, pontosabban a nyelvvel való megismerkedés csecsemőkori kezdőpontjához ér el”.<sup>276</sup> Utazás és nyelv metaforikus kapcsolata tehát újabb kapcsolódási pontot biztosít az Esti-szövegkorpusz lírai és prózai „fele” között.

A lírai Esti-szövegek címádása explicit módon reflektál a költői tevékenységre, amennyiben mindhárom vers címe – *Esti Kornél éneke a Számadás* című kötetből (1935), illetve a kötetbe föl nem vett *Esti Kornél újabb versei* (1930–1935), valamint *Esti Kornél rímei* (1930) – egy birtokos szerkezet tagjaként látszólagos birtokviszonyt jelöl Esti Kornél és a neki tulajdonított „művek” (*ének, vers, rím*) között. Mindamellett, hogy a címek önreferenciálisan utalnak a szövegek irodalmiságára, Esti Kornélt mint szerzőt állítják elének, aki ugyanakkor a versek címének is része. Esti Kornél neve tehát szerzői névként funkcionál, ami azonban a foucault-i értelemben vett szerzői névvel ellentétben nem áll kívül a műbeli fikción, hanem annak szerves részeként autopoétikus módon reflektálja azt a törésvonalat, „amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezőmódját hozza létre”.<sup>277</sup> Ha a versszövegek címét a szerzőt is feltüntető architextuális mező részeként írjuk fel (például Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél újabb versei*), akkor „szerzőség” szempontjából a prózai művekhez hasonló szerkezettel állunk szemben. Az *Esti Kornél kalandjai* címben ugyanis a birtokviszony szintén csak látszólagos, hiszen Esti Kornél csak részben szereplője az eseményeknek, „kalandoknak”, számos esetben elbeszélőként ad elő olyan történeteket, melyeknek ő csak közvetve volt részese. E szövegek esetében az *Esti Kornél kalandjai* cím Esti szerzőségét állítja, szemben azokkal a szövegekkel, melyekben Esti a kalandok átélője, hiszen itt a cikluscím a kalandokhoz Esti Kornélt mint szereplőt rendeli hozzá. Esti Kornél neve tehát „szerzői névként” klasszifikációs funkciót is elláthat, ami lehetővé teszi bizonyos számú szövegek csoportosítását, elhatárolását, közülük egyesek kizárását, s e szövegek másokkal való szembeállítását<sup>278</sup>, ami az Esti-szövegkorpusz újfajta – narratív alapú – fel-

szetének már ferdülését és csenevésztségét mutatják.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Barkochba*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1070–1071. (Kiemelés É. L.) Ugyanakkor a rímekre orientált költői magatartás, a szavakkal való játék, „öncélúsága” ellenére a költői tevékenység elidegeníthetetlen lényege: „Mit tehettek? Hát játszottak. Játszottak velük a szavak, ennél fogva ők maguk is játszottak. Vagy minthogy az író munkája a velejében játék, »dolgoztak«. Játszottak és dolgoztak, hiábavaló mesterségük hiábavaló eszközeivel. Játszottak a magánhangzókkal és a mássalhangzókcal, folyékonyan beszéltek csupán e-vel, amikor is a katonaság egyszerűen *fegyverekkel felszerelt emberek felfegyverzett serege* volt”. „Játszottak pedig főképp magukkal a szavakkal, a nyelv e rejtélyes parányjaival, a nyelv e fölbonthatatlannak vélt elemeivel (...) s munka közben diadalmasan fedezték fel, hogy a *rőt rezeda* visszafelé olvasva: *a dezertőr*; vagy az *ingovány* visszafelé olvasva: *nyávogni*, a kiválóbbak pedig közülük nemsokára hosszú verseket és elbeszéléseket tudtak írni, melyek elülről hátrafelé olvasva majdnem olyan értelmeseek, mint hátulról előre olvasva”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Barkochba*. i. m. 1071; 1072. (Kiemelések az eredetiben).

<sup>276</sup> SZILÁGYI Zsófia: *A „feltámadó” Esti Kornél. (Esti Kornél, Rév Zoli, Lemúr Miki)*. i. m. 73.

<sup>277</sup> FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* In Világosság 1981/7. Melléklet 30.

<sup>278</sup> Vö. FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* i. m. 29.

osztásához és vizsgálatához is kiindulópontként szolgálhat. A tizennyolc fejezetes *Esti Kornél*-ban szerző, cím és (cím)szereplő problematikája már a kezdő fejezetben artikulálódik, sajátos módon tematizálva Esti Kornél alakjának fikción belül- vagy kívülállását:

„– Kornél! – kiabáltam föl –, és ki jegyezze majd a kötetünket?  
– Mindegy! – kiabált le. – Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe. A címet nagyobb betűvel nyomtatják.”<sup>279</sup>

Az *Esti Kornél újabb versei* című szöveg értelmezése kapcsán azonban akkor is problematikusnak mutatkozik a címben megjelölt Esti Kornél és a lírai beszélő viszonya, ha Esti Kornél nevét szerzői névként fogjuk fel:

1.  
Tudd meg, pajtás, az él csak,  
aki mihaszna, csélcsap.
2.  
Kornél, ha benned hebehurgya láng ég  
és a szeszély szeszétől  
kopog a vad halánték,  
szólj ezután is, mert az istenektől  
több egy kicsiny ajándék,  
mint a költőkirályok nagy vígasza:  
a szándék.<sup>280</sup>

A cím Esti Kornélt jelöli meg a versek szerzőjeként, ami az első vers befogadása kapcsán működőképes olvasási mód. A második versben azonban már Esti Kornél a megszólított (*Kornél, ...szólj*), így az evokáció felülírja az Esti Kornél „szerzőségéhez” fűzött olvasói elvárást. Az első versben tehát vélhetően maga Esti a megnyilatkozó, aki a megszólított személyhez (*pajtás*) intézve fogalmazza meg életszemléletét. Az első vers így Esti Kornél önjellemzéseként, életfilozófiájának artikulálásaként és magatartásának igazolásaként olvasható („*Tudd meg, pajtás, az él csak, / aki mihaszna, csélcsap.*”).<sup>281</sup> A második vers azonban már egyfajta rep-

<sup>279</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 771.

<sup>280</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél újabb versei*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei*. i. m. 635. Itt jegyzem meg, hogy Bori Imre az *Esti Kornél újabb versei* című szöveg kapcsán három kis versről beszél, a mű azonban csak két részből áll. (Vö. BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 219.)

<sup>281</sup> Mindez összhangban áll Esti Kornél figurájának játékos attitűdjével, szeszélyes jellemével, prózaszövegbeli viselkedésmódjával és öncélú tréfáival: „Esti társaságában, mely csupa hasonszőrű, húszéves fickóból állott, nemegyszer előfordult az is, hogy valakit hirtelen, minden ok nélkül pofon akartak vágni, csak azért, hogy élvezzék a gyorsan támadt drámai helyzetet, s mintegy kísérletezzenek vele.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pofon*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1004. Esti játékos attitűdje mellett a *szeszély* „erejét” hirdeti a *Margitka* című novella: „Ő már ekkor kedvelte az ilyen fanyar-gyerekes, ördögien-kotnyeles ötleteket, s annál inkább ragaszkodott hozzájuk, mennél kevesebb volt a céljuk.” „– Lásd –

likaként, Esti Kornél kijelentésére adott válaszként értelmezhető, a két vers megnyilatkozója tehát párbeszédess viszonyban áll egymással.<sup>282</sup> A „válaszadó” Esti-képe analóg Esti önértelmezésével (*benned hebehurgya láng ég, szeszély szeszétől kopog a vad halánték*), ami azon túl, hogy fenntartja az Esti Kornél figurájához kapcsolt jelentéskört (*csélcsep*), új mozzanattal bővíti azt, amennyiben Esti alakjához az ihlet (*istenektől kapott ajándék*) szemantikáját kapcsolja. A *hebehurgya láng* szintagma az elemi, nem megzabolázott ihlet hordozójaként, míg a *kopog a vad halánték* sor az alkotási folyamat részeseként jelöli meg a második vers elején megszólított Kornélt. Az első három rímző (*láng ég – halánték – ajándék*) az ihlet metaforájaként ellentétben áll a kettőspont által tipológiailag is kiemelt *szándékkal*, így a vers végső soron az ihlet primátusát hirdeti a költői akarattal szemben. Az ihlet forrása Esti Kornél esetében azonban a figurájához szinte közhelyszerűen kapcsolódó *szeszély*, ami a versben nem pusztán magatartásformaként, hanem sokkal inkább életszemléletként értelmeződik. A második vers kötőszavait vizsgálva (*ha benned hebehurgya láng ég ...szólj ezután is, ...mert*) azonban Esti Kornél nem csupán az ihlet birtokosa, hanem a második versben megnyilatkozó lírai alany számára az ihlet forrása, vagyis az ihlet maga. A második szöveg így Esti Kornélhoz intézett „fohászként” értelmezhető, melynek Esti nem szerzője, hanem címzettje. A szöveg utólag tehát átminősíti a címet, így az *Esti Kornél újabb versei* a vers két részének megfelelően kétféleképpen értelmezhető. Az első versnek Esti még szerzője, a második vers azonban már csak annyiban az „övé”, amennyiben ő az aposztrofáltja. A második versben megnyilatkozó lírai beszélő számára Esti Kornél életszemlélete ars poétikává válik, alakja pedig a költői tevékenységet ösztönösen végző poeta metaforájaként figurálódik. Amennyiben elfogadjuk azt az értelmezési lehetőséget, mely szerint a vers második felében a lírai beszélőn keresztül Esti Kornél nyilatkozik meg, a két vers „szerzője” egymás alakmásként interpretálható, összhangban azzal a recepcióban általánossá vált nézettel, mely az Esti-novellák kapcsán a címszereplő figuráját *Doppelgänger*ként, az író/elbeszélő alakmásként vagy éppen *én-jének* kivételéseként értelmezi.<sup>283</sup>

szólt Esti, boldogan és elégedetten, hogy Margitkát végre bepártfogolta a családi közösségbe –, mégiscsak hatalmas a gondolat. Ez pedig nem is volt gondolat, csak afféle szeszély.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Margitka*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1048. Bori Imre Esti Kornél figurájának szeszély-filozófiáját az André Gide műveiben megjelenő „indokolatlan tett” (action gratuite) elméletével magyarázza. BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 208–209.

<sup>282</sup> Érdekes ebből a szempontból Esterházy Esti-kötete, ami az Esti Kornél szájába adott sort szintén párbeszédess formában idézi: „Olyan jó az életemre gondolni. Mit motyogsz, Kornél bácsi? Gyerekek, Kornél bácsi megint verset mond. Rímél is, Kornél bácsi? Hát hogyne rímélne, Kornél bácsiból még aluljáróban is folyik a rím. De hát, Kornél bácsi, az ember vagy hajléktalan, vagy rímél. *Tudd meg, pajtás, az él csak, aki mihaszna, csélcsep*. Ez ugyan igaz, Kornél bácsi, de itt nem megy.” Esterházy Péter: *Esti*. Bp.: Magvető 2010. 67. (Kiem. É. L.) A kiemelt mondattal tehát Esterházy Esti Kornél-figurája Kosztolányi Estijét idézi.

<sup>283</sup> A recepció ilyen irányú álláspontjával és a nézetek részleges cáfolatával kapcsolatban ld. PALKÓ Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső. Kosztolányi Dezső: Esti Kornél*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 188–197. A jelenség értelmezésével kapcsolatban ld. még: MÁRTONFFY Marcell: *Az én exodusa és az emlékezet ironiája. Kosztolányi*

## KI BESZÉL KIHEZ? A LÍRAI BESZÉLŐ AZ ESTI KORNÉL ÉNEKÉBEN

Esti Kornél figurájának Kosztolányi alteregójaként való értelmezhetőségét támasztja alá a – gyakran csak a prózaszövegek kapcsán megállapított észrevételek illusztrálásaként idézett és interpretált – *Esti Kornél éneke* című vers, mely ars poetikus költeményként a biografikus szerző és a címszereplő direkt azonosítását tette lehetővé a Kosztolányi-recepció számára. Mivel az *ars poetica* műfaji sajátosságaiból adódóan olyan lírai megnyilatkozás, melyben a „szerző” saját költészetéhez fűződő viszonyáról, illetőleg költészet és világ kapcsolatáról beszél (a hagyományos terminológiában „vall”), kézenfekvő volt a verset a szubjektum közvetlen önkifejezéseként értelmezni. Miután ez a szubjektum saját versét Esti Kornél énekeként aposztrofálja, a két alanyiség – empirikus szerző és címszereplő – azonosítása evidensnek tűnt. A probléma effajta – a mai irodalomelméleti gondolkodás számára nem tartható – leegyszerűsítése vélhetően a vers megjelenési körülményeiben keresendő, hiszen az *Esti Kornél énekét* már a kortársak, és később a vers értelmezőinek egy része is vitairatnak, mentegetőzésnek és önigazolásnak tekintette Babits 1933. június 16-án a Nyugatban megjelent Esti Kornél-bírálatával szemben.<sup>284</sup> Bori Imre rövid versértelmezése azonban túlmutat Kosztolányi Dezső és Esti Kornél direkt azonosításán: Esti figurájának kitalált, költött jellegét szem előtt tartva<sup>285</sup> Kosztolányit szerzőként, míg Esti Kornélt címszereplőként értelmezi, ugyanakkor szerző és címszereplő versbeli viszonyának tisztázására nem tesz kísérletet. Király István a mű szerepdal jellegéből kiindulva elsőként veti fel szerző – „narrátor” – „lírai hős” egymáshoz való viszonyának bonyolult kérdéskörét az *Esti Kornél énekével* kapcsolatban. Úgy véli, hogy a lírai személyiség Esti Kornél „jelmezébe bújik”, distanciát teremtve önmagával szemben; a narrátor azonban nemcsak a szerzőtől válik el, hanem a lírai hőstől is, hiszen a lírai hős nem Esti Kornél, hanem a dal. „Nem pusztán egy szereppel, az Esti Kornél mezzel teremtett magához óvó distanciát így a versi személyiség, hanem azzal is, hogy Esti Kornéllá átváltozottan sem önmagához, de az ének pusztán egy tartozékához, a dalhoz intézte beszédét, meta-

*lányi*: Esti Kornél, *Tizennyolcadik fejezet*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 216–223.

<sup>284</sup> BABITS Mihály: *Könyvről könyvre*. In Nyugat 1933/12. 688–689. A verset maga Babits is válaszként értelmezte, amint erre második bírálatának lábjegyzetében utal: „E cikk már kiszedve s nyomás előtt állott, amikor *Esti Kornél éneke* a Pesti Naplóban megjelent. Sajnálom, hogy Kosztolányi szintén félreértette múltkori írásomat, de örülök, hogy Ars Poeticáját maga is olyannak látja, amilyennek én jellemeztem, s versével mindenben igazat ad kritikámnak”. (Nyugat 1933/13–14. 71.) A vers bírálatra irt válaszként való értelmezésével kapcsolatban vö. még „Kosztolányi ... az *Esti Kornél éneké*-t adta válaszul. Meg akarta magyarázni mintegy önmagát. A másféleségét”. KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 412.

<sup>285</sup> „Okkal költötte ezeket a sorokat Esti Kornélja számára Kosztolányi 1933-ban”. „Nyilvánvalóan Esti Kornélnak a maga fiatalkori felfogását ajándékozta”. „Nem lehet vitás, hogy ars poetica ez a költemény, s mindenekelőtt Esti Kornél ars poeticája: azt mondja el benne, milyen legyen a vers, ha már a »költő«, amikor a költészet és a valóság között választania kellett, a költészetet választotta, mint ahogy megköltője is az Ady-kérdés felvetésével ezt deklarálta”. BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 222; 220.

lepszissé, az egész helyett a részhez szólóvá alakult át az önmegszólítás.<sup>286</sup> Király István értelmezésében tehát a vers szerzője (akit a lírai beszélővel mint „versi személyiséggel” azonosít) a költő, narrátora Esti Kornél, a lírai hős pedig a megszólított dal, amely azonban az értelmezés folyamán a narrátorral azonosítódik: „a dal megszólítása valójában önmegszólítás volt: a narrátor maga is a dallal azonosult”.<sup>287</sup> Ennek tükrében a szerző a verset az objektív költészet megnyilvánulásaként értelmezi, a *Ki beszél kihez?* kérdésre azonban a líraelméleti fogalmak tisztázatlansága és összemosása miatt összetett és nehezen értelmezhető választ ad. E kérdés tisztázására a későbbiekben Menyhért Anna vállalkozott,<sup>288</sup> aki az *ének* és a *dal* státuszának vizsgálatából indul ki. A versbeli *én-te* viszony leírása során elemzésében a tanulmányíró arra a következtetésre jut, hogy „én» és »te« (a dal) csak egymás általi feltételezettségükben létezhetnek, ami pedig őket »túléli«, az nem más, mint a harmadik személyben elnevezett, és így egy narratívába foglalt *Esti Kornél éneke*. Esti Kornél tehát nem »én«, hanem »ő«, és ezért lehet – valaki más szerint – éneke. Esti Kornél énekel és az »én« dalol. (...) A bizonytalanság azonban ezáltal nem oldódik fel, mert semmi sem igazolja azt, hogy az »én« és Esti Kornél egy és ugyanaz. A nyelv nem ad lehetőséget arra, hogy eldöntsük, ha valaki egy »én«-ről – magáról – beszél, valaki más pedig egy »ő«-ről, akkor ugyanarról van-e szó”.<sup>289</sup> A lírai Esti-szövegek értelmezése kapcsán korábban exponált probléma – milyen viszonyban van a címben megjelölt Esti Kornél a neki tulajdonított szöveggel (*rím*, *vers*, *ének*), illetve a versben megszólaló *én*-nel – tehát e vers értelmezése kapcsán is további vizsgálatra szorul.

A cím – hasonlóan a másik két Esti-vershez – Esti Kornél szerzőségét állítja, birtokviszonyt létesítve Esti és a neki tulajdonított ének között. Ennek értelmében a vers szövege az énekkel azonosítható, a versben megszólaló *én* pedig a címben szerzőként megjelölt Esti Kornél. Kérdés azonban, hogy a versszöveg megerősít-e ezt az előzetes olvasói elvárást, illetve ha nem, akkor „ki állítja” a szövegről, hogy az Esti Kornél éneke. Ha a vers címét – hasonlóan ahhoz, ahogy ezt az *Esti Kornél újabb versei* című szöveg kapcsán tettük – a szerzőt is feltüntető architektuális mező részének tekintjük, akkor Esti szerzősége egy másik szerző állításának függvénye.<sup>290</sup> Kérdés marad azonban, mennyiben tekinthető szerzői névnek egy olyan név, amit egy másik szerzői név verifikál, hiszen a szerzői név elsődleges viszaigazolása mégiscsak a nevet követő mű lenne. Nézzük meg tehát, hogy a vers

<sup>286</sup> KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 440.

<sup>287</sup> KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 443.

<sup>288</sup> MENYHÉRT Anna: *Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 37–46.

<sup>289</sup> MENYHÉRT Anna: *Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. i. m. 42.

<sup>290</sup> Vö. „Esti Kornél tehát attól jön létre, hogy valaki – az implicit szerző – annak nevezi saját narratívájának keretében. Esti Kornél e narratíva szerint szerző, mert éneke van”. MENYHÉRT Anna: *Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. i. m. 42.



alátámasztja-e valamilyen módon Esti „szerzőségét”, azaz tulajdoníthatjuk-e neki valamely mű szövegének létrehozását.<sup>291</sup>

A verskezdő aposztrophé (*Indulj dalom*) által már az első sorban megteremtődik egy magát *én*-ként megnevező költői hang, aki a dal megszólításának aktusa révén konstituálódik. Az aposztrophé vocativusa tehát olyan eszköz, „amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van kezelve, *én*-ként, amely viszont egy bizonyos típusú *te*-t implikál”.<sup>292</sup> A megszólító és a megszólított között létesülő *én-te* viszony eredményeként – amit a jelzett személyes névmások gyakori szövegbeli megjelenése formailag is jelez – a lírai beszélő és a dal léte egymás függvényeként, egyfajta kölcsönviszonyként értelmezhető, ami a versben megszólaló költői hang „szerzőségét” is implikálja. Az aposztrophé ugyanis e versben nem egy tárgyat vagy természeti jelenséget invokál, hanem a megszólító saját szellemi termékét, költői alkotását, ami a megszólított nem pusztán a megszólítás ténye által, hanem a megszólított természetéből adódóan is alkotó szubjektumként konstituálja, ami a szöveget deklaráltan autopoétikus szöveggé minősíti.<sup>293</sup> Az *indulj* ige a dal létét előfeltételezi, ami a felszólítás aktusa által kiszakad az *én*-ből, és az őt létrehívó hangtól független, önálló életre kel. A dal jelzője (*bátor*) is a dal befejezettségére utal (hiszen, ha tudjuk, hogy milyen, akkor biztosan létezik), ennek illúzióját azonban a versszöveg következő három szakasza fokozatosan felülírja.<sup>294</sup> A dal milyenségére utaló felszólítások – melyek egyfelől a dal szótlanágát (*ne mondd te ezt se, azt se; ne mondd, mi fáj teneked; ne kérj vigaszt se; légy... titkát ki-nem-beszélő*) írják elő, másfelől a dalt mint utolérhetetlent (*fuss a kerge széllel, cikázva*), és teljességre törekvőt vélik elgondolni (*mindent mi villan és van érz el*) – a már késznek feltüntetett dal létezését teszik kérdésessé, és a dalt mint éppen keletkezőt állítják a vers centrumába.

A következő megszólítás (*mit hoz neked a bűvár; ezt hozza néked*), ami a vers első szakaszát formailag is lezárja, még jelzi az aposztrofikus erő működését, a megszólított kilétét tekintve azonban elbizonytalanítja az értelmezőt. Noha kézenfekvőnek tűnik ezt a *te*-t is a korábban *te*-ként megszólított dallal azonosítani, a modalitásváltás – korábbi felszólítások helyett a kérdő intonáció megjelenése – fel-

<sup>291</sup> Szerzőség alatt a foucault-i értelemben vett szerző funkciót értem, azt a módot, ahogyan egy szöveg rámutat arra a figurára, aki látszólag kívül áll rajta és megelőzi őt. Szerzőről csupán abban az értelemben beszélek, amennyiben egy mű szövegének létrehozását tulajdonítjuk neki. A szerzőt tehát „éppoly tévedés lenne a valódi író oldalán keresni, mint a fiktív elbeszélőn; a szerző funkció éppen e kettő hasadásában, kettejük szétválasztásában és távolságában keletkezik”. FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* i. m. 32.

<sup>292</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 376–377.

<sup>293</sup> Az aposztrophé autopoétikus jellege figyelhető meg egy Kosztolányi által fordított orosz vers kapcsán is: „Ó, én dalom! fájdalmaim tanúja, / Sírd-sírd a bánatod. / Lelkem tüzebe kelsz s a szélbe zúgva / Hangod búsan zajog. / S a zord szívekről visszacsattan újra, / Mint szírtől a habok.” NEKRASZOV, Nikolaj Alexejevics: *Az orosz dal*. In Kosztolányi Dezső: *Modern költők. (Külföldi antológia)*. Bp.: Élet 1914. 440.

<sup>294</sup> Ennek értelmében a versszöveg a *bátor* jelző kapcsán fenntart egy másik értelmezési lehetőséget is: a dal éppen azért bátor, mert kiszakad az *én*-ből annak ellenére, hogy még nem kész produktum, hanem éppen formálódó jelenség.



veti a lírai beszélő önmegszólításának lehetőségét. A versbeli *te* tehát nem statikus, hanem mozgásban lévő dinamikus jelenség, ami a feltett és megválaszolt retorikai (költői) kérdés értelmében a versbeli *én-te* viszonyt időlegesen *én-én* viszonyra alakítja át. Ám lehetséges egy harmadik értelmezés is, mely szerint a költői hang a „másik dalt”, vagyis a címben megjelölt éneket szólítja meg. Az egyes szám második személyű személyes névmás részes esetének versszakbeli variánsa (*neked* / *néked*) – melynek ilyenén megjelenését verstani okok (például ritmikai kiemelés) nem indokolják – a szöveg címének (*Esti Kornél éneke*) anagrammatikus újírásaként (szóródásaként) értelmezhető, ami a megszólítás sajátosságából adódó *én-te* viszonyt lényegében *én-ő* struktúrává alakítja.<sup>295</sup> A megszólított relativizálása mellett a versszak beléptet a szövegbe egy „külső szereplőt” (búvár), aki a korábbi aposztrofikus dikciótól eltérően narratív struktúrában helyeződik el. Culler a költői szövegek kapcsán *narratív* és *aposztrophikus* erőt különböztet meg: „A vers elbeszélhet egy eseménysorozatot, amely megvalósítja a líra által megkövetelt jelentőséget, amikor színekdochikusan vagy allegorikusan olvassuk. (...) Ennek alternatívájaként a vers invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erőkkal rendelkező időtlen teret, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva.”<sup>296</sup> A korábbi öt, invokációk által irányított versszaktól eltérően ugyanis a hatodik szakasz culleri értelemben egy eseménysort mond el, ami az aposztrofikus erő működését időlegesen felfüggeszti. Ennek ismeretében válik érdekessé a szöveg harmadik – formailag is radikálisan elkülönülő – szakasza, mely egy kiszólásszerű felkiáltással (*jaj*) kezdődik. A vers során folyamatosan invokált *te* (amit a szöveg nagy részében a dallal azonosíthattunk), és az öt megszólító – a korábbi versszakokban formálisan is jelölt – *én* eltűnik, megjelenik azonban egy *mi* (*Tudjuk mi rég, mily könnyű / mit mondanak nehéznek*), aminek versbeli referense ezidáig rejtve maradt. A vers egészen végigvonuló *-mi-* hangkapcsolat tehát lexéma szintre tesz szert, ráadásul grammatikailag jelölt szóformaként, többes szám első személyű személyes névmásként tér vissza közvetlenül négy – az anafora által is hangsúlyossá tett – ismétlés után. A hangkapcsolat-ismétlődés által fonetikailag és anagrammatikusan előkészített megjelenés tehát az idézett sorban fokozottan szemantizált. Ha a *mi*-t a versbeli *én* (költői hang) és *te* (dal) közösségeként értelmezzük, akkor a tudás – az ellentétek felcserélhetőségét lehetővé tevő és a dolgok viszonylagosságát érvényre juttató relativizmus – kettejük közös tudása, ez esetben azonban fölöslegessé és értelmezhetetlenné válik a vers többi része, ami a dal számára éppen a könnyűséget (*légy üres te s könnyű; szappanbuborék fenn, szelek között; repülő, meg-nem-álló* stb.) és viszonylagosságot (*légy mint a minden, / te semmi; légy, mint a semmi / te minden; csoda és megcsodáló; látó, de messze lát-szó*) „adja parancsba”. A *mi* tehát „másvalakik” közössége, ami elsődlegesen azt a kérdést veti fel, hogy ki az, aki ezt a *mi*-t kimondja. A versszak lírai beszélője a „differentiálatlan hangoztatás tiszta ó-jának” (Culler) hang-képén keresztül megalkot magának egy költői jelenlétet (*ó szent bohóc-üresség; ó hős; ó jó zene*), ami

<sup>295</sup> A dal megszólítására a szöveg a *tenéked* alakot tartja fenn, ami megerősíti az *ének* megszólításának lehetőségét a *neked* / *néked* névmások együttes megjelenése kapcsán.

<sup>296</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 383.

azonban nem azonosítható a vers többi részének költői hangjával. A két hang különbözőségét az aposztrophé két módozata – a szemantikai referenssel bíró invokáció és az aposztrophé szemantikai referencia nélküli *ó*-ja – teszik explicitté.<sup>297</sup> A három *ó* közül az *ó hős* összekapcsolódik ugyan egy invokációval, feltűnik viszont a versszak kitüntetett pozíciójú első szavának helyén az *ó* funkcionális „szinonimájaként” értelmezhető *jaj*, ami az első pillanattól jelenvalóvá teszi az új költői hang belépését a szöveg terébe, hiszen ez a szöveg modalitását tekintve semmiképp nem értelmezhető a korábbi lírai beszélő „kiszólásaként”. A versszak formai elkülönülését figyelembe véve talán nem tűnik önkényes értelmezői gesztusnak, ha az itt megszólaló hangot Esti Kornélnak tulajdonítom, a versszak szövegének egészét pedig a címben megjelölt énekkel azonosítom. Esti Kornél éneke ennek fényében egyfajta „betétdal”, melynek formai elkülönülését biztosítja a versszak hosszúsága – ami a maga 22 sorával a vers többi részéhez képest a leghosszabb versszak kétszerese –, az egy- szavas sorok megjelenésének következtében a hosszú és rövid sorok versszakbeli váltakozása, az anaforikus ismétlések kiemelkedően magas száma (az *ó* háromszor, az *(és)* *mily* ötször áll anaforikus helyzetben), továbbá az a tény, hogy az *Ó*-val kezdődő tízennégy soros mondatban újult erővel tör felszínre az előző versszakban „elfojtott” aposztrofikus erő. A szakasz formai elkülönülését erősíti a zárlat ironikus gesztusban artikulálódó auopoétikus jellege is („*s a jajra csap a legszebb rímmel*”), amennyiben a *jaj* versbeli referensét a szakasz kezdőszavában (*jaj*) jelölhetjük meg, miközben a *rímmel* zárólexéma maga is rímhelyzetben van (*mímel-rímmel*). A „*jaj*”-ra rímmel csapás tehát az alkotási folyamatot, pontosabban annak lezárását teszi nyilvánvalóvá, ami ismételten a betétdal zártságára, különállóságára irányítja a befogadó figyelmét.

A fenti értelmezési lehetőség a címbeli *ének* és a versbeli *dal* különbözőségét is leírhatóvá teszi, hiszen ha a verskezdő – magát *én*-ként megjelölő – hangot Esti Kornéllal, míg a *dalt* az *énekekkel* azonosítjuk, teljességgel leválasztjuk a szöveget a címről. A vers eleji hang ebben az esetben ugyanis egyes szám harmadik személyben beszél önmagáról, ami ellentmond a szöveg hangsúlyozott én-megjelölésének. Az Esti Kornél énekében tehát a *dal* és az *ének* – noha a szinkrón nyelvszemléletben szinonimák és céljuk nem valamiféle műfaji különbség jelölése – nem azonosak. Érdekes, hogy az irodalmi gyakorlat – ami a két fogalmat szintén szinonimaként kezeli – a címben néhány kivételtől eltekintve a *dal*, a szövegtestben pedig az *ének* szót (is) használja, vélhetően a dalhoz köthető műfajelméleti többletjelentés miatt.<sup>298</sup> A két lexéma használatának megcserélése a Kosztolányi-versben *ének* és *dal*

<sup>297</sup> Culler az *Ó*-ban látja minden más aposztrophé gyökerét: „Az aposztrophé szemantikai referencia nélküli *Ó*[/h]-ja más aposztrophékre, és így a fennkölt költészet eredetére és hagyományaira utal”. CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. i. m. 378. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>298</sup> Így van ez a Kosztolányi által fordított dalokban is: „*Miért ez az együgyű, édes ének, / Mely alattgatja álmatlan szívem? / Mit adhatsz, kis bolond dal, a szegénynek...*” VERLAINE, Paul: *Együgyű dal*. In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Modern költők*. i. m. 143. „*Lelkem csupa virág, / A lelkem székesegyház! / Dal, ének ébredsz, száz, / Vidám gyerek kiált.*” MERRILL, Stuart: *Húsvéti dal*. In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Modern költők*. i. m. 179. A címadás tekintetében lásd még: MAUPASSANT, Gui de: *A holdsugár dala* (i. m. 210), MOMBERT, Alfred: *Altató dal* (i. m. 378), GOETHE, Johann Wolfgang: *Vándor éji dala*. In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és*

szemantikai és funkcionális különbségére mutat rá: Esti Kornélnak éneke, a lírai hangnak pedig dala van.<sup>299</sup>

A versszakban megszólaló hang tehát Estié, aki vélhetően a másik lírai beszélővel, a dalnak instrukciókat adó *én*-nel „vállal közösséget”, megszólítva őt a *mi* kimondásával. A két hang tehát – hasonlóan az *Esti Kornél újabb versei* című szöveghez – mintha dialógusba lépne egymással, a „rejtett dialógus” azonban nem bomlik ki valódi párbeszéddé. A vers további részében ugyanis ismét a verskezdő hang folytatja párbeszédét a dallal: „*A céda életet fessd, / azt, ami vagy te, tettesd...*”, amit a *te* lexéma nagyszámú anagrammatikus megjelenése vizuálisan is jelez: **tettesd**, **felettest**, **megvetett test**, **feledtesd**. Esti betétdalában a mindenképp felett álló költészet eszménye fogalmazódik meg ars poétikaként, amit a vers többi részét uraló hang a dal számára is követendő példaként ír elő: „*Hát légy üres te s könnyű*”, „*légy mint a semmi, / te minden*”. (Esti Kornél „szavának” tekintélyét jelzi, hogy a betétdalt követő versszak rímzavai anagrammatikusan vezetéknevét írják újra: **fessd – tettesd – felettest – rest – test – feledtesd**.)

A vers zárlatát („*légy mint a semmi, / te minden*”), illetve annak versbeli variánsát („*légy mint a minden, / te semmi*”) korábbi értelmezői kizárólag hasonlatként értelmezték *légy olyan, mint...* szerkezetű alakítva a kiemelt sorokat. Ennek értelmében a vers íve a semmitől a minden felé tart. A *mint* szó jelentésváltozatainak figyelembevételével feltárható azonban egy ezzel ellentétes jelentés is, melynek alapja nem a hasonlat, hanem az azonosítás: *mindentként légy te semmi* és *semmiként légy te minden*, ami a dal vonatkozásában a *semmi* és *minden* szavakat új értelemvonatkozással ruházza föl. Az első azonosítás (*mindentként légy te semmi*), melyhez a versben a ki-nem-mondás aktusa köthető („*ne mondd te ezt se, azt se, / hamisat se és igazat se*”), a referenciától való elszakadást és a valós élmények versbeli kifejezésének elutasítását („*ne mondd, mi fáj tenéked*”) teszi explicitté. A dal a létező (konkrét referenciával bíró) valóságtól elszakadó pszeudovalósággá kell, hogy váljék, amit a versszövegben a *semmi* jelöl, és az anyagiságtól eloldott képek (*légy... röpülő, zöld szín fán, tengeren a főlészín; fuss a kerge széllel*) szimbolizálnak. A dal csak így, transzformálódva tudja valóságpótló funkcióját betölteni, csak így tud semmiként minden lenni. Ennek értelmében a *semmi* a fiktív, költői

*lélek*. i. m. 411. Kosztolányi ezzel szemben verseinek címében hangsúlyozottan az *ének* szót használja (*Ének a fiatalokról, Ének a semmiről, Ének a szívemhez, Ének a tavasz elé, Ének Virág Benedekről, Énekek éneke*). Címadási gyakorlata e tekintetben Kölcsey Ferenc verseivel mutat rokonságot: *Zrínyi éneke (Zrínyi dala)* és *Zrínyi második éneke*. (A kritikai kiadás a *Zrínyi dala* címen ismertté vált verset eredeti címén *Zrínyi énekeként* közli. A címváltoztatás filológiai okairól lásd *Kölcsey Ferenc minden munkái. Versek és versfordítások*. S.a.r. SZABÓ G. Zoltán. Bp.: Universitas 2001. 944–945.)

<sup>299</sup> Erre a tényre korábban Menyhért Anna mutatott rá, aki a „betétdal” eltérő modalitását is érzekelte, ám ezt a dal (és nem Esti Kornél énekének) realizálódásaként értelmezte azáltal, hogy az »ó« kezdetű aposztrofikus felkiáltásokat automatikusan a *dal* képzetéhez kapcsolta. MENYHÉRT Anna: *Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. i. m. 40. Meglátásom szerint az aposztrofikus ó nem köthető kizárólag és egyértelműen a dalhoz, Culler példái között is számtalan óda és elégia szerepel. Úgy vélem tehát, hogy az *Esti Kornél énekének* hetedik versszaka nem azonosítható a verskezdő sorában invokált dallal.

valóság metaforájaként, míg a *minden* a konkrét referenciával bíró valóság jelölőjeként értelmezhető a szövegben. Ezt támasztja alá, hogy a *semmiként légy te minden* felszólítás a dal számára a *tettetést* és *játszást* előíró sorok lezárásaként artikulálódik a versszövegben, amit az értelmezői hagyomány alapvetően a művészethez és a költészethez köt. Ennek értelmében a dal „útja” a mindentől a semmi felé tart, a semmi azonban nem a Kosztolányi-szövegek kapcsán gyakran hangoztatott nihillel, hanem sokkal inkább a költészet szinonimájaként használatos nem létező (fiktív), azaz költői valósággal azonos.<sup>300</sup>

## KÖLTŐI BESZÉDMÓD AZ ORVOS GYÓGYÍTÁSA CÍMŰ NOVELLÁBAN

*„Az Esti Kornél címet viselő könyv szövegvilágában mindenkor megszólaló ént a létrejövő nyelv alkotja meg az elbeszélésben, ezért az olvasónak elsősorban a felhasználat módját kell megértenie.”<sup>301</sup>*

Az Esti Kornél-szövegek többségében – a lírai és prózai művekben egyaránt – az irodalom öntükröző jellege fontos szerepet játszik. Ez azzal is alátámasztható, hogy mind az elbeszélő (a versszövegekben a lírai beszélőként azonosítható „hang”), mind a címszereplő író/költő, ami a szövegek többségében folyamatosan arra emlékezteti a befogadót, hogy irodalmi szöveget olvas. Különösen igaz ez az eredetileg kötetbe föl nem vett két novellára – *Az orvos gyógyítása*, *Pilla* –, melyek nyelv és poézis határát térképezik föl.

Az Esti Kornél-írások többségéhez hasonlóan *Az orvos gyógyítása* című novellában is kettős narrációval állunk szemben. Az egyes szám első személyű elbeszélésbe ágyazott történetet Esti Kornél meséli el, szintén egyes szám első személyben. A hagyományos Esti-textusoktól eltérően azonban a két elbeszélő közti fizikai távolság Esti elbeszélését mediális közvetítettségű szöveggé teszi hozzáférhetővé. Mivel a keretelbeszélő számára Esti fizikai valójában nincs jelen, Esti Kornél *hangja* válik a történetmondás alapjává: „Ismerős hangok léptek be hozzám, reggel hálósobából, délben hivatalokból, este zenés mulatókból. (...) Esti Kornélt hosszas keresés után Párizsban leltem meg...”; „az elbeszélő hangja inogni kezdett...”; „Hangjaink, mint az alagútúfúrók, végre találkoztak egymással”.<sup>302</sup> A telefonbeszélgetés szövege formálisan is elkülönül a kerettörténetről („A drót másik végén tehát egy

<sup>300</sup> A „semmi” életművön belüli jelentésrétegeit vizsgálva elsőként Szitár Katalin hívta fel a figyelmet arra, hogy Kosztolányinál ez a szó nem azonosítható kizárólagosan a fizikai megsemmisülés értelemben használt „nihil” szóval. A „semmi” versbeli előfordulásait vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az életmű kezdeti szakaszában „az alkotói fantázia által teremtet világot jelölő szó a pálya vége felé közeledve (...) ars poétikus érvényre emelkedik”. Szitár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 188.

<sup>301</sup> DOBOS István: *Metafiktív olvasás és intertextualitás. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól*. In Uő: *Az irodalomértés formái*. Debrecen: Csokonai 2002. 190.

<sup>302</sup> Az idézetek forrása itt és a továbbiakban: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Az orvos gyógyítása*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellája. S.a.r. Réz Pál. Bp.: Helikon 1994. 1056-1060. A no-

*kis elméleti bevezető után így szól:*”), ami a hétköznapi kommunikációban használatos kapcsolattartási eszközt a történetmondás és szövegalkotás hordozójává minősíti át. A telefonkapcsolat megszakadásával az elbeszélt történet is megszakad: „*Idáig hallottam a történetet. Ekkor az elbeszélő hangja inogni kezdett, s lezuhant a mérföldek szakadékába: az összeköttetés megszakadt*”.<sup>303</sup> A telefonbeszélgetés ennek értelmében a kommunikatív nyelvhasználatból az elbeszélt történet saját nyelvi világát alkotó nyelvhasználatba történő átlépést szimbolizálja.<sup>304</sup> A kettős elbeszélés funkciója tehát végső soron az autopoézis érvényre juttatása, amit már a kerettörténet szövege tematizál:

„Egy alkalmi történetet is mesélt. Ez a beteg és az orvos közötti viszonyra vet ríktó fényt. *Nem szavatolhatok valóságáért. Közösséget se vállalhatok léha szellemével és diákos szójátékaival*, melyekkel nyilván csak szenvedő hallgatóját akarta földeríteni. *Úgy közlöm, ahogy elmondta, szóról szóra.*” (Kiemelések É. L.)

A szószerintiség elvének kimondásával, a történetmesélés aktusának explikálásával, valamint Esti „diákos szójátékainak” hangsúlyozásával a primér elbeszélő Esti szövegének élőbeszédszerűségét állítja, és látszólag elhatárolódik Esti Kornél történetmondásától (*nem szavatolhatok valóságáért*). Ezáltal azonban Esti beszédének fikcionalitását mondja ki, melynek a narrátor által használt *közöl* ige a nyomdai publikáció lehetőségét is megadja. Esti Kornél elbeszélése ennek értelmében nem csupán *szóban elmondott történet*ként, hanem nyelvileg reflektált és megszerkesztett beszédként áll előttünk, ami a reflexióknak köszönhetően *szövegre jellemző sajátosságokkal* bír. Az elbeszélői terminológia (*történet, elbeszélő, elméleti bevezető*) szintén azt jelzi, hogy maga a keretelbeszélő is inkább szöveggént, mint szóbeli közlésként fogadja be Esti történetmondását. Esti elbeszélt – és az elbeszélő-szerző által publikált – története tehát *írásműnek*, olyan irodalmi szövegnek tekinthető, melynek saját narrátora és saját nyelve van.<sup>305</sup> Ebben az esetben azonban az el-

vella elején a *hang* ’zenehang’ értelme is aktivizálódik (*zenés mulatók*), a többi szöveghely esetében azonban már egyértelműen a szó ’beszédhang’ jelentése a meghatározó.

<sup>303</sup> Ebből adódóan nem hagyományos kerettörténettel állunk szemben. A kapcsolatfelvétel után az elbeszélés folytatódik, és a szöveg Esti Kornél szavaival zárul. Az elsődleges elbeszélő szerepe tehát folyamatosan háttérbe szorul, átadva helyét a másodlagos elbeszélőnek, Esti Kornélnek.

<sup>304</sup> *Az orvos gyógyításában ez azért szembetűnő, mert az Esti megtudja a halálhírt* című elbeszélésben – ahol a telefonbeszélgetés szintén központi jelentőségű – a telefon mint a hétköznapi kommunikáció eszköze jelenik meg. A novellában Winter Sándor hangja – ami a vizsgált íráshoz hasonlóan metonímiaként ábrázolódik (*akadozott a hang, ismételte a hang, szólt a hang, kezdte a hang, de a hang már nem volt ott*) – nem egy történet elmondásának, hanem egy információ átadásának a médiuma. A két szöveg közti belső intertextuális kapcsolatot erősíti a telefonhoz kapcsolódó metafora is („*Ez a kis acélgép itt, a kéziratpapírok és könyvek közé temetve, az egyetlen élőlény volt.*”). KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti megtudja a halálhírt*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1030–1032.

<sup>305</sup> Elbeszélt és írott szöveg, valamint történetet elmondó és leíró elbeszélő kettőssége már az *Esti Kornél Első fejezetében* artikulálódik: „– Az a baj – panaszkodott –, hogy unom, ki-mondhatatlanul unom a betűket és a mondatokat. Az ember irkál-firkál, s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek. Csupa: *nem, de, hogy, inkább, ezért*. Ez örjítő. – Ezt

sődleges elbeszélő mégiscsak uralja a másodlagos elbeszélő, Esti Kornél szövegét (hiszen a hang általa transzformálódik írott szöveggé), ami végső soron nemcsak az elmondott történet „valódiságát”, hanem a másodlagos elbeszélő „létezését” is kérdéssé teszi. Esti Kornél története ennek következtében úgy értelmezhető, mint fikció a fikcióban: feszültség keletkezik kerettörténet és elbeszélte történet, elsődleges és másodlagos elbeszélő, fiktív és referenciális valóság között, ami ismételten a szöveg önreferencialitására irányítja a befogadó figyelmét.<sup>306</sup> A hangra orientált, mediálisan közvetített elbeszélés szóra irányuló írott szöveggé transzformálódik: Esti Kornél történetét az elbeszélő **szóról szóra** teszi közzé, és az általa elmondott történetet az „így **szólt**” szerkezet vezeti be. Esti Kornél nyelvére, aki az elsődleges elbeszélőt **elszórakoztatja** történeteivel, a **szójátékok** jellemzők, vagyis a szórakoztatás a szóhoz kötött, ami a közölt (azaz leírt) szöveg szóhoz kötöttségén keresztül felerősíti a szöveg hangsúlyozott irodalmiságát.<sup>307</sup> A szó lexémához kapcsolódó valós és költői etimológiák ugyanis azt teszik nyilvánvalóvá, hogy az irodalmi szöveg alapegysége a köznapi kommunikációtól eltérő módon nem a mondat (a kijelentés), hanem a szó.

Noha a szöveg Esti történetének fikcionalitását hangsúlyozza, fenntartja a kettős elbeszélőt azáltal, hogy az elsődleges narrátor nyelvét elkülöníti, sőt szembeállítja Esti Kornél történetmondásának beszédmódjával. A kerettörténet elbeszélőjének ismétlésekre, költői jelzőkre, megszemélyesítésekre, hasonlatokra és metaforákra orientált nyelvezete már-már a szándékoltóság és a „túlírtság” hatását kelti („a *láz izgató önkívülete*”; „a *láz gyöngyöző pezsgőmámora*”; „*Agyamba hozattam a telfont, mint mások a kedves cicájukat, s ezzel az értelmes, villamos acéllénnyel mulattam.*”; „*hangok léptek be hozzám... leültek betegágyamra, és vigasztaltak*”),

én majd elintézem. Elég, ha beszélsz.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 770. (A kurziválás Kosztolányi kiemelése.) Esti Kornél tehát mindkét szövegben deklaráltan szóbeli elbeszélő, ami *Az orvos gyógyítása* című novellában is magyarázza hangra orientált viselkedésmódját az írott betűvel szemben. Esti Kornél elbeszélését eszerint a másodlagos elbeszélő transzformálja írott szöveggé. (Bori Imre ezt a jelenséget a szabályos regényformától való eltérésként értelmezi: „Nem elbeszélte, de beszélt és lejegyzett történetek sorozata az *Esti Kornél* is, és döntő módon ez szabta meg a történetek karakterét: a *beszéd* a narrációnak új lehetőségeit villantotta fel, s Kosztolányi bátran élt a lehetőségeivel, akárcsak Móricz Zsigmond is: a modern magyar »beszélt« széppróza határeseteit alkotva meg”. BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 207. Kiemelés az eredetiben.)

<sup>306</sup> Dobos István az idézetként felfogható Esti Kornél-történetekben megképződő szerző-funkciónak három fajtáját különbözteti meg: „a névtelen történetmondó mint *scriptor*, egyszerűen lemásolja Esti szóbeli elbeszélését, máskor *commentator*ként belép a lemásolt szövegbe (...), s végül a történetek címszereplő-elbeszélője, aki *auctor*ként jelenik meg”. DOBOS István: *Metafikatív olvasás és intertextualitás. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól*. In i. m. 197. (Kiemelés az eredetiben). Úgy vélem, hogy *Az orvos gyógyítása* című novella névtelen elbeszélője a *scriptor* és *auctor* funkció sajátos egymásba játszását demonstrálja.

<sup>307</sup> A kerettörténet szövegének költői etimológiai felerősítik a szöveg szóra orientáltságát: az elbeszélő **fölszólította** (azaz föltárcsázta) beszélgetőpartnereit, és nem **szavatolhat** Esti történetének valóságáért. A *szavatol* ige egy másik Kosztolányi-szövegben *szavát adja* értelemben szerepel: „Te számár, ne csodálkozz ezen, hiszen te is meg fogsz halni, holtbizonyosan, ezért én *szavatolok* neked, *becsületszavamat* is adom, ha kívánod.” Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Mostoha és más kiadatlan művek*. Bev. DÉR Zoltán. Újvidék: Forum 1965. 37. (Kiemelések É. L.)



ami különösen szembetűnő Esti történetmondásának megszakításakor: „*az elbeszélő hangja... lezuhan a mérföldek szakadékába*”; „*Esti is [tárcsázott], ott túl, a földgolyó másik partján*”; „*hangjaink, mint az alagútőrök, végre találkoztak egymással*”. Az elbeszélő retorikailag tudatosan megformált beszédmódja ellentétben áll Esti Kornél „diákos szójátékaival”, amitől a kerettörténet elbeszélője deklaráltan elhatárolódik, a novella így két elbeszélői nyelv küzdelmeként olvasható. Az elsődleges narrátor értelmezésében a *szójáték* pejoratív értelmű kifejezés, olyan nyelvi megnyilvánulást takar, ami a szöveg költőiségének ellenében hat.<sup>308</sup> Ha azonban az elbeszélő Esti Kornél beszédmódját tüzetesen szemügyre vesszük, világossá válik, hogy nyelvi viselkedése ellentétben áll a *szójáték* imént felvázolt értelmével, szóhasználatának alapja ugyanis a szóismétlés, ami az elbeszélés szövegében a szavak jelentésének folyamatos *reszementizálását* eredményezi:

„– A lép – állapítja meg.

A beteg tiltakozik. *Nem akar lépre menni.*

– A máj – kiált.

Az orvos, aki *a beteg máját jónak tartja, s éppen ezért a beteg e megjegyzését rosszmájúnak*, gúnyosan néz le rá tudományos magasságából.” (Kiemelés É. L.)

Az elbeszélő beszédmódjának nyelvi alapja a két kifejezés hasonló szemantikai működtetése, ami a rögzült szójelentés újraértelmezhetőségére mutat rá. Az első „nyelvjáték” – *lép ~ lépre megy* – költői etimológia eredménye, mely a *lép* főnevek különböző jelentéseinek hangalaki egyezésén alapul.<sup>309</sup> A narrátor nyelvhasználata tehát a hangalaki megfelelés révén olyan szavak között is etimológiai kapcsolatot teremt, melyek között eredetileg nem állt fenn kapcsolat. A *jó máj ~ rosszmájú megjegyzés* fogalmi ellentét a *rosszmájú megjegyzés* eredetére világít rá, melynek alapja az a *máj* szóhoz kapcsolható jelentéstartalom, mely szerint az emberi máj bizonyos érzelmek, indulatok vélt székhelye. A szöveg a szerv említésével feleleveníti tehát a

<sup>308</sup> Kosztolányi a szójátékról elméleti igénnyel írt és gondolkozott. A nyelvészeti cikkben kifejtett gondolatok a novella elbeszélőjének véleményével mutatnak hasonlóságot: „A szójáték a legalantasabb szellemeskedés. Ez a száraz emberek humora. Nem kell hozzá kedély, frissesség és ötlet, csak éppen egy kis figyelem, *hogy a szavakat kitépjük ősi ágyukból*, és mint önálló jelenségeket viszonyba hozzuk a többivel, *anélkül, hogy gondolnánk az értelmükre*. A csecsemő bámész figyelme és egy öregember fecsegő kedve találkozik a szójáték szobában. Ezek az emberek, akik folyton kitekerik a szavak nyakát, és *kinózzák a szótagokat*, és *gyötrik a betűket*, *nem érzik a szavak és a fogalmak összetartozóságát*. (...) A szójátszó ember lelke sivár, üres, taplós. *Shakespeare, ha valakit nagyon megvet, szójátszóvá teszi*. Polonius (...) nem tud beszélni a szavaktól, mert ami másnak eszköz, neki cél. Kóros jelenség”. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Budapest, a szójátszó*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 15. (Kiemelések É. L.) Kosztolányi értelmezésében tehát a szójáték a szavak értelmének elferdítése valamilyen hangzásbeli változtatás által (például amikor *éljen* helyett *féljen*-t kiabál a tömeg). Irodalmi művekben ez a jelenség poétikai vonatkozással bír, amennyiben a jellemzés egyik eszköze, illetve az alkotói distancia egyik lehetséges megnyilvánulási formája.

<sup>309</sup> A hasüregben levő szervre utaló *lép2* szavunk jelentéstani szempontból nem áll kapcsolatban a *lépre megy* szólás alapját képező *lép3* főnévvel, melynek jelentése ’kisebb madarak fogására használatos ragacsos anyag, illetve ezzel bekent vessző’, valamint ’az, amivel valakit rászednek, kelepécebe csálnak’. Vö. a TESz megfelelő címszávaival. (II. 753.)



*rosszmájú* melléknév 'gúnyos, rosszindulatúan fölényes, csúfondáros' jelentésének eredeti motiváltságát, melyet a hétköznapi nyelvhasználat elfed.<sup>310</sup> A frazéma így átértelmeződik, a nyelvi automatizmus következtében elleplezett jelentéstartalom pedig a szóforma megisméltése által újra felszínre kerül.<sup>311</sup> Fónagy Iván a szövickek, szójátékok lényegét éppen abban látja, hogy hirtelen tudatosan egy kifejezés felfüggesztett jelentése, a szövicc ugyanis nem lenne vicces, ha nem ütközne össze a kifejezés két eltérő jelentése,<sup>312</sup> jelen esetben a szerv konkrét, tárgyi szemantikuma, illetve a hozzá kapcsolódó metaforikus értelem. Esti ismétlésekre épülő, illetve a szavak reszematizálását előtérbe állító beszéde ennek értelmében elválaszthatatlan a nyelv metaforikus működésének kinyilvánításától:

„Lassanként magához tér. Akkor beengedem a beteghez. Előbb mindig *elket kell belé önteni*, csüggedtségéből *föl kell rázni*. Hasonlít ahhoz az orvossághoz, melynek cím-kéjére ez van írva: »*Használat előtt fölrázandó.*«

Így azonban *használható*. Teljesíti kötelességét.” (Kiemelés É. L.)

A nyelvi humor alapja az idézett szövegrészletben a *fölráz* ige kettős szemantikuma: az orvosság esetében a 'rázással megfelelő állapotba hoz' jelentés, míg az orvos esetében az 'erős ráhatással öntudatra ébreszt' értelem aktivizálódik, ami a *elket önt belé* kifejezés szinonimájaként értelmezhető.<sup>313</sup> A két frazéma szemantikai működés módja azonos: a konkrét, fizikai értelem (*önt, ráz*) a szó segítségével véghezvitt *verbális cselekedetté* válik, miközben a szóforma megőrzi a szó fizikai meghatározottságát, képi természetét. Ezt aktivizálja a *fölráz* ige fizikai értelmének megjelenése a szövegben. A köznapi metaforák tehát a maguk nyelvén világosan kimondják, hogy a fogalmi gondolkodás érzéki tapasztaláson alapul,<sup>314</sup> ami

<sup>310</sup> A *rosszmájú* melléknévről lásd: *Magyar értelmező kéziszótár*. Főszerk. PUSZTAI Ferenc. Bp.: Akadémiai 2003. (2. kiadás) 1156.

<sup>311</sup> „Esti diszkurzusa kiterjeszti a nyelv eredendő többértelműségének tapasztalatát, ezért kiveti magából a szokványos, egyezményesen használt kifejezőkészlet elemeit, mivel hozzájuk szabályszerűen egy bizonyos jelentés társul. *A frazéma a beszédhelyzettől elkülönített holt nyelvet, a rögzített szövegtől elszakadást, a mechanikus átvittelt jelenti az elbeszélő Esti számára, aki úgy látszik abból a vélekedésből indul ki, hogy nem ő játszik a szavakkal, hanem a szavak, »a nyelv e rejtélyes parányai« játszanak vele, amint »önálló életet kezdenek élni« a jellétesítés folyamatában*”. DOBOS István: *Metafiktív olvasás és intertextualitás*. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól. In i. m. 195. (Kiemelés É. L.) Mivel a frazéma a holt nyelvet jelenti az elbeszélő Esti Kornél számára, nyelvhasználatát természetszerűleg a „halott” kifejezés megújítására, reszematizálására irányul.

<sup>312</sup> FÓNAGY Iván: *A metafora és a nyelv*. In Uő: *A költői nyelvről*. Bp.: Corvina é. n. 196.

<sup>313</sup> Vö. *Magyar szólástár*. Szólások, helyzetmondatok, közmondások értelmező és fogalomköri szótára. Főszerk. BÁRDOSI Vilmos. Bp.: Tinta 2003. 212.

<sup>314</sup> Vö. FÓNAGY Iván: *A metafora és a nyelv*. In Uő: *A költői nyelvről*. i. m. 198. Ezt támasztja alá számos nyelvben a primér érzékelés és a *megértés* fogalmának egybeesése: „*A látom* jelentés-szerkezetében még első helyen áll az érzékelés, de fedi a szó a 'megértés' fogalmát is. A *belátom*-ban már keresnünk kell az eredeti jelentést. Nincs jelen a szó mindennapi alkalmazásában, itt már nincs jelen a 'látás'. A látás és a tudás azonosításán alapul a latin *video* 'lát' és a görög *oide* 'tud', a német *wissen* 'tud' törokonsága. A *látszat* arra utal, hogy érzékeink nem csalhatatlanok. (...) A *megszimatol* a szaglásból kiindulva jutott el a 'fel-fedezés', 'megsejtés', 'kitalálás' fogalmáig. Az általános érzékelés leszűkítésével vette fel

egybehangzik Kosztolányi korábban bemutatott nyelvszemléletének alapvető téziseivel. Esti Kornél nyelvi viselkedése tehát mint a nyelvhez való viszonyulás mintája, megújítja és tudatosítja bennünk a nyelv metaforikus jellegét,<sup>315</sup> így nyelvi konvenciókat felülíró magatartása az automatizálódott nyelvhasználat „börtönéből” való kiszabadulást is példázza.<sup>316</sup> Sztár Katalin Esti Kornél beszédmódjának fent bemutatott jellemzőjét Esti világlátásának alapvető sajátosságaként tartja számon: „Ha van Estinek »saját« világa, úgy ez a világ bizonyosan ott kereshető, ahol nyelv és nyelven kívüli valóság (nyelvi jel és jelentette) automatikus kapcsolata megkérdőjeleződik, megszűnik, felfüggesztődik.”<sup>317</sup> Ennek értelmében Esti Kornél világa a kommunikatív (hétköznapi) és költői nyelvhasználat határán helyezkedik el, ami *Az orvos gyógyítása* című novella esetében a szöveg hangsúlyozott irodalmiságát eredményezi.

Amint láttuk, Esti szójátékai szemantikai-etimologiai alapon működnek, ami nem „kitépi a szavakat ősi ágyukból”,<sup>318</sup> hanem – képletesen szólva – visszahelyezi őket oda, így semmiképp se minősíthetők a keretelbeszlő értelmezésében vett pejoratív értelmű „diakos” szójátéknak. A másodlagos elbeszlő nyelvi viselkedése tehát átértelmezi és a költői nyelvhasználat egyik megnyilvánulási formájaként teszi leírhatóvá a *szójáték* novellabeli jelentését. Esti Kornél elbeszlőként saját (költői) beszédmódra tesz szert, miközben reflektív, elemző viszonyt alakít ki szereplőinek nyelvi viselkedésével szemben. Esti elbeszlésének középpontjában így nem a cselekmény, hanem a szereplők – a beteg nagybácsi és az őt kezelő fiatal orvos – beszédmódjának bemutatása áll, ami a két elbeszlő nyelvének dichotómiáját további – Esti és az orvos nyelve között fennálló – oppozícióval egészíti ki.

A fiatal orvos jelleme, korlátoltsága és szakmai hiúsága, nyelvhasználatán keresztül artikulálódik:

a francia *sentir* 'szaglászik, szaglik' jelentést. A fogalmi gondolkodás más aspektusaira utal a *mérlegelés*, a francia *penser* (< latin *pensare* 'mér, mérlegel'), a *gond-ra* utaló *gondolkodik*.” FÖNAGY IVÁN: *A metafora és a nyelv*. i. m. 198. (Kiemelések az eredetiben). Az iménti példához hasonlóan a novella állandósult szókapcsolatai is fizikai tapasztalás és fogalmi gondolkodás eredendő összetartozására világítanak rá.

<sup>315</sup> Már Király István felhívta a figyelmet arra, hogy az *Esti Kornél*-ban elkezdődött a nyelv tematizálása (KIRÁLY István: *Vita és vallomás*. i. m. 447–451), hiszen – amint ezt az Esti-novellák példázzák – „a nyelv is lehet börtön: fogva tart a maga kliséi, megszokásai, szavakba, szólásokba ivódott konvenciói, előítéletei s szabályai között”. (i. m. 466.)

<sup>316</sup> Esti Kornél idiómákra, szólásokra és frazémákra orientált beszédmódja a novella zárlatában is explikálódik: „Lassanként érzéketlennek mutatkozott minden hódolat és istenítés iránt. *Faképnél is hagyt*. Befolyásos rokonaival egyetemi tanárságot *térdelletett és könyököltetett ki* magának. De *ezzel sem érte be*. *Címek után kezdett futkosni*. Jaj volt annak a betegnek, aki nem adta meg a címét.” (Kiemelés É. L.) A kiemelt szókapcsolatok közös jellemzője, hogy jelentésük túlmutat a szerkezetet alkotó szavak tagjainak az adott szókapcsolaton kívül hordozott jelentésén. A *faképnél hagy* szólás idiomatikus egységnek tekinthető, a *ki-nyökölket / kitérdeltet* magának valamit, a *beéri valamivel* és a *futkos valami után* azonban olyan funkcióigés kapcsolatok, melyek nem idiomatikus frazeológiai egységnek minősülnek. Vö. FORGÁCS Tamás: *Magyar szólások és közmondások szótára*. Mai nyelvünk állandósult szókapcsolatai példákkal szemléltetve. Bp.: Tinta 2004. V–XXIII. o.

<sup>317</sup> SZTÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 197.

<sup>318</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Budapest, a szójátékos*. In Uő: *Nyelv és lélek*. i. m. 15.

„Gyógyszert ír, étrendet ajánl: *tejecskét, teácskát*. Általában mindent kicsinyít. Talán még a halált is így hívja: »*halálka*«.” (Kiemelés É. L.)

Az orvos szakmájának csoportnyelvére jellemző automatizálódott szóhasználat, ami az elbeszélő Esti Kornél szavának részeként ironikus hatást kelt, inautentikus nyelvként működik a történetben:

„– No, mi bajunk? – vallatja a beteget, aki különben a nagybátyám és kővér öreg-úr. – *Fáj a torkocskánk, a hasacskánk?*

A beteg sápadtan, tűzpiros füllel gyötrődik a tollpárnák poklában. Nem válaszol. Megvető pillantást lövell az orvos felé.

»*Miért sértegeti a torkom, a hasam?* – gondolja magában. – *Az enyém legalább kétszer akkora, mint az övé*. Aztán miért beszél fejedelmi többesben, mintha az ő torka, az ő hasa is fájna? Pimaszság.«” (Kiemelés É. L.)

Az orvos eszközszerű nyelvhasználata, ami mind a képző eredeti kicsinyítő, becéző jelentésvonatkozását, mind pedig az egyéni beszélő szóhasználatában betöltött eufemisztikus funkcióját elfedi, a költői nyelvhasználat ellenpontjaként értelmezhető. Az elbeszélő az orvos beszédének inautentikusságát leplezi le és teszi nyilvánvalóvá azáltal, hogy a kicsinyítő képzős szót (*hasacska*) a képző által hordozott jelentésvonatkozásoknak megfelelően *kicsi* *hasként* (félre)értelmezi. Az orvos nyelvi inkompetenciáját mutatja azonban, hogy nem érzékeli az elbeszélő-szereplő Esti nyelvi automatizmust feltáró beszédmódjának ironikus természetét.<sup>319</sup> „Esti minden esetben ironikusan szemléli *a tétlen nyelvi megnyilatkozásnak* azt a válfaját, amelyben az állandósult szókapcsolatok, szólások, közmondások, összességükben a nyelvbe rögzült elemek közvetlenül lépnek be a beszédbe, anélkül, hogy használójuk bármilyen retorikai művelettel átalakítaná őket”.<sup>320</sup> Az orvost tehát nyelvi inszenzibilitása élesen elhatárolja Esti nyelvi jelenségek iránt fogékony beállítódásától, aki elbeszélőként „leplezi le” szereplőinek nyelvi beidegződéseit:

„Az orvos nyel egyet. *Végigméri a beteget, azzal a fölénnyel, amellyel az egészségesek tekintenek a betegekre.*

»*Nyavalyás* – gondolja magában –, még te hencesz?«” (Kiemelés É. L.)

<sup>319</sup> Vö. a következő novellarészlettel:

„Naponta eljár hozzánk. Kezeli a beteget. Én pedig őt.

Mihelyt belép, így lelkendezem:

– Csodálatos.

– Micsoda? – villan föl.

– *A köptető*, melyet rendelni méltóztatott. Mióta ezt szedi, éjjel-nappal mást se tesz, csak *köp*. Már az egész szobát *teleköpte*.” (Kiemelés É. L.)

Az idézett részletben az elbeszélő az orvosi nyelv reflektálatlan használatát állítja előtérbe, rávilágítva arra, hogy a gyógyszer elnevezése (köptető) motivált, amennyiben az általa kiváltott hatás (a beteg köp tőle) alapján kapta a nevét. A nyelv eredendően motivált természetének megmutatása azonban a szó többszöri ismétlésével (*köptető – köp – teleköpte*), illetve a túlzások által (*éjjel-nappal mást se tesz, csak köp; az egész szobát teleköpte*) ironikus hatást kelt, ami iránt az orvos érzéketlen marad.

<sup>320</sup> DOBOS István: *Metafikatív olvasás és intertextualitás. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól*. In i. m. 194. (Kiemelés az eredetiben).

Nyilvánvaló, hogy az orvos nyelvi érzéketlenségéből adódóan nem betegsége miatt nevezi nyavalyásnak a beteget, amit a szó eredeti jelentése indokolna, hanem azért, mert az „megvető pillantást lövell az orvos felé”. Mivel az orvos a konvencionális nyelvhasználatot abszolutizálva nem érzékeli a szavak eredendően metaforikus természetét, a betegre csak szitokszóként, sértő megnevezésként – „félnotás”, „paprikajancsi” értelemben – vonatkoztatja a *nyavalyás* kifejezést. A narrátor azonban feltárja a befogadó előtt a szónak a köznapi nyelvi tudat számára már nem transzparens jelentését (az orvos az egészségesek fölényével tekint a betegre), hangsúlyozva a beteg *egészségtelen*, vagyis *nyavalyás* voltát. A szó belső formája által tehát a narráció egyes elemei nyelvileg válnak motiválttá:

„Az orvos szorongatja kezemet, boldogan, sugárzó arccal. A világért se hagyna el. Csak áll előttem, mintha arra kérne, hogy *kezeljem tovább, vizsgáljam meg*, vajon jobb orvos lett-e belőle tegnap óta, javult-e valamit az állapota, s *förlépt-e abból a szörnyű nyavalyából*, amit önimádatnak neveznek.” (Kiemelés É. L.)

A novella címe – *Az orvos gyógyítása* – az idézett részlet értelmében a birtokos szerkezet metaforicitását, jelen esetben a genitivus subiectivus és a genitivus obiectivus együttes jelenlétét teszi nyilvánvalóvá, ami a befogadó számára kettős olvasási módot nyit meg. A kettős szerkezetű történet – az orvos gyógyító tevékenysége a beteggel és Esti orvosló ténykedése a doktorral – a nyelv kiküszöbölhetetlen topológiájának allegóriájaként működik, amelynek folytonos reflektálása a költői szöveg sajátossága. Autopoétikus gesztusnak tekinthető, hogy a két tevékenység közti párhuzamot a szöveg éppen a *nyelv* szó jelentéseinek kibontása által reflektálja:

„Ha hosszan magyarázgatja, hogy milyen eredeti elvek szerint gyógyít, s én kijelentem, hogy *érvelése rendes*, akkor ő is rövidesen kijelenti, hogy a beteg *érverése is rendes*. Viszont én se maradok mögötte az udvariasságban. *Ha a beteg nyelvét* – mint szakértő – *tisztának mondja*, én – szintén mint szakértő – nyomban megjegyzem, hogy az ő mindig szabatos és kifejező *magyar nyelve is tiszta*.” (Kiemelés É. L.)

Az *érverés* és *érvelés* szavak hasonló hangalakja az orvos beteget gyógyító és az elbeszélő orvost „gyógyító” tevékenysége közti analógiát teremti meg nyelvi úton, miközben a *tiszta nyelv* homonímia a nyelv eredendően motivált természetére világít rá, amennyiben a *helyes beszéd* értelemben használt *tiszta nyelv* a beszédszerv és a beszédszerv által véghezvitt cselekvés közti eredendő összetartozást fedi fel. Az ismétlés által azonban nemcsak a jelzett szó, hanem a jelző kettős értelme is aktivizálódik, ami Esti Kornél nyelvhasználatának egyik alapvető sajátosságaként ismét a költői nyelv működésére világít rá. Esti és az orvos alapvetően közös szókincse ugyanakkor azt példázza, hogy a köznapi és irodalmi nyelv között nincs éles elhatárolódás, mindkettő alapvetően metaforikus természetű. A nyelv kétféle létmódjának különbsége abban áll, hogy a költői nyelv tudatosan irányul a nyelv metaforikusságára, vagyis az irodalom nyelve reflektálja azt, amit a köznapi beszéd is használ, de csak ritkán tudatosít.<sup>321</sup>

<sup>321</sup> Vö. WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom természete*. In Uő: *Az irodalom elmélete*. (Ford. SZILI József). Bp. Osiris 2006. 20–28.

A két főszereplő cselekedeteinek hasonlósága az elbeszélés több pontján az írói tevékenységgel kapcsolatos metaforák által teremődik meg, ami a szöveg hangsúlyozott önreflexivitását eredményezi: „Olvassa *érverését*. Úgy olvassa, mint valami unalmas könyvet, *melytől nem vár semmi érdekeset*.” Az *olvas* lexéma megismétlése által a szó eredeti és átvitt jelentése (*számol*) artikulálódik, ami a novella záró epizódjában az írás mint cselekvés kapcsán új motívummal egészül ki:

„Ebben is csak kevés ideig lelte kedvét. Még mélyebbre süllyedt. Most ír. Regényeket ír. Legújabb regényének ez a címe: *Piros szerelmek hajnalán*. *Szóval* menthetetlen. Én legalábbis *lemondtam* róla.” (A regénycím Kosztolányi kiemelése, az aláhúzás saját kiemelésem.)

Az orvos írókarrierje eleve kudarcra ítélt, hiszen orvosként és íróként egyaránt érzéketlen a nyelv szerkezete, metaforikus működése és belső élete iránt. Író voltának „tragédiája”, hogy képtelen beszédkliséktől mentes adekvát nyelvi viselkedésre, sőt arra is, hogy a kommunikatív nyelvhasználatról a költői beszédmód felé elmozduló nyelvi magatartást – amit az elbeszélő Esti Kornél képvisel – érzékelje. Ennek értelmében *szóval menthetetlen*, vagyis *már az irodalmi tevékenység se segíthet rajta*, a szó ereje se képes kigyógyítani betegségéből, „abból a szörnyű nyavalyából, melyet önimádatnak neveznek”. Esti foglalkozásából adódóan, illetve az orvos „betegségére” tekintettel verbális úton, a szó gyógyító erejének segítségével – hazugságokkal, elismerésekkel, magasztalásokkal, dicséretekkel és bókokkal – kezeli az orvost,<sup>322</sup> ami a szó kettős – poétikai és retorikai – működésmódjának érzékeltetésével ismét az irodalom öntükröző jellegét teszi explicitté. Esti gyógyító tevékenysége azonban az orvos esetében nem bizonyul hatékonnak, ezért mondja a novella zárlatában elbeszélőként, hogy „szóval menthetetlen”. Ezt szem előtt tartva a *lemondtam róla* kifejezés is kétféleképpen értelmezendő: a *lemond* ige egymástól eltérő jelentéseiből adódóan az elbeszélő egyfelől ’felhagy azzal a reménnyel, hogy megvalósíthat valamit’, másfelől pedig ’nem reméli, hogy a beteg életben marad’ vagyis meggyógyul, ami ismételten a novella címének metaforikusságára utal vissza. A *lemond* lexéma azonban nyelvi formájában a *mondás* aktusát is örzi: az elbeszélő ennek értelmében a történet *elmondásával* mond le végleg az orvos szóval történő meggyógyításáról.

Esti azonban a másik beteget, az elbeszélőt is verbálisan gyógyítja, „elszórakoztatva” őt élményeivel, ami ismét ekvivalenciát teremt a kerettörténet és az Esti Kornél által elbeszélte történet között. A két történet szereplői közti párhuzam (beteg elbeszélő, aki foglalkozását tekintve író, illetve beteg nagybácsi, akit írói ambíciókkal megáldott orvos gyógyít), az írói és orvosi tevékenység között nyelvi úton felépülő azonosítás, továbbá az orvosi és írói tevékenység terminológiájának folya-

<sup>322</sup> Vö. a következő novellarészlettel: „Mivel lehet ilyesmit gyógyítani? Tüneti kezeléssel. *Hazugságok* altatójával, *elismerések* lázporaival, *magasztalások* mézes oldatával, melyet kávéskanalanként adagolok neki. Azért nem fukarkodom a gyógyszereimmel. Amikor föl-szisszen, hogy sajog az önérzete, *dicsérettapaszt* ragasztok rá, csíkos rögzítéssel, s amikor jajgat, hogy megint itt vagy ott nyilall belé a fölfuvalkodottság, *bókok kenőcsével* kenegetem a fájó pontot, gyöngéden és kíméletesen.” (Kiemelések É. L.)

matos összefonódása felerősítik a szöveg példázatként való értelmezhetőségét, amit a novella már az elbeszélés kezdetén jelez: „*Egy alkalmi történetet is mesélt. Ez a beteg és az orvos közötti viszonyra vet ríktó fényt*”. A fény-metaphora továbbvitele az orvos-beteg viszony leírásában („*Szikkraznak a gyűlölettől. Érzem, hogy (...) meg kell szüntetnem a meddő, hatásköri villongást*”; „– *Csodálatos. – Micsoda? – villan föl [az orvos].*”; „*A beteg a beteg, az orvos az orvos. Ez világos.*”; „*Az orvos szorongatja kezemet, boldogan, sugárzó arccal. A világért se hagyja el.*”) azonban továbbértelmezi az alaptörténetet, így az elbeszélés az orvos-beteg kapcsolat leírásán túlmutatva deklarálta az irodalmi szöveg működésmódjának demonstrálását helyezi a középpontba.

Az orvos dilettáns irodalmi tevékenységének szimbóluma regényének címe: *Piros szerelmek hajnalán*, mely szóhasználatában az elsődleges elbeszélő nyelvvel mutat egyezést. Ennek értelmében a novella zárata az ironia jegyében átminősíti a kerettörténet elbeszélőjének beszédmódját, amennyiben azt a költői képek öncélú halmozásával dilettáns, nem költői nyelvhasználatként aposztrofálja. Ezzel szemben Esti Kornél látszólag élőbeszédszerű, „szójátékokra” orientált nyelve autentikus költői nyelvhasználatként áll ellőttünk. Amennyiben elfogadjuk azt az értelmezési lehetőséget, mely szerint a *közzététel* aktusa által az elsődleges elbeszélő irányítja és uralja a másodlagos elbeszélő nyelvét, Esti példázatának orvosfigurája a primér elbeszélő számára az ironikus hangú önreflexió lehetőségévé válik. Valójában tehát nem saját elbeszélői nyelvvel, hanem sokkal inkább Esti Kornél történetmondásának költői szóhasználatával vállal közösséget, ami összhangban áll az Esti-szövegek kimondott költői elvével:

„– Igaz – ütött a homlokára künn a folyosón. – Valamit elfelejtettünk. Mi lesz a stílussal?

Közösen írjuk.

De a mi stílusunk homlokegyenest ellenkezik. Te újabban a nyugalmat, az egyszerűséget kedveled. Klasszikusok a példaképeid. *Kevés dísz, kevés szó. Az én stílusom ellenben* még mindig nyugtalan, *kócos, zsúfolt, cifra, regényes*. Javíthatatlan romantikus maradtam. *Sok jelző, sok hasonlat*. Ezt nem engedem elsikkasztani.

Tudod, mit? – nyugtattam meg. – Itt is felezünk. Amit mondasz, fölveszem gyorsírásban. Aztán majd törlek.

Milyen kulcs szerint?

Tíz hasonlatból megmarad öt.

Száz jelzőből pedig ötven – tette hozzá Kornél. – Helyes.”<sup>323</sup> (Kiemelés É. L.)

Esti Kornél nyelve ennek értelmében jelentős átalakuláson megy át, ami *Az orvos gyógyítása* című novellát az Esti-szövegek tekintetében is autopoetikus, önreflexív írássá teszi. Az *Első fejezet* elbeszélőinek költői magatartása szimmetrikusan változik a vizsgált novellában, ami egyfelől Esti nyelvhasználatának átalakulását, másfelől az elbeszélő önreflexióját teszi nyilvánvalóvá. *Az orvos gyógyítása* című szöveg

<sup>323</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 771.



esetében tehát kettéhasadt beszédmóddal állunk szemben: az elsődleges elbeszélő Esti Kornél figuráján keresztül saját nyelvét is kívülről szemléli, ami az ironia természetéből adódóan sajátos önreflexiót tesz lehetővé.

## HANGZÁSMETAFORIZÁCIÓ ÉS TEMPORALITÁS A PILLA CÍMŰ NOVELLÁBAN

A *Pilla* című Esti-novella elbeszélésszerkezete sajátos hasonlóságot mutat *Az orvos gyógyítása* narrációjával. A másodlagos elbeszélő, Esti Kornél itt is deklaráltan szóbeli elbeszélő, az általa elmondott történetet az elsődleges narrátor „fordítja át” írott szöveggé:

„Esti Kornél késő éjjel becsönget hozzám. Sápadt, ideges. Leül íróasztalomra. *Ezt mondja:*

– Most hagyj abba mindent, és figyelj rám, de erősen. *Elmondom úgy, ahogy történt.*”<sup>324</sup> (Kiemelés É. L.)

Az egyes szám első személyű elbeszélő tehát elhatárolódik Esti Kornél történetmondásától, így az elbeszélés idézőjel nélküli idézetként, Esti Kornél szavainak közzétételeként interpretálható, amit az *ezt mondja* bevezetőmondat és a kettőspont formailag is jelez. A közzététel ténye az előző novellához hasonlóan a szöveg írott voltára, irodalmiságára irányítja a figyelmet. A *Pilla* több ponton reflektál Esti történetének előszóban előadott, *elbeszélt* jellegére („*De nem erről akarok beszélni.*”), ami – a többi „kiszólásnak” tekinthető szöveghely által – az elsődleges és másodlagos elbeszélő között fennálló beszédhelyzetet dialogikus viszonyként teszi értelmezhetővé: „*Már hetekig dobogott a szívem alatt, mert a zsebórád – észrevetted-e barátom? – mindig a szívünk alatt hordjuk*”; „*Ezért kerestelek föl. Napok óta nem tudok aludni, furdal a lelkiismeret. Mit tegyek?*” „*Nézd, itt van.*” A novella végén bekövetkező retorikai fordulat – a kölcsönösséget involváló megszólító funkciójú kérdő mondatok okán – az elsődleges elbeszélő válaszadását tenné lehetővé, amit azonban a novella zárlatában a másodlagos elbeszélő, Esti Kornél monológja helyettesít. A primér elbeszélő tehát *Az orvos gyógyítása* című írás narrátorához képest háttérbe szorul, szerepe elbeszélőként másodlagossá válik, feladata elsősorban az, hogy Esti történetét rögzítse, és az olvasó számára hozzáférhetővé tegye. Ennek azonban elengedhetetlen feltétele a hallott szöveg írott szöveggé transzformálása, ami a szöveg (le)írójaként szerepét elsődlegesen fontossá teszi. Esti beszédmódjának közvetlensége fenntartja ugyan az élőbeszédszerűség látszatát, a valódi párbeszéd hiánya azonban elbeszélését a kerettörténettől elhatárolt, megszerkesztett szöveggé teszi leírhatóvá.<sup>325</sup> A drámaírás témájának felvetésén túl az óraszerkezet

<sup>324</sup> A szövegből vett idézetek forrása: KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pilla*. In KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellája*. i. m. 1022–1024.

<sup>325</sup> A szöveg hangsúlyozott irodalmiságát erősíti a (dráma)írás témájának felvetése is: „A színpadon tudvalevőleg csak harminchatféle helyzet van. Se több, se kevesebb. *Mióta az emberek drámákat és komédiákat írnak*, Szophoklészról kezdve máig, senkinek se sikerült



szívveréshez hasonlított működése („Ha [...] az ütőerem percenként százhuszat ver, ő megőrzi hidegvérét, tőlem függetlenül hatvanat ver. Bizonyára ezt műveli majd akkor is, amikor megáll a szívem, és többé egyet se ver.”) is az írás témáját implikálja, amennyiben a szívverés általában a művészi alkotás, a költészetben elsődlegesen a versritmus szimbóluma. Az óraszerkezet működésének metaforája (*dobogott a szívem alatt*) a szövegben nyelviileg, a metonímia által válik motiválttá (*a zsebórát...mindig a szívünk alatt hordjuk, a bal mellényszebuinkben*), ami a fabulán és a narráción túl a szöveg nyelvi-tropologikus működését állítja előtérbe.

Esti Kornél beszédmódjának e novellában is alapvető sajátossága a közmondásokra és frazémákra orientált nyelvi viselkedés, ami egyfelől a szöveg beszédjellegét hivatott fenntartani, másfelől az automatizálódott nyelvi formák megújítását célozza:

„Ha ismerné azt a közmondást: *Lassan járj, tovább érsz*, akkor tovább érne ugyan, de *lassan járna*, vagyis *késne*. Ha pedig ismerné ezt: *Jobb mindenkor sietni, semmint el-késni*, akkor nem késne, hanem föltétlenül sietne. Hála az égnek, teljesen műveletlen, nagyszerű óra.

Szóval *mindig jól járt*. Én is *jól jártam*, hogy megvettem.

Eddig sohase mondta föl a szolgálatot.” (A két közmondás kiemelése Kosztolányi-tól való, a többi kiemelés É. L.)

A *Lassan járj, tovább érsz* közmondás az óraszerkezettel kapcsolatban feleleveníti a közmondást alkotó szó szerkezetek korábbi értelmét, ami az állandósult szókapcsolatként működő közmondás elemeként bizonyos mértékig már elszakadt a *járás* szemantikájától.<sup>326</sup> Az óraszerkezet rendeltetésszerű működésére utalva azonban a szöveg át is értelmezi a *lassan jár* szintagmát, új jelentésvonatkozással egészítve ki a *járás* képzetkörét (*mindig jól járt*). A *jár* ige további jelentésének bevonása a szöveg szemantikájába (*én is jól jártam*, vagyis ’valamilyen helyzetbe kerültem, valamilyen állapotba jutottam’), a korábbi igealakok tükrében a *jól jár* kifejezés konkrét, térbeli járással kapcsolatba hozható értelmétől a szó átvitt jelentésű használatáig tartó folyamat demonstrálásaként válik értelmezhetővé. A *lassan jár – jól jár – jól jártam* etimológiai alapú „szójáték” tehát a szintagma eredendően motivált természetének elhalványulását, valamint ezzel egyidejűleg a metaforikus szójelentés fogalomná válásának útját mutatja be, ami számos nyelvész és filozófus szerint a nyelv életének alapvető sajátossága.<sup>327</sup> Esti Kornél beszédének „költőisége” abban

kisütni egy újabb, harminchetedik helyzetet.”; „Mellesleg: miért dicséri mindenki a zsebóráját és a fogorvosát? Rejtély. Olyan rejtély, mint az, hogy *minden író önmagát dicséri*.” KOSZTOLÁNYI Dezső: *Pilla*. i. m. 1022. (Kiemelések É. L.)

<sup>326</sup> A közmondás értelme így parafrázálható: kis lépésekkel biztosabban eljutunk a célig; megfontoltsággal, alapos és kitartó munkával többre megy az ember, mint kapkodással, elhamarkodott sietséggel. Vö. FORGÁCS Tamás: *Magyar szólások és közmondások szótára*. i. m. 325. A közmondás eredeti jelentése tehát még őrzi a szerkezet konkrét, fizikai vonatkozását, a *járás* szemantikáját, ami a köznapi nyelvi tudat számára már nem transzparens.

<sup>327</sup> „A metafora a fogalmi gondolkodás alapja, elindítója, de nem alapul fogalmi gondolkodáson. Éppen azáltal válik nyelvteremtővé, hogy képes tudatunk mély rétegeibe hatolva eljutni a szavak kialakulásának korai fázisáig, amikor még könnyen siklott át az élmény a

áll, hogy feléleszti a szavak használat során elhalványult szemantikai emlékezetét, jelen esetben a *járás* szemantikája által hordozott fizikai tartalmat, vagyis felszínre hozza a „szavakba rejtett metaforákat”. Az irodalmi nyelv ugyanis – amit a novellában Esti Kornél beszédmódja képvisel – „sokkal mélyebben össze van növe a nyelv történeti struktúrájával; magát a jelet is hangsúlyozza”,<sup>328</sup> melynek értelmében Esti Kornél nyelvhasználata autopoétikus nyelvként mutatkozik meg az értelmező számára.

Hasonló nyelvi tendencia – a szó elhomályosult jelentésének felelevenítése – figyelhető meg a *pilla* szó hangformáját aktivizáló első szövegrészletben is:

„Ezen a fehér számlapon egy fehér *hajszálvonalka* volt. A *hajszálvonalka* mozgott. Eleinte azt hittem, hogy a *hajszálvonalka* *hajszál*. De nem *hajszál* volt. Egy *pilla* volt, egy *szempilla*, egy emberi *pilla*.” (Kiemelés É. L.)

Az idézett részletben Esti Kornél ismétléseken alapuló nyelvi magatartása a *hajszálvonalka* háromszori, továbbá a *hajszál* szó kétszeri előfordulásával a szó hangformájára irányítja a befogadó figyelmét. A rekkurencia folytán a szó hangalakja, vagyis a kezdeti jelölő maga is a nyelvi jelölés tárgyává, azaz jelöltté válik. A köznév mint jelölő természete megváltozik, jelölő és jelöltje közti konvencionális kapcsolat helyébe újat állít, azaz előhívja a szó – köznyelvben már elhomályosult – szemantikai emlékezetét. A *hajszálvonalka* főnév esetében ugyanis a *hajszál* előtag ’nagyon vékony’ jelentésben értelmezhető, amit a szóvégi kicsinyítő képző is megerősít. Az adott szövegrészben a *hajszálvonalka* denotátuma nem *hajszál*, hanem *szempilla*, ami arra a jelenségre világít rá, hogy a hétköznapi kommunikációban a *hajszálvonalka* szó motiváltsága – olyan vékony, mint egy *hajszál* – kis mértékben ugyan, de már elhomályosult. Az elbeszélő a szó többszöri ismétlésével, valamint a két szóalak együttes megjelenítésével (*Eleinte azt hittem, hogy a hajszálvonalka hajszál.*) rávilágít a *hajszálvonalka*, *hajszálvékony* szavak eredeti motiváltságára, képi természetére azáltal, hogy a ’nagyon vékony’ jelentést az eredeti ’hajszál’ jelentéssel cseréli fel.

tapintás tartományából a látáséba, amikor a tárgyak és fogalmak hozzánk hasonló lények voltak, azonosítottuk a hasonlót és az egymással összefüggőt, amikor térben láttuk az időt és az okozati összefüggéseket, s amikor eltávozás volt a halál.” „A metafora híven tükrözi a múltba alászállás nyomait. Segítségével rekonstruálható a fogalmi gondolkodás fokozatos fejlődése. Nemcsak a köznyelvi képes kifejezések segítik a rekonstrukciót. A múlt jelen van köznyelvi szavaink jelentés-struktúrájában. Rétegről-rétegre rekonstruálható a jelentés fejlődése. Ezek a szavakba épült, szavakba rejtett metaforák még közvetlenebbül, még alatosabban irányítják gondolkodásunkat, mint a szavak által kiváltottak.” FÓNAGY IVÁN: *A metafora és a nyelv*. In Uő: *A költői nyelvről*. i. m. 209. Nietzsche Jean Paulra hivatkozva szintén azt állítja, hogy „amint az írásban előbb volt a képirás a betűírásnál, úgy volt a beszédben a metafora, amennyiben viszonyokat és nem tárgyakat jelöl, a *korábbi* szó, amely csak lassanként kényszerült tulajdonképpeni kifejezéssé halványulni”. NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. i. m. 43. (Kiemelés az eredetiben.) Ezzel kapcsolatban lásd még: MEKIS PÉTER: *Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi elme felett*. In Világosság 2003/11-12. 267–274 (különösen 268–271).

<sup>328</sup> WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom természete*. i. m. 23.

Az ismétlésekre, valamint a nyelv hangzósságára orientált elbeszélésmód révén a hangalak rokonsága olyan szóformák között is (kvázi)etimológiai kapcsolatot teremthet, melyek között eredetileg nem áll fenn szemantikai kapcsolat, ami szintén a költői nyelv alapvető sajátossága:

„Órásom ősz ember. Valami *űrügyön* bementem hozzá, rátekintettem, gondosan *szemügyre* vettem. Megállapítottam, hogy a pillája is ősz.” (Kiemelések É. L.)

Az *űrügy* és a *szemügyre vesz* szavak részleges hangalaki megfelelése kapcsolatot teremt a két szóforma között,<sup>329</sup> ami felülírja a szó fogalmi jelentését, a szóformát téve meg a jelentésképzés alapjául. Hasonló nyelvi folyamat zajlik a szöveg utolsó bekezdésében, mely a *pilla/pille* nyelvi motiváltságát a hangzástmetaforizáció révén az *illan* igében jelöli meg (*Illan ez a pilla, mint egy pille*).

A szóformák ismétlése a *pilla* esetében a legszembevetőbb, kitüntetett helyzetét a novella szövegében nemcsak a cím, hanem a szó hússzori(!) előfordulása is jelzi. Az első szövegrész, melyben a *pilla* a történet részeként feltűnik, a jelenség körülírását és pontosítását végzi el: „*De nem hajszál volt. Egy pilla volt, egy szempilla, egy emberi pilla*”. A mondat a *pilla* fizikai voltát határozza meg, amit a szöveg további jelentésvonatkozásokkal egészít ki:

„A *pilla* nem közönséges szőrszál. Sokszor egy életen át is viseljük. Könnyeink áztatják, az öröm és a fájdalom könnyei szentelik meg. Szemünk szent függönyrojtja a *pilla*.”

Az első mondat a *pilla* referenciális értelmét tárja fel (*szőrszál*), ami a *pilla* egzisztenciális jelentőségének (*egy életen át viseljük*) és az emberi életben betöltött szerepének feltárásával (*könnyeink áztatják*) végül szakrális értelmet nyer (*szemünk szent függönyrojtja*).<sup>330</sup> Ugyanezt az utat járja be az órás szempillája: a fizikai („*becsületben őszült meg*”) és egzisztenciális („*hajdan ezzel kacsintott kedvesére, ezzel hunyorgott, amikor adomát mesélt el*”) jelentés transzcendens, metafizikai vonatkozásokkal egészül ki: „*Én mindenestre végzetes kapcsolatba kerültem a pillájával és ővele, afféle lelki rokonságba. Anélkül, hogy tudná, itt őrzöm porhüvelybe egy darabkáját. Ha sírba teszik és elföldelik őt, akkor is órámban lesz ez a pilla*.” A *pilla* ennek értelmében az órásmester fizikai valójának továbbéléseként, és ez

<sup>329</sup> Az *űrügy* és *szemügyre vesz* szavak között etimológiai kapcsolat nem mutatható ki: az előbbi az *örv*l főnév régies *űrű* (szinlelt ok) alakváltozatából keletkezett. A nyelvérzék azonban az *űr*, *üres* és az *ügy* kapcsolatát érzi bele a szóba (különösen akkor, ha ezt a *szemügyre vesz* ige megjelenése motiválttá teszi). Vö. TESz III. 1055, illetve III. 719.

<sup>330</sup> Ugyanez a poétikai eljárás figyelhető meg az egy évvel korábbi *Kalap* című Esti-novellában a *kalap* „definíálása” kapcsán: „*A kalap voltaképp a legnemesebb ruhadarab. Koponyánkat takarja, domború formájával koponyánkat utánozza, olyan, mint egy pótkoponya, melyet agyvelőnk lángja-füstje tölt meg tartalommal. Ez a kalap két évig szolgáltatta őt a legkülönbözőbb alkalmakkor; találkákon és temetéseken is. Esténként, míg ő a nézőtérén mulatott, a színházi ruhatárban várta türelmes megadással, több óráig, és sohase jutott eszébe, hogy megszökjön*”, KOSZTOLÁNYI Dezső: *Kalap*. In KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellája. i. m. 1015. (Kiemelés É. L.)

által az időtlenség – az idő folytonosságának és megőrzésének – metaforájaként értelmezhető: „*Most a pilla úgy nyugszik órámban, mint egy üvegkoporsóban. Vagy mint borostyánkőben azok a szúnyogok és muslincák, azok a sajátságos rovar-múmiák, melyek évezredek múlva is változatlanul megmaradnak.*” A temporalitás kérdését azonban nem csupán az idézett szövegrészeket időre utaló lexémái (*egy életen át viseljük; hajdan ezzel kacsintott; akkor is órámban lesz; évezredek múlva is*), valamint a *pilla* és *pillanat* szavak időbeli összekapcsoltsága (*pillanat* az, amíg a pillánkkal egyet pillantunk) tesz beláthatóvá, hanem az üvegkoporsó-hasonlat mögött rejlő intertextuális értelemvonatkozások is: az üvegkoporsóban fekvő Hófehérke története szintén az idő megállíthatóságát és a pillanat megőrzését tematizálja.<sup>331</sup> A szöveg másik intertextusa – Tommaso da Celano *Dies irae, dies illa* (A harag napja, az a nap) kezdetű középkori himnusza – egyfelől az utolsó ítéletet idéző verses szöveggént, másfelől a halottak lelkiüdvéért mondott mise liturgikus szövegének részeként az időbeliség kérdésének transzcendens vonatkozásaira irányítja a befogadó figyelmét. A végítéletről szóló himnusz az ember földi életének végleges lezárását, és az örök idő (időtlenség) megnyílását tematizálja, hasonlóan az *Örök nyugalom* (Requiem aeternum) kezdetű gyászszertartáshoz. A Kosztolányi által kurzivált latin nyelvű szókapcsolat (*dies illa*) – melynek *az a nap* jelentését a szöveg is kimondja – ennek értelmében intertextuális vonatkozásai által teszi motiválttá az óras halálát előre vetítő szövegrészeket, valamint az elmúlás – múlhatatlanság (az egzisztenciát „meghosszabbító” temporalitás) problematikájának felvetését. Az *illa* hangkapcsolat azonban a szöveg metaforizációs folyamatának is aktív részese, amennyiben a szöveg lezárulhatatlan figurációs folyamatát indítja el:

„Nézd, itt van. Valahányszor *rápillantok*, itt van ez a *pilla*. Ez a *pilla* minden *pillanatban* itt van.

Elém *villan*, az óráüveg fényében *csillan*, *csillan* ez a *pilla*.

*Illan* ez a *pilla*, mint egy *pille*. *Villan* ez a *pilla*, mint egy *pupilla*.

Ó, az a nap, mikor ide hullott. Ó, *dies illa*. Ó ez a *pilla*...<sup>332</sup> (A *dies illa* kurziválása Kosztolányi kiemelése, a többi kiemelés tőlem.)

Az idézett szövegrészlet a *pilla* hangalakján és belső formai jelentésén keresztül teremtet kapcsolatot a kiemelt szavak között. *Pilla, pille, pillanat* szavaink etimológiai rokonsága a hangalakoknak köszönhetően ma is érzékelhető,<sup>333</sup> a *pupilla* bevonása a

<sup>331</sup> A *Hófehérke* című mese archaikus szóbeli történet, melyet később több szövegváltozatban rögzítettek, így a hasonlat által felelevenített intertextus az időbeliség kérdésén túl – a *Pilla* című novellához hasonlóan – szóban elmondott és írásban rögzített szöveg problematikáját is reflektálja.

<sup>332</sup> A *pilla* ennek értelmében a történet egyik „főszereplőjeként” már nem egyszerűen tárgyi mivoltában, a fabula részeként van jelen. A *pilla* szóban felhalmozott jelentés-kontextusoknak köszönhetően, azaz nyelvi vonatkozásai által, a *pilla* a narráció meghatározó elemeként működik. Az idézett részletben ezen túlmenően a *pilla* szó a szövegtképzés (hangzsmetaforizáció) alapjául szolgál.

<sup>333</sup> A *pilla* főnév eredeti jelentései 'szemhéj', 'a szemhéj szőre', 'lepke', 'csillószőr', illetve 'szem'. Az eredeti jelentés 'pillantó' volt, a *pilla* ugyanis a *pillant* jelentésű régies *pillog* igéből keletkezett származékszó. Ennek palatális párja, illetve szóhasadásos megfelelője

szövegeképzésbe azonban költői etimológia eredménye, hiszen 'szembogár' jelentésű szavunk – mely a latin *pupa* 'leányka' 'játékbábu' kicsinyítő képzős alakja – etimológiailag nem köthető *pilla* szavunkhoz. A két szó között a részleges hangalaki megfelelés teremt szemantikai kapcsolatot, felerősítve a *szem* képzetéhez kapcsolódó jelentésvonatkozásokat az adott szövegrészletben. A *villan* és *csillan* igealakok – melyek mozzanatos igeeként a pillanat temporalitását nyelvileg is explicálják – az óraüveg fényén keresztül tematikusan, de hangzásukban is motiváltak, az *illan* igealak azonban – mely az üvegbúra alá zárt szempilla esetében semmiképp nem értelmezhető referenciálisan – a szó hangalakját állítja előtérbe, ami az *illa* alak önálló és formailag is kiemelt megjelenését készíti elő. A latin nyelvű szókapcsolat tehát az *illa* hangsorát és nem a szó jelentését állítja a szövegeképzés középpontjába. Ennek értelmében a *pilla* szó rekurrenciája a szó hangalakjának és jelentésének szétválasztását eredményezi, ami az *illa/ille* hangsor szövegeképző szerepének elengedhetetlen feltétele.<sup>334</sup> A hangzásmetaforizációt készíti elő a szöveg előző bekezdése az *ille*- hangsor megjelenésével („*Levétessem az óraüveget, és eltávolítottassam ezt a pillát, visszaszolgáltatta jogos tulajdonosának, akit föltétlenül megillet?*”), továbbá a novella egy korábbi mondata az *illeszt* ige által („*Kétségtelen tehát, hogy amint órámrá illesztette az üveget, és belekukucskált a sárgaréz tokba foglalt nagytőjével, melyet az óráskor a szemükbe szoktak csippenteni, véletlenül a számlapra hullott a pillája, aztán beüvegezte*”).<sup>335</sup> A novella végi három pont – ami több Esti-novella sajátja – végteleníti a szó hangalakjához kötött metaforizációs folyamatot, miközben a befejező mondat utolsó szava a novella címére visszautalva körkörösé és lezárhatatlanná teszi a hangsor által elindított figurációs processzust azáltal, hogy újraolvasztatja a *pilla* szó által kijelölt szöveghelyeket. Az elbeszélő Esti Kornél beszédmódja ennek értelmében a szavak hangzó oldalát és a hangzás által hordozott szemantikai emlékezetet aktivizáló költői nyelvhasználatként válik leírhatóvá. A szöveg zárata próza- és versszöveg határainak elmosódását teszi nyilvánvalóvá

*pille* szavunk, mely mind 'lepke', mind 'szemhéj' jelentésében aktivizálja a *pilla* főnév szemantikai emlékezetét. *Pillanat* szavunk szintén a szócsalád tagja, amit valószínűleg a *pillant* igéből kikövetkeztetett *pillan*- igeből alkottak a nyelvújítás korában. A *rápillantok* igealak elsősorban nem a *pillant* ige 'hunyorít, rövid ideig néz, lát' jelentésével, hanem másodlagos 'megvillan, fénylik' jelentésvonatkozásával lép be a szövegeképzésbe, ami a *villan* igealak beléptetését a hangzásmetaforizációba nemcsak a *pillant* szó hangalakján, hanem annak szemantikai emlékezetén keresztül is motiváltta teszi. A hangutánzó-hangfestő eredetű szócsalád *pill*- töve eredetileg a libegő, lobogó, ingadozó mozgást, illetve az ezzel járó levegőrezgés hangját jelenítette meg, amit a szövegrészletben a *hull* ige aktivizál. (A *pilla*, *pille*, *pillant*, *pillanat*, *villan*, *illan* és *csillan* szavak történeti jelentéseivel kapcsolatban mondottakat vö. a TESz megfelelő címszavaival.)

<sup>334</sup> A *dies illa* – (*szem*)*pilla* rímpár hangzásmetaforizációja több későbbi versszövegben irányítja a szövegeképzést, intertextuális kapcsolatot teremtve Kosztolányi novellájával: „»Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla / teste David cum Sybilla.« // Fakanál, só és favilla, / faszemöldök, könny és pilla, / fasikoltás, jaj és trilla.” ALASZKA Ambrus: *Dies irae*. In Nyugat 1934. 17-18. szám 248. „Dies irae dies illa / szórhat szikrát a favilla / festve dívat a szempilla.” KÁNYÁDI Sándor: *Halottak Napja Bécsben*. In Uő: *Isten háta mögött – Egybe-rostált versek és műfordítások II*. Szerk. TÁRJÁN Tamás. Bp.: Helikon 2008. 12.

<sup>335</sup> Az idézett részletek között az *ille/illa* hangkapcsolaton túl a *hull* igealak és az óraüveg narratív motívuma teremt kapcsolatot.

a lírai szövegekre jellemző *hangzósságot* téve meg e költői nyelvhasználat alapjául.<sup>336</sup> A „líraiságot” biztosító másik tényező a novellát záró háromszoros felkiáltás (*Ó, az a nap; Ó, dies illa. Ó ez a pilla...*), ami a prózaszöveget az aposztrófikus költemény irányába mozdítja el. Amint arra a korábbi versértelmezések kapcsán utaltam, Culler a költői szövegekkel kapcsolatosan kétféle – narratív és aposztrófikus – erőről beszél, és megállapítja, hogy a lírában jellemzően az aposztrófikus erő működik. „A költő tehát egy hang-képen keresztül megalkot magának egy költői jelenlétet, és mi sem ábrázolja jobban a hangot, mint a differenciálatlan hangoztatás tiszta »Ó[h]-ja«”.<sup>337</sup> Az Ó-val kezdődő kifejezés ennek értelmében a költő *jelenlétét* idézi meg, hiszen a megszólított csak egy költői aktus során válhat *te*-vé, csupán akkor, amikor a költői hang megteremti önmagát. Culler tehát a trópust (az *ó*-t), a diszkurzus temporalitásának (autopoétikus) nyelvi jelölőjeként értelmezi, ami a költészet örök jelenében, az írás pillanatának *most*-jában nyilvánul meg. A szöveg szemantikailag, grammatikailag és intertextusok által is reflektált időbelisége tehát a novella végén a diszkurzus temporalitásával helyettesítődik, ami a megszólítottakat az aposztróphé idejében helyezi el, a szöveg – újra és újra ismétlődő – keletkezését állítva az értelmezés középpontjába.<sup>338</sup>

## FÜGGELÉK

Esti Kornél éneke

Indulj dalom,  
bátor dalom,  
sápadva nézze röptöd,  
aki nyomodba köpköd:

<sup>336</sup> Bori Imre az idézett részlet kapcsán Kosztolányi prózájának versszerüségéről beszél: „Egy-egy szárnyalása a prózáját is versbe viszi át tehát, mint a *Pilla* című Esti-novella zárórészében, amelyben egy órásmesternek az óralap alá került szempillájáról zeng.” BORI Imre: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 218. Ismert az a prózaelméleti álláspont, mely a hangismétlést a prózaszöveg „líraiságát” biztosító tényezőként értelmezi. Az elmélet gyakorlati alkalmazhatóságával kapcsolatban ld. SZILÁGYI Zsófia: „*volt benne valami különös*”. *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó 2002. 23–48, valamint SZITÁR Katalin: *A narratív szöveg jelentésképző szintjei*. In Uő: *A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 169–180.

<sup>337</sup> CULLER, Jonathan: *Aposztróphé*. i. m. 377.

<sup>338</sup> Ennek tükrében talán nem tűnik önkényesnek a ciklus címszereplőjének nevét az időbeliség kérdéséhez kötni. Esti Kornél nevének ugyanis mindkét összetevője tematizálja az időbeliség kérdését: a vezetéknev nyílt, a keresztnév implicit módon. Az időbeliség mozzanatát ragadja meg Esti Kornél nevével kapcsolatban a szöveg egyik intertextusa, az Esti Kornélt bemutató fejezet is Esterházy *Esti* című művében, mely az újírárs lehetőségét éppen a név időbeliségéhez köti. „Az Esti az *borongós alkonyat, lilás esthajnal, boldog óra*, az Esti az lebukó napfény, az Esti az lenge szellő és csöndes beszélgetés, baráti borozás és magányos ima, az Esti az egy név, amely ugyan már foglalt, de amely épp azt állítja incselkedve magáról, hogy ő üres, hogy betöltendő, hogy még (mindig még!) meghatározatlan, légy a végtelen, mondja. Nevezetek Esti Kornélnak.” ESTERHÁZY Péter: *Esti: bemutatás*. In Uő: *Esti*. i. m. 18. (Kiemelések É. L.)

a fájdalom.  
Az élet**en**, a szint**en**,  
a fénybe kell kerengni,  
légy *mint* a *minden*,  
te *semmi*.

Ne mondd te ezt se, azt se,  
hamist se és igazt se,  
**ne** mondd, *mi* fáj **tené**ked,  
**ne** kérj vigaszt se.  
Légy *mint* a fű-fa, élő,  
csoda és megcsodáló,  
titkát ki-**nem**-beszélő,  
repülő, meg-**nem**-álló.

Légy az, *ami* a bölcs kéj  
fölhámja, a gyümölcshéj  
remek ruhája, zöld szín  
fán, **tengeren** a fölszín:  
mélységek látszata.

No fuss a kerge széllal,  
cikázva, szerteszéjjel,  
ki és be, nappal-éjjel,  
s *mindent* *mi* villan és van,  
érj el.  
Tárgyalj bolond szeszéllyel,  
komázz halál-veszéllyel,  
s kacagd ki azt a buzgót,  
**kin**ek a mély kell.

Mit hoz **ne**ked a bűvár,  
ha fölbukik a habból?  
Kezében szomorú sár,  
ezt hozza **né**ked abból.

Semmit se lát, ha táncol  
fényes vizek varázsa,  
**lenn** nyög, botol a lánctól,  
kesztyűje, *mint* a mázsa,  
fontoskodó-komoly fagy  
dagadt szemüvegébe.  
*Minden* bűvárnak oly nagy  
a képe.

Jaj, *mily* sekély a mélység  
és *mily* mély a sekélység  
és *mily* tömör a hígság  
és *mily* komor a vígság.



Tudjuk *mi* rég, *mily* könnyű  
*mit* mondanak **nehéznek**,  
 és *mily* **nehéz** a könnyű  
*mit* a medvék **lenéznék**.  
 Ő **szent** bohóc-üresség,  
 szíven a hetyke festék,  
 hogy a sebet **nevessék**,  
*mikor* vérző-heges még  
 ó hős, kit a halál-arc  
 rémétől elföd egy víg  
 álarc,  
 ó jó zene a hörgő  
 kínokra egy kalandor  
 csörgő,  
 mely zsongít, úgy csitít el,  
 tréfázva mimel,  
 s a jajra csap a legszebb  
 rímmel.

A céda életet **fesd**,  
 azt, *ami* vagy **te**, **tetted**,  
 királyi ösztönöddel  
 ismerz-e még felett**test**?  
 Az únt anyag meredt-**rest**  
 súlyát **nevetve** lökd el,  
 s a béna, megvetett **test**  
 bukásait a szellem  
 tornáival feled**tesd**.

Hát légy üres **te** s könnyű,  
 könnyű, örökre-játszó,  
 látó, de messze látszó,  
 tarkán lobogva száz szó  
 selymével, *mint* a zászló,  
 vagy szappanbuborék **fenn**,  
 szelek között, az ég**ben**,  
 s élj addig, míg a lélek,  
 szépség, vagy a szeszélyek  
 mert – isten **engem** – **én** is,  
**én** is csak addig élek.

**Menj** mély fölé derengni,  
 burkolva, játszi szín**ben**,  
 légy *mint* a **semmi**,  
**te minden**.<sup>339</sup>

<sup>339</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél éneke*. In KOSZTOLÁNYI *Dezső összegyűjtött versei*.  
 i. m. 419–422.

# MŰVESZETÉRTELMEZÉSEK A NERO, A VÉRES KÖLTŐ CÍMŰ REGÉNY KAPCSÁN

„... a kornak, amely (...) számokból, adatokból, tudás-  
anyagból mindig többet és többet akar elérni, mégis  
leginkább imponál a költő, aki a semmiből valamit  
csinál.”

(Kosztolányi Dezső)<sup>340</sup>

## A REGÉNY RECEPCIÓJA

Kosztolányi első regénye – a könyv alakban 1922-ben megjelent *Nero, a véres költő* – tematikájából adódóan elkülönül a szerző többi regényétől. Egyik legkorábbi méltatója, a német kiadáshoz előszót író Thomas Mann császár- és művészregényként határozta meg a regény műfaját,<sup>341</sup> rámutatva a mű két lényegi vonására, a történelmi kontextusra és a művészi identitás problematikájának központi szerepére. Noha mindkét meghatározás magában rejtje a félrevezető leegyszerűsítés lehetőségét, e megjelölések számos későbbi értelmezés kiindulópontjául szolgáltak. Király István történelmi parabolaként interpretálja a regényt, melynek napi politikai, történelmi-társadalmi, valamint ontológiai vetületét vizsgálja.<sup>342</sup> A mű történelmi-társadalmi sikja felől olvasva a regényt Nero egy hanyatló, dekadens társadalom szimbóluma, mely a korra jellemző értékhiányból adódóan Kosztolányi korának mentalitásbeli, eszmei szerkezetével mutat hasonló vonásokat. Kiss Ferenc e kontextus fényében a „dekadencia regényeként”<sup>343</sup> határozza meg a *Nerót*. Az ontológiai értelmezés kulcsfogalmai a *dezillúzió* és a *létabszurdítás*, a regény az értékválsággal küzdő társadalom rajzában ugyanis a lét esztelenségét hivatott kifejezésre juttatni. Az „anti-fejlődésregény” hőse ennek értelmében eltévedt ember, akinek „örületében a lét örülete szól”.<sup>344</sup> Bori Imre – noha felveti az irányregényt mint lehetséges műfaji meghatározást – szintén a művészregény és történelmi regény sajátos formájaként közelíti a műhöz: „a magyar regényirodalom ebben a műben szakít a magyar történelmi regényirodalom nehéz léptű modelljeivel”,<sup>345</sup> így nem értelmezhető hagyományos értelemben vett történelmi regényként.<sup>346</sup> Efféle művészregénynek azonban

<sup>340</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Kiss József*. In Uő: *Tükörfolyosó*. i. m. 179. (Kiemelés É. L.)

<sup>341</sup> Vö. Thomas Mann előszó-levelel: Kosztolányi Dezső *összes regényei*. Szerk.: RÉZ Pál. Bp.: Szukits Könyvkiadó 2003. 612–613.

<sup>342</sup> KIRÁLY István: *Néró, a véres költő*. In Uő: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. i. m. 73–88.

<sup>343</sup> KISS Ferenc: *A Nero*. In Uő: *Az érett Kosztolányi*. i. m. 135.

<sup>344</sup> KIRÁLY István: *Néró, a véres költő*. i. m. 80.

<sup>345</sup> BORI Imre: *A „rejtélyes” regény*. In Uő: *Kosztolányi Dezső*. i. m. 140.

<sup>346</sup> Szegedy-Maszák Mihály ezzel ellentétes álláspontot képvisel, amennyiben úgy véli, hogy a Kosztolányi-regény poétikai eljárása általában megfelelt a történeti regényírás korabeli gyakorlatának, melytől az író nem tért el jelentős mértékben, hiszen nem tartozott e műfaj újítói közé. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 55.

sem világirodalmi alkotásban, sem más Kosztolányi-műben nem látja előzményét, a regény tehát a művészregénynek is sajátos változatát képviseli. Bori Imre felveti ugyanakkor a kamasz-tematika felőli értelmezés lehetőségét, hiszen Nero kamasz császárként Krúdy II. Lajosával (kamaszkirály) és Móricz Báthory Gáborával (kamaszfejedelem) mutat rokonságot.

Szegedy-Maszácz Mihály poétikai alapú műértelmezése a regény nézőpontját és értékszerkezetét vizsgálva tulajdonképpen arra keresi a választ, mi a viszony nézőpont és történetmondó helyzet között, azaz hogyan értelmezi Kosztolányi regénye a történelmet.<sup>347</sup> A történelmi regény felőli olvasatból kiindulva Szegedy-Maszácz arra a következtetésre jut, hogy a mű nem ad bölcséleti igényű értelmezést a történelemtől, és az archetipikus eseménysorok négy fő típusa közül a történelmet a románcossal magyarázza.

Bodnár György a regény vizsgálata kapcsán a lélektaniség problémakörét emeli ki. Meglátása szerint a dilettáns és a császár tébolya egyaránt patológikus tünet, mely lélektani megközelítést vált ki. A lélektani, korrajzi és erkölcsi kérdések viszonylatai azonban együttesen határozzák meg a mű jelentését, melyben a dilettáns szenvedély olyan modellértékű motívum, „melyben immár összefonódhat a pszichológiai történet, a művészregény és a történelmi rekonstrukció szála”.<sup>348</sup> A dilettantizmus a regényben életmodellé válik, melyben a létben rejlő ellentmondás képtelen feloldása tükröződik.

Kosztolányi regényeinek egzisztenciális alapú megközelítése a dilettáns lélektani drámáját ontológiai távlatba helyezi.<sup>349</sup> Hima Gabriella a regényt parabolaként értelmezi, Neróban pedig a magyar regényirodalom első abszurd hősét látja, aki életét akarja költői princípiumok szerint élni. A regény intertextuális kapcsolatait – elsősorban a szövegnek Camus *Caligula* című művével létesített párbeszédét – vizsgálva úgy tűnik azonban, hogy a művészregény felőli olvasat bizonyult produktívnak.<sup>350</sup>

Szitár Katalin a regényhez szintén intertextuális szempontból közelít, amennyiben a regénynek Kosztolányi *Caligula* című novellájával létesített szövegekői kapcsolatait vizsgálja.<sup>351</sup> Az elemzés során a motivikus kapcsolatok kerülnek előtérbe, melyek az alakokat hasonló értelemvilágok megtestesítőivé avatják. A hős halálának története mindkét műben összekapcsolódik az önazonosság megszerzésének folyamatával, melynek a szövegben a föld a motivikus megfelelője. Sitár Katalin tehát a szöveg központi motívumain keresztül a költői identitás megteremtésének lehetséges módzatait is vizsgálja.

<sup>347</sup> SZEGEDY-MASZÁCZ Mihály: *Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben*. In *A rejtőző Kosztolányi*. i. m. 55–65.

<sup>348</sup> BODNÁR György: *A pszichológiai ábrázolástól a létregényig. Kosztolányi Dezső regényei*. In *Uő: Jövő múlt időben*. Bp.: Balassi 1998. 44.

<sup>349</sup> HIMA Gabriella: *Kosztolányi és az egzisztenciális regény. (Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata)*. Bp.: Akadémiai 1992. 65–90.

<sup>350</sup> Vö. HIMA Gabriella: *Szövegek párbeszéde. (Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula)*. Bp.: Széphalom Könyvműhely 1994.

<sup>351</sup> SITÁR Katalin: *Nero és Caligula*. In *Uő: A prózanyelv Kosztolányinál*. i. m. 180–191.

A művészettelfogások sokfélesége azonban Kosztolányi regényében polifonikus struktúrát hoz létre, ami mind a hagyományos értelemben vett nyugat-európai művészregénytől, mind pedig a magyar irodalmi modernség művészregény-felfogásától elhatárolja *A véres költőt*. A mű központi kérdése elsősorban nem művész lét és hétköznapi élet kettősségének feszültségében, hanem sokkal inkább a művészi létformák sokféleségének ütköztetésében, egymásra vonatkoztatásában jelölhető meg.<sup>352</sup>

## A KÖLTŐI IDENTITÁS REGÉNYBELI MEGJELENÉSI FORMÁI

A regény főbb férfi szereplői közül szinte mindenki író, költő, zenész, színész vagy irodalmár, tehát a művészi tevékenység valamely megnyilvánulási formájának művelője. Az általuk képviselt irodalom- és művészetszemlélet azonban egymástól igen eltérő paradigmákat hoz létre a regény világában. Ehhez járul hozzá a nézőpont folyamatos változása, melynek eredményeképp az egyes szereplőket és a hozzájuk kapcsolható költői elveket nem egy stabil narrátori nézőpont felől, hanem a nézőpontok sokféleségéből adódóan egy folytonosan relativizáló és egymást tükröző közegeben ragadhatjuk meg. Az egyes művészek egymásról alkotott véleményéből kialakuló viszonylagosság tehát a megfogalmazott paradigmákat egymás ekvivalenseiként tünteti fel az egységesítő narrátori állásfoglalás igénye nélkül.

Seneca, aki a narrátor meghatározása alapján költő, bölcs és nevelő, a szó primátusát vallja a szó által kifejezett gondolathoz képest. Stilisztikai szempontból tökéletes, rétorokra jellemző ékesszólása már-már öncélú formalizmussá válik, mely nem a kimondott szó által képviselt tartalomra, hanem a mondás aktusára és annak stiláris minőségére irányul:

„Seneca minden ellenvetést elfogadott, ellenkezés nélkül. Száján azonnal készen volt a sima szó. (...) *Csak írni akart, tragédiákat és verseket, hosszú, remekbe készült mondatokat, melyek kemények és csillogóak, mint a márvány*, bölcs mondásokat életről és halálról, ifjúságról és öregségről, melyek tapasztalatát foglalják magukban, örökkévalóan, s azzal, ami ezen kívül állt, nem törődött. Más hite nem volt, mint az írás, s *meggyőződése*, mely a folytonos gondolkodásban és tételődésben végképpen megingott, mindig afelé hajolt, akivel beszélt, és *a következő pillanatban már ékeesebben, világosabban fejezte ki azt, amit vitatkozó ellenfelei óhajtottak.*”<sup>353</sup> (Kiemelések É. L.)

<sup>352</sup> A Thomas Mann-i értelemben vett művészregény művész-polgár ellentétének artikulálásától a regény ironikus gesztussal határolódik el. A regény elején a polgárok még „szemüket ájtatosan emelték a művészekre, akiknek minden szavuk és tettük rejtély”, az idők során azonban „költők, polgárok egymáshoz hasonultak, s most jól érzik magukat együtt”. Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. In Kosztolányi Dezső összes regényei. i. m. 97; 113.

<sup>353</sup> Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. In Kosztolányi Dezső összes regényei. i. m. 16. A regényből vett idézetek oldalszámára a továbbiakban az idézet mögötti zárójelben feltüntetett oldalszámmal, és nem külön lábjegyzet formájában hivatkozom.

Senecánál ennek értelmében a tökéletesre csiszolt nyelvi megnyilvánulás olyan forma, ami kész sablonként egymástól igen eltérő tartalmakra vonatkoztatható. A szavak jelentésének relativizálódása politikai nézeteinek is sarkpontja:

„– *Gyilkosság?* – szolt Seneca magasra vonva szemöldökét. – *Mondd inkább: államérdek,* és akkor mosolyogni fogsz. Nem szabad megijedned egy szótól. *A szók* magukban mindig borzasztóak, mint az *üres koponyák*. *Hiányzik belőlük az élet,* a vér meleg, emberi lüktetése, *mely értelmet ad nekik.*” (131. Kiemelés É. L.)

Seneca metaforákkal teli nyelvi megnyilatkozása összhangban áll a narrátor jellemzésével („*száján azonnal készen volt a sima szó*”), ami ismételten a nyelvi kifejezés formai oldalára irányítja a befogadó figyelmét. A szóforma „üressége” – mely a kontextus függvényében, a használat során telik meg aktuális tartalommal – azonban óhatatlanul magában rejtja a félreértelmezés lehetőségét. Amint láttuk, Seneca nyelvi relativizmusa az idézett szövegrész kapcsán elsősorban nem nyelvfilozófiai, hanem sokkal inkább etikai kérdés, hiszen a szóforma korábbi konnotációi által hordozott jelentéstartalmak képesek az adott cselekedet morális megítélését átminősíteni. Agrippina megölése ennek értelmében az *államérdek* lexémához tartozó konnotációk által, melyek bizonyos cselekedeteket kimondatlanul is szentesítenek, reszementizálódnak és elfogadhatóvá válnak. Seneca nyelvi relativizmusa tehát erkölcsi relativizmust eredményez, ami a halott barát, Britannicus birtokainak és lantjának elfogadását is beláthatóvá teszi.<sup>354</sup> Nero éppen ezt a kettősséget – az ékesszólás külső formái és az életvitel között fennálló diszkrepanciát – kifogásolja Seneca viselkedésében:

„Senecát pedig epés, gonosz és fontoskodó öregúrnak látta, aki *irkálja Erkölcsi leveleit* az ifjúság használatára, *de életében* bátortalan és erkölcstelen, *szószátyár és szétfolyó,* egyetlen szikrácska sincs benne az igazi költőből, aki nem okoskodik, hanem az örület vadságával és érzékiségével mer szólni. Zodicus és Fannius szintén így vélekedett. Ő a rhetor, a szónok, aki *mondvacsinált drámáit felcicomázza az ékesszólás színes cafrangjaival,* de tartalom nem akad bennük.” (35. A cím kurziválása Kosztolányi kiemelése, a többi kiemelés É. L.)

<sup>354</sup> Seneca közhelyekre épülő ékesszólása és ennek etikai vonatkozása éppen a Britannicus halálával való szembesülés pillanatában nyilvánul meg a legpregnansabban: „Első gondolata az volt, hogy a császárhoz fut, bevallja hibáit, kiábrándítja abból a hiedelemből, melyet mesterségesen gerjesztett benne, visszatartja a lejtőn, melyen elindult. Mi következik erre? El tudja-e a császár viselni a valóságot? Nincs-e későn? *Az ő szokott rugékony modorában továbbfűzte gondolatait, világosan, szellemesen, mint leveleiben szokta, megértette magával, hogy semmiről se tehet, csak eszköz volt a sors kezében, és különben is, nem szabad feláldoznia a lélek nyugalma, melynél nagyobb kincs nincsen.* Más nem lehetséges, mint behódolni.” (80. Kiemelés É. L.). Az idézett részlet kiemelt mondatában a narrátor szava a mondat közepén Seneca szavával cserélődik fel mintegy modellálva a bölcs (nyelvi) viselkedésmódját.

A gondolatok közvetítésének művészi nyelve ennek értelmében Senecánál élesen elválík a hétköznapi nyelvhasználattól,<sup>355</sup> ami nyelvi megnyilvánulásait Nero számára hozzáférhetetlenné teszi: „*nem tudott figyelni a szavakra, az ékes, lendületes fordulatokra, képtelen volt ráirányítani lelkét*”. (23.) Nero és köre tehát az öncélú formalizmus megnyilvánulásaként értelmezi a költő művészetét, melyből hiányzik az „örület vadsága” és az „érzéki” megszólalásmód. Nero Seneca-olvasata azonban csupán egy a regényben érvényre jutó értelemlehetőségek közül. Lucanus számára Seneca abszolút tekintély, akivel minden körülmények között közösséget vállal, hiszen „*ők ketten a spanyol arisztokraták voltak ebben a városban, frissek és merészek, eredetiek és vadak*”. (42.) Lucanus szerint tehát Senecában megvan a Nero által hiányolt vadság, ami Nerónak nevelőjéről alkotott értékítéletét viszonylagossá teszi. Lucanus az összeesküvés vádjá alól azzal menti fel nagybátyját, hogy „*ő költő, semmi köze senkihez és semmihez*” (147.), miközben halála előtt saját anyját is földadja, csakhogy szabaduljon a kivégzéstől. Seneca iránti feltétlen tiszteletének elsősorban tehát nem a rokoni kötelék, hanem a mentor iránti tisztelet az alapja, hiszen „*ő fedezte föl rendkívüli tehetségét, még csodagyerek korában*”. (39.) Lucanus a hivatalos irodalom kegyeltje, aki verseivel és szellemes előadásaival „*egy csapásra meghódította az irodalmat és a nőket*”, és aki „*Orpheusról szóló költeményéért nemrég megkapta az irodalmi díjat*”. (39.) Az irodalmi szaktekintélyek által kanonizált költő figurájában, akit a közvélemény a „*legnagyobb élő latin költőnek*” tartott, és akiről „*mérhetetlen önértzet ragyogott le*” (39.) némiképp Kosztolányi Ady-kritikája tükröződik.<sup>356</sup> Lucanus iránt azonban – aki megengedheti magának, hogy ne csak Neróról, de Horatiusról és Vergiliusról is lekicsinylően nyilatkozzék – a narrátor részvétellel viszonyul. Noha a költői pályafutását csodagyerekként kezdő fiatal tehetség idővel politikai költővé válik,<sup>357</sup> éppen a szituációból adódó meghasonlása teszi őt a narrátor szemében rokonszenvenné:

„Megijedt tulajdon hangjától, és szégyellte, hogy szenvedélyes tehetsége ide vezette, ebbe a ronda és aljas társaságba, a császár udvarából, mely szintén ronda és aljas volt. *Mit kereshet egy költő bármilyen politikai táborban?* Leült, nagyon leverten. Nem érezte magát költőnek.” (147. Kiemelés É. L.)

Lucanus felismerése tehát az irodalom autonómiáját teszi nyilvánvalóvá, mely a művészi tevékenységet függetleníti bármiféle politikai szerepvállalástól.

A regény valódi poeta natusa, az önmagába zárkozó östehetség azonban mégsem Lucanus, hanem Britannicus. Ő az a költő, aki iránt mindenki feltétlen elismeréssel

<sup>355</sup> Vö. a következő részlettel: „Seneca még mámoros volt szavaitól, elfáradt az olvasásban, homlokát törölgette, s mint aki álomból ébred, révetegen nézett maga elé. *A nagy ígék hatása alatt állt. Alig talált udvarias, hétköznapi szokat, hogy megköszönje a legmagasabb elismerést.*” (23. Kiemelés É. L.)

<sup>356</sup> Erről részletesebben lásd: HIMA Gabriella: *Szövegek párbeszéde*. i. m. 95.

<sup>357</sup> Vö. a következő idézettel: „Nagy munkáját, melyet évekkal ezelőtt kezdett, távol a Várostól, befejezte. De a *Pharsalia*, mely a császárok dicsőítésével indult, utolsó könyveiben már Pompeiust magasztalta, és Caesar végül mint gyilkos meredt föl, hullahalmok tetején. A költő elszánt köztársasági lett, a régi szabadság visszasóhajtója.” (146. Kiemelés az eredetiben.)

viszonyul: „*Lucanus lázas elragadtatással beszélt írásairól. Őt nevezte a jövődö költőjének. Seneca csodálta*” (41.), sőt még Nero is benne látta az abszolút költőiség megtestesítőjét, az egyetlen igazi és legyőzhetetlen ellenfelet. Nerót Britannicus verseinek zeneisége ragadja meg, a „szavak bűvölete”, melynek varázsát a(z) (el) hallgatás – zenei értelemben a szünet, költői értelemben a csönd – adja: „*Minden szavad mögött annyi hallgatás áll, hogy megnövekszik a súlya, mikor kimondod és leírod, annyi csönd, hogy zavarba hozol vele mindenkit. Verseidben is ezt vettem észre. Minden igéd mintegy a hallgatás tornyából lép ki, mindenkit megévesztve, sápadtan és jelentősen*”. (49.) Ennek értelmében a csönd a nyelv „nullfoka”, mely a nyelvet költői státusában mutatja fel. Britannicus költészete Nero értelmezésében a csöndből keletkező hang költészete. A hétköznapi nyelv inerciájának megszüntetése tehát a költői nyelv születésének előfeltétele.<sup>358</sup>

Britannicus poétikájának érvényessége – melynek alapja a tartalom fölött álló tiszta zeneiség – relativizálja tehát Seneca „nyelvi cirádákon” alapuló művészet-szemléletét. Britannicus – aki a közéletet és a politikát egyaránt lenézi, és így a Lucanus által képviselt költészeti paradigmának is ellentmond – kimondatlanul is a művészet öncélúságát és önelvűségét képviseli. Az általa megvalósított esztétikai létet a regényben a „semmi” szimbolizálja, mely Britannicussal kapcsolatosan a fiktív (költői) világ szinonimájaként válik hozzáférhetővé az értelmező számára.<sup>359</sup> A *semmi* két – egymástól eltérő – jelentése feszül egymásnak Nero és Britannicus párbeszédében. Nero számára a „semmi” birtoklása (*minden az enyém, az is, ami nincs*) a hatalom gyakorlásának megnyilvánulásaként, míg Britannicus esetében a nem valós (vagyis fiktív, költői) világ uralásaként értelmezhető. A hatalomról való lemondás tehát a költői lét feltétele. Ezért van Nero – de még Seneca – költői vállalkozása is eleve kudarcra ítélve, és emiatt tűnik az irodalmi életet „uraló” Lucanus művészete poétikailag hiteltelennek. Britannicus tehát velük szemben a „homo aestheticus” megtestesítője, akkor is, ha „*mindössze egy-két pársoros verset alkotott eddig, melyekről maga sem tudta, hogyan születtek. Szinte akarata ellenére jöttek létre a fájdalom napjaiban, mikor már sírni se tudott...*”. (41.) Összhangban áll ezzel Seneca véleménye, mely szerint az írás gyógyít, úgy tűnik azonban, hogy a művészet csak ösztönös tevékenységként, létformaként, és nem előre elhatározott programként működőképes a regény világában.<sup>360</sup>

<sup>358</sup> Sztár Katalin meglátása alapján a csöndből keletkező hang költészetének elmélete Babits és Kosztolányi poétikai gondolkodásában egyaránt kifejezésre jut. Vö. SZTÁR Katalin: *Tündék és Etelkák – Babits Vörösmarty-képéhez*. In *Hagyomány és kánon. A Nyugat első száz éve*. Szerk. CZETTER Ibolya, JUHÁSZ Andrea, KOVÁCS Ágnes, Szombathely: Savaria University Press 2009. 56–64.

<sup>359</sup> „Ami nincs, az mind az enyém. A semmi nem a tied. Csak a minden.” (50.) – gondolja Britannicus a Neróval folytatott beszélgetés végén. A „semmi” életművön belüli vizsgálatával kapcsolatban lásd az értekezés előző fejezetében az *Esti Kornél éneke* című vers kapcsán elmondottakat.

<sup>360</sup> Bezdán Györgyi regényértelmezésében a csönd szerepét a szándéktalanságon keresztül a transzcendenssel kapcsolja össze: „Ilyen csönddel rokon művészet a fuvalás játéka is. (...) Britannicus és a fuvalás művészete is szándéktalan, akaratlan, szinte transzcendens; a művész mindkét esetben csak médium. Britannicus esetében erre utal epilepsiája is.” BEZDÁN Györgyi: „*Mögötte, láthatatlan uszály, lebegett a végtelenség*”. *Hiány és hallgatás* –



A *Három költő a gőzfürdőben* című fejezet költőinek művészetszemlélete azonban még különbözőségük és korlátozott érvényességi körük ellenére is élesen elhatárolódik a „zugirók” irodalomfelfogásától, mely a *Római Citerások Egylete* című fejezetben explicálódik. Ezek az írók – kik személyiségjegyeikben és viselkedésüket tekintve az irodalmárlét ironikus olvasatát adják – elsődlegesen nyelvhez való viszonyukban térnek el a regényvilágban „kanonizáltak” tekintett költőktől: „*Szidni kezdték egymást és marni, a csapszékek kacskaringós modorában, azon a külvárosi irodalmi nyelven, melynek minden szava rothadt záptojás*”. (31.) A paradoxon (*csapszékek irodalmi nyelve*) elsősorban Seneca róluk alkotott véleményét juttatja érvényre, de az „igazi” költők és a dilettáns versírók közti különbségtétel a narrátor szóhasználatán keresztül is érvényre jut, hiszen Senecát *mesterként*, míg Zodicust *poétaként*, *zugköltőként* aposztrofálja. Fannius bemutatásakor világossá válik, hogy ő is verseket ír, mégpedig sok verset, ami a Britannicus személyéhez köthető művészetfelfogás tekintetében eleve kizárja a minőség érvényesülését. A „mennyeiségi” költészettel szemben tanúsított narrátori distancia a Nero alkotói termékenységét kommentáló ironikus attitűd kapcsán is kifejezésre jut: „*Meg volt elégedve önmagával. Egy év alatt összeírt egy kis könyvtárravalót, melyre önérzettel tekintett*”. (29.) A császár környezetében eltöltött időnek köszönhetően Zodicus később komoly tekintély lett, a „költészettan tanára”, míg Fannius irodalmi iskolájában szavalásra és énekre oktatta tanítványait. Kettejük karrierje tehát újabb fricska az irodalmi közéletnek, mely a pozíciók megszerzését nem a tehetséghez, hanem a helyezkedéshez köti.<sup>361</sup> Az öröklött név tekintélyéből megélni akaró tehetségtelen firkász mintapéldánya a Citerások Egyletének másik tagja, Sophokles, a költő, aki „*se énekelni, se írni nem tud, legalább senki se olvasott tőle semmit, és beszéde se igen vall költőre*”. (114.) A tragédiáíró leszármazottjának tehetsége kizárólag abban áll, hogy határozott érzéke van a drámai fordulatok iránt. Lentulus, „*egy szegény és öregedő kisbirtokos, aki vénségére elhatározta, hogy versírással próbálkozik*” (115.), és aki képtelen felfogni a daktilus lényegét, a dilettantizmus újabb formáját képviseli, azét az emberét, aki helyzetéből adódóan örökre képtelen marad az alkotásra. Egyetlen kivételnek tűnhet Callicles, aki saját költői nyelvvél rendelkezik:

„A művészek e tanyáján, úgy rémlett, egyedül ő a művész, aki nem vallotta magát annak. (...)

*Külön nyelvet teremtett ódon szavakból*, melyeket régi remekírók használtak, és ezeket csúfondárosan, bizonyos áljóhiszeműséggel elegyítette azokkal az éjszakai kifejezésekkel, melyeket itt hallott. Csípős volt, néha maró és kegyetlen. Günnyal nyilatkozott mindenkiről, elsősorban önmagáról, hogy szálnalmat ébresszen maga iránt.” (118. Kiemelés É. L.)

*Közelítések a transzcendencia felé Kosztolányi Dezső Nero, a véres költő című regényében.* In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. i. m. 64.

<sup>361</sup> Az irántuk megnyilvánuló ellenszenv Lucanus és Subrius párbeszédéből is világossá válik: „– Kik ezek? – kérdezte Subriustól, a testőrcsapatok tribunjától. – Költők. Lucanus fölvonta egyik vállát: – Kik? – Köztársaságiak, forradalmárok. Lucanus most a másik vállát is fölvonta. – Ha őket látom – és átölelte a tribunt –, akkor úgy érzem, hogy nem vagyok költő.” (147–148.)

Calliclest szó iránti érzékenysége a narrátor szemében látszólag igazi művészé avatja, karikírozó nyelvi viselkedése, valamint gúnyos és kritizáló magatartása azonban őt is az irodalom permére szorítja.

## NERO MŰVÉSZETESZMÉNYE

Nero művészetszemlélete és művészi tevékenysége a fent bemutatott írókkal el-  
lentétben túlmutat a költői tevékenység határán, hiszen számára a zene, az írás, a  
szaválás és a színjáték egyaránt a művészlét megnyilvánulási formája. Már a szöveg  
mottójául választott Suetonius-idézet előrevetíti, hogy számára a zene az elsődle-  
ges, a költészet ennek csak egyfajta kísérője. A zenei és költői tevékenység között  
*a hang rögzítése és megőrzése* teremt analógiát, ami Nero számára a művészi tevé-  
kenység alapja:

„Még sötétség terjengett mindenütt. Csak a fuvolás fuvolázott édesen, kimondhatatlanul édesen. Nero visszaesett párnájára. *Nyögött. Állati hangok* csikorogtak fogai között, *ősemberi kiáltások*, melyek *jajgatássá* halkultak. *Ha énekelni tudna, vagy legalább kiáltani.* Olyan nagyot kiáltani, hogy mindenki meghallja, a föld alatti szellemek is, és az égben az istenek is, s hogy mindenki, aki alszik, felriadjon és idejőjjön, és csak rá figyeljen, *ne a császárra, hanem arra, aki énekel, kiált, ordít, a nagy hangra.*” (20. Kiemelés É. L.)

Az alkotást megelőző pillanatokban tehát *a még tagolatlan hang* különböző megnyilvánulási formái előzik meg az artikulált beszédet: az állati hangok, majd az ősemberi kiáltások először indulatszóvá formálódnak, ami még őrzi a kezdetleges, ösztönszerű hangadás lenyomatát. Ezután jelenik meg az artikulált hang iránti igény, ami a kozmosz uralásának lehetőségét sejteti. Az empirikus én, Nero esetében a császárlét feladása, metaforikus értelemben az *ének* a hangadás aktusában való feloldódása, azonban előfeltétele a művészi értelemben vett hangadásnak (ének). Nero számára a hangok beszédhangok együttesévé, szavakká állnak össze („*puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni*” 21.), melyek pontosan gördülő görög sorok, hexameterek formájában írott szöveggént rögzülnek. A hangzás rögzítésének tehát a ritmus az alapja, ami a szóhatárok fellazításával írásban is képes megőrizni a hangzó szöveg zeneiségét. Nero számára fontos az írott szöveg hangzó szöveggé alakítása, verseit és drámáit gyakran *elszavalja*, de szöveg és hang eredendő egységére világít rá az a tény is, hogy költeményeinek nagy részét eleve zenei kísérettel szerzi és adja elő. A hang primátusát hirdeti továbbá, hogy Nero saját alkotói válságát a hangadás hiányaként éli meg: „*Valami leköti bennem a dalt. Erről van szó. Nem engedi ki mellemből a hangot, és a költészetet is rabul tartja.*” (55.), „*Hangom ércelen, gyöngé. Hallod, hogy nyávog? Nem tudok énekelni és sírni.*” (55.) A fizikai hangadás elégtelensége (nyávogó hang) ennek értelmében nem ok, hanem okozat, melynek hátterében egzisztenciális problémaként az alkotásra

való képtelenség (metaforikus értelemben a még csak formálódó hang kimondásának lehetetlensége) áll.<sup>362</sup>

Első nyilvános fellépésekor Nero mint tragikus dalnok mutatkozik be. A debütálás előtt azonban új nevet vesz fel, a Domitius művésznévvel jelezve, hogy „*ő nem mint császár lép föl, hanem mint művész*”. (83.) Nero érzékeli tehát, hogy a szubjektum művészi tevékenységre csak az empirikus én feladása árán lehet képes, ezt azonban egységes esztétikai elvként saját költői gyakorlatában nem tudja megvalósítani. Britannicussal beszélgetve azt vallja, hogy verseinek megértése lehetetlen életének ismerete nélkül: „*Jaj, ha látnád bensőmet, megszeretnél engem és verseimet is, melyeket életem ismerete nélkül meg sem érthetsz. Titáni arányok és hörgő iszonyatok*”. (47–48.) Ars poétikáját pedig így határozza meg: „*Azt kell megragadnunk, amit gondolunk és érzünk, nem amit birtoklunk*”. (47.) A hang rögzítésének igénye, vagyis az ösztönös alkotásvágy, művészi programként megfogalmazva a személyes élmények kifejezésének fórumává degradálódik. A Nero által feldolgozott mitológiai témák is e cél szolgálatában állnak, és ezt szimbolizálja színészi tevékenysége is. Elsöprő – és talán egyetlen igazi – színpadi sikerét akkor aratja ugyanis, amikor „önmagát” játssza: „*Nero annyira nem bízott a merénylet sikerében, hogy ezen az estén is föllépett, Orestest játszotta, az anyagyilkost, s noha alig készült, olyan elragadó és lázas volt, hogy a színház őszintén tapsolta*”. (126.) Az empirikus én feladására tehát Nero képtelen, gondolat- és érzelmekifejező költészetszemlélete pedig eleve kudarcra ítélt. Az empirikus én időleges feladása Nero esetében nem a költői szubjektivitás megszületését segíti elő, hanem identitásváltságot eredményez. Ennek előképe az utcalánnyal folytatott beszélgetés a regény elején, ahol Nero önmeghatározása (kocsis, majd császár) a lány megnevezése által („*Bolond vagy te, komám, ... nem a római császár*.”) (32.) átértelmeződik, és tudathasadásos állapotot, önazonossági krízist eredményez: „*nem tudott egészen eligazodni, kicsoda az, aki játszott az imént, és kicsoda az, aki most erre gondol. Kudarcok ízét érezte, összezavarodott a feje, utálta magát*”. (33.) A mű végén, amikor Nero a menekülés kényszeréből adódóan másodszor ölt kocsisruhát, szintén felvetődik az önazonossági problémája:

„– Hol vagyok? – szölt, az álomtól mákonyosan.

Végignézett a kocsisruhán, a kardján, és *nem ismerte föl többé önmagát*. Reszketve mondta:

– *Ki vagyok?*

<sup>362</sup> Kosztolányi 1928-as *Meztelenül* című kötetében a *hangadás*, valamint ezzel összefüggésben az *alkotásra való képtelenség* több versben is kifejezésre jut (*Francia lány, Gépírókisasszony, Tömeg, Költő*). Az avantgárd hatását mutató versekben Bednatics Gábor értelmezésében az artikulálatlan hang veszi át az értelemmel bíró beszédhangok szerepét. „A Kosztolányi-líra így éppenséggel nem az oly sokat emlegetett tárgyas leírás irányában halad, inkább a megszólalás határait észelve, annak alapvetőbb részeivel szembesülve a megszólalás elemibb formáit engedi érvényesülni.” BEDNATICS GÁBOR: *Felülvizsgálat és rekvizitáció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában*. In „egy csonk maradhat” *Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmából*. i. m. 129. (Kiemelés É. L.) Nero hanghoz való viszonyának ábrázolása tehát végső soron a regényszövegeket követő *Meztelenül* verseinek irányába mutat.

Epaphroditus nézte, de ő tovább beszélt:

– Nem értem – rebegte –, semmit se értek – és mosolygott. – *Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem, és hallok a hangját.*” (168. Kiemelés É. L.)

Nero egzisztenciális összeomlásának pillanatában az én-kérdés a hangadás aktusával kapcsolódik össze. A hang azonosítására azonban Nero képtelen, ami a szubjektum integritását veszélyezteti:

„– Jaj – mondta Phaonnak, és elkapta kezét, lázasan szorongatva –, *ő beszél.* Az, aki mindig. Te beszélsz a mellemből és a szájjammal, *kinek hangját*, gondolatát *nem bírom el.* Valaki más. Hallgasson el. Hallgass el. Tegyetek valamit. Mindig csak ő.” (168. Kiemelés É. L.)

Az idegen hang azonosítása az önazonosság – szimbolikus értelemben a költői identitás megteremtésének – előfeltétele. A hang – mely vélhetően Britannicus hangja – ennek értelmében a költői ihlet forrása, melynek felszabadítására Nero képtelen. Veszülettett ösztöne az alkotás, a „hangadás” iránt, tehát nem képes alkotó energiává alakulni. Ez jelzi, hogy Nero utolsó hangadása kezdetleges, artikulálatlan hang formájában realizálódik (sikoly, hörgés). Alkotás iránti vágya a cselekmény előrehaladtával egyre inkább torz formát ölt, és a céltalan öldökléssel válik azonossá. Nero – kinek arcán a gyilkolás pillanatában „*művészi öröm lángolt*” (149.) – saját tevékenységét a képzőművészet egyik formájaként interpretálja, érvénytelenítve ezzel korábbi művészetszemléletét: „*Minden halott az élőnek a szobra. Nem gondolod, hogy aki őt, az szobrász?*” (149.) A gyilkolás művészetének abszolút érvényességét jelzi a játék-metaphora szövegbeli megjelenése is („*Nem tudott ellenállni ennek a játéknak.*”) (150.), melyhez a regény tropológiájában az általános értelmezéssel szemben nem az alkotás, hanem a rombolás képzele köthető.

## A REGÉNY TRÓPUSAINAK SZÖVEGKÉPZŐ SZEREPE

„*eleven lehemmel lélekzem e verset*”<sup>363</sup>

A regény tropologikus rendjében meghatározó jelentőségű a négy őselem, a levegő, a föld, a víz és a tűz, melyek visszatérő motívumként egységes metaforasorral alakulva a szöveg egészét átszövik. A mű értelemképzése szempontjából a levegőhöz kapcsolódó trópus a legjelentésesebb, mely a regény kitüntetett pontjain, az első és utolsó fejezetében egyaránt feltűnik. Szövegképző szerepének kiindulópontja azonban az a jelenet, melyben a még gyerek Nero „elfogja” a haldokló császár utolsó lehelétét:

<sup>363</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Én mindig temetek.* In KOSZTOLÁNYI Dezső *összegyűjtött versei.* Bp.: Szépirodalmi 1980. 549.

„A fekvő nem kelt föl. Kővér-piros nyaka elfehéredett, szája szaggatottan kapkodta a levegőt. Haját átnedvesítette a verejték.

Nero izgatottan fölébe hajolt, hogy ajkával *elfogja legalább utolsó leheletét, a lélegzetet, mely megszűnik, a lelket, mely elrepül.*” (10. Kiemelés É. L.)

Az idézett részletben a biológiai életet meghatározó elem (levegő) a hozzá kapcsolódó cselekvésen keresztül (lehelet, lélegzet) az ember metafizikai létének jelölőjévé válik (lélek), ami a szövegben a hangzástmetaforizáció által felélesztett közös történeti szemantikum révén nyelvileg is motivált.<sup>364</sup> Mivel Nero Claudius császárnak csak fogadott fia, az elrepülő lélek megragadása Nero császári hatalmának szentesítése szempontjából szimbolikus jelentőségű aktus, mely a vérszerinti kötelék helyébe a szellemi-lelki folytonosságot állítja. Claudius halála után „*Nero száján egy lehelet akadozott*” (11.), ami testi mivoltának megsemmisülése után a császár metafizikai valójának „továbbélését” Nero személyéhez köti. A hatalmától megfosztott, meggyengült emlékeztető öreg császár azonban uralkodóként nem hagy maga mögött említésre méltó életművet, szellemi öröksége a szöveg narrációjában az általa írt könyvre és az írás tevékenységére korlátozódik, Nero tehát elsősorban alkotó emberként és nem uralkodóként válik Claudius örökösevé. Ezt jelzi, hogy a fiatal Nero számára Claudius inspiráló erő, kapcsolatuknak elsősorban nem a császár felé megnyilvánuló szánalom és az ebből fakadó részvét, hanem sokkal inkább a költői fantázia beindítását szolgáló közös tevékenység, a történetmondás volt az alapja: „*Aztán tőle sok minden érdekést hallott az etruszk históriáról, melyről egykor Claudius könyvet írt. Erre szívesen figyelt.*” (9.) Claudius tehát Nero számára nem csupán nevelőszülő és császár, hanem történetmondói és írói tevékenységéből adódóan szellemi előd is. Noha a regény cselekménye Senecát jelöli meg Nero szellemi nevelőjeként és írói ambícióinak ösztönzőjeként, a szöveg képi világa felülírja a fabula által mester és tanítvány között bemutatott kapcsolatot. Seneca utolsó lélegzete ugyanis megsemmisül, szellemi öröksége ennek értelmében a regény poétikai világában nem folytatódik: „*A költő még egyet sóhajtott, és teste elmerült.* Utolsó sóhajából légbuborék lett. *Az sokáig ott táncolt a víz színén.* Aztán szétpattant. *Seneca nem volt többé.*” (159. Kiemelés É. L.) A kettejük között fennálló szemléleti (poétikai és stiláris) különbség, valamint az ebből adódó feszültség a szöveg képi világában is megerősítést nyer. Seneca felolvasásakor Nero „*nem tudott figyelni a szavakra, az ékes, lendületes fordulatokra, képtelen volt ráirányítani lelkét*” (23.), ugyanakkor más szerzőket szívesen olvasott, „*és egy-egy verset kívülről is megtanult, hogy zenéje beivódjon lelkébe és megtermékenyítse.*” (29.) A lélek e szövegrészek kapcsán a költői alkotások befogadásának és megalkotásának képességével azonosítható, és a regény tropologikus rendjében a költői „termékenység” metaforájává válik. Ezt jelzi, hogy az ifjú császár első költői kísérletekor, a szavakkal vívott harc pillanatában is feltűnik a *lélegzet*, mely a Claudius halálát

<sup>364</sup> *Levegő, lehelet, lélegzet és lélek* szavaink etimológiai rokonsága a hangalakok egyezésének köszönhetően ma is hallható. A *le-/lé-* hangkapcsolat által involvált hangzástmetaforizáció egymás ekvivalenseiként tünteti fel az adott főneveket, közös értelemvonatkozást tulajdonítva nekik a szövegben.

leíró szövegrészben megteremtődő ekvivalencia miatt szintén az alkotói tevékenység metaforájaként értelmezhető.<sup>365</sup> Nero szavakkal vívott küzdelme – félelme és akadozó lélegzete – a császár (és nem Seneca) haláltusájának szimbolikus újraéléséként értelmezhető, ami végső soron az első költemény – a Claudius haláláról írott parabola – megszületését eredményezi.<sup>366</sup>

A szövegben tehát a *levegő-lélegzet-lehelet-lélek* szavak által megteremtett metaforasor összekapcsolódik az alkotással, függetlenül attól, hogy melyik szereplő nézőpontja érvényesül az adott szövegrész kapcsán.<sup>367</sup> Lucanus például Vergilius költészetéről és Horatius személyiségéről egyaránt lekicsinylően beszél, előbbiről azért, mert „*minden betűje halott. Kattogó versek, hivatalos állami költészet, lélek nélkül.*” (39. Kiemelés É. L.), utóbbiról pedig amiatt, mert „*Rövid lélegzetű. Versei is hamar kifulladásra, mint a gazdájuk.*” (39. Kiemelés É. L.) Ezzel szemben Nero azért tartja Britannicus versét tökéletesnek, mert „*írója mintha rabul ejtette volna az átlátszó levegőt.*” (45.) A költői alkotásokkal szemben megnyilvánuló ironikus attitűd tehát a maradandó remekmű megalkotásának gátját a léleknélküliségben látja, miközben a szöveg tropologikus rendjében a múlhatatlan költői alkotás lényege szerint a levegőhöz/lélekhez kötött.<sup>368</sup> Ezért lesz Nero olvasatában Octavia a költői termékenység gátló tényezője:

„Biztos volt abban, hogy ő sorvasztotta el nagyra törő tehetségét, aki jeges testtel jár a palotában, és megfagyasztja maga körül a levegőt, az ő lángjait is, melyek ki se törhettek miatta. A császár kielégületlen lélekkel szölongatta az örömet.” (67. Kiemelés É. L.)

<sup>365</sup> „Úgy rémlett, hogy amire vágyott, mindjárt beteljesül, az út kinyílik, a megoldás már nem lehet messze. Puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül, szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni, s ő a vívó mozdulatával viadalra száll velük. Nero lányosan félt, *lélegzete akadozott.* [...] Egyszerre, maga se tudta, hogyan, írni kezdett. Egymás után rózta a görög sorokat, a hexametereket, melyek pontosan gördültek.” (21. Kiemelés É. L.)

<sup>366</sup> Az *Agamemnon halála* című versben személyes élmény és mitikus anyag egymásra vetül, ami Nero esetében fiktív és reális felcserélhetőségének lehetőségét involválja.

<sup>367</sup> A fejezet mottójául választott Kosztolányi-intertextus az írással azonos tevékenységként jelöli meg a *lélekzést* (sic). A szó – mai helyesírási normáktól eltérő – írásmódja *lélek* és *lélegzet* szavaink eredendő összetartozására hívja fel a figyelmet, és felerősíti a regényben a *levegő-lélegzet-lehelet-lélek* szavakhoz kapcsolható közös értelemvonatkozást, vagyis az *írás, alkotás* szemantikáját.

<sup>368</sup> Ezért lehet a narrátor nézőpontjából Callicles – noha nem vallja magát annak – igazi művész: „Záporosan tudott beszélni mindenről (...), melyet a hallgató fontosnak és jelentősnek érzett, mert annyi lelket öntött belé, hogy megelevenült. A művészek e tanyáján, úgy rémlett, egyedül ő a művész, aki nem vallotta magát annak”. (117–118. Kiemelés É. L.) A narrátor értelmezésében tehát igazi művész az, aki lélekkel beszél. Callicles nyelvhasználatának alapját, a gúnyos attitűdöt is a lélek-metaforával kapcsolja össze a szöveg: „Gúnnal nyilatkozott mindenkiről, elsősorban önmagáról, hogy szálnalmat ébresszen maga iránt. Az a sok érzés, mely *finom lelkeben élt*, az édes láz megszavanyodott, a borból ecet lett”. (118. Kiemelés É. L.)



A költői tehetség elsorvasztása a szöveg képi világában a levegő megfagyasztásával azonosítható, ami a lélek kielégületlenségét, vagyis az alkotásra való képtelenséget eredményezi.<sup>369</sup> Octavia magatartásával szemben a Britannicusszal folytatott beszélgetés – melyben Nero arra kéri öccsét, hogy árulja el neki a költészet titkát, a „szavak bűvöletét” – Britannicust Nero számára a költői alkotóképesség forrásává, az ihlet átadójává avathatná: „*leheletük majdnem összefolyt*” (48.), a közös alkotásra irányuló szellemi kapcsolat meghiúsulását azonban nemcsak Britannicus távolságtartó magatartása, hanem – a *majdnem* lexéma által – a szöveg képi világa is deklarálja.<sup>370</sup>

A lehelet-metaphora Nero „uralkodói programjának” meghatározásában szintén központi jelentőségű:

„Meg kell védenie önmagát, keményen. *Hiszen az erő csak arra való, hogy az értéket oltalmazza, mint test a leheletét*, és a hatalom is nagyszerű, csak jó célokra használják. Van-e szentebb cél az övénél? Ércfallal körülvenni személyét, hogy zavartalanul alkothasson. *Nélküle a költő is elpusztul*, hiába írja a legszebb verseket.” (65. Kiemelés É. L.)

Hatalmát Nero e program értelmében költői énje védelmének szolgálatába állítja, és ezzel párhuzamosan az alkotásra való képtelenséget a továbbiakban nem belső, hanem külső okokkal magyarázza: eddig „*lelkében viaskodott*” (65.), ezután azonban „*megtanult uralkodni a lelkeken*”. (66.) Összhangban áll ezzel a Seneca által programként meghatározott erkölcsi relativizmus, mely az uralkodás aktusát szintén a lélegzet-metaphorához kapcsolja:

„Minden szabadság a tiéd. Nincs törvény. Te vagy az erkölcs. *A lélegzésed szabja meg, hogy éljenek milliók*. Ne riadj vissza csip-csup kétségektől. Az nem méltó hozzád, aki uralkodni vagy hivatva.” (133. Kiemelés É. L.)

A *lélegzet* ennek értelmében a költői tevékenység jelölőjéből a hatalom gyakorlásának metaforájává alakul át, amit az a momentum is jelez, hogy az Agrippina elleni merénylet kísérő trópusává válik. A gyilkosság előtt Nero „*csitítani próbálta [Poppeát], csókjaival melengette a hús ajkakat, de azok fázósan fogadták leheletét*” (124.), a döntő szó kimondásakor pedig a gyilkosság valódi kitervelőjének,

<sup>369</sup> Octavia és Nero kapcsolatának paradox voltát az adja, hogy Nero nézőpontjából Octavia „lelketlen”, vagyis képtelen az alkotásra, miközben Octavia számára a művészet iránti érzék és a Nero iránti szerelem szinte elválaszthatatlan egymástól. Vö.: „Rendesen bábuival játszott a szobában, melyek piros, kék ruhában ültek a pamlagon, s *olyan lelketlenül tekintettek* mozdulatlan szemükkel, *mint ő*”. (67. Kiemelés É. L.) „Octavia odakönyökölt a falra, *lelkét ábrándozva sodortatta a dal hullámaival* messzire, és látta a császár szöke fejét, hallotta szavát. Egyre jobban szerette.” (35. Kiemelés É. L.)

<sup>370</sup> Az *Orvosok a betegágyánál* című fejezet – melyben a pneumatikusok és metodisták egymás eredményeit cáfolva próbálják Nerót meggyógyítani – a levegő-metaphora ironikus olvasatát adja, amennyiben a császár tehetségének elapadását az orvosok *lélegzőgyakorlatok* segítségével, valamint száraz tehéntrágya-borogatással próbálják orvosolni, ez utóbbiról ugyanis „*azt tartották, hogy könnyíti a lelket*” (53).



Poppeának a hangja „*alig volt több a lélegzeténél*”. (125.) Agrippina előre kitervelt halála azonban éppen az elemekkel kialakított mitikus viszonya miatt érthetetlen Nero számára:

„Nem halt meg. Ti nem ismeritek. Tovább játszik most is. Ő tudja tettetni az álmot, hosszú pilláival. Csak lehunyja szemét, elhalványul és *nem lélegzik*. Hányszor láttam. Aztán fölkacag, iszonyú nevetéssel. Hiszen *a víz alatt se fulladt meg*, órákig a tenger fenekén mászott, *nem kell neki levegő*, úgy jött ki. Még az óceán se bír vele. Mutasd a kardot.” (127. Kiemelés É. L.)

Agrippina ennek értelmében fia szemében mitológiai alakká válik, aki – mivel az őselemek felett is képes uralkodni – látszólag legyőzhetetlen.

Nerónak megadatott tehát a választás lehetősége, a Claudiusztól kapott örökséget (melyet a szövegben a lélegzet-metafora jelöl) azonban nem a költészet, hanem – a költői én védelmének álarca mögé bújva – a hatalom szolgálatába állította. Ezért tűnnek Epaphroditus szavai – „*minden lélegzete csak a művészetért történt*” (170.) – a regény végén némiképp ironikusnak.

Nero – eleinte küldetesként felfogott – művészi ambícióinak vulgarizálódását jelzi a levegő képével szorosan összekapcsolódó *száguldás*-motívum szövegbeli változása is. A regény elején, az Agamemnonról írt hősköltemény befejezése után, Nerót határtalan öröm és nyugalom töltötte el, ami a száguldás által jut kifejezésre:

„*Vágtatott a Városon, szaladt alatta a föld, fölötte az ég*, mellette a házsorok, melyek mintegy mozogtak és éltek, s a kocsisnak vernie kellett a lovakat, hogy *még jobban száguldjanak* előre abba az ismeretlen és megfoghatatlan életbe, mely értelmet nyert. Amint a *haladás légrohama* érte üde arcát, és röpködött szőke haja a szélben, viharosan dagadozott a melle, melyben a fiatalság és a határtalan, minden lehetőséget tartalmazó jövőndő lüktetett.” (22. Kiemelés É. L.)

A „haladás légrohama”, mely az alkotás mánia után a felszabadultság érzésével tölti el az alkotót, a reménytelen költői pálya előrevetítéseként értelmezhető:

„Te – mondta Senecának bizalmasan – múltkor, hogy készen lett, kikocsiztam. Vágtató lovakkal. Olyan szép és friss volt minden. A nyár velem száguldott. *Mintha lángokban repültem volna, fölfele*.”

– Igazi költő vagy – szólott Seneca. – Csak azok beszélnek így. *Lásd ezt írd meg*.” (27. Kiemelés É. L.)

Az idézett részletben a repülés, mely metaforikusan a levegő uralásaként értelmezhető, összekapcsolódik a tűz képzetével, ami Seneca szavai alapján a költői alkotással azonosítódik. Nero Octaviáról alkotott véleményében a *láng* („*megfagyaszttja ... az ő lángjait is*” 67.) szintén a költői ihlet, a művészi tevékenység metaforája. Ennek értelmében az írás lényege a szöveg tropológiájában az elemek rögzítése, költői szöveggé történő transzformálása. A költői ihlet elapadása után azonban Nero kocsihajtó lesz, a száguldás tehát egyfajta pótcselekvéssé válik: „*megrészegettette az arcába vágódó levegő, a száguldás láza. Szüksége volt erre a mánorra, erre a*

*barbár izgatószerre, melyet a szabad ég alatt kapott*”. (136.) Nero a kocsihajtás közbeni száguldást is a repüléssel azonosítja, a kiinduló metafora – a levegő uralása mint a költői tevékenység szinonimája – azonban átértelmeződik, és Nero esetében a művészi tevékenységgel ellentétes tartalommal telítődik. Ezzel párhuzamosan eltűnik a repülés metaforája mellől a költői ihletet szimbolizáló tűz.

A tűz képzetköréhez tartozó szimbólumok szövegbeli jelentése a tűz jelképiségével analóg módon szintén átértelmeződik. A meggyújtott szárnyú fülemülék, melyek a Britannicus halálát megelőző jelenetben énekelnek, a tűz művészi tevékenységet hordozó jelentését és destruktív, halált hozó természetét még egyaránt kifejezésre juttatják. A regény végén azonban Jupiter attribútuma, a villám – ami égi tűzként azonosítható –, már egyértelműen Nero hatalmának és mindenhatóságának jelképeként interpretálható.<sup>371</sup> A hatalom gyakorlása azonban fokozatosan a gyilkossággal azonosítható, amit a szöveg a villám-metaforán keresztül tesz explicitte: Doryphorus megölésekor Nero „*haragja csak egy villám volt*” (140). A Nap-motívum – mely Nero uralkodói szerepéhez kötődik – szintén kapcsolódik a tűz képzetköréhez: „*a nap átnyilallt a lombokon, szürkévé szárította ajkán a fekete sáfröccsöt, égette nyakát, pörkölte orrát*” (167. Kiemelés É. L.), Claudius halálának napján pedig „*napsugarak tűzében izzott a császári palota*” (8. Kiemelés É. L.). A hőség – mely a cselekmény meghatározó tényezője – szintén a tűz egyik központi attribútumán keresztül (izzás) explicálódik: „*Rómában olyan meleg volt, hogy (...) sok rabszolga az utcán napszúrást kapott, szörnyethalt. Mint izzó dárda, átdöfte egy napsugár*”. (33. Kiemelés É. L.) A tűz tehát pusztító erő, mely Nero megváltozott művészettelfogásának szimbólumaként hatalmával mutat egyezést: a céltalan gyilkolás pillanatában a császár arcán „*művészi öröm lángolt*” (149).<sup>372</sup>

A levegő és a tűz jelentésmódosulásához hasonlóan a földdel való egyesülés is az alkotói tevékenység iránti ösztön megnyilvánulásaként, de ezzel együtt a valódi alkotásra való képtelenség metaforájaként értelmezhető Neróval kapcsolatosan.<sup>373</sup> Noha Seneca értelmezésében a költői tevékenység a föld uralásával azonosítható („*Most lett egészen tiéd a világ. A hatalmasok csak kormányozzák. De a költő egészen bírja, az uralkodik rajta, vállán tartja a földet, mint Atlas. Művészet nélkül csonka a valóság.*” 28.), Nero a hatalom gyakorlásának más formáját választja, ami a szöveg képi világában a földdel való egyesülés terméketlenségén keresztül jut kifejezésre. Agrippina halála után Nero „*leesett a földre*”, „*a földön kuporgott*”, illetve „*két keze ütemes mozdulatával simogatta a földet*” (129.), ez azonban nem az alkotói energiák felszabadulásaként, hanem az írás kezdetleges formájaként, a

<sup>371</sup> Vö. a következő részlettel: „Vihart akart, villámokat, hogy megmutassa neki, ő is olyan hatalmas, mint Jupiter. Nero kimondott csöndesen egy szót, és fülében mennydörgést hallott. Majd lehunyta szemét, ismét kinyitotta, és úgy rémlett, körös-körül villámlott az ég.” (138.)

<sup>372</sup> A Nap-motívum értelmezésével kapcsolatban vö. SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolnyinál*. i. m. 182.

<sup>373</sup> Epaphroditus értelmezésében a költői tevékenység elválaszthatatlan a földtől: „– A költők mind szörnyűek – szolt Epaphroditus. – Belőlük nő a szépség és a virág. De a virág gyökere lenn van a nyirkos, gilisztás földben.” (170.) Nero esetében azonban a föld-metafora ezzel ellentétes értelmet nyer, nem az alkotás, hanem az alkotásra való képtelenség kifejezőjévé válik.

szavak pusztá rögzítésének igényeként értelmeződik: „*A császár beszélni akart, de erőlködő nyelve nem tudott hangot adni. Keresett valamit, hogy eszébe jusson minden, amit régen elfelejtett. Keze pedig tovább mozgott, kaparászott, mintha betűket írna a földre*”. (129.) Nero anyja megöletése után a nyelvnélküliség állapotába kerül, se beszélni, se írni nem tud, sőt nyelv nélkül az emlékek felidézésére sincs lehetősége. A föld megérintése tehát véső soron nem az alkotói termékenységet, hanem sokkal inkább a kiüresedést, az alkotásra való képtelenséget szimbolizálja.<sup>374</sup> A földdel való egyesülés egyben Nero halálát is előrevetíti, a halált ugyanis a föld közelségével azonosítja a szöveg. Claudius halálakor teste „*mintegy azonossá vált a földdel*” (10.), Phaon kertjében pedig az öngyilkosság elhatározásakor „*a császár a földre feküdt*”. (169.)

Szintén az alkotói potenciál hordozójaként értelmezhető a negyedik elem, a víz, ami a levegővel összekapcsolódva a költői ihlet forrásaként interpretálható:

„Nero lement a kertbe.

Alkonyattájt itt szokott időzni, a szökőkút mellett, *mely a levegőt hideg, fehér vízporral fújta tele, és zajával ábrándokat fakasztott könnyen érzékenyülő lelkéből.*” (51. Kiemelés É. L.)

Mindamellet, hogy a víz és a levegő együttes jelenléte inspiráló tényező, a víz hangja, ütemes hullámzása a költői szöveg ritmusának, zeneiségének ekvivalenseként a költői tevékenység alapmetaforájává válik a szövegben:

„A császár székre roskadt. Nézte ezt a pompát, és *hallgatta a vizet, mint mindig, mikor dolgozni készült, hogy ihletet merítsen a hullám ütemes lármájából*, és hozzászoktassa fülét a zenéhez. Drámájához tervezte ki azokat a részleteket, melyeket később megírt.” (51. Kiemelés É. L.)

Nero – akinek különleges érzéke volt a költemények zeneisége iránt, és aki verseket tanult meg kívülről, hogy ritmusuk beleivódjon „lelkébe” – tehát nem nevezhető teljes egészében dilettánsnak. A szöveg hangzása iránti fogékonysága miatt érhet el szavalóművészként sikereket, és Britannicus költészetét is a versek zeneisége miatt tartja csodálatra méltónak:

„Most azonban, hogy újra átnézte őket, elsápadt. *Utolérhetetlennek érezte zenéjüket, mely a szókat könnyű fuvalomként rögzítette.* Úgy rémlett, hogy valami nagyon természetes és magától értetődő történik, ami mégis csoda, *írója mintha rabul ejtette volna az átlátszó levegőt, vagy szeszélyes játékban megmerevítette volna a mindig változó hullámot.*” (45. Kiemelések É. L.)

<sup>374</sup> Szitár Katalin a föld-motívum regénybeli alakulását feltárva arra a következtetésre jut, hogy az anyát ért sérelem a teremtmény, életadó földet sérti meg, a regényben ugyanis a föld a születő élet helyére, az *anya földre* utal. Az élet Nero számára a földön tartózkodással egyenlő, Agrippina megöletésével tehát saját életének forrását pusztítja el: „Ő volt a kezdet – kiáltott –, az anya. Miatta vagyok a földön”. (124.) Nero a termékenység forrásának elpusztításával szimbolikusán saját alkotói termékenységének is gátat szab. A föld-motívum jelentésével kapcsolatban ld. SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolnyinál*. i. m. 182–184.

Az írás ennek értelmében lényege szerint kapcsolódik az elemekhez, a költészet feladata a természetben található zeneiség megragadása, valamint az eleven ritmus szavak által történő rögzítése. Ezért lehet a tökéletes alkotás fő jellemzője a *könnyűség*, légiesség, melynek megtestesítője Britannicusnak „*az átlátszó levegőt*” rabul ejtő költészete.<sup>375</sup> Ezzel szemben Nero költői törekvéseinek foglalata a küzdelem, az *alkotás nehézsége*, mely a szövegben harcként artikulálódik („*Puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül, szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni, s ő a vívó mozdulatával viadalra száll velük.*” 21. Kiemelés É. L.). Ennek fényében a regény címe is többletjelentést hordoz: Nero költészete a szavakkal, az alkotásra való képtelenséggel vívott véres küzdelem, mely végül vérrel írt művészetté (gyilkolássá) alakul át. A regény kezdetén hiába írja meg az *Agamemnon halálát*, melyben a görög sorok, a hexameterek „*pontosan gördülnek*” (21.), „*fásan kopogó költemény*” (24.) lesz belőle,<sup>376</sup> melyben „*a szavak mintha rothadt csírral vagy penészes kovással lennének összeragasztva*”. (42.) A versritmus szabályainak iskolás betartásából tehát még nem születik maradandó művészi alkotás; ezt teszi explicitté – tartalmi és formai szempontból egyaránt – a római házfalra disztichonban felírt gúnyvers, graffiti.<sup>377</sup> Noha Nero „*discóségének idején*” verseit, köztük az *Agamemnon halálát* Vergilius és Horatius költeményei mellett tanítják az iskolákban, a szöveg értékvilágában ez kevés a halhatatlansághoz. Lucanus korábban már idézett ítéletére gondolva – mely éppen a ritmushoz való viszony alapján teszi relatívvá a két klasszikus, Vergilius és Horatius irodalmi értékét – a három költő neve a „*kattogó*”, „*lélek nélküli*” költészet jegyében kerül egymás mellé.<sup>378</sup> Seneca szintén az iskolás szabályosságot kifogásolja Nero költeményében, amit a költői tehetség hiányával azonosít: „*a vers csak semmitmondó volt és szabályos, tele mitológiai képekkel, kinyalt ütemekkel. A bölcs tudta, hogy a költeményen és a tanítványán nem lehet segíteni*”. (27. Kiemelés É. L.) Nero az írás kiváltotta mámor lecsengése után maga is tisztában van azzal, hogy versének „*kongó és üres minden sora*” (26.), a Niobéról írt drámáról szólva pedig elismeri, hogy „*belemett*” mindent, amit tudott. A császár költészet iránti érzéke tehát megmarad receptív

<sup>375</sup> A *könnyűség* képze a szövegben nemcsak a levegőhöz, hanem a vízhez is kötődik. A szökökút-jelenetnél a víz a *levegőt telefűjő vízporként* jelenik meg, az elem anyagságát a levegő légiességéhez közelítve.

<sup>376</sup> „*Drága apám... Hat láb. Ki leszállsz... A sormetszet a harmadik ütem közepén – magyarázza Nero, s ütemezni kezdte versét. – Drága apám, ki leszállsz... Most már nem akart hallani semmit. Csak önmagát, a hangját és költeményét, melyet újra fölolvastott, érzékenyen, könnyel szemében, elbicsakló hangon, merész taglejtésekkel kísérve minden szót, érzései fellebbezésre fátyolozva az egészet.*” (24–25. Kiemelés az eredetiben.) Nero tehát a költeményből hiányzó művészi értéket az előadásmód „*művésziiségevel*” próbálja kompenzálni.

<sup>377</sup> „*Nero, fülelj, mi e zaj? Hahotáznak az istenek is fön, // Rigmusodat nevetik, versfargó nyavalyás!*” (37. Kurzíválás az eredetiben.)

<sup>378</sup> Ez természetesen nem Kosztolányi értékítéletét tükrözi, hiszen a regény szereplőinek egymásról alkotott ítéletei miatt a regényben minden művészi érdem relatívvá válik. A narrátor egyetlen szereplőjének nézőpontjával sem azonosul, de ha így lenne, értékítélete akkor sem lenne azonosítható Kosztolányi véleményével. (Kosztolányinak az adott költőkről írt tanulmányaival kapcsolatban vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szabadkikötő. Esszék a világirodalomból*. Szerk. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 2006. Különösen 7–10.)

képességként, ő maga képtelen művészi színvonalú alkotás létrehozására. Nero a poeta doctus torz formájának megtestesítője, akiből hiányzik Britannicus veleszületett tehetsége; a költészetről – az irodalmi szövegekről, a metrumról és a görög mitológiáról – megszerzett tudást nem tudja művészetté váltani. Ezt a feloldhatatlan különbséget szimbolizálja a tengerről írott versük különbözősége is. Britannicus dala a viola tengerről, beteg és nemes, furcsa kis dal, melynek zenéje beleivódik az ember lelkébe („*ha az ember egyszer hallja, nem felejtí el. Észre se veszi, mindig azt mondogatja.*” 102.). Ezzel szemben Nero versében „*dübörögnek a hullámok, habzik és tajtékzik a vers*” (102.), ami az esztétikum ellenében ható túlzás kifejeződéseként válik értelmezhetővé. A Britannicus-vers művészi értékét tehát Poppea értelmezésében a *szokványostól való eltérés*, a *furcsaság* adja, ami Nero szépségesztétikájának is alapja:

„Hogy nevettem én mindig Venust, hogy lenéztem, hogy utáltam a szépség hivatalos istennőjét. Sohase tetszett. Se ő, se a többi. (...) *Ami szabályos és egyenes, nem lehet szép. Az csúnya. Csak a szörnyű és a ferde a szép, a rendellenes.*” (73. Kiemelés É. L.)

Noha Nero a szépről vallott nézeteit Poppeával, a női szépségideál megtestesítőjével kapcsolatban fogalmazza meg (aki szintén különös, édes és furcsa), meglátásom szerint – éppen Britannicus verse kapcsán – a költői alkotásra is vonatkoztatható.<sup>379</sup> A művészet feladata ennek értelmében a szépség megragadása, ami a költészetben csak a rögzült konvenciók megsértésével, a szabályoktól való eltérés árán valósulhat meg. Britannicus verseinek ritmusa a metrum egyedivé tétele által válik művészivé, ellentétben Nero verseivel, ahol a vers lényegét a tanult metrikai szabályok betartása adja.<sup>380</sup>

A szöveg trópusaiból kibontakozó értelemvonatkozások alapján tehát a költői-művészi tevékenység lényege az aesthesis, az érzéki és érzékletes teremtés,

<sup>379</sup> Nero szépségesztétikája Karinthy Frigyes szépről vallott felfogásával mutat feltűnő egyezést. Karinthy úgy véli, hogy ismerőseinkre arról ismerünk rá, ami az arcukon a *szabályos szépség rovására* megy. „Valamivel nagyobb orr a kelleténél, valamivel ferdébb szem, egy *furcsa vonás* a száj körül – ez az, amit úgy nevezünk: *te vagy az*. Az eszményi szép, **ami felé törekszünk, unalmas, báj és kedvesség és tehetség nélkül való sablon, élettelen formula.** A bájban és kedvességben mindig van valami torz és viszont a torzban valami báj...” Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. Vál. SZÁSZ Imre. Bp.: Szépirodalmi 1954. 8. (Kurziválás az eredetiben, többi kiemelés É. L.) A második kiadás előszavának tanúsága alapján a *szabályostól való eltérés* esztétikájának Karinthy értelmezésében is poétikai következményei vannak. Az *Így írtok ti* irodalmi karikatúráinak alapja a torzkép-jelleg, mivel „nem azt nézi az íróban, ami benne művészi, tehát szép, hanem ami benne *különös* és különösen egyéni, tehát torz”. (uo., Kiemelés az eredetiben.) Karinthy-nál tehát a szabályostól való eltérésnek műfajteremtő szerepe van, az egyedi jegy kiemelésével hozza létre „torzképeit”, irodalmi karikatúráit. Karinthy poétikai elvei 1920 decemberében, néhány hónappal a Kosztolányi-regény írásának kezdete előtt (1921 tavasza) láttak napvilágot.

<sup>380</sup> A regény művészetszemlélete e szempontból analóg a harmadik fejezetben feltárt elmélettel, mely szerint a szöveg zeneiségét biztosító ritmus a dionüszoszi elv megtestesülését demonstrálja. Ennek értelmében – továbbá az individuális én feladásával kapcsolatban mondottak alapján – Nero az apollóni, míg Britannicus a dionüszoszi szemlélet képviselője a regényben.

melynek megtestesítője a homo aestheticus, az érzéki alapú szépségek embere.<sup>381</sup> A szöveg képi világa a természetben működő költői potenciálra való ráhagyatkozásban látja ennek megvalósíthatóságát, ami az empirikus – társadalmilag-biológiailag meghatározott – én feladása árán valósulhat csak meg. „Csak az vallhatja magát homo aestheticusnak, aki nem tudja azonosítani magát a társadalmi létet szabályozó, alapvető elvekkel, aki létének a társadalmi életbe ágyazottságát nem veszi tudomásul.”<sup>382</sup> A regényben ezt az esztétikai elvet valósítja meg Britannicus, aki a szavak segítségével véghezvitt teremtés által az ember metafizikai én-jét hivatott felmutatni.

<sup>381</sup> A regény egyik lehetséges intertextusa, az 1895–96-ban megjelent *Quo vadis*, noha nem tartozott Kosztolányi kedvelt olvasmányai közé, Petronius alakján keresztül, – aki Sienkiewicz regényében a császár művészetét véleményező és formáló műértőként Kosztolányi Seneca-figurájának szerepét tölti be – mégis sajátos hasonlóságot mutat a Nero-regény esztétikafelfogásával. Petronius szintén az *érzéki alapú szépségek embere*, aki életét éli esztétikai elvek alapján: „Petronius gyakran és nyíltan megmondta, hogy neki ez a dolog közömbös volt, s ő csak mint magánember, mint arbiter elegantiarum beszélt a császárral, mert esztétikai érzékét sértette az a barbár mészárlás, amely legfeljebb szkitákhoz méltó, de rómaiakhoz nem.” SIENKIEWICZ, Henryk: *Quo vadis*. (Ford. MÉSZÁROS István). Bp.: Európa 1983. 24. „A gatzett rú, az erény pedig szép. Ergo az igazi esztéta erényes ember is. Ergo én erényes ember vagyok.” (uo. 52.)

<sup>382</sup> JÓZSEF Attila: *Kosztolányi Dezső*. In *József Attila összes művei III*. i. m. 170.





A kutatás Kosztolányi Dezső prózaszövegeinek és verseinek nyelvi-poétikai vizsgálatát tűzte ki célul. A szerző esztétikai írásaiból kibontakozó nyelv- és irodalomszemléleten alapuló – a nyelv társalkotói szerepét hangsúlyozó, a szó hangzó jellegét, valamint történeti aspektusát előtérbe állító – megközelítésmód segítségével konkrét szövegelemzéseken keresztül mutattam be a Kosztolányi-művek nyelvi-poétikai szerveződését. Kiindulópontként a *Nyelv és lélek* írásaiban megfogalmazott poétikai elvek szolgáltak, melyek Kosztolányi szépirodalmi szövegeinek felépülését alapvetően meghatározzák. Az író nyelvelméletének vizsgálata napjaink Kosztolányi-recepciójában kitüntetett helyzetű, Friedrich Nietzsche nyelvi tárgyú írásaival történő „összeolvasása” azonban új szempontokkal gazdagította a kutatást.

Minden költői szöveg (lírai és prózai egyaránt) egy – az alkotás folyamatában mint nyelvi cselekvésben felépülő – alanyiség megszületésének útját is demonstrálja, mely a prózaszövegek esetében nem azonos a történet hőisével, sem az elbeszélés folyamatában létrejövő narratív szubjektummal, még kevésbé az empirikus-biografikus szerzővel. Az életmű korai szakaszában született *Miklóska*, valamint a *Hályogműtét* című kései novella értelmezése kapcsán az én-konstrukció szövegbeli felépülésének módzatait vizsgáltam, miközben elméletileg is tisztáztam fabula, narráció, valamint diszkurzív metaforika kapcsolatát a prózaszövegben. A *Hályogműtét* című írás értelmezése kapcsán az értekezés a textualitás egy másik aspektusával, az intertextualitás kérdésével is számot vetett. Kosztolányi prózanyelvének újabb sajátosságait világította meg a *Nero, a véres költő* című regény tropologikus működésének feltárása, ami Kosztolányi novelláinak és regényeinek közel azonos nyelvi működésmódjára irányítja a figyelmet.

A költői (irodalmi) szöveg vizsgálatára vonatkozó kutatásom szemléleti és módszertani alapirányát a szó külső és belső formájában rejlő szemantikát kibontakoztató szövegről alkotott elképzelésben jelölhetjük meg, melyben a szó mint a humboldti *energeia* megvalósítója és mint a szöveggenerálás motiváló ereje jelenik meg. A nyelvi jel dinamikus megközelítése a szó háromosztatúságát is maga után vonja, melyben a belső forma mint a hangsor (jelölő) és a fogalom (jelölt) között közvetítő *tertium comparationis* őrzi a nyelv történeti szemantikáját, vagyis a szó hétköznapi használatban kihunytt jelentéseit, valamint az ezekhez tapadó mitológémákat, rituálékat, népköltészeti és irodalmi motívumokat.

A többi fejezetben az imént felvázolt – a szerző elméletileg is megalapozott poétikai gondolkodásához szervesen kapcsolódó – megközelítésmódot igyekeztem a Kosztolányi-líra területére is kiterjeszteni. A téma aktualitását mutatja, hogy az elmúlt tíz évben a Kosztolányi-líra vizsgálata erőteljesen háttérbe szorult a szer-

ző regényeinek, illetve novelláinak egyoldalú vizsgálata miatt, így a szerző próza-nyelvének vizsgálata során elért eredmények nem kerülhettek tágabb értelmezési kontextusba. Kosztolányi verseinek (*A játék, Játék első szemüvegemmel*) vizsgálata kapcsán a szöveg szubjektumának önértelmezési kísérleteit vizsgáltam, bemutattva a lírai szövegek felépülésének sajátosságait. A műértelmezések tapasztalata alapján úgy vélem, hogy a szavak hangformáját, valamint történeti szemantikumát a hangkapcsolat-ismétlődések által aktivizáló vers- és prózaszöveg a köznap nyelvhasználattól eltérően a szónál kisebb nyelvi egységek szintjén egyaránt rendezett. Monográfiámban ezért figyelmemet Kosztolányi próza- és líranyelvének különbségein túl elsősorban azok közös vonásaira – a kétféle „megszólalásmód” háttérében álló nyelvi működésmódra – irányítottam, jelezve, hogy az esztétikai írásokban kimondott poétikai elvek a szerző regényeinek, novelláinak és verseinek újraolvasásához egyaránt támpontot adhatnak. Vers- és prózaszöveg életművön belüli együttes vizsgálatát célozta az Esti Kornél-szövegkorpusz alapvető sajátosságait feltáró fejezet is, mely a lírai beszélő kérdéskörének felvetésével (*Esti Kornél éneke*) analóg módon a költői beszédmód prózaszövegbeli problematikájával is számot vetett. A narratív identitás kérdését vetette fel *Az orvos gyógyítása* című Esti-novella is, melyben az elbeszélő Esti Kornélt – éppen a kerettörténet elbeszélőjétől elkülönülő – nyelvhasználata teszi önálló alanyisággal rendelkező narrátorrá.

Az értelmezésre szánt szövegek mindegyike a szubjektum önazonosságának kérdéskörét exponálja az alanyiség szövegbeli felépülésének sajátos és változatos formáit felmutatva. További közös jellemzőjük, hogy az életmű különböző szakaszainak meghatározó darabjai, amennyiben autopoétikus jellegükből adódóan a költői szöveg létesülésének folyamatát is témává teszik. A szövegértelmezések így egy poétikai monográfia keretében az életmű egészére rálátást nyújtanak, amit az elemzések kapcsán feltárt életművön belüli intertextuális kapcsolatok tovább árnyalnak, így alakítva Kosztolányi-képünket.

# FELHASZNÁLT IRODALOM

## KOSZTOLÁNYI DEZSŐ MŰVEI

- KOSZTOLÁNYI Dezső: *A léggömb elrepül*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Álom és Ólom*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1969.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Elbeszélései*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Magyar Helikon 1965.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ércnél maradandóbb*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp. 1975.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Esti Kornél*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Európai képeskönyv*. Vál. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1979.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Hét kövér esztendő*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Innen-onnan. Írások A Hétből 1908–1916*. Szerk. LENGYEL András. Nap Kiadó, 2010.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Levelek – Naplók*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 1998.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Modern költők. Külföldi antológia*. Bp.: Élet 1914.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Mostoha és más kiadatlan művek*. Bev. DÉR Zoltán. Újvidék: Forum 1965.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Novellái I–III*. Bp.: Révai 1943.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Novellák I–III*. Bp.: Szépirodalmi 1957.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 1999.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Összes novellája*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Helikon 1994.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Összegyűjtött versei*. Bp.: Szépirodalmi 1980.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Összes regényei*. Bp.: Szukits Könyvkiadó 2003.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Sötét bűjőcska*. S.a.r. RÉZ Pál. Bp.: Szépirodalmi 1974.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szabadkikötő. (Esszék a világirodalomból)*. Szerk. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 2006.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tengerszem. (77 történet)*. Bp.: Révai 1936.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tere-fere. Kosztolányi Dezső írásai a Bács megyei Naplóból 1923–1926*. S.a.r. BOTKA Ferenc. Bp.: Balassi – Újvidék: Fórum 2004.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tükörfolyosó. (Magyar írókról)*. Szerk. RÉZ Pál. Bp.: Osiris 2004.

## HIVATKOZOTT SZÉPIRODALOM

- ESTERHÁZY Péter: *Esti*. Bp.: Magvető 2010.
- KÁNYÁDI Sándor: *Halottak napja Bécsben*. In Uő: *Isten háta mögött – Egyberostált versek és műfordítások II*. Szerk. TARIÁN Tamás. Bp.: Helikon 2008. 12.
- KARINTHY Frigyes: *Így írtok ti*. Vál. SZÁSZ Imre. Bp.: Szépirodalmi 1954.
- MÁRAI Sándor: *Az igazi*. Bp.: Helikon 2004. 164.
- MIKSZÁTH Kálmán: *Nem kell mindent tudni. Elbeszélések 1895–1906*. Vál. FÁBRI Anna. Bp.: Osiris 2001.
- SIENKIEWICZ, Henryk: *Quo vadis*. (Ford. MÉSZÁROS István.) Bp.: Európa 1983.

## KOSZTOLÁNYI DEZSŐ MŰVEINEK SZAKIRODALMÁBÓL

- ÁDÁM Anikó: *Kosztolányi a nevekről. Összeállítás Kosztolányi írásaiból.* In Helikon 1992/ 3-4. 389-399.
- ANGYALOSI Gergely: *A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában.* In Literatura 1986/ 1-2. 9-15.
- BABITS Mihály: *Az irodalom karácsonya.* In Nyugat 1913. I. 81-85.
- BABITS Mihály: *Könyvről könyvre.* In Nyugat 1933/12. 688-689.
- BABITS Mihály: *Kosztolányi.* In Nyugat 1936. II. 395-401.
- BARÁTH Ferenc: *Kosztolányi Dezső.* Zalaegerszeg: Pannónia 1938.
- BEDNANICS Gábor: *Felülvizsgálat és rekultiváció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában.* In „egy csonk maradhat” *Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmából.* Szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, HORVÁTH Csaba, SZITÁR Katalin, TÖRÖK Lajos. Bp.: Ráció 2004. 119-133.
- BENGI László: *Az elbeszélés kihívása.* Bp.: Fiatal Írók Szövetsége 2000.
- BENGI László: *Modalitás és önértelmezés viszonya a Tengerszem egy ciklusában – Kosztolányi Dezső: Egy asszony beszél.* In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 240-258.
- BENGI László: *Önreflexív prózatechnika és polivalens jelentésstruktúra Kosztolányi Dezső Házi dolgozat című novellájában.* In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 224-227.
- BEZDÁN Györgyi: *„Mögötte, láthatatlan uszály, lebegett a végtelenség”. Hiány és hallgatás – Közelítések a transzcendencia felé Kosztolányi Dezső Nero, a véres költő című regényében.* In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 61-78.
- BODNÁR György: *A lélektan, a fantasztikum és a regény igazsága.* In *Uő: Jövő múlt időben.* Bp.: Balassi 1998. 30-38.
- BODNÁR György: *A pszichológiai ábrázolástól a létregényig. Kosztolányi Dezső regényei.* In *Uő: Jövő múlt időben.* Bp.: Balassi 1998. 40-50.
- BÓNUS Tibor: *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról. Kosztolányi Dezső:* Pacsirta. Bp.: Ráció 2006.
- BORI Imre: *Kosztolányi Dezső.* Újvidék: Forum 1986.
- CSÚRI Károly: *Az ismétlődés strukturáló szerepe (Kosztolányi Dezső: Caligula).* In *Uő: Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés köréből.* Bp.: Tkvk. 1987.
- DOBOS István: *Metafiktív olvasás és intertextualitás. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól.* In *Uő: Az irodalomértés formái.* Debrecen: Csokonai 2002. 177-206.
- Hajnali részegség.* Szerk. FÜZFA Balázs. Szombathely: Savaria University Press 2010.
- HIMA Gabriella: *Kosztolányi és az egzisztenciális regény. (Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata).* Bp.: Akadémiai 1992.
- HIMA Gabriella: *Szövegek párbeszéde. (Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula).* Bp.: Széphalom Könyvműhely 1994.
- JIN-IL, Yoo: *Kosztolányi novellisztikájának félelem-motívumai.* Bp.: Littera Nova 2003.
- JIN-IL, Yoo: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai.* Bp.: Littera Nova 2003.
- JÓZSEF Attila: *Kosztolányi Dezső.* In *József Attila összes művei III.* Bp.: Akadémiai 1958. 167-170.
- JUHÁSZ Tamás: *Kosztolányi novellatípusai.* In „Számadás” – *Kosztolányi Dezső születésének 100. évfordulójára. (Az életműről tartott tudományos ülésszak előadásai és a hallgatói pályázat díjnyertes dolgozatai).* Bp.: ELTE 1985. 132-145.

- KARINTHY Frigyes: *Kosztolányi Dezső*. In Uő: *Írások írókról*. Békéscsaba: Tevan 1918. 3–18.
- KARINTHY Frigyes: *Az ötvenéves Kosztolányi*. In Nyugat 1935. I. 265–272.
- KELEMEN Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Bp.: Akadémiai 1981.
- KIRÁLY István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Bp.: Szépirodalmi 1986.
- KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp.: Akadémiai 1979.
- LENGYEL András: „Csillogó felületek gyöngyhalásza” (*Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai”*). In Uő: *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány 2000. 54–99.
- LENGYEL András: *Nietzsche, Freud, Kosztolányi. (Az én-integritás bomlásának gondolkodástörténetéhez)*. In Uő: *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány 2000. 164–189.
- MAGYARLAKY Józsefné: *Kosztolányi névválasztása novelláiban*. In Névtudomány és művelődéstörténet 303–306.
- MARGÓCSY István: *A szegény kisgyermek panaszai*. In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 49–54.
- MÁRTONFFY Marcell: *Az én exodusa és az emlékezet iróniája. Kosztolányi: Esti Kornél, Tizennyolcadik fejezet*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 216–223.
- MÁRVÁNYI Judit: *A novellista Kosztolányi*. In *KOSZTOLÁNYI Dezső: Kulcs*. Bp.: Szépirodalmi 1977.
- MENYHÉRT Anna: *Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 37–46.
- MOLNÁR Gábor Tamás: *Költőiség, köznapiság, konvenció. Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli*. In *Hang és szöveg. (Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben)*. Szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Osiris 2003. 187–201.
- NÉMETH G. Béla: *Az önhitt ismeret ellenében. Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái*. In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 118–119.
- NÉMETH G. Béla: *Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme*. In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 16–27.
- NÉMETH László: *Kosztolányi Dezső*. In Uő: *Készülődés I*. Bp.: Magyar Élet 1941. 311–322.
- OLÁH Szabolcs: *Az arcképfestőről, aki fogalmakkal bibelődik, de amit mond, csupa test. A régi magyar szövegeket olvasó Kosztolányiról*. In *Hang és szöveg. (Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben)*. Szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Osiris 2003.
- PALKÓ Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső. Kosztolányi Dezső: Esti Kornél*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 188–197.
- PÉCZELY Dóra: „E.S.T.I. – Kérdés”. *Az Esti Kornél-szövegek kiadásának problémái*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 178–187.
- POMOGÁTS Béla: *Kosztolányi-képünk változásai*. In *Üzenet* 1985/ 2-3. 163–168.
- POSZLER György: *A homo ludens hősiessége. Öt vonás Kosztolányi arcképehez*. In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 167–176.

- RÁBA György: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Bp.: Akadémiai 1969.
- RÁBA György: *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé. Babits és a százéves Nyugat költői*. Bp.: Argumentum 2008.
- RÓNAY László: „Ki volt ez a varázsló?” *Kosztolányi Dezső a vallomások és emlékezések tükrében*. Kosmosz 1985.
- RÓNAY László: *Kosztolányi Dezső*. Bp.: Gondolat 1977.
- SCHÖPFLIN Aladár: *Kosztolányi Dezső novellái*. In *Nyugat* 1936. 463–465.
- SZAUDEK József: *A Hajnali részegség motívumának története*. In *Uő: A romantika útján*. Bp. 1961. 438–452.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 158–177.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 259–271.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Műfajok a kánon peremén (Levél és napló Kosztolányi életművében)*. In *Uő: Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai 1998. 156–169.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben*. In *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Szerk. MÉSZ Lászlóné. Bp.: TkvK. 1987. 55–65.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram 2010.
- SZILÁGYI Zsófia: *A „feltámadó” Esti Kornél. (Esti Kornél, Rév Zoli, Lemúr Miki)*. In *Alföld* 2004/ 1. 62–81.
- SZILÁGYI Zsófia: *Aranyársarkány = arany + sár? Egy regénycím nyomában*. In *Literatura* 1996/ 2. 201–215.
- SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Bp.: ELTE 2000.
- SZITÁR Katalin: *A szótól a szövegig és a betűig. Kosztolányi Dezső: Fánika*. In *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Szerk. SZITÁR Katalin. Bp.: Argumentum 2004. 223–233.
- SZITÁR Katalin: *Caligula – álom – álarc. Narráció és jelentésalkotás a szöveg nyelvi elemei felől nézve Kosztolányi Caligula című novellájában*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Anonymus 1998. 228–239.
- TÓTH ÁRPÁD: *Kosztolányi versei*. In *Nyugat* 1921. I. 128–130.
- THOMKA Beáta: *A metafora, az „érzéki ábrázolat”, a sugalmazás narrációja és Kosztolányi korai elbeszélő formái*. In *Üzenet* 1985/2-3. 93–104.

## ÁLTALÁNOS IRODALOMTUDOMÁNY

- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* I–III. Főszerk. BENKŐ Loránd. Bp.: Akadémiai 1967, 1970, 1976.
- BAHTYIN, Mihail: *A szó a költészetben és a prózában*. In *Uő: A szó esztétikéje. (Válogatott tanulmányok)*. (Ford. KÖNCZÖL Csaba). Bp.: Gondolat 1976. 173–215.
- BAL, Mieke: *Látvány és narratíva egyensúlya*. (Ford. HARTVIG Gabriella). In *Narratívák 1*. Szerk. THOMKA Beáta. Bp.: Kijárat 1998. 155–182.
- BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*. In *Uő: A szöveg öröme*. Bp.: Osiris 1996.
- BENVENISTE, Émile: *Szubjektivitás a nyelvben*. (Ford. Z. VARGA Zoltán). In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla. Bp.: Osiris 2002. 59–64.



- BEZECZKY Gábor: *A jelentésteremtő metafora*. In Helikon 1990/ 4. 379–389.  
*Bibliai nevek és fogalmak*. Primo Kiadó é. n.
- BLACK, Max: *A metafora*. (Ford. MELIS Ildikó). In Helikon 1990/ 4. 432–447.
- BLANCHOT, Maurice: *Nietzsche és a töredékes írás*. (Ford. ÁDÁM Anikó). In *Athenaeum* 1992/ 3. 57–77.
- BORSCHÉ, Tilman: *Natur-Sprache. Herder – Humboldt – Nietzsche*. In *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*. Hrsg. von Ernst BEHLER, Eckhard HEFTRICH, Wolfgang MÜLLER-LAUTER. Berlin – New York: de Gruyter 1994.
- BULGAKOV, Szergej: *A tulajdonnév*. (Ford. BAGI Ibolya). In Helikon 1992/ 3-4. 447–458.
- CASSIRER, Ernst: *Nyelv és mítosz*. (Ford. SARANKÓ Márta). In Helikon. 1992/ 3-4. 435–446.
- CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. (Ford. SZÉLES Csongor). In Helikon 2000/3. 370–389.
- DE MAN, Paul: *A trópusok retorikája (Nietzsche)*. In Uő: *Az olvasás allegóriái*. (Ford. FOGARASI György). Szeged: Ictus-JATE 1999. 142–162.
- DE MAN, Paul: *A meggyőzős retorikája (Nietzsche)*. In Uő: *Az olvasás allegóriái*. (Ford. FOGARASI György). Szeged: Ictus-JATE 1999. 163–180.
- DE MAN, Paul: *Idő és történelem Wordsworth-nél*. In Uő: *Olvasás és történelem*. (Ford. NEMES Péter) Bp.: Osiris 2002. 208–236.
- DE MAN, Paul: *Az időbeliség mintái Hölderlin Wie wenn am Feiertage... című versében*. In Uő: *Olvasás és történelem*. (Ford. NEMES Péter). Bp.: Osiris 2002. 153–179.
- DE MAN, Paul: *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*. In Uő: *Olvasás és történelem*. (Ford. NEMES Péter) Bp.: Osiris 2002. 73–97.
- FARYNO, J.: *A szöveg szerepe az irodalmi műben*. (Ford. SZILÁGYI Zsófia). In Helikon 1999/ 1-2. 151–179.
- FARYNO, Jerzy: *К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах. (Пушкин, Евтушенко, Цветаева)*. Poznań: Studia Rossica Posnaniensia, zeszyt 2. 1971. 3–28.
- FORGÁCS Tamás: *Magyar szólások és közmondások szótára. Mai nyelvünk állandósult szókapcsolatai példákkal szemléltetve*. Bp.: Tinta 2004.
- FÓNAGY Iván: *A metafora és a nyelv*. In Uő: *A költői nyelvről*. Bp.: Corvina é. n.
- FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* In *Világosság* 1981/7. Melléklet 26–35.
- FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, Freud, Marx*. (Ford. ANGYALOSI Gergely). In *Athenaeum* 1992/3. 157–171.
- FREJDENBERG, Olga: *Motívumok*. (Ford. HERMANN Zoltán). In Helikon 1999/ 1-2. 55–62.
- GADAMER, Hans-Georg: *A szó igazságáról*. (Ford. POPRÁDY Judit). In Uő: *A szép aktualitása*. Bp.: T-Twins Kiadó 1994. 111–141.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. (Ford. BONYHAI Gábor). Bp.: Gondolat 1984.
- GENETTE, Gerard: *Az elbeszélő diszkurzus*. (Ford. SEPEGHY Boldizsár). In *Az irodalom elméletei I*. Szerk. THOMKA Beáta. Pécs: JATE-Jelenkor 1996. 61–98.
- GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*. (Ford. BURJÁN Monika). In Helikon 1996/1-2. 82–90.
- GOODMAN, Nelson: *A művészet nyelvei (részletek). A metafora mint másodállás*. (Ford. KÁLMÁN C. György). In Helikon 1990/ 4. 422–431; 478–482.
- GRÁNITZ István: *A szó belső formája Potebnya nyelvészeti poétikájában*. In Helikon 1992/ 3-4. 379–388.
- GRAVES, Robert: *A görög mítoszok*. Európa 1970.
- HAMILTON, Edith: *Görög és római mitológia*. Holnap 1992.
- HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum*. In Uő: *Arkhai és más esszék*. Szentendre: Medio 2000. 280–341.
- HOMÉROSZ: *Íliász*. (Ford. DEVECSERI Gábor).



- HORVÁTH Géza: *A szó és a szerző*. In Helikon 1999/ 1-2. 218–228.
- HORVÁTH Kornélia: *A versritmustól a diszkurzív alanyiságig. (Puskin: Madárka)*. In *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Szerk. SZITÁR Katalin. Bp.: Argumentum 2004. 21–28.
- HORVÁTH Kornélia: *A versről*. Bp.: Kijarat 2006.
- HORVÁTH Kornélia: *Elbeszélői hang és metaforizációs folyamat (A bábaszéki intelligencia funkciója a Szent Péter esernyőjében)*. In *A XIX. század vonzásában. Tanulmányok T. Erdélyi Ilona tiszteletére*. Piliscsaba: PPKE BTK 2002. 74–95.
- HORVÁTH Kornélia: *Etimológia a költői nyelvben (A. Potebnya nyelvszemléletének irodalomtudományi perspektívái)*. (Kézirat).
- HORVÁTH Kornélia: *Nyelv és szubjektum a lírában. (Oszip Mandelstam és József Attila költészetéből vett példákkal)* In *A szótól a szövegig és tovább...* Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. Szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István. Bp.: Argumentum 1999. 165–202.
- HORVÁTH Kornélia: *Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*. Bp.: Krónika Nova 2000.
- HORVÁTH Mária: *Sárszeg. Adalékok az írói (irodalmi) helynévadáshoz*. In Nyr [1959] LXXXIII. 423–428.
- HÖDL, Hans Gerald: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1997.
- HUIZINGA, J.: *Homo ludens* (Ford. MÁTHÉ Klára). Athenaeum 1944.
- HUMBOLDT, W. von: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. § 9. Natur und Beschaffenheit der Sprache überhaupt*. In *Gesammelte Werke*. 6. Bd.
- HUMBOLDT, W. von: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról*. In Uő: *Válogatott írásai*. (Ford. RAJNAI László). Bp.: Európa 1985. 69–116.
- ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. (Ford. MOLNÁR Gábor Tamás). Bp.: Osiris 2001.
- IVANOV V. V.: *Nyelv, mítosz, kultúra*. (Ford. KOVÁCS Zoltán, OROSZ István). Bp.: Gondolat 1984.
- JAKOBSON, Roman: *A nyelv működésben*. In Uő: *A költészet grammatikája*. (Ford. ALBERT Sándor). Bp.: Gondolat 1982.
- Jelképtár*. Szerk. HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György. Bp.: Helikon 1994.
- KIBÉDI VARGA Áron: *Kép és retorika*. In Uő: *Szavak, világok*. Pécs: Jelenkor 1998. 145–151.
- KERÉNYI Károly: *Az égei ünnep*. Bp.: Kráter Műhely Egyesület 1995.
- KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Bp.: Gondolat 1977.
- KOVÁCS Árpád: *A gogoli szövegmű (A köpönyeg írva és olvasva)*. In *A szótól a szövegig és tovább...* Szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István. Bp. 1999. 259–270.
- KOVÁCS Árpád: *A költői beszédmod diszkurzív elmélete*. In *A szótól a szövegig és tovább...* Szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István. Bp. 1999. 11–66.
- KOVALOVSKY Miklós: *Az író és a nevek*. In Nytud. Ért. [1970] 70. sz. 167–171.
- KOVALOVSKY Miklós: *Nevek holdudvarában*. In NévtÉrt. [1991] 13. sz. 7–14.
- KOVALOVSKY Miklós: *Az irodalmi névadás*. In Helikon 1992/ 3-4. 504–522.
- Kölcsey Ferenc minden munkái. Versek és versfordítások*. S.a.r. SZABÓ G. Zoltán. Bp.: Universitas 2001.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A nyelv mint alkotótárs*. In Uő: *Beszédmod és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Bp.: Argumentum 1996. 228–310.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Nietzsche – az ezredfordulón. A „végtelen interpretáció” történetisége: nyelviség és antropológia között*. In Uő: *Szöveg – medialitás – filológia. Költészet-történet és kulturalitás a modernségben*. Bp.: Akadémiai 2004. 15–49.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – SZIRÁK Péter: *Alakzatváltások az irodalmi modernségben*. In *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. Szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Bp.: Osiris 2003. 7–25.
- LACAN, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. (Ford. ERDÉLY Ildikó, FÜZESSÉRY Éva). In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla. Bp.: Osiris 2002. 65–69.
- LACZKÓ Sándor: *A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-1995-ig*. In KÖSZEGI Lajos (vál., szerk.): *Nietzsche-tár. Szemelvények a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*. Veszprém 1996. 563–588.
- LADÓ János: *Magyar utónévkönyv*. Bp.: Akadémiai 1978.
- LOTMAN, J. M.: *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében*. (Ford. KLUJBER Anita). In *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerk. V. GILBERT Edit, KOVÁCS Árpád. Pécs: JPTE 1994. 16–43.
- LURKER, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991.
- Magyar értelmező kéziszótár*. Főszerk. PUSZTAI Ferenc. Bp.: Akadémiai 2003. (2. kiadás)
- Magyar szólástár. Szólások, helyzetmondatok, közmondások értelmező és fogalomkörü szótára*. Főszerk. BÁRDOSI Vilmos. Bp.: Tinta 2003.
- MEKIS Péter: *Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi szellem felett*. In *Világosság* 2003/ 11-12. 267–274.
- Mitológiai enciklopédia*. Bp.: Gondolat 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. (Ford. TATÁR Sándor). In *Athenaeum* 1992/3. 3–15.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus*. (Ford., Bev. FÜLEP Lajos). Bp.: Franklin 1910.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*. (Ford. KERTÉSZ Imre). Bp.: Európa 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Bd. 1. Köln: Könnemann 1994.
- Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von OTTMANN, Henning. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*. (Ford. FARKAS Zsolt). In *Az irodalom elméletei. IV.* Szerk. THOMKA Beáta. Pécs: Jelenkor 1997. 5–49.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Rhetorik*. In Uő: *Philologica 2*. (Hrsg. CRUSIUS, Otto). Leipzig: Kröner 1912. 237–268. (Nietzsche's Werke, XVIII. Band).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (Zusammenhängende Niederschrift). In Uő: *Nachgelassene Werke aus den Jahren 1872/73 – 1875/76*. Leipzig: Neumann 1903 (2. neugestellte Ausgabe). 189–207. (Nietzsche's Werke, X. Band).
- Ókori Lexikon*. Szerk. PECZ Vilmos (Bp.: Franklin Társ. 1902) Bp. 1985.
- Omerou umnoi. A homéroszi himnuszok Hermészhez, Pánhoz, Dionysoszhoz*. Bev. KERÉNYI Károly Bp.: Officina 1939.

- POTEBNYA, Alekszandr: *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés. A költői műalkotás három összetevője.* (Ford. HORVÁTH Kornélia). In *Poétika és nyelvelmélet.* Szerk. KOVÁCS Árpád. Bp.: Argumentum 2002. 147–156.
- POTEBNYA, Alekszandr: *Költészet. Próza. A gondolat összesűritése.* (Ford. HORVÁTH Géza). In *Helikon* 1999/ 1-2. 36–54.
- RICOEUR, Paul: *A metaforikus folyamat.* (Ford. MÁRTONFFY Marcell). In *Uő: Bibliai hermeneutika.* Bp.: Hermaneutikai kutatóközpont 1995. 89–113.
- RICOEUR, Paul: *A szöveg és az olvasó világa.* (Ford. JENEY Éva). In *Uő: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Bp.: Osiris 1999. 310–352.
- RICOEUR, Paul: *A narratív azonosság.* (Ford. SEREGI Tamás). In *Narratívák 5.* Szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta. Bp.: Kijarat 2001. 15–25.
- RICOEUR, Paul: *Az apaság – A látomástól a szimbólumig.* (Ford. SZÁVAI Dorottya). In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből.* Szerk. SZÁVAI Dorottya. Bp.: Kijarat 2007. 236–263.
- SCHMID, Wolf: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában. Anton Csehov novelláiból származó példakkal.* (Ford. SÁNDORFI Edina, HORVÁTH Kornélia). In *Helikon* 1999/ 1-2. 180–207.
- Szentek élete.* Bp.: Az apostoli szentszék könyvkiadója. é. n.
- SZILÁGYI Zsófia: *A vers és a próza dichotómiájáról: hangismétlődés és költői szemantika a prózaszövegben.* In *Helikon* 1999/ 1-2. 229–241.
- SZILÁGYI Zsófia: „volt benne valami különös”. *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye.* Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó 2002.
- SZILI József: *Arany hogy istenül. (Az Arany-líra posztmodernsége).* Bp.: Argumentum 1996.
- SZITÁR Katalin: *Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről.* In *Literatura* 1996/ 1. 95–105.
- SZITÁR Katalin: *A történetelbeszéléstől az önkimondó szövegig.* In *A szótól a szövegig és tovább...* Szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István. Bp. 1999. 333–356.
- SZITÁR Katalin: *Tündék és Etelkák – Babits Vörösmarty-képéhez.* In *Hagyomány és kánon. A Nyugat első száz éve.* Szerk. CZETTER Ibolya, JUHÁSZ Andrea, KOVÁCS Ágnes, Szombathely: Savaria University Press 2009. 56–64.
- SZMIRNOV, Igor: *Úton az irodalom elmélete felé.* (Ford. SZILÁGYI Zsófia). In *Helikon* 1999/ 1-2. 109–151.
- SZMIRNOV, Igor: „Arkhimédész fürdőkádja”. In *Uő: Lét és alkotás.* (Ford. KUKUCSKA Csilla). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2000. 85–109.
- SZMIRNOV, Igor: *A rövidség értelme.* (Kézirat. Ford. SZITÁR Katalin)
- Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből.* Szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin. Bp.: Kijarat 2003.
- TVERDOTA György: *A születő szó és a használt szó.* In *Literatura* 1986/ 1-2. 174–198.
- Vers – Rítmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből.* Szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin. Bp.: Kijarat 2006.
- Világirodalmi Lexikon.* Bp.: Akadémiai 1970–1996.
- WAHL, Francois: *A szöveg mint produktivitás.* (Ford. KOVÁCS Tímea). In *Helikon* 1996/ 1-2. 10–13.
- WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete.* (Ford. SZILI József). Bp.: Osiris 2006.
- ŽMEGAČ, Viktor: *Az intertextualitás válfajai.* (Ford. KATONA Tünde, KERÉKES Gábor). In *Literatura* 1991/3 215–223.

## A TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE

- GYÖRFI LÍVIA: *A szubjektum önkeresése – Hős, elbeszélő és diszkurzív alany viszonya Kosztolányi Dezső Miklóská című novellájában.* In *Tudományos diákköri dolgozatok.* Szerk. HARGITTAY Emil. Piliscsaba: PPKE-BTK 2003. 97–122.
- GYÖRFI LÍVIA: *A szubjektum önkeresése – Hős, elbeszélő és diszkurzív alany viszonya Kosztolányi Dezső Miklóská című novellájában.* In *Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből.* Szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin. Bp.: Kijárat 2003. 99–23. (másodközlés)
- GYÖRFI LÍVIA: *A tükör által születő szubjektum. Kosztolányi Dezső A játék című verséről.* In *Alföld* 2005/8. 88–101.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Az önértelmezés útjai. (Kosztolányi Dezső A játék.)* In *Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből.* Szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin. Bp.: Kijárat 2006. 189–208.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Haláltudat és alkotás – A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel című versében.* In *Mester és Tanítvány.* 2009. augusztus (23. szám) 173–182.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Nyelviség és autopoézis: a költői önreflexió lehetőségei az Esti Kornél-versekben.* In *Hagyomány és kánon. A Nyugat első száz éve.* Szerk. CZETTER Ibolya, JUHÁSZ Andrea, KOVÁCS Ágnes. Szombathely: Savaria University Press 2009. 96–110.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Szövegváltozatok egy témára. (Kosztolányi Dezső: Hályogműtét, Mikszáth Kálmán: A hályog-kovács).* In *Elbeszélés és prózanyelv.* Szerk. HORVÁTH Kornélia. Bp.: Ráció 2010. 125–142.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Motivikus párhuzamok Kosztolányi Dezső: Játék első szemüvegemmel és Hajnali részegség című verseiben.* In *Hajnali részegség. (A tizenkét legszebb magyar vers 6.)* Szerk. FÜZFA Balázs. Szombathely: Savaria University Press 2010. 204–220.
- ÉRFALVY LÍVIA: *A motivált szójelentéstől a konvencionális megnevezésig. Kosztolányi Dezső és Friedrich Nietzsche nyelvelméletének analóg vonásai.* In *Retorika – Irodalom – Poétika.* (Pázmány Irodalmi Műhely – Tanulmányok). Szerk. RADVÁNSZKY Anikó. Piliscsaba: PPKE BTK 2011. 217–234.
- ÉRFALVY LÍVIA: *Tropológikus működésmód Kosztolányi Dezső Nero, a véres költő című regényében.* In *Iskolakultúra* 2011/4–5. 75–89.

