

Elmondanám ezt néked. Ha nem annád.
Múlt éjszaka — háromkor — abba-
a munkát.
Te is felküdtem. Ami a gép az egyben
zörgött tovább, kattogva-zugva nagyban,
csak forgolódtam dühösen az ágyon,
nem jött az álom.
Hittam pedig, hogy én, bulvár szókkal,
szóval olvasd meg, hogy én, bulvár szókkal,
szóval olvasd meg, hogy én, bulvár szókkal,

A tizenkét legszebb magyar vers

6.

Hajnali részezség

HAJNALI RÉSZEGSÉG

Programvezető és sorozatszerkesztő:

Fűzfa Balázs

Hajnali részegség

Az Újvidéken, 2010. április 23–25-én rendezett
Hajnali részegség-konferencia szerkesztett és bővített anyaga

Alkotószerkesztő:

Fűzfa Balázs

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
SZOMBATHELY – 2010

A *Hajnali részegség*-konferencia és -kötet kiemelt támogatói:

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



SZÜLŐFÖLD ALAP



A NYUGAT-MAGYARORSZÁGI EGYETEM
SAVARIA EGYETEMI KÖZPONTJÁNAK
HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZATA



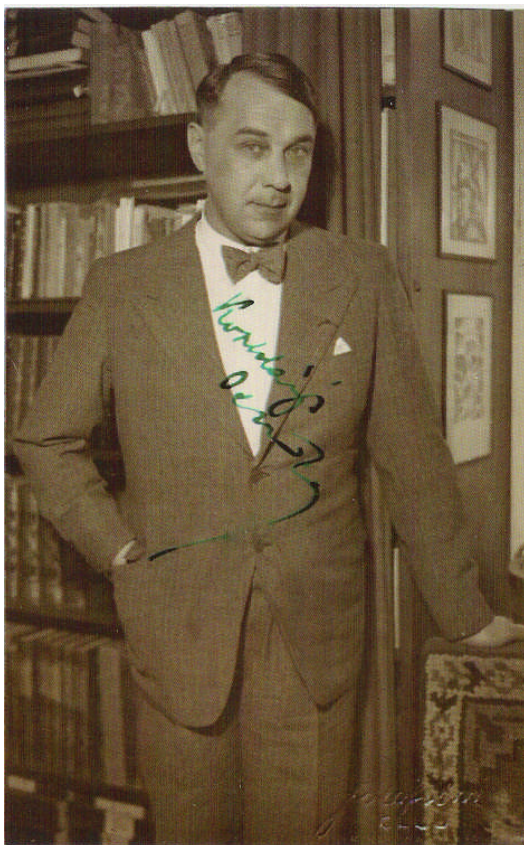
További rendszeres támogatóink:

A Babeş–Bolyai Tudományegyetem Szatmárnémeti
Kihelyezett Tagozata ■ A Nyugat-magyarországi Egyetem
Bölcsészettudományi Karának Tudományos Bizottsága
Pedagógiai Szolgáltató Központ, Szombathely ■ Petőfi Irodalmi
Múzeum, Budapest ■ Savaria University Press Alapítvány
Szatmárnémeti Pro Magiszter Társaság ■ Vas Megye Közgyűlése

Külön köszönjük

az Észak-bácskai Magyar Pedagógusok Egyesülete,
De Negri Ibolya, Horváth Róbert, Ifj. Horváth Róbert, Faragó
Kornélia, Fazekas Bence, Fűzfa Bence, Fűzfa Máté, Fűzfa Zsolt,
Galambos Tamás, Jordán Tamás, Móra Regina és Nyitrai Kata
nélkülözhetetlen segítségét.

© A szerkesztő és a szerzők, 2010



A költő Kolozsvárott, 1934-ben

(FORRÁS: *Halkan szítál a tört fény. Kosztolányi Dezső összes fényképe*,
összeáll., szerk., utószó KOVÁCS Ida, Bp., Petőfi
Irodalmi Múzeum, 2006)

Kosztolányi Dezső

HAJNALI RÉSZEGSÉG

*Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.
Mult éjszaka – háromkor – abbahagytam
a munkát.*

*Le is fekuđtem. Ám a gép az agyban
zörgött tovább, kattogva-zúgva nagyban,
csak forgolódtam dühösen az ágyon,
nem jött az álom.*

*Hívtam pedig, így és úgy, balga szókkal,
százig olvasva s mérges altatókkal.*

Az, amit írtam, lázasan meredt rám.

Izgatta szívem negyven cigarettám.

Meg más egyéb is. A fekete. Minden.

*Hát fölkelek, nem bánom az egészet,
sétálgatok szobámba le-föl, ingben,
körüítem a családi fészeket,
a szájakon lány, álombeli mézek
s amint botorkálok itt, mint a részeg,
az ablakon kinézek.*

Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?

Te ismered a házam,

*s ha emlékezni tudsz a
hálószobámra, azt is tudhatod,
milyen szegényes, elhagyott
ilyenkor innen a Logodi-utca,
ahol lakom.*

Tárt otthonokba látsz az ablakon.

*Az emberek feldöntve és vakon,
visszaintesen fekuúsznek,
s megforduló szemük kancsítva néz szét
ködébe csalfán csillogó eszüknek,
mert a mindennapos agyvérzegénység
borult rájuk.*

Mellettük a cipőjük, a ruhájuk
s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnék álmodozva,
de – mondhatom – ha így reá meredhetsz,
minden lakás olyan, akár a ketrec.
Egy keltőóra átketyeg a csöndből,
sántítva baktat, nyomban felcsörömpöl,
és az alvóra szól a
harsány riasztó: „ébredj a valóra.”
A ház is alszik, boltan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla
s nem sejtí senki róla,
bogy otthonunk volt-e vagy állat óla.

De fönnt, barátom, ott fönnt a derűs ég,
valami tiszta, fényes nagyszerűség,
reszketve és szilárdul, mint a hűség.
Azt égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,
s a csillagok
lélekező lelke csöndesen ragyog
a langyos őszű
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
és állok egy ablakba, Budapesten.

Én nem tudom, mi történt velem akkor,
de úgy rémlett, egy szárny suhan felettem
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

*Ohyan sokáig
bámultam az égbolt gazdag csodáit,
hogy már pirkadt is keleten s a szélben
a csillagok szikrázva, észrevétlen
meg-meglíbegtek és távolba roppant
fénycsóva lobbant,
egy mennyei kastély kapuja tárult,
körötte láng gyúlt,
valami rebtent,
oszolni kezdett a vendégsereg fent,
a hajnali homály mély
árnyékai közé lengett a báléj,
künn az előcsarnok fényárban úszott,
a házigazda a lépcsőn bucsúzott,
előkelő úr, az ég óriása,
a bálterem hatalmas glóriása
s mozgás, riadt csilingelés, csodás,
halk női suttogás,
mint amikor már vége van a bálnak
s a kapusok kocsikért kiabálnak.*

*Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfoly,
egy messze kékű,
pazar belépő,
mehet magára ölt egy drága, szép nő
és rajt egy ékekő
behintve fénnel ezt a tiszta békét,
a halovány ég túlvilági kékét,
vagy tán egy angyal, aki szűzi
szép mozdulattal csillogó fejékét
hajába tűzi
és az álomnál csendesebben*

*egy arra ringó
könnyűcske hintó
mélyébe lebben
s tovább robog kacér mosollyal ebben,
aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak,
arany konfetti-áporába sok száz
batár kötött, patkójuk fölszíporkeáz.*

*Szájtátva álltam
s a boldogságtól föl-fölkiabáltam,
az égbe bál van, minden este bál van
és most világolt föl értelme ennek
a régi, nagy titoknak, hogy a mennynek
tündérei hajnalba hazamennek
fényes körútjain a végtelennek.*

*Virradtig
maradtam így és csak bámultam addig.
Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél
ezen a földön, mily kopott regéket,
miféle ringyók rabságába estél,
mily kézirat volt fontosabb tenéked,
hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél
és annyi rest éj
s csak most tűnik szemedbe ez az estély?*

*Ötven,
jaj, ötven éve – szívem visszadöbben –
halottjaim is itt-ott, egyre többen –
már ötven éve tiündököl fölöttem
ez a sok élő, fényes égi szomszéd,
ki látja, hogy könnyem mint morzsolom szét.
Szóval bevallom néked, megtörötten
földig hajoltam s mindezt megköszöntem.*

*Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe binnem
s azt is tudom, hogy el kell mennem innen,
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.
Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak,
úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.*

1933

Szerkesztői jegyzet:

A vers szövegét az alábbi kiadás alapján közöljük: KOSZTO-LÁNYI Dezső *Összes versei*, szöveggond. és jegyz. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1995. – Könyvünkben igyekeztünk egységesíteni a tanulmányok hivatkozási rendszerét. Ahol azonban ennek tartalmi jelentősége volt, ott meghagytuk a szerzői szándéknak jobban megfelelő kiemelési, címléírási variánsokat. (*A szerk.*)

$$\dot{U}_t$$

Hernádi Mária

A NAP ÚTJA

Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*, Nemes Nagy Ágnes:
Ekehnáton az égben, Pilinszky János: *Dél*

Nemes Nagy Ágnes:

EKHNÁTON AZ ÉGBEN

Ott minden épp olyan. A bányá.
Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök.
Amint tapintja a mészkőfalat:
bizonytalan a pirkadat.
Mintha belülről hajnalodna,
a sziklák vékony oldalán,
s oly áttetsző a kő, a vas,
mint egy végső kudarc után.

Ott az erdő.
Darabokban jár a köd.
Ötujjasan, mint elhagyott kezek,
vagy fölnyúlnak függőlegesre,
már-már uszályos mozdulat,
s jelentésükig föl nem érve
halványan folynak a földre,
ahogy vonulnak –
ahogy kinőnek és ledőlnek
ezek a felhős, hosszú törzsek,
egy másik erdő jár a fák közt,
s egy másik lombot hömpölyögtet.

Ott alagút a fák alatt.
Sötét füvek, kavics:
keskenyvágányú sín pár, virradatban.

Ott már a nap, jön gőzölögve,
oldalt hasít be a ködökbe,
jön-jön a néma robogás,
fölszikrázik a fű-alatti fém,
szikrázik a reggel,
míg egy bokor-fal váratlan szökik fel,
mert végetér a sín a fű alatt.
És aztán néhány talpfa csak,
mint néhány zökkenő lépés előre –
a tisztáson megáll a nap.

Ott délelőtt. Ott nagy növények.
Ott nem mozdul a nagy kamilla-rét,
közötte néhány vasdarab,
fölötte lépes sűrűség,
fehér küllős növény-napokkal
hullámtalan Tejút és semmi szél.
Mindig. Örökre. Dél.

Pilinszky János:

DÉL

Örökkétartó pillanat!
Vad szívverésem alig győzi csöndjét,
csak nagysokára, akkor is alig
rebben egyet a meglepett öröklét.
Majd újra vár, latolva mozdulatlan,
vadállati figyelme ezt meg azt,
majd az egészet egyből átkutatja,
nyugalmával hol itt, hol ott nyomaszt.
Egy házat próbál végre messze-messze,
méternyire a semmiség előtt
megvillogtatja. Eltökélten aztán,
hirtelen rá egy egész sor tetőt!

Közeledik, jön, jön a ragyogás
egy óriási közérzet egében –
Céltalanul fölvesz egy kavicsot,
és félrenéz a hajdani szemérem.
Mi látnivaló akad is azon,
hogy megérkezik valahol a nap,
és ellep, mint a vér, a melege,
hogy odatartott nyakszirtemre csap –
Emelkedik az elragadtatás!
Várok. Növekvő fényességben
köztem, s egy távol nádas rajza közt
mutál vékonyka földi jelenlétem.

Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség*,¹ Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton az égből*² és Pilinszky János *Dél* című verse az epifánia létélményét a nap érkezésének eseményében realizálja. Kosztolányi versének tárgya a hajnal, az éjszakának a nappalba való átmenete, Nemes Nagy Ágnesé hajnaltól délig követi a nap útját, Pilinszky költeményében pedig a dél, a nap pályájának zenitje jelenik meg. Előadásomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a hasonló élmény hogyan teremt látványt, és hol jelöli ki a lírai szubjektum pozícióját Kosztolányi, illetve a két újholdas szerző szövegében.

(*A látvány*) Mindhárom vers erősen kötődik a külső látványhoz, a valóságelemek tárgyias megjelenítésének hagyományához. Kosztolányi esetében a látvány a sokszínű hajnali égből, melyből egy „bál” víziója bomlik ki. Nemes Nagy Ágnesnél a látvány hangsúlyozottan földi, földközeli, anyagszerű: az ábrázolt táj egy erdős hegyvidék bányával, vasúti sínnel, ahol nemcsak a növények, kövek, fémek tárgyszerűek, hanem a köd és a napfény is. Pilinszky versében a látvány darabokban jelenik meg, ahogy az

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hajnali részegség* = *Kosztolányi Dezső összes versei*, Bp., Osiris, 1997, 496–500.

² NEMES NAGY Ágnes, *Ekhnáton az égből* = *Nemes Nagy Ágnes Összegyűjtött versei*, Bp., Osiris–Századvég, 1995, 106–107.

³ PILINSZKY János, *Dél* = *Pilinszky János összes versei*, Bp., Osiris, 1996, 51.

érkező nap megvilágítja a dolgokat: foltokat, szeleteket hasítva ki belőlük. A házfal, a háztető, a kavics és a nádas nem áll össze tájképpé, inkább olyan, mintha a tudat résein át látnánk ezeket a tájmozaikokat. A „nádas *rajza*” kifejezéssel a szöveg jelzi is a látvány tudat által konstruált mivoltát. A *Hajnali részegség* látomása a szecesszió képi világát idézi, az *Ekhnáton az égben* leírásának tárgyai olyan tömörszerűek, plasztikusak és önmagukban állók, mint egy Cezanne vagy Van Gogh csendélet-elemei, a *Dél* látványvilága pedig absztrakt és töredezett, lelki tájképet leképező ábra, amely leginkább egy Paul Klee-grafikára hasonlít.

(*Jel és jelölt*) A hajnali ég Kosztolányinál az égi bál jele és hordozója: a látvány tehát a látomást „jelenti” a versben, a látomás lesz a látvány „értelme”. A hajnali eget a maga valójában alig-alig látjuk, a konkrét látványt ellepi a látomásos belső képek áradata. Ezek a belső képek azonban nem szakadnak el a külső látványtól, hanem pontról pontra megfeleltethetők annak – a látvány tehát nemcsak ürügye, apropója, hanem mindvégig forrása marad a vízióknak. Nemes Nagy Ágnes versében ezzel szemben mindent a látvány ural, a lírai én csak mint a figyelem forrása van jelen: kizárólag csak láttat, de nem reflektál a látványra. A látvány jelöltje elrejtett: nem más, mint a címbe foglalt mitikus tartalom: *Ekhnáton az égben*. A versciklus címeként is megjelenő Ekhnáton neve a napisten, Aton monoteista kultuszát bevezető egyiptomi fáraó alakját idézi fel, az „égben” helyhatározó pedig a címszeplő megdicsőülésére, „üdvözlésére” utal. A vers leírása ezzel szemben hangsúlyosan „földi” látványelemekből tevődik össze. Ekhnáton tehát olyan módon kerül az égbe, hogy az ég és a föld egymásba olvad, s valójában a földi tárgyak „dicsőülnek meg” a nap fényével elárasztva. Erre a fénybe kerülésre, megdicsőülésre utal a ciklusban közvetlenül az *Ekhnáton az égben* után következő kétsoros vers (*A tárgyak*), amelynek beszélője Ekhnáton, ő mondja a következőket: „Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.” (Kiemelés az eredetiben.)⁴ Pilinszky absztrakt tájképének jelöltje belső, és fokozottan intim

⁴ NEMES NAGY Ágnes, *A tárgyak* = Nemes Nagy Ágnes *Összegyűjtött versei* 108.

történés: a kegyelem érkezése, jelenléte, a misztikus extázis – vagy a vers szavával élve –, az elragadtatás. A vers tere a lírai én belső tere, azé az éné, aki elragadtatott egy nála nagyobb erő által. A töredékesen megjelenő látványelemekben tehát a birtokolság tudatállapota tükröződik.

(*A nap*) Maga a nap Kosztolányi versében nem jelenik meg, csak mindaz, amit a megvilágítottság kívül és belül létrehoz. Ha a láthatatlan nap és az „ismeretlen Úr” között analógiát feltételezünk, ez kirajzolja a vers élményének természetét. Az öröm, a „részegség” önkívületi állapotának oka a szépség: a világ, vagyis a vendégség szépsége és gazdagsága. Ami mindezt lehetővé teszi, az a világosság forrása, a nap, ami nélkül nem létezne a látás – illetve az „ismeretlen Úr”, aki nélkül nem létezne az élet mint vendégség. A vers azonban nem az Urat, nem a napot, hanem ajándékát, a szépséget ünnepli. A nap a versben láthatatlan, az Úr „ismeretlen”, a hajnalodó ég és az élet-vendégség szépsége azonban látható, s mindezt meg kell köszönni valakinek. A látható vezet el tehát a Láthatatlanhoz, aki a hálaadás gesztusában, a hozzá vezető, felé mutató mozdulatban rajzolódik ki. A nap érkezése Nemes Nagy Ágnes versében már Ekhnaton címbeli említése miatt is a várakozás tárgya lesz, majd miután megjelenik, a figyelem fókuszába kerül. A nap először az általa megvilágított tárgyakban, a sziklafalon és a ködben tűnik fel, majd egy alagúton át egy fűvel benőtt, elhagyatott sín páron érkezik meg, akár egy vonat. Ahol a sín párs megszakad, ott áll meg a nap, ott jön el a dél. Ezen a ponton a nap uralomra jut, birtokba veszi a tájat, amely ebben a versben a napot tükrözi, a nap benne válik nyilvánvalóvá. Nem a táj létezik tehát a nap által, hanem inkább a nap a táj által. Ez a szemlélet jelenik meg a ciklus *Ekhnáton jegyzeteiből* című kezdő versében is, ahol Ekhnáton így szólítja meg a napistent, Atont: „Hát lépj vállamra, istenem, / én fölsegítlek. Trónra bukva / támaszkodj majd néhány kerubra.”⁵ Pilinszky-nél a nap mint a „vadállati figyelem” forrása, mint egy kozmikus

⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Ekhnáton jegyzeteiből* = Nemes Nagy Ágnes *Összegyűjtött versei*, 103.

szem jelenik meg, amely azáltal, hogy megvilágítja, fokozatosan birtokba veszi a dolgokat. A birtokba vett vidék belső táj, maga az emberi lélek: „Közeledik, jön, jön a ragyogás / egy óriási közérzet egészben”. Az elragadtatás állapotának leírása – hasonlóan, mint a középkori misztikus költészetben – a szerelmi egyesülés hagyományos képeivel dolgozik: „Céltalanul fölvesz egy kavicsot, / és félrenéz a hajdani szemérem.” A szerelemhez hasonló birtoklás extatikus élménye az énnel a másikba való beleolvadásával az én megsemmisülésének, a halálnak a tapasztalatához is közel kerül. A halál a Pilinszky-versben kivégzésként, tehát gyilkossággént jelenik meg: „Mi látnivaló akad is azon, / hogy megérkezik valahol a nap, / és ellep, mint a vér, a melege, / hogy odatartott nyakszirtemre csap”. A versben tehát a nap aktív, cselekvő, hatalommal bíró princípiumként jelenik meg, amelynek a lírai szubjektum passzívan aláveti, „odatartja” magát. Az „elragadtatás” főnévhez az „emelkedik” ige járul, ami a vízszint emelkedésének asszociációja révén szintén az én passzivitását jelzi, s kiszolgáltatottságát a cselekvő hatalomnak, amely úgy borítja el, akár a megáradt víz.

(*Idő, tér, epifánia*) Mindhárom vers egy epifánia tapasztalatát rögzíti, eltérő azonban a lírai szubjektumok viszonya ehhez a tapasztalathoz. A szent megjelenése eliadei értelemben kilépést jelent a profán időből, s visszatérést az eredet, a szent idejébe, ahol minden teljes és ép, minden azonos önmagával, s az ide visszatérő ember is a maga sértetlen, igazi lényegéhez talál utat.⁶ „...egészen úgy, mint hajdanában rég volt” – mondja a *Hajnali részegség* lírai éneke, amikor a hajnali ég csodáját próbálja szavakba önteni. „Ott minden épp olyan” – olvashatjuk az *Ekehnáton az égben* tájleírásának felütésében. „Örökkévaló pillanat!” – kiált fel a *Dél* lírai szubjektuma.

A *Hajnali részegség* a gyerekkort nevezi meg az eredet idejeként, hasonlóan, mint a *Narancsszínű felhő* című Kosztolányi-novellában, ahol az alkonyati fényekben játszó felhő látványa egy gyerekkori délutánt idéz fel az elbeszélőben, amit vendégségben töl-

⁶ Vö.: ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 72–77.

tött az unokaöccsénél. Az elbeszélés jelenének a látvány okozta eufóriája hasonló, mint a versben: „Szajtátva álltam / a boldogságtól fel-felkiabáltam.” – „Egyszerre olyan mámore és önkívületre fog el a boldogságnak, hogy meg kell állnom, a falba fogóznom, hogy el ne szédüljek. [...] Az öröm váratlanul, orvul ront rám, mint valami gáztámadás.”⁷ A felhő a novellában is a jele valaminek, az elbeszélőt váratlan boldogság fogja el a látványától, s megindítja benne a gyerekkori délutánra való emlékezést. „...ekkor élveztem először egy dalt, ekkor fedeztem föl a hangot, a szagot, a színt, ami nagyszerű, csábító és szívdobogató, az egész életet. Emlékszem, hogy mámorosan és lázasan, pirosra gyulladt füllel késő estig játszottunk, a hajunk összekócolódott, a boldogságtól lerészegedtünk és megnáthásodtunk, s én sírva fakadtam, mikor hazavittek.”⁸ A *Hajnali részegség* víziója hazatérő, búcsúzó bálozókat mutat, a gyerekkorban a maga teljességében megízlelt élet-vendégség a végéhez közelít, ez azonban nem változtat azon a felismerésen, hogy az égben „minden este bál van”, s az eredet teljessége sértetlenül megőrződött, és ilyen értelemben: örök. A Kosztolányi-vers tehát emlékként, múltbeli eseményként rögzíti az epifánia tapasztalatát, amit az elmesélés gesztusa tesz jelenvalóvá: „Elmondanám ezt néked.” A lírai szubjektumot időbeli távolság választja el az élménytől, s az emlékező-reflektáló attitűd lehetővé teszi konklúziók levonását is, ami a vers utolsó szakaszának témája.

Nemes Nagy Ágnes és Pilinszky János versében az epifánia jelen idejű, konklúziók nincsenek. Mindkét szöveg hangsúlyozza a profán idő megállását, az abból való kilépést, vagyis az epifánia pillanatának örökkévalóságát. Ez a pillanat mindkét versben a dél, a nap pályájának zenitje. A Nemes Nagy-vers beszélője térbeli távolságot iktat az epifánia helye és a lírai szubjektum közé a versszakok elején anaforikusan ismétlődő „ott” távolra mutató névmásával. Ezt a távolságot – ahogy a Kosztolányi-versben az

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Narancsszínű felhő* = K. D., *Boldogság, Válogatott elbeszélések*, szerk. OTTLIK Géza, Bp., Móra, 1978., 9.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Narancsszínű felhő* = K. D., *Boldogság, Válogatott elbeszélések*, szerk. OTTLIK Géza, 10.

elmesélés – itt a rámutatás gesztusa hidalja át. Az összesen hétszer megismételt „ott” névmás azonban nem csak rámutat az epifánia helyszínére, de megnevezetlenül, vagyis üresen is hagyja azt: nem tudjuk meg, hol van ez az „ott”. Utal ez arra, hogy bár az epifánia a tér és idő koordinátái között, sőt, azok által, azokban nyilvánul meg, története mégis egyetemes érvényű. Pilinszky versében nincs sem időbeli, sem térbeli távolság: az epifánia helye maga az én. A záró sorok már az extázis élményében meghasadt ént mutatják, akinek „elragadtatott” fele kívülről lát rá arra az énré, ahonnan elragadtatott. „Növekvő fényességben / köztem, s egy távol nádas rajza közt / mutál vékonyka földi jelenléttem.” A mutáló, helyét kereső, egyre törekényebb „földi jelenlét” árnyékként jelenik meg a „nap”, a birtokló hatalom erőterében, ahogy Pilinszkynek *A tengerpartra* című versében is, ahol ez a birtokló hatalom a szerelem: „mint távoli nap, vakít a szívem, / árnyéka vagyunk valamennyien”⁹ – olvashatjuk ott. Mikor a nap delel, eltűnnek az árnyékok. Erre a pillanatra, a teljes odaadottság bekövetkezésére „várakozik” a versbeli szubjektum a „növekvő fényességben”.

(*A megfigyelő én pozíciója*) A Kosztolányi-versben a szemlélődő lírai szubjektum köztes pozíciót foglal el ég és föld között: mielőtt az égre nézne, alvó lakásokat kémlel. Ég és föld mint a kint és a bent, illetve mint a nyitottság és a zártság, végtelenség és határoltóság ellentéte jelenik meg. A szemlélő doboznak, ketrecnek, sőt, a jövő távlatába helyezkedve ólnak látja az éjszakai lakásokat, a „bent” tehát a határoltóság, a bezártság élményével kapcsolódik össze. Az égre, „kifele” nézve az is tudatosul a lírai szubjektumban, hogy a „kint” szemszögéből, a csillagok irányából az ő lakása és az ő pár évtizedre szabott élete is határolt, zárt doboznak látszik, amit az elaludni, vagyis a gyötrő ébrenlétből kiszakadni nem tudás élménye fokoz tovább. A szemlélőt mégis a megfigyelő pozíciója, éjszakai ébersége, rálátása emeli ki a ketrecállapotból, s helyezi köztes pozícióba föld és ég, bent és kint, határolt és végtelen között. Nemes Nagy Ágnes versében a lírai

⁹ PILINSZKY János, *A tengerpartra* = P. J. *Összes versei*, 30.

szubjektum csak mint egy rámutató mozdulat van jelen, melynek eredetét nem, csak a tárgyat látjuk: azt, amire rámutat. Ez a tárgy a földközelen megérkező égi jelenség, a nap, amely maga is földiesen tárgyszerű: „szikrázva”, „gőzölögve”, „zökkenő lépésekkel” érkezik a látvány terébe. Pilinszkynél a versbeli én saját magát mutatja fel úgy, mint a találkozás, az epifánia helyét. A delelő napot nem látomásként, nem is látványként, hanem egy másik, vele szemközt álló tudatként, figyelem-erőtérként, tehát személyként érzékeli. A látványdarabok ennek a tudati térnek a közeledő mozgását rögzítik – a képszeleteket valójában ez a „rebbenő”, „latoló”, „villogtató”, tehát teljességgel uralhatatlan mozgás konstruálja: innen a látvány töredezettsége.

Összefoglalva: Kosztolányinál az elmesélés, Nemes Nagynál a rámutatás, Pilinszkynél a lírai én önfelmutatásának gesztusa közvetíti az epifániát, időbeli illetve térbeli távolságot iktatva az epifánia-esemény és a lírai szubjektum közé, vagy éppen a kettő azonosságát felmutatva. A látvány Kosztolányinál látomássá nő, Nemes Nagynál tárgyas valóságában ragyog fel, Pilinszkynél pedig töredezetté válik „az erősebb lét közelében”¹⁰.

¹⁰ RILKE, Rainer Maria, *Az első elégia*, ford. NEMES NAGY Ágnes = *Rainer Maria Rilke versei*, Bp., Európa, 1983, 233.

Arany Zsuzsanna

A BOLDOGSÁG ÜNNEPE

A Hajnali részegségtől a kórházi beszélgetőlapokig

„– Mi a cél?

– A megsemmisülés.

– Azt hiszed?

– Nem hiszem, hanem minden elmúló napommal jobban és jobban tudom.

– Eszerint a halál a földadatod?

– Nem a halál – arról nem tudom, hogy micsoda, és így nem is törődöm vele –, hanem a meghalás. Ez már rám tartozik. Ezt el kell egyszer intézнем. Ez minden ember egyetlen komoly földadata.”¹¹

A párbeszéd Esti Kornél és vendége – aki föltehetően maga az Ördög – között játszódik le, s akár a sorok szerzőjének nihilista fölfogásáról is árulkodhat. A párbeszéd azonban nem két egymással egyetértő fél között zajlik, hanem ellentétes álláspontok ütköznek. Esti nihilizmusát ugyanis elítéli az Ördög, s szeméretre veti, hogy nem becsüli meg eléggé az Életet: „Tévedsz azonban, amikor ennyire megveted azt, ami körötted van. Én se dicsekszem vele. Elismerem, hogy nem egészen tökéletes. Szerényebbnek kellene lenned. Nem szabad lehetetlent kívánni.”¹²

Kosztolányi nem tette le voksát egyetlen világnézet mellett sem, ugyanakkor voltak olyan meglátásai, melyek sajátos értékrendjének alapját adták. Léteznek olyan fölfogások, melyek több vallásból, filozófiából építkeznek – tudatosan vagy öntudatlanul –, s egyéni gondolatvilágot építenek föl. Kosztolányi nemcsak írónak, költőnek vallotta magát, hanem gondolkodónak is. Erre Németh G. Béla világított rá: „Az emberi megvalósulás lehetősé-

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Vendég* = K. D. *Elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Magyar Helikon, 1965, 913.

¹² KOSZTOLÁNYI, 1965, I. m., 914.

gei nagyon is végesek, főleg mert definitíven véges az emberi élet maga. [...] Kétszeresen tragikus így az emberi lét. Részint mert csak töredékét valósíthatja meg annak az egyes ember, amit életvágya és életakarata, életképelete és életintellektusa megalkotni szeretne, részint és még sokkal-sokkal inkább azért, mert annak a személyiségnek, amely az élet gyönyörűségeiben és szenvedéseiben, eszmélkedéseiben és tapasztalataiban megszerzett ismeretet, megformált magatartást, kimunkált értékeket élő egésszé fogja össze, miután megteremtődött, mint élőnek, mint önmagát érzékelőnek, mint tudatnak el kell múlnia”¹³ – írta. Kosztolányi tizenöt éves korában azonban még a reinkarnáció tanával rokon gondolatokat fogalmazott meg – szkeptikusan ugyan –, mely némi magyarázatot adhat az elmúlásra és az újjászületés mozzanatát is magában foglalja: „Hátha az élet csak egy álom, s nem létező semmi? S hogy mink vagyunk-e? S az emberiség nem végtelen-e? Azért nem tudjuk felfogni magunkat, mert végtelenek vagyunk, egyik a másikból ered s ismét visszatér, s az egész faj egy. Egyik megszületik, meghal, majd újra megszületik. S így igazságszolgáltatás is lehetne, megbüntetni az előbbeni életet önnönmagával.”¹⁴ Mindez nem zárja ki a jelen élethez rendelt tudat pusztulásának – földi perspektívánkból tekintve – rettenetként megélt hipotézisét.

Tudjuk azonban, hogy Kosztolányi figyelme már egész korán nem annyira az újjászületés, mint inkább az elmúlás felé fordult. Amolyan fordított egzisztencialista létet élt – a halál perspektívájából szemlélt élet számára a halál felé haladó, s folyamatosan „arra készülő” élet volt. Tagadta a haladást és a fejlődést. A célélvűséget megkérdőjelezte. „[Kosztolányi szerint] sem az egyéni, sem a közös jövő nem látható előre. [...] Senecát beszélteti maga helyett: »Hogy haladunk-e, mint egyes bölcselők állítják, azt nem hiszem. Az ősember négykézláb mászott, én kocsin repülök [...]

¹³ NÉMETH G. Béla, *Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme*, in: *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 18–19.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–34 = Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1996, 773.

De ez nem haladás. Mind a ketten egyet teszünk: megyünk. Az lenne a haladás, hogyha legyőzhetnénk önmagunkat, itt belül, belátás által, hogyha két édestestvér, ki az örökségen osztozkodik, nem gyűlölné meg egymást halálosan [...] Erre nem tartom az embert képesnek soha.«¹⁵ – foglalja össze Bárány László. Sokan az agnoszticizmus képviselőjének is tekintik Kosztolányit. Az ember legfontosabb feladatának a halál teljesítését tartotta. *Napló*-jának sokat idézett, már-már szállóigévé lett soraiban ekként ír: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a ropant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”¹⁶ A sorokat a Tanácsköztársaság évében róhatta papírra, hiszen a kézirat láttán egyértelművé válik, hogy az 1933–34-es keltezéssel ellátott füzetben ez a részlet egy utólag beragasztott papírlapon szerepel, melyen a datálás az 1919-es évszámot mutatja. Mindezt igazolja az is, hogy előtte a „terroristák kivégzéséről” szól, illetve említi, hogy „a dolog politikai oldala nemigen érdekelt”. A halálhoz fűződő morbid kíváncsiság azonban nem pusztán az 1919-es kivégzések egyikének végignézésében öltött testet Kosztolányinál, hanem már kamaszfejjel is elment unokatestvérével egy ítéletvégrehajtásra. Egy másik, gyorsírással naplóbejegyzéséhez, ahol szintén a meghalás feladatáról szól („Tudom, hogy meg kell halnom. Egy óriási feladat előtt állok s majd én is túlesem rajta, mint annyi millió ember a világ teremtése óta.”), hozzáfűzi a következő, későbbi – föltehetően 1933–34-es – kommentárt: „Ekkor még teljesen egészséges voltam!”¹⁷ Mindez mutathatja, hogy a már beteg ember másként látja korai kacérkodását a halál gondolatával.

¹⁵ BÁRÁNY László, *Korkép és transzcendencia. Kosztolányi és Camus mono-dialogusa*, Irodalomtörténet, 1997/1–2., 181.

¹⁶ KOSZTOLÁNYI, 1996, I. m., 822.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI, 1996, I. m., 821.

Az *Esti*-novellában az Ördög kimondja, amit Kosztolányi is tudhatott: azzal, hogy a halálra készül folyamatosan, épp a lényeket veszi el, amit oly lázasan keresett „égen és földön”. Az Élet pillanatait, csodáit nem fedezi föl, fönt keresi, az égen, mert maga körül, a Földön, nem találja. Amikor azonban a „művészetbe menekül”, megfeledez az arról, hogy nem elsősorban a művészet az, ami a vigaszt s a boldogságot adja, hanem saját maga. Saját belső valósága és gazdagsága, ami a művészet(é)ben objektiválódik.

Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy „élettagadó” lett volna. Több elemző – mint Kiss Ferenc¹⁸ vagy Németh G. Béla – is kiemeli a *Boldogság* című novellát, amikor életfölfogásáról szól. Az, hogy fölfedezte a pillanatok szépségét, kiderül ebből az írásából is, s még számos szövegéből. Elért arra a tudati szintre, ahol az ember már megállapítja: „mindnyájan ábrándozunk arról, hogy valamikor boldogok leszünk. Mit képzelünk el ilyenkor? Többnyire valami állandót, szilárdat, tartóssat. Például egy kastélyt a tenger partján, kert és csöndet körötte, egy nőt, gyermekeket, családot, esetleg pénzt vagy dicsőséget. *Ezek csacsiságok.*”¹⁹ [Kiemelés tőlem – A. Zs.] A novellában aztán leír egy zaklatott vonatutat, aminek a végeredménye csodálatos ébredés, a természet reggele, és egy kellemes reggeli elfogyasztása. A mű végén az elbeszélő megpróbálja meghatározni, mi is a boldogság: „Mindössze oda akarok kilyukadni, hogy a boldogság csak ilyen. Mindig rendkívüli szenvedés tövében terem meg, s éppoly rendkívüli, mint az a szenvedés, mely hirtelenül elmúlik. De nem tart sokáig, mert megszokjuk. Csak átmenet, közjáték. Talán nem is egyéb, mint a szenvedés hiánya.”²⁰

Több értelmező is a gyermekkorral hozza összefüggésbe Kosztolányi boldogság-fogalmát is. Kiss Ferenc a *Boldogság* című novellát elemezve szintén ezt emeli ki, amikor írja: „A többi példában általában szenzuálisabb élményekből fakad ez a különös mámor, de valamennyi egy kivételes alkalom jelenéseit idézi, mindannyiszor váratlanul érkezik ez az alkalom, s a ráocsúdás fo-

¹⁸ KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Budapest, Akadémiai, 1979.

¹⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boldogság* = K. D. *Elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Magyar Helikon, 1965, 908.

²⁰ KOSZTOLÁNYI, 1965, I. m., 910.

lyamatában többször is megjelenik a gyermekkor valamelyik emléke, s ezek áramában az élet ígéretes szépségének élménye.”²¹ Sokan a *Boldog, szomorú dal* szintén idézik, amikor a boldogságkeresés és a gyermekkor – ifjúság –, valamint a művészet kapcsolataról beszélnek. Bárány László így fogalmaz: „Kosztolányi az esztétikai szemléletben tapasztalta meg a mindennapiság fölé rendítő erőt. *Boldog, szomorú dal*ában panaszolta föl, hogy már elveszítette az ifjú poétaként hajdan birtokolt teljességet: »Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon az égben.« A metafizikai birodalom tehát adott lehet számunkra földi életünkben is, és ez nem feltételezi a transzcendenciát. Ám ha ez utóbbi mégis létezik, akkor az esztétikum nyújt belőle ízelítőt.”²² A szomorú az, hogy Kosztolányi folyamatosan visszahull egy alapvetően peszsimista, nihilista vonásokkal bíró agnoszticizmusba. Talán mindezt érzékletesen lefesti az a kijelentése is, amit Sziszüphosz mítoszával kapcsolatban fogalmazott meg. A történetben nem az emberi nagyságot, a kitartás erejét látja meg – azt az erőt, ami minden reménytelenség ellenére is újra képes fölállni és elindulni az ismeretlenbe –, hanem a tragédiát: „Látjátok, Sziszüphosz, a korinthusiak furfangos királya az igazi szenvedő. Ő az erőfeszítések haszontalanságával és végtelenségével példázza a meddő fájdalmat. [...] Sziszüphosz nyilván csak azért szenvedett, mert eszes volt, amint az esztelenek is azért szenvednek, mert esztelenek. Szóval, végül mindenki megjárja.”²³ De Németh G. Béla már a gyermekkori boldogság ábrázolásában is fölfedezi a „végel való szembesülés formáló mozzanatát”.²⁴ Elég csak *A szegény kisgyermek panaszaiban* megjelenő démoni élményekre gondolnunk, hogy ezt elfogadjuk. Az említett léletszeretetet és a halálra való készülést úgy hozza közös nevezőre, hogy az előbbi féltése miatt válik a halál még tragikusabbá: „Voltaképp kevés költőnk

²¹ KISS, 1979, I. m., 561.

²² BÁRÁNY, 1997, I. m., 210.

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Igék a szenvedésről = Sötét bűjőcska*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1974, 200.

²⁴ NÉMETH G. Béla, *Jelentős és jelentőség. Három halálvers – Arany, Reviczky, Kosztolányi*, Kortárs, 2001/4, 73.

ragaszkodott olyannyira az élethez, s féltette azt a pusztulástól vagy valami méltatlan helyzetbe jutástól, mint ő. S amikor a természet haláláról szól szorongva, minden létező, minden kreatúra kikerülhetetlen véges voltát idézte, gyászolta.”²⁵

Több szövege is tanúskodik azonban arról, hogy szeretett volna hitet találni. Talán nem véletlen a gyermekkor megidézése ebből a szempontból sem, hiszen korai naplóiban vallásos élményekről is olvashatunk. Már az 1900-as év eseményeinek leírását is ekként kezdi: „Tehát Isten segítségével fell”²⁶ Ugyanebben az évben, november 15-én szintén Istenhez fohászkodik, nem nélkülözve az önkritikát sem: „Eléd borulok, oh végtelen Isten, eléd borulok, én háládatlan féreg, kicsinységem teljes tudatában s íme leteszem végtelenséged előtt a fegyvert, az *álbölcsészetet*, mellyel elened harcoltam, s mellyel magamat sebesítém meg. Te *vagy*, te örökké és bizonyosan vagy atyám, szentséges istenem! Mily hitvány féreg, mily eltaposni való az ember. A végtelen Istent akkor hívja, mikor már senkije sincs, mikor mindenkiben csalatkozik, mikor mindenki elhagyja, akkor fut az Istenhez!”²⁷ Ez a hit, ami akkor még megvolt, fokozatosan tűnik el lelkéből (vagy rejtőzik el a tudatos én elől), hisz afféle sátánista időszak következik életében, legalábbis amennyire a művek erről tanúskodhatnak. Az 1907-es *Négy fal között* számos dekadens verset tartalmaz. Nem árt azonban megjegyeznünk, hogy e költemények jelentős része korábban keletkezett, tehát az 1900-as, Isten ellen harcoló „álbölcsészet” időszakát is tükrözheti némely strófa. Később azonban a történelmi és a személyes tapasztalatok hatására végül nagyrészt mindenből kiábrándul. Kitör az első világháború, jönnek a forradalmak és a kommün időszaka, Trianon, ami Szabadka elszakadása miatt különösen érzékenyen érinti, unokatestvére, Csáth Géza tragédiája, a politikai tusakodásoknak való áldozatul esés, az Új Nemzedék-beli szerepvállalás zavaros időszaka, egzisztenciális bizonytalanságok s a kiközösítés fájdalma. De olyan

²⁵ NÉMETH G., 2001, *I. m.*

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–34* = K. D., *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1996, 763.

²⁷ KOSZTOLÁNYI, 1996, *I. m.*, 772.

„hétköznapi” események is alakíthatták világlátását, mint az 1918–19-es spanyolnátha kitörése, melynek Karinthy első felesége is áldozata lett. *Naplója* csak alátámaszthatja föltételezésünket: „A spanyolban egymásra állították a koporsókat. Döghalál. Azt hittük, hogy mindennek vége. Nagy okosok a keresztségben.”²⁸ Azonban az addigra már a harmincas éveit taposó férfi hirtelen megáll, s elkezd eszmélkedni, hogy hova is tűnt a *kincs*, ami régen még megvolt, mostanra azonban már sehol sem leli. Ekkor kezd beérni igazán, ekkor kezd el sorozatban megírni regényeit, s ekkorra válnak költeményei is gondolatibbakká.

Hajnali részegség című verse akkor születik, amikor már valóban megjelent az előtte oly sokat idézgetett halál rettenete. A korabeli elbeszélők szerint – orvosok visszaemlékezései és a feleség könyve alapján – Kosztolányi nem tudta, hogy betegsége halálos. Az állítás igazolására és cáfolatára egyaránt hozhatunk föl érveket. Mellette szól, hogy a korban valóban nem volt szokás megmondani a betegnek állapota súlyosságát. Mellette szól az is, amit Kosztolányi Dezsőné következetesen állít az életrajzi könyvében,²⁹ valamint az is, hogy a napilapokban is kíméletesen írnak arról, hogy Kosztolányi kórházban van. Pesten azonban terjedt a pletyka. Az 1934 áprilisi, erdélyi felolvasóköri alkalmával Kosztolányi megint rosszul lett, s Marosvásárhelyen el is ment Czákó József doktorhoz, aki diagnosztizálta a rákot. Molter Károlyék tudták, hogy gyógyíthatatlan beteg, s a visszaemlékezések szerint ezt magától Kosztolányitól, illetve az orvosától tudták meg. Czákó József így emlékezik vissza: „Amikor 1934-ben Kosztolányi Dezső a szanatóriumban vendégem volt, kért, hogy megvizsgáljam. Megállapítottam, szarkómája van. Állapcson és nyakon. Kolozsvárt megállt, mert azonnali műtétet javasoltam. Koleszár operálta Kolozsváron. Írt is utána nekem, valahogy ilyen formában: »Neked köszönhetem azt a néhány évet, amit még élhetek.« A levél sajnos elveszett, s az évekből sem lett sok.”³⁰ Ha megnéz-

²⁸ KOSZTOLÁNYI, 1996, I. m., 812.

²⁹ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938.

³⁰ Idézi MAROSI Ildikó, *Jegyzetek a levelekhez = Molter Károly levelezése 3. 1933–1937*, s. a. r., jegyz. MAROSI Ildikó, Budapest–Kolozsvár, Argumentum–Polis,

zük a kórházi beszélgetőlapokat, láthatjuk, hogy a nagybeteg komédiázással vádolja környezetét, s egyre gyakrabban kéri őket a kegyes halálra, sőt foglalkoztatja az öngyilkosság gondolata is. Ahogy írja e följegyzéseiben: „Végem van, öljetek meg, ne komédiázzatok. (Egy jó oltás) [...] Általános rossz közérzet, köhögés, nyáladás, kedvetlenség. / Adj valamit, de ne bódítót. / Ha nincs javulás, minthogy nincs, öljetek meg csöndesen, mert ez elvihetetlen!”³¹

A *Hajnali részegség* azonban elkísérte a Szent János Kórházba is, ahol utolsó hónapjaiban, gégemetszését követően kezelték. Számos orvos felügyelte, köztük olyan alorvosok és gyakornokok is, akiknek nevét sajnos még a fennmaradt kórházi jegyzékekben sem találtuk. Közülük egyedül Bollobás Béláról tudunk, aki 1979-ben az Élet és Irodalomban jelentette meg visszaemlékezését, egy, a *Hajnali részegséggel* kapcsolatban kialakult vita apropóján. Ahogy írja: „Tüdőosztályokon sok vérvizsgálatot kellett végeznünk, és akarva nem akarva gyakran jártunk vérfoltos fehér köpenyben. Egy alkalommal ilyen öltözékben adtam be neki egy éjszakai gyógyszeradagot. »Gyilkosok vagytok. Csak szívjátok a betegek vérért, de gyógyítani nem tudtok!« Ezekben a hetekben – nem kis szorongással – bőrgyógyászati szigorlatra készültem. A professzornál nehéz volt vizsgázní. Erről panaszkodtam *Neki*, megemlítve, hogy a szigorlótól elvárják a latin diagnózis francia változatát is. »Hogy tudtok ennyire kétségbe esni egy vizsgától? Én megtanulok egy fejezetet a könyvedből, ha te megtanulsz egy verset.« Hogy én melyik fejezetet adtam fel *Kosztolányi Dezsőnek* arra már nem emlékszem, de ő a *Hajnali részegség* kéziratát vette elő abból a papírhalmazból, amelyben csak ő tudott eligazodni. Belementem a játéka.”³² A vita lényegében arról a kérdéstről szólt – amit Réz Pál vetett föl –, hogy a költemény egy sorában hol szerepel egy vessző,

2006, 421. Ezúton mondok köszönetet Marosi Ildikónak azért, hogy fölhívta a figyelmemet erre az epizódra.

³¹ ARANY Zsuzsanna (szerk.), „most elmondom, mint veszttem el”. *Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai* = http://irodalom.elte.hu/mta/kd_besz.html [nyomtatott változata: Pozsony: Kalligram, 2010, megjelenés előtt].

³² BOLLOBÁS Béla, *A beteg Kosztolányi*, Élet és Irodalom, 1979. szept. 8. 2.

illetve a batár-bazár változatokról: „s mozgás, riadt csilingelés, csodás” VAGY: „s mozgás riadt, csilingelés, csodás”; illetve: „arany konfetti-záporába sok száz / batár között, patkójuk fölsziporkáz” VAGY: „arany konfetti-záporába sok száz / bazár között, patkójuk fölsziporkáz”.

A verset számosan elemezték már, utalva a vershelyzetre, a motívumokra, a rimelésre, a hit megjelenésének lehetőségére. Utóbbival kapcsolatban Barabás Judit a következő állítást fogalmazta meg: „A *Hajnali részegség* [...] megszerezte a katartikus szépség élményét, mely akár a mulandósággal való szembenézésre is képessé tesz.”³³ Ugyanakkor azt is megállapítja: „Mintha az a kínzó kétely, mely a *Számadás*-kötet összeállításakor egymás mellé helyezte a *Hajnali részegséget* és a visszavonhatatlannak látszó, címadásában is reménytelenül szikár szöveget – *Ének a semmiről* –, tovább erősödött volna. A transzcendencia lehetősége halványul, mindössze az állandó kérdezés jogát hagyva meg az önmagában álló ember számára.”³⁴ Természetesen a vers alapkérdéséről, az égi bál fölfedezéséről is sokan megemlékeznek, ám azt úgy értelmezik, hogy a földről az égre emeli tekintetét Kosztolányi, s ebből következően minden, ami „földi”, értéktelen lesz. Ez ellentmondana annak, hogy a hétköznapiakban megtalált boldogság s az apró életörömök nem számítanak igazán. Meglátásom szerint azonban nem ezek tagadásáról van szó. „Hát te mit kerestél / ezen a földön, mily kopott regéket, / miféle ringyók rabságába estél, / mily kézirat volt fontosabb tenéked, / hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél és annyi rest éj, / s csak most tűnik szemedbe ez az estély?” Amikor e sorokat olvassuk, nem a földi élet értéktelenségéről van szó, hanem sokkal inkább a társadalmi konvencióknak kényszeresen megfelelni kívánó, épp a lényeg mellett elmenő, s azt észre nem vevő, falanszterlétbe gépiesedett „földi lét” elutasításáról. Az égi bál fölfedezhető lehet akár a természet csodáiban vagy a szeretetben, szépségben, művészetekben is. Amikor az ember elveszíti szeme világát, akkor válik igazán látóvá. A vak ember sokkal érzékenyebb,

³³ BARABÁS Judit, *A készülődés méltósága = Újbold-Évkönyv*, 1991/2, 190.

³⁴ BARABÁS, 1991, I. m., 191–192.

mint látó társai. A vak ember mint metafora mindenütt az igazi „látót” jelenti, a jövőbe látót, a bölcslet vagy épp a költőt is. A beteg ember valami hasonló létállapotba kerülhet. A betegség tanítja meg elfogadni az élet apróbb ajándékait is és megbecsülni azokat. Bob Fosse 1979-es, önéletrajzi ihletésű, *Mindhalálíg zene* (*All that Jazz*) című filmjében fölidézi a halál Elisabeth Kübler-Ross által föllállított stációit. A főszereplő táncos-rendező-koreográfus haldoklik, s halálát is show-műsorra varázsolja vízióiban. E show keretében kap szerepet – s aztán a filmben gyakran ismétlődik, különböző kontextusokban, egyre több jelentésréteggel telítődve – a halál fázisainak elmélete. E fázisokat Polcz Alaine – Kübler-Ross-ra hivatkozva – a következőképp foglalja össze: „1. Tagadás, el nem hívés, 2. Lázadás, keserűség, 3. Alkudozás, 4. Depresszió, 5. Csöndes belenyugvás, elfogadás”.³⁵ Azonban e viselkedésmódok nemcsak a halálra készülő ember reakciói lehetnek, hanem legalább annyira az életében kudarcélményekkel találkozó ember sajátjai is. Nem véletlen, hogy az utolsó stádium az elfogadás, ami az elengedést jelenti, afféle kegyelmi pillanattá átminősülve. S ekkor érkezhet el a „megváltás” is. „A megváltás eszméje, a testen túli lét nem idegen Kosztolányitól, de nem vezeti át se tételes metafizikába, se megtérésbe. Égi élményének remegő áhítata határsávra esik: arra, ahonnan a megváltásért esengő lélek lebukik, mert későn érte el szemével az égi vendégséget” – írja Szauder József.³⁶ Azzal, hogy mindez későn lenne, nem feltétlen értenék egyet. A létezésben, a személyiség fejlődésében sosincs késő. Előfordulhat, hogy sok idő eltelik, mire a kegyelmi pillanat elérkezik, ám annak elérése fölülír minden korábbi, s utólag újraírja az addig eltelt időt, értelmet is adva egyúttal az előtte még meddőnek – sziszüphoszinak – látszó küzdelemnek.

Kosztolányi a *Hajnali részegség* áhítatát követően, betegsége elhatalmasodásával párhuzamosan újabb küzdelmeket vívott önmagával, hitével. Sajnos, a kórházi beszélgetőlapok egy része vagy elpusztult, vagy kallódik, így nem ismerhetjük a teljes anyagot. A

³⁵ POLCZ Alaine, *Ideje a meghalásnak. Tanulmányok*, Budapest, Pont, 1998, 58.

³⁶ SZAUDER József, *A „Hajnali részegség” motívumának története*, Újhold, 1947. jún., 52.

visszaemlékezések alapján sejthető, hogy számos gondolatát is papírra vetette azokon az álmatlan, rémekkel teli éjszakákon. Ascher Oszkár ugyanis a következőkről tudósít: „A kórházi éjszaka borzasztó csendjét kétszeresen szörnyűvé és csendessé tette az ő kényszerű némasága – s egész éjjel írt, írt! Csak percekre hunyta le a szemét, aztán újra a ceruza után nyúlt és az írótömb lapjai egymásután teltek meg – most is erőteljes vonású – írásával. Mit írt? Rapszodikus visszaemlékezéseket régi beszélgetéseinkre, aztán hirtelen ijedtséggel halálfélelemtől riadt szavakat.”³⁷ A megmaradt lapokon leginkább orvosait, ápolóit hívja, s állapotát panaszolja, segítséget kér, morfint kér, oltást, kevert port. Néha akadnak olyan kijelentések, melyek gondolati vívódásait tükrözik, értékrendjéről árulkodnak, illetve arról tanúskodnak, hogy valamiféle hitet mégis talált halálos ágyán. Ahogy mondani szokták, zuhanó repülőgépen nincsen ateista ember. Kosztolányi a következőket vetette papírra szenvedései közepette: „Nagyon félek, hogy meghalok / Fuldoklom Hivd Pásztort Pásztort / Most tudom, hogy mi a katolicizmus. / katolicizmus [...] Meggyóntam / *tam* / Titok”³⁸ Azt, hogy valóban meggyónt a halálos ágyán, több forrásból is tudhatjuk. Egyrészt a Nemzeti Újság külön kiemelte e mozzanatot a halálhírről szóló tudósításában: „Csütörtökön délután temették Kosztolányi Dezsőt, a kiváló költőt a Kerepesi-úti temető halottasházából, a római katolikus egyház szertartása szerint. Kosztolányi Dezső teljes öntudattal halála előtt felvette az utolsó kenetet.”³⁹ Másrészt 1959 őszén, az Új Ember hasábjain maga a gyóntatópap szólalt meg, szintén egy vitával kapcsolatban, mely Kosztolányi esetleges hívő voltának kérdését feszegette. Amikor többen is azt állították, hogy hitetlen volt, s erről még művei is tanúskodnak, akkor a következőket válaszolta a pap, akiről csak annyit tudunk, hogy Korének József kórházi lelkész helyettese volt: „Távozásom előtti napon azt mondja az egyik nővér: – Osztyályomon van a Kosztolányi

³⁷ ASCHER Oszkár, *Kosztolányi Dezső utolsó hónapjai*, Az Est, XXVII. évf. 253. sz., 1936. nov. 5., 9.

³⁸ ARANY Zsuzsanna szerk., *I. m.*

³⁹ [Szerző nélkül], *Eltemették Kosztolányi Dezsőt*, Nemzeti Újság, XVIII. évf. 254. sz., 1936. nov. 6., 4.

úr. Olyan jó ember. Mikor bemegyek hozzá, keresztet vet és barátságosan mosolyog. Jó volna meggyóntatni, mert már régen gyónhatott. [...] A beteg költő engem is barátságosan fogadott, és mikor említettem jövetelem célját, azonnal készségesen, szívesen kezdte meg a gyónását. Beszélni nem tudott. Kérdéseimre író-tömbjén villámgyorsan válaszolt. Áldoztatni nem lehetett, mert orrán keresztül mesterségesen táplálták. Én másnap távoztam. Kosztolányi még vagy három hónapig élt. Értesülesem szerint ezalatt többször meggyónt...⁴⁰ Talán nem véletlen, hogy a nagy szerelem is ekkor – élete utolsó időszakában – találta meg, s éppen egy mélyen hívő asszonyba szeretett bele. Radákovich Mária ekként emlékezik vissza egyik templomi látogatásukra: „Én akkor nagyon vallásos voltam. Elmentem mindig-mindig, Ernával. A német kis-asszony. Japival [Papp Oszkár, Radákovich Mária fia] minden vasárnap elmentünk. Messze volt a templom, nem Visegrádon, hanem Visegrádon kívül volt. Visegrád előtt még. És mentünk templomba, és akkor elkísért bennünket a templomba. És állt mellettünk. Beültem a padba, és ő mellettem állt, és nekem olyan furcsa volt, hogy közben elővette noteszát, és írt valamit bele.”⁴¹

Ingmar Bergman *Tükör által homályosan* című filmjében az örült hősnő időről időre fölmege a padlástér egyik elhagyatott helyiségébe, s azt képzei, át tud menni a falon. A túloldalon díszes terem van, feszülten várakozó ünnepi sereglettel, akik Isten érkezésére gyűltek össze. Az örült elme megváltásra való várakozása azonban katasztrófába torkollik: nem Isten érkezik meg, hanem maga az Ördög, egy óriási pók képében. A fiatal nő ekkor omlik végleg össze, s ekkor szállítják el az elmegyógyintézetbe. Kosztolányi báljára azonban valóban az Úr érkezhetett meg, illetve Kosztolányi is – immáron nem csak pillanatokra – a nagy ünnepre *meghívott* vendéggé válhatott.

⁴⁰ [Szerző nélkül], [cím nélkül], Új Ember, XV. évf. 36. sz., 1959. szept. 6, 2.

⁴¹ PIM Hangtára, K03008.

Végh Balázs Béla

„S FELÉM HAJOLT [...] A GYEREKKOR”

Visszatérés a gyermekihez Kosztolányi

Hajnali részegség című versében

A *Számadás* (1935) című kötet többi létösszegző verséhez (*Szeptember elején; Marcus Aurelius; Könyörgés az ittmaradókéhoz; Halotti beszéd*) hasonlóan a *Hajnali részegség* valós és virtuális eseményekből, emlékekből építkezik. A megélt emberi élet felemás tapasztalataira „a bölcsesség nehéz aranymeze” jelzős metaforával utal a költő. Az emlékező lírának ismert eljárását alkalmazva megállítja az objektív időt, kimerevíti a jelen eseményeit, történéseit, az idő tengelyének egy pontjából szemlélve múltat és jövőt, illetve időn kívüli világokat. Látszólag fegyelmezetten veszi számba az élet banalitásait, leltározza fel, írja le tényeit, ám mögöttük egyéni sorsát érintő fontos kérdések lappanganak, többek között az elmúlásról, a halálról. Az önmegtartóztató fegyelem, intellektuális póz hátterében egzisztenciális feszültség, halálfélelem lappang, mely helyel-közzel átüt a vers szövetén, és a szövegfelszínen is érzékelhetővé válnak a mélyszerkezetbe kódolt drámai érzések, gondolatok. Az egyéni létet ostromló gondok rivalizálnak egymással, de ki is egészítik egymást a szövegfelszínen: a szabad versre jellemző dísztelenség és a lírai szecesszió nyelvi gazdagságának váltakoztatásával. Stílusos motivációjukként a téma szintjén jelenlevő kettős valóságot tekinthetjük: a Logodi utca a külső, a sivár földi életteret, az égbolt pedig a „gazdag csodák” virtuális közegét jelenti. Ebben a kettős kontextusban értékek versengenek egymással: a profán és a szent, a lent és a fent értékei, egyrészt a közönsekés és a rút, másrészt a fenséges és a szép. Ezek az ambivalens minőségek szimbólumok sorozatát alakítják ki a költeményben, és válnak a versszerkezet alappilléreivé, a profán értékek szimbólumai a Logodi utca valóságtényei („tárt otthonok”, emberek, cipők, ruhák, lakás, ketrec stb.), a szent jelképei a csillagos égbolt („derűs ég”, csillagok, „az égbolt gazdag csodái”) köré szerve-

zódnek. Ebben a szimbólumalkotásban szabadon váltakozik a tárgyias leírás az intuícióval, és keverednek a jelen képei az emlék- és fantáziaképekkel, egyszerre valósítva meg a személyes sors, az életpálya eseményeinek lineárisan előrehaladó, múltat és jövőt idéző retrospektív olvasatát. A költő a jelen tapasztalati világhoz hozzárendeli a múlt hasznosítható momentumait, szegumentumait, közben sajátos értelmet és poétikai funkciót kapnak az elképzelt események is.

A *Hajnali részegség* egyik ilyen „újrahasznosított” létepezódja a gyermekkor, a kapcsolódó emlékekkel és értékekkel. A téma fontosságát és a benne rejlő költői lehetőségeket már pályája kezdetén felismeri a költő: „Minden értékes emlékünk a gyermekkorban van eltemetve.” Ez az axiómaszerű, freudizmusra emlékeztető megfogalmazás, a századforduló általános érvényű felismerésének tömör összegzése hosszú időre meghatározza az emberi cselekvéssel, gondolkodással és érzelmekkel kapcsolatos felfogást. A gyermekközpontú értelmezések nem mentesek a misztikumtól sem, a tudomány objektivitásra törekvő igazsága helyett megelégszenek a sejtésekkel, megőrizve a gyermekkort kimeríthetetlen élményforrásként. Valóban – a századelő irodalmárai szerint a költészetnek nem tudományos axiómákra, kategóriákra vagy abszolút igazságtartalmakra van szükségük, hanem megfeytetlen titkokra. A XX. századi líra ilyen felfedezésre váró titokforrása maga a gyermekkor, amely természeténél és jellegénél fogva a költészetre hasonlít, Kosztolányi szerint is „a költészetnek is az ösztönök, a homályos, a tudattalan vágyak a mozgatói.” A gyermekornak és a hozzá kapcsolódó emlékeknek külön versciklust szán a költő, *A szegény kisgyermek panaszzai* (1910) címmel. A gyermek és a világ viszonya a magyar líra történetében először ebben a ciklusban jut el ontológiai, lételméleti távlatokig, és e viszony misztikus vonásai is itt kapnak meggyőző poétikai-nyelvi konkretizációt. A cikluszáró vers (*Eredj, kisgyerek*) egyfajta búcsúzás a gyermekkortól, a korai életszakasznak a vízióitól és fantáziaképeitől. Visszatérése meglepetés a költő számára is: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem, / s felém hajolt az, amit eltemettem / rég, a gye-

rekkor.” A már lezárt és befejezett ciklushoz képest itt másfajta értelmük, üzenetük van a gyerekkori fantáziaképeknek. A játékos gyerekkori látomás, az elképzelt mesevilág („mennyei kastély”, titokzatos lények és fények) az élettől búcsúzó férfi szorongásos vízióival egészülnek ki. Ez nem egyszerűen ellensúlyozza a Logodi utca valós, lehangoló (a nagyvárosi élettereket szimbolizáló) képét, hanem a földi élettől búcsúzó, halálosan beteg költő túlvilágról szőtt vágyálmait is tartalmazza.

A költőnek azért van szüksége a gyermekkorra, a gyermeki látásmódra, hogy teljesebbé és hitelesebbé tegye a túlvilágról alkotott elképzeléseit. A felnőtt évtizedeket átfogó élettapasztalatával másfajta igazságok fogalmazhatók meg az elmúlásról: kegyetlenebbek, rémisztőbbek, kiábrándítóbbak. A gyermeki naivitás, a sajátos játéktudat megszépítheti a halált, ahogy a költő egykor *A szegény kisgyermek panaszaiban* már bebizonyította: „A távoli homályból még egyszer kivillant a Tejút, melyet Kosztolányi ugyancsak a gyerekkori tétova álmok és látomások eszközeivel ábrázol, ám ebbe a szándékoltan naiv képbe varázslatosan játszatja bele az egyetemességnek azt az élményét, melyet csak most, érett fővel, a szenvedéstől barázdáltan él és érez át igazán.” (Rónay László). Az eufemizmus gyerekkori változata a játék: a gyermek képes megszelídíteni az elemi és animális halálfélelmet (ld. az *Ó, halál* című versben). Ebben a játékhelyzetben a halál nem általános (lételméleti) kérdés, hanem személyes ügy, Rainer Maria Rilke saját halálképzetéhez foghatóan.

A gyerekkori halálképzet domináns vonásai: kíváncsiság és félelem. A tanatólógusok szerint a gyermek kíváncsi a halálra, titokzatos és ismeretlen volta bizonytalanságot támaszt benne. Minél többet akar tudni róla, azt gondolva, hogy a titkok megfejtésével a felnőttek világába léphet. A gyerekkori szokásokkal és a *A szegény kisgyermek panaszaival* való azonosság vállalására utal az éjszakai meditáció és a magány – mindkettő ismert vershelyezete a bölcséleti lírának. Ennek részletező leírását a vers első nagyobb egységében, az égi látomást előkészítő részben találjuk. A szöveg túlvilágképzetét közvetlenül megelőzi a gyerekkornak mint sajátosan kosztolányis lírai toposznak a megjelenítése. Fon-

tos szerkezetbeli, előkészítő szerepéről vall, hogy a felidézés alapos, körületekintő szövegformáló eljárásokkal történik: gyermek-kori tárgyak és események segítik a költőt a hasonlatalkotásban („Az égbolt, / egészen úgy, mint hajdanában rég volt, / mint az anyám paplanja, az a kék folt, / mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt”), az azonosulásban a gyermekkor újra megtalált animizmusával („a csillagok / lélegző lelke csöndesen ragyog”). Egyértelmű vágyakozás ez a gyermekivel való újratalálkozásra: megismerni, megtudni mindazt, ami még fontos a gyermekvilágban. Komlós Aladár szerint a kortársak közül Kosztolányinak sikerül leginkább az „azonosulás” a gyermek nevében, a gyermek élményei alapján, de a maga felnőtt precizitásával beszél, kirajzolva egy rendkívül finom, gyöngé, vibráló, hallucináló lelket.

A mennybéli virtuális világról alkotott fantáziakép egyformán tartalmaz varázsmesei („mennyei kastély”, „az ég óriása”, tündérek), bibliai (angyalok) és evilági (farsangi bál, konfetti, ékkövek, hintók) analógiákat. Olyan szecessziós mesevilág ez, amelyből nem hiányoznak a mitikus motívumok sem: a „mennyei kastély” és lakója („előkelő úr, az ég óriása, / a bálterem hatalmas glóriása”), a „farsangosan lángoló Tejút”, csodás női alakok, akik hol bálozó hölgyekre, hol mesebeli tündérekre, hol pedig mennyei angyalokra emlékeztetnek bennünket. Mint minden mesevilágnak, ennek is megvan a maga jó értelemben vett naivitása – jellegénél fogva összetett: tartalmaz népmesei, animisztikus, gyermeki és intuitív-poétikai elemeket. Mögötte erős mitikus világfelfogás, többretegű kozmológia sejlik fel. Ezt korábban Karinthy Frigyes is észrevette *A szegény kisgyermek panaszairól* írott recenziójában. Megállapításait érvényesnek tarthatjuk a *Hajnali részegség* gyermekmotívumának értelmezésekor is. A recenzens szerint a kibontakozó gyermekperspektívában újra megtörténhet a titkok érzésének, sóvárgásának vágya a valóságfölöttire. (A természeti népek világértelmezéséhez hasonlóan.) A gyermek ugyanis még nem szakadt el a kozmikus lét köldökszinórjától, s talán még emlékszik olyan dolgokra egy másik lehetőség világából, amelyre a felnőttek már nem emlékeznek. A földi életpályája végére érő és másfajta, létünkön túli egzisztenciákat kereső költő visszatál a

gyermekkorhoz, melyben a gyermek még ismeri a tárgyak tolvaj-nyelvét. A kisgyermek még fölfogja egy mélységes és végtelen je-lentőségű Abszolút Lét megnyilatkozásait.

A Logodi utca tárgyai saját nyelvükön szólítják meg a költőt, segítségükkel mond véleményét a földi létről, közvetlen környeze-téről: „milyen szegényes, elhagyott / ilyenkor innen a Logodi ut-ca.” Ezek az élettelen tárgyak irányítják, terelik a költőt és figyel-mét a kozmikus léthez, a másfajta lehetőségek világához. Egy-formán építkezik fantáziából és hitből: a fantázia gyermekkori és mesei ihletésű, a hit pedig vallási-bibliai eredetű.

A versbeli többféle beszédperspektíva hitelessége az előbe-széd fordulatainak váltakozásából, a himnikus szárnyalásból – mintha az éjszakázó költő időnként fölriadna a révületből –, a „hajnali részegségnek” nevezett szokatlan állapotból adódik. Szegedy-Maszák Mihály erre is gondolva nevezi többszintű vers-nek a *Hajnali részegséget*: „s ez annyit is jelent, hogy nem minden sorát kell egyforma ütemben olvasni, nem minden szava tart igényt nagyon alapos mérlegelésre. Vannak szabadabb és tömö-rebb részletei.”

Az értelmezésünk tárgyául választott költői látomás kétségte-lenül a vers „tömörebb részletei” közül való, az intenzív versbe-széd, a többretegű költői retorika az életfordulóhoz (ötvenedik életév) kapcsolódó emberi gondolatokat és érzéseket közvetíti.

A szövegben említett források:

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tavaszi gyász. Jegyzetek egy kisgyermek naplójához*, 1909.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő*, 1930.

KOMLÓS Aladár, *A szimbolizmus és a magyar líra*, Bp., Akadémiai, 1965.

KARINTHY Frigyes, „*A szegény kisgyermek panasza*”. *Kosztolányi Dezső versei* = Nyugat, 1910/14 = <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00060/01733.htm> [2010. 09. 09.]

RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Bp, Gondolat, 1977.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010.

ÁRAMLÁS

A felkérést először tévedésnek hittem: első reakcióm, bármennyire híve vagyok is az interdiszciplinaritásnak, a profi-laikus-közelítésnek, az alkalmazott irodalomtudománynak s a biblioterápiának, a háritásé volt – nem lévén Kosztolányi-kutató... Az ismételt kérdés nyomán viszont kezdtem engedni a másban, mások elképzeléseiben is meglévő vágyamnak: az „oldalról”, azaz nem az adott szakma centrális helyeiről képződő vízió megfogalmazódásának, jogosultsága elismerésének. *A perifériáról – a centrum* elnevezésű világirodalmi kutatócsoportunk⁴² átmozdító szemléletét véltem itt is megnyilvánulni: a „periféria” (ezen esetben is a fogyasztók, a közönség, az olvasó, a középiskolás, a tanár, a kolléga) – diskurzuspartnerünk. Azaz beszélgetőtárs, akit tájékoztatunk, akinek szolgáltatunk, akit moderálunk, akitől kérdezzünk, s aki tőlünk kérdezhet, egyúttal megfogalmazhatja vélekedését. Aki az irodalom címzettje, megcélzottja, élvezője és fogyasztója – miféle periféria is akkor? Azt a nagyon régi, gyakorlatorientált (hiszen elméletileg az Olvasó a posztstrukturalizmus óta jelenlévő, nem is mellékes szereplő – avagy csak a tudós fajta?) igényemet vélem elemi erővel újrafogalmazódni: az olvasó kerüljön be a hermeneutikai körbe, kapjon hangot. Fűzfa Balázs kezdeményezése bevonja őket s a hozzám hasonló, nem a szűk szakmából érkező kutatókat az évek óta tartó hangzó versutazásba. Bár én először jövök, otthonossággal tölt el a műfaj –

⁴² *A perifériáról – a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*, szerk. V. GILBERT Edit, 1. Pécsi Tudományegyetem, 2003, 163. – *A perifériáról – a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 2.*, szerk. V. GILBERT Edit, Pro Pannonia Kiadó és Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2004, 153. – *A perifériáról – a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 3.*, szerk. V. GILBERT Edit (2005/2006), From Periphery to Centre. Pécs, 2006, 309. Röviden: pc. Az interneten: www.pecsdecentrum.extra.hu

felidéződnek lépten-nyomon az (általam jobban ismert) oroszoknál létező intézmény, a kulturális idegenvezetés, útvonalbejárás nyomai, csakúgy, mint fenti kutatócsoportunk közelmúltbeli újvidéki tartózkodása. A *pc*-ben a Csányi Erzsébet által képviselt Újvidék fontos csomópontja kultúráknak – s a projektnek, amelynek geostratégiai mozgása a külvilágban, a fizikai határok átjárásával ismétli a koncepciót: hol egyikünk, hol másikunk szakterülete, az általa művelt és mélyebben tanulmányozott filológia, nyelv, irodalom kerül a fókuszba.

A magam köztes perifériájáról (komparatista irodalomtörténészként) most újraolvasva Kosztolányi költészetét és részben epikáját úgy látom, sok más szerzővel (Puskin, Csehov) elletétben valóban éppen az ismertté vált művek az igazán sugárzó erejük életművében. A nap versén túl az *Elégia*, a *Halotti beszéd*, a *Szeptemberi áhítat*, az *Ének a semmiről*, a *Boldog, szomorú dal*, a *A bús férj panasza*-ciklus. Pályája második részére érzem jelenvalóbbnak a köztudatba a szerzőről beivódott játékosság minőségét. Ez a jegy mind az életattitűd, mint a nyelvhez való viszony tekintetében inkább a későbbi pályaszakaszokat jellemzi valamiképp. A korban megszokottabb dekadens, halálközeli, borongós perspektíva, a lehangoltság szólamai dominálnak a korai művekben. Gyakori a csillag-motivika metonimikusan elmúlást jelképező használata. A lemondás és értelmetlenség szinekdochéja itt: „S ti hirdetnétek, társatok halott.../ Testvéreim, száguldó csillagok!” *A csillagokhoz* 1907, 103; *A Groteszke*; a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (1912) éjszakai letargiájában az allegorikusan végigvonuló, fekete misére emlékeztető temetői orgia, halotti bál látomásossága is hasonló jelentésben van jelen, az utóbbiban a csillag hiánya, a csillagtalanság némileg paradox módon fel is erősíti a negativitást; meglepte sem jelent vigaszt másutt. A hajnal és a reggel halotti jellege ütközik ki a csillaggal kapcsolatos sajátos történésben-cselekvésben („Temetkezik a csillag is fenn”, *Rózsaszűret* 1912, 212). Nemcsak a hagyományosan a halál gondolatköréhez kapcsolódó éjszaka képzete, hanem az archetipikus logika alapján abból való kiválaszt, ébredést, átlépést képviselő hajnal is a letargia, az elmúlás jelentésmezejében aktivizálódik nála. A minden-

séggel való érintkezés a csillagokon át a nivelláló, értelmetlenítő halált és a teljességet ugyancsak asszociálhatja itt: 315: „A csillagos ég – fényes sírlepel – / reád lehel, / s a mindenséget kézzel éred el.” (*A bús férfi panasza*). E sor szöveggörnyezete mégis inkább a búbánat jelentésmezejét kapcsolja be: „Az élet és a felleg eluszik, olyan bús itt. / Élő, halott egyformán aluszik.” Az életet is a halál felől közelíti tehát meg mint a reménytelenség, kiúttalanság közegét: *Ideges rímek*: „Reménytelen, / Ki él, az mind reménytelen, / Csak könnye van, teménytelen.” (1920, 283)

A boldog pillanatok ugyancsak a halál perspektívájából jelennek meg például *A bús férfi panasza* boldogságállapot-rajzában: „Ha haldoklom, ezt suttogom. / Nyár volt.” (312) Azaz: a kiemelkedő, életeti epizódok mindössze az elmúlás horizontján hagynak némi nyomot.

A kiúttalanság, hiábavalóság, csodátlanóság tudata az *Elégiában* is kísért (*Meztelenül*, 1928); annak a felismerése, hogy nincs már csoda, tudjuk, mi lesz, mi lehet, mi várható egyáltalán az életben.

Ezt a letargikusságot váltja fel Kosztolányi életművének egy-egy darabjában az eufória. „Csak az él, aki minden pillanatban kész a halálra. Aki elkészült a halálra, az elkészült az életre is.” (*Esti és a halál*, 1929, 294.) Ez a szállóigévé vált Esti-mondat már nem a halál nivelláló, mindent érvénytelenítő erejéről beszél. Kikövetkeztethető, kihallható belőle az életet erősítő, azt felértékelő kontrasztosság. A történet a visszkapott életről szól a baleseti halál árnyékában. A novella a végtelen szabadság mámorának megörökítése, melyben felértékelődik a heverészás a hegytetőn, a henyélés, az ég, a bogarak bámulása, a legbanálisabb hétköznapi lét: az ebéd a kiskocsmában, a borivás, a kószálás ismeretlen utcákon, az ismeretlenek bámulása – majd a felszabadult hazatérés szobájába, hol máskor „állandóan a kötelesség jármában görnyedezett”.

A halálba terés kudarca és a mindenséggel való egyesülés nyugalma mellett jelen van életművében tehát a felemelkedés és lehanyatlás indulati görbéje, az eufória áradása (*Számadás*, 1935) is: 413:

HARSÁNY KIÁLTÁSOK TAVASZI REGGEL

Élni először itt e világon
s élni utolszor.
Látni a földet, látni csak egyszer
és soha többé.
Állni a fényben, inni meg enni,
csókba fürödni.
Nézni a kék nefelejcset a szélben,
barna göröngyön.
Érezni a gondolatok ragyogását
barna fejemben.
Menni a hegyre az éter elébe,
völgybe leszállni.
Lélekezni, fölkiabálni rajongva
az égre, napra.
Aztán egyszerre vad zuhanással
Összeomolni.

A létezés keserédes kettősségének (370, *Piac*: „Mégis gyönyörű ez, mégis ez az élet, / s hallgatom, hogy dalol keserűt, édeset. [...] Mint mikor a költő véletlen szavait összezendíti a szeszélyes szerencse”) tudata a költői megfogalmazás kegyelmével lehet teljes. A szó összefűző, csonkaságot kiegészítő, halottat az élővel, az idővel összekötő ereje oldja fel az alapvető szembenállást és old a lét értelmetlenségén (*Meztelenül*, 1928, 368, *Költő*).

A gyakran a pusztulást, a reménytelenséget hordozó csillag-kép ellentéte az életmű egyes helyein a hóé mint enyhítő, kibékítő elemé (*Naplójegyzet egy havas reggelen*, 1916), amely idillt varázsol: „Cukros a rét, az út, a gáz [...], s a szemétdomb hódítva, halkan, / rokokó fehérben, aranyban, / úgy állt, mint lakodalmi torta.” Ennél kevésbé rokokós, kevésbé élmélyítő az Esti Kornél-beli hóvarázs a *Boldogság* című novellában (1932, 342): „A dicsőségről pedig nem merjük megállapítani, hogy a valóságban nagyobbbrészt a kiadókkal való tárgyalásokból áll, melyek annyira fölizgatnak bennünket, hogy később ebédelni se tudunk [...], ebben a pillanatban kezdő-

dött az a boldogság, melyről beszéltem, az a boldogságom, melynél eddig sohasem volt teljesebb és különb. A vonat vadregényes, fenyves koszorúzza hegyek közé kanyarodott. Esett a hó. Képzeld, esett a hó, ily kora ősszel, mint valami meglepetés vagy ajándék az égből, s kisütött a nap. Csillogó reggel volt. Egy kis, német ipari város tűnt föl a völgyben. Vettem a bőrröndömet, kiszálltam. Behajtattam a városba. Kacagó gyermekek az iskolába menet hógolyókkal dobálództak. A háztetők fehérek voltak. Lámpák égtek az emeleteken. Villamosok csengettyűztek, merőben ismeretlen hangon, mint a karácsonyi angyalok. Öröm dobogtatta a szívem. A legjobb fogadóban szálltam meg. Kedves tisztelettel, nagy megbecsüléssel fogadtak. Erkélyes szobát nyitottak számomra, potomon áron. Fehér hajú, bóbitás szobalány lépett szobámba. Halkan beszélt. Két kancsó meleg vizet hozott. Odaálltam az ablakhoz, mely a főtérre nézett, és nem tudom meddig, szájátva bámultam a vídám, gyermekkori hőesést. Ennyire még sohasem örültem annak, hogy a földön vagyok és élek. Az életnek újra értelme lett. Lenn, a langyos kis étteremben reggeliztem. A villanyok, melyeken színes sapkák voltak, fényt szórtak patyolat terítőmre. A falon egy családi ingaóra járt. Vaját, mézet tettek elém [...] A boldogság mindig rendkívüli szenvedés tövében terem meg, s éppoly rendkívüli, mint az a szenvedés, mely hirtelenül elmúlik. De nem tart sokáig, mert megszokjuk. Csak átmenet, közjáték. Talán nem is egyéb, mint a szenvedés hiánya.”

Itt, ha körkörösén is, adatik valamelyes boldogságdefiníció – mégiscsak. Téves boldogság-képzetekkel indít a beszélő, s visszautasítja, hogy elemezze, miben is állt az ő megvalósult boldogságélménye az elmesélt történetben. Az elbeszélő az élmény körülményeit fogalmazza meg („szenvedés tövében”), és az intenzitásra és hosszra utal („rendkívüli”, „nem tart sokáig”), a záró elem pedig e körbejáró definícióban, az, amikor a legközelebb hatol a címben is megjelölt lényeghez, egy logikai művelet („szenvedés hiánya”). Az e művön belüli definícióelemeket felhasználva a boldogságállapot elérésének előfeltételei, stádiumai tágabb érvényű Kosztolányi-olvasatomban a következők lennének: kényelmetlenség, diszkomfort, szorongás, esetleg erős

stressz a beszélő/átélő hétköznapi környezetében – természeti-klimatikus elem betörése erős vizuális ingerrel, amely más érzékszervi bevonódást is létrehoz – gyerekkori emlékek felidéződése – ettől könnyed, játékos, örömteli érzés –, s eredőjeként az élet értelmességének konstatálása.

A csillagok gyakran ellenséges, rideg jelenléte, merevsége, kacérsága, vigasztalansága, síri leplet idéző szimbolikája utáni megrendítő találkozás a csillagos égen vendégséget rendező „ismeretlen Úr”-ral a *Hajnali részegség*ben összegzése az élet mégiscsak megnyilvánuló nagyszerűségének. Egy másik szinten, a létélmény erős sugárzásában. A hajnal, a reggelek Kosztolányi műveiben inkább a csillagok temetői, piszkosak, illúziótlanok. Az embernek a kozmoszsal szembeni ellenségesség-, legyőzöttség-érzése csak néha enged – ünnepi, emelt pillanatokban, állapotokban. Mind a tömeglét-tapasztalat, mind a magányos individualitás feloldódik a *Halotti beszéd*ben – ugyancsak a halál árnyékában, aminek hátterén megrendítő a megismételhetetlen és pótolhatatlan egyediség, a személyé (*Számadás*, 1935, 454). A *Hajnali részegség*ben ugyanez az arctalan, dobozba zárt emberiség kerül megtisztelő szerepkörbe képviselőjén, az én-en át, aki mesél valakinek arról, ami megindította annyira, hogy attól, mint írja, „dalolni kezdtem”. Az égbolt eseménye, a csillagok együttállása itt antropomorfizálódik, történetbe – bálba – fordul, és vizualitása folytán gyerekkori személyes látványokat idéz fel. Mint a Kosztolányi-életmű létösszegző, kontemplatív pillanataiban, így a már említett *Boldogság* című novellában is valamiféle extatikus minőségben: áramlásban teljesedik ki. Amikor eltűnnek az idő és a tér határai, s a személy feloldódik a kozmikus egység harmóniájában, az „óceán-érzés”-ben. A tudat ilyenkor csakis erre az élményre fókuszál, az egyén teljesen elmerül abban, amit csinál, minden figyelmét összpontosítja: teljesen bevonódik abba, amit végez vagy ami történik vele – a kettő eggyé válik, olyan fokú az azonosulás. Azonnali evidens értelmezést nyer minden esemény, az időérzékelés kitágul, előhívódik a rég- és a személyes múlt, egyensúlyba kerül az én és a világ, az egyén

teljesen elmerül abban, amit csinál, minden figyelmét erre összpontosítja – Csíkszentmihályi szerint.⁴³

Ebben a versben, olvasatomban értelem tételeződik az ember és az Ég történetében, közös narratíva alakul, a rímekkel, a sejtelmes képekkel, a hangzással megteremtődik a varázsos egybeolvadás, létrejön a részesüléserő az egészből a megtapasztalás és a kimondás gyönyörében, a kommunikáció valóságában, az azúr megszólításában, ami egészé teszi a töredéket (ld.: *Költő*). Áramlatba kerül, áramlatba vonódik a lírai én, felfokozott létállapot, „részség” vesz rajta erőt, amint észleli, látva, dekódolva az ég szokványos, most mégis meglátott, másként látott történetét, amelyek nincsenek tőle sem elzárva. Közös áramkört képez az égi félkörrel, felismeri a kozmikus egységet, azt, hogy saját kisszerű életét is élhetné ennek tudatában, s hogy ott fönt is van játék, titok, frivolság. Az pedig, hogy „és most világolt föl értelme ennek / a régi nagy titoknak, hogy a mennynek / tündérei hajnalba hazamennek / fényes körútjain a végtelennek” semlegesíti, átírja a hajnal korábbi, gyötrő, romboló jelentésekkel telített mivoltát, a semmibe tartását.⁴⁴

A halálba tartás tudata a *Hajnali részség*ben erősíti az élet erejét, emeli értékét. Itt nem annak konstataciója folyik, hogy úgyis minden a halálba visz, hanem annak az örömteli felismerése, hogy mégis érdemes élni a halál előtt, mert emelt létezés folyik a monumentális megsemmisülés peremén. A csoda itt az élet nagy-szerűségéről való átélt versbeszéd a csillagokkal folyó történet-szerű kommunikáción át. Performativitás zajlik, eseményyszerűség ez, részesülés a közös teremtésből és teremtettségbeli együttlétből. A központi esemény az égi bál lesz, annak záróaktusa, miután a hétköznapi, földi mikrocelekvés (álmatlan botorkálás) versnarrációja látványba vált (csillagok), tovább alakul vizuális emlékezéssé (a gyerekkorra), majd antropomorfizálódik mesesze-

⁴³ CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály, *FLOW. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*, ford. LEGÉNDYNE SZABÓ Edit, Bp., Akadémiai, 1991.

⁴⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Koszтолányi Dezső*, Bp., Kalligram, 2010) monográfiájának szellemében, ahol is az életmű korábbi és későbbi darabjai egymást értelmezik, dialogikusan.

rű elemekkel (égi bál), s átmegy egzisztenciális emlékezésbe (a hiábavalóságokkal töltött földi életére), annak lehetséges ellenképét nyújtja, s szentenciaszerű, ám személyes tanulssággal zárul (mégis nagyszerű volt).

Az égi történés frivol tartalma s az, hogy mindössze a bál zárlatának tanúja a szemlélő olyan interpretációt is lehetővé tehetne, miszerint az embert kihagyják az égi titkokból. A beszélő élménnyel átítatott meggyőződése viszont („mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak vendége voltam”) és a tanúság heurisztikus lét-helyzete („Szájátva álltam, / s a boldogságtól föl-fölkiabáltam, / az égbe bál van, minden este bál van, / és most világolt föl értelmek / a régi nagy titoknak, hogy a mennynek / tünderei hajnalba hazamennek / fényes körútjain a végtelennek. / Virradatig / maradtam így és csak bámultam addig. / Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél ezen a földön, mily kopott regéket”), azt nyomatékosítja az időbeli szimultaneitással („s felém hajolt az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor”), hogy a személyen múlik, mit fedez fel a létből, mit választ ki, él meg belőle. Nincs kirekesztve a kozmikus vendégségből. Létesülhet égi-földi kommunikáció, megszólítható az Úr, aki a bált rendez, a meghívás attól függ, mi felismerjük-e a tényét.

Az egyidejűleg tételezett halál itt és a *Halotti beszédben* is jelenvaló, erős és leküzdhetetlen ellenfél, mégis egyenrangú társ, aki azonban nem érvényteleníti az ittlétet, hanem paradox módon emeli a méltó (még ha kimenetele egyértelmű is) küzdelem értékét. Tragikusan eszméltető jelentőségűvé lép elő e kései versekben a halál, elhagyva korai banalizáló szerepkörét.

Rokonítható Kosztolányival a kortárs, ám hosszabb életű Borissz Paszternak csillag-, eső-, hó-közvetítésű személyes pan-teizmus, hajnal- és csodaköltészete, a hétköznapiából kiemelkedő pillanatok ihletett létállapottá tágulása révén műveiben. Egyik szintén utolsó, jelentős versében időbeli határesemények ismétlődését (a napfordulót) foglalja poézisbe: *Páratlan szép napok*, 327, 1959.

„[...]”
Mint álomban: a szeretők
Egymás karjába igyekeznek.
Olvadoznak a fatetők,
S a fatetőn a csókafészek.

A számlapon restség tapad
A félig alvó mutatókra,
Évszázadokká nő a nap,
És nincs a csóknak vége-hossza.”⁴⁵

Itt mintegy kimerevedik az idő, de valójában van mozgás, folyamatos, csak lelassuló: az orosz szövegben, az utolsó sorban szó szerint „nem ér véget az ölelés” – „И не кончается объятие.” (Борис Пастернак: Собрание сочинений в пяти томах. Москва, Художественная литература, 1989, том 2., 160.) Mindkét műben megtörténik a határátlépés az extatikus eseménybe, minőségbe, létállapotba. Az orosz ezzel is zárul, a performatív, zajló csúcsponttal. A magyarban lezajlik a vendégség, de a visszatérés pillanata a földi, nehézkes létbe (vö.: *Esti és a balál*) katartikus: a *Hajnali részegség* alanyának léthelyzetét összegző, hátra-és előretekintő, hiányt és lehetőséget egyaránt konstatáló zárlatában felemelő élménynek tűnik/tűnt/tűnhet(ne) az élet a transzcendens tapasztalás tudatában.

A Kosztolányi-idézetek forrásai:

Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei, Bp., Szépirodalmi, 1980 (Nagy klasszikusok).

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél. Esti Kornél kalandjai*, Bp., Partvonal, 2007.

⁴⁵ Borisz PASZTERNAK, *Versei*, Bp., Európa, 1999 (Teller Gyula fordítása).

Szitár Katalin

RÖGESZMÉS RÉSZEGSÉG¹

A lírai beszéd keletkezése

„*A részeg emberek röpdülnek.*”

(Kosztolányi: *Pacsirta*)

A *Hajnali részegséget* költői számadásként tartja számon a Kosztolányi-kritika, ez azonban nem csak versbe foglalt létszemléletet jelent. Sokkal inkább arra alapoznánk az alább következő fejtegetést, hogy a műben foglalt létösszegzés² az – újból és itt először megszülető – költői nyelv teljesítménye. Amikor az életnek – jóformán – vége van, a vers épp keletkezésben van.

Tudjuk: a vers szinte beláthatatlanul széles interpretációs perspektívákat nyit meg, a költészetbölcselet, a létfilozófia, a szövegszemantika irányába. Értelmezését ehelyütt – remélhetőleg Kosztolányi szellemében – a „rész”, a versszövegnek lényegében egyetlen szava felől kíséreljük meg. Abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a költői gondolkodás szervesen épül, szervessége pedig nyelvfüggőségének következménye. Vagyis minden egyes szavát mintegy továbbhordja az életmű kiteljesedésének folyamatában, a költői szónak ezért „mélysége”, vagy másként mondvá: sajátos temporalitása van. A benne foglalt jelentésuniverzum tárgassága annak a következménye, hogy a szöveg sosem egyetlen időpillanat szülötte, hanem magában hordozza keletkezésének

¹ A tanulmány az OTKA NK 68992 sz. pályázata támogatásával készült.

² Kiss Ferenc Kosztolányi-monográfiájában a *Szeptemberi ábitartal* együtt tárgyalta, *A létezés értelme* című fejezetben, mint „a kétségbeesett és büszke emberi létezés” versét. (KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 560 [554–589.] Kiss Ferenc ezzel lételméleti távlatba helyezte a verset, egyszersmind – bár nem kizárt, hogy „csak” az esszényelv sodrásának hatására – a „részegség”-et is úgy jelölte meg, mint egy különleges szenzibilitást: „[...] régről tudjuk, még *A szegény kisgyermek panasza*i idejéből, hogy a létezésélmény legerősebb árama ilyen, fogalmi nyelven alig rögzíthető, szenzuális ittasultságként hullámozott Kosztolányiban.” (*l. m.*, 561.)

egész történetét. Ebben az értelemben az életmű egyetlen nagy „szövegként” fogható fel – mely egy ponton „véget ér, de nem fejeződik be.” Mert elindul megértésének története, mindazon szövegek története, melyeket generál. A *vers* szavára – ha lehet – még fokozottabban érvényesek a fenti megállapítások, amennyiben a versnyelvnek már legkisebb eleme is szemantikailag és formailag rendkívüli mértékben „megterhel”. Kosztolányi „kon-
denzálnak” mondja. Alkotástechnikailag a szó egyszerre ösztön-
zi a visszaforduló emlékezetet és az alkotó kreativitást.

A „rész”, melytől elindulunk, a címben kiemelt „részegség” szó. Az életműben ez kivételesen jelentéstelítettnek mutatkozik, s egyedi metaforikát hoz létre, amely ráépül a szó kulturális szemantikájára, ugyanakkor – megkíséreljük itt kifejezni –, autopoétikus utalásrendje van Kosztolányinál.

Részeg szavunk – jelentésének eredetét tekintve – köztudottan összefügg a költői tevékenységgel. Az etimológiai kutatás a sámánhíthez s a költészet eredetvidékéhez, a szinkretikus vallási, művészeti és praktikus tevékenység megnevezéséhez köti: ’eredetileg a révületbe esett sámánpap állapotára utalhatott, amelyet mesterségesen, kábítószerekkel is előidéztek’.³ A *révül* szócsalád alapszava, jelentései: ’elragadtatott lelkiállapotba, önkívületbe kerülni’; (szem, arc) ilyen lelkiállapotot tükröz, elrévedve néz, bámul’. A nyelv- és a kultúrtörténet a ’hőség, hevít’ jelentésnek az elragadtatott állapot kifejezésére való átvitelére alapozza ezt a jelentésfejtést.⁴ Rögtön látható: Kosztolányi metaforaalkotása azon alapul, hogy visszaállítja a modern és az archaikus jelentés közti feszültséget, az ’ittas állapot’-ot mintegy átírja ’ihletett állapottá’. Ugyanakkor ez a költői alakítás bizonyos határon túl elhagyja a kultúrtörténet által kitaposott utat, s a „részeg” szóalakba speciális, kosztolányis módon, meg is előlegeznénk itt: egy létszemléleti paradigma beírása révén jut el a költőiség értelmének feltárásához.

³ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–III*, Bp., Akadémiai, 1976, III: 393.

⁴ „[...] a samanisztikus vallás követőinek hite szerint a szellemvilággal érintkező táltosra az isten heve száll, illetőleg révületbe esését hőséget árasztó tűz mellett, gyakran a lángban füstölt kábítószerekkel is segítve idézték elő.” (*I. m.*, III: 404.)

A vers megmutatja a metafora regenerálásának útját. A részegség elsődleges jelentése, a révült elmeredés a leírt szöveg tulajdonságaként jelenik meg: „Az, amit írtam, lázasan meredt rám.” A heves, tüzes állapot elsőrendűen tehát az írást jellemzi, mely visszahat („rámered”) alkotójára. A tulajdon alkotásával szembenező szerző testi állapota átveszi ezt a diszpozíciót, ő is izgatottá válik, a transzba eső sámánt idézi, csak az izgatószerrek (kávé, cigaretta) tartoznak a modern világhoz: „Izgatta szívem negyven cigarettám. / Meg más egyéb is. A fekete. Minden.” (Ezekkel áll szemben a „mérges altató”, mely mesterségesen viszszafozná a belső tevékenység intenzitását.) A vers még egy fontos elemet idéz fel a részegség archaikus jelentésköréből: a *mézet* (nektár, ambrózia), melyet a rímszerkezet formai kapcsolódása révén hoz összefüggésbe a részegséggel:

Hát fölkelek, nem bánom az *egészet*,
 sétálgatok szobámba, le-föl, ingben,
 köröttem a családi fészek,
 a szájakon lágy, álombeli *mézek*,
 s amint botorkálok itt, mint a *részeg*,
 az ablakon kinézek.

A „méz” szó versbeli kontextusa, mellyel a sor egysége és fezzessége következtében kapcsolatba lép, az álom („lágy, álombeli mézek”) s természetesen a „részeg” szó. Az álmot – Freud után – nyelvorientált tudatmunkának kell tekintenünk, mely szubjektív, de nem önkényes, hanem a nyelv rendje szerint építkező logika szerint rakja össze a tapasztalatot, e tekintetben spontán (mindennapi) költői aktivitásnak is tekinthető. A versszöveg formai ekvivalenciái jelentéses ekvivalenciát teremtenek: a „részegség” nem egyéb, mint a mindennapiságból kilépő és annak tudatán felülemelkedő „költői extázis”, amelyet átvisz a szemléletre is: „kinéz” a mindennapok teréből s egyúttal az empirikus valóság adatain csüggő „józan” ész börtönéből. A vers alapszituációját úgy határozhatnánk tehát, mint kétszeres látást: a szöveg látja alkotóját, az alkotó pedig látja modelljeit: azokat az embereket, akiről ír. Azokat, akiket „hétköznapi” hősöknek, „kisembe-

reknek” szoktunk nevezni, akikben azonban a hajnali álom óráiban megjelenik a köznapiság költészete: az álom. Ezek után úgy konkretizálnánk a versszituációt, mint annak a látásmódnak a kezletkezését, mely által a világ költői aspektusa megjeleníthető.⁵

A részegség ilyenfajta szemantikája – túl a kultúrtörténeti utalásrenden – a *Számadás* című vers alapján is értelmezhető, s egy Kosztolányinál alapvető alkotás-lélektani mozzanathoz köthető. A 4. szonett a következőképp kezdődik:

Ki adna másképp inni a betegnek,
ha nem mi, kik álmatlanul ülünk,
támadna hívő, vértanú, eretnek,
ki egy rögeszmén részegülve csüng.

A viszonylag szokatlan szintagma – már csak az erőteljes, jól hallható mássallhangzós alliteráció miatt is – felveti a „rögeszme” kifejezés specifikusan kosztolányis jelentésének kérdését. Ha megnézzük esszéit, azt találjuk, hogy ez nála alkotás-lélektani kategória: „A költőnek, [...], amíg teremt, nincs alapeszméje. Annak csak rögeszméje van.”⁶ Az alkotótevékenység gyökere, kiindulópontja lenne tehát a „rögeszme”: még kifejtetlen, meghatározatlan és meghatározhatatlan, megelőlegezett jelentés, mely az írás, a költői forma létrehozása révén nyeri majd el körvonalait s meghatározottságát.

Amennyiben elfogadjuk az alkotásnak ilyesféle „rögeszme-ként” való felfogását, azaz lényegében azt a gondolatot, hogy a költői kép forrása a szó,⁷ akkor a *Hajnali részegség* címében jelölt mentális állapot jelentésére vonatkozó kérdést úgy tehetjük fel:

⁵ Németh László beszélt Kosztolányinál „a mindennapok gazdag költészetéről – igaz, regényeivel kapcsolatban, melyeket azonban tipikusan költői prózának tartott. (NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső* = N. L., *A minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., Püski, 1992, 465–466. [464–467.]

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre* = K. D., *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1990, 516.

⁷ „Szókat hall, oly készen, mintha már réges-rég ércetablákra vésték volna, és képek tűnnek eléje, oly élesen és szilárdan, hogy hozzá képest a valóság halvány és szétfolyó.” (*I. m.*, 516.)

milyen szemantikát hoz magával Kosztolányi életművéből a „részeg(ség)” hangalak?

A metaforikus jelentés forrása Kosztolányinál régebbre mehet vissza az aktuális szövegnél, sőt nem is kizárólag versszövegekben kereshető. A részegség egész epizódot alkot a *Pacsirta* 9. fejezetében: a „kanzsúr” leírásában. Nemcsak az úri mulatozás képét kell azonban látnunk benne. A regény narrátora a befelé forduló, azaz a jelenségvilágtól elforduló, azt kizáró, ugyanakkor rendkívül intenzív figyelmet tükröző arcokat ír le: „[Kárász István] Mihelyt meghallotta a hegedűszót, hátradőlt székében, karjait ellógatta, dagadó homlokérrel, elmeredő szemmel figyelt.”⁸ A legtöbb „párduc” esetében hangsúlyozott az egy pontra fixálódó vagy meredt tekintet: „Galló szigorúan nézett maga elé,”; „Szunyogh lehorgasztott fejét mélységes részegségében, és ingatta, mint az elefánt.”⁹ Szunyoghnál különösen reflektált állapot a részegség, mely bizonyos nyelváltást idéz elő: Szunyogh – részeg állapotban – mondhatjuk, magasabb nyelvi szintre lép, visszatér a latin költőkhöz: „Már csak latinul tudott beszélni, mégpedig leginkább a klasszikusokból vett idézetekkel. Egész oldalakat elfújt ilyenkor Vergiliusból, Horatiusból.” (151.) Ez korántsem tudatvesztés, épp ellenkezőleg: „Éles esze fölillant a szesztől. Részegnek nem is látszott. Egyenesen ült, kék szeme ragyogott, úgy tetszett, hogy ő az egész társaságban a legjózanabb.” (151.) A *Pacsirta* jelenete erőteljes belső történéseket köt a részegség állapotához: a nem mondható vagy csak a költészet nyelvén mondható/megformálható emberi tapasztalat valamiféle – nem-verbális – kifejezését, illetve a kifejezés befogadását. Ami köznyelven nem mondható, a művészet nyelvén mondható. Kárász István számára a hegedű szólaltatja ezt meg, s a kifejezés autentikusságát a zenei jelvilág elemi metaforikusságából származtatja az elbeszélő: „Mindenki más és más tartalommal töltötte meg a dalt, a verseket, melyek firól-fira szálltak, és évszázadok kincsét őrzik.”(114.) Amit a dal – mint egyéni, kulturális és művészi emlé-

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta – Aranysárhány*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 114. A további idézetek után zárójelben ugyane kiadás oldalszámait adjuk meg.

⁹ *I. m.*, 115.

kezet – megszólaltat, az a halál tapasztalata. De nem a megsemmisülésé, hanem az életben jelen lévő pusztulásé, ezért okoz elviselhetetlen s elmondhatatlan bánatot.¹⁰ A sárszegiek menekülnek ettől a tapasztalattól – ki úgy, hogy megfélemedezik a halálról, az élet végletes profanizálása nevében, ki pedig úgy, hogy kizárólagossá emeli a pusztulást, mint Hartyányi Olivér. („Szegény Olivérnek évek óta hátgerincsorvadása volt, és ezért szegény Olivér ateista volt.” – 113.) A részegség lényegében nem engedi maradéktalanul érvényesülni a józan tudat e létfeleltségét, s emlékeztetőként működik: emlékeztet mindenkit önmagára, arra, ami benne és általa pusztul, s aminek pusztulását „életként” éli meg. A narrátor a pincérek kívülálló szemszögéből fogalmazza meg, hogy ez a részegség valójában szakrális jelentőségű állapot: „A pincérek lábujjhegyen jártak. Megsejtették, hogy itt valami rendkívüli történik, amit megzavarni is tentelenség.” (115.)

Vajkay Ákos – mint emlékszünk – kiszakad, megszökik a párdúcoknak ebből a közös „szertartásából” – az elbeszélő azt mondja róla, hogy „A részeg emberek röpülnek” (123.). Az állítás ebben a formájában a köznapi beszéd jelöletlen elbeszélői idézése – úgy is mondhatjuk, hogy közhely. Az elbeszélő szöveg (épp az idézett közhelyesség révén) ironizálja a mondatot, ezzel egyben el is veszi köznapi referenciáját, s helyette költői referenciát ad neki: „láthatatlan szárnyakon szállnak” – az ég felé irányulnak, mint a *Hajnali részegség* lírai beszélője. A vers ezt az elbeszélő prózában mondhatatlan jelentést fejt ki:

Én nem tudom, mi történt vélem akkor,
de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem,
s felém hajolt az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

¹⁰ Ennek az életet átható pusztulásnak a tere Sárszeg, minden attribútuma ezt a jelentést erősíti meg: „gyilkos pora”, a túlélrett, sárguló dinnyék „kolerás, émiylítő szaga”, a Széchenyi utcán sorakozó koporsós-üzletek. A koporsókból megélő kereskedők, a fakoporsóban mosdó macska leírásai a halálból táplálkozó, ugyanakkor arról tudomást nem vevő élet abszurditását emelik ki.

Az égbe szállás vagy az ég felé fordulás vélhetőleg alternatív lételemzőség Kosztolányinál: a szubjektum emlékezeti (új-ra)elsajátítása, a világ költői képének megpillantása révén pedig az élet létszerűségének visszanyerése. Az a szubjektumstátusz, mely az ég felé törekvés révén érhető el, már nem adott úgy, mint elbeszél (vagy elbeszélhető) történet, csak úgy adott, mint a történető lét nyelvbe fordítása: a vers létrehozása.¹¹

A versnyelvi építkezés a *Hajnali részegség*-ben még egy aspektust beépít a „részegség” költői szemantikájába: a ’résszel való rokonság’ – Kosztolányinál nem ritka – elemét: az „egészet” sorvégi, hangsúlyos helyzetben lévő rímhívó szóra (mint fentebb láttuk), a „részeg” szó (is) felel, miáltal hangalakilag az „egész-rész” opozíció emelkedik ki. Ezzel a *Számadás*-kötet *Kétségbeesés* című versének zárlatát vonja be a *Hajnali részegség* értelemvilágába: „Mert idegen és őrült az egész, / de nyájas és rokon velem a rész.” A „rész”-szel való rokonság hangsúlyozása felidéri a „részvét költőjét”, azonban nem mint érzelmi alapon közösséget vállalót, sokkal inkább mint *részessüőt, részt vállalót*.

A sorstörténet lírába fordítása tekintetében a vers egyik fontos elődszövegének, sőt képrendszere forrásvidékének kell tekin-

¹¹ A lírai alkotás – mint épp folyamatban lévő tevékenység – elbeszélhetőségének korlátja jelölve van a *Pacsirta* szövegében: Ijas Miklóst leírja ugyan az elbeszélő szöveg, amint épp „dolgozik”, azaz Pacsirta szüleit, környezetüket látva mintegy megéri benne egy vers vagy történet, de jelzi: csak az alkotó beszélhet el, az alkotás nem. Az elbeszélő szöveg e részben szemantikailag némi hamis pátozzsal telítődik, ugyanakkor helyenként ritmizálódik, mondhatnánk, verssé akar válni: „Sokáig álldogált a kapu előtt, oly türelemmel, mint egy szerelmes, ki valakit vár. De nem várt ő senkit. Nem volt ő szerelmes sem, nem volt ő földi szerelmes, hanem isteni szerelmes volt, ki megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetkőztetve hústól, testtől, és átérzi, mintha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm [...]” (92.) A hústól és testtől megfosztott „meztelenség” verskötet cím lesz, s a *Meztelenül* első darabjának szövegében íródik verssé a regényi elbeszélésben jelzett élmény, a testből a szellemi létbe való átlépés: „Úgyse soká tart már számomra e földi / vándorlás, tíz évig vagy húsz évig, aztán / elromlik a test, mely zárja hüvelyében / lelket s egészen lélek leszek. Adj hát / vetkőzni most erő, érezni e kevés / időre magamat s a világot, te nagy / igazság, szeretet s még nagyobb igazság / fájdalom.”

tenünk Kosztolányinak *A csillagász fia* (1908) című novelláját. A címszereplő alkotja a „szikrázó csillagoktól” és „fénycsóvaktól” ragyogó „mennyei kastély” látója, a „botorkáló” versbeli beszélő elbeszélő szövegbeli megfelelőjét. A novellában a következőképp van elbeszélve a versbelihez hasonló jelenet: „Az enyhe nyári éjszakában imádatos vággyal csüngött az égen. Éreztük, hogy talányos lelke fájóan, imbolyogva felsóhajt a csillagokhoz, és ott a szabad levegőtengerben száll, száll, bukdácsolva repül, s nem tud betelni az ég aranyos részességével.”¹² A fiú, aki – különös módon – úgy csodálja az eget, hogy közben csillagász édesapjának minden műszerét hagyja elromlani, szétesni, tönkre menni, az apához képest, egy oppozíció révén határozza meg saját viszonyát az éghez: „Ő mérte az égboltot. Én meg néztem.” (203.) A tárgyhoz való analitikus viszonyt a szemlélődővel cserélte fel, nem bontotta fel s nem definiálta a látványt, hanem visszaadta költői formáját. Az egészben, az univerzum szemléletében kívánt részesülni. Ilyenformán lírai alanyt rejt e figura is, bár megnyilatkozása kifejtetlen, inkább csak jelzett, megkezdett. A novella narrátora megjelöli azt a pontot, ahol a történetmondó elbeszélés lírai megnyilatkozássá alakul át: „[...] nekem még mindig úgy tetszik, mintha ebben a virradni nem akaró fehérségben [...] mennék lassan, nagyon lassan, fájóan tétovázva, egy dalt dalolva, a csillagász fia után.” (204.)

A költői beszédmód keletkezése – mint immár több példából kiderül – Kosztolányinál az *éjszaka*hoz vagy versünkben a *hajnal* időpillanatához van kötve.¹³ A éj, s különösen annak világosodó, hajnali szakasza az *önlátás* létrejöttének pillanata. Idézzük fel a *Pacsirta* imént tárgyalt *Kilencedik fejezetének* befejezését, melyben – a „kanzsúrból” megszökött – Vajkay Ákos éjszaka, a *hold* fényében

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, *A csillagász fia* = K. D., *A léggömb elrepül*, összegyűjtötte, és a szöveget gondozta RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1981, 202.

¹³ Igen hasonlóan alakul ez Babits Mihálynál is, elég az *Esti* kérdésre gondolnunk. (Kifejtését ld.: SZITÁR Katalin, *A költészet mint „esti kérdés” = Esti kérdés. Az Esztergomban, 2009. április 24–25–26-án rendezett Esti kérdés-konferencia szerkesztett és bővített anyaga*, alkotószervező FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2009, 58–72.)

eszmél önmagára. A hold „siralmas, erős fénye végigrezzent az *alvó város*on.” (121. – Kiemelés tőlem, Sz. K.) „Ment a holdfényben, [...] És most úgy rémlett neki, hogy ebben a derengésben igazán látja önmagát, azt, ami elmúlt és van, [...]” (121.) A jeleket, amint a *Tizedik fejezet* szövegéből kiderül, hajnali három óra körül zajlik. A hold nem fénylik, nem világít, csak „derengést” idéz elő, azaz megszünteti a szemléleti formák határozottságát s érvényét, a tekintetet pedig az „én” belvilága felé fordítja (Ákos „kezét pillanatra a szem elé tette” – 121.).¹⁴ Létrehozza ezáltal az „igazi látást”, s a „siralmas fény” végül sírást idéz elő: Vajkay, hazaérve, megsiratja lányát, akit szintén csak a sírás mutat meg számára igaz valójában.¹⁵ A „siralmas holdfény” jelzői tagja, a holdfény tulajdonsága válik a személyes megnyilatkozás alapjává, mondhatnánk azt is: a hold derengő fénye motiválja a személyes megnyilatkozást. Nagyon erős párhuzamot alkot a *Hajnali részegséggel*, hogy Ákos zokogása közvetlenül a „bál volt” kifejezés után, szinte annak hatására indul meg:

– Az ám – szolt Ákos gúnyosan –, bál volt – és vádlóan – bál.

De alig ejtette ki ezt, torkát görcs szorította össze, lehányatlott a zsöllyébe, és zokogni kezdett. Egész testét rázta a száraz zokogás, mely szájából vonyítva, könny nélkül szakadt ki.” (131.)

Az éjszakai bál és a torok elszorulása, a mondással, kifejezéssel való küzdelem, majd az alig-alig artikulált, „vonyítva kiszakadó” hang azé az emberé, aki átlátta saját életét, s átlátta a másikat, lányát is, s mindkettőt megértette. A regényi elbeszélés nem ad semmiféle megoldást erre a helyzetre, pusztán az önlátás megte-

¹⁴ Vö.: „– Mit állítják, hogy hazudom? A napfény hazudik, mert múltó csillámmal vonja be a romlandó életet. Én igazat szólok, mert hírral hirdetem, hogy minden hiúság, mulandóság. Régi elhagyott temető vagyok az égbolton.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Fények beszélnek*. Hold = K. D., *Az élet primadonnái*, gyűjtötte, sajtó alá rendezte és az utószót írta URBÁN László, lektorálta és az előszót írta RÉZ Pál, 1997, 219–220 Palatinus könyvek).

¹⁵ „Maga előtt látta Pacsirtát...” (131.)

remtődésének pillanatát jelöli.¹⁶ A prózanyelvi elbeszélés csak az „én” szóba tömörítve, kifejtetlenül tudja megjelenéshez juttatni azt a jelentéstömeget, amely a *Hajnali részegség*ben majd kifejtett lírai szöveggént, versként jeleníti meg a személyt, létének költői módozatában.

Összegzőképpen a *Hajnali részegséget* – immanens metaforikája, autotextuális kapcsolódásai és autopoétikus utalásrendszere alapján – úgy interpretálnánk, mint a lírai beszédmód verses kibontakozását. Ez a szövegteremtő aktivitás a fájdalom létélménye nyomán születik meg, nem mint annak ellensúlya vagy semlegesítése, hanem mint az elmúlóban lévő élet jelbe fordítása: a véget érő élet s a keletkező értelem találkozása.

¹⁶ Pacsirtánál is a fény (villanyfény) kialvása után, a sötétben következik be az önlátás: „Pacsirta épp ekkor kattantotta el a villamoslámpa kallantyúját, és sötétben maradt. [...]”

Én – gondolkodott, úgy, mint mindenki, aki magára gondol.

De ez az én ő volt, és ő ezt teljesen átélte. Ő volt ez az én, testben, lélekben, egy a húzával és emlékeivel, múltjával, jelenével, jövődjével, melyet mind összefogunk, mint sorsot, mikor magunkra eszmélünk, s kimondjuk a változhatatlan szót: én.” (171.)

Kovács Kristóf András

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: HAJNALI RÉSZEGSÉG

Theophania, numinózus, vallásos tapasztalat?

„*Ivre, il vit*”

(Stéphane Mallarmé: *Les fenêtres*,
1863. május)

1.

A befogadástörténet mára kanonizálódott megállapítása, hogy a vers nemcsak a Kosztolányi-oeuvre, de „a magyar költészet egyik kiemelkedő teljesítménye.”¹ E kitüntető kvalifikáció eredhet abból, hogy a mű „összegző jellegű”, hogy „zárlatával bizonyosság reményét ígéri”, hogy kompozíciója bonyolult, sokrétű, és összetettsége megmutatkozik abban is, hogy több szintet, szférát is el lehet benne különíteni.² (Ámbár azt is meg kell jegyezni, hogy a befogadástörténet tartalmaz olyan – egymástól is jelentősen eltérő – véleményeket, amelyek ezzel nem értenek egyet, de amelyekkel most nem foglalkozhatok.) A mű aktuális népszerűségét az is jelzi, hogy győztese lett a Korunk 2001-es körkérdésének.

A Mallarmé-idézet különös módon utal a vers egy teljesebb értelmezésének több fontos eleme: a ’részegség’-re³, a szöveg lehetséges világa kitüntetett szubjektumára és arra, hogy a vers hangja e ’részeg’ állapotban él teljesebben, tapasztal meg egy vitathatatlanul értékesebb létezést. Ha (most) szűkítjük az elemzés terepét, és arra figyelünk, hogy milyen (általa nyelvileg teremtett) szférákkal kerül kapcsolatba a vers hangja, akkor olyan két, elkü-

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 413.

² Uő., *I. m.*, 409–413.

³ A spirituális természetű ’mámor’-nak, ’részegség’-nek mind az európai, mind a keleti kultúrákban jelentős, sarkalatos szerepe van abban, hogy a személyiségnek azon sajátos mentális képességei, adottságai kiszabadulhassanak, kitörhessenek, amelyek lehetővé teszik a személyiség meg-/felszabadulását a külső, mindennapi világ kondicionáltsága alól. Vö. CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, I–II, Paris, ed. Seghers, 1974², II, 60.

lönülő világ körvonalazódik, amelyeknek mind önazonossága, mind egymáshoz való viszonya rendkívül problematikus.

A vers világának (lehetséges) két részre osztottsága feltehetően része mind a spontán olvasói, mind pedig a konstruktív(abb) befogadói tapasztalatnak: két komponens szembetűnése (bináris) oppozíciós szerkezetben vertikálisan, temporálisan és axiológiai értelemben egyaránt. És valószínűleg az is kijelenthető, hogy mindkét észrevétel számára a 'fent' világa tűnik felettébb talányosnak, rejtélyesnek. A rejtélyesség, az obskuritás⁴ valami mást, valami többet, olyan élményt és tapasztalatot közvetít, amely valamely teljesség lehetséges perspektívájával ajándékoz meg, és mégis nyugtalanító, nemcsak besorolhatatlansága, kalkulatorikus uralhatatlansága⁵ miatt, de azért is, mert a szöveg egy olyan részesedéskélménybe avat be, amelynek nyelvisége, nyelvbevontsága egyben közvetíti egzakt megragadhatóságának, besorolhatóságának korlátait, sőt kudarcát is. A nyelvbe-vontság e sajátosságából következő, eleve belátható és belátandó kudarc azonban nem totális, csak a kiszámíthatóság, az egzakt uralhatóság felől mutatkozik (Semmis-nek).⁶ Amennyiben nem bekebelezni akarjuk a szöveget, ha viszonyunk vele parataxis, akkor a szöveg rejtő szándéka, nyelvének ez a legsajátabb intenciója nem törlődik ki, hanem kérdésekben mutakozhat meg. Nem úgy, hogy a kérdések (és válaszlehetőségeik) megszüntetnék a leplezettséget, hogy feltakarnák a rejtezőt, hanem úgy, hogy a szöveg-partitúra megszólaltatott viszonyba hozhatja a leplezettet. A dialógusvi-

⁴ „A *Biblia* egy szavának különféle értelmezését bibliai textusokkal kellett illusztrálni. A nubes: felhő, homály. Erre a disztinkció: tres sum [sunt] nubes, azaz háromféle értelemben használja a *Biblia* a felhő szót: obskuritás a prófétáknál, tehát homályosság a prófétáknál, mélység az isteni tanácsokban, rejtett termékenység a szüzességben.” *Az írásgondolkodás születésétől a kultúra evolúciójáig. Összeállítás VEKERDI László riportesszéiből* = <http://www.termesztivlaga.hu/szamok/kulonszamok/k0401/24.html> [2010. 06. 30.]

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = *Tanulmányok Koszfolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1989, 10 (Újraolvasó).

⁶ HEIDEGGER, Martin „... költően lakozik az ember”. *Válogatott írások*, Bp.–Szeged, T-Twins–Pompeji, 191–209.

szony mélyebb értelméből következik, hogy a viszony mély kölcsönösséget jelent: a megszólított a megszólítás módján válaszol.⁷

Megközelítésünket a (valamennyire reflektált) olvasói tapasztalatoknak ez a két, kiemelt mozzanata ösztönzi: a vers hangjának kétféle viszonyulása kétféle világához, valamint a 'fönt' világának nehezen azonosítható, vagy inkább azonosíthatatlan különössége. Mindkettőhöz társíthatunk olyan gondolkodásmódokat, amelyek segíthetnek abban, hogy az/egy olvasói-megértői tapasztalatnak említett (elsődleges) belátásai problematizálhatóvá váljanak. A szöveg lehetséges diszkurzív hálózatának két kitüntetett eleme, az említett kérdések – miféle a 'fönt' világa, s a vers hangjának milyen a viszonya hozzá – nem minősülnek, minősíthetőek 'egzaktaknak',⁸ ebből a kérdezői viszonyulásból nem következhet cáfolhatatlan, kétségtelenül helyes válasz, inkább egy kérdésbevonásról és annak lehetséges következményéről lenne szó.

Úgy vélem, felfedezhető a vers hangjának egy mélyebb intenciója is, amely egy sajátos, különös, váratlan tapasztalatra utal; a szöveg e tapasztalat (lírai) nyelvbe vonása. A szövegalkotó (tudat) önreflexivitása sajátos identitást konstruál, amelyben az én egyszerre (lesz) megfigyelő és megfigyelt. A keletkező önmegértés a sajátként való létezés eddigi dinamikus stabilitásának megbomlásáról és egy új, más perspektívával való megajándékozottságról ad hírt. Ennek (mint premisszának) következménye a vers hangja önmegértésének egy olyan (szolid, egyszerűbb) struktúrába kerülése, amelyben az axiológiai választás kikényszerülése egy térbeli és időbeli kétosztatúságban jelenik meg, és a helyes vs téves-típusú szembeállítások megalapozni látszanak egy konzekvens értéktulajdonítást. Ez a megállapodásra, egyértelműségre való törekvés azonban állandóan kibillen, kétkedések támadják, kérdések, homályos állítások bizonytalanítják. A befogadói aktivitás igyekezhet a helyes vs helytelen formájú oppozíciós rendszerben mozogni, és kétségtelen választása után kijelentésre, állításra tö-

⁷ BUBER, Martin, *Én és Te*, ford. és kísérő tanulmány BÍRÓ Dániel, Bp., Európa Könyvkiadó, 1991., 9, 11, 14, 18–20.

⁸ KÜLCSÁR SZ. E., *I. m.*.

rekedni, vagy pedig vállalhatja szembesülését a kibillentettséggel és egyszersmind egy/a végső (át)értelmezés elodázottságával.

Nyomasztó megválaszolatlanlanságok áthatolhatatlannak tűnő szövetéből emelnék ki egy szálát – nem függetlenül persze kontextusától, de mégis valamennyire izolálva, amikor az utóbbi, a második szembesülési lehetőséget választom. Súlyos kérdés, hogy a vers hangja miképpen cselekszik, pontosabban, hogy hova néz, hogy fölfelé vagy befelé néz-e. Vajon fölfelé néz, tehát egy másik világba pillant, egy olyan ’fönti’ világ nyilatkoznék meg számára az emeleti ablakból, amely a dolgok mögött álló alapra utalna, és a vers hangja erről adna hírt?⁹ Vajon egy lényegileg, szubsztanciálisan másik világ engedte magát láttatni valamilyen szaturált időpillanatban (durée), kegyelmi állapotban? Erről a tapasztalatát érlelt élményéről szólna a vers hangja? (Mint azt esetleg a Mallarmé-vers szuggerálja.)

Vagy másról lenne szó? Arról, hogy csak formálisan tesz eleget a líratörténet e kanonizálódott szituációjának, mélyebb értelemben mégsem kifelé-fölfelé, hanem inkább befelé tekint a szubjektum, hogy befelé fülel, hogy önmagába irányul mozgása, hogy befelé tesz lépést, „befelé / az eseményeken és káprázatokon túl / a változatlan úrbe, önmaga(d) / kútjába”,¹⁰ ahol sok, eddig „nem sejtett, messzi, felséges segítő”¹¹ honol? Ez azonban nagyon különös övezet az ezt megragadni kívánó tudat számára, mert – ha hisz benne, ha vél egy ilyen szférát – folyvást tapasztalnia kell annak tulajdonképpen intellektuális birtokolhatatlanságát, sőt korrekt megközelíthetőségének kudarcát. Saját létezése alapjainak, körvonalainak lazulását¹² kell észlelnie; a nem tuda-

⁹ Pár évvel korábban Babits is arra vállalkozik, hogy hírt adjon egy tapasztalatáról, hogy magára vegyen egy különös hírmondói szerepet.

¹⁰ WEÖRES Sándor, *Két világ határán. Jegyzet Beney Zsuzsa alvilágkölteményéhez* = W. S., *Egybegyűjtött írások II*, Bp., Magvető, 1975, 476.

¹¹ Uő., *I.m.*

¹² NEMES NAGY Ágnes, *Éjszakai tölgyfa* = N. Á. *Összegyűjtött versei*, Bp., Osiris, 1977, 11–12. Vö. HERNÁDI Mária, *Egy találkozás története. Ontológiai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Szeged, 56–59 (Fiatal Filológusok Füzetei, XX–XXI. század).

tosba, a nem tudhatóba, a feltárulkozóba, „az öntudatlanba lépő én saját hiányaként létezik”.¹³

A létezésnek ez a módozata mégis valamilyen valódibb lét képzetével, sőt bizonyosságával társul és kapcsolódik össze. Ebből nem jelentéktelen következtetések adódnak, olyan fölismerések, amelyek visszamenőleg is átértékelik, de legalábbis kérdésessé teszik a szövegmondó eddigi életének kialakult, megélt, kielégítően működtetett értékpreferenciáit. Egy súlyos és ijesztő felismerésről lenne szó, közelítőleg arról, hogy a vers hangja a két értékpreferencia, a kétféle attitűd (szembe)állításával – és azoknak saját alkotásmódján való értelmezésével – egy új perspektívához, belátáshoz jut el, amelyben eddigi értékei relatívvá, bizonytalanná (alkalmasint értéktelenné) válnak. És felettébb súlyossá teszi aktuális önmegértését az, hogy a vers hangja életének (szinte) a végén kapja ezt a felismerést, akkor, amikor azt már nem vonhatja bele napjaiba, praxisába.

Miközben értelmezi mind a mások, mind a saját (eddigi) életstratégiáját, modus vivendijét, az affektív megismerésbe engedett élmény tapasztalata arra kényszeríti, hogy egész eddigi világképét megkérdőjelezze, sőt elmarasztalja, bírálja. (Bori Imre – másféle stratégia alapján – egy kiteljesedett, befejezett „költői megismerés”¹⁴ tapasztalataként érti a verset.) És ez a felismerés a szubjektum legfontosabb „működésformája”, a költőlet szempontjából tűnhet ijesztőnek, hiszen rendkívül súlyos lépésre kényszerül a szubjektum: felül kell vizsgálnia a legfontosabbat, költői teljesítményét is. Jóllehet a vers a vendég-ét megvallásával zárul, de a

¹³ ÁCS Pál, *Két világ batárán: az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András szerk., *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, Bp., Gondolat, 2007, 620.

¹⁴ BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Szabadka, Forum, 1986, 271. Bori Imre kiváló elemzése más alapokra épül, mert nála „a *Hajnali részegység*-ben: a vers hajnali pillanatában helyreáll az én és a világ oly régen megszűnt egysége a hétköznapi élet kicsinyességet sugalló képeinek és a természeti lét nagyszerűségei látványának két pólusa között” (B. I., *I. m.*, 274). Elsősorban azért szimpatikus Bori Imre megközelítése, mert azt a vers hangjának önmegértésére futtatja ki; mégis nehéz lenne egyetérteni azzal, hogy itt egy befejezettségről, bevégzett megismerésről lenne szó. (Vö. *I. m.*, 277.)

zárlat nem törli el, nem érvényteleníti a korábbi kérdéseket (119–125. sor). Kosztolányi kérdésben hagyja a dilemmát; Weöres Sándor egy hasonló lírai önmegértő helyzetben kritikus szentenciával él, amikor „ügyességek-nek”¹⁵ nevezi azt a fajta lírát, azt a szöveget, amelynek fogantatása mentes a „valódi” léttapasztalattól.

2.

A vers hangjának élményei sajátos megvilágításba kerülhetnek egy perszonalista filozófiai kontextusban. A perszonalizmust tartják önálló XX. századi filozófiai irányzatnak, de sorolják az egzisztencializmushoz is. Kötik vallásokhoz, kitüntetett felekezethez, de tárgyalják ilyen megkötések nélkül is. Szempontunkból az irányzathoz sorolható Martin Buber filozófiai nézetei szólíthatják meg legtermékenyebben a verset, különösen az *Én és Te* című filozófiai esszéjében¹⁶ megfogalmazottak. Nem lenne könnyű igazolható kijelentéseket tenni arról, hogy mi a mű célja. Most ezt nem is tekintjük feladatunknak. Azt emelnénk csak ki belőle, ami segít jobban láthatóvá tenni azt a kettősséget, amelyet a vers hangja érzékel és kifejez – mind a vele szembenállókkal, mind a hozzájuk való viszonyával kapcsolatban.

A két világra tagolódó szembenállóhoz kétféleképpen viszonyul a vers hangja. Más nyelvet, más moduszokat használ a határolt lenti-itteni és mást a határtalan fönti-végtelen világgal szemben. A lenti-itteni többé-kevésbé érthető, leírható, elmondható, sőt viszonylag egyértelműen értékelhető is. Ez egy megismerhető, megismert világ, diszkurzív nyelvbe vonható tapasztalat.

Alapvetően, lényegét tekintve, szubsztanciálisan más a 'fönt' világa: lebegő, rebbenő, lengő, messze kéklő, távoli, homályos, olyan világ, amelyet a megfigyelő nem tud megragadni, megismerni, amely rémlik valamilyennek, amivel szemben szájtátva áll, amit csak bámulni lehet, és esetleg föl-fölkiabálni a boldogságtól. Pilinszky is tud a kétféle ismeretről, tudásról:

¹⁵ WEÖRES Sándor, *I. m.*

¹⁶ BUBER, M., *I. m.*

„A tapasztalat, mint Kronosz
Fölfalja fiait.
A valódi tudás
Tapasztalatlan, mit se tud,
Nem ismer, nem ismerhet semmit.”¹⁷

Buber is a világ kétarcúságáról és az ember kétarcú magatartásáról beszél. Szól az „Az” birodalmáról, amelyet megismer, megért, használ az ember, ahol egymással határos dolgokat appercipál és ragad meg az ember. De létezik egy másik világ, és ehhez egy másfajta reláció tartozik, a „Te” világa, és az „Én–Te” reláció. A „Te”-vel való találkozást nem lehet kierőszakolni, sürgetni, de késznek lehet/kell lenni rá, el lehet/kell fogadni: cselekedni kell a találkozás megvalósulása érdekében.¹⁸

Bubernél az „Én–Te” és az „Én–Az” radikális különbsége mégis egymás feltételezettségében mutatkozik meg,¹⁹ tehát a *coincidentia oppositorum* fejezi ki szimultán szembenállásukat és lényegi összetartozásukat; ezzel szemben a Kosztolányi-versben a különbség radikális mivolta mintha nem járna együtt a kölcsönös függőséggel, a *Hajnali részegségben* nincs utalás a kétféle viszony egymástól való alapvető feltételezettségére, inkább lényegi eltérésekre történik többféle utalás. A nyelvileg is oppozícióban megjelenő létezők és relációk határozottan eltérőek és függetlenek egymáshoz képest.

A vázlatosan jelzett összevetés két tanulsággal is járhat: egy sajátos szempontból artikulálni segítheti a felismert szubsztanciális szembenállást, oppozíciót a vers hangjának kétféle viszonyulásában. És azt is beláthatóvá teheti, hogy Kosztolányi radikális, antagonisztikus ellentétként éli meg a kétfajta relációt – ez az utóbbi mozzanat az értelmezőtől az egzisztencializmus felé való tájékozódást kívánhatja meg.

Most nem térek ki rá, csak jelzem, hogy érdekes lehetőséget kínál Spiró Györgynek a *Messiasok* című regénye indító bekezdé-

¹⁷ PILINSZKY János, *Tapasztalat* = P. J. *Összes versei*, Bp., Osiris, 1998, 126.

¹⁸ BUBER M., *I. m.*, 15.

¹⁹ UŐ., *I. m.*, 42–43, 122–124.

seivel való összevetés. Sok hasonlóság és még több különbség van a két szöveghang élménye között. Nemcsak az, hogy a vers hangja közvetlenül szól tapasztalatáról, a regény főszereplőjének élményeit viszont a narrátor mondja el, tehát a regényben egy közvetített élménnyel ismerkedhetünk meg. „Amint ott hevert a fűben, egyszerre Hangot hallott... Felült. Szédült. A kora délutáni napfényben őrzöngött a természet: a sarjadó fű zölden tombolt, a domb szegélyén fehérén és lilán tébolyogtak a fák. Szíve hatalmasat dobbant, kihagyott, majd hevesen kalapálni kezdett. Az Ég tiszta volt, s irdatlan oszlopokban világos és sötét légne-mű létezők zuhantak alá vízesésként, folyamatosan. [...] Csoda tetetett. Csodák hordozója a teste, csodák hirdetője az ajka.”²⁰

Az alapvetőbb különbség inkább az, hogy a regény szereplője azonnal átrántja az élményt az „Az” világba, nem vár semmilyen megerősítésre, érésre, azonnal praxissá fokozza le, élősködni kezd rajta. Kosztolányi szövegében a vers hangja nem sajátítja ki a találkozást, nem rántja be az „Az” világba; amíg lehet, fönttartja a kegyelmi állapotot a maga különös határ-helyzetében: „Én-Te” viszonyban hagyja.

3.

Jóllehet, a vers hangjának a „fönt” világához való viszonyát – bizonyos szempontból – segíthette artikuláltabbá tenni az előző összevetés, de maga ez a világ – mint önálló entitás – nem vált sokkal jobban megragadhatóvá. Céлом persze nem a nem tudható, a sehol sem lelhető ’azúr’, ’bál’, ’ismeretlen Úr’ talányosságának megszüntetése, felszámolása. Sőt, nem is arra tennék kísérletet, hogy megpróbáljam leírni, meghatározni e világot. Inkább a szöveg hangjának az e világgal való találkozása tapasztalatát szeretném jobban megérteni.

Kultúránk hagyományos szerkezetéből, valamint kulturális szocializációból következően spontán föltevődik, föltevődhet a kérdést, hogy a versben a ’fönt’ világaként leírt élmény, tapaszt-

²⁰ SPIRÓ György, *Messiasok (A jövővény)*, Bp., Magvető, 2007, 5.

talat milyen, a kultúránkban megfogalmazott élményekkel, tapasztalatokkal, ismeretekkel hozható összefüggésbe.²¹ Kiss Ferencnek is hasonló a problémája, bár másfajta megoldást kínál.²²

Most az legyen a kérdés, hogy vajon a vers hangjának ezt a fönt-élményét kapcsolatba lehet-e hozni olyan fogalmakkal, amelyeket epifániának, divinációnak, numinózusnak, theophaniának neveznek. Vajon egy olyan szférával találkozhatott a vers hangja, amelyet mindközönségesen „szent”-nek is hív a nyelv, amelyet „szent”-ként próbál megragadni bizonyos fajta gondolkodás, és vajon ez a fönt-élmény lehet-e szorosabb-tágabb összefüggésben egy olyan fenoménal, amelyet vallásos élménynek is neveznek?²³ „Vallásos élmény lenne?” – kérdezte nemrég Kabdebó Lóránt is.²⁴ S bár a Kosztolányi oeuvre-ben valamennyire tájékozott – és célzatosan tájékoztatott – olvasó, értelmező számára ez a lehetőség esetleg hamar szertefoszlik, mégis próbálok nem elmenekülni e hívás, e jelentéstulajdonítási lehetőség elől.²⁵ Jóllehet a vers hangjának állandóan változtatott pozíciói is elbátortalaníthatják ezt az érdeklődést, mert felszámolhatják a válaszadozás lehetőségét, azonban ezt az elbizonytalanodást bizonytalaníthatja el egy kitüntetett helyen, a lezárás-befejezésben, a 143. sorban olvasható „mégis csak” kifejezés.

Bizonyára sem a vers olvasója, sem értelmezője nem térhet ki az alól, hogy próbálja megfogalmazni saját megértését azzal kapcsolatban, hogy milyennek tűnik, miként értelmes számára a vers hangjának különös élménye. Az olvasó Kosztolányi-tudása kerül ilyenkor összevetésre saját világfelfogásával. A befogadástörténet

²¹ Azt gondolom, bizonyosfajta (bár megérthető) kibúvás a válaszkérés alól valamilyen totalizált természetélményként felfogni e vers hangjának találkozás-élményét.

²² KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 569–571.

²³ Készségesen elfogadom, hogy a filozófiai naturalizmus felől tekintve ilyen (vagy ilyen módon feltett) kérdések nem léteznek.

²⁴ KABDEBÓ Lóránt, *Kosztolányi kései verseinek személyiségképe = Az emlékezés elevensége. Kosztolányi Dezső napok a szülőföldön*, szerk.: HÓZSA Éva, ARANY Zsuzsanna, KISS Gusztáv, Szabadka, Városi Könyvtár, 2007, 221.

²⁵ Az utolsó évek Kosztolányi-levelezése is majd bevonható, bekapcsolandó a vizsgálatba.

azt mutatja, hogy az értelmező nehezen teheti meg, hogy ne mutasson rá, vagy legalább ne célozzon arra, hogy mérlegelnie kell a vers hangjának különös tapasztalatát abból a szempontból is, hogy kapcsolatba hozható-e a/egy vallással.²⁶ Vannak, akik tudtul adják, mások leplezik véleményüket erről; az előbbieket közül egyesek elutasítják, mások megerősítik egy ilyen kapcsolat feltételezését.

Ha tehát a kérdés a vers hangjának viszonya valamely valláshoz, a valláshoz, a vallásos élményhez, akkor, úgy tűnik, lehet esszéisztikus-metaforikus nyelvet használva leplezni a véleményüket, vagy például valamiféle (nem artikulált) kijelentést tenni. Más próbálnék. A (valamiképpen) megértett különös tapasztalatot összevetni azokkal a viszonylag jól megalapozott kutatásokkal (és eredményeikkel), amelyeknek tárgya az ilyesféle élmények tudományos igényű megközelítése vallásfilozófiai szempontból. Tehát nem arról lenne szó, hogy pl. a *Bibliából* milyen locusokat lehetne citálni a verssel kapcsolatban (módfelett különfélekét), és ezek alapján kijelentéseket megfogalmazni, hanem egy vallásfilozófiai hagyományhoz viszonyulva töprengeni a versről.

Most a gondolatmenetnek csak néhány pontját, mozzanatát ismertetethetem, de már előre jelezni kell, úgy tűnik, ebből a szempontból a vers hangjának kitüntetett élménye, tapasztalata nem társítható a bevett felekezetek dogmatikájában lefektetett, megértésbe vont transzcendens élményekkel, de az sem állítható, hogy nem hozható bizonyos, megnevezhető mértékben kapcsolatba azzal a határhelyzet-tapasztalattal, amit numinózusnak, epifániának, theophaniának is lehet nevezni. A feladat éppen ez, a kapcsolatba hozás mértékéről, megnevezéséről való gondolkodás lenne. Tagadhatatlan, úgy vélem, ez a kérdésfelvetés a vershez való közeledések lényegesebb alternatíváinak egyike lehet, de azt persze nem gondolnám, hogy ez lenne a vers mai megértésének kiváltképp érvényes módja, eljárása.

A probléma szakirodalma szinte beláthatatlan, szelekcióra, kiválasztásra kényszerül az érdeklődő. A szentet a profánnal teore-

²⁶ A vallás és a tapasztalat problémájához: LINDBECK, George A., *A vallás és a tapasztalat* = L. G. A., *A dogma természete. Vallás és teológia a posztliberális korban*, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1998, 57–80. (Hermeneutikai Füzetek 17.)

tikusan (és népszerűsítően) szembeállító Mircea Eliade helyett essen választásunk Gerardus van der Leeuw-re és a liberális valóságfilozófus Rudolf Ottóra, aki inkább a 'szent' megközelítésével foglalkozik alapvető művében, amelyet a művelődéstörténet egyre jelentősebbnek gondol. Ottónak mind gondolkodásmódja, mind rendszerének koherens és egyszersmind rugalmas mivolta jól használhatónak tűnik számunkra. Persze máris önkorlátozó megszorításokkal kell élni: nem tekinthetjük át Otto gondolkodói alkatának kapcsolódását és ellentéteit Schleiermacherével, sem a távolabbi forrással, Kanttal vagy az eltérő pozíciót elfoglaló Feuerbachhal. Otto művének „alapproblémája [...] a megfogalmazhatatlan szavakba öntésére tett kísérletként értelmezhető”²⁷. A sajátos, különös, megdöbbentő élménnyel, tapasztalattal szembeni attitűd, szellemi beállítódás is hasonló Kosztolányinál és Ottónál: mindkettő igyekszik szavakba önteni a diszkurzív nyelven alig koncipiálható rendkívüli tapasztalatot – bár más-más nyelvváltozatot használnak, Kosztolányi poetizáltat, Rudolf Otto pedig tudományosat.

Rudolf Otto a „numinózus” fogalmába igyekszik sűríteni azt a többé-kevésbé reflektált határélményt, amelynek összetevőit vizsgálja, hogy földerítse annak racionálisan is felfogható, nyelviileg átadható lényegét. Azonban kijelenti, hogy ennek az élménynek a hiánytalan tartalma a tiszta fogalmi, definitív megközelítés számára – a teljesség igényével – elérhetetlen, „ez a kategória – írja a második fejezetben – szigorú értelemben definiálhatatlan, csak körülírható”.²⁸ Otto „a” vallás – nem (csak) a kereszt(y)én(y) vallás – megértéséhez szándékozott közelebb kerülni úgy, hogy igyekezett minél differenciáltabban megérteni a határ-élményt, a numinózust.

Ha a numinózus differentia specifikáit megpróbáljuk értelmezni a vers hangjának szövegbe vont élményén, fontos tanulságokkal lehetünk gazdagabbak. Két jelentős különbségről lehet

²⁷ PETHŐ Sándor, *Rudolf Otto – avagy az elrettentő titkok filozófiája* = R. Otto, *a szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*, Bp., Osiris, 2001, 231.

²⁸ Uő., *I. m.*, 16.

szólnunk. A vers hangja a találkozáskor nem kénytelen szembe-sülni a mysterium tremendummal, sem azzal, ami ennek következménye: a szubjektum (átmeneti) kiüresedésével, ürességével. A másik lényeges különbség, hogy a vers hangja nem érzi az „Ur”-at valamilyen határozottan cselekvő, jutalmazó-büntető hatalomnak. Más elemek tekintetében (pl. lenyűgöző,²⁹ bámulatos³⁰) megfeleléseket konstatálhatunk.

Rudolf Otto mellett Gerardus van der Leeuw összefoglaló vallásfenomenológiai munkája³¹ segíthet megérteni, fogalmilag jobban megközelíteni a vers hangjának különös élményeit, tapasztalatát. Leeuw általános (és összevető) vallásfilozófiai, vallásfenomenológiai kutatást végez, gondolkodásába több nagy rendszert is bevon - már emiatt is alkalmasnak tűnik a sokféle irányba tájékozódó Kosztolányi jobb megértéséhez. Leeuw sajátos (most nem részletezhető) belső cselekvésként érti meg és írja le a vallásos élményt.³² Ebben meghatározó összetevővé teszi a hatalom megtapasztalását, ugyanis „minden rendkívüli cselekvés hatalomélményt eredményez”.³³ Ez a hatalom dinamikus hatású, megmutatkozhat az értelemben, de egy szokatlan, különös boldogság-tapasztalatban is.³⁴

De – és itt már jelentős különbségeket figyelhetünk meg – ez a hatalom, abszolút, végtelen, olyan, amely „legyűri az embert - így történik ez minden vallásban”.³⁵ Ehhez kapcsolódik Leeuwnak az isteni szeretet tapasztalatának megértésére tett kísérlete, amely ha „vallási értelemben szeretet [...] semmiképpen sem tisztán harmonikus magatartás [...] sohasem lehet teljesen elválasztani látszólagos ellenpólusától, a félelemtől.”³⁶

Egy másik és talán fontosabb ösztönzés is születhet a Leeuw nyomán. Leeuw ír egy legfőbb lényről, egy hatalmas nagy Úrról,

²⁹ Uő., *I. m.* 48–58.

³⁰ Uő., *I. m.* 59–62.

³¹ LEEUW, Gerardus van der, *A vallás fenomenológiája*, Bp., Osiris, 2001.

³² Uő., *I. m.*, 398–401.

³³ Uő., *I. m.* 20.

³⁴ Uő., *I. m.* 23.

³⁵ Uő., *I. m.* 163.

³⁶ Uő., *I. m.*, 441–442.

aki valahogy messze, fönt, távolban, elérhetetlen távlatban honol, aki figyel, de nem avatkozik be. Ezt az abszolút másutt létező hatalmas, ismeretlen Urat több vallásos gondolkozásban, rendszerben is kimutatja, mindemellett kijelenti, hogy „Kína a legfőbb lény klasszikus földje”.³⁷ Ez a jelzés, megvizsgálandó nyom azért tűnik foltosnak, mert már valamennyit tudunk Kosztolányi hangsúlyozott érdeklődéséről a kínai kultúra iránt.

4.

Ideiglenes konklúziónk az lehet, hogy a vers hangjának ’fönt’ vagy határálménye nem hozható teljesen összhangba azokkal a leírásokkal, megközelítésekkel, amelyekkel a nyugati gondolkozás két, jelentős szakembere igyekezett a vallásos tapasztalatot megragadni, bár bizonyos elemek összevethetőeknek tűntek. És fontos majd azt is akkurátusan megvizsgálni, hogy Kosztolányinak milyen kapcsolódásai voltak a kínai kultúrához, mert például e vers hatalmas Urának genezise, ismérvei, attribútumai is világosabbak, megérthetőbbek lehetnek e kutatások remélt eredményeinek köszönhetően.

³⁷ Uő., *I. m.*, 145.

Sípos Dávid

HAJNALI RÉSZEGSÉG AVAGY EGZISZTENCIALISTA „UGRÁSI” KÍSÉRLET

Kemény fába vágtuk a fejszénket mindannyian, akik arra vállalkoztunk, hogy Kosztolányinak e kései, szép verséről valami újat, valami még el nem mondottat, le nem írtat közöljünk. A versről és a *Számadás*-kötetről szóló szakirodalom óriási, mégis, azt átolvasva sem kaphattam néhány kérdésre kimerítő választ, sőt olykor még a kérdések feltevése is elmaradt. Konferenciánk versének, a *Hajnali részegség*nek – melyről egy-egy értelmező mint Kosztolányi vallásos, Istenhez megtérő verséről is nyilatkozott már¹ – talán méltatlanul (el)került kérdésköréről beszélek. A magát ateistának valló Kosztolányi² e versben – értelmezésem szerint – mégiscsak egy, a transzcendenciához köthető élményét fogalmazza meg. A versben felidézett hajnali látomásának Istenhez, valláshoz köthető áthallásai mellett teszem fel kérdéseimet: Ki

¹ „Baráth Ferenc a költő »részleges megtéréséről« beszél a *Hajnali részegség* kapcsán, mondván: »Az égi pompától magába meredten hitet tesz az ő istene mellett.« Sőt akadtak olyan kritikusok is, akik nem pusztán részleges, de teljes megtérést véltek felsejleni a versben. »Kosztolányi Dezső a *Hajnali részegség* című versében – írta például Sándor István a Katolikus Szemle hasábjain – [...] döb-bent örömmel eszmél rá a mennyország boldogító lehetőségére: »a költemény hitvalló Isten-élményben cseng ki«. S nem véletlen, hogy nemcsak a hívő, vallásos értelmezők, de ott érezték az istenhit vonzását a költemény mélyén a nem vallásos kritikusok is. Don Juan-i »istenbe semmisülés« mozdulatának látta például a zárást Devecseri Gábor, s a nihil s az istenhit közti belső ingást érezte benne lényegesnek Szabó Árpád is.» (KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 299.)

² Számos helyen említi Kosztolányi saját ateizmusát. Az 1904-ben, Babits Mihálynak írott levelének részletét talán kevésbé idézik kutatói: „Tagadom a hazugságot, s nem szégyenlem(!) azt a banalitást sem, hogy káromkodom éjjel-nappal az Istenre, s imádom az embert. Fűnek-fának beszélek az ateizmus(!) magasztosságáról, s ha bálványt kell magamnak választani, hús-vér istent imádok: az embert, a minden tudó embert.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, Bp., Osiris, 1998, 36.)

lehet a látomásban szereplő, búcsúzó házigazda? A versben megszólaló Kosztolányi kinek mond „földig hajoltan” köszönetet? A vers zárásában kifejezett „ismeretlen Úr” alatt kit vagy mit érthetett a költő?

A kutatott válaszok talán rámutatnak arra, vajon miféle transzcendencia válik e versben kulcsszereplővé. E válaszoknak nincsenek kifejezetten irodalomelméleti vonatkozásai, így manapság emiatt nem feszegetendők, a korábbi, marxista irodalomtörténet-írás számára pedig vallásosnak vélt mivoltuk miatt lehettek kerürendők.

Mivel a szerző élete során elutasított mindennemű dogmatikus vallást, és tudomásunk szerint nem lett sosem egyetlen egyház, felekezet hitvalló tagja sem (eltekintve gyermekkorának katolikus egyházzal és Istennel való kapcsolatától³), így a hagyományos keresztény hittől nemcsak célszerű, de kifejezetten kötelező is távol tartani magunkat e kérdések vizsgálatakor.⁴

Létezik azonban egy másik megközelítési lehetőség is. Ez pedig Kosztolányinak a filozófiai ismerete, tájékozódása felől lehetséges. Korának legmeghatározóbb gondolati áramlata az egzisztencialista filozófia volt. A költő és e filozófia kapcsolódási pont-

³ Erről maga Kosztolányi számol be naplója oldalain. Bejegyzései közt több személyes hangvételi imádság is fellelhető, valamint aktív katolikus hitéletéről, gyónásról való beszámoló is. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, Bp., Osiris, 1998, 763–809.

⁴ Meg kell azonban jegyezni, hogy Kosztolányi érdeklődve fordult az okkult jelenségek irányába. A spirituális és parajelenségekkel kapcsolatos érdeklődése bizonyított, bár sok mindent titkolt, és ellene is beszélt, de azt semmiképpen nem lehet vitatni, hogy igenis érdekelte. Elég, ha megemlítjük Domokos Lászlóhoz fűződő kapcsolatát, aki szeánszokat rendezett, s akihez címzett első levelében megírja, hogy fiatalabb korában sok spiritisztával érintkezett. Másik érdekes kapcsolata Kele Jánoshoz fűzi. Kele a húszas évektől a rendőrség Embervédelmi Osztályán dolgozott, és amolyan tisztánlátónak, igazlátónak nevezték, mert tárgyak tapintásával, a kéz megérintésével, múltat, jövőt mondott, ezen túl elveszett embereket talált meg, s megoldatlan bűntényeket derített fel. Kosztolányi egy alkalommal őt is meglátogatta egy családban öröklődő, zöld köves ezüstgyűrű kapcsán, melyről Kele elmondta, kik, milyen emberek, mikor viselték, sőt a gyűrű kapcsán megérezte a költő végzetes szájbetegségét is. Vö. TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002, 213–225.

jairól már számos tanulmány megjelent.⁵ Ezek rámutatnak Kosztolányi nietzschei, schopenhaueri, heideggeri vázgondolataira, valamint a számára elérhető közelségbe került filozófiai művek sorára (pl. Kierkegaard egyes műveire és a spanyol Unamuno összes addig megjelent köteteire⁶). Ezek ismeretében határozottan állíthatjuk, hogy gondolati eszmélésében az egyik legjelentősebb háttér az egzisztencialista filozófia jelenti. Bizonyos állítható, hogy a Kosztolányi-féle létszemlélet és az e filozófia által vallott létértelmezés számos ponton érintkezik.

A magyar irodalomban megfigyelhető jelenség, hogy – talán nyelvünk sajátos mivolta okán – a filozófiai gondolatok a költészetünkben hamarabb artikulálódnak, mint magában a filozófiatudományban. Kosztolányi műveiben, így a *Hajnali részegség*ben is megfigyelhető az egzisztencialista filozófia megjelenése. Ezen belül is a Karl Jaspers által kijelölt irány, mely Kierkegaard tanaiban gyökerezik, melyről Kosztolányinak bizonyíthatóan ismeretei voltak, így még ha nem is olvasta Jaspers műveit (melyeket akár olvashatott is), hasonló gondolati stációkig el is juthatott akár. Ez a jelenség – ti., hogy egyes korszakos filozófiák megjelennek irodalmi (élet)művekben anélkül, hogy a szerző konkrét ismeretekkel bírna az irányzat megfogalmazóit s műveiket illetően – eredeti, nagy alkotóknál gyakran megfigyelhető.⁷

A jaspersi filozófia és a Kosztolányi-féle transzcendens és létértelmezés egyes elemeinek hasonlóságát, mélyebb összefüggéseit

⁵ HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Bp., Akadémiai, 1992, ROMÁN J. István, *Kosztolányi egzisztencializmusa*, Kortárs, 1958/7, 87–90, NÉMETH G. Béla, *Mű és személyiség* = N. G. B., *Az önmegszólító verstípusról*, Bp., Magvető, 1970, 621–670.

⁶ Hima Gabriella rámutat, hogy Kosztolányi és az egzisztencialista filozófia érintkezési pontjait Kierkegaard és a spanyol Miguel de Unamuno művei jelenthetik, melyeket a költő bizonyosan ismert. (HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Bp., Akadémiai, 1992, 40–41.)

⁷ Vö. *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály = NÉMETH G. Béla, *Költői számadások*, Anonymus, 1998. 47–60. és HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Bp., Akadémiai, 1992, 41.

már több tanulmány is megemlítette,⁸ de részletes és különösen erre a versre vonatkozó összevetésre azonban még egy sem vállalkozott. A konferencia meghatározott tárgya okán én ez utóbira vállalkozom, hogy választ kapjunk a feltett kérdésekre.

Jaspers filozófiája szerint az ember élete során úgynevezett „határhelyzetekbe” kerül, melyek során – ha hajlandó és kész meglátni – a transzcendens rejtjeleivel találkozik.⁹ Ezek a rejtjelek – mondja Jaspers – csak annak jelentenek valamit, aki figyel rájuk. A határhelyzetekhez érve azonban nem mindenki tartja nyitva a szemét, csak azok, akik a véges emberi mivoltuk szorításában képesek keresni valamit, mely a végtelenre vonatkozik. E kereső embereket nevezi Jaspers filozófusoknak.¹⁰

A filozófia pedig csak egyet állíthat biztosan: azt, hogy a transzcendencia létezik. A filozofálás szerinte nem más, mint törekvés az emelkedettebb létforma, az egzisztálás felé.¹¹ Ez akkor valósulhat meg, amennyiben az ember kapcsolatba kerül a transzcendenssel. Ez az az állapot, melyet Heidegger autentikus létnek nevez, Jaspers pedig egzisztálásnak. E pillanatokban az egyén elugorhat az objektív, egyben szorongató világ talajáról, hogy felfedezze a legfőbb realitást és összefüggést: Istent. Az egzisztencialista szemléletben Isten nem azonos a vallások által hirdetett felsőbb intelligenciával, ugyanis szerintük a transzcendens nincs jelen e világban, csak rejtjeleiben, s tulajdonképpen az ember nem is ismeri őt, sőt azt sem tudhatja, hogy hisz e benne egyáltalán.¹²

⁸ Rónay László Kosztolányi művészetfelfogása és a jaspersi filozófia között talál megfeleléseket. RÓNAY László, *Kosztolányi utolsó évei*, Literatura, 1978/1, 38–76.

⁹ Karl JASPERS, *Mi az ember?* szerk. Hans SANER, Bp., Katalizátor, 2008, 203–211.

¹⁰ Karl JASPERS, *Bevezetés a filozófiába*, Bp., Európa, 1987, 11.

¹¹ Karl JASPERS, *Mi az ember?* szerk. Hans SANER, Bp., Katalizátor Könyvkiadó, 2008, 111–114.

¹² „Istenben hinni azt jelenti, hogy olyan valami szerint élünk, ami nem e világban van, legfeljebb a jelenségek sokjelentésű nyelvében, amelyeket a transzcendencia rejtjeleinek és szimbólumainak nevezünk. A hit istene távoli Isten, titokzatos Isten, bebizonyíthatatlan Isten. Ezért el kell ismernem: nemcsak hogy

A Kosztolányi-vers vizsgálatakor a legfontosabb kérdésünk ezzel kapcsolatosan az lehet, melyek Jaspers szerint azok a határhelyzetek, melyekben az egyén az isteni rejtjeleket felfedezheti? A svájci gondolkodó a halált (a saját és közelálló halálát), a szenvedést, a harcot és a bűnt említi általános határhelyzeteknek. Kosztolányi kapcsán az első két helyzet mindenféleképpen adott volt. Halálos betegsége miatt a szenvedés, s gyerekkora óta hordott, férfivá, gondolkodóvá érlelő halálélménye, mely nagyapja halálakor érte.¹³

„A határhelyzeteket csak úgy tudjuk elkerülni, ha behunyjuk előttük a szemünket” – írja Jaspers.¹⁴ Ide csengnek a Kosztolányi vers sorai: „Egyszerre szóltam [...] / hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél / és annyi rest éj / s *csak most tűnik szemedbe ez az esztély?*” (Kiemelés S. D.) Mint egy vallomás, hangzik ez a beismerés. Önmagához szól, megbánó hangon, amiért ez idáig nem vette észre a transzcendens rejtjelét életében. Talán csak gyermekkorában. Akkor azonban még nem tudta értelmezni, csupán megélni azokat. A gyermekkor óta eltelt időszakban pedig csak a tárgyi valóságra tekintett, melyről itt mintha kiderülne értéktelensége. Már a vers első strófáiban felismerhető értékfosztás is ezt a beismerést készítheti elő. Ugyanis a tárgyi világ, a heideggeri „man” világának degradálása történik meg a vers második strófájában. Tehát korábban a kézzelfogható valóságra irányuló tekintet most, e határhelyzetben felnyílik, és felvillan a transzcendens rejtjele.

nem ismerem Istent, de azt sem tudom, hiszek-e benne.” (Karl JASPERS, *Beszéd a filozófiájába*, Bp., Európa, 1987, 54–55.)

¹³ „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, amióta a nagyapámat láttam holtan...” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, Bp., Osiris, 1998, 822.) Kosztolányi egész életművében domináns elem a halál, amely markánsan végigkíséri egész pályafutását. A halál, illetve a meghalás és az utána bekövetkező léttelenség olyan témavilág, mely igazán a század elején, a Nyugat költőinél válik centrális élménykörré. Erre mutat rá többek között Németh G. Béla is, kiemelve nyugatos költőink közül Kosztolányit, illetve a *Számadás*-kötetet. *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály = NÉMETH G. Béla, *Költői számadások*, Bp., Anonymus, 1998.

¹⁴ Karl JASPERS, *Mi az ember?* szerk. Hans SANER, Bp., Katalizátor, 2008, 111.

„Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem” – írja le a szinte értelmezhetetlen élményt, melyben mint egy vízió sejlik fel egy emlék a gyermekkorra utalva. A mesés látomásnak bennünket most csak egy momentuma, egy szereplője érdekel. Az égi bál résztvevőit a házigazda búcsúztatja. Az égi látomás ezen szereplőjének meghatározása feltűnően terjedelmes. Négy megnevezést használ Kosztolányi felsorolásszerűen a lehető legpontosabb megnevezés érdekében. Figyelemre méltó, hogy e halmozásban van valami fogalmi, rangbeli fokozás: „házigazda” – „előkelő úr” – az „ég óriása” – „a bálterem hatalmas glóriása”. Ez utóbbiban közvetlen a vallásos áthallás, hiszen a glória a vallásos ábrázolásban a középkor óta a transzcendens jelölője. A felsorolásban, mintha a megfelelő kifejezést keresné Kosztolányi, s mintha javítania kellene a megfogalmazásán, mert az nem nevezi meg elég alaposan a lefesteni kívánt alakot, személyt. Ha eljátszunk a gondolattal, hogy a felsorolt megnevezéseket olvasóként önkényesen összekötjük, például az „ég hatalmas ura, házigazdája” formává, akkor egyértelműen az istenségre, a világmindenség urára kell, hogy asszociáljunk.

A versről szóló tanulmányok nagyjából megegyeznek abban, hogy itt is, mint minden Kosztolányi versben az „ég” a gyermekkorának a szimbóluma.¹⁵ Ezek szerint egyet biztosan állíthatunk: a gyermekkorban a transzcendencia (még) szereplő volt, hiszen e felidézett gyermeki vízióban is megjelenik.¹⁶

¹⁵ „A *Hajnali részegség* motívuma – a föld s az ég ellentéte és a csillagok távolába tűnt, elveszett ifjúság – Kosztolányi lírájának egyik alapérzése. Ez a motívum, melynek fel-felbukkanó fejlődését nyomon követhetjük annyi Kosztolányi versben, csak a *Hajnali részegség* soraiban vált teljessé, ott formálta meg kibontakozásában a maga műremekét. Ebben a versben a motívum és a vers nem választhatók el egymástól, itt már nem maradnak kifejezetlen lírai indítékok, hanem éppen a motívum kibontakozása, teljessé válása teszi a verset magát is.” SZAUDER József, *A romantika útján* = SZ. J., *A Hajnali részegség motívumának története*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 438.

¹⁶ Az 1917-ben megjelent, *Boldog, szomorú dal* zárásában is felvillan az elvesztett égi otthon, illetve a talányos kincs képe, mely együtt, még korábban a birtokát képezte. Korábban utaltunk Kosztolányi gyermekkori vallásos beállítódására, így akár a gyermeki hit lehet az elvesztett kincs mivoltának egyik lehetséges magyarázata.

Lássuk tehát a filozófiai vetületet! Történik egy hajnali élmény (melyet nevezhetünk egy, bárki által megélhető élménynek), melyben a transzcendens rejtjelét felfedezi a költő, s e pillanatban döbben rá, hogy e rejtjelet már korábban is felfedezhette volna, ha nem az evilági, múltó célok foglalkoztatták volna. E ponton válik el végérvényesen a vers kezdetén említett embertársaitól, kik „vakon” és „bután” nem lehetnek szemtanúi e hajnali jelenetnek. A lezárt szemű létezők ’dasein’-nal, ittléttel bírnak, míg ő a megvalósuló egzisztencia autentikus létállapotában önmagává válhat a minőségileg magasabb rendű létben. A jaspersi elemelkedés, „ugrás” veszi e felismeréssel kezdetét az objektív, racionális világ talajáról.

A vízió impressziószerű, elmosódó, lebegő jelenetének leírását követően, a felocsúdas pillanataiban a költő ámulatba esik, s szinte önkívületi állapotában fennhangon szól. („Szájatva álltam, / s a boldogságtól *fölfölkiabáltam*” – kiemelés S. D.) A heideggeri „kiáltás”, „felhívás” fogalmait érintjük itt. Németh G. Béla *Az önmegszólító verstípusról* című tanulmányában így magyarázza a német filozófus ezen fogalmait: „Ez a szorongás, a létnek ez a szorongása kiált rá, szólítja meg és szólítja fel a létezőt, az embert, hogy a kiáltás által kiszakítatva a „Man” világából, a szokottból, a mindennapiból, meglássa lehetőségeit, meglássa, ki ő, s válassza lehetőségeit, válassza azt, aki ő, válassza önmagát.”¹⁷ Heidegger szerint tehát ez az eszköze az embernek, hogy szorongásából a létre tekintsen. Jaspersi értelemben ez már az elemelkedés pillanata. Valami ilyesmi történik itt Kosztolányival is. Mert az égi látomás felismerését követően már nem a földről az égre irányuló aspektus érvényesül, hanem épp ellenkezőleg, az égi szemszögből tekint a földre. Így hangozhatnak el a soron következő kérdések („hát te mit kerestél / ezen földön...”), melyekben a földi életút eddig értékesnek vélt tartalmai végképp értéktelenné minősülnek.¹⁸

¹⁷ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = N. G. B., *Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1970, 636.

¹⁸ A hétköznapi, evilági értékek értékfosztása már a vers kezdetén is jelentkezett, amikor a vers elbeszélője a környezetét szájkre szabottnak, sivárnak, rideg-

A revelációszerű élményt követően a költemény (el)beszélője földig hajolva köszönetet „mond”. A földig hajlás mintegy Isten előtti leborulásként szcenírozódik itt. A jaspersi filozófiában csupán a transzcendencia felismerése történhet meg, s mivel az nem egy személy, s nincs is testi valója, nem alakulhat ki semmiféle megszólítás vagy párbeszéd. A versben sem történik ilyesmi. A köszönetnyilvánítás nem biztos, hogy verbálisan is elhangzik, lehet, hogy csak a földig hajlásban fejeződik ki. A versben ezzel a gesztussal lezárul a beszélő és az istenség szellemi kontaktusa. A keresztény hitben e pillanattal kezdődne az ember és az Isten kapcsolata, mely később személyes viszonyná fejlődne, hogy aztán az örökéletben folytatódjon, de az egzisztencialista filozófia emberének e kezdeti pillanat egyben a kiteljesedés is. Az egyén azonosul önmaga leglényegibb mivoltával (önmagává válik), s az ugrás sikerét az jelzi, ha megtanul így élni, cselekedni és meghalni.

A *Hajnali részegség* isten-élménye teljesen megfeleltethető az egzisztencialista transzcendencia-fogalommal, és a versben megszólaló Kosztolányi attitűdje is rokon a jaspersi egzisztencia lehetőségeivel. A „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinne” sor egyes értelmezésekben negligálja, vagy legalábbis elbizonytalanítja a születendő felismerést az Isten létéről, de ez a gondolat nem tartható fenn egzisztencialista szemszögből. A hit kérdése ugyanis problematikus e filozófiában. A transzcendenciában ugyanis nem kell, és talán nem is lehet hinni a szó eredeti értelmében, inkább csak az egzisztencia létmódjában tükröződik mint tudás, hogy a világlét „őbenne történik”. Tehát a transzcendencia felismerése nem más, mint egy nagy reveláció, melyben az ember

nek festi le. Ez tulajdonképpen egyfajta szemléletváltás Kosztolányi költészetében, hiszen a korábbi műveiben (egy-két kivétellel) a tárgyak, az élet apró kellékei mindig különös hangsúlyt kaptak. Érdekesség lehet e helyen megemlíteni, hogy a hajnali látomás leírásában, elbeszélésében is alapos műgonddal festi le a vízióban megjelenő tárgyakat: „csipkefátyol”, „belépő”, „ékkő”, „hintó”, „arany konfetti-zápor”, mind-mind részletes, jelzős leírást, értéket, hangsúlyt kap. Az égi jelenet tárgyai tehát értékesek, csillogók, míg a földi tárgyak felesleges, szármalmas kacatokká minősülnek. A vers második strófájában felsorolt tárgyak ugyanis jelző nélküliségükkel szinte tünetőleg hirdetik a sivárságot, mintegy előkészítve a vers következő, emelkedettebb részét, részeit.

legfőbb kérdései a helyükre kerülnek. Így Kosztolányi e versében a metafizikai határon áll,¹⁹ s az elfeledett gyerekkor képzetének szárnyain átranzszformált szépséget éli át a hajnali órában. Keresztény, vallásos szemmel, hiányérzet maradhatna az olvasóban a felsejlő Istenséggel kapcsolatban, hiszen semmi konkrétumot nem tudunk meg róla, semmi üzenetet nem fogalmaztat meg vele Kosztolányi, csupán búcsúzó alakját láttatja. E hiányérzet azonban egzisztencialista szemmel, korántsem az, hiszen – mint Jaspers vallja – „nem is Istenről való tudásunk a fontos, hanem az Istenhez való viszony.”²⁰

A vers záró soraiban felsejlő vendéglátó „ismeretlen Úr” megnevezés a korábban leírt vízióra való visszautalás, és egyben a látomás éteri szereplőjének kiemelése a jelen pillanatba, mikor a beszélő, immár „józan” állapotában felidézi elmúlt éjszakájának, hajnalának bódító „részeg” élményét, mintegy érzékeltetve, hogy a tündéri-mesés jelenet felismerése itt maradt vele. Így válik talán sikeressé, teljessé Kosztolányi ugrási kísérlete, melyben megszülethetett egzisztenciája. Jaspersi értelemben ez a pillanat az, amikor az egyén felismeri az igazi realitást, az Istent.²¹

¹⁹ Roman Ingarden, aki a jaspersinél szigorúbb módszertan, a husserli fenomenológia követője volt, egyik művében így fogalmaz a metafizikai határpillanatokról: „Csak időnként élünk; lehetséges, hogy egész életünk folyamán két-három pillanat érdemi meg, hogy életnek tartsuk. Ezek a metafizikai pillanatok.” (Idézi: SIPOS Zoltán, <http://www.zetna.org/zek/hirek/40/sipos.htm>)

²⁰ Karl JASPERS, *Bevezetés a filozófiába*, Bp., Európa, 1987, 51.

²¹ *I. m.*, 50.

Nagy J. Endre

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, A SZOMORÚ ÉLETFILOZÓFUS

Mottó:

*„...Kosztolányi a maga hitetlenségét és kirekesztettségét
szomorú kényszerűségnek érzi, melyből megszabadulni
igyekszik, s melyet oldani szeretne”.*

(Kiss Ferenc)

A szomorúságról meg a nemzeti kánonról

Már az elképzelés is abszurd: Kosztolányit filozófusnak nevezni. Ha valaki, akkor ő tényleg elvetett magától mindenféle filozofálást, viszont nem vetette el az életet. Nem véletlenül írja Halász Gábor róla, hogy az ő „életbeágyazottsága talán a legtermészetesebb költőtársai között” (HALÁSZ, 1977, 720.). „Mint a hajszálgyökök, mondja, úgy fonódik bele a fajta, a család, a vidék közösségébe”. Például a családeba. „Kosztolányit a viszony, szülők és gyermekek, férj és feleség ősi együttesének lélektani rejtélye izgatja, az alig elemezhető egybefűződés, testi emlékek, lelki megszokás, mindennapi és legbelsőbb mitikus erők összjátéka, valami, amit minden pórusunkkal érzünk, de nyelvünk dadog, ha szavakba akarja foglalni” (Uo., 741.). Ő az életéből csinált egy filozófia nélküli vagy filozófiaellenes filozófiát. Fogalma sem volt a korabeli nagy filozófusokról, Husserlről, Heideggerről, bár Kantot, Schopenhauert, Nietzschét ismerte (mint egy ifjúkori levélből kitetszik). Nietzschének, gondolom, elfogadta életközpontságát, legfőképpen pedig azt a tézisé, hogy a kereszténység életellenes. Az élet, mégpedig a nagybetűs Élet volt a mindene, amit Lukács, az ifjú, oly megvetően állított szembe az étellel, mely mindig lényegközpontú, mint a drámai hősök, akik szemben a hétköznapiok keszekuszaságával, mindig tökéletesen léteznek. Kosztolányi dacosan Esti Kornél akart lenni, aki büszkén

vallja, hogy legyen a „bölcshő kéj felhámja” meg a „gyümölcshéj ruhája”, és legyen a mélységek „látszata”, mert „sekély a mélység”, és ezzel szemben „mily mély a sekélység”.

Vagyis – Kosztolányihoz méltatlanul – azt fogjuk mondani filozófiai fogalmakban, hogy a látszatot akarja, a felszínt. Ő a horizontális totalitás. Miként Feuerbach kimondja, persze Kantot követve, csak jelenség van, ami látszik. Ezzel megadja minden pozitivizmus credóját: csak ami látszik, az a való. A törvények sem mások, mint jelenségek közötti szabályszerű egybeesések. Ahogy annak idején John Stuart Mill magyar fordítója magyaráztotta: „egyarántosságok” vannak, amit ma törvényeknek nevezünk. Mert Kosztolányi arra tette le a nagyeskü, és ezt milliónyi prózai írásában is elmondja, hogy aki képes leírni egy jelenséget, mennél mikrobbs szinten – nos, az eljut a valódi élethez, eljut a valósághoz. Ha már Lukácsot említettük, a különösség kategóriája, mint a legfőbb esztétikum központi kategóriája is így igaz, hogy tudniillik minél precízebb az író, annál inkább eljut a lényeghez. De már Hegel is megmondta *A logika tudományában*, hogy a „látszat maga lényeg a lét meghatározottságában” (HEGEL, 1979, 10.). Eltekintve attól, hogy a lényeg szerintünk magán valóan nem létezik – mint Füst Milán ezt megérzi: „Kosztolányi: A felületbe lenni szerelmesnek, miután a lényegre nincs mód megismerni sehogy” (RÉZ, 2002, 187.) –, hanem mindig csak bizonyos szempontokból, Hegel mondása igaz annyiban, hogy aki a létet megmutatja a maga horizontális totalitásában, az eljut valami valósághoz. Ezzel szemben, aki egyből a lényegre tör, az irányzatot lesz, annak kilóg az ideológiai lólába. Erről nem tudott eléggé elítélőleg írni Kosztolányi: „Nem kellene nekik se, kik titkon az éggel / rádióon beszélnek, a jócska, a boncsok, / a ferde vajákos, ki cifra regéknek gőzébe botorkál, csűrhe silányok” – adja Marcus Aurelius szájába az Ady-söpredékről véleményét.

Nézzük a filozófusság után a szomorúságot. Hogy Kosztolányi szomorú költő, azt először tudomásom szerint Schöpfung Aladár fedezi fel *Esti Kornél*-elemzése végén, amikor azt mondja: „A forma bravúráján, a stílus ragyogásán túl ez az új bánat, az iga-zi Kosztolányi-bánat teszi az *Esti Kornél* könyvét felejthetetlen-

né.” (RÉZ, 2002, 211.) Utána Németh G. Béla fedezi fel lényegében ugyanezt, aki irodalomszociológiai megközelítéssel akarja megfejtetni, miért nem sikerült Kosztolányinak igazi tragédiát írnia. *A szegény kisgyermek panaszait* elemzi, ebből idézzünk egy mondatot: „A magyar ’úr’, hivatalnok értelmiség elomló világából font románcos életképfüzér e kötet, amelyet mély melankólia, a valódi tragikusság felé mutató melankólia tölt be.” (NÉMETH G., 1981, 209.). Hogy melankólia, szomorúság ömlik el minden versén, valami örök nosztalgikus szomorúság, valami örök elvágódás, valami ellen-freudi halál-öszön, azt már első kötet címe (*Négy fal között*) mutatja. Más kötetcímeiben is megtestesül ilyen hangulat – lásd: *A szegény kisgyermek panaszai*, *A bús férfi panaszai*. Eliot fejti ki: „Az érzelemnek művészi formában való kifejezése csakis a ’megfelelő tárgy’ megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelven, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzéki élményt eredményező külső tények adóttak, közvetlenül felkeltik az érzelmet.” (T. S. ELIOT, 1981, 77–78.). Ez az egzisztenciális szomorúság az, amely finom fájdalomként árad számtalan verséből, melyek közül legyen elég itt egyet idézni, amely ezt a beletörődő, bús-boldog hangot üti meg, ahogy a *Szeptember elején* végén kicsendül: „Nekem se fáj, hogy mindent, ami szép / el kell veszítenem. A bölcsesség / nehéz mezébe öltözöm, /s minden szavam mosolygás és közöny”.

Népiek, urbánusok, horizontális totalitás, nemzeti kánon

Nem csoda, ha a népi írók nagy folyóiratának, a Válasznak csak egyetlen évfolyamában fordul elő neve, egy recenzió erejéig (KARDOS Pál, K. D.: *Bölcsőtől a koporsóig*). Mit kezdhettek volna az Adyn és Szabó Dezsőn nevelkedettek egy ilyen „felelőtlen” Esti Kornállal? Kosztolányi, egy Pesti Hírlapbeli cikkében (*Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*, KOSZTOLÁNYI, é. n., 166.) a népiesek verseit „egymás mellé rakott bárgyú sületlenségek pongyola esemény-sorozatának” nevezte. Vagy mégsem? Azért Németh László is, aki többször nekifutott a Kosztolányi-jelenségnek,

bevallva, hogy eleinte nem tetszett neki, hogy „nincs benne semmi apostoli” (NÉMETH, 1992, 466.), fellépve Kosztolányi szerzői estjén mégiscsak rádöbbsent arra, hogy a Kosztolányi-olvasóknak „hosszú iskolát kell kijárni ahhoz, hogy az ő műveit igazán élvezni tudjuk”, nem minthogyha túlságosan bonyolult lenne, hanem azért, „mert egyszerű” (NÉMETH, 1992, 464.). Rájött, hogy regényei témájukban igénytelenek voltak, nem mondhatta rájuk az ember, hogy, íme, a magyar Zola vagy Dosztojevszkij, de mégis, amellet, hogy mintha a jelentéktelent keresné, mintha irtóznék a mélységtől (ld. *Esti Kornél*), mégis, ennek ellenére, kiderül számára, hogy bizonyára művelt költő, aminek feléréséhez a „műveltség-fogalmunkat kell módosítani”. Mert a „költő műveltsége nem tudás, hanem nemesség, mely egy kézlegyintésben is elárulja magát, s szívesebben árulja el magát egy kézlegyintésben, mint rímes tudóskodásban” (NÉMETH, 1992, 465.). Illyés Gyula (aki joggal magára vette Kosztolányi ledorongoló bírálatát) a Párizst megjárt paraszt-tudós bölcsességével francia példákon mutat rá arra, hogy a rímnek a mondanivalóhoz kell igazodnia a csengés-bongással ellentétben, és arról is szót ejt, hogy Kosztolányi öntudatlan kiszolgálójává vált olyan köröknek, akik a paraszttól azt féltik, amit a népiek akarnak: hogy – Petőfit idézve – „aki uralkodik a költészetben, uralkodni fog a politikában is” (ILLYÉS, 1964, 1975, 365.). Aztán a Kosztolányi-kötetek publikálásával ő is, elismerte, hogy a *Lenni vagy nem lenni*-kötetben maga Kosztolányi is belép az irodalomtörténetbe, „a katedra mellől szobortalapzatra hág, az ábrázolta nagyok sorába” (ILLYÉS, 1964, 1975, 375.). Majd egy öregkori interjúban parádés elemzését adja annak az individuális és szociális mikrokörnyezeti komplexusnak (ld. RÉZ, 345–359.), amelyben Kosztolányi élt és dolgozott.

Bezzeg nem volt hiány az elismerésben az urbánusok részéről. Márai Sándor felismeri Kosztolányinál a horizontális totalitást: „Az író a mellékesről, a hulladékról, a jelentéktelenségről is ugyanazzal az erővel és felelősségérzettel, műgonddal és figyelemmel ír, mint a végtelenségről vagy a feltétlenről, vagy az emberiségről, vagy a megváltásról. Nincs nagy téma: csak író van,

aki mindent, amit az életben észlel, egyforma figyelemmel és erővel fejez ki. Egy döglött patkányról ugyanazzal az áhítattal ír, mint az emberiség halódásáról. Nagysága soha nem a téma fennköltisége, hanem az erő, mellyel a témát megragadja és kifejezi.” (MÁRAI, 1992, 90.)

Vagy egy másik urbánus, Halász Gábor, azt is kiolvasni véli életművéből, hogy magyar is: „Úgy magyar, amint a testvéreinkhez tartozunk, majdnem közömbös, mégis állati ragaszkodással.” (HALÁSZ, 1977, 720.) De itt a magyarság kihangsúlyozása arra mutat, hogy a hallgatólagos tudásunkban benne lévő kánonban ki is kell fejtenie egy magyar költőnek, hogy magyarnak érzi magát. Itt még a XIX. század foglyai vagyunk. A másik, a nemzeti kánont mutató jele ennek az a törekvés, hogy kimutassák: Kosztolányi csak nevezte magát homo aestheticusnak, valójában homo moralis is volt. Halász Gábor is erre jut: Kosztolányi lehetne jámbor bonhomme, jámbor kispolgár, a maga békaperspektívájával, a kis dolgok megbecsülésével, apró örömekkel és céltalan bánatokkal, de mégis, „amikor már első versébe belesűrítette minden művészi megoldását, a szépségre esküszik. Ilyen elhatározottan homo aestheticus csak az lehet, aki menthetetlenül homo moralis.” (Uo., 1977, 722.) De ő is, bár felismerni látszik, hogy a költő morálja a tárgyi pontosság mennél nagyobb ábrázolásában leledzik, mégis csak akkor nyugszik meg, ha eljut a kanonikus nagy vershez, a *Számadáshoz*. Vagy Babits, aki magával hasonlítja össze, gondosan kimutatja az indulás azonosságát, aztán az eltávolodást az ifjúkori nagy élményektől és témáktól, s így ábrázolja belülről, beszéltetve, Kosztolányi külön útját: „Legyenek mások vatesek, a nemzet prófétái, a magasságok légtornászai. Ő megmaradt a fiatal és pompás újságírók gyermekemlékeit csengető dekadens poéta szerepében. Éspedig minden tüntető halkság és visszavonulás nélkül. [...] Kialakította stílusát, külön modorát s légkörét, melyet poétikus külsőségekkel, enyhe pózzal is hangsúlyozott, tintája színével, nyakravalója formájával, rímeinek tüntető mesterkéltségével.” (BABITS, 1978, 520.) De – s itt lép be az a kánon, mely igazi verseknek csak a politikai, tehát Isten–nemzet–család-témáját gondolja magynak – igazi költői növést

néhány nagy versben (*Hitves; Boldog, szomorú dal; Ádám fiam úttravalója*) véli megragadhatónak, mert: „...nem volt már téma mindegy neki: volt benne valami, amit különös és minden áron ki karta mondani. Itt nem csak a kifejezés tornája érdekelte. S most úgy tűnik föl, mintha ennek a gondolatnak csírája kezdettől fogva benne ült volna lelkében. Lassan nőtt föl, mint egy rettenetes embrió; ha jelenlétére gondolok, egyszerre más színben látom minden írását, ifjúsága dekadens rímeitől kezdve egészen a végső novellák cinikusan ható hitetlenségéig. Egész életműve mintha csak előkészület lett volna arra a néhány utolsó versre, amelyben ez a gondolat megéri és kiteljesedik: a halál gondolata. Imádta az életet minden kis jelenségben, minden legapróbb borzongásaiban; ezeken kívül csak a Semmit hitte.” (BABITS, 1978, 524.). Ez a gondolat annyira csábító volt, hogy Rónay György is idézte Babitstól, mikor rövid elemzést adott az *Esti Kornél*-ról: „Mi volt is ez a könnyedség, ez a ’szent bohóc üresség’, ez a néha akrobatikus mutatványokig menő virtuozitás?” – kérdi, majd aztán ő is Babits előbbi szavaiban talál megnyugvást. (RÓNAY, 1971, 191.) Egy friss írásában Pomogáts Béla is, aki oly nagyszerűen ráérzett Kosztolányi „határlér”-költészetére, a Babits-idézettel fejezi be fejtegetéseit. (POMOGÁTS, 2010, 11.)

Vagy említsünk meg egy másik urbánust, Rónay Lászlót, aki apjától megörökölte a finom irodalmi szenzibilitást, és igen tartalmas elemzésben Kosztolányi beérését az *Esti Kornél* nagyon alapos elemzésével végzi el, de a *Hajnali részegségről* csak azt az elmosódott gondolatot fogalmazza meg, hogy „kiküzdötte magának azt a tudatot, hogy az életnek mégis értelme van.” (RÓNAY, 1977, 275.)

Egy másik, késői urbánus, akit már idéztem, Németh G. Béla szociológiailag igyekszik megfejtetni azt is, hogy miért nem lett Kosztolányiból olyan küldeteses költő, mint Ady és Babits (ami minden értés mellett mutatja nála is a hagyományos, az elsődleges kánont), s végül József Attilára hivatkozva eljut egy mély értelmű megfigyeléshez: „Kosztolányi, mint József Attila mondotta, az animális, a zoológiai végesség semmijével igazán szembenézve, már a kiiktathatatlan lépcsőfokon áll, amely létünk természeti vé-

gességének nem animális, nem zoológiai, hanem sajátosan emberi megéléséhez s kitöltéséhez vezet.” (NÉMETH G., 1981, 220.)

Ottlik Géza elemzése tényleg immanensen, belülről érti azt Kosztolányiban, hogy az ábrázolás teljes végigvittsége, ama eliot-i objective correlative mit is jelent. Mint mondja: „A *Boldogság* című novellájában kinyomozza létünk egyik alapvető *érzését*, szinte az életkedv nucleusát, ősforrását.” (OTTLIK, 1980, 293. – kiemelés: N. J. E.) Ez az – az érzést utoléri a kifejezés. És még azt is megfejtí Ottlik, amit itt majd alább ki akarunk aknázni, hogy pont ezzel: az esztétikai célkitűzés következetes végigvitelével lesz egyfelől valódi morális az alkotó ember, szembeállítva a csupán erkölcsös, mégpedig akár a normális erkölcsös emberrel szemben is: homo integer. Mert – s ezt én teszem hozzá – aki követ egy erkölcsi szabályt, az megfelel ugyan bizonyos morális szabályoknak, de megriad, amikor két egyenrangú erkölcsi szabály között kell választani. Ilyen volt Szokratész vagy Szent Johanna, akik a fennálló erkölcsiség (Sittlichkeit) túlhaladásával lettek magasabb szinten mégiscsak erkölcsösek, bizonyítva, hogy a morálnak a legszemélyesebb, legindividuálisabb énünkől kell fakadnia. Merthogy az erkölcs túlkövetelései (hogy egy régi morálfilozófus, Somló Bódog kifejezését vegyem kölcsön) mindig valami kegyetlenséghez vezetnek, melyet jól példáz már Lessing *Minna von Barhelm*-je is, ahol a morálhoz való túlzott ragaszkodás vezet majdnem a bukáshoz (ld. erről LUKÁCS György, 1969, 21–37.). Ezzel szemben, akik látszólag erkölcstelenek (mint Szokratész, aki megszegi a vallási parancsokat; vagy Szent Johanna, aki ugyancsak megszegi azokat), az emberiség örök példáiává emelkedtek, mert mertek az erkölcs ellen tenni – egy magasabb erkölcs nevében. Ezért mondja értően Ottlik: „A hiányos, torz morállal, a szeretet és szabadság nélkül való morállal szemben Kosztolányi éppen az erkölcs védelmében tagadja, hogy helyes és jó lehet az, ami rút, ami semmi elképzelhető módon nem tetszhet az ép lelkű embernek, amibe a szépségnek leghalványabb, legáttelesebb formáját sem tudjuk beleérezni.” (OTTLIK, 1980, 291.) Aztán – és itt közelítünk az alábbi mondandóhoz – kifejtí az írókról (konkrétan Karinthyról és Kosztolányiról, vagyis az írók-

ról), hogy „ők, akik a modern matematika felfedezése előtt is tudták, hogy az 'arisztotelészi' logika nem mindenütt érvényes, s két ellentmondó állítás egyszerre lehet igaz. És hogy boldogtalanság éppúgy nem ellentéte a boldogságnak, mint a gyűlölet a szeretetnek – ld. Catullus: *Odi et amo...*” (OTTLIK, 1980, *Uo.*). Majd utalással a *Hajnali részegségre*: „Ez Esti Kornél nehéz, szigorú erkölce. És a halál felé, a semmi felé utazva attól fogja el váratlan boldogság, hogy bebizonyosodik, meg tudta őrizni.” (OTTLIK, 1980, 295.)

Ez a nemzeti kánon történeti sorsunkba van írva Mohács óta, amit egyszer Németh László úgy fejezett ki: „nemzeti veszélytűdát”, s ami jellemzi nemcsak a modern, de a mai posztmodern, magyar szempontból poszt-trianoni tudatot is. Egyszerűen: aki túllép a családi és hétköznapi életen, nem kerülheti meg ezt az „egyedül vagyunk” nemzeti traumát, azt, amit aztán nemcsak nekünk itt az óhazában, de a szomszédainkban élő magyaroknak el kell szenvedniük Trianon meg 2004. december 5-e óta. De e mögött az elsődleges kánon mögött van egy másodlagos is – mert Petőfi–Ady–József Attila–Pilinszky mögött ott van Vajda János, Reviczky, Krúdy Gyula, stb. Kosztolányi egy jegyzetében egyébként maga fogalmazza meg azt, hogy ő miért nem tartozik bele a magyar kánonba: „Talán ezért nem értenek meg engem teljesen magyar földön, hol a 'nagyok' mindig politikusok is (Petőfi, Ady stb.).” (KOSZTOLÁNYINÉ, 2004, 20.)

Lehetséges-e szekuláris misztika?

A *Hajnali részegséget*, tudomásom szerint, először Kiss Ferenc elemezte alaposan (KISS, 1979, 554–589.), feltárva a vers geneziséét, felderítve a rejtett korrespondenciákat, alaposan tárgyalva az égi bált, a hirtelen befejezést, kifejti, hogy itt Kosztolányi „létezésmélnye” és „vendégléte” mit jelent, s megemlíti, hogy egyesek vallási megtérésként értelmezték a vers végét (pl. Baráth Ferenc vagy – más módon – Heller Ágnes). Ismerteti Szauder „vendégség”-re vonatkozó talányos válaszát: hogy az jelentheti az élet gazdagságát, de a földöntúli örök élet szépségének sejtelmét

is. Kiss Ferenc is talányosan azt mondja, hogy a „'nagy ismeretlen úr' kiléte körüli bizonytalanság [...] a sehová nem tartozó ember szomorú hitetlenségét jelképező övezet [...] ellenpontja”, továbbá, hogy ez az úr „az előzők során elemzett létezésélmény sűrített képe”, de ami „egy értelmes hatalom bizonyosságát hirdeti”. Majd a világnézetéhez közel állóan konkludál, hogy „kifejeződhet benne az is, hogy nem a vallás gondviselőjének ölében zajlott le ez a vendégség; nem a deterministák törvény szerint működő futószalagán, hanem [tessék figyelni az idem per idem logikai hibát! – N. J. E.] ismeretlen hatalom ajándékozó kedve jóvótából.” (KISS, 1979, 571.)

Boldog vendégként létezett a költő (ez *conradicito in adiecto*: mert pont azt mondja, hogy eddig nem vette észre, hogy vendég volt), nem volt tulajdonos (még szép, hiszen vendég volt), de már nem idegenül és nem kivetetten, hanem „égi szomszédok közepette, tehát magasabb, állandóbb kapcsolatok részeseként, de nem azok alakítójaként.” (KISS, I. m., *Uo.*) Tényleg talányos a megfogalmazás, de inkább az érezhető rajta, hogy egy olyan ember írta, aki bár nagyon beleérzően elemez, de azért tartja az ismeretlen urat valamiképpen az e világ megtestesítőjének, mert maga is e világi.

Szintén e pozícióból elemzi a verset Király István is, aki továbbmegy, mint Kiss Ferenc, és megpróbálja valamiképpen e világi misztikumként értelmezni a verset s annak utolsó sorait, főként csak rá fogok hivatkozni, vele fogok vitatkozni és olykor egyetérteni. Szerinte először is a „személyiség válsága” fejeződik ki benne (most eltekintünk attól, hogy Marcus Aureliust mint a személyiségközpontú autonómia megvalósulását ünnepelte [KIRÁLY, 388–400.]), mert „cél- és értelemvesztés van a személyiségben” (KIRÁLY, 277.). De hát, ha ez így van, arra már választ kaptunk a *Boldog, szomorú dalban*, 1920-ból: „Mert nincs meg a nincs mire vágytam, / a kincs, amiért porig égtem. / Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben.” Ez elég világos beszéd. Megszerette az életet, mely kisajátította magának; már elidegenedett az égtől, ahol már nincs otthon. Holott: ez az az éjszaka, mikor megáll, föleszmél, és feljajdul: „jaj, valaha

mit akartam”. Tehát, ha van válsága a személyiségnek: ez a hasadság, hogy itt érzi jól a világban magát már, és nem az égben, amire vágyott, s amit elvesztett – ez fáj neki.

Mindazonáltal nemcsak ő van ezzel így: ebben a kétségbeesésben él a huszadik század elejének számos nagy gondolkodója, akik vesztésként élték meg a hitük elvesztését – a három nagy szociológus, Max Weber, Émile Durkheim és Vilfredo Pareto, mindannyian, mint Weber jól kifejezte: „vallásilag botfülűek”, azért foglalkoznak annyit a vallással, mint erre már Raimond Aron rámutatott, mert látják, hogy a vallás volt korábban a városi, nemzeti közösségek legfőbb kohéziós ereje, s ami most elgyengülni látszik. Mert ez a kor volt, mely azt hitte, hogy a tudomány meggyengítette a vallást (mint Weber mondta a *Tudomány mint hivatás*-ban) – a tudomány, ez a „specifikusan Istentől idegen erő”. Mindannyian vallották Nietzschével: „Isten meghalt”. Igaz, Max Weber felismerte, hogy a tudomány sem tud választ adni a legalapvetőbb emberi kérdésekre, Tolsztojt idézve: „Mit tegyünk? Hogyan éljünk?” (WEBER, 1955, 29.). S akkor mi marad? A tisztességes ateista „méltósága”. Miben is áll ez? Hát valami olyasmiben, amit Kosztolányi leírt a *Marcus Aurelius*-ban: „Az emberi nagyság örök igaza, a roppant pogányság, amely visszahúzódik a bamba tömegtől”. A tömegtől, mely még kancsal apostoloknak hisz (ld. az Ady-vitát), de aki látja a törvényt, bár fél, de higgadt léptekkel megy a sírhoz. Ez a hős kell neki, aki déli verőben nézi a rémet, s könnye hull a fényben, koszorúja az izzó szomorúság. Hát igen, mint Leszek Kolakowski szépen leírja erről a sztoikus beállítódásról: „nincsen sem gondviselés, amely segítene rajtunk, sem végtelen emberi önteremtés, amelynek révén elérhetjük a tökéletességet – minden emberi erőfeszítés kudarcra végződik, s nekünk ezzel az elkerülhetetlen vereséggel kell szembenéznünk. Az ateizmusnak ez a legvilágosabb és legnemesebb formája, mint Lucretius, Marcus Aurelius, Schopenhauer és Jaspers, nyitva hagyja a kérdést: ateista alapon lehet-e egyáltalán igazolni a metafizikai vereség fogalmát? Vajon lehet-e igazolni a kétségbeeséstől való álmenekvést – a sztoikusok *amor fati*-ját?” (KOLAKOWSKI, 1992, 300.)

De a huszadik század eleji friss ateistáknak még fáj az elveszett hitük. Az elveszett gyerekkor. Ha megnézzük a *Szeptemberi áhítatot*, ott is elmondja hitetlenségi vallomását („Én nem dadogtam halvány istenekhez / hideglelős és reszketeg imát,” amelyben az naiv elképzelés hallszik föl, hogy a bamba tömeg csak hideglelős és reszketeg imákat tud mondani – mintha sosem hallott volna Szent Ferencről), s megint megjelenik a Marcus Aurelius-féle „pogány igazság, és roppant napvilág”, és ő „csak az élet örök kincsébe akar hinni” és pusztán lenni, mielőtt eljön az örök Semmiség. De itt is megjelenik a gyerekkor, amikor „A felnőttek érthetlenül beszélnek”, s ebben a boldogságban megjelenik a *Sonatha Pathetique* vagy Schumann, a fák között a mondhatatlan suhogás, az imádkozó lány, stb., hogy fel kell kiáltania: „Jaj, minden oly szép, még a csúnya is,” miközben nem tudja Kosztolányi, hogy Szent Ágostont idézte majdnem szó szerint. És egyszer csak úgy érzi: megszemélyesedik ez a boldogság, valaki, aki adta: „Ki nyújtja itt e tiszta kegyeket? Ki fényesít eget és hegyeket?” Tehát Ki? És nem mint Foucault, mikor Nietzsche után bejelenti a személyiség halálát: Mi a szerző? Hanem tehát: Ki? Aztán gyorsan észbe kap: „Mily pantheizmus játszik egyre vélem, / hogy századok emléket visszaélem?”

Ugyanez a gyerekkor jelenik meg a *Hajnali részség*ben, ahol a „részség”, a mámor kell neki, hogy eljusson a vers végéhez. A földi élet hétköznapijait után egyszer csak felnéz az égre, és megint a gyerekkor jut eszébe: „egészen úgy, mint hajdanába rég volt, / mint az anyám paplanja, az a kék folt,” vagy „mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt” – és az égi bál. Ezt a gyerekkorba beágyazottságot Kiss Ferenc hosszan elemzi (KISS, 1979, 565.), mely után a költő majd „földig hajol” – s megteszi a töredelmes vallomást: „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”.

Egy nagy Úrnak – nem azt mondja, hogy Atyának. Berzsenyiről Horváth János elmondja (HORVÁTH, 1960, 79.), hogy amikor a *Fobászkodást* írta, a „Buzgón leomlom színed előtt, *Dicső!*” sorban eredetileg azt írta: *Atyám*, ám a felvilágosult Kazinczy erről lebeszélte, mert ez így nyílt színvallás lett volna a zsidó–keresztény személyes Istennek, de így, Atya helyett, a dicsővel, a

deizmus irányába tett lépésnek minősült. Ám ezzel szemben Kosztolányi megszemélyesíti az „óceáni érzést”, és megmondja, hogy egy Úrnak volt a vendége.

Ez úgy néz ki, hogy itt egy nihilista megtért. Voltak, akik így is értelmezték. De szerintem Pomogáts Béla jár közelebb az igazsághoz, aki úgy értelmezi a vers végét – Szauder József már hivatkozott írása nyomán –, hogy ott megjelenik „a földön túli, örök élet szépségének, múlhatatlanságának sejtelme”, ugyanis a „megváltás eszméje, a testen túli lét nem idegen Kosztolányitól, de nem vezeti át se a tételes metafizikába, se megtérésbe” – idézi Szaudert (ld. SZAUDER, 1980, 269.), majd ehhez fűzi hozzá találóan Pomogáts, hogy a nagy költészet titka ebben van: „a ’határsávban’ való létezésben és megszólalásban lehet. A ’határsávban’ bizonyosság és bizonytalanság, hit és kétely, transzcendencia és e világi létezés; a megváltás reménysége és az elmúlás szorongató félelme között” (POMOGÁTS, 2010, 10.). Nos, ez a határsáv már vezet arrafelé, ahová el akarunk jutni. Hiszen Kosztolányi egyfelől azt mondja, hogy nem hisz semmiben, mert csak az azúrnak énekel, „annak, kiről senki nem tudja senki, hol van / annak, kit nem lelek se most, se holtan” – ami mutatja, hogy nem hisz sem a transzcendens túlvilágban, sem abban, hogy a halál után van élet. Már Radákovich Máriának bevallotta egy levelében, hogy 15 éves koráig nagyon vallásos lett, akkor pedig hirtelen materialistává változott (RÉZ, 2002, 253.). És aztán mégis egy új mondatban ennek az ellenkezőjét mondja: valakinek, mégpedig egy Úrnak volt a vendége.

Ezt hallván azt kell mondanunk, hogy az illető megbolondult, hogy egyszerre hisz is meg nem is. És itt térek vissza Ottlikhoz a kétértékű logika bukásáról az írók esetében. Ugyanis ez az értelem számára teljes képtelenség. Vagy aki tanult formális logikát, azt mondhatja: elköveti a harmadik kizárása elve megsértését, hiszen egyszerre azt mondja, hogy A azonos és nem azonos A-val. Ám ha valaki túllép a kétértékű logikán, mást talál. Például, megtanulhatta Hegeltől, hogy ez a harmadik kizárásának elve „az elvont értelem tétele”, ezért ezzel szemben a „világot általában az ellentmondás mozgatja, s nevetséges azt mondani, hogy az el-

lentmondás nem gondolható.” (HEGEL, 1979, 204.) És ezzel lépünk az értelem szférájából az ész szférájába. Tehát a „határsávban” (ahogy Pomogáts mondta), azaz (ahogy Hegel mondja) az ellentmondás „minden mozgás és elevenség gyökere, mert valami csak azért mozog, csak azért törekszik és tevékenykedik, mert ellentmondást rejt magában”. Vagy mint a nagy német vallásfilozófus, Paul Tillich kimutatja: hit nincs kétely nélkül (TILLICH, 1957, 18.), ami másként mondva annyit jelent: a hívő egyben nem hívő. De ennek igazsága, hogy a kettő körül valamelyik túlnyomó lesz, csak a kifejtésben mutatkozik meg. Kosztolányi úgy volt hívő, hogy közben nem hitt. Pontosabban hitt valamikben. Vajon nem állapította-e meg már Halász Gábor, hogy „a szépségre esküszik, és a jóságra is gondol.” (SZERB, 1977, 722.) Vagy Babits mit ír prózájáról és a nyelvről: egyetlen fanatizmusa volt, a nyelv tisztasága – „Kifejezni az életet, az imádandót és veszendőt, türelmesen szerény darabjaiban, egyszerűen és hivatkozás nélkül.” (BABITS, 1978, 522.) Tehát: szépség, jószág, a nyelv. Ezt sokféleképpen kifejezésre juttatta. Még annyit idézni kell Hegeltől, az emberi ész harmadik fejlődési stádiumával kapcsolatban, ami spekulatív és pozitívan ésszerű, hogy az ellentéteket ez a stádium mint megszűnten-megmaradókat (aufgehoben) magában foglalja, s „épp ezzel konkrétan és totalitásnak bizonyul” (HEGEL, 1979, 147.) Az ész ez által megy túl az értelmén. Csak ki kell fejteni az ellentmondó pólusokat, hogy lássuk a megoldást.

Térjünk vissza Király Istvánhoz, aki a *Hajnali részegség*-ben szintén észreveszi a „határlétet” sőt idézi magát Kosztolányit, aki valahol (sajnos nem hivatkozta meg, hogy hol) azt írja: „Kétségtelen, hogy akik ilyen világnézetben növekednek, bizonytalanul lebegnek Eg és Föld között [...] Szemlélete jellegzetesen nem földi, nem gyakorlatias, de nem is túlvilági, csak csillagközi”. A „csillagköziségből” vezeti le Király István azt, hogy a „vendéglét” misztikája ez, egy „nem vallásos, de sajátosan szekularizált misztika”, az „ateizmus misztikája” (KIRÁLY, 1986, 300.). Mégpedig azért, mert a hajnali égtől, a német város csöndes hőésesen keresztül a Dunáig és a nap visszahulló fényéig alkalmat ad arra, hogy az „arra kész lelket elöntse a szépség mámore, a 'hajnali ré-

szegség eufóriája’ [...] Szárnyalt a lélek. Kinyílt az ajtó, mint a misztikában.”(KIRÁLY, 1986, 301.)

Igen, ez mind szép és jó, mégis felmerülhet a kérdés: van-e szekularizált misztika egyáltalán? Amit Király István mond abban az idézetben, melyet Fűzfa Balázs betett a meghívóba (sielés a Kékes lejtőjén, Tihanyban a rév felé futva, a Dunán a füzesek árnyékában stb.), mind a földi élet szépségét foglalja magában. Röviden az a bizonyos óceáni érzés csak hasonlíthat a misztikus élményhez, de nem azonos vele. Az, hogy a Mennyben naponta bál van, ahová őt is meghívják, ez mindaddig csak költői metafora, míg el nem jut a vallomások végéhez, hogy tudniillik ő egy Úrnak volt a vendége, ami, szemben a bállal, afirmatív kijelentés. Király István, aki annyira hangsúlyozza a vendéglétszerűségét a versnek, elfelejti feltenni a kérdést: „Kinek a vendége is volt Kosztolányi?” Mert vendégnek lenni azt jelenti, hogy valakinél vagyunk, aki szívesen fogad. Meg azt jelenti, hogy nem ott vagyunk otthon, de jól érezzük magunkat. És hamarosan hazamegyünk, ahol otthon érezzük magunkat. Akárhogy csűrjük-csavarjuk, Kosztolányi egy Személynek volt a vendége, akit ő Úrnak nevez. És ott van ő igazán otthon. Itt csak vendég volt.

És ezzel transzcendálja azt a szép földi világot, amiben Király István szerint a szekularizált misztika rejtezik állítólag. Nem is vonjuk kétségbe ennek az érzésnek a valóságát, csak misztikus jellegét. Hadd hivatkozzak itt Balassa Péter egy írására, amelyben Radnóti Sándor Pilinszky-könyvének misztikafelfogásával vitatkozik. Radnóti ugyanis személytelen Isten-kapcsolatot akar kimutatni. Miután Balassa Péter rámutat, hogy (miként egyébként Király István is) Radnóti, aki „másutt áll”, a „túlpartról” vagyis e világian látja a misztikus Pilinszkyt, mert az „evilági, fogalmi megértésen” belül marad, s ezért nem látja meg, hogy „a misztikus az egyetlen és igazi személyesség és személyiség: Isten, akihez felemelkedve – elhagyjuk személyiségünket (ez az unio mystica), az elhagyás azonban maga sem személytelen...” (BALASSA, 1987, 153). De hát Kosztolányi Ura egy személy, ennél fogva létrejöhetne a kommunikáció ezzel az úrral, ha a vendég meg merné szólítani az Urat, és akkor egy valódi misztikus verssel állnánk

szemben. De a versbeszélő csak konstatálja az Úr létét, s többet nem mond, sőt azt mondja, tudom, hogy nincs miben hinnem, meg se itt, se túlhan nem lehet őt megtalálni. Ez olyan, mintha Marcus Aurelius egy pillanatra eljutna oda, ahová Mózes eljutott a Moáb hegyén: Csak bepillanthat a Kánaánba, de az úr azt mondja neki: „Megengedtem neked, hogy szemekkel lásd, de oda nem mégy át.” (MOZ. V. 34,5.) Mert Kosztolányi nem tudta megtenni azt a mozdulatot, az észről való lemondást, ami miatt Szent Pál azt mondja a keresztény hitről, hogy a görögöknek (azaz a filozófusoknak) bolondság (Kor. 1,18.). Vagy hülyeség, ahogy Szilágyi Ákos Spiró György *Fogság* című regényének elemzésekor nevezi – nos, ez áll Kosztolányira is: „Mert az ész szemével nézve az egész világ egyetlen rugóra jár, és ez a rugó – a hülyeség. Ez lakozik minden hatalomvágy, sikervágy, becsvágy, minden hatalom-, vagyon- és gyönyörszerzés, minden erőszak, ölési és ölelési vágy mélyén. A hit szemével nézve is nagyjából ilyen ez a világ, csak van egy másik, egy igaz világ is, amely minden tekintetben ellentéte e világnak, a hülyeség neve pedig – hiábavalóság. Vanitas. De ahogy a hit szemével nézve az ész erőfeszítése is hiábavalóság, úgy az ész szemével nézve a hit ugrása is – hülyeség. S ahogy az ész kész magára venni és saját látásmódja és igazsága szerint bizonyítékként felfogni ezt a meghatározást (hiábavalóság), úgy a hit is kész magára venni és – a 'hit bolondságaként' – saját igazolásaként felfogni és bemutatni az ész minősítését: 'hülyeség'.” (SZILÁGYI, 2007, 315.)

Tehát: vagy – vagy. Mint a már hivatkozott Kolakowski a *Haninnsen Isten* című könyve végén világosan megfogalmazza az alternatívát: „vagy van egy Isten kormányozta értelmes világ, melyet az ember tönkretesz, hogy végül a megváltó rendbe hozza; vagy van egy értelmetlen világ, mely a semmibe vezet, és semmi-vé lesz, valami személytelen sors játszik vele hiábavalóan, nem büntet és nem jutalmaz senki semmiért, nem törődik se jóval, se rosszal.” Majd így fejezi be: „csak az ímént említett két választásunk marad, s további intellektuálisan megbízható segítséget a döntésünkhöz nem kaphatunk. Isten értelmet ad a világnak, felfoghatóvá teszi azt, de a szó mindennapi értelmében nem magya-

rázza (ahogyan a földrengést a föld szerkezeti mozgásával lehet magyarázni). És *prima facie* nincs semmi értelmetlen abban, hogy a világ értelmetlen” (KOŁAKOWSKI, 1992, 301.).

Összegzés

Kosztolányi a *Marcus Aureliusszal* megírta a hitetlenség apoteózisát, a *Hajnali részegséggel* pedig egyszerre mind a hitét, mind a hitetlenségét. S míg egyfelől rengeteg hitevesztett ember mégiscsak felfedezheti az Úr halvány és megfoghatatlan felsejlésében elvesztett hitének visszfényét, másfelől pedig a hívők megbékélhetnek azzal a gondolattal, hogy íme, egy ateistának is megjöhet az esze. Csak Kosztolányi marad bús és szomorú, aki mindkettő volt egyszerre: hívő is meg hitetlen is. Hogy egy viccel fejezzem be: Mint Móricka, aki Belgiumban a sorozáson, mikor a sorozó tiszt felszólítja az újoncokat, hogy a vallonok álljanak jobbra, a flamanok meg balra, középen egyedül maradt, és felteszi a nagy kérdést: De kérem, hová álljunk mi belgák?

Vagy mégsem? Azt írta Radákovich Máriának 1935. szeptember 25. előtt: „Teljesen megváltoztam. Két hónappal ezelőtt nevettem volna ezen a levelemen. Akkor még materialista voltam. Te spirituálisvá változtattad minden ízemet. Istenről többet gondolkodom, s – különös – már fohászkodom is hozzá, hogy védelmezzon meg bennünket, a mi emberföldről nagy, igaz ügyünket.” (KOSZTOLÁNYI, 1996, 744.)

De aztán egy hónap múlva, bocsánatot kérve feleségétől, azt írja: „felejtse el egy szegény beteg halálos rémületét, mellyel az elmúlás előtt valami dacos kalandba akarta magát belelovalni. Ennek már vége. Légy mellettem... Mondd, elhitted egy pillanatra is, te, aki annyira ismersz engem, hogy komoly volt?” (KOSZTOLÁNYI, 1996, 746.) Vajon csak a kalandból tért vissza, vagy az Isten-kalandból is?

Bibliográfia

- BABITS Mihály, *Kosztolányi* = BABITS Mihály *Művei. Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 516–524.
- BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987.
- ELIOT, T. S., *Káosz a rendben*. Bp., Gondolat, 1981.
- Füst Milán naplójából = *Hajnali részegség (In memoriam Kosztolányi Dezső)*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 2002, 187–188.
- HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1977.
- HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Enciklopédia I. A logika*. Bp., Akadémiai, 1979.
- HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich, *A logika tudománya*, I, Bp., Akadémiai, 1971.
- HORVÁTH János, *Berzsenyi és íróbarátai*, Bp., Akadémiai, 1960.
- ILLYÉS Gyula, *Iránytűvel I*, Bp., Szépirodalmi, 1975.
- ILLYÉS Gyula, *Kosztolányiról = Hajnali részegség. (In memoriam Kosztolányi Dezső)*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 2002, 345–349.
- JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = J. A., *Irodalom és szocializmus*. Bp., Kossuth, 1967, 256–261.
- KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Bp., Szépirodalmi, 1986.
- KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979.
- KOŁAKOWSKI, Leszek: *Ha nincsen Isten*, Bp., Európa, 1992.
- Kosztolányi Dezső két levele Radákorich Máriának = Hajnali részegség (In memoriam Kosztolányi Dezső)*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 2002, 251–254.
- KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Aspy Stúdió, 2004.
- LUKÁCS György, *Kosztolányi Dezső: Négy fal között* = L. Gy., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., Magvető, 1970, 26–28.
- NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső = A Minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., Püski, 1992. 464–467.
- NÉMETH László, *Természettudomány és mitológia*, 372–393. *Vallások*, 383–393. (Görög, protestáns, katolikus és kommunista.) Kaszás Imre, Villányi Dezső, a Szerzetes és az Író) Kaszás: „Aki Istenről beszél, akár zsidó, akár görög, protestáns, mind erre gondol és cselekszik. S ha egyszer kiejtette a

nevét, végül is azt köteles elhinni róla, amit erről az egy Istenről a *Szentírás*, az egyházatyák s a Rómában ebédelő csallhatatlanság tanít.” (388.)

NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék*. Bp., Magvető, 1981.

OTTLIK Géza, *Kosztolányi = Próza*, Bp., Magvető, 1980, 286–295.

„Aztán ugyanekkor, ebben az utolsó kötetében, egy másik versében, amit talán csak a kora hajnali óra levegőjének szinte prózáirói pontosságra, hitelességre törő spontán megragadásának szánt, talán csak az éjszakai munka utáni kimerültségének, idegrendszere túlfeszítettségének váratlanul eufóriába fordulását próbálta lekottázni benne, szóval nagy versei közt is egyik legnagyobbá nőtt Hajnali részegségben, mégis boldogan fel-felkiabál” (291.)

POMOGÁTS Béla, *Kosztolányi nagysága (Egy közvéleménykutatás tanulságai)*, Napút, 2010/1, 8–11.

RÉZ Pál (szerk.), *Hajnali részegség. (In memoriam Kosztolányi Dezső)*. Bp., Nap, 2002.

RÓNAY György, *A regény és az élet*. Bp., Magvető, 1985, 456–467.

RÓNAY György, *A nagy nemzedék*. Bp., Szépirodalmi, 1971.

RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*. Bp., Magvető, 1977.

SZAUDER József, *Tavaszi és őszi utazások*. Bp., Szépirodalmi, 1980.

SZILÁGYI Ákos, *Halálbarokk*, Bp., Palatinus, 2007.

SCHÖPFLIN Aladár, *Esti Kornél = Hajnali részegség (In memoriam Kosztolányi Dezső)*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 2002, 208–211.

TILLICH, Paul, *Dynamics of Faith*. Harper, New York, etc. 1957.

WEBER, Max, *A tudomány és politika mint hivatás*, Bp., Kossuth, 1995.

BESZÉD- ÉS TUDÁSPOZÍCIÓK KÖZTESSÉGE A HAJNALI RÉSZEGSGEBEN

„...most világolt föl értelme
ennek a régi nagy titoknak...”

Ahogy az *Apokrif*, az *Esti kérdés* és a *Levél a hitveshez* a hagyomány irodalomtörténetében foglalta el helyét, úgy kerül Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című verse is metafizikai megvilágításba. A hagyomány irodalomtörténete mint elnevezés valójában egy retorikai áthelyezés következménye, ugyanis nem az irodalom történetéről szól, hanem arról, hogy a hagyomány miképpen nyilvánul és nyilatkozik meg, azaz miképpen történik meg „ugyanaz mindig másképp” irodalmi művekben és azok környezetében. A hagyományt – kiüresített gadameri hermeneutikai fogalma helyett – eredeti, hermetikus értelmében használjuk, melynek magyar nyelven történő tradicionális megjelenítése Hamvas Béla munkásságában lelhető föl. A *Scientia Sacra* első kötetében olvashatjuk: „A hagyományban levő tudás őskori kinyilatkoztatás. Ez az őskori kinyilatkoztatás végtelenül világos és egyszerű: az ember eredete isteni, és az emberi sors egyetlen feladata, hogy Istenhez való hasonlóságát megőrizze.”¹ Az isten hasonlóság megőrzése annyit jelent a hagyomány irodalomtörténete számára, hogy olvasatainkban a Hermész Triszmegisztosz *Tabula Smaragdina* című írása második mondatában megfogalmazott hermetikus normát követjük, miszerint „ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van”², azaz a materiális jelölők és a metafizikai tartalmak közötti megfeleléseket keressük. Így a hagyomány irodalomtörténete a magyar irodalomnak – s különösen a magyar költészetnek – metafizikai jellegzetességeit, szellemi törekvéseit, gyakran pontszerű, rejtett spirituális megnyi-

¹ HAMVAS Béla, *Scientia Sacra I*, Szentendre, Medio, 2006, 120.

² HAMVAS Béla, *Tabula smaragdina. Mágia szutra*, Életünk, Szombathely, 1994, 16.

latkozásait mutatja meg. Többek között azt a metafizikai, ősi tudást, amely az *Ének a semmiről* című versben így nyilvánul meg:

„Annál mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.”

A megszólaló lírai én a „van” és a „semmi” világa, a látható és a láthatatlan világ látszólagosan szembenálló kettősségét vonja be a vers terébe. A láthatatlan világ, a tradíció szavával: a lét a látható világnál „ősebb”, „erősebb”, „ismerősebb”. A három rímszó tiszta együtthangzása nyelv és történelem előtti összefüggéseket sejtet, olyan metafizikai tudásmintázatot (ősismeretet) idéz fel, melynek őseroje és őseredete megelőz mindent, ami élő, ami a látható világ része. Mi az, amit a versbeszélő jobban ismer az életnél, s mi az, ami otthonosabb számára ennél?

„Szokatlan-új itt ez a köntös,
pár évre szóló, szűk, de göncös,
rossz gúnya, melyet a könny öntöz,
beh otthonos lesz majd a régi,
a végtelen, a bő, közömbös.”

Az evilági élet maszkja, köntöse az individuális én létezését lehetővé tevő múlandó test és elme, amely pár évre szól, új, szokatlan és rossz. A régi (mely paronomázikusan magában foglalja az égit), az ősi és égi a végtelen, bő és közömbös, amely nincs alávetve a múlandóság törvényének, az egyetemes én „köntöse”. Bár még csak nem is köntöse, hiszen a jelzőkhöz kapcsolódó jelzett hely: üres. Ez a zeugmának mutatkozó ellipszis is pontosan mutatja, hogy a láthatatlan világ dolgait megneveznünk a materiális jelölők, a fizikai nyelv segítségével metaforikus, retorikai eszközök segítségével aligha lehetséges. A következő mondat szerkezete hasonlóképpen hiányos, az „ebbe” deixise ismét a semmi égbe, a láthatatlanba mutat:

„Én is öröktől ebbe voltam,
a semmiségre ráomoltam,
míg nem javultam és romoltam,
tanulni sem kell, tudjuk ezt rég:
eltűnni és feküdni holtan.”

Az öröklétben metafizikai létezőként nyelvi tételeződik a fizikai síkon, a versben megszólaló egyetemes én, s a földi létben megnyilvánul a lírai én mindannyiunkban benne rejlő, nem tanulandó, hanem felidézendő metafizikai tudása, amit „tanulni sem kell, tudjuk ezt rég”. A régi tudás, amely égi tudás – ami ősebb, erősebb és ismerősebb az életnél – az imént idézett versszak első sorában határozott lételméleti állításban fejeződik ki: „Én is öröktől ebbe voltam”. Ez a metafizikai tudás, amelyhez Platon nyomán az anamnézisz, a visszaemlékezés segítségével juthatunk el, énünk egyetemességének tudása, ősismerete. Hamvas Béla írja: „Nietzsche kései feljegyzései között van egy, amely a lélek születéséről szól. Abban a percben, mondja a feljegyzés, amikor az addig szabadon, aktivitásban élő ember legelőször társadalomban, a közösség ellenőrzése alatt s a többi ember kényszere alatt tudta magát, a világba gátlástalanul kisugárzó ösztön visszafordult. Ez a pillanat az, írja Nietzsche, amit a lélek születésének nevezek. [...] [A]z individuális, anyagi, természeti, határolt, egyéni, lezárt Én [Kosztolányinál ez a pár évre szóló, szokatlan-új köntös] az univerzális személytől [Kosztolányinál ez a végtelen, bő és örök meg nem nevezett valami] éppen abban különbözik, amiről Nietzsche beszél. Az éber univerzális személy az ember halhatatlan súlypontja. Ennek a súlypontnak jellegzetessége, hogy mivel nyílt, nincs az ember anyagi természetébe zárva. Szabadon lebeg és leng, mialatt sorsának szálai az istenség kezében vannak. Ez az, amit minden hagyomány az ember halhatatlan lelkének, örök Énjének, isteni lényének tud, tart, lát és ismer.”³

Amit Nietzsche a lélek születésének hív, az Hamvas Béla és a hagyomány szerint a felébredés, az éberség állapotának kezdő-

³ HAMVAS Béla: *Scientia Sacra I*, 58.

pontja. Az öntudatra ébredés tudáspozíciója jelenik meg József Attila *Eszmélet* című versének 10. szakaszában is:

„Az meglett ember, [...]
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg.”

A halál, természetesen a fizikai test halála mint alapállapot és az élet mint ráadás, mint talált tárgy felfogása a meglett ember, az eszméletére tért, éber én, a hagyomány ősi tudása. Az *Eszmélet* az eszmélkedés, az arany öntudatra ébredés verse. A *Hajnali részegség* hasonlóképpen az eszmélkedés verse.

„Szájtátva álltam,
s a boldogságtól föl-fölkiabáltam,
az égbe bál van, minden este bál van,
és most világolt föl értelme ennek
a régi nagy titoknak, hogy a mennynek
tünderei hajnalba hazamennek
fényes körútjain a végtelennek.”

Milyen beszédhelyeztet foglal el a *Hajnali részegség* eszmélkedő, epifánikus lírai énje? A napszak (hajnal) a kezdet ideje, a sötétet felváltja a világosság, háromkor hagyja abba a munkát, próbál – sikertelenül – aludni, majd felkel, nyugtalan. A vers ideje a pontosan meg nem határozott, de még éjszakai, sötétbeli kezdőponttól tart virradatig. Ez az idő tradicionálisan a meditáció, az elmélyülés, ebben a versben az égi bállal való kapcsolatfelvétel szakasza. Hasonlóképpen meditációs beszédhelyeztettel, de másképpen indul az *Óda* és *A Dunánál* is. Míg a két József Attila-vers beszélője a meditáció alaptesthelyzetében ül, kövön ül (a rakodópart alsó kövén és csillámló sziklafalon) természeti, így – az *Ódában* – éghez közelebbi környezetben, békében, addig a *Hajnali részegség* beszélője nyugtalan, gép-agya kattog-zúg, föl-alá sétálgat. A pillanatot meditációra, kapcsolatfelvételtre indítja, testi és elmeállapota azonban akadályozza ebben. Nyugtalanúsága akkor szűnik meg,

amikor mentálisan kilép hálósobája teréből: kinéz az ablakon. Kinéz, s egyben újabb ablakon néz be, benéz az alvó, vak, agyvérzségénységben szenvedő emberek otthonaiba. Néz, de amit lát, a látványt eltávolítja magától, hiszen a látottak nem a saját, hanem a megszólított barát elmeképernyőjén („látsz”, „meredhetsz”) jelennek meg. Mintha ő maga nem akarná látni, amit a hajnal, a meditatív helyzet láttatna vele, mintha ő maga nem akarna szembenézni a Logodi-utca (ne felejsük el, ő is a Logodi-utcából nézi a Logodi-utcát!) szegénységével és elhagyottságával, még akkor is így van ez, ha – nyilván joggal – önmegszólító versnek tekintjük a *Hajnali részégséget*; kettős tükrözéssel van dolgunk. A látványban a feldöntött emberek élete, Hamvas szavával élve a kábaság létformája jelenik meg. A látott emberek kábák: „megforduló szemük kancsitva néz szét / kódébe csalfán csillogó eszüknek”: „A kábaság nem egyéb, mint hogy az ember magát anyagi testnek gondolja.”⁴ A Logodi-utcai emberek így is jelennek meg a versben: dobozba, ketrecbe, a testbe, az anyagba zártan, vakon és bután. S ismét egy újabb áttétellel dolgozik a vers, a kábaság állapotából Aszklépiosz kakasaként ébreszt nem a versbeszélő, de még csak nem is a megszólított barát, hanem a csöndből átketyegő, sántítva baktató keltőóra: „ébredj a valóra!”.

„A kakas, amit Aszklépiosznak fel kell áldozni: az éberség. Ez a kakas az, amely a templomok tornyán forog. [...] Még mielőtt a kakas megszólal, szól az Evangélium, háromszor fogsz elárulni engem. Értelme: mielőtt a lét teljességére felébredsz és egész valóságában megérted, hogy mi az, ami veled történik, nem teszel mást, mint permanens árulást követsz el Isten és önmagad ellen.

Az Olajfák hegyén, amikor az Úr imádkozni vonult, így szólt: »Virrasszatok és imádkozzatok«. S mikor visszatért, a tanítványok aludtak.”⁵

Az evangéliumi hagyománnyal a *Hajnali részégség* beszélője mindaddig nem néz szembe, amíg áttételes (az önmegszólított barát) szeme vízszintesen a földi, Logodi-utcai létre tekint.

⁴ *Ua*, 137.

⁵ *Ua*, 29–30.

Ahogy azonban irányt, nézőhelyzetet vált, azaz feltekint az égre, a barátnak szóló áttételes magyarázat bámulattá alakul. Az eddig akadályozott, visszafogott, áttételes beszédhelyzet közvetlenné, derűssé, tisztává válik, hisz „most világol föl értelme ennek a régi nagy titoknak”. S ahogy a földi dolgok (cigaretta, kávé, kézirat) közt botorkáló versbeszélő mint részeg („amint botorkálok itt, mint a részeg”) szemét az égre veti, beszédpozíciója is átműsül: egy szárny suhanásával és az eltemetett gyerekkorra való visszaemlékezéssel emeli a vers angyali, metafizikai ereje a részegség állapotába. Érdekes megnéznünk a verstestben előforduló „részeg” és a címben foglalt, így kitüntetett „részegség” szavak jelentésbeli különbségét. A részeg ember részember, mivel elveszítette létezésének teljességét, egészét, az egészből csupán részeseedik, csak a maga testi, földi aspektusait tapasztalja. (Ahogy a mondás is tartja: Leitta magát a sárga földig.) Az említett tekintetváltásban a nyelv a részegét átírja, pontosabban felírja a részegség állapotába. A részegség „-ség” képzője a benne foglalt „ég” taggal mintegy át-, felégeti a kába részegét az eszmélkedő, ébredező tudatállapotba, a részegség megvilágosító tudatállapotába. Oda, ahol élő az égi kapcsolat: felfelé tekintve „világolt föl értelme”. S most érdemes a nyelvben rejlő szimbolikus, itt metafizikai őserőre figyelni. A versben nagyon kevés, összesen négy tulajdonnév fordul elő (Hannibál, Budapest, Tejút, Logodi), így mindegyik kitüntetett értelmezési szereppel rendelkezik, jelentésnélkülisége okán különösen a „Logodi” szó. Akármit is jelent a „Logodi” szó, benne szóba rejtett szóként (paronomázikusan) ott van – noha csonkán – a „logos”, a teremtő ige, a nyelv teremtő erejének jelölője. S az imént a részeg égvé égetése, minősítése során a részegségből a vers elvonta az „ég” szócskát, így a fennmaradó „s” szépen elfoglalja helyét a logos-ban. Hogy ezt a műveletet nem(csak) az értelmező makacs akarata hajtja végre, figyeljük meg a vers szintaktikai és térbeli szerveződését, azaz a nyelv rejtett működését! Mint tudjuk, a beszélő a hálósobájában lefölsétálgat (most már azt is tudjuk, hogy a hermetikus normának megfelelően egyszerre lent a testével és fent az éber tudatával sétálgat).

Az „itt” és az „innen” deiktikus térbeli jelölők ismétlődő előfordulása összekapcsolja a „részeg” és a „Logodi-utca” szavakat: „itt, mint a részeg” és „innen a Logodi-utca”. A szintaktikai kapcsolódást megerősíti az, hogy mindkét közelre mutató szócska ugyanarra a helyre mutat: a hálósobára. Míg a részeg ember a logos-t agyvérsegenyen Logodiként éli meg, addig a hajnali részegség metafizikai mámorában bámuló és ámuló versbeszélő érzi, tudja és használja a logos, a teremtő szó őszerejét. S mindez még fokozható. Ha – amúgy kosztolányis nyelvi huncutsággal – bevonjuk a nyelv szimbolikus-metafizikai játékába Kosztolányi családon belüli megnevezését, a „Dide” jelölőt is, akkor a Logodi „di”-jeként részlegesen Kosztolányi Dezső is megjelenik a versben. Egy olyan szóként, amelynek jelöltje bizonyos esetekben hisz a nyelv, a logos végtelen teremtő erejében, idézem az *Egy ég alatt* című Kosztolányi-kötetet: „Tudom, hogy a világon és az emberi dolgokon való önkéntelen elrévülést szavakkal való játéknak minősítik a tett szélhámosai, a népszerűség kis vámszedői, mintha szavakkal játszani nem annyi volna, mint magával az élettel játszani, s mintha a szavak nem volnának oroszlánok, melyek már oroszlánokat is széttépnek.”⁶ S bizony van olyan eset, amikor azt mondja Dide megálljt parancsoló „de”-je, hogy „igen, de”, azaz egy olyan jelölőként jelenik meg Dide-Kosztolányi a *Hajnali részegség* Logodi-utcájában, amely a nyelvet noha nagy teremtő erejű, de anyagi természetű, ember alkotta létezőnek gondolja.

De térjünk vissza a *Hajnali részegség* eszmélkedő, epifánikus beszédhelyzetéhez! Miben részesíti a beszélőt az égi kegyelem? Mi az a nagy titok, melynek értelme most világol föl számára? Sajátos nyelvi megoldással van itt is dolgunk.

„és most világolt föl értelme ennek
a régi nagy titoknak, hogy”

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagáról* = K. D., *Egy ég alatt*, a kötet anyagát gondozta, a szövegeket összegyűjtötte és a jegyzeteket írta RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 587–588. Idézi RÓNAY László, *Ki volt ez a varázsló?*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1985, 186–187.

Az „ennek” jelölő a grammatika szabályai szerint visszautaló szereppel rendelkezik, eszerint a nagy titok a megelőző sorokban található: „az égbe bál van, minden este bál van”. A „hogy” pedig azt jelenti be, hogy a titok most következik, miszerint hajnalban a mennyek tündérei hazamennek. A mondatnak ez az utalásos bizonytalansága azt a felismerést mutatja meg, hogy amit eddig a versbeszélő nem létezőnek hitt, mivel láthatatlan volt szeméi számára, az valóság: a nagy titok fölvilágolt értelme a versbeszélő metafizikai elkötelezettségét jelenti be, epifánikus pillanat ez: az égi kegyelem révén megmutatkozik a valóság. A mennyek tündérei hajnalban szépen hazamennek, a vendégsereg eloszlik, s mindezt idáig, a megvilágosodás pillanatáig azért nem látta, mert nem látott át azon a csipkefátylon, amely „a távol homályból gyémántosan aláfolyl”, melyet „magára ölt egy drága, szép nő” vagy „egy angyal”. A fátyol, a májá fátyla takarta el előle a valóságot, az égi bált. Szíve visszadöbben, ahogy följe hajol a rég eltemetett gyerekkor, emlékezni kezd, ahogy emlékezik az *Óda* meditáló emlékezője:

„Szoktatom szívemet a csendhez.
Nem oly nehéz –
idesereglik, ami tovatűnt,”

S ahogy emlékezik A *Dunánál* emlékező költője is:

„Verset írunk – Ők fogják ceruzámat
s én érzem őket és emlékezem.”

S ahogy érzi a *Hajnali részegség* visszaemlékező költője:

„úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.”

Itt válik teljessé a nagy titok: az égi bálnak ő maga is vendége, ez a vendéglét felismerése. Mi ez a vendéglét? Mít jelent vendégnek lenni?

„A ’vendég’ szó gyöke, a ’ven’, a ’jön’ ige módosulatának látszik: [...] jöndeg v. jöendék, azaz jövendék mint növendék, nevendék. [...] A szók végén pedig, valamint másutt is, a ’k’ és ’g’ szervrokonságuknál fogva többször fölcseréltetnek, mint [...] vöcsök, vöcsög stb. Szerkezete tehát olyan, mint a szintén igékből származott un-d-ok, szán-d-ok v. szán-d-ék, ér-d-ek, nyom-d-ok stb. szóké.”⁷

Tehát a vendég olyan jövendék, pontosabban jövendég, aki jövend, érkezik valahonnan. S a szó azt is pontosan megmondja, honnan jön a vend-ég, honnan jövend, hát az égből, az égből jön, az égből érkezik. „Gyökre nézve egyezik vele a latin venio, melyből az ad-vena származott.”⁸ Advenio pedig annyit tesz, hogy „érintkezésbe lép”. A vendég olyan jövevény, kinek eredete égi és érintkezésben, kapcsolatban áll az angyalokkal, aki részt vesz minden este a bálban. „A »bál« szó azon hasonló gyökű szók osztályába tartozik, melyek kerengést, forgást, ide-oda mozgást jelentenek.”⁹ Így az égi bál a körforgás és a szavakba rejtett szavak nyelvi ereje okán a földi bál is, amely álvilág, hiszen a fátyol eltakarja, illúzió. A vendég egyszerre az égi és földi bálók résztvevője, az állandó körforgás, a számszára szereplője – ahogy Kosztolányi írja –, csillagközi lény¹⁰. Olyan lény, aki folyvást köz-

⁷ CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Pest, MTA, 1862.

⁸ *Ua.*

⁹ *Ua.*

¹⁰ „S ott lehetett az eszmétörténeti ihletők között a schopenhaueri bölcsélet egyik lényegi ösztönzője is: a távolkeleti filozófia. Nem sokkal a vers (*Hajnali résszégység*) megszületése előtt egy cikksorozatban hirdette Kosztolányi ennek dicséretét. Vonzotta az a gondolatkör, amely – mint írta – »az ember helyét pontosan tudja a világegyetemben. Aki földre született, két végtelenség közt van. Megelőzi az a tenger idő, amely születése előtt telt el, s követi az a tenger idő, mely majd halála után fog lepörögni. Így az ember csak láncszem egy nagy láncolatban, egymásra következő nemzedékek összekötő csatja, a jelen és a jövő pántja. Mozzanat az élet, gyors és esetleges: pillanat és villanás. [...] Szemlélete jellegzetesen nem földi, nem gyakorlatias, de nem is túlvilági, csak csillagközi.«” (KIRÁLY István, *Kosztolányi – Vita és vallomás [Tanulmányok]*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 296.)

tes létben van. Ez a köztesség, állandó mozgás jellemzi Kosztolányi viszonyát a vallásos hithez is.

Szegedy-Maszák Mihály tanulmányát idézem: „Nem dönthető el, mekkora szerepe lehetett a betegségnek abban, hogy élete legvégén Kosztolányi közeledett az egykor elveszített vallásos hithez. »Teljesen megváltoztam« – írta Radákovich Máriának, valamikor az 1935. szeptember 24. előtti napokban. »Két hónappal ezelőtt nevettem volna ezen a levelemen. Akkor még materialista voltam. Te spirituálissá változtattad minden ízemet. Istenről egyre többet gondolkozom, s – különös – már fohász-kodom is hozzá«.”¹¹

A *Szeptemberi áhítat*ban elhatárolódik az intézményes vallástól:

„Én nem dadogtam halvány istenekhez
hideglelős és reszkető imát,”

Azonban jelzi soha el nem vesztett hitét a pogány igazságban:
„mindig feléd fordultam, mert hideg lesz,
pogány igazság, roppant napvilág.”

Miben áll a *Szeptemberi áhítat* versbeszélőjének pogány igazsága? A pantheizmus szó szerint megjelenik a versben („Mily pantheizmus játszik egyre vélem”). De azért érdemes most is elindulnunk a tulajdonnevek mentén. A versben három tulajdonnév fordul elő: egy zeneszerző neve (Schumann), egy zenedarab címe (Sonata pathétique) és az Orion csillagkép.

„Az Orion süvegje mért parázsló?
Miért hogy mindent lanyha pára mos?”

Az Orion csillagkép, a nagy vadász, amely a magyar (pogány) ősvallásban a Nimród nevet viseli. A Nimród a magyar ősvallásban a Szent Hármasság (Atyaisten, Anyaisten, Fiúisten) három erejének (Tűz, Víz, Fény) az egyik erőformája: az Atyaistent, a

¹¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén* = SZ.-M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 169.

Kozmikus Tüzet jelöli¹². Az Anyaisten, a Kozmikus Víz is jelen van a versben („mindent lanyha pára mos”). És itt van a harmadik erőforma, a Kozmikus Fény is, a Fiúisten csillagmegfelelője a Nap. A versbeszélő a „roppant napvilág” felé fordult, olyannyira, hogy a Naphoz mint a vers megszólítottjához fohászkodik:

„Szeptemberi reggel, fogj glóriádba,
ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap,
[...]
emelj magadhoz. Föl-föl, még ez egyszer,
halál fölé, a régi romokon,”

Ez a hármasság a *Hajnali részegség*ben is jelen van.

Kozmikus Víz:

„Az égbolt,
[...]
mint az *anyám* paplanja, az a kék folt,
mint a *víz*festék, mely irkámra szétfolyt,”
(Kiemelés: O. F.)

Kozmikus Tűz:

„s a *csillagok*
lélekző lelke csöndesen ragyog” (Kiemelés: O. F.)

S a hajnal eljöttével a Kozmikus Fény, a Nap is megjelenik.

„...már pirkadt is keleten,
[...]
és távolba roppant
fénycsóva lobbant,
[...]
kűnn az előcsarnok fényárban úszott,
a házigazda a lépcsőn bucsúzott,
előkelő úr, az ég óriása,”

¹² Vö. BODNÁR Erika, *A magyar ősvallás* = B. E., *A magyar bázis mágikus titka*, Bp., Püski–Masszi Könyvesház, 2008, 16–19.

A Nap fénycsóvája és fényárja összekapcsolja a három erőformát, hisz a fényárban a fény- és a vízelem, a fénycsóvában pedig a fény- és a tüzelem egysége fejeződik ki, így a *Hajnali részegség*ben a Szent Hármasság, az Atya–Anya–Fiú összhangja szólal meg.

A lenti és a fenti, az égi és a földi hermetikus norma szerinti megfelelését, a hagyomány és a hagyomány irodalomtörténetének hangját mint egyfajta bolygómozgást erősíti meg Nietzsche *A hatalom akarásában*.

„A bizonyosság utáni vágy, a világmindenség hatalmas összhangjának élménye időről időre hatalmába ejtette a hitetlen költőt, mintegy az önellentmondásos, osztott személyiség belső párbeszédének, annak a nietzschei gondolatnak a szellemében, melynek legtömörebb megfogalmazása, *A hatalom akarása* 259. szakaszában ugyanúgy az égitestek képének megidézésével érzékelteti a kegyelmi pillanatot, az epifániát, mint Kosztolányi verse: »A legbölcsebb ember volna ellentmondásokban a leggazdagabb, akinek minden emberfajtára ugyanúgy lenne tapintószerve, és övéi volnának mindeközben a grandiózus összecsengés nagy pillanatai – a bennünk is meglevő nagy véletlen –, egyfajta bolygómozgás.«”¹³

¹³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*, 169. (Szegedy-Maszák tanulmányában a Nietzsche-idézet németül szerepel, itt Szabó Judit fordítását használtam fel.)

Farkas Edit

**A TAPASZTALAT VERBALIZÁLÁSA
MINT ÉRTELMEZÉSI FOLYAMAT
A HAJNALI RÉSZEGSÉGBEN**
Kommunikációelméleti megközelítés

„Amikor valóban beszélni szeretnék a másikkal, implicit módon akarnom kell az ő szabadságát, függetlenségét és egyenrangúságát. Ha ugyanis így akarnék beszélni vele, hogy ő nem jutna szóhoz, mint velem egyenlő fél, akkor nemcsak őbenne tennék kárt, hanem magamban is, mivel így megfosztom magamat attól a partnertől, akit mégis keresek, ha egyáltalán kommunikálok. Önmagában vére már eleve minden kommunikáció annak bevállása, hogy szükségem van egy partnerre önmagam létrehozásához.”

(Rolf Zeffass)

Első közelítésben a vers egyirányú kommunikációnak tűnik, hiszen az olvasónak nincs lehetősége a megszólalásra. Ebben az esetben az üzeneten, vagyis a szöveg információtartalmán van a hangsúly: arra a kérdésre keressük a választ, hogy miről szól a vers, milyen valóságra/igazságra utal. Mivel a versek általában szubjektív tapasztalatot rögzítenek, tulajdonképpen még maga a költő sem kompetens annak eldöntésében, hogy „jól” mondta-e el, amit akart, hisz az adott tapasztalaton túl ő maga sem fér hozzá élményéhez, ahhoz, ami a versben rögzítve van: a vers egyszerre jele és ugyanakkor létrehozója is a vers „tartalmának.”

Ha nem interperszonális (személyek közötti), hanem a költő intraperszonális (egy személyen belüli) kommunikációjaként közelítünk a vershez, akkor (hasonlóan, mint amikor pl. valakinek a naplóját olvassuk) egy önmegértési-önértelmezési folyamat tanúi leszünk: ekkor releváns olvasatként (irodalom)pszichológiai, esetleg (irodalom)szociológiai adatokat fogunk kapni, de semmiképpen nem leszünk esztétikai élmény részesei.

Ha a verset sem nem a költő közléseként, sem nem „belső beszédként” tekintjük, hanem műalkotásként, akkor a hagyományos „ki-kinek-mit-miért-milyen eszközökkel-milyen céllal-milyen körülmények között, stb.” kérdések feltevése/megválaszolása helyett más kérdésekkel kell közelednünk a szöveghez.

Arra a kérdésre, hogy mi az, ami az embert kiemeli a természeti létezésből, a történelem során sokan sokféle választ adtak – egy lehetséges válasz ezek között az, hogy a kommunikációnak egy olyan típusa, amelyben az ember nem csupán kommunikál, hanem tudja is, hogy kommunikál. Mivel a természet nem jelekből, hanem dolgokból (vagy ha úgy tetszik, tényekből/eseményekből) áll, az ember azt is tudja/tudhatja, hogy a jeleket ő maga hozza létre a jelölő és a jelölt összekapcsolása által, s ilyen értelemben a tudás tartalmazza/tartalmazhatja a tudás tudását is – vagyis, hogy lehetne másként.

Mivel a jel nem egyszer és mindenkorra adott, hanem mindig csak a konkrét jelölési szituációban létesül (kapcsolódik össze a jelölő és a jelölt valamilyen jelalkotási szabály vagy korábbi jelölési mód analógiája segítségével), a jelek nem férhetők hozzá a jelölési aktuson kívül: az „érzékszervi bemenet” csak egy kódolási folyamat révén válik tapasztalattá. (Például látok „valamit”, azonban már abban a pillanatban, amikor konstátálom, hogy egy almát látok, nincs szükségem további információra egészen addig, amíg fel nem merül a gyanú, hogy a látott alma mégsem ’alma.’) A tapasztalat rögzítése/verbalizálása tehát nem választható el a tapasztalat értelmezésétől: hogy mit tapasztaltam, azt csak a tapasztalat megnevezésén, egy nyelv/kódrendszer használatán keresztül érthetem meg. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy a tapasztalat elvileg másként is artikulálható: használhatnánk más szavakat, egy másik nyelvet vagy esetleg verbális kód használata helyett például lerajzolhatnánk, vagy elzenélhetnénk, esetleg eltáncolhatnánk. Ugyanakkor kultúránkban műalkotások létrehozására nem mindenkinek van legitim felkészültsége („tehetsége”, szakmai/művészi képzettsége): az emberek többsége tulajdonképpen bizonyos „transzcendens” élményeihez, ilyen jellegű saját tapasztalataihoz is csak mások felkészültsége révén fér hozzá, vagyis

tapasztalatát a rendelkezésére álló (általa hozzáférhető, vagyis ismert) műalkotások, esetleg vallási/teológiai/metafizikai, stb. ismeretek révén tudja „elsajátítani”.

Köznapi tapasztalataink rögzítésére/kifejezésére általában szimptomatikus és/vagy szimbolikus jeleket használunk: a természeti jelenségeket természeti jelenségek jelölőiként értelmezzük (pl. a lábnyomok a sárban azt jelentik, hogy egy bizonyos állat – amelynek ilyen és ilyen a talp lenyomata – járt arra), illetve konvencionális kódokat használunk: például fogalmainkat és a hozzájuk kapcsolódó attitűdjeinket szavakkal fejezzük ki.

A *Hajnali részegség* egy olyan szituációt ábrázol, amikor a szokásosan nyersnek tekintett valóság (a hajnalodó csillagos ég) mint szimptomatikus jel a költő számára átváltozik, a 'hajnalodik' jelölt jelölővé alakul, melynek jelöltjére a költő metaforikusan a bál, illetve a bál végének képével utal.

De hogyan vált ki a költő transzcendens élménye bennünk szintén transzcendens tapasztalatot? A verset olvasva mi nem egy nyers valósággal (a csillagos éggel) találkozunk, hanem egy szimbolikus valósággal, a verssel. Természetesen ahhoz, hogy az előttünk lévő festékfoltos papírlapot „vers”-ként tudjuk érteni, szükséges nemcsak annak a tudása, hogy léteznek versek, hanem egyfajta irodalmi „kompetencia,” felkészültség is. Ez a felkészültség („irodalmi műveltség”) azonban önmagában még mindig nem elég: azt is el kell döntenünk, hogy – Horányi Özséb kifejezésével élve – hajlandóak vagyunk-e a valóság ezen fakultásába belebojnyolódni, vagyis esztétikai olvasatot/élményt/tapasztalatot létrehozni ahelyett, hogy például életrajzi, történelmi vagy filozófiai vonatkozások példatárának használnánk a vers szövegét.

„Transzcendens”, vagyis a hétköznapi élményszinten túllendítő élményeink valószínűleg mindannyiunknak vannak (gondoljunk itt például a szerelem vagy a gyász tapasztalatára) – ezen élmények értelmezéséhez, vagyis valamilyen szimbólumrendszerben való rögzítéséhez/artikulálásához azonban, mint már utaltam rá, nem mindenkinek van felkészültsége. A mi kultúránkban általában a művészek azok, akik képesek ezekhez a transzcendens tapasztalatokhoz legitim módon olyan jelölőt konstruálni, melyek

rögzítik az élményt: a befogadók többségének felkészültsége csak a vers mint jel értelmezésére s nem a vers mint jel létrehozására terjed ki.

De hogyan kerül bele a versbe a „transzcendens”? A vers a szimbolikus valóság része, vagyis mind a jelölője, mind a jelöltje szimbolikus. A versolvasás aktusában azonban a vers mint jel (tehát a „formája” – a nyelvi eszközök – és a „tartalma” – a vers jelentése – együtt) változik át egy metaforizációs folyamatban, amikor is a versen (George Lakoff kifejezésével élve a metafora forrástartományán) keresztül az egyébként strukturálatlan tapasztalat (mint céltartomány) elrendeződik a forrástartomány mentén. A megfeleltetés a forrástartomány következtetési mintázatát rávetíti a céltartomány következtetési mintázatára, s ezáltal lehetővé teszi, hogy olyan dolgokat is megértsünk általa, amik viszonylag elvontak vagy eredendően strukturálatlanok, mert segítségével lefordíthatók konkrétabb vagy legalábbis jobban strukturált anyagra.

Paul Ricoeur szerint a metaforának az a szerepe a költői nyelvben, mint a modellnek a tudományos nyelvben: heurisztikus segédeszköz, amely kijelöli egy új, helytállóbb értelmezés útját. Mary Brenda Hesse rámutat, hogy az elméleti modellel egy könyvben leírható képzeletbeli tárgyat szerkesztünk, majd e tárgy tulajdonságait egy összetettebb valóságterületre vetítjük, hogy ezáltal bizonyos dolgokat másként lássunk, s közben megváltoztassuk a leírására szolgáló nyelvet. A nyelvet úgy változtatjuk meg, hogy heurisztikus fikciót hozunk létre, s ezt a valóságra vetítjük. A heurisztikus fikció nem leíró, hanem újraíró: nem azt mutatja meg, hogy *mi* van, hanem azt, hogy *ami* van, *miként* van.

Egy modell tehát ábrázolhatja a (tőle függetlenül létező) valóságot, mint például az atomszerkezet modellje; és lehet modell a valóság számára, vagyis amikor a segítségével hozzuk létre a korábban nem létezett, de a későbbiekben már a modelltől függetlenül létező valóságot: ilyen például egy tervrajz, ami alapján felépítik az épületet. Clifford Geertz hívja fel a figyelmet arra, hogy a kulturális minták alapvetően kettős aspektussal rendelkeznek: egyszerre jelci és ugyanakkor „megtestesítői” is a létrehozott valóságnak: vagyis ekkor a valóság számunkra a modellel együtt lé-

tezik, mintegy abban mutatkozik meg. (Ilyen pl. egy esküvő, amely egyszerre jele is és megvalósítója is a házasságkötésnek: a jel létrehozása kifejezi a házasság mint intézmény létét, és egyben megvalósítja a konkrét házasságkötést.)

Nézzük meg tehát a *Hajnali részegséget* egy ilyen perspektívában. Kosztolányi megszólítással indít, de mivel tudjuk, hogy a vers nem egy köznapi kommunikációs műfaj (például nem levél vagy beszélgetés, ahol a megszólítás releváns lenne), ezt a megszólítást is kénytelenek leszünk 'a vers mint a metafora forrástománya' részeként értelmezni. (Mint ahogy például turistaként egy templomba belépve a 'templom mint turistalátványosság megtekintése' forgatókönyv szerint értelmetlen gesztus a kezünket a szenteltvíztartóba mártani, ugyanakkor hívőként (a 'templom mint szent hely felkeresése, átlépés a profán térből a szent térbe' forgatókönyv szerint ugyanez mint a megtisztulás szimbolikus gesztusa teljesen releváns.)

A fentebb kifejtett perspektívából tekintve érthetővé válik a költőnek a szövegben végigkövethető küzdelme, ahogy az általa megélteket próbálja „ideológiamentesen,” vallási vagy akár filozófiai előfeltevésektől mentesen rögzíteni. A bevezető részben, a köznapi valóság leírásakor ez még nem is okoz különösebb problémát (pl. „forgolódtam [...] az ágyon”; „sétálgatok szobámba, le-föl”), már itt is megjelennek azonban bizonyos szövegelemek, amelyek ha nem is „ideológiához,” de kultúrához kötöttek: például ilyen a 'családi fészek' vagy az 'égbolt' kifejezés, és megjelennek olyan, „ideológiával terhelt” kifejezések, amelyek nem pusztán leírják, hanem egyben értelmezik is a valóságot: lásd pl. a 'gép az agyban' metaforát vagy az 'ők a szobába zárva, mint dobozba' hasonlatot.

A következő részben, a köznapi szférán való túllépéskor aztán egyértelművé válnak a valóság megragadásának nehézségei. A csillagokat megszemélyesítő kifejezéssel („a csillagok / lélekző lelke csöndesen ragyog”) elinduló metaforizációs/modelláló folyamat megindít egy asszociációs láncot, amely a „vendégcsereg” leírásában egyre konkrétabbá válik – azonban a 'csillagok mint béli vendégek' metafora továbbvitele már problémát okoz a köl-

tőnek: „Egy csipkefátyol / látszott, [...] melyet magára ölt egy drága, szép nő [...] vagy tán egy angyal”.

A következő részben megjelenő metafora: „a mennynek / tündérei hajnalba hazamennek” grammatikailag gyűjtőnévnek tűnik, tehát mintha a költő azt mondaná, hogy a csillagok a mennynek tündérei, akik nők vagy angyalok. Mivel a ’tündérek’ mitológus, s a mai kultúránkban képzeletbelinek tekintett lények, a ’„csillagnők/csillagangyalok” tündérek’ metaforával Kosztolányi a tapasztalat „tartalmát” mintegy a képzelet/álom/mese szférájába utalja, azonban a tapasztalat realitása elől nem bújhat ki: tudom, hogy nincsenek tündérek, de mégis báloztak, és mégis hazamentek. Nem hiszek transzcendens létezőkben, de hiszem, hogy találkoztam velük.

Ebből a perspektívából tekintve a *Hajnali részegség* az ember egy alapvető léttapasztalatának modelljét hozza létre. A mű befogadása közben az egyébként rejtett, „háttéri tapasztalatként” létező tapasztalatunk (mi szerint, ha „el kell mennem innen”, akkor kell legyen egy hely, ahová megyek, és ahol más létezők is vannak, ahová „a mennynek tündérei is hazamennek”), mivel képesek vagyunk „jelölőt” rendelni hozzá, előtérbe kerül. Kosztolányi nem arról beszél, hogy ’mi’ van, hanem arról, hogy ami van, az ’hogyan’ van. És ha az ember nyitott lényként, mintegy „kapcsolatban” éli meg önmagát, akkor kell legyen valaki/valami, akire/amire ez a nyitottság rányílik, akihez/amihez az ember kapcsolódni tud.

Az esztétikai tapasztalat mindig transzcendens a köznapi tapasztalathoz képest: Martin Buber kifejezését kölcsönözve mondhatnánk úgy is, hogy míg a köznapi ténykedéseink során a világgal mint „az”-zal (céljaink eszközével) találkozunk, az esztétikai tapasztalatban a világ „te”-ként mutatkozik meg előttünk, a maga teljes különvalóságában, és ugyanakkor mégis nekünk-adottságában. A versolvasás tehát egyfajta „profán” rítus, amely szertartás alatt egyszerre hozzuk létre és éljük meg a találkozást: nem gondolom, hogy a költővel, de vele is, nem hiszem, hogy valamiféle transzcendens valósággal, de vele is – de leginkább

önmagunkkal, saját kultúránkba/nyelvünkbe, emberségünkbe ágyazott valóságunkkal.

Bibliográfia

- BLACK, M., *Modellek és metaforák*, Helikon, 1990/4, 432–447.
- BUBER, M., *Én és Te*, Bp., Európa, 1994.
- GEERTZ, C., *A vallás mint kulturális rendszer* = G., C., *Az értelmezés hatalma*, Bp., Századvég, 1994.
- HESSE, M. B., *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, 1966.
- HORÁNYI Ö., *A kommunikáció partícipációra alapozott felfogásáról* = Uő. szerk., *A kommunikáció mint partícipáció*, AKTI–Typotex, 2007.
- LAKOFF, G.: *The Contemporary Theory of Metaphor* = *Metaphor and Thought*, ed by ORTONY, A., Cambridge, C. U. P., 1992².
- MORRIS, C. W.: *A jelelmélet megalapozása* = *A jel tudománya*, szerk. SZÉPE Gy., HORÁNYI Ö., General Press [é.n.], 39–72.
- RICOEUR, P., *Az élő metafora*, Bp., Osiris, 2006.
- RIES, J. szerk., *A szent antropológiája*, Bp., Typotex, 2003.
- SCHANK, R. C. – ABELSON, R. P., *Forgatókönyvek, tervek, ismeretek* = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 367–377.
- ZEFRASS, Rolf, *Nevet hirdetem*, Bp., 1995.

Bókay Antal

KOSZTOLÁNYI-POÉTIKA A HAJNALI RÉSZEGSÉG KÖRÜL – JÓZSEF ATTILA SZEMSZÖGÉBŐL

Hipotézisem az, hogy a kései Kosztolányi-költészet részévé és alkotójává vált annak a poétikai folyamatnak, e folyamat egyik útjának, amely a magyar és az európai/amerikai költészetben egy „késő modern” költői beszédmód és tárgy-világ, témakör kialakításával váltotta a mégoly hatékony, „nyugatos” versbeszédet és személyességfelfogást, és utat nyitott egy új, a XX. század második felében megformálódó líra- és szubjektumartikuláció felé.

A magyar költészetben ennek a folyamatnak legradikálisabb képviselője kétségtelenül József Attila volt. Radikalitása abban állt, hogy egy olyan poétikai utat járt végig, olyan ösvényt vágott az önreprezentáció sűrűjébe, amely kísértetiesen hasonlít az angol-amerikai költészeti alakulás módjaira. József Attila útja – nagyon durva vázlatlalt – úgy alakult, hogy a személyt imaginatíven szubjektív teljességgé növelő szimbolikus-szecessziós, nyugatos versbeszédet és tematikát egy a világ belső struktúráját megmutató, a személyesség objektív geometriáját kutató tárgyias költészetre váltotta. Ez persze kiváltotta a Nyugat kritikusaianak, Osváthnak, Babitsnak, Német Lászlónak, Füst Milánnak az ellenérzését, sőt elutasítását.

József Attila alig egy évtized alatt kibontakozó költészetének jelentőségét komoly mértékben erősítette, hogy a költő nem maradt meg ezen tárgyias modell költőjének, hanem szinte evvel párhuzamosan egy másik és ugyancsak új költői beszédmódot, tematikát is kidolgozott, ezt – nem túl szerencsés, talán megtévesztő fogalommal – vallomásos költészetnek neveztem. Jobb név lenne talán a „belső tárgy költészete” kifejezés. Úgy is mondhatnám – Kulcsár Szabó Ernő találó kifejezését variálva –, hogy József Attila költészete a „kettévált késő modernség” példája, két lehetséges útja. Költőnk máig ható jelentősége és jelenléte

pontosan ebből a kettős radikális újításból fakad. A belső tárgy költészete akkor teremthető meg, amikor világossá válik, hogy a világban, a szubjektum világban-létében, a lehetséges szubjektum-konstrukciókban nem érhetők el, vagy nem működtethetők olyan stabil, mitologikus struktúrák, amelyek a tárgyias költészet világképéhez, beszédmódjához elengedhetetlenül szükségesek. Ebben a helyzetben a költő azt kezdi el kutatni, hogy mik azok a lét-teremtési és lét-percepció rétegek, amelyek a világ és én, a külső és belső homológiáját fenntartani hivatott tükröződések, abszolútnak tűnő struktúrákat megzavarják. József Attila erről az *Eszmélet* 7. szakaszában ír legvilágosabban: az égre történő első föltekintés még „törvényt szőtt”, a második, amely már az „álmaim gőzei alól” történik, viszont már a lét logikája szövetének megbomlásával jár. Az „álmaim gőzei” az a belső, amelynek kutatását a kései József Attila-költészet elvégzi, ez az a „belső tárgy”, ez az az új poétika, ahonnan a költő 1935–1937-ben döntően beszél. (Nyilván nem kizárólag. A belső tárgy már a tárgyiassal párhuzamosan elkezd működni, *Reménytelenül*, majd a belső tárgy költészetének időszakában is megmarad a jelentős tárgyias élmények lehetősége – *A Dunánál*).

József Attila 1935 júniusában jelentet meg kritikát, elemzést Kosztolányiról¹. Ennek a kötetnek utolsó ciklusa, a *Számadás* tartalmazza a *Hajnali részegséget* is, de mellette még néhány igazán jelentős verset, magát a *Számadás*-ciklust, a *Halotti beszédet*, az *Esti Kornél énekét* (illetve ide sorolhatjuk a kötetből már kimaradó *Szeptemberi áhitatot*). Az a hipotézisem, hogy József Attila egyértelmű szimpátiáját pontosan az váltja ki, hogy Kosztolányi ebben a kötetben, ezekben a versekben túllép a szecessziós-szimbolikus nyugatos versen, és egy József Attilától eltérő úton ugyan, de megteremti a belső tárgy költészetét. A kései Kosztolányi és a ké-

¹ A Kosztolányi-esszéről többen írtak. Szabolcsi Miklós és Németh G. Béla említi jelentőségét, a legalaposabb interpretációt azonban – egy tanulmányorozatban – Veres András készítette (időben utolsó a *Világképek dialógusa. József Attila Kosztolányi bírálatáról = Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Bp., Balassi, 2003. 64–77). Előadásomban a párhuzamokra és különbségekre terjedelmi okokból nem tudok kitérni.

sei József Attila között költői törekvésekben jelentős párhuzam, hasonlóság alakul ki, ezt ismeri fel a fiatalabb kortárs. A Tollban (ugyanabban a folyóiratban, amely József Attila Babits-kritikáját közölte öt évvel korábban) megjelent írás azért jelentős, mert nemcsak Kosztolányi értékelését, értelmezését tartalmazza, hanem információt ad a kései József Attila poétikai törekvéseiről is.

A kései Kosztolányi és a kései József Attila között jelentős különbség az, hogy József Attila a tárgyas költészetten keresztül érkezett a belső tárgy költészetéhez, Kosztolányi viszont – és ezért az ő alakulása nehezebben is érzékelhető – közvetlenül a századfordulós szecessziós-szimbolizmusból lépett tovább. Az általam ismert angol-amerikai költészeti változás inkább a József Attila által képviselt irányra példa, egy lényeges eltéréssel. A magyar költészet történetében a Nyugat óriási jelentősége nemcsak jelentős hozadékkal járt, hanem éppen kiemelkedő lírai energiái, formái miatt meghaladása is nagyon nehéz volt. Az angol-amerikai költészetben viszont a tárgyas költészet, Pound imagizmus, vorticismusa, Eliot személytelensége és objektív korrelátum-elve vált olyan jelentőségűvé és súlyúvá, hogy az új, a belső tárgyiasság költészete csak az ötvenes évek elején tudott kibontakozni.

Az új költészeti modell „nem absztrakt meditációval épül, hanem viszonyokat imaginatíven érzékelő olyan attitűd vagy modell kialakítására törekszik, mely attitűd (nem szimbólum vagy állítás) a tapasztalat átfogóbb perspektíváját határozza meg vagy ad annak értéket.”² Azaz nem a (világ) tárgy totalizált képzetén belül találja meg a törvényeket, nem is a költői hang imaginatív élményein keresztül vetíti ki a szubjektív lét összefüggéseit, hanem a szubjektíven informatív közös és személyes tárgyiasság alakulását, megformálódását kutatja. Ezzel a személyes létezés olyan új formáit fedezi fel, amelyek elkerülhetetlenül átszűrők, közvetítők, transzformálják a tapasztalatot. Azt is mondhatnánk, hogy a késő-modern költészet ezen tárgyas költészetet követő fázisa a köl-

² ALTIERI, Charles, *Enlarging the Temple – New Directions in American Poetry during the 1960s*, London, Associated University Press, 1979, 16.

tői aktivitás immanenciáját keresi, azt kutatja, hogy mik azok a belső tárgyak és kifejezési formák, amelyek segítségével új szelf-tapasztalati utak nyithatók meg. Ezért problematikus, könnyen félrevezető az egyébként elfogadott „vallomásos költészet” megjelölés, mert ebben az új költészetben igazából és lényege szerint nem vallomásról hanem önanalízisről³ van. Az új költészet (Eliot személytelenség-elvével szemben) mégis a személyesség költésze-te, egy radikális és a maga tárgyiasságában megélt jelenlét. A korábbi szecessziós-szimbolikus poétikával szemben azonban ez a személyesség egy tárgyas, valós jelenlétre épül, és ezért a titkokat sugó fantázia-világgal szemben kulcsjelentőségű lesz a mindennapiság, a költői hang tárgyas pozíciójának a kidolgozása.

A radikális jelenlét egy olyan aktív viszony megkonstruálása, melyben „az intenzíven és közvetlenül érzékelt pillanat visszaál-lítja a világgal való kapcsolatot, és etikai és pszichológiai harmó-niát teremt”⁴. Ezt a radikális jelenlétet nemcsak a *Hajnali részegség* centrális eseményeként érzékeljük, hanem ez a konstitutív mo-zzanata annak az olvasói pozíciónak is, amelyről József Attila kri-tikája elején beszámol:

„Ifjúságom elején az élet bántó, morális korlátait feledtető ka-landorregényt olvastam végig oly hamarjában, értelmetlennek lát-szó, apró kötelességeimről elfelejtkezve, mint most Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményeit. Hatása, mely itt rezeg ben-nem, szintén a kalandorregények olvasása után visszamaradó té-

³ Ennek kapcsán megvilágító a pszichoanalízis szerepe, mely a belső tárgyak költészetének sok szerzője számára közvetlen vagy közvetett, de mindenképpen meghatározó tapasztalat volt. A pszichoanalízis szubjektumfelfogásának egyik legjelentősebb vonása a nevében is szereplő „analízis”, azaz a lelki folyamatok tárgyasult (dialógusban nyelvesült) elemzése. Freud és a klasszikus pszichoana-lízis következetesen elutasította a „pszicho-szintézis” elvét, azt, hogy létezne egy totalitásban átékelhető szubjektivitás, amely isteni belső princípiumként vagy éppen cogito-ként vezére lenne a személyességnek. A magyar költészetben ér-dekes, hogy Adynak – pedig személyesen is többször találkozott Ferenczi Sán-dorral – semmit sem mondott a pszichoanalízis, Kosztolányi és József Attila számára viszont alapvető önismereti élmény és gondolkodásmód lehetőségét adta. A belső tárgy költészete és a pszichoanalízis valahol alapvetően párhuzamos diszkurzus.

⁴ ALTIERI, I. m., 78.

tovaságra emlékeztet, mely oly hasonló a gyermek mosdás előtti, az álom különös szabadságához ragaszkodó, de az éberség világába lassan már beilleszkedő állapotához.”

A belső tárgy költészete egy erőteljes indulatáttételes viszonyt hoz létre olvasó és költő között, sőt a költő és saját verse között is, hiszen üzenete nem a világról, hanem a világ személyes elsajátításáról szól, ezért szükségszerűen befogadói modellként, sőt sorsmodellként is kell működnie. József Attila már két igen lényeges elemet említ itt: az álomszerűséget és a gyermek figuráját (ezekre alább visszatérek). Hozzátesz e bevezetőhöz azonban egy elméleti gondolatsort⁵ is:

„A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszere egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.”

A rövid líra-definíció pontosan ezt a köztességet hivatott körülírni, a vers egyszerre valóságos, materiális és lelki, ezen belül (poétikusan kifejezve) „szív”-béli és „elmé”-ben fogant – e kifejezéseket jól ismerjük J. A. költeményeiből éppúgy, mint tanulmányaiból. A szív és az elme azonban mintha itt másként definiálódna, elsősorban azért, mert a szópár a tudattalan és tudatos kettősehez kötődik, vagy még pontosabban, négyeséhez, hiszen e pár szerzőnél és olvasónál egyaránt működik. Az a költő, aki ilyen verseket ír azonban nem „a való világ mérnöke”, hanem alkotó aktivitása a szelf és tárgy közötti sokkal homályosabb és egyértelműen a szubjektumon belüli terepen folyik (ez a köztesség jól kapcsolható az *Eszmélet* köztesség-élményéhez, a költő és az égi rend között voltaképpen önmagában felfedezett „álmaim gőzei” gondolathoz). A költő ebben a helyzetben önmagát olvasó, ön-analízist folytató, és ezért az indulatáttételes viszony következtében a versét elolvasó olvasó sem tud mást tenni, mint a kapott vers segítségével önanalízist végezni. Az egész folyamat azonban egyáltalán nem romantikus fantáziájáték, hanem nagyon

⁵ Ez érdekes sajátossága J. A. elméleti írásainak: a versekkel foglalkozó kritika előtt egy rövid, de igen komplex verselméleti gondolatsor található. Így működik a Babits-kritika is.

pontos és szigorú munka, hiszen a „Kosztolányi-versekből ítélve mi hallatlanul világosak, szabatosak és szigorúak vagyunk”. Szabatosak vagyunk, de ez a pontosság már nem a külvilág, a tárgyi világ struktúrájának feltárására hivatott, hanem önmagunk megismerésére, és mi pedig „valami titkot, valami édes érzékiséget” (más szóval „álmain gőzeit”) rejtegetünk.

A Kosztolányi-esszé itt kezd a lényegről, azaz magáról Kosztolányiról beszélni, és József Attila ennek kapcsán két dolgot emel ki. Az egyik a köztesség-poézisnek a formájára, beszédmódjára utal, a másik a poézis szelf-konstrukciós modelljét értelmezi. Az első centruma az álomiség, a másodiké a gyermek figurája. Pontosan tudjuk persze, hogy ezen kérdések kapcsán éppen anyyira beszél önmagáról, mint Kosztolányiról (alig később, a *Nyugat* 1935/9. számában jelenik meg József Attila két verse, a *Mint gyermek...* és *A bűn*).

Az álomszerűség már a kritika elején a korábban idézett, olvasói reakciót, áttételt leíró részben említődik, mely „hasonló a gyermek mosdás előtti, az álom különös szabadságához ragaszkodó, de az éberség világába lassan már beilleszkedő állapotához”. Nem igazán álmról van szó, hanem sokkal inkább valamiféle álmodozásról⁶, fantáziáról, újra egy köztességről, egy olyan ismereti, megismerési (vagy önkifejezési) állapotról, amelyben elválaszthatatlanul keveredik a belső és külső, a szubjektív és objektív, illetve József Attila itt használt freudi kifejezésével: a tudattalan és tudatos. Aztán kicsit később az esszé az álomiséget közvetlenül köti a költői kifejezőmódhoz:

„Akárhogy is áll a dolog, az élet, az embereknek, az olvasóknak, a felnőtteknek világa, olyan – világos és olyan rejtélyes, mint az álom. Mert Kosztolányi képei álomszerűek, jóllehet világosak és szabatosak és nagyon távol állanak például Vörösmarty képalakításától.”

A kettőség itt is centrális, két újabb, mondhatnánk ismeretelméleti karakterisztikával egészül ki az eddigi: a felnőttek világa,

⁶ Az „álmodozás” nem igazán jó kifejezés, mert a magyar szóhasználatban ez igencsak felszínes dolgot jelent, köznapi életben teljesülni nem tudó, de mégiscsak köznapi elvárások bódító, boldogító felidézését.

Kosztolányi verse egyszerre „világos és rejtélyes”, illetve „világos és szabatos”. Az sem érdektelen, hogy ezt az objektív/szubjektív, vagy mondhatnánk karteziánus versus pszichoanalitikus kettős egységet József Attila egyértelműen, de nem kibontva leválasztja a romantikus képteremtés módszeréről.

A következő részben József Attila Kosztolányi verseit, első sorban az 193-as *Őszi reggelit* értelmezi. Értelmezésének centrumában az áll, hogy Kosztolányi versében a tárgyakat kiveszi a maguk ténylegességéből, meghagyja, sőt talán felfokozza a tárgy érzékelhetőségét (sőt a nyelv, a nehezen kimondhatóság is követi a tárgy súlyosságára vonatkozó irányt). Kosztolányinál – József Attila szerint – egy olyan tárgyzelzésről van szó, amelyben a tárgyiasság megtartása mellett, illetve azzal együtt, a világot, a létet elárasztja a szubjektív, az, hogy ezek a dolgok, tárgyak pontosan attól jelentősek, hogy bekerülnek a az élmények, belső tapasztalatok bűvkörébe. Nem szimbólumokká, metaforákká válnak, mint a romantikában (és a szimbolikus-szecessziós költészetben), hanem olyan létezőkké, amelyek egyszerre megformálják ezt a kettőséget, összefogják – az *Eszmélet* VII-ben még szétválasztott – külső és belső rendet, a csillagos eget és az álom gőzét.⁷ Az interpretáció érdekessége, hogy József Attila folyamatosan a referenciális tárgyiasság és a szubjektív tárgyiasság kettősét vizsgálja, például azt, hogy talán jó lenne a valódi gyümölcsöt megenni, és felvállalni azt a léttartalmat, amely ezzel a radikális szubjektív kibővüléssel jár együtt.

Külön téma lehetne az, hogy József Attila elemzésében milyen képelméleti, festészeti gondolatok rejlenek. Művészettörténeti közhely, hogy a csendélet Cézanne festészetéig volt olyan, hogy a gyümölcs megevésére csábított. Vajon az a váltás, amelyet Kosztolányi csendéletében József Attila felfedez, ugyanaz-e vagy már valamivel több, mint amit Cézanne bevezetett? Mindenképpen annak folyománya, következménye, csak talán egy valami más: Cézanne gyümölcseit tárgyiasságuk látszat mögé hatoló

⁷ Az *Eszmélet* is elvégzi persze az integrációt, mégpedig a következő szakaszban: „S hát amint fölállok, / a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött.”

struktúrája bontja meg, teszi ehetetlenné, Kosztolányiét viszont valami más: a vágy.

Nem a szőlő nehéz tehát és nem a körte hatalmas, hanem a vágy, a teljesítetlen vágy. Ebben csak az a feltűnő, hogy nem az ékszer a teljesületlen vágy tárgya, hanem a gyümölcs.

Vagyis itt nem a szokásos mindennapi vágyokról, például a „ha én gazdag volnék” vágyáról van szó, hanem egy sokkal mélyebb bensősegebb vágyról, mely a tárgyhoz egy egészen más szinten – az álom szintjén – kapcsolódik, vagyis egy másfajta létezésbe vonódik.

Ezen a ponton elkerülhetetlenül be kell kapcsolnunk az esszé másik, tematikusan igen jelentős mozzanatát, a gyermek figuráját. A gyermek egy sajátos szelf-projekció, egy olyan személyes létezés, amely ugyanazt a köztességet foglalja el, mint amit az álom, álmodozás. Már az esszé kétszer is idézett eleje is beszél a gyermekről, az ébredő gyermekről, aki álom és ébrenlét közötti egy-szerre szubjektív és objektív létpozícióban van (pont úgy, ahogy az *Eszmélet* eleje is ebben kezdődik). Aztán arról ír József Attila, hogy van a Kosztolányi versekben „valami titok, valami édes érzékiség”, amit „a szegény kisgyermeknek néven sem szabad neveznie”. Az utalás Kosztolányi korai költészetére, emblematikus szereplőjére, szelf-pozíciójára egyértelmű. Lehet, hogy megalapozatlan hozzáadás, de számomra ez a mondat egy későbbi József Attila-szöveggel párhuzamos. A *Verstan és versírás* című esszétöredék⁸ centrumában az áll, amely az itteni Kosztolányi-probléma, a „miért írok én verset”. József Attila egy gyermekkori történetet mond el önmagáról, hogy mozdonyvezető akart volna lenni, de a felnőttek azt mondták, inkább jó lakatos lehet belőle. Ennek kapcsán emlékezett arra, hogy a mozdony az valami más, a „félelmetes jószágon ott áll a mozdonyvezető és végtelen nyugalommal néz le a kisgyerekekre, akinek a sinek közelébe sem szabad mennie”. Itt is, ott is van egy olyan élmény, amely a gyermeki lét konstitutív része, de vágyszerűsége, álomszerűsége miatt nem mondható ki. A gyermeki lét azonban a maga realitásában mégis,

⁸ Melynek döbbenetes alcíme az, hogy *A szavakat, a nyelvet a néma találta ki*.

kimondatlanul tartalmazza, vagyis vele egy olyan tárgy, egy olyan szelf képződik, amely jelentés (metaforikusság, szimbolikusság) nélkül is adja önmagát, „vanságában”, „vanságával” beszél.

József Attila itt egy igencsak bonyolult eszmefuttatást ír le, definiálja a gyermekiséget:

„»A szegény kis gyermek panaszai«-ban nincs semmi megfogható tárgyi sérelem – olyan enyhe borzongás melege fülleszti át sorait, amelyet a gyermek, ki az anyagi természethez közel áll, érez a legkevésbé s amelyet mégis gyermekinek ítél költő is, olvasó is. Mi oly tökéletesek és oly titokzatosak vagyunk, hogy pusztán létünkkel elvárjuk, – legyen ő is tökéletes és titokzatos. Mi csodálatos módon meghalunk s ezért – csodálatos módon – megkivánjuk, hogy meghaljon ő is. Vagy nem a halál a mi rejtélyünk, hanem a szerelem? Vagy mind a két szó ugyanannak a titoknak tokja?»

Az első lényeges üzenet az, hogy ez a gyermek, éppúgy, ahogy a szülő, a kajszi, nem a tényleges gyermek, hanem valami sokkal bonyolultabb szelf-konstrukció: a felnőttben visszakövetkeztethető, megtalálható gyermeki ő, maga a vágy jelenléte, lét-szerű jelenléte bennünk. Ennek a vágnak két komponense van, a szerelem és a halál, melyről meglehetősen joggal mondja a költő, hogy „ugyanannak a titoknak tokja”. A pszichoanalízisre vetett pillantás tisztázhat dolgokat: ez a visszavetített gyermek igazi pszichoanalitikus létező, a pszichoanalitikus terápia során rekonstruálódik a szubjektív (fantázia-hátterű) és objektív, valóságos komponensekből. Ugyancsak pszichoanalitikus, de József Attila korai költői útján is bejárt gondolat a halál és szerelem kapcsolata – korábban a *Tiszta szívrrel* értelmezésével próbáltam bemutatni, hogy József Attila egyik vagy talán legnagyobb jelentőségű költői tette egy olyan személyesség-réteg felfedezése és megsejtetése, amit a pszichoanalízis, pontosabban S. Freud hozzávetőlegesen ugyanebben az időben kezdett el elmesélni. Ez a primér nárcisztikus identitás, a szelf első, nyelv előtti konstrukciója (ezért van az, hogy „a nyelvet a némák találják ki”), és ennek két meghatározó tengelye a halál, halálösztön működés, és a szerelem hallucinatorikus összeolvadásba visszavivő élménye, esemé-

nye. A szerelem, a halál és a némaság hozza létre a József Attila által teremtet⁹, és Kosztolányinál felfedezett gyermeket, ezt a tárgyias, valós valakit (napi örömeink és kínjaink termelőjét), aki azonban létezésében éppen ezt a szubjektív és objektív közötti, a két létformát integráló helyzetet (re)prezentálja. Folytatni kell az előbb már megkezdett idézetet, azt, amely arról szól, hogy érdekes módon nem az ékszer, hanem a gyümölcs a vágy tárgya: „a teljesületlen vágy nem szociális, hanem animális, nem felnőtté, hanem gyermeké.” A szociális vágy a tényleges vágy, vágy a gazdagságra, a szépségre, a biztonságra stb. De az a vágy, melyet a gyermekben József Attila Kosztolányinál felfedez, egy „animális” vágy, primér, a létezésbe foglalt vágy, nem egy tényleges személy plusz vágya, hanem szelfünk azon egésze, amelyben a lét és vágy még nem különült el. A gyermek pontosan ezt az ontológiai értelemben vett megalapozó, integratív pozíciót birtokolja, amivel ismeretelméleti szempontból az álom rendelkezik, ahol „annyira helyénvalónak látszik minden, éber szemmel nézve különös, rendkívüli elem”¹⁰.

A Kosztolányi-kritika utolsó harmada összefoglalja, integrálja a poétikusabb előző részeket, problémákat. megállapítja, hogy „Kosztolányi világában (melyet ez is közelít az álom színvonalához) alig van cselekvés. Itt minden történik.” A világ passzív szemléletének jogát nem tagadja tőle (ahogy megtagadta volna még pár évvel korábban), csak azt állapítja meg, hogy a passzivitás látszólagos, hiszen „a versírás... mégis csak cselekvés”. A homo aestheticus, az, akinek Kosztolányi vallotta magát, igazából egy „külön álomvilág”, mely „végső soron az a gyermek,

⁹ Ne feledjük: az esszé megjelenése 1935. június. Az év végére jelenik meg a *Kései sirató*, mely a gyermek verse, a szerelem és a halál többszörös kényszerébe fogva.

¹⁰ Érdemes a teljes mondatot idézni: „És a tárgyagnak, melyeket ma már önként, vagy ha úgy tetszik: belső kényszerből tesz a maga számára elérhetetlenné, képeit latin világosságú, kristályos rendbe foglalja, ahogy az álomban is annyira helyén valónak látszik minden, éber szemmel nézve különös, rendkívüli elem” – mondja Kosztolányiról. De nem ugyanerről, ugyanennek sötétebb változatáról van szó az *Eszmélet* elején? „Kék, piros, sárga, összekent / képeket láttam álmaimban / és úgy éreztem, ez a rend – / egy szálló porszem el nem hibbant. / Most homályként száll tagjaimban / álom s a vas világ a rend.”

ki ösztönös tekintetével értelmetlennek látja a felnőtteknek ezt az erkölcsi világát; ki, felnövekedvén, kénytelenségből beléhelyezkedik ugyan a világ rendjébe, szíve mélyén azonban megtagadja”. Ezzel a szöveggel is találhatunk pontos párhuzamot a kései József Attilánál mégpedig a már idézett mozdonyvezető történet mellett a *Curriculum vitae*-ből:

„Attila királyról szóló mesék fölfedezése azt hiszem döntően hatott ettől kezdve minden törekvésemre, végső soron talán ez az élményem vezetett el az irodalomhoz, ez az élmény tett gondolkodóvá, olyan emberré, aki meghallgatja mások véleményét, de magában fölülvizsgálja; azzá, aki hallgat a Pista névre, míg be nem igazolódik az, amit ő maga gondol, hogy Attilának hívják.”

József Attila ide kapcsolja Kosztolányi világának egy lényeges aspektusát, szociális nihilizmusát. Igen érdekes, ahogy József Attila elválasztja Kosztolányi semmi-élményét a romantikus előzményektől, a Dayka-féle homályos bánattól, és a csak tárgyias költészet keretében kezelhető társadalmi elidegenedéstől. Úgy gondolja azonban, hogy Kosztolányit „ösztönös társiassága” és „latin világosságu értelme” elvezérli „a társadalmi elvben fölfogott igazságig, mely a gyermeklelkű költőt férfivá avatja napjainkban”. Ennek lehetőségét persze ismerjük: „Légy, ami lennél, férfi. / A fű kíno utánad” – halljuk majd egy jó évvel később.

Vers

Szegedy-Maszák Mihály

A HAJNALI RÉSZEGSÉG JELENTÉSÉRTEGEI

„...egy szövegnek nincs valódi jelentése. A szerző tekintélye nem számít. Bármit is akart volna írni, azt írta, amit írt. Attól kezdve, hogy megjelent, valamely szöveg olyan készülék, amelyet mindenki saját kedvére és a rendelkezésére álló eszközökkel vehet igénybe. Egyáltalán nem biztos, hogy a létrehozója jobban használja, mint valaki más.”

(Valéry 1957, 1: 1507).

A vers előzményei

Kosztolányi munkásságában nincsenek gyors váltások. Korábbi alkotásait a későbbiek felől is lehet olvasni. Fordításai és úgynevezett eredeti alkotásai között szoros a kapcsolat. A *Hajnali részegség* is ezt bizonyítja. Paul Valéry *Le cimetière marin* című költeményének általa készített magyar változata 1933 júniusának elején, a Nyugat 10–11. számában, a *Hajnali részegség* november 16-án, a 22. számban jelent meg. Noha a francia költőnek *Aurore* című verséből is meríthetett ösztönzést Kosztolányi – mely először 1917. október 16-án jelent meg a *Mercure de France* hasábjain, s különlenyomatként is forgalomba került, majd 1920-ban két másik költeménnyel együtt az *Ódák* című kiadványban szerepelt, utóbb pedig a *Charmes* című kötet első darabja lett –, a kapcsolat mélyebb a *Hajnali részegség* és a *Le cimetière marin* között. A francia költő azt állította, hogy ez a verse „az ’én’ magánbeszéde, melyben érzelmi és szellemi életem legegyszerűbb és legáltalánosabb témái [...] földéződnek, egymáshoz szövődnek, szembeállítódnak” (VALÉRY, 1957, 1: 1503).

A *Le cimetière marin*t 1920. június 1-jén közölte a *La Nouvelle Revue Française*. Még ugyanannak a hónapnak utolsó napján önálló kiadvánnyként is megjelent. E második változatban a szakaszok sorrendje és néhány részlet is megváltozott. A *Charmes* című

1922-ben közreadott kötetben a tizenegyedik és huszonegyedik szakasz hiányzik, és a szövegben négy apró módosítás található. E versgyűjtemény 1926-ban forgalomba került mindkét újabb kiadása tartalmaz további átalakításokat, sőt egy-egy részlet még a *Poésies* című könyv 1929-es, 1938-as és 1942-es szövegében is új. A Pindarosztól vett görög nyelvű jelige a Nyugatban szerepel, s ebből azt lehet sejteni, Kosztolányi vagy az 1920-ban vagy az 1926 decemberében megjelent változatot használhatta, mivel a többiből hiányzik ez az idézet (VALÉRY, 1957, 1: 1671–1673).

Mennyiben tulajdonítható ösztönző hatás a francia költeménynek? Kosztolányit foglalkoztathatta az ellentétes jelentőnek hasonló jelentővel való összekapcsolása, mely már a kezdő sorokban megfigyelhető:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;

A magyar átköltésből sem hiányzik a szembeállítás, noha kevésbé hangsúlyos, mivel két rímelő szó nem azonos szófajú. A fönt és a lent, a szárnyalás és a halál ellentéte kevésbé feltűnő:

Nyugodt Tető, hol járnak a galambok,
fenyők, sírok közt s ő remeg alattok,

A *Hajnali részegség* több vonatkozásban is más felépítésű, ám a szóban forgó alakzat döntő szerepet játszik benne, különösen a második „szakasz”-ban:

Tárt otthonokba látsz az ablakon.
Az emberek feldöntve és vakon
[...]
s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnék álmodozva,
[...]
Egy keltőóra átketyeg a csendből,
sántítva baktat, nyomba felcsörömpöl

A jelentő kiemelése óhatatlanul is összefüggésbe hozható Mallarmé örökségével. Valéry följegyezte Degas és Mallarmé párbeszédét, amely a festő panaszkodásával kezdődött:

„– Nem tudom megmagyarázni, miért nem vagyok képes befejezni a versemet, holott tele vagyok eszmékkal.

Mallarmé erre azt válaszolta:

– Csakhogy Degas, a verseket nem eszmékkal, hanem szavakkal csinálják” (VALÉRY, 1957, 1: 784).

Valéry és Kosztolányi verse egyaránt ódának tekinthető, s a természetfölöttivel való érintkezést fogalmazza meg. Az egyik döntő eltérés abban áll, hogy a francia versben e kapcsolat végül is elérhetetlennek bizonyul. A hatodik szakasz eleje kibékíthetetlennek mutatja az ellentétet az örökkévaló és a változó között:

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Szép ég, igaz Ég, nézz te rám, ki másull!

Valéry költeményében a temető, Kosztolányiéban a csillagos ég látványa játszik meghatározó szerepet. A magyar vers a beszélt nyelvet utánozza, azt a hangvételt, amelyet Tandori „társasági csevegés”-nek, „hangos gondolkodás”-nak nevezett (TANDORI, 1981, 81). A különbséget mindazonáltal hiba volna eltúlozni: egyfelől mindkét mű a halált idézi meg, másrészt a francia vers tizenegyedik szakasza juhnyájként láttatja a sírokat, és visszatér a galamb képéhez, amelyet némely olvasó akár a szentlélekkel is társíthat. Igaz, a rá következő szakasz „lassú-lusta álom”-má fokozza le a jövőndőt, és mintha olyan pusztaságot jelenítene meg, mely némely olvasónak az *Also sprach Zarathustra* negyedik részében szereplő *Die wüste Wächst* föliratú éneket vagy akár a *Bibliát* is eszébe juttathatja.

Valéry hat tíz szótagú sorokból összetevődő versszakai élesen szembeállíthatók Kosztolányi szabálytalan hosszúságú soraival és szakaszaival. A *Hajnali részegség*ben vannak három és tizenegy szótagos sorok, a szakaszok pedig 18, 28, 15, 4, 20, 22, 7, 9, 8, 11 sorból állnak. Míg a francia versben következetesen ugyanaz (aabccb) a rímképlet, addig a magyarban meglehetősen szeszé-

lyes, a második szakaszban például a következőképpen jelezhető: aabccbdddefefghhiijjkkllkkk, vagyis háromszori, sőt ötszöri ismétlődés is akad. Az is fokozza a kötetlenség hatását, hogy Kosztolányi rímei nagyon különböző fajtájúak. Tiszta rím éppúgy található a versében, mint asszonánc. A rím általában két szótagra terjed ki, de van kivétel, hiszen a mindössze négysoros negyedik szakaszban két egy szótagos rím fog közre két három szótagosat.

Túlzás nélkül állítható, hogy Valéry rendkívül magas igényeket támaszt. A pindaroszi jelige a halhatatlanságra törekvő lelket állítja mércének. A tizenhatodik szakasz utolsó sorának szavaival „mind föld alá jut”. „Dalolsz-e majd, ha átválsz pára-köddé?” – kérdezi a következő versszak, a tizennyolcadik pedig egyértelműen „kegyes hazugság”-nak nevezi a nem tagadó választ. A huszonegyedik szakasz már-már Akhillészhez hasonlítja a gondolkodó lelket, aki az Éleai Zénó szerint sosem érheti utol a teknősbékát. A befejezés meglepő módon ismét kínál némi párhuzamot a *Hajnali részegséggel*. A szerkezetet afféle „megis” zárja le. A kicsengés ezúttal is visszafogott, mintegy a jelige szellemében, hiszen a halhatatlanság helyett a lehetséges kimerítését jelöli meg végpontként. Talán nem árt arra emlékeztetni: Kosztolányi verse is csak vendégségről szó. Mi több, az ő olvasója nem felejtethi, hogy a *Számadás*-kötetet nem ez a költemény, hanem az *Ének a semmiről* rekeszti be. Ha valaki megkérdezi, lehet-e a *Hajnali részegséget* az őt követő vers nélkül értelmezni, a magam részéről csakis azt válaszolhatom: e költemény megítélésekor nem célszerű feledni, hogy a *Halotti beszéd* és az *Ének a semmiről* között szerepel. A három közül az elsőben a szövegközöttség (intertextualitás), a harmadikban a sűrítés az elsődleges. A középső költemény belső történés elbeszélése, melyből feltűnően hiányoznak a tömörítést előidéző metaforák. Talán ez is okozza, hogy a kötet záróverséhez képest sokkal könnyebben megközelíthető. Annyi bizonyos, hogy a három vers jelentése kölcsönhatásukban bontakozik ki. Összetartozásukat jelzi a megszólítás: „Édes barátom”, „barátom” illetve „Pajtás”, mely távoli rokonságba hoz-

ható egy igen régi megszokással, amely Villon balladáinak ajánlásaiban is megnyilvánult.

A francia költeményhez hasonlóan a *Hajnali részegség* is összegező alkotás. Király István azt állította, hogy két korábbi szöveg átírása e költemény. Egyikük *A bús férfi panaszzai* című versfüzérnek „Hajnal, éjfél között ocsúdva” kezdetű részlete, a másik a Pesti Hírlapban *Ember és világ* címmel közölt sorozatnak 1933. június 11-én *Hajnali utca* fölirattal ellátott szövege (KIRÁLY, 1986, 286–287). E két származtatás közül voltaképp az első tekinthető hitelesnek, annyi megszorítással vagy kiegészítéssel, hogy a *Hajnali részegség*nek sok előzménye van a költő életművében. Szauder József már közel fél évszázaddal ezelőtt olyan észrevételt tett, mely szerint „Kosztolányi lírájában a *csillagok* s az *ég* jelentése szinte teljes egészében az ifjúság vagy a gyerekkor számára foglалható le” (SZAUDER, 1961, 442). Az ösztönzők között akár még Seneca is számításba vehető, kinek *Helvia vigasztalása* című szövegében a következő mondatok találhatók: „Mindenünnen egyaránt az égre röppen tekintetünk, a menny a földtől mindenütt egyforma távolságra van. Tehát amíg szemem élvezheti azt a látványt, amellyel betelni nem bír soha, [...] amíg csodálhatom az éjszakában tündöklő millió csillagot, amelyek közül egyesek mozdulatlanul vesztegelnek, mások csak szűk térben mozognak, és megszabott pályájukon keringenek szüntelen, némelyek hirtelen feltündöklenek, némelyek meg lángcsóvával kápráztatják a szemet, mintha lehullanának, vagy ragyogva messze száguldanak, s hosszú fénysáv rajzolja ki útjukat: amíg ezekkel közösségben vagyok, s amennyire embernek szabad, az istenekkel társalkodom, amíg lelkemmel, amely igazi hazájának szemléletére óhajtozik, mindig az égi magasságokat járhatom, mit törődöm vele, hogy lábaim miféle földet taposnak?” (SENECA, 1959, 80–81). A *Négy fal között* első kiadásának III., *Paszttellek* című alfüzérének *Álmatlanság* című szonettjében is lehet távoli előzményt sejteni, a kötet öt részes záróverse, az 1905 és 1907 között írt *A csillagokhoz* pedig már éppúgy korai megfogalmazásként jöhet szóba, mint a *Reggeli áldás*, mely ugyan 1909-ben készült, de a *Kenyér és bor* (1920) részévé vált. Lent és fönt világa, a „menny ivén” repülés

és a „gránitkövön” ballagás a szintén 1909-ben keletkezett *Groteszk* című versben is meghatározó szerepet játszik:

Már nem tudtam állni, csak repülni, szállni
és éreztem, éj van, aminő sosem volt.
Fönn a menny ivén is lámpa lángja, nem hold
és bolyongtam, mint egy bujdosó királyfi,
bujdosó királyfi, csendes éji herceg,
aki minden kedves kincsét elvetette
s mostan a szemére könnyek permeteznek
és csak nézni tud már s bámul-bámul egyre.

Ez a költemény a *Mágia* című, 1912-ben megjelent kötetbe került be, akár a szintén 1909-ben írt *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel*, mely olyan valakinek a hangját szólaltatja meg, ki „sötét halál-arc”-ot öltött magára, s „játék-batárban” járt. „Hogy merre jártam, merre mentem? / Ha elmondanám azt tinektek.” E szavak annak a magánbeszédéhez tartoznak, aki „bálterembe” ért, s utóbb látomásban részesült:

Az ég lassan derült felettem,
sírtam, temettem és feledtem,
és szédelegve
járkáltam egyre,
de merre tértem, nem tudom.

Nyolc évvel későbbi a jól ismert *Boldog, szomorú dal*, mely előbb a *Kenyer és bor* című, 1920-ban kiadott kötet élén szerepelt, majd cím nélkül a négy évvel később kiadott versfüzér, *A bús férfi panaszzai* negyvennegyedik részeként jelent meg. Gyakran idézett végszavai: „Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok ott-hon az égben” a közvetlenül érzékelhető s a tapasztalatot meghaladó világ szembeállításával mintegy előkészítik a költő fiának egy hónapig tartó torokgyíkos betegségét elbeszélő hosszabb résznek azt a két sorát, mely a beteg megszólítását a földi létnek és a természetfölöttinek a viszonyára utaló sorokkal zárja le: „Vigasztalásod eltold fanyalgón / S társalkodol a láthatatlan Úrral”.

A bús férfi panaszzai versei közül a *Diákkoromban, vékony kis legényke* (1918), a *Már elmondtam, mint kezdtem el* (1920) és a *Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről* (1921) kezdetű szöveg egyes részleteinek emléke is fölismerhető a *Hajnali rézszege*ségben, a már említett, szójátékokkal („hálóingbe hallgatom”; „álmos elmém”) megemelt hangvétell, 1918-ban írt huszonnyolcadik részt pedig túlzás nélkül e költemény előképének is lehet tekinteni:

Hajnal, éjfél közt ocsúdva mély sötétbe fölriadtam
s az ablakból kihajolva bámultam, két óra tájt.
Mind aludtak, langyos éj volt, nesztelen, halotti-csöndes
és a gáz arany dzsidával silbakolt az úton.
A másik ház emeletjén szembe vélem egy ebédlő,
az ablaka tárva-nyitva, halkan ég a villanya.
Végzetetlen, érthetetlen áll a kép az éjszakában,
mint üres és furcsa színpad, a szereplők nyugszanak.
A pohárszék hosszú árnya mozdulatlan nyúl a falra,
a márványlapon darab sajt és fölötte sajtharang.
A falon szorgalmasan jár egy polgári ingaóra,
sétálója sárgarézből és egész hozzám ketyeg.
Arra gondolok, kik élnek itt, akiknek házi titkát
egy szorongó éji órán mindörökre ellopom.
S megriadva kémlelődöm, mért e zajgás, mért e fájás,
hogy a szám se tud beszélni s száj helyett beszél a szív.
Volt nekünk is sajtharangunk és volt kedves ingaóránk,
mely szelíden járt az éjben, míg aludtunk, gyermekek.
Most, álomtalan kesergő, nézem ezt a titkos órát,
itt a hangtalan magányba, hálóingbe hallgatom
és azon jár álmos elmém, hogy a föld száguld az űrben
óriás, zúgó robajjal mind ijedve vágatunk,
én, ki nézem, az, ki alszik, sajtharang és ingaóra
s reszketek, hogy életünk csak negyven, ötven, hatvan év.

A költemény helye a kötetben

A folyóiratbeli közlés után a *Hajnali részegség* a költő életében megjelent verseskötetek közül a legkésőbbinek, a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei 1907–1935* feliratú válogatás *Számadás* című utolsó egységének utolsó előtti költeményeként került az olvasók elé. Az ide tartozó versek összességét a továbbiakban kötetnek nevezem, így különböztetvén meg az ugyanilyen című szonettektől. E kötet folytonosságot mutat a hat évvel korábbi *Meztelenül* kötettel, ha elfogadjuk, hogy amennyiben a vers „*ritmikailag tudatos* (self-conscious) beszéd”, „lehetetlen megmondani, hol végződik a metrikus és hol kezdődik a ’szabad vers’” (SAPIR 1921, 224; 222). A kései költemények verselésének egyik elemzője joggal hangsúlyozta, hogy olyan hosszabb lélegzetű szövegek, mint a *Hajnali részegség* vagy a vele egyazon évben keletkezett *Halotti beszéd* „noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet” (FERENCZ, 1988, 37–38).

Bármennyire sokat fordított Kosztolányi más nyelvekből, a *Hajnali részegség* írásmódjában elsősorban francia költészet kisugárzása érzékelhető. Amennyiben a ritmus úgy fogható fel, mint „a nyelv kényszerének a metrikai képletre tett hatás okozta eltérések együttese” (KRISTEVA, 1985, 214), vagyis a metrikai és nyelvtani kötöttségek összjátéka, leginkább a francia nyelv példája szolgálhatott ösztönzésül, amelyben a szóhangsúly ugyanúgy állandó, mint a magyarban – ellentétben a német, angol, olasz vagy akár orosz nyelvvel. Mallarmé által hivatkozott és Kosztolányi által fordított költők – például Jules Laforgue vagy Émile Verhaeren – adhattak példát olyan viszonylag szabad beszédmód kialakításához, melyben „a szigorú vers emléke kísért” (Mallarmé 1945, 362). Huysmans legnagyobb hatású regényében az olvasható, hogy des Esseintes „mély örömmel szívta magába” Mallarmé költeményeit (HUYMANS, 1977, 331). Ez a mű 1921-ben Kosztolányi fordításában jelent meg. A *Hajnali részegség* szerzője a húszas-harmincas években nemcsak hivatkozott a francia szimbolizmus legjelentősebb költőjére, de idézte is verseit és elvi megállapításait, s nemcsak naplójegyzetben (KOSZTOLÁNYI, 1985,

79), de még az *Alakok* címmel közölt beszélgetésekben is (KOSZTOLÁNYI, 1929, 136).

A *Tengerparti temető* könnyebben teszi lehetővé a következtetésen előre haladó olvasást, mint Mallarmé *Un coup de dés* kezdetű költeménye. A *Hajnali részegség* még Valéry Kosztolányi által fordított művéhez képest is vonalszerűbb. Óvatosan azt is lehetne mondani: kevésbé újszerű, szorosabban kapcsolódik sok korábbi vershez. Nagyobb a folytonossága, mint akár a *Számadás*-kötet élén álló szonettfüzérnek. Kosztolányi utolsó kötetében szerephez jut a megszakítottság, töredezettség – Mallarmé szavaival a „korántsem egyenes vonalú mozaikszerű munka” (Mallarmé 1945, 1026) –, de a folytonosság is. Az előbbi különösen a *Negyven pillanatkép*ben érzékelhető, az utóbbi a *Hajnali részegség*ben. A kötet jellege a kétféle írásmód feszültségére vezethető vissza.

Kosztolányi egész pályafutása során nagy jelentőséget tulajdonított kötetei megszerkesztésének. A *Hajnali részegséget* ezért nem szerencsés a *Számadás*-kötettől függetlenül értelmezni. Először 1984-ben közölt tanulmányában Németh G. Béla így határozta meg e versgyűjtemény egységét biztosító tulajdonságot: „talán egyetlen metaforikus-szenikus, képies jelentésű elem sem fordul elő annyiszor e kötetben, mint az álarc, a maszkos játék, felöltött vendéghuza, a színház, a festett mosoly, a színlelt közöny, s a szerep megannyi szinonímája.” Négyféle szerep nyilvánulását látta a versekben. „Az első közülük: a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is szembeszegülni a megsemmisüléssel”. A *Harsány kiáltások tavaszi reggel*, az *Őszi reggeli*, az *Esti Kornél éneke* s *A vad kovács* című költeményt sorolta ide. „A második domináns magatartás és szerep a halált előrejelző szenvedésnek s a kényszerű végesség egyre tisztuló tudatának sztoikus bölcsességű és méltóságú elfogadása”. A *Bologna* s a *Marcus Aurelius* olvasásából vont le ilyen következtetést. „A harmadik csoportja a szerepeknek az álomba, [...] a gyermek- és ifjúkor védett s a végsőkre még nem gondoló biztonságába átlépés.” A *Hajnali részegség*en kívül a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* megjelenése után, 1935-ben írt *Szeptemberi ábátra* is vonatkozott ez a jellemzés. „A negyedik csoportba

a közös emberi sorshordozás, a közös emberi létvállalás szerepei, magatartásai tartoznak.” Ez a kijelentés a *Számadás* hét szonettjét és az *Ének a semmiről* című költeményt, vagyis a kötetet elindító és lezáró szöveget emelte ki, s a kissé retorikus mondatból kihüvelykezhető, hogy az irodalmár ezeket becsülte legtöbbszörre (NÉMETH 1985, 296, 302–303, 305–307). Magától értetődik, hogy e fölöstás egyoldalú: szerkezeti vonatkozásban egymástól erősen elütő költeményeket helyez egymás mellé.

Bő negyedszázad távlatából annyit kockáztatnék meg, hogy az idézett jellemzések közül a harmadik a *Hajnali részegség*nek az indokoltnál felhőtlenebb létértelmezést tulajdonít. Ismeretes, hogy Kosztolányinak ez az alkotása a *Korunk* című folyóirat 2001-ben költőkhöz s irodalmárokhöz intézett körkérdése alapján harmincöt szavazattal a huszadik század legszebb magyar versének minősült. Nem válaszoltam a körkérdésre, tehát nem volt részem e döntésben. Nem is vagyok egészen bizonyos abban, hogy ez Kosztolányi legjelentősebb költeménye, de figyelemre méltónak tartom azt, hogy a kötetet lezáró *Semmiért egészen* csak hét szavazatot kapott. Összegző jellege mellett az is indokolhatja a *Hajnali részegség* nagyobb elismertségét, hogy zárlatával a bizonyosság reményét ígéri, ami szerzőjének nem sok jelentős alkotásáról mondható el. „Mindig szükségünk van [...] egy pár illúzióra. És ez egyúttal érv Nietzsche ellen, s a keresztény morál mellett” (KOSZTOLÁNYI, 2001, 92). Ezek az 1906-ban papírra vetett szavak elárulják, hogy Kosztolányi már egészen fiatalon képes volt kívülről nézni saját felfogását. 1933-ban azután már így vélekedett: „Az öregkor hinni akar” – és e kijelentésének külön súlyt adott, hogy Shakespeare kései színművének, az életbe visszatérést sugalló *Téli regének* lefordítása után tette (KOSZTOLÁNYI, 2006, 26).

A vers értelmezője nem kerülheti meg azt a kérdést, vajon nem lehetséges-e szövegromlásról beszélni az utóbbi évtizedek kiadásában. Az egyik kérdéses részlet a Nyugat említett számában ilyen központoszással olvasható:

s mozgás riadt, csilingelés, csodás,
halk női suttogás,

– a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* című 1935-ben megjelent kötetben és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött levonatban viszont hiányzik a vessző a „riadt” szó után. A későbbi kiadások az első vesszőt e szó elé helyezték át. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a Nyugatban megjelent változat a hiteles, vagyis a „riad” ige múlt idejű alakjáról van szó. Nem ilyen egyszerű a helyzet a másik változtatással. A hatodik szakasz vége a Nyugatban, a levonatban s az említett kiadásban is így szerepel:

aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporába sok száz
bazár között, patkójuk fölsziporkáz.

Bő félévszázada olyan kiadások jelennek meg, amelyekben a „batár” szó szerepel. Latinovits Zoltántól Sinkovits Imrétig a színészek is ezt a változatot mondják el – félve teszem hozzá, olykor szöveghibákkal. Kitől származik a kiigazítás? Nem tudom. 1979-ben Réz Pál amellett érvelt, hogy a „mozgás riadt” (vessző közbeiktatása nélkül) és a „bazár” a hiteles (RÉZ, 1979). Kiss Ferenc nem fogadta el ezt a véleményt. A javított szöveg mellett tette le a garast, de döntését meglehetősen ingatag érveléssel igyekezett alátámasztani: „mérget vennék rá, hogy Kosztolányi is erre szavazna” (KISS, 1979). A költő fiának 1979. augusztus 28–30-án Zágonyi Ervinhez intézett levelében a Kiss Ferencre vonatkozó részlet ezzel a mondattal zárul: „Olvastam az ÉS-ben megjelent, Réz Pálnak szóló válaszát, s azt hiszem, neki van igaza, nem az egyébként kitűnő Réz Pálnak” (ZÁGONYI, 2008, 43–44). Az első szövegrészről 2001-ben Réz Pál azt írta: egyik költő kortársa meggyőzte, hogy a Kosztolányi életében megjelent változat a helyes. Várady Szabolcs „a *riadtat* igeiként értelmezte: miért volna *riadt* a *csilingelés*? kérdi, a *riad* ige viszont nem feltétlenül rokon jelentésű és hangulatú a melléknévvel, másfelől a szóban forgó versszak telis-tele van múlt idejű igékkel” (*Hajnali részegség*, 277). Megítélésem szerint a jövőben még népszerű kiadásokban is föl kellene tüntetni mindkét változatot.

A közelmúltban megkérdeztem Réz Pált, nem változott-e a véleménye a másik szövegrésről, s ő azt válaszolta, maga is ingadozik a kétféle értelmezés között. Amennyiben a „bátár”: „üveges úri díszhintó” (CZUCZOR–FOGARASI, 1862, 454), nem nevezhető indokolatlannak a kiigazítás. A Magyar Rádió hangtárában fennmaradt a versnek egy hangfölvétele Kosztolányinéval. Ő „bátár”-t mond, ám e versmondás hitelét csorbítja, hogy meglehetősen kései, 1968-ban készült, vagyis elképzelhető, hogy Harnos Ilona az akkoriban forgalomban levő kiadások valamelyikét vette irányadónak. Bollobás Béla (1910–1985), ki annak idején a Új Szent János Kórházban kezelte a költőt, a kéziratból megtanulta s a betegnek fölmondta a verset. Kosztolányi meghallgatta, és nem javította, mikor „bazar”-t mondott (BOLLOBÁS, 1979). Ezt a változatot valószínűsíteni a lehetséges összefüggés a *Számadás* hetedik szonettjével, amely így kezdődik:

Igen, kiáltsd ezt: gyáva az, ki boldog,
kis gyáva sunnyogó, mindent bezár,
bezárja életét is, mint a boltot,
mert benne van a csillogó bazár

A *Hajnali részegség* megírásakor, 1933 második felében Kosztolányi már beteg volt. Felesége szerint az ínyrák, „a piros folt június elején mutatkozott először” (KOSZTOLÁNYINÉ, 1938, 306). A *Számadás*-kötet vége felé az a vélemény alakulhat ki az olvasóban, hogy egy betegség történetét olvassa, pedig a versek nem időrendben követik egymást. Más szóval a kötet elrendezése költői célvivő hatását kelti.

A költemény szerkezete

A *Hajnali részegség* többszintű versnek nevezhető, s ez annyit is jelenthet, hogy nem minden sorát kell egyazon ütemben olvasni, nem minden szava tart igényt nagyon alapos mérlegelésre. Vanak szabadabb és tömörebb részletei. Tandori Dezső joggal jegyezte meg, hogy nem hiányzik belőle a „köntörfalazás” és a „körrülményeskedés” (TANDORI, 1979, 28), ám ez hangneméhez tar-

tozik. Az elsőnek nevezhető szinten feltűnő az egyes szám második személyben megszólított többfélesége. „Elmondanám ezt néked.” E fölütéshez képest a „te” másféle használata vehető észre az „ébredj a valóra” idézetben, amely az álom és az álmódosítás vagy ábránd erőteljes szembeállítását követi: „s ők a szobába zárva, mint dobozba, / melyet ébren szépítnek álmódosva”. Később azután a „hát te mit kerestél / ezen a földön” szavakban a második személy az első helyett szerepel, vagyis önmegszólításról van szó, akár a *Ha negyvenéves...* (1929) kezdetű költeményben E tizenöt soros vers egyébként ékesen bizonyítja, hogy a *Hajnali részegség* értelmezését jelentékenyen gazdagíthatja, ha a *Számadás* más részeivel kölcsönhatásban olvassuk.

A jelentésnek egészen más síkját alkotják a beszédhelyzet ke-retein kívüli utalások. A második „szakasz” a jövőre vonatkoztat:

A ház is alszik, holtan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla
s nem sejtí senki róla,
hogy otthonunk volt-e vagy állat óla.

A következő versszak előbb egyre régebbi múltra vonatkozik, majd visszatér a közelebbire, ahhoz a kiindulópont-hoz, amely a közben megidézett távolival szemben a beszélő számára valóságosnak, általa megéltnek nevezhető múlt. E sorok különösségét fokozza, hogy a visszatekintésbe majdnem rejtve, de mégis ki-mondva utalás van olyan jövőre, mely a halált jelentheti. Kapcsolat teremődik a kötet következő, utolsó költeményével, majd két szó látszólag váratlanul, de nagy nyomatékkal a létbe taszítottságra céloz. Az át-, pontosabban visszaváltás könnyebb hangvételre a mindössze négysoros negyedik szakaszban még jobban kiemeli az „ide estem” szavakat:

Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,

s a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
[...] úgy rémlett, egy szárny suhan felettem
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

Egy harmadik szinten a vers mintegy önmagába fordul, hiszen a hetedik-nyolcadik, illetve tizedik szakaszban „a boldogságtól föl-fölkiabáltam [...] Egyszerre szoltam: [...] dalolni kezdem ekkor az azúrnak” szavak arra emlékeztetnek: a költemény beszéd a beszédben és a beszédről. Akár még egy negyedik szint is megkülönböztethető, hiszen „a házigazda a lépcsőn bucsúzott, / előkelő úr, az ég óriása” sorok az ötödik szakaszban előrevetítik az összegzést, mely szerint a „lent” lelkiállapot s a „fönt” is az – a beszélő pedig önmagát ítéli meg, amiért késett ezt fölismerni:

úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.

Időhasználat alapján is lehet tagolni a költeményt, és ez akár ötödik az egymást keresztező, mintegy összezsúrt szerkezetek között. A kezdő sor föltételes jelen idejét a második sortól múlt idejű elbeszélés váltja föl. A tizenkettedik sorból hiányzik az ige: „Meg más egyéb is. A fekete. Minden.” Ez az átmenet vezet a történetmondás jelen idejű folytatásához. A harmadik szakasz már idézett részlete három sor erejéig a „rég volt”-ra tekint vissza, majd a létbe vetettséget jelző, szófejtő ismétléssel (figura etymologicával) és betűrímmel kiemelt súlyos szavakkal készíti elő azt, hogy a jelenben elmondottakat a múltba helyezze át. Csak a kilencedik szakasz vált vissza a jelen időre, hogy a végső két sor azután az egész magánbeszédet a múltba távolítsa.

A záró szakasznak legtöbbször a végét idézik, megfelelkezve arról, hogy e rész fölütése olyan szembeállítást fogalmaz meg, amelynek egyik fele korántsem sugall derűlátást, inkább az *Ének a semmiről* című költeményt előlegezi meg. Tandori szavaival: „nem a mennybolt íve”, sokkal inkább „a magába roskadás” (TANDORI, 1979, 29) nyomja rá a bélyegét a hangnemre:

Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinnem
s azt is tudom, hogy el kell mennem innen,
de pattanó szívem feszítve húrnak
dalolni kezdtem ekkor az azúrnak,

A legutolsó szó mintegy magába sűríti a költemény beszédmódjának lényegét, amennyiben jelentő és jelentett, szójáték és idézés, saját és idegen nyelv, játékosság és létértelmezés szoros összefüggésére emlékeztet. Egyrészt „az Úrra” céloz, kinek vendége a beszélő, másfelől alighanem egy olyan francia költőnek két 1864-ben keletkezett költeményére utal vissza, kit Kosztolányi feltűnő nyomatékkal idézett utolsó éveiben. A *L'Azur* első szavai az örökkévalóval azonosítják a címszó jelentettjét („De l'éternel azur”), a *Soupir* (*Sóhaj*) című, tízsoros költeményben pedig az ismétléssel és nagy betűvel kiemelt azúr „a sosem elérhető” Eszmény jelképe (ROLF, 1997, 192). Radnóti Miklós így tolmácsolta Mallarménak ezt a költeményét:

A lelkem homlokod felé mereng, ahol
ó álmodó leány, egy szeplős ősz honol
s a bolygó égre száll csodálatos szemedből
akár a mélabús kertből esengenek föl
a tág Azúr felé fehér szökőkutak!
– A lány Azúr felé, mely tükröket kutat
s bágyadtan bánatát csillantja lent a vízben,
hol hús barázdát váj, míg rőt uszálya zizzen,
a szélről fútt avar s hol minden oly halott,
vonszolja most az ég a sárga nagy napot.

Nem lehet kétséges, hogy Mallarmé jelképét a Kosztolányi által is jól ismert *Les Fleurs du Mal* ösztönözte. A költő hasonmása-

it, az albatroszokat „az azúr királyai”-nak nevezi a jól ismert költemény, a kötet címtelen ötödik verse pedig úgy jellemzi az azúrt mint a madarak, a virágok, az illatok és az énekek tartózkodási helyét. A tizenkettedik költemény, a *La vie antérieure* szerint az azúr a megelőző élet létformája, a *La Beauté* című tizenhetedik pedig a szfinx rejtélyes, „meg nem értett” otthonát azonosítja vele. Ez utóbbi vers egyértelműen a költészet időtlenségével kapcsolja össze Baudelaire verseskönyvének e kulcsszavát. A „Je hais le mouvement qui déplace les lignes” sort Kosztolányi így fordítja: „gyűlölöm a mozgást, a formabontót”. Lehet kifogást emelni e változat ellen, de találób, mint Tóth Árpádé, mely így hangzik: „a vonal-szaggató mozgást gyűlöli lényem”, mert határozottabban sugallja, hogy az azúrban trónoló szfinxtől, ki „hószívet a hattyúk fehérségével egyesít” („J’unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes”), merőben idegen a vonalszerűség képzetét sugalló történetiség. A huszonkettedik költemény, a *La Chevelure*, térben és időben egyaránt végtelennek tünteti föl „az ég hatalmas és kerek azúriját”. A szonettek közül a huszonhetedik vers második szakaszának első fele az azúr világát ridegnek („morne”), az emberi szenvedés iránt érzéketlennek („insensible”) minősíti, a lelki hajnalról írt negyvenhatodik szerkezetében pedig ugyanezt a helyet foglalja el az a két sor, mely az átszellemült egek elérhetetlen azúriját a földre sújtott emberrel állítja szembe, ki még álmodik és szenved:

Des Cieux Spirituels l’inaccessible azur,
Pour l’homme terrassé qui rêve encore et souffre,

Ez a költemény nyilvánvaló bizonyíték arra, hogy a *Hajnali rézségesség* szövegébe mélyen beágyazódtak magyar és nem magyar költemények nyomai. Talán fölösleges is arra emlékeztetni, milyen kitüntetett szerepet játszik az álom a *Számadás*-kötet utolsó előtti versében. Általánosabb szinten is kapcsolódott Kosztolányi költészete Baudelaire, Mallarmé és Valéry munkásságához. Más költők lehettek bárdok, jóvendőmondók, közéleti szerepvállalók, akik kényszert éreztek a közlésre. Akik az ilyen alkotókat érzik közel magukhoz, őszintétlennek, ingadozónak, köpönyegforga-

tónak vagy egyenesen jellemtelennek bélyegezték Kosztolányit. Ő elsősorban művész volt, s akik ezt nem tartják fontosnak, megkerülik az alkotások mérlegelését, hasonlóan azokhoz, akik John Milton vagy Richard Wagner emberi gyarlóságaival vannak elfoglalva. A *Hajnali részegség* után egy évvel írt *Könyörgés az ittmaradókhoz* kezdő sorai – „Ha meghalok majd, mélyre ássatok, / gyarló valómban meg ne lássatok” – az ilyen megközelítés érvénytelenségére emlékeztetnek.

Kosztolányi amerikai kortársa, John Crowe Ransom (1888–1974) körülbelül a *Hajnali részegség* keletkezésével egy időben háromféle: „Dinglichkeit”-re irányuló, eszmékkel telített platonikus és metafizikus költészetet különböztetett meg (RANSOM, 1968, 111–142). A természetfölötti megidézésével a *Hajnali részegség* a harmadiknak az örökségéhez kapcsolódik. Lehetséges, hogy értelmi, fogalmi, gondolati, bölcséleti (logikai vagy intellektuális) vonatkozásban nem eléggé feszes szerkezetű, nem igazán fegyelmezett a költemény? A huszadik századi magyar költő nem igazán támaszkodhatott olyan hagyományra, amilyen a német irodalomban az 1800 körüli vagy az angolban a metafizikusnak nevezett költők.

A *Hajnali részegség* lényegében azt sugallja, hogy a közvetlen megfigyelésen túli, a „fönt” olyan ismeret, amelyet a „lent” világa mintegy elföd. A végtelent állítja szembe a véggessel, vagyis az epifániát írja újra. Az égi bálra vonatkozó szavak „a hitetlenség önkéntes felfüggesztését” igénylik az olvasótól, vagyis a fennköltnek, a magasztosnak ahhoz az örökségéhez kapcsolhatók, amely a Kant, Friedrich és August Wilhelm Schlegel hatása alatt elmélkedő Coleridge szerint a „willing suspension of disbelief” magatartását várja a befogadótól (COLERIDGE, 1975, 109). Jellemző, hogy Jorge, azaz George Santayana (1863–1952), a szimbolizmussal rokonszenvező spanyol költő és gondolkodó, 1896-ban kiadott művészetelméleti könyvében a zene mellett a csillagos eget nevezte a belső lényegéből fakadóan fennkölt legtermészetesebb megnyilvánulásának azzal az indokkal, hogy „a sokféleség egyformaságának erejét” juttatja kifejezésre (SANTAYANA, 1961, 60, 80, 83). A bizonyosság sejtetését mindazonáltal lefokozza a

halálra utalás, s ennyiben még a költemény zárata is az *Ének a semmiről* című verset készíti elő. Kosztolányi, ki Tennyson *Semmi nem fog meghalni* és *Minden meghal* című, a *Poems Chiefly Lyrical*-kötetben (1830) közölt párverse közül jellemző módon csak az utóbbit fordította le, ugyanúgy nagyon régi örökséget elevenít föl, mint az angol költő *Tears, idle tears...* kezdetű négy szakaszos, a *Számadás*-kötetnek az őszre vonatkozó verseivel összefüggésbe hozható szövegében, mely a *The Princess* 1850-es keltezésű harmadik kiadásának betétjeként jelent meg:

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn fields,
And thinking of the days that are no more.

„Az égbolt, / egészen úgy, mint hajdanába rég volt” szavak meghatározatlanul távoli múltra utalnak vissza, mely akár történelem előtti is lehet, olyan létállapot, amelyet a vers élesen szembeállít a „lent” világával, a költemény beszélőjének a mindennapi létformájával, a „por”-ral, „hol lelkek és göröngyök közt botoltam”. A *Hajnali részegség* cím a költészetre mint magasabb ismeretre is vonatkoztatható, mely kibékíthetetlen ellentmondásban van a prózáinak nevezhető ismerettel. „A tudás fája, melytől az ember eredetileg tartózkodott, és azáltal megőrizte a boldogságát, a prózának, azaz a tudásnak mint készségnek és hatalomnak a fája volt” – ahogyan egy költő kortársa írta (RANSOM, 1968, 238). A „lent”, a „hiteltelen mindennapiság” (HEIDEGGER, 1976, 178) világa úgy jelenik meg, mint hanyatlás egy magasabb létformához képest. A térbelit időbeli szembeállítás is nyomatékosítja: a költészet lényegénél fogva visszafelé tekint, olyan létforma tudatával függ össze, amely elfelejtődött. A *Hajnali részegség* a létfeltétel költeménye.

Hivatkozások

- BOLLOBÁS Béla (1979), „*A beteg Kosztolányi*”, *Élet és Irodalom*, 23. 36: 2.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1975), *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my literary life and opinions*. Ed., with an introduction, by George WATSON. London, Melbourne and Toronto: Dent.
- CZUCZOR Gergely – FOGARASI János (1862), *A magyar nyelv szótára*. Első kötet, Pest: Emich Gusztáv.
- FERENCZ Győző (1988), „*Kettős tanulmány Kosztolányiról*”, *Jelenkor*, 31. 1: 32–40.
- Hajnali részegség: In memoriam Kosztolányi Dezső*. Vál., szerk., összeáll. RÉZ Pál. Budapest: Nap Kiadó.
- HEIDEGGER, Martin (1976), *Dreizehnte, unveränderte Auflage*. Tübingen: Max Niemeyer.
- HUYMANS, J. – K. (1977), *A Rebours. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli. Seconde édition revue et augmentée*. Paris: Gallimard.
- KIRÁLY István (1986), *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok)*. Budapest: Szépirodalmi.
- KISS Ferenc (1979), „*Egy betű meg egy vessző – Réz Pálnak*”, *Élet és Irodalom*, 23. 34: 2.
- KOSZTOLÁNYI Dezső [1929], *Alakok*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1985), *Napló: Igen becses kéziratok (1933–1934)*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta KELEVÉZ Ágnes és KOVÁCS Ida. Budapest: Műzsák Közművelődés Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2001), *Gyémántgöröngyök: Versek, műfordítások, publicisztikai írások, nyilatkozatok, riportok, melyek először jelennek meg kötetben!* Szerk. Urbán László. Budapest: Magyar Könyvklub.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2006), *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette RÉZ Pál. Budapest: Osiris.
- KOSZTOLÁNYI Dezsőné (1938), *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai.
- KRISTEVA, Julia (1985), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres complètes*. Établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.

- NÉMETH G. Béla (1985), *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- RANSOM, John Crowe (1868), *The World's Body*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- RÉZ Pál (1979), „Egy betű meg egy vessző”, *Élet és Irodalom*, 23. 33: 6.
- ROLF, Marie (1997), „*Semantic and structural issues in Debussy's Mallarmé songs*”, in SMITH, Richard Langham (ed.), *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 179–200.
- SANTAYANA, George (1961), *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York, NY: Collier Books.
- SAPIR, Edward (1921), „*The Musical Foundations of Verse*”, *Journal of English and Germanic Philology*, 20: 213–228.
- SENECA, Lucius Annaeus (1959), *Vígasztalások*. Ford., az utószót és a jegyzeteket írta RÉVAY József. Budapest: Európa.
- SZAUDER József (1961), „*A Hajnali részegség motívumának története*”, in SZ. J., *A romantika útján: Tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi, 438–452.
- TANDORI Dezső (1979), *A szalu sarokvasa: Irodalmi tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- TANDORI Dezső (1981), *Az erősebb lét közelében: Olvasónapló*. Budapest: Gondolat.
- VALÉRY, Paul (1957), *Oeuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris: Gallimard.
- ZÁGONYI Ervin (2008), „...’minden élet, mint olyan, tragikus’: Kosztolányi Ádám levelei Zágonyi Ervinhez”, *Duna-part*, 4: 32–45.

Mekis D. János

HALÁL-MOTIVIKA ÉS ÉLETMEGÉRTÉS: A HAJNALI RÉSZEGSG EGY RELEVÁNS SZÖVEGKAPCSOLATÁRÓL

Emlékezés, felejtés, halál, ráismerés és élet. E pólusoknak – pontosabban e nem egyértelműen polarizálódó, összeszővődő kulcsfogalmaknak – a figyelembe vételével mélyebben megérthető Kosztolányi Dezsőnek az a vers-vonulata, amely a *Boldog, szomorú dal* (1917) létösszegző perspektíváján túllépve, de mintegy abból kiindulva, egy mélyebben költői, líraibb bölcséleti hangoltság és perspektíva felé mozdítja el a költészetét. Ez együtt jár a korábban gyakorta mintegy gyanútlanul alkalmazott általános fogalmak visszaszorulásával, s az esetlegesebb, az egyszeri, s az ebből elvont tapasztalat megnevezési kísérletének a térnyerésével a versvilág és a vers-beszéd univerzumán és gyakorlatán belül is. A *Boldog, szomorú dal* sorozatba rendeződő megnevezései nyelvi általánosságok is, míg a beszédhelyzetéből és grammatikájából adódóan elvileg általánosságokat kipécéző *Szavak a társaságban* (1930) vagy éppen a közvetlenül az említett előd-szöveg párdarabjának is tekinthető *Számadás* című vers (1933) a megnevezés során a nyelvi megnyilatkozás praxisában alapvetően elkerüli az általánosságot. Éppígy a *Hajnali részegség* (1933) is, mely szintén szoros kapcsolatban áll a *Kenyér és bor*-kötet (1920) emlegetett nyitóversével. E folyamat párhuzamos a virtuóz verselés és a szecessziós hagyományokat folytató képalkotás szelídülésével, átalakulásával.

A versbeli megnevezések gyakorlata a *Boldog, szomorú dal*-ban és társaiban, illetve a *Számadás*-kötet (1935)¹ verseiben egyaránt világképi implikációkkal járó jelölési módokat involvál. A lét tragikumának és a megnevezésnek drámája a jelölőfolyamat felépülé-

¹ Kosztolányi 1935-ös gyűjteményes verskönyvének kötetszerűen szerkesztett, terjedelmes ciklusa, melyet hagyományosan önálló kötetként emleget az irodalomtörténet.

sében is sajátosan tükröződik; nemcsak az egyes versekben, de a kötetkompozíciók szintjén is. A „Mert nincs meg a kincs, mire vágytam, / a kincs, amiért porig égtem. / Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben”² sorokat kiegészítik, értelmezik a *Kenyer és bor* halál- és felejtés-versei. Így az *Együgyű ének* („Ma láttam én a holtakat, / a régen-régen voltak, / mezítllenül és feketén, / a hullakamra fenekén”), valamint az *Árnyak fehér processziója* („Ó, jaj, mi ez? Ó, hogy lehet, / hogy őket én mind elfeledtem, / hisz társaim, hisz emberek. // Suhognak óriás seregben, [...] Gömnyedten ülök s sírva nézem, / hogy tűnedeznek szüntelen / és száll-lebeg velük fehérén az életem, az életem”).

Az antik hagyomány szerint, tudjuk, a halottak azok, akik a Léthé vizéből kortyolva felejtenek. A modern költők közül Rainer Maria Rilke az *Orpheus. Eurydike. Hermes* című költeményében ezt különösen nagy hatású, lírai elbeszélésben viszi színre: Eurüdikének a visszafordulás tragikus pillanatában semmit nem mond Orpheusz neve. Kosztolányi imént idézett verse s más, itt vizsgálandó költeményei arról tanúskodnak, hogy a Léthé-mítosz inverziót alkalmaz, hiszen a felejtés az élők tudatában megy végbe.³ A holtak felejtése az általában vett felejtésre is utal, ez pedig a múlttá válásra, vagyis a megsemmisülésre. A felejtés persze vágyott dolog is lehet – éppen ekkor nehéz azonban elérni. Az írás (s tágabb értelemben a gondolkodás) paradoxonja, hogy az emlékezés a lejegyzés (átgondolás) révén látszólag folyton felülírja a felejtést, még akkor is, ha esetleg éppen az a szöveg mozgatója.⁴ Mégis a hiánynak, a megsemmisülésnek van, természetesen, előnye a megmaradással szemben. Az emlékezés/felejtés itt vizsgált allegorikus szerkezete voltaképpen ennek

² A Kosztolányi-versidézetek forrása: *Kosztolányi Dező Összes versei*, Bp., Szépirodalmi, 1989.

³ Talán maga a mnemotechnika is a feledésnek ellenszegülni óhajtó görög-római halottkultusból származik, ezt támasztja alá a Szimónidész-anekdota is. Vö. WEINRICH, Harald, *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Atlantisz, 2002, 27.

⁴ Vö. WEINRICH, Harald, *I. m.*; ECO, Umberto, *An Ars Oblivionis? Forget it!*, PMLA, 103/3 (1980), 254–261.; ROUBAUD, Jacques, *Költészet és emlékezet. Leoprépész fiának találmánya*, Bp., Typotex, 2007.

a tapasztalatnak a feldolgozását hajtja végre. Az eltűnés, a semmi megnevezhetetlenségével, elbeszélhetetlenségével a kései, nagy versek közül az *Ének a semmiről* küzd meg a legsikeresebben. A *Meztelenül*-kötet (1928) *Temetők* (1926) című darabja ennek vagy akár a *Halotti beszédnek* ellentételező párdarabjaként is olvasható. Az említett, *Számadás*-kötetbeli versek az egyes életesemények megnevezésének, illetve a non-egzisztencia – akarva-akaratlanul – létként megnevezésének poétikájával élnek, ezzel szemben a *Temetők* az antropomorfizmus akadálymentesebb jelentéslétesítő technikáját alkalmazza, holtakkal dugig jóllakott, vidám temetőkről beszélve. A haláltapasztalatból elnyerhető tudást az élettelen világba transzponálva, az emlékezetet az antropomorfizmus révén voltaképpen tárgyiasítva pozicionálja. Közvetlenül ez elé sorolva olvasható a *Meztelenülben* az *Aki ma meghalt* (1927) című föliratú költemény, mely viszont szövegszerű összefüggést is mutat az *Ének a semmiről*lel – feltűnő azonban, hogy itt a halottak némasága és süketsége idegenné teszi őket, s elmúlásuk azonnali elfeledésüket váltja ki. Mély értelműben dialogizál e verssel (s az említettekkel) viszont az *Azokról, akik eltűntek* (1931) című költemény az utolsó versgyűjteményben. Itt nem a holtakat elnyelő temetők a gazdagok, de a halottaira emlékező én, aki a kincseit földbe ásó uzsoráshoz mondja magát hasonlatosnak; a hallgatás az ő tulajdonsága, mégpedig a nyelven túli bölcsesség jeleként; az elhunytak emlékezete pedig, mely felkészít az elmúlásra, lehetővé teszi a halálfélelemtől való megszabadulást.

A *Számadás*ban a kötetkompozíció szintjén az életmegértést és haláltapasztalatot szembesítő struktúra figyelhető meg: a felejtés és a halál összekapcsolásával, egybejátszásával, élet és emlékezet kérdéseinek dinamizálásával. E kötetben részint a szecessziós-szimbolista jelkészlet funkcióváltásával, részint annak elhagyásával szembesülünk. A *Szavak a társaságban*, e viszonylag kevésbé emlegetett, jelentős vers az előbbi kategóriába tartozik. Tanúsága szerint az egyszeri esemény mint élet-szinekdoché a kimódoltság nélküli társalgás általánosító utánzása révén is megragadható. „Az emberek beszélnek: / hogy nyáron a hegyekbe epret ettek / és este a sötét szobákba félnék / [...] Mint örültek tébolydák udva-

rába, / látják az illót, ami semmivé lett / s nincs már, fejükbe csöngetyűz a kába / emlékezet és a tünékeny élet”. A vers poétikai megszervezettsége a stilizáltan közhelyes beszédet az utánzottnál magasabb minőségűként mutatja meg, az esetleges és egyszersmind tipikus (mert a személyt jellemző, reá vonatkozó) pozitív esztétikai minőséget, és egyben bölcséleti értelmet nyer. Emlékezetet és képzeletet egybejátszva, éber álomként tünteti fel a vers az emlékezetre utalt életet. Maga az emlékezés illúzivként, de az emlékezetek összessége értékesként tűnik fel. „Csak én vigyázok réveteg szemekkel” – szól a versbeli beszélő. A figyelés, az odahallgatás, a megértés reménye néhány ekkori Kosztolányi-versben a zsánerrajztól vagy stilizált tablótól valóban eljut a nyelviségben megalapozott megértés poétikai konstrukciójáig.

A szolidaritás, amely kezdetben még kevésbé, majd egyre dinamikusabb (azaz kölcsönös) viszonyként konfigurálódik nála, jelen van több versgyűjteményében is (lásd pl. *A bús férfi panaszai* (1924) „Ó, én szeretem a bús pesti népet...” (1913) kezdetű darabját), de már a *Méztelenül*-kötet esetében meghatározó szerepet játszik, sőt a gondolati főszólamának tekinthető, s igen fontos szerephez jut a *Számadás*-kötet verseiben is.⁵

A *Számadás* címadó verse a részvétet jelöli meg a személyközi megértés lehetséges útjaként. Éppúgy önmegszólító költemény, mint a *Boldog, szomorú dal*, s általánosítás és szólamszerűség e verset is jellemzi valamelyest. A megszólításokra, elégikus-érzelemnyilvánító megnevezésekre, retorikus-költői kérdésekre azonban itt egy olyan struktúrában kerül sor, mely a másik, a mások felé fordulást magát is egyfajta kiszolgáltatottságként pozicionálja. Olyan költői szerepmoddelt létesítve, melynek alapján a versbeli beszélő, aki egyben az elsődleges megszólított is

⁵ Voltaképpen ez az *Édes Anna* alapproblémája is, mégpedig egészen mély értelemben, ti. a megértés filozófiai és kommunikatív lehetőségeit a narratíva nyelvi-poétikai szintjén viszi színre a szöveg; Anna hallgat, és ezt a nyelvennéniséget a nyelv segítségével kell, hogy közvetítse az elbeszélés/az elbeszélő. A szolidaritást tematizálják kifordítva, a szatíra eszközével az *Esti Kornél*-sorozatok olyan jól ismert darabjai is, mint Esti és az özvegy története (*Tizenharmadik fejezet*), az Elinger-történet (*Tizenhatodik fejezet*) vagy akár *A patikus meg ő és a Kézírat*.

(„te”), a szenvedők, a kiszolgáltatottak hangadójaként jelentkeznek. Előbb a szolidaritás az erre rászorulóknak kölcsönös programjaként, voltaképp kötelességeként tűnik fel (a másodlagos megszólított: „mi”, mely egyben a beszélőt is jelölő névmás, a 4. szonettben); majd ez áttűnik egy etikai megalapozású írásfelfogás felé. „Ki adna másképp inni a betegnek, / ha nem mi, kik álmatlanul ülünk, / [...] s élnének-e ők, kiket szeretnek / mi lenne a világ minélkülünk?”; majd a 6. szonettben: „idézd fel őket dolgozószobádba, / adj villamosabb életet nekik / s ha majd megéled a sok néma lárvá, / a te szavad ők még megérthetik. // Megértenek téged s őket megérted, / kiket sirattál, sírni fognak érted, / hisz végzetük egy nekik és nekünk”. A versciklus így módon részint a szolidaritás dialogikus iránya felé tereli a szót, másrészt pedig magára a szóra, a vers beszédére mint a megértésfolyamat éppen történő valóságára tereli a figyelmet.

Ebből következik az is, hogy a *Hajnali részegség*ben nem pusztán mellékes részlet (kitérő vagy dekórum) a szomszéd házban fekvő emberek rajza. („Az emberek feldöntve és vakon / vízszintesen fekszenek / s megforduló szemük kancsítva néz szét / ködébe csalfán csillogó eszüknek”). Már a vers előző szakaszában („köröttem a családi fészek / a szájakon lágy, álombeli mézek”) is fontos mozzanat a nyugalmat adó alvás és álom említése. A versbeli beszélő ezzel állítja szembe az éjszakai ébrenlét „részegségét”. Ébrenlét és álom szembeállítása azonban korántsem olyan éles ebben a kibontakozó, versbeli történetben, mintha az esetleg a feledtető álomból való felriadásnak (a bérház-jelenetben) megidézett alakzatával („ébredj a valóra”) összhangban következne. Az éji, hajnali kontempláció elbeszélése a mesei szféra bevonásával a képzeletit (mint feledtető, a gondokból kiemelő képességet és jelenséget) állítja a létmegértés középpontjába. Hiszen nem egyszerűen arról szól e vers, hogy a természeti esztétikum felfedezése kizökkenti a szemlélőt a köznapi lét monotóniájából. Hanem arról, hogy ez úgy megy végbe, hogy a varázstalan felnőttvilágot váratlanul áthatja a gyermeki, a fantázia antropomorf teremtményei valóságként, igazságként tűnnek fel, olyannyira, hogy magának a gyermekinek az említése a későbbi-

ekben el is marad, nyilván, mert ez reflektív viszonyt, a felnőtt és a gyermeki szembesítését – mintegy párbeszédét – vonná maga után, ezzel szemben itt a felnőtt átsajátítja a gyermeket. Gyermeki tekintet, meseszerűség, a képzeletinek a varázstalant legyőző, varázsos ereje: mindez az emlékezés révén jut el a vers hőiséhez, hogy azután e képességek birtokában történjenek meg vele a továbbiak. Az emlékezésnek e pillanatát egy tipográfiailag is elkülönített szakasz beszéli el a narratív felépítésű költeményben: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem, / s felém hajol az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor.” Az emlékezés mozzanata a narratíva által konstituált időben tehát pillanatszerű, kihatása van azonban a teljes történetre, ti. a közvetlenül elbeszélteken túl a teljes életfolyamatra. Részint a „megvilágosodás mint életfordulat” modellje, nyilvánvalóan, az egzisztencia jövőbeli alakulására kihatással van (ez a toposzból, modelltől következik). Másrészt visszafelé is hat, amennyiben a gyerekkor kitüntetésével (tudjuk, milyen fontos ez másutt is Kosztolányinál) újraértelmezi az élet minden szakaszát. Az emlékezés a felejtéssel szembeszegülve teszi lehetővé egy új életminőség létrejöttét. Mely nem marad meg az emlékezésnél, hanem abból erő, képességet merítve a világ felnőttként megtapasztalt gyermeki érzékenységgű szemléletét teszi lehetővé.

A biografikus olvasás primér kódja alapján a *Hajnali részegség* egy életélmény elbeszélése. A hozzáértett, illetve részben a vers által is jelzett élettörténeti elbeszélésben kitüntetett helye van a megvilágosodás (vö. pl. Pál, Ágoston, Pascal, Rousseau) mozzanatának. A „természetleírás” és a „mese” narratív (de nem költészetidegen) konvenciói, architextuális elemei azonban ennek bölcséleti modalitását jelentős mértékben gyengítik. A transzszendensre vonatkozó misztikus narratíva (pl. *János Jelenései*, barokk misztikusok) is szóba jöhet párhuzamként.⁶ Az első képlet az élettörténet köznapiság színterén mozgó szereplő pillanatnyi megvilágosodásáé, pillanatszerű határátlépés, melynek hatása rendkívüli, s az egész ké-

⁶ Tegyük hozzá: Radnóti Sándor Pilinszkyról *A szenvedő misztikus* címmel írt könyvet. Kosztolányiról ez persze lehetetlen lett volna.

sőbbi élettörténetre kiterjed. A második képlet a köznapi élettörténetből kilépő alaké, s a csak jelképekkel, képes beszéddel megközelíthető metafizikus univerzumba helyezi a voltaképpeni cselekményt. A *Hajnali részegség* értelmét tekintve, ahogyan a *Szeptemberi ábítat* is, mindkét hagyománnyal kapcsolatot tart. Az előbbi költemény arra is rávilágít, hogy az élmény közlésének mint kommunikációnak, de nyilván mint megértésnek is, alapvető jelentősége van. A verskezdő „Elmondanám” kifejezés e tekintetben magát a versírást jelöli. Pragmatikailag beszédfordulat, a figyelemfelkeltést szolgálja; szó szerinti értelemben viszont feltételes módba teszi magát az egész versbeli történetmondást. A mondás a személyes megszólítással közvetlenül egy stilizált „te”-hez szól, ez pedig behelyettesíthető a mindenkori, tényleges olvasóval. Másfelől a feltételes mód szemantikai feloldatlanságából következő bizonytalanság olyan keretbe vonja az elbeszélést, amely éppen a mondhatóságot kérdőjelezi meg. Az aktuális olvasó természetesen azt tapasztalja, hogy az ígért történetet elbeszéli a vers. De a személyes megszólítás faktualitása máris mintegy visszavonódik; a beszéd már eleve közvetített.

A beszédszerűség imitációja a szókincs, a szintaxis szintjén a szöveg jelentős részében meghatározó. Ez afféle hangsúlyos hangsúlytalanság. Vajon az itt is bravúros rímelés a közvetlenség-illúzió ellen hat-e? A stilizált beszédben sajátos játékszabályok működnek. A *Hajnali részegség* rímes mivolta az előbeszéd prozodiájához alkalmazkodó, annak nem-explicit, de energikus ritmikai világából erőt merítő hangzáskomplexében kevésbé tűnik önállóvá. A rím játékszerűsége mindazonáltal bármikor feltűnhet az olvasónak (vagy vershallgatónak), esztétikai tapasztalati „perspektívaváltást” eredményezve a befogadási folyamatban. Az így előkészített és „becsatornázott” közlés tétje nem kisebb, mint a létmegértés kommunikációja. A léttapasztalaté: azaz a haláltapasztalaté és az életörömé, melyek egyáltalán nincsenek ellentmondásban egymással Kosztolányinál.

A *Hajnali részegség* történetet beszél el. Ennek középpontjában egy egyszeri, különleges élmény áll: megvilágosodás, reveláció; a tisztánlátás elsőségekben megismételhetetlen pillanata. A költő

más verseit is figyelembe véve azonban ez a többször megtapasztalt élmények többször lejegyzett, de az olvasó számára különböző versélményként megnyíló lírai közlések sorozatába illeszkedik. A változatoknak a szerző életművében, de – általánosságban – szellemi tájékozódásának folyamatában is poétikai relevanciájú története van. Az összeszövöttség mint összegzés; illetve a létösszegzés mint versösszegzés értendő tehát.⁷

A motívumkör azonban jóval tágabb ennél. Az életteljesség megtapasztalása, az erre való emlékezés, a felejtés, az idő általi elfedés, múlttá válás, a jelenből mint életből kihullás, a halál Kosztolányi motívumrendszerében szorosan összekapcsolódnak. A „temetés” alakzata pl., mely a *Hajnali részegség*ben a gyerekkor elfelejtésére vonatkoztatva szerepel, az *En mindig temetek* című versben általában véve a jelenlévő dolgok elmúlásaként kerül elő.⁸ „Temetem a tegnapiamat / s azt, ami most van / a fénykari-kát, mi táncol a tollamon [...] Temetem a jót, a rosszat, örökké, / régi ruháimat, régi világomat, / fiam játékait, pólyáját, mit a moly / rág a padlás zugán, elhangzott szavakat, / élőket, holtakat”. A „temetés” szó itteni értelmét olvasóként ösztönszerűen valamely allegorikus tartományban keressük – s indokolt konszenzus ajánlatát látni itt, ahol a szóhasználat a közhelyszerű, a közösen érthetőt idézi meg. Kosztolányi nem idegenkedett az érthetőséget biztosító sémák alkalmazásától, de rendszerint olyan összefüggésbe helyezve, ahol többletjelentésre tesznek szert. A temetés a gyász vagy a felejtés értelmében értendő, ez utóbbinak egyszersmind a halál a megfelelője, mely viszont az idő múlásának is jelölője. A múlttá váló idő egzisztenciális tapasztalata, köz-

⁷ Szauder József összegző versként mutatja be; nem állítja azonban, hogy a léttapasztalatot spontán összegzi a költő a megénekelte személyes, revelatív élmény hatására. Az életmű egészét tekintve rámutat, hogy milyen tematikus-motivikus s egyszersmind poétikai előzményei vannak a versnek. Elemzésének csúcspontján pedig arról is részletes útmutatót ad, milyen szövegekből (korábbi Kosztolányi-versek részleteiből) lehetne összeállítani egy alternatív *Hajnali részegség*-et. SZAUDER József, *A „Hajnali részegség” motívumának története* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 249–269 (eredetileg = Újhold, 1947. június).

⁸ Ez a költemény éppúgy 1933-ban keletkezett, mint a *Hajnali részegség*, a *Számadás*-kötetbe azonban nem került bele.

napi tragikuma a funkciótlan tárgyak megnevezésével, a leíró felsorolás egy különösen lírai változatának kialakításával jut kifejezésre. Az érzelem, ami a Kosztolányi-lírának afféle neuralgikus pontja, ezúttal az én-beszédnek a leírással való találkozásában alakul azzá az olvasót megszólító ajánlattá, ami a személyesség konstitúcióját a részvét (tulajdonképpen a saját tapasztalatként való virtuális azonosítás) által potenciálisan lehetővé teszi a befogadó számára. A tárgyak univerzuma nem valamiféle üresség, de a mnemotechnikai szerepre korlátozottság (tudatosítása) okán tárul fel ilyen módon. A „temetés” tehát az érzelő közhelyszerűség helyett az emlékezés bonyolultabb képletei felé vezeti el a vers értelemszerkezetét. A *Számadás*-kötetbeli *Ébredés* című szonett (1932), a halál-sematikát mintegy megfordítva, az emlékezést feledésként nevezi meg, az álmot pedig halálként. „Reggel, ha ébredsz s harsonáz feletted / ez a mindennapos feltámadás, / már megtudod, nem él sok-sok szeretted, / ki éjjel élt s szívedbe bánat ás, // de mert álmodba mindezt elfeledted, / oly frissen-új, ködös a számadás, / hogy percekig nem fáj, mit régi heg fed / s nézed magad, minthogyha volna más, / [...] majd mindent megismersz, / hogy tiéd, eldobni nem lehet”. A saját sors, a személyes „végzet” a bánatra eszmélés mozzanatával („magadra öltöd csöndesen a bánat / bilincseit, s viszed a végzetet”) az ébrenlét világában válik újra érvényessé. Az álom az elmúlásba temetett múltat eleveníti meg; ez az emlékezésfolyamat mindazonáltal a halálra emlékeztető alvás révén megy, mehet végbe, mely elfeledteti a közbeeső időt. A „feltámadás” khiasztikus alakzat itt, hiszen az álom kelti életre a holtakat, az ébredés pedig véget vet ennek, az alvót taszítva vissza az életbe.

A halál-költészettel szembeállítható „élet-költészetre” kevés vegyítiszta példa akad Kosztolányinál (a legismertebb, hagyományosan így olvasott vers bizonyára a *Szeptemberi áhítat*). A *Számadás*-kötetben a *Harsány kiáltások tavaszi reggel* tűnik ki. Már csak sajátos poétikája okán is, mely azon költemények közé utalja a művet, melyekben az avantgárd iránt köztudottan érdeklődő író a maga módján az izmusok „hasznosításával” kísérletezett. A vers jellemzőként a vitalitásnak a nyelvéségből táplálkozó erő-politikája, az élet

akaratelvű megértése jelölhető meg, melyeket másfelől a kijelentés személyének meg nem nevezése, a főnévi igeneves szerkezetek halmozása egészíti ki, a kollektív és egyéni tapasztalat egybemosásának és a jelek újraalkotásának ajánlatát elővezetve. Az expresszionista és modern-vitalista jegyekkel azonban megegyező súllyal van jelen az ecloga vagy idillium hagyománya, bár a megbontott hexameterekkel s külön tördelt adoniszzi sorzárlatokkal a ritmika szintjén is a modern zaklatottságot közvetítve.

Az életmegértésnek az affirmatív kijelentésen és a „kiáltás” modalitásán alapuló módozatai a *Hajnali részegség*ben is fellelhetők, de csak közvetve, s más jelkomplexumokkal ellensúlyozva és elegyítve. Már eleve számos eltérés következik a narratív helyzetből; az elbeszélésbe-ágyazottság a lírai közvetlenséget éppúgy át-tételessé hangolja, mint a performatív megnyilatkozásokat – bár joggal jegyezhetjük meg, hogy ezekben amúgy sem igen bővelkedik a költemény. A *Szeptemberi ábitában*, mellyel több okból is kézenfekvő (volna) összevetni, annál gyakoribbak az ilyen elemek. Mindkét szöveg „hosszúversként” azonosítható – a mai olvasó szemszögéből –, ám míg az utóbbi panteista-himnikus hangoltsága végső soron a „férfi” azonosságának megerősítését és ezen identitásalakzatnak az életfolyamat értelmi centrumába helyezését nyomatékosítja (a gyermekkor megidézését is ennek rendelve alá), addig a *Hajnali részegség* antropomorf természetleíró konstrukciója a gyermeki tekintet ünnepeként tűnik elénk. A gyermek visszanyert esztétikai érzékenysége a mesei elbeszélés teleológiájában találja meg a maga adekvát igazolását, s az elbeszélés maga ez érzékenység poétikai „illusztrációjának” is tekinthető. Anélkül azonban, hogy „ténylegesen” gyermekivé válna. A beszélgetést imitáló szerkezeten (a megszólítás: „barátom”) belül nem következik olyan részlete a versnek, mely *A szegény kisgyermek panasza*hoz hasonlóan a gyermeki hangvétel imitációjával kísérletezne. Az emlékezés helyzetében („úgy rémlett, egy szárny suhan felettem / s felém hajol az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor”) az éj-kék égboltozat látványa az esztétikai fogékonyságot magát s ezzel összefüggésben, mint említettem, a fantázia képességét idézi meg. Oly módon, hogy az emlékezés helyzeté-

ből, a képszerű azonosításokból kiindulva, a képzelet gát nélküli áradását indítja útjára. Az ég egyszersmind az anya paplanjára, az irkára szétfolyt festékre, de a hajdan látott önmagára is emlékeztet. S egyszerre az égbolton mennyei kastély kapuja tárul fel; vendégsereg oszlik, a házigazda búcsúztatja őket: az éjszakát váltó napkelte leírása tűnik így át mesébe. A természeti jelenségek antropomorf-allegorikus megfeleltetése megengedi a logikai következetlenséget vagy legalábbis a váratlan léptékváltást: „Egy csipkefátyol / látszott, amint a távol / homályból / gyémántosan aláfol, / egy messze kéklő, / pazar belépő, / melyet magára ölt egy drága, szép nő / és rajt egy ékkő / [...] vagy tán egy angyal, aki szűzi / szép mozdulattal csillogó fejékét / hajába tűzi”. A méretarányok esetleges eltérése semmiképp sem lehet zavaró, akkor sem, ha a mesebeli hölgy (vagy angyal, esetleg tündér) már éppen „a farsangosan lángoló Tejutnak / arany konfetti-záporába” robog hazafelé hintóján, „vad paripáival”.

A „mennyei kastély kapuja tárul” alakzat nemcsak a mesei részt nyitja meg, s a pirkadat allegorézésének folyamatát. Egyszersmind a gyermeki képzelet vezérelte ráismerést, a képzelet azonosító-varázsosító munkáját magát is megmutatja-ábrázolja. Egy szinte egy időben keletkezett, ismert meseregényben⁹ például a főszereplő gyermekek számára egy csapásra tárul fel az éjszakai égbolt titka: a félrehajtott sötétkék posztó mögött fényes cirkuszi előadás s egyben ünnepség rejtezik, ahol csodás lények: csillagképek sűrögnek-forognak, a házigazda pedig természetesen a Nap, aki a tánc után hajnalban elbúcsúztatja a vendégeket. Kosztolányi versében éppígy a (néven nem nevezett) nap, az „előkelő úr, az ég óriása, / a bálterem hatalmas glóriása” köszönti a váratlanul megmutatkozó éji bálról hazatérőket. A felnőtt és a gyermeki diszpozíció egybehangelődése a – modern kori – „mesélő felnőtt” konstelláció felől is megérthető, ahol is a gyermekivel való egybeolvadás vágya az azonosulás látszatának változatos, esztétikailag megvalósuló alakzatait hívja életre. A gyermeki képzelet

⁹ TRAVERS, P. L., *A csudálatos Mary visszatér*, Bp., Móra, 1974, 195–236, ford. BORBÁS Mária. (*Mary Poppins Comes Back*, London, Collins, 1935.)

felmagasztosítása nem közvetlenül azonos a képzelet munkájának megnevezésével vagy megmutatásával (leleplezésével). Annak következménye, a mese és az – üresnek tűnő – felnőtt-valóság átlikésítése lesz elsődlegesen az esztétikai ábrázolás tárgya. Szintúgy a (gyermekit idéző, ifjonti) fantázia működésbe lépésének pillanatával szembesülhetünk Weöres Sándor nagyszerű versének, *Az éjszaka csodáinak* (1940) történetében: a virrasztók egyszerre csodás módon mesei-álomalakokként látják viszont a város lakóit.

A pirkadat antropomorf megjelenítése természetesen jóval kiterjedtebb, mitologikus és humanista-mitologizáló hagyományokkal rendelkezik. Ezek még a századvég, századforduló költészetében is élénken éltek, és az antikvitást idéző allegorikus költői jelkészlet később sem volt teljesen idegen a modernségtől. Kosztolányi lefordította Lord Alfred Douglas *Night Coming Out of a Garden* című költeményét (amennyire meg tudom ítélni, az ő, *Az éj kijő a kertből* című változata jobb vers, mint az eredeti).¹⁰ E műben az éjszaka allegorikus nőalakjával találkozunk (akárcsak előzményében, *Az éj a kertbe megyben*), akinek alakját a vers végén, hogy úgy mondjam, elhalványítja a diadalmasan bevonuló nap mitologizáló képe: „a lánghajú ifjú előpirul, / otthagya meg-
rakott, dús asztalát, / érces lármával zúg alább; / lova patája csat-
tog, / dübörögnek az arany sikátorok, / szekere lángokat fog, / a
föld alatta ingva tántorog, / zajongva száll a sok nap-angyal, / és
mind ujjonganak.” A *Hajnali részegség*ben szereplő, glóriás „ég óri-
ása” és égi tündérek-angyalok, illetve a Douglas-vers lényei kö-
zötti párhuzamot nem érdemes túlértékelni. A probléma viszont,
amire ez az összefüggés is ráirányítja a figyelmünket, nagyon is
sarkalatos: milyen mértékben vezet el a mesei, kvázi-mitologikus
kép szakrális tartalomhoz, s végső soron hogyan is kell értenünk
a Kosztolányi-vers zárlatát: „úgy érzem én, barátom, hol a por-
ban, / hol lelkek és göröngyök közt botoltam, / mégis csak egy
nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”?

¹⁰ DOUGLAS, Alfred, *The City of the Soul*, London, Grant Richards, 1899, 77–78.; KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők I*, Bp., Szépirodalmi, 281–282.

„Szeptemberi reggel, fogj glóriádba, / ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap” – olvassuk Kosztolányi utolsó nagy versében. A *Szeptemberi áhítat*ban himnikus hévvel megszólított „pogány igazság, roppant napvilág” s a költemény végén emlegetett „pantheizmus”, majd a vers utolsó előtti szakaszát záró, talányos sorok: „Ki tette ezt? Ki volt ez a varázsló? / Miért csodálkozol, csodálatos?” viszonyának értelme nehezebben hüvelyezhető ki, mint az angol költemény viszonylag formális képeié. A kérdő modalitás valóban nyitott szerkezetet teremt, amelyre nem adható egyetlen válasz (ahogyan az egy retorikus kérdés esetében fennállna). A *Hajnali részegség* esetében is az alapvető kérdés a mesei, „pogány” allegorézis és a vers végén szereplő, kitüntetetten szakrális tartalmú mondat viszonya, ám itt – úgy vélem – biztosabban sejthető a feloldás. A *Szeptemberi áhítat* zárata a pillanat ünnepeiben s az életintenzitásban találja meg az intuitív életigazság kiteljesedését. A *Hajnali részegség* a világot átlelkesítő képzeletinek ünnepe, a zárlat azonban túllép ezen a horizonton – noha nem mond ellene. A költemény utolsó sorai himnikus hangoltságúak, a feszültségteremtő, utalásos szerkezet azonban késlelteti annak a megnevezését, ki is a dicsőített. Ez akár zavaró mértékben retorikus megoldást is eredményezhetne – ennek azonban eleve elejét veszi, hogy a történetmondás csupán utal a dicsőítő szavakra, de nem reprodukálja azokat, a grammatikai megszólított pedig mindvégig a barátként megnevezett beszélgetőtárs marad.

A „dalolni kezdtem ekkor az azúrnak, / annak, kiről nem tudja senki, hol van / annak, kit nem lelek se most, se holtan” sorozat utalásrendszerében az „azúrnak” szó elsődlegesen helyhatározói szerepet tölt be a kétértelmű szintaxisban, a dicsőítő szavak irányát jelezve, s csak másodlagosan utal, részeshatározóként, a felidézett dicsőítés címzettjére. Ezt az olvasási folyamatban előrehaladva némiképpen kibillenti, megváltoztatja, hogy az utolsó előtti sort záró „Úrnak” szintagma az (egyébként hat sorral korábbi) „azúrnak” a rímzava, az azonosítást akár panteisztikusként is érthető irányba terelve. Úgy vélem azonban, hogy a vers zárlatának utalásai egyértelműen a keresztény hagyomány és a zsidó-keresztény istenkép felé terelik az értelem kibontakozását.

A „porban” szónak (a „göröngy” is ide tartozik, részben a „föld” szinonimájaként) bibliai (és liturgikus) konnotációja van. A föld az, ahonnan a bűnbeesés után az ember arca verítékével megszerzi táplálékát. A föld porából lettünk, s porrá leszünk halálunk után. (Vö. *Teremtés könyve* 2,7; 3,19; 3,23). E reminiscenciákat az „Úr” szó alkalmazása egyértelműsíti. Maga az „ismeretlen Úrnak” kifejezés még egyértelműbb bibliai allúzió: az „ismeretlen istennek” szókapcsolat variánsaként Pálnak az Areopáguszon az athéniaknak elmondott beszédére (*Apostolok Cselekedetei* 17,22–34) utal. „[R]á akadtam egy oltárra, amelyen ez a felírás állt: Az ismeretlen istennek. Nos, én hirdetem nektek, akit ti ismeretlenül tiszteltek. A világot s benne találhatókat teremtő Isten nem lakik emberi kéz emelte templomokban, hiszen ő az ég és föld Ura. [...] [Ő] ad mindennek életet, levegőt és mindent. Ő telepítette be az egy őstől származó emberiséggel az egész földet. Ő határozta meg itt lakásuk idejét és határát. S mindezt azért, hogy keressék az Istent, hogy szinte kitapogassák és megtalálják, hisz nincs messze egyiküktől sem. Mert benne élünk, mozgunk és vagyunk, ahogy költőitek is mondták: Az ő fiai vagyunk.”¹¹ A *Hajnali részegség*, mint hit és kétkedés művészi megfogalmazása, e keresés dokumentumaként is olvasható. A világnak a képzeleti által lehetővé tett esztétikai szemlélete végül elvezet a teremtett világ fölötti hála érzésének kifejezéséig: „Szóval bevallom néked, megtörötten / földig hajoltam s mindezt megköszöntem”.

A *Számadás* minden bizonnyal igen tudatos kötetkompozíciót követ.¹² Talán a legfontosabb döntés e tekintetben a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* sorrendje. Pál idézett beszéde a fel-

¹¹ *Újszövetségi Szentírás*, Bp., Szent István Társulat, 1967, 629.

¹² Szegedy-Maszák Mihály különösen a kötet elejére és végére vonatkozóan tartja jól felismerhetőnek a szövegek sorrendjének indokoltságát. (Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 396.) Itt jegyzem meg azt is, hogy a monográfia szerzője a *Szeptemberi ábát* esetében is meglehetősen erősnek, noha modalitását tekintve nem egyértelműnek találja a keresztény világlátás megnyilvánulását. Vö. SZ.-M. M., *I. m.*, 417–419. Szegedy-Maszák egyébként az *Ének a semmiről*t, melyet a *Marcus Aurelius* sztoicizmusával hoz összefüggésbe (*I. m.* 414.), ennél a versnél, de a *Hajnali részegség*nél is jelentősebb műnek tartja.

támadás bizonyosságával végződik – ezt a pogány hallgatóság többsége kételkedéssel fogadja. Nos, az *Ének a semmiről* mintegy „viszszavonja” a kereszténység melletti döntést, és egy sztoicista jelleghű szemléletet hirdet. Nyilván ezúttal sem tudunk szabadulni a biografikus olvasás beidegződéseitől, noha a kötetkompozíció által reprezentált egzisztenciális tét – nem kisebb, mint a végesség vagy a végtelenség dimenziója – nyilván az olvasó saját életmegértésével és haláltapasztalatával összefüggésben lesz igazán jelentéses. Épp ezért érdemes elkerülni annak csapdáját, hogy a kompozíciót ilyen értelmű, intencionált üzenetként értsük.¹³

Rilke *Todeserfahrung* című költeménye, melyet Kosztolányi *Halálos tapasztalat* címmel fordított le, a valóságra való ráeszmélés pillanataként jelöli meg az élet szerepjátékából kiemelő haláltapasztalatot.¹⁴ Kosztolányinál az *Ének a semmiről*ben a halál képze- te a felejtést, a holtak hallgatását anticipálja. Egy másik, 1934-re datálható halál-vers a *Számadás*-kötetben tovább módosítja a témának a kontextusban is formálódó értelmét. A *Halottak* című kiemelkedik Kosztolányi halálról, holtakról írt versei közül. Elvont képszerűség jellemzi, az érzékelés kognitív-színesztétikus megidézése; metaforaláncolata kiküszöböli az időbeliséget. A főszereplők mint a leíró vers (Dinggedicht) tárgyai¹⁵ nem az időben, ti. nem a folyamatszerűen temporális időben léteznek. Jelek utalnak rájuk, s ebben az utaltságban létük jelszerűvé válik. De ez a jelszerűség létüket elmélyíti, mintegy az élőké fölé emeli; a fo-

¹³ NÉMETH G. Béla nem lát ellentmondást az *Ének a semmiről* és a *Szeptemberi ábítat* között, lényegében a remény keresztény horizontjában való megnyilvánuláseggyüttest észrevételezve. A két szöveg közötti értelmi feszültséget maga – a zeneművészetrel párhuzamba állítható – lírai beszéd oldja fel. NÉMETH G. Béla, *Költői számadások = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 56.

¹⁴ A tapasztalat, s nem az – antropomorfan megérthető – Halál a megértés mozgatója. A Rilke versében szereplő maszkos halál-figura s életszínjáték, valamint a Kosztolányi *Esti Kornél énekének* halál-arc/víg álarc rímpárja között egyébként összefüggés sejthető.

¹⁵ Ehhez lásd Kosztolányinak a Rilke tárgyköltészetéről írott értelmezését: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke*, Nyugat, 1909/18.

lyamatszerűség értelmi folyamattá válik. Az időiség helye az emlékezet; a jelek (képek, trópusok) mnemotechnikai funkcióval rendelkeznek.¹⁶ („Volt emberek. / Ha nincsenek is, / vannak még. Csodák. / Nem téve semmit, nem akarva semmit, / hatnak tovább. / Futók között titokzatos megállók. / A mély, sötét vizekbe néma, lassú / hálók. / Képek, / már megmeredtek és örökre szépek. / Nem-élők, / mindent felejtő, mindent porba ejtő / henyélők”.)

A versbeli, megnevezett képek és hangok másodlagosan az emlékezetet ábrázolják. A halottak helye az emlékezet; a *Halottak* című vers absztrakciója a már-közvetítettséget jelöli meg a halottak létmódjaként, s csupán a vers második felében alapozza halálösszegzését az élet-tapasztalat konkrét mozzanatainak, az egyedinek és esetlegesnek megidézése-megnevezése révén. Ez a rész a „holtak felejtése” alakzattal az *Ének a semmiről* variánsának tekinthető. A vers első felének tömör, autark poétikai szerkezete azonban mintegy Rilke felől Pilinszky irányába mutat.

A vizsgált motívumkör előzményei tehát egyes Rilke-versek, különösen a *Todeserfahrung*, továbbá olyan prózai művek, mint például az *Ivan Iljics halála*, illetve sztoikus filozófiai szövegek. A párhuzamosságokon túl azonban a Kosztolányi-oeuvre e tekintetbeni önállóságát és folytonosságát érdemes hangsúlyozni. A vonatkozó szövegek száma természetesen az itt említethetőnél jóval nagyobb. A halál(veszély) pillanata és az emlékezés (egy ismert lélektani vélelmet is megidézve) már *A szegény kisgyermek panasza*inak jól ismert, *Mint aki a sínek közé esett* című darabjában együtt jelentkezik. Az *Esti és a halál* és a *Világ vége* című írások (novellák, tárcanovellák) a halál árnyékában végbemenő létmegértést már tényleges egzisztenciális hozadékaival együtt viszik színre. A saját sorsra vonatkoztatott megértésről ugyanakkor más szövegekben áttevődik a hangsúly a világnak az emlékezetre utalt megértési mozzanatára vagy folyamatára. Ehhez a kulcsot a legteljesebben temporális, interszubjektív megértésben kell látnunk.

¹⁶ Vö. a halottak emlékezetének tisztán tárgyias, de alapjában mégsem különböző megformulálásával Rilke *Hetärengräber* című versében.

Részben e szolidaritás-elv poétikai következménye a halál, felejtés, emlékezés, élet fogalomkör dinamikus kidolgozása a *Számadás*-kötetben. A *Hajnali részegség* is – mint boldogság- vagy életvers – a megértést a halál-tapasztalat megértésmódjának mintájára dolgozza ki.

Tarjányi Eszter

A HORROR VACUI IGÉZETE

Metafizikum és köznyelvi aposztrophé disszonanciája
a *Hajnali részegség*ben

Az égre nézés, a csillagok látványa által keltett végtelenségérzet kifejezése olyan ősi toposza az emberi gondolkodásnak, hogy nehéz ismét újat mondó szintre emelni. Az esti ég látványát persze – hajdanában és most is – mindenki a saját létérzékelésének a módjához igazítja. Immanuel Kant például a határtalan ég látványa által keltett érzést az ember morális nagyságának felismeréseként, a fenséges fogalmában írta körül.¹ A kanti esztétikában a csillagos ég képe fejezi ki a fenséges kategóriáját,² amely az esztétikum és az erkölcs közötti átmenet lehetősége. Petőfi versének beszélője viszont hanyatt fekvé a fűben (*A csillagos ég*) nem moralizál, érdeklődése a látványon keresztül a szerelmi érzés túlvilági voltára irányul. Tompa Mihály 1857-ben keletkezett *Éjjel* című verse egészen meglepő módon, már-már az *Esti Kornél énekében* visszhangzó rímeit tekintve³ a hatás gyanúját is megkockáztatva, emlékeztet a *Hajnali részegség* alaphelyzetére, csak hogy itt az utolsó két versszak a klasszicista ízlésvilágot idéző befejezéssel, a kétkedő hitre adott sablonválasszal zárul. Arany Jánosnál (*Meddő órán*) az éjszakai ég röppenő csillagainak a látványa a gondolatok

¹ „Két dolog tölti el elmémet mindig új s egyre fokozódó csodálattal, és hódolattal, minél gyakrabban és hosszabban gondolkodom el róluk: „a csillagos ég fölöttem és a morális törvény bennem.” Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP István, Bp., Ictus, 1998, 189 (kiemelés az eredetiben).

² Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Bp., Akadémiai, 1979, 236.

³ Tompa Mihály versének ötödik versszaka: „Most, – látni csak s megtenni kéj-jel, / Melyet kérdés nem ront, se kétely: / Ah, lellem ezt kevésli már! / Többet kíván most: tudni, tudni... / A titoknak nyitjára jutni, / Mit a mélységnek kulcsa zár.” Az *Esti Kornél énekének* negyedik versszaka: „Légy az, ami a bölcs kéj / fölhámja a gyümölcshéj remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: mélységek látszata.”

szappanbuborékaival képez merész és hatásos metaforát. Merészsége abban rejlik, hogy megfordítja a hagyományt: nem ellentételez, hanem egymáshoz idomít. A végtelen ég nem állítódik szembe a véggel, a halhatatlan a halandóval, hanem az égi világ válik a pillanatnyi és változékony voltában a röpké lét, a múltó pillanatszerűségében megfoghatatlan létérzékelés metaforájává. Tóth Árpád versében (*Lélektől lélekig*) az ablakból látott csillagfény a magány, az emberi kapcsolatok hiányának fájdalmas emlékeztetőjévé válik.

Nem célom az összes, az éjszakai égbolt képéből kibontakozó filozófiai és lírai spekuláció bemutatása. A kiragadott példák csak szemléltetni igyekeznek a különböző megoldási lehetőségeket, a fenséges közelébe merészkedő, a hétköznapi banalitással fenyegető, s azzal dacoló kifejezési formákat, bemutatva azt, hogy milyen eszközökkel is lehet elkerülni a mindenki által tapasztalt érzés közhelyekre készített jellegét és a beszédmódhoz könnyen társuló naiv és nagyképű bölcselkedést, a banális érzés- és ízlésvilág fenyegetését.

Kosztolányi *Hajnali részegség* című versében ez a banalitás azzal lesz kikerülhető, hogy kijátszottá válik, azaz nem hárítódik el, hanem a giccsveszélyvel fenyegető érzelmességnek, már-már érzegősségnek szinte minden regiszterét megszólaltatva jön létre a magyar líra egyik legnagyobb metafizikai érzéseket megszólaltató verse. A *Hajnali részegség*nek és általában Kosztolányi lírájának az utóbbi időben hanyatló recepciójának, az életművön belül a prózára koncentrálo figyelmeáthelyeződésnek⁴ valószínűleg az a magyarázata, hogy az újabb elméleteken iskolázott recepció irodalomértői eszköztára nem képes a közelébe férkőzni ennek a banalitásnak, és ezért nem is merészel bátran szembenézni azzal a poétikai sajátossággal, amelyet már többen megfigyeltek Kosztolányi lírájáról szólva. Tekintélyérvekre hivatkozom, nehogy az a

⁴ Erről árulkodik az utóbbi évek Kosztolányi-tanulmányait összegyűjtő kötet, amely a prózaíró Kosztolányi kanonizáltságát sugallja (*Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998.) Vö. még MENYHÉRT Anna, *Esti Kornél énekel-e*, Uo., 37.

vád érjen, hogy önkényesen a rossz, az elrontott vers lehetőségéből olvasom vissza Kosztolányi szövegét. Nemes Nagy Ágnes ezt így fogalmazta meg: „Hogy mit szeretek benne? Röviden válaszolhatok. Kettőt. Az érzelmességet és a tragikumát. Igen, az érzelmességet, melytől kezdetben futván futottunk, azt a versbe rejtett cselédlánynótát, amit ő is úgy szeretett, a pesztonkák dalát, amit sikerült oly tökéletesen kiszikkasztani modern világkölteszetünkéből, hogy akár a legcifrább kerülőutakon is alig bír itt-ott visszaszivárogni. [...] Ahogy Chesterton mondja: »Az egyszerű ember érzelmes volt és marad mindig, mert az érzelmes ember nem más, mint aki az érzelmei kifejezésére nem keres folyton új módokat.« A Kosztolányi-féle vers egy faja éppen arra való, hogy új módokat keresve, vagyis költészetet teremtve kösse össze a szubkultúrák oly fontos banalitásait a nagy költészet mindenkoriságával.”⁵

Tandori Dezső a modorosság veszélyeként érzékelteti ennek az érzelmességnek a veszélyét: „benne maradunk abban az »átlagos világban«, tárgyai közt és helyzetei közt, [...] amelyek a mindennapi tapasztalással elérhetőek, s bizonyosság tudatát adják. Ennek a bizonyosságnak a külső eszköze a *modor*, amely a félhosszú vers eszközei közé lép. De nem lesz belőle modorosság; hanem hogy szüntelen attól kell félnünk, hátha mégis az lesz, további feszültséget teremt.”⁶

Tandori az 1979-es kötetben⁷ megjelent *Kosztolányi-kettőshangok* című esszéjében kifejtett véleményét – amely a publicista Kosztolányit a lírikus elé helyezte, és ennek bizonyításául „kikezdhető” sorokat citált a versekből – 2001-ben megjelent esszéjében már finomítani igyekezett. Ebben is „slágerkitétel”-t⁸, „szentkép-giccs”-et,⁹ „közhely”-et¹⁰ emleget e líráról szólva, de

⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Ízlésváltozások a Kosztolányi vers körül* = N. N. Á., *A magasság vágya*, Bp., Magvető, 1992, 131–132.

⁶ TANDORI Dezső, *Kosztolányi* = T. D., *Az erősebb lét közelében*, Bp., Gondolat, 1981, 81. (kiemelés az eredetiben)

⁷ TANDORI Dezső, *A zsáku saroknása*, Magvető, Bp., 1979.

⁸ TANDORI Dezső, *A Kosztolányi-líra kikezdetlensége*, Tiszatáj, 2001/2, 40.

⁹ *Uo.*, 40.

¹⁰ *Uo.*, 42.

már kiegészíti azzal, hogy a „veszettül tomboló stíluseszközök adják el jól az egészet, a bővli-látszatot”¹¹ vagy azzal, hogy a „leggiccsebb rémségek – a legcsodálatosabb, »bőgető« verssé alakítva”.¹² Tandorinak ebben az esszéjében a korábban a – modorosság veszélyeiként bemutatott – poétikailag támadhatónak vélt és eltúlzottnak érzékelt stíluseszközök a vers egésze szempontjából nézve ártértékelődnek, elvesztik verssorként kiemelt különösen érzelmős jellegüket.

Legutóbb pedig Szegedy-Maszák Mihály érintette a Kosztolányi-lírának ezt a különös sajátosságát, amikor a *Hajnali részegség* égből-jelenetéről szólva a „szecesszió modorosságait” és a „népszerű városi dalok világát” emlegette.¹³

A *Hajnali részegség* sem kivétel tehát, itt is megjelenik az a regiszter, amelyre az előbb idézett szerzők más-más értékelő felhangokkal figyelmeztettek. A populáris jellegű hangvételből képzett lírai beszéd mód szokatlansága miatt a versszöveg ugyanis nem tud beleilleszkedni a XX. századi líraértés intellektuálisabb, szakfilozófiaibb versnyelvet tételező fővonalaiba. A naivabbnak, hétköznapiaként vélt versbeszéd és a metafizikai létérzékelés diszszonanciájából eredeztethető poétikai veszélyhelyzetből azonban itt mégis erős lírai potenciál keletkezik. Nézzük meg hát, hogyan!

Most csak egy, az értelmezésekben eddig kevésbé kiemelt motívum és annak versbeszédet meghatározó szerepének átgondolására koncentrálok, mivel a *Hajnali részegség*ben megjelent témák kimutatását a Kosztolányi-életműben már Szauder Józsefnek egy hajdani, az 1947-es Újholdban megjelent tanulmánya megtette,¹⁴ és a szöveg szinte minden vizsgálója érinti a vers egyes képeinek az életműbe ágyazottságát.

¹¹ Uo., 44.

¹² Uo., 45.

¹³ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A regényszerűség meghaladása. Kosztolányi Dezső: Esti Kornél = A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 232.

¹⁴ Újabb kiadása: SZAUDER József, *A „Hajnali részegség” motívumának története* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980.

A *Hajnali részegség* akár a „horror vacui” tételének – amelyet a pascali mondat fizikai megfigyelésből nyelvi esztétikumká párolt – verssé, látomássá átalakított kifejezésének is tekinthető, amely a nyomasztó űrt a versbeszéd lírai és nyelvi kommunikációs szituációjának újraértelmezése segítségével tölti ki. A másik oldalát, a kitölthetlenség kifejezését pedig az *Ének a semmiről* adja meg.

Kant emberi morállal, Petőfi szerelemérzettel, Tompa Mihály papos didaktikával, Arany János merész metaforával „töltötte ki” a csillagfényes üres teret, Tóth Árpád meg a „jeges, fekete, kopár / Terek sötétjét” áttörő csillag fényében a magány érzésének metaforikáját bontja ki. Kosztolányi versszövege a báli látvány képében más megoldást választ, bátran felvállalja a témát fenyegető nyelvet, a banalitást, a lapos bölcsekedést, a mindenki által átélt élmény közhelyének versbefoglalását, annyira bátran, hogy már tudatos rájátszás-jelleget kölcsönöz neki. Az égi látomás megjelenítésének lételméleti fontoskodása nála a köznyelv imitációjával alkot disszonanciát. A közhelyes, töltelékszavakból építkező nyelv és a felfokozott líraiság kettősségéből a szöveg különleges technikai bravúrral képes egységet alkotni. A cselédromantika – Nemes Nagy Ágnes „cselédlánynóta” kifejezésére utalva – és a transzcendens érzéseket kifejező metafizikai ámulat együtt képes olyan olvasói hozzáállást létrehozni, amely felül tud emelkedni azon kettősségen és megosztottságon, amely egyrészt az alkalmiság és hétköznapiság, másrészt a magasztosság és fenségeség között feszül.

A *Hajnali részegség* a szándékolt szerkesztetlenségen túl erős szerkezetet mutat. Feltűnő aposztrophéval indul, ami a versen belül felidéződik, és az utolsó versszak kezdetén köszön hangsúlyosan vissza, keretek közé rendezve a spontán megszólalásnak álcázott beszédet. A megszólítás lírai beszédmódja az utóbbi évtizedekben került a líraelméletek középpontjába. Jonathan Culler¹⁸ a lírai szöveg konstituálására szolgáló alakzatként hívta

¹⁸ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 372. „indokolt lehetne az aposztrophét úgy felfogni, mint azt a figurát, amely a legradikálisabb, legzavarbaejtőbb, legmesterkéltbb és legmisztikusabb a lírában, sőt lehetséges lenne ezt az alakzatot magával a lírával azonosítani.”

fel rá a figyelmet. Paul de Man¹⁹ a prosopopeia retorikai szóképé-
peként elsősorban az önéletrajz kapcsán a líra antropomorfizmu-
sának meghatározó trópusaként tárgyalta.²⁰ A vocativus lassan
klasszikussá váló teoretikusai azonban inkább az élettelen tárgya-
kat, fogalmakat megszólító változatra koncentrálnak, mert annak
mesterkéltége jobban illik gondolatmenetükbe, amely a megszólítást a költői 'én' létesítésének alapvetésként a líra műnemének
megkülönböztető alakzataként tárgyalja. Az a köznyelvi beszéd-
helyzet, amely a kommunikációs csatorna megnyitására és fenn-
tartására irányul, nem kerülhetett a látóhatárukba, ezért az általuk
bemutatott versteremtő szituáció alapvetően a fenségesebb és
fennköltebb, az esszenciális tartalmakat ígérő, énkonstruáló be-
szédhelyzettel társulhatott.

A *Hajnali részegség* beszédmódja éppen ezt a stilisztikai jelleget
kerüli el, noha az aposztrophé alakzatát nagy hangsúllyal, kétféle
változatban is alkalmazza, de mindkét változata az élőként tétele-
zett versszubjektumra irányul. Az egyik változata a másik meg-
szólítása – ez válik a vers szerkezetét is megszabó jelentőségűvé
–, a másik fajtája az önmegszólítás, amely csak a nyolcadik vers-
szakban található („... hát te mit kerestél / ezen a földön...”). A
vers nyitó sorában akár az olvasó megszólítására is gondolhat-
nánk, a második versszak azonban már egy közeli ismerőst jelez,
aki bejáratos a beszélő hálósobájába is. („Te ismered a há-
zam...”), a harmadik versszak pedig egyenesen barátként nevezi
meg („De fön, barátom, ott fön a derűs ég”), amelyet aztán az
utolsó versszak megismétel („úgy érzem én, barátom,...”). Mind-

¹⁹ De MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997, 2–3.

²⁰ Vö. „A prosopopeia a költői érzékelés és olvasás modelljének tűnik, amely ennek az alakzatnak a hatásában önmagát »alapozta« meg” (Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin) = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Bp.,–Szeged, 2004, 105.) és „A prozopopoeiában de Man azt a retorikát ismerte fel, amely az önéletrajzot és a lírát megalapozza...” (Bettine Menke, *Az olvasás 'prosopopeijája' de Mannál. Az életmű kiüresedése* = Paul de Man „retorikája”, ford. ÁRMEÁN Oti-
lia, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Bp.,–Szeged, 2004, 33.)

ezeken kívül még egy másik, az előző variációkat ötvöző, kétféle címzettet is feltételező vocatívus is található a versben. Ez az idézőjelben szereplő „ébredj a valóra” felszólítása, amely egyszerre nyerhet konkrét értelmet, és ebben az esetben ez az ébresztő óra csörgésének nyelvi lefordítása. Ugyanakkor metaforikusan is érthető, és így az önmegszólítás formájába bújtatva a kollektív misztikumra irányuló felhívásként értendő. Az egész versen belül itt található egyedül idézőjel, amely e kétértelmű sort még inkább hangsúlyossá teszi, kiragadva a versszöveg én–te kommunikációs viszonyát tételező beszédmódjából, hiszen az idézőjel formálisan egy harmadik, jelen nem lévő, a kommunikációs szituáció alkalmisága felett álló megszólalót feltételez.

Az aposztrophé kutatói csak az említés szintjén maradva foglalkoznak a személyhez szóló megszólítással, valószínűleg azért, mert túlságosan direkt és nyilvánvaló. Hankiss Elemér azonban ezt a típusú aposztrophét úgy értelmezi, hogy a névtelen barát vagy a névvel jelölt megszólítása olyan metaforikus nyelvtani második személyt létesít, aki csak a megszólítás miatt fontos, személye lényegtelen – ezért a másik személy megszólítása és az önmegszólítás nála szorosan kapcsolódik egymáshoz. Szerinte az ilyen típusú versek (A *Hajnali részegség* nem szerepel a példái között) jelentősége, hogy az olvasó is bekapcsolódhat a közlésbe, miközben mégsem hozzá szól ki közvetlenül a szöveg, így a befogadó egy kontemplatív kommunikációs viszonyt alakíthat ki a verssel.²¹

A *Hajnali részegség*ben azonban az aposztrophé sem énkonstrukciót konstituáló értelemben, sem ilyen befogadót kódozó szerepben nem jelenik meg. Nem a retorizált értelmét aknázza ki, hanem pusztán olyan helyzetet teremt, amely leginkább egy kávézás közbeni baráti fecsegésként képzelhető el. Ez az alapszituáció pedig, ellentétben a retorizált aposztrophéval, nem túl jelentős mondanivalót sejtet, és létesítésének funkciója nem a közlés, sem önmagának a másik megszólítása általi tételezése, azaz nem a kifejezés maga, hanem inkább egy egyszerű kommuni-

²¹ HANKISS Elemér, *Kihez szól a vers?* = H. E., *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., Magvető, 1985, 637.

kációs aktus létesítése. Tehát beszédmódot hoz létre, de ez a beszédmód éppen nem a lírára jellemző megszólítás didaktikusságával, az emelkedett retorizáltságú pátosszal, a summázattal²² és ünnepélyességgel rendelkezik, hanem köznyelvi szituációt, spontán, alkalmi nyelvhasználatot imitál. Az általában jelentőségteljes ontológiai értelmezésre indító aposztrophéval szemben ez a megszólítás Kosztolányi versében könnyedén fecsegő, csevegő beszédaktust teremt, amely lemond önnön fontosságára, fontoskodása állításáról.

A vers indítása ugyanis szándékoltan hétköznapi. Már-már pongyola megfogalmazásával a megszólított lehetséges reakcióját is tartalmazza („Ha nem unnád”), amely az elmondandó esetlegességét, talmi, unalmas voltát – mintegy mentegetőzés szerűen – előlegezi. A második versszak „ha így rámeredhetsz” sortöredékében pedig a megszólított és a beszélő azonosulását jelzi. A sor a látványérzékelés közben az én és a te összeolvadását feltételezi, ezzel azonban nem annyira versszubjektumot szintetizál, hanem a kommunikációs viszonyból teremt érzékelési közösséget.

A második versszak kezdete („Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?”) jellegzetesen beszélt nyelvi megformáltságú. A mindennapi társalgásban ez a „Várj csak” arra szolgál, hogy a beszélő időt nyerjen, amíg megtalálja a közlendőjéhez alkalmas szavakat. Erre írásban nincs szükség. Az utolsó versszak kezdete („Nézd csak”) szintén beszélt nyelvi elem, mert nem a valódi nézésre szólít fel, hanem szintén inkább az időnyerésre és a kapcsolat fenntartására irányuló beszédművelet, amelynek valódi jelentése nincs. Olyan nyelvi elemek, szemantikai üresjáratok, mellébeszélések keretében történik meg a megszólítás, amely nemcsak a lírai nyelvhasználattól idegen, hanem általában az irodalom (a magyar szó az ’ír’ igéből fejlődött ki) vagy a latin eredetű literatura (’litera’ az ábécé betűjét jelentő) szavainkban benne

²² Németh G. Béla sorolja fel ezeket az önmegszólító verstípus jellemző jegyeiként (N. G. B., *Az önmegszólító verstípusról* = Uő., *Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1970, 630–631, 632, 633.).

rejlő írásbeliség jelzéséről is leválni szándékozik.²³ Vagyis az írásbeliségben fogant irodalomfelfogástól távolodik el, kibújva az irodalomtudományos megközelítés hagyományos lehetőségei közül.

A *Hajnali részegség* tehát az aposztrophikus megszólalásnak nem a lírai jelentőségét, hanem a beszélt nyelvi jelentőségét aknázza ki. Azt az archaikus jelleget, amely visszavezethető az orális kultúrában kialakult tradíciójára, és amelyet az élőbeszédben betöltött szerepe tart életben. Olyan sajátosság ez, amelynek köznyelvi jellegével a líraelméleti kutatások mintha szégyellenének szembenézni.²⁴

Nem csak a köznyelv imitálása ellenpontozza elsősorban a vers rímgazdagságában érzékelhető fokozott líraiságot. A megszólítás beszélgetést utánzó fecsegős jellege mellett a vers grammatikai hibái is az élőbeszédszerűség érzetét erősítik. A szöveg tehát az írott és beszélt nyelv között játékteret létesít. A magyar nyelv szerelmese, a nyelvművelő írásaiban a korrekt nyelvhasználatot előtérbe helyező Kosztolányi e versben nyelvhelyességi hibák segítségével képes a beszélt nyelvre jellemző sajátosságokkal rendelkező versbeszédet létesíteni. A „sétálgatok szobámba” a helyes szobámban helyett, az „állok egy ablakba” az ablakban he-

²³ Vö. Walter J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982, 11.

²⁴ Erre utal Culler kiszólása, amikor azt firtatja, hogy az aposztrophé miért is kerülhetett ki az irodalmi vizsgálódás látóhatárából: „a kisebb zavar, amit az aposztrophé produkál, mintegy annak a nagyobb és sokkal érdekesebb zavarnak a jeleként is felfogható, amely arra ösztönzi a kritikusokat, hogy forduljanak el az aposztrophétól, amelyekkel a költészetben találkozunk, s elfojtsák, vagy [...] leírással helyettesítsék őket. Azért lenne ez, mert az írás, a hanggal szemben egyféle veleszületett ellenségesége miatt, mindig a vocativus megkerülésére vagy tagadására törekszik” (CULLER, *I. m.*, 370.) Culler a későbbiekben mégsem tér ki az aposztrophé oralitásra hagyatkozó jellegére, hanem inkább az életelen dolgot megszólító irodalmias változatra koncentrál. Az utóbbi időben a különbségtétel kívánalma megfogalmazódott, de még nem vált elterjedté az irodalmi vizsgálódásokban. Vö.: „Certain critics contend that it is imperative to distinguish categorically between writing and orality of lyric. As I have just suggested, though, the overlap is so pervasive in how we talk and write about poetry that such strenuous distinctions force critical language into labored circumlocutions.” (William WATERS, *Poetry's Touch. On Lyric Address*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2003, 8.)

lyett, az „égbe bál van” az égbe# helyett, a „nincsen mibe hinnen” a mibe# helyett az egész versen végigvezethetően – visszavisszatérően figyelmeztetve rá – a mindennapi hangzó beszéd sajátosságát jelzik, hiszen a szóbeliségben ezek a hibák szinte észrevehetetlenek maradnak, csak írásban tűnnek elő. Ezek olyan jelek, amelyek a szöveg nem irodalmias orális, akusztikus jellegére és kódrendszerére hívják fel a figyelmet az irodalomtudomány által inkább előnyben részesített szkriptuális–vizuális–akusztikus jelleg ellenében. A szöveg vizuális elrendezettsége ezért is lehet szabálytalan, hiszen a hangzó nyelv szempontjából lényegtelen a versszakok, a sorok hossza, a szabályos tagolás, sőt a merész enjambement látványa is elveszti meglepetést okozó erejét. A versszakok felosztása ezért is lehet bizonytalan, az egyes szövegkiadásokban nem egyértelmű, hogy a versszakváltás a szöveg sajátossága, vagy csak az oldaltörés miatt létrejött esetlegesség.

A köznyelvi retorika imitálása a szöveg beszélőjének kettős szerepében is meglátható. Egyrészt a megszólalás nem annyira a költői én, hanem inkább az életrajzi szerző konkrétabb szituációját idézi fel. Azaz a versben mintha nem a költői én, hanem a spontán köznyelvi nyelvhasználat által tételezett beszélő, az éjjeli munkától megnyugodni nem tudó, a Tábor utcai lakásából a Logodi utcára kitekintő beérkezett költő, az életrajzi Kosztolányi Dezső szólalna meg. Másrészt a számbeli „tévesztés” mintha ellenállana ennek a naiv irodalomértési lehetőségnek. Kosztolányi a vers megírása idején ugyanis még csak 48 éves, míg a versszöveg a kerek 50 év életösszegző vershelyzetét teremti meg.²⁵ Ez látszatra egy stilizáltabb beszédmódra utalna, mégis a köznyelvi fecsleges pontatlanságát is jelzi, hiszen a kerekítés a beszélt nyelvi kommunikációra jellemző slendriánabb adatközlő jellegére és az oralitás könnyebb megjegyezhetőségre irányuló sajátosságára is visszavezethető. A versszöveg azonban az orális kultúrák vizsgálatából leszűrt jellegzetességeknek csak egy részét mutatja. Tehát

²⁵ A versnek ezt a számtani kerekítését Kiczenko Judit a születésnap iököszöön-tökö szempontjából vizsgálva archetipikus, mitológiai, folklorisztikus jelentésköönstruáló öösszetevöket említ (KICZENKO Judit, *Arany János: Születésnapra. Az alkalmi versek egy csoportjáról*, Életünk, 2010, 4, 65–66).

nem a téma vizsgálói által előnyben részesített²⁶ „elsődleges szóbeliség”-re²⁷ jellemző formulás stílus, a refrénszerű visszatérő elemek ismétlésével, szabályos ritmussal a memorizálást segítő erősen retorizált elemek jelennek meg benne.²⁸ Sokkal inkább a szóbeliségnek olyan az alulretorizáltabb sajátosságai uralkodnak el, mint a spontaneitás, az esetlegesség, a megszólalás egyszerűsége és befogadóra nyitottsága, valamint ehhez társulva a *sensus communis* létesítésére irányuló törekvés, de nem idegen tőle a fokozott érzelmi töltet, a szituációfüggő sajátosság és megszólalás alkalmiságát hangsúlyozó számos nyelvi elem sem. Az orális kultúra egyik fontos sajátossága a kollektivitásból eredő szakralitás, a közösségi misztika.²⁹ A szóbeli megszólalás imitálása a nyomtatott versszövegben a kimondott szónak ezt a jellegét aknázza ki úgy, hogy a transzcendencia versnyelvi kifejező késztetvé avatja.

Kosztolányi ismerte a szóbeliség vizsgálatának az 1920-as években fellendülő eredményeit. A Nyugatban megjelent írásában említi Balogh József nevét, akinek a hangos olvasásról kifejtett nézetei az 1926-os német kiadás³⁰ segítségével a nemzetközi kutatás véráramába kerülhettek: „Balogh József most egy tanulmányában, mely nyilván az egész tudományos világra mély hatást gyakorol majd, cáfolhatatlan idézetekre, történelmi adatokra támaszkodva kimutatja, hogy az emberiség a középkorig csak hangosan írt és csak hangosan olvasott, mint a nép manapság is. Később a kolostorokban tanultak meg a szemmel és nem a szájjal való néma olvasást, mikor a világgal ellenséges, magábaszálló keresztény lélek elmélyedett. Azóta a szem átvette a fül szerepét, az élőszó elsovadt,

²⁶ Vö. Eric A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, 64.

²⁷ Walter J. Ong kifejezése, amellyel az antikvitásra jellemző szóbeliséget különbözteti meg az elektronikus és digitális médiákra utaló „másodlagos szóbeliség”-től.

²⁸ Részletesen mutatja be ezeket ONG, *I. m.*, 31–77 (a *Some Psychodynamics of Orality* című fejezetben).

²⁹ ONG, *I. m.*, 74–75.

³⁰ BALOGH Josef, „*Voces paginarum.*” *Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens*, Philologus, 1926, 82, 84–109, 202–240.

a művészet, tudomány fokenként eltávolodott az emberi hangtól, műveltségünk súlypontja a betűre helyeződött. Bizonyos tekintetben le is nézték a beszédet, melyet a jövőben talán a rádió, a század forradalmas találmánya juttat ismét jogához. [...] Az ősi közlőforma a szó volt. Ezt ösztönösen érezzük. Valahányszor verset szavalnak, ünnepi borzongás fut át rajtunk, hogy a szóval, mely a könyvben térbeli életet élt, az időben is találkozunk. [...] Ezáltal válik a költészet igazán időbeli művészetté. Hallom, amint a hangok elmúlnak egymás után, mint az élet. Másrészt tudom, hogy a vers nem múlik el. E kudarc és diadal együtt jelképezi a költőnek a végtelennel való küzdelmét, ki emberi nyelven nyújtja az istenit: a múlandóság formájában az örökkévalót.”³¹

Balogh József (1893–1944) gondolatmenete – sőt értékítélete is, amely az olvasás elnémulásával keletkezett előnyök elismerése mellett inkább az ezzel járó veszteségre helyezi a hangsúlyt, és az előszó ízésének a visszaállítását sürgeti – aztán sorra visszaköszön az 1960-as évektől fellendült kommunikációelmélet klasszikus szerzőinek írásaiban, neve pedig az elődökre vonatkozó hivatkozásaikban.³²

A cím „részegség” szava is a beszélt nyelvre és a köznyelvre jellemző profanizálást jelzi. Ennek a szónak ugyanis sokkal erősebb a hétköznapi jelentésdimenziója, mint a mámornak vagy a relevációnak, és így szinte a delírium tremens rémálmává degradálja a metafizika ámulatot, a mennyei látomást, a misztikus víziót, a transzcendencia megnyilvánulását. Azáltal, hogy – ellentétben a rokon jelentésű felsoroltakkal – a ’részegség’ szavunk rendelkezik antinomával, jelentésmezeje jóval kiterjedtebb. Mivel a ’részegség’ a ’józsánság’ ironikus értelempárját is fel tudja idézni, valamint, hogy e szóban található ’rész’ az ’egész’ ellenében a tö-

³¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szaválás*, Nyugat, 1926, márc. 16, 6. sz., 556.

³² Walter J. Ong szerint Balogh tanulmánya „very early but still highly informative” (*I. m.*, 181., továbbá ONG, *I. m.*, 115, HAVELOCK, *I. m.*, 47.); Neumer Katalin is megfigyelte, hogy a nemzetközi szakirodalomban „nemigen akad olyan, a tárgykörbe tartozó mai munka, amely legalább egy tiszteletlábjegyzet erejéig Baloghot ne említene meg.” NEUMER Katalin, *Vasa lecta et pretiosa = Túl az iskolafilozófián. A 21. század bölcséleti élménye*, szerk. NYÍRI Krisztof, PALLÓ Gábor, Bp., Áron, 2005, 179.)

redezettséget, a kisszerűséget, az átfogó értelem hiányát, az ismeretelméleti kétséget is megjeleníti, jóval többértelmű, és mindenfajta teljességről lemondó értelemkonstrukció kiépítésére képes biztatni. Ugyanakkor a „hajnali” szóval egy másfajta, euforikus tudatbeli változást – részegséget – tudatosít, jelezve a köznyelvről a misztikus beszédmódra történő értelemátváltás lehetőségét.

A *Hajnali részegség* a „horror vacui” érzetéből eredeztethető misztikának ad hangot, úgy, hogy a szóbeliségre jellemző, köznyelvi megszólalásmód segítségével, a banális érzelmesség vállalásával képes elkerülni a misztikus látomás verbalizációnak ellenálló, meg-megcsukló nyelvét. Ez által képes távol tartani magát az elmondhatatlan kifejezésének kommunikációs nehézségeit, valamint az összes érzékszervi észlelésre alapuló misztikum írott nyelvi logikát lehetetlenné tevő voltából eredő szinte eszelős dadogást és vele a nagyképű fontoskodás veszélyét. Az égi látványban megjelenített perspektíva-váltás, a végtelen dimenzió és az ’itt és most’ pillanat relativitása nem a lét nagy kérdéseinek metafizikai faggatásában fejeződik ki, hanem úgy, hogy költői nyelvvé szintetizálódnak a tudat antiintellektuálisnak, kisszerűnek, esetlegesnek, jelentéktelennek vélhető tartalmai, az érzelmes gyermeki nosztalgiára hajló egyéni benyomásokból összetevődő, csak a beszélt nyelv közvetlenségében megnyilvánulni képes jellemzői.

Kosztolányi verse ez által tudja leírhatóvá tenni a leírhatatlant, belakni a kies végtelen tereket, megszelídíteni a „horror vacui” által keltett szorongásérzetet.

Ásványi Ilona

TOTALITER ALITER...

„Nemcsak a hit, hanem a hitetlenség is lehet ingatag”
avagy „vallásos vers”-e a *Hajnali részegség*?

Egy anekdota szerint két szerzetesnő sokat beszélgetett arról, milyen is lehet a mennyország. Mindegyiküknek más volt az elképzelése. Megállapodtak hát abban, hogy amelyikük előbb ér oda, az visszajön, és beszámol a másiknak arról, mit tapasztalt. Telt az idő, és az egyikük meghalt, majd – ígéretéhez híven – visszajött, és csak ennyit mondott: „totaliter aliter...” – teljesen más...

Isten és ember, élet és halál kérdéseivel, az úgynevezett. „nagy kérdésekkel” – legyen bár vallásos, hívő vagy nem hívő – előbb-utóbb mindenki szembesül élete során. Mindenkit foglalkoztatnak azok a kérdések, hogy mi mulandó életünk értelme. Van-e az életünknek célja? Mi lesz velünk, belőlünk halálunk után? Van-e valami a halál után? Van-e Isten? Ha van, milyen az Isten? A halál utáni sorsunk és Isten létének kérdése összefügg.

Legyen bár vallásos, hívő vagy nem hívő – vetettük fel. Töprengésünkben érdemes elhatárolnunk a vallásos és a hívő fogalmakat, hiszen a kettő nem ugyanaz. „... tulajdonképpen soha nem találkoztam olyan emberekkel, akik ne hittek volna. Az emberek többségének, azokon túl, akik teljesen és feltétel nélkül elfogadják az általuk választott vagy szüleiktől örökölt vallást, megvan a saját elképzelése a magasabb Erőről, a világnak arról a Mozgatójáról, akit mi, hívők Teremtőnek nevezünk. És vannak emberek, akik saját eszméjüket imádják istenként, azt nyilvánítják istennek, annak szolgálnak, és azért rajonganak. Ilyen eszme akármi lehet: ebbe az emberfajtába tartoznak a meggyőződéses kommunisták és a fasiszták is. Néha ez egyáltalán nem valami nagy eszme – például a földön kívüliekben való hit vagy a vegetarizmus –, de az ember bármilyen eszmét képes bálványozni. Mondjuk, a vegetarizmus nem veszélyes a többiekre, de a fasiszmus – az már nagyon veszélyes. Volt egy orvos barátom, aki

szavakban tagadta, hogy isten jelen van a világban, de olyan önfeláldozóan szolgálta a betegeket, hogy az ő szóbeli istentagadásának egyáltalán nem volt jelentősége” – ezeket a szavakat adja Ljudmila Ullickaja *Daniel Stein, tolmács* című regényének főhőse szájába.¹

Az, hogy valaki vallásos-e, viszonylag könnyen eldönthető. De ki lehet-e bárkiről jelenteni azt, hogy hívő vagy hogy hitetlen? Kosztolányi vajon hívő volt vagy hitetlen?

Irodalomtörténeti tanulmányaink során sokszor, sok költővel, íróval kapcsolatban találkoztunk ezzel a megállapítással: hívő volt, de nem hitte az egyház tételes, dogmatikus tanítását, vallásságáa lelki-szellemi, olykor érzelmi síkon nyilvánult meg. Az Isten és ember között közvetlen, személyes kapcsolatot vallott és feltételezett, istenhitébe nem keresztény – például panteista – elemek is keveredtek, profán próféta, profán misztikus volt.

Ha valaki az elmúlt harminc évben Kosztolányival foglalkozott, aligha tudta „megkerülni” Király István *Kosztolányi. Vita és vallomás* című tanulmányát.² A *Hajnali részegség* című verssel kapcsolatban Király István úgy vall, hogy: „Nehezen hordozott ifjúságunk nem utolsósorban ennek a versnek életáhítatával volt, ha nem is boldoggá, de tűrhetővé téve. Átpoétizálódott a céltalan létezés. [...] Vigaszt adott a hajnali részegség. [...] nem hagyott el ez a vers marxistaként sem: változatlanul mindig ott élt bennem. Igaz, semmi sem volt könnyebb számomra, mint kimutatni a mű »ideológiai gyengeségeit«.”³ Király István tanulmánykötetében az *Esztétikai létérzékelés – szekularizált, modern misztika* címet adta a *Hajnali részegségről* szóló fejezetnek. Verselemzésében, versértelmezésében „vallásos ateizmusról” az „ateizmus misztikájáról”, „sajátos belső, szellemi részegségről”, a „vendéglét-tudatról”, az „evilágiság eufóriájáról” beszél. Lukács Györgyöt idézve azt mondja, hogy „a kételkedő és kétségbeesett ateizmusban [...] megmarad tudatosan vagy öntudatlanul a vallásos érzés bizonyos

¹ ULICKAJA, Ljudmila, *Daniel Stein, tolmács*, Bp., Magvető, 2009, 453–454.

² KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás. Tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

³ I.d. 2. sz. jegyzetet, 298.

eleme”. Kosztolányiról azt írja, hogy „életében legföljebb mint emlék, mint tradíció, mint kultúrtörténeti tény, esztétikai visszacsengés volt jelen a vallás, s nem mint valós hit...”⁴. Majd olyan Kosztolányi-értelmezőket idéz⁵, akik a *Hajnali részegség*-ből „részleges vagy teljes megtérést” olvastak ki, vagy legalábbis felvetődött bennük Kosztolányi hívő volta.

Tudjuk, hogy a következőkben idézett Új Ember című katolikus hetilap nem sorolható az irodalomtudományi lapok közé, mégis úgy gondoljuk, hogy irodalomtörténeti adalékul is szolgálhatnak a következők.

Az Új Ember 1959. májusában⁶ a következő rövid cikket közölte: „A ’Magyar Nyelvőr’ című nyelvtudományi folyóiratban érdekes stílus-elemző tanulmány jelent meg Kosztolányi Dezső *Szeptemberi áhítat* című remek nagy verséről”. [Berrár Jolán elemzése – Magyar Nyelvőr (83) 1959. 1., 76–81. – a szerző] „Ebben olvassuk többek között: »A könyörgés, az áhítatos fohász hangján szólal meg a költő, úgyhogy egy pillanatra azt hisszük: vallásos verset kezd írni. De ő maga azonnal megcáfolja ezt [...] A költő nem hisz istenben, nem hisz a halál utáni életben. Nem istenhez, hanem csak a szeptemberi reggelhez könyörög...« Felesleges fáradság lenne arra törekednünk, hogy Kosztolányit amúgy ’elkereszteljük’. Ő valóban nem volt hívő, ennek írásaiban nem egy tanújelét adja. De az idézett cikk jó alkalmul szolgál arra, hogy rámutassunk: nemcsak a hit, hanem a hitetlenség is lehet ingatag. És maga Kosztolányi szinte klasszikus iskolapéldája lehet ennek a hitetlenségbeli ingatagságnak. [...] az ’öreg’ Kosztolányinak (a maga, mindössze 51 esztendőjével alig-alig nevezhető öregnek) van egy – a Magyar Nyelvőrben elemzett *Szeptemberi áhítattal* egyenrangú – nagy verse, a *Hajnali részegség*, amelynek befejező soraiban olyan csodálatosan keveredik a hitetlenség és a homályosan sejlő hit...”

Pár hónappal később a következő írás jelent meg: „Nemrégiben ebben a rovatban azt írtuk Kosztolányi Dezsőről, a nagy

⁴ Ld. 2. jegyzetet, 299.

⁵ Baráth Ferenc, Devecseri Gábor, Szabó Árpád, Sándor István

⁶ *Új Ember. Katolikus hetilap* 1959. május 2, 2.

magyar költőről, hogy „nem volt hívó ember, ennek írásaiban nem egy alkalommal tanújelét adta.” Ezzel kapcsolatban a napokban levél érkezett szerkesztőségünkhöz egy pap olvasónktól, s ezt – már az igazság megnyugtató tisztázása érdekében is – érdemesnek tartjuk közölni. „... Ismerőseim ösztönzésére legyen szabad közölnöm, hogy 1936 nyarán két hetet töltöttem a budapesti Új Szent János kórházban, mint dr. Korének József kórházi lelkész helyettese. Távozásom előtti napon azt mondja az egyik nővér: – Osztályomon van a Kosztolányi úr. Olyan jó ember. Mikor bemegyek hozzá, keresztet vet és barátságosan mosolyog. Jó volna meggyóntatni, mert már régen gyónhatott. – Tessék előkészíteni – feleltem –, s egy félóra múlva ott leszek. A beteg költő engem is barátságosan fogadott, és mikor említettem jövetelem célját, azonnal készségesen, szívesen kezdte meg a gyónását. Beszélni nem tudott. Kérdéseimre írótümbjén villámgyorsan válaszolt. Áldoztatni nem lehetett, mert orrán keresztül táplálták. Én másnap távoztam. Kosztolányi még vagy három hónapig élt.”⁷

Az élet nagy kérdéseivel az ember általában akkor kezd el foglalkozni, ha felnőtté válik, majd öregedni kezd, és/vagy őt magát vagy hozzátartozóját betegség, szenvedés próbálja meg. Másokat egész életük során foglalkoztatnak ezek a kérdések minden „különbösből – fenti – ok” nélkül. A kérdésekre ki-ki neveltetésének, vallásos meggyőződésének, hitbeli előrehaladásának megfelelően és – Nemes Nagy Ágnes szavaival, szabadon: „saját életanyagával válaszol.”⁸

⁷ *Új Ember. Katolikus hetilap* 1959. (15. évf.) 36. szeptember 6., 2.

⁸ Babits Mihály *Esti kérdés* című versével kapcsolatosan írja Nemes Nagy Ágnes: „...mert nehéz szembenézni az úgynevezett végső kérdésekkel, tisztázni létünk alapjait, de számszorosán nehéz elmélkedni a versben”. „Súllyal terhelve nem lehet röpdülni (jédezi Nemes Nagy Ágnes Babitsot) s itt aztán mindég, ha a teher csupa arany és drágakő is [...] Szerencsére Babits Mihály éppen olyan költő, aki tud súllyal terhelve röpdülni, s ennek köszönhetjük [...] a magyar filozófiai költészet egyik legszebb klasszikus darabját [...] Persze, hogy milyen életanyagon példázza, igazolja válaszat a költő, az nagyon is jellemző. Voltaképpen minden költőnek fel kellene tennie ezt az esti kérdést, és a saját életanyagával válaszolnia rá.” NEMES NAGY Ágnes, *Babits Mihály: Esti kérdés = Miért szép?, összeáll.* ALBERT Zsuzsa, VARGHA Kálmán, Bp., Gondolat, 1967, 137–142.

A felnőtt ember tudja, hogy élet és halál összetartozik. Sajat halálunk és szeretetteink halála elkerülhetetlen. Öntudatlanul, nem a mi akaratunkból születünk bele a világba, és akaratlanul, gyakran váratlanul, hirtelen és szinte mindig korán távozunk. Általában az az érzésünk az eltávozttról, hogy élhetett volna még. Élhetünk bár szerető családban, harmonikus kapcsolatban, vannak olyan fájdalmak, veszteségek, szomorúságok, melyeket egyedül kell átelnünk. Megszületni, meghalni, szenvedést elviselni, gyógyíthatatlan betegséggel vagy akárcsak az öregséggel vagy a felelős felnőtt élettel szembenézni kinek-kinek egyedül kell – hiába fogják a kezünket képletesen vagy valóságosan.

Élet és halál összetartozik, ahogy az öröm és bánat is. A jót csak azért ismerjük fel, mert tudjuk, hogy milyen a rossz. Ha nem lenne hideg, nem éreznénk a meleget, ha nem tapasztalnánk meg a gyűlöletet, nem tudnánk hálásak lenni a szeretetért.

Bizonyos életévet elérve sokan megtapasztalják, hogy sem az ÉLET, sem a HALÁL nem is olyan nagy dolog.

A halál utáni teret? időt? állapotot? az emberiség történelme folyamán többféleképpen képzelte el, nevezte el és ábrázolta. A két legelterjedtebb elnevezés a mennyország és a paradicsom. Talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy a paradicsom (éden, kert) inkább keleti és a zsidó-keresztény kultúrában ószövetségi (zsidó), a (menny)ország, menny, ég, inkább nyugati, újszövetségi (keresztény) kép.

A mennyország szinonimái – az örök élet, az üdvösség –, melyeket leggyakrabban a következő képekkel fejeznek ki és írnak körül: Isten boldog színelátása, az üdvözültek seregével való közösség, lakoma, menyegző.

„A *Szentírás*ban kétfajta értelemben szerepel a menny: mint a világ része s mint a hívő reménye. Az első esetben kozmologikus, a másodikban teológiai valóság. Az *Ószövetség*ben a menny a – földből és égből álló – világ része [...] amit Isten teremtett [...] Isten az égből ül a trónján [...] az égből munkálja a földön az üdvösséget [...] Ez az ég megszűnik majd a földdel együtt [...] és Isten új eget és új földet teremt. Az *Újszövetség*ben] az ég az üdvösség javainak a helye. Krisztus onnan jön [az Atyától] [...] oda

megy föl a föltámadás után, és onnan jön el ítélni [...] A mennyország Isten, az ő angyalainak és szentjeinek birodalma, a beteljesedés és az üdvösség ország [...] A mennyország a cél képe [is], amire az ember teremtett: az Istennél és az Istennel való lét képe”⁹.

„A menny a földdel és a pokollal szemben az Isten, az angyalok és az üdvözültek tartózkodási helye. Ókeresztény szarkofágokon az égboltot még Uranosz, az ég istene tartja két kézzel, ívesen magasba szálló fátyol alakjában, e fölött trónol Krisztus [...] még a késő középkorban is élesen elhatárolták a világmindenséget a túlvilágtól: a csillagos égbolt fölött következik az üvegtenger, majd három szféra az angyalokkal és az Úr trónja.”¹⁰ A keresztény művészetben – más egyéb mellett – a csillagos égbolt a menny képmása.

A katolikus katekizmus így írja le a Mennyországot: „Akik Isten kegyelmében és barátságában hálnak meg, és teljesen megtisztultak, örökre Krisztussal élnek. Örökre hasonlók Istenhez, mert őt úgy látják, 'amint van' [...] szentől szembe [...] Ezt a Szentháromsággal való tökéletes életet, ezt az életközösséget a Szentháromsággal, a Boldogságos Szűz Máriával, az angyalokkal és az összes szentekkel nevezzük 'mennyországnak'. A mennyország az ember végső célja és legmélyebb vágyainak beteljesedése, a végső és teljes boldogság állapota [...] Az Istennel és a Krisztusban élőkkel való boldog közösség e misztériuma túlhalad minden megértést és minden elképzelést. A *Szentírás* képekben beszél nekünk róla: élet, világosság, béke, menyegzői lakoma, az ország bora, az Atya háza, mennyei Jeruzsálem, paradicsomkert.”¹¹

A hivatalos tanításon túl – talán nem merész úgy gondolnunk – kinek-kinek megvan a saját mennyország-képe. Ez kinek az örök békesség, nyugalom, kinek az, hogy ott már mindent és mindenkit úgy tud és ismer, mint Isten. Kinek egyetlen nagy ölelés, védettség, kinek találkozás elhunyt szereteteivel – vagyis az, ami itt és most hiányzik, amire földi életében vágyódik.

⁹ SCHÜTZ, Christian, *A keresztény szellemiség lexikona*, Bp., SZIT, [1993] 59.

¹⁰ *A keresztény művészet lexikona*, szerk. SEIBERT, Jutta, Bp., Corvina, 1986, 227.

¹¹ *A katolikus egyház katekizmusai. A latin mintakiadás fordítása*, Bp., SZIT, 2009², 288–289 (Szent István Könyvek, 6).

Ezt az országot? állapotot? korszakot? – zavarban vagyunk, hiszen érezzük, hogy a tér–idő–érzés–gondolat „földi” fogalmak, amelyekhez képest halálunk után valószínűleg „totaliter aliter” lesz minden – a különböző művészeti alkotások hatására ki-kí lakomának, városnak, muzsikának, fénylő világnak képzelet és olyan is akadhat, aki mulatságnak, BÁLnak.

A halál utáni sorsunk és Isten létének kérdése összefügg – állítottuk. A Katolikus katekizmus többek között ezt írja Istenről: „Istent a maga transzcendenciája miatt nem lehet látni úgy, amint van, csak akkor, ha ő a maga misztériumát föltárja az ember közvetlen szemlélése számára, és erre képességet ad az embernek. Az Egyház Istennek a maga mennyei dicsőségében való látását nevezi *'visio beatifica'*-nak, *'boldogító látás'*-nak.”¹²

Egy felnőtteknek szóló hittankönyv¹³ szerint: „Istenről kétféle módon beszélhetünk: a bölcselet és a kinyilatkoztatás alapján. A filozófiai istenkép abból indul ki, hogy „ha van Isten, milyen tulajdonságokkal kell, hogy rendelkezzen”. Ő a tulajdonságait nem kapta és nem szerezte, s minden tulajdonsága ugyanazt a lényegét fejezi ki. Pontosabban: mi külön-külön fogalmakkal tudjuk abszolút lényegét meghatározni. Szellemi mivoltából következik, hogy nincs szüksége térre, nincsenek kiterjedései, részei, nem érvényesek rá a fizika törvényei. Isten nem azért mérhetetlen, mindenütt jelenvaló, örökkévaló, mert nagyobb a fénysebességnél stb., hanem mert tökéletesen és egyszerre birtokolja a határtalan létet, változás nélküli, idő nélküli élete van. Jézus kijelentése: „Aki engem lát, látja az Atyát” (Jn. 14,9), arra utal, hogy az Ő élete és tulajdonságai által maga az Atya mutatkozik meg. Irgalmas, igazságos, hűséges, emberszerető Személy: ezek a kinyilatkoztatás istenképének legfontosabb elemei. Tehát a szükségét szenvedő teremtmény iránt jóindulatú, megbocsátó; nem ismer személyválogatást – „Az Isten minden ígérete Igenné lett Krisztusban” (2 Kor. 1,20).

¹² Ld. 11. jegyzet, 289.

¹³ TARJÁNYI Zoltán, *Hittan*, Bp., 1994. = penta.hbc.hu/kantorkepzo/jegyzet/jihittan.htm

Ahogy a mennyországról, úgy Istenről is megvan kinek-kinek a saját képe. Elképzelésünk többé-kevésbé antropomorf és hasonlítás: Ő az erős és hatalmas Úr, aki szerető és igazságos egyszerre, aki tud félelmetes és érthetetlen lenni, de irgalmas és gondoskodó is. Ő a megközelíthetetlen Mindenható, de az is, aki a legközelebb van hozzám, jobban ismer, mint bárki engem, beleértve magamat is.

Elképzeléseinkben Isten mégis leginkább olyan, mint egy apa, egy nagypapa. A vallápszichológiával foglalkozók azt mondják, hogy valóságos apánk, a róla alkotott „képünk” – apa-kép – meghatározza istenképünket is. Bizonyára meghatározza nevelődésünk, neveltetésünk, társadalmi helyzetünk, a kultúra, melyben formálódunk, gazdagodunk. Az is lehet, hogy az istenképünket meghatározó apaképünk nem vér szerinti apánkról, hanem „fogadott” apánkról – esetleg több apából – alakul ki, formálódik meg, akiket mi tekintünk apánknak, aki minta volt számunkra, akitől sokat tanultunk, akinek a hatására nevelődtünk.

A *Szentírás* egyik legismertebb, legtöbbet emlegetett fejezete a tékozló fiú története Szent Lukács evangéliumában (Lk 15, 11–32). A modern szentírás-magyarázatok általában már nem ezt a címet adják a perikópának, nem az engedetlen, felelőtlen, aztán megtérő fiúra koncentrálnak, hanem a másik főszereplőre, az atyára. A szentírási szakaszt éppen ezért az irgalmas atya vagy a könyörületes atya történeteként emlegetik. A példabeszédben szereplő atya tekintélyes, nagyhatalmú UR, és övéit igazságos és tapintatos szeretettel szerető, az övéiről gondoskodó atya egyben.

Vallásos vers-e a *Hajnali részegség* – tettük fel a kérdést. Ahogy sokan mások, úgy mi sem vállalkozunk rá, hogy eldöntsük, ahogy azt sem, hogy a *Számadás*-kötet verseiből Kosztolányi Istenhez térése, a *Hajnali részegség* című versből hitvallása olvasható-e ki.

Isten és ember, ember és Isten kapcsolata egészen személyes, bensőséges. Nehezen fogalmazható meg és mondható el szavakkal.

Vannak, akik egész életüket Isten jelenlétében élik, mások egy-egy sorsfordító esemény hatására fordulnak felé. Vannak, akik vallásosan nevelődnek, de „felnőtt” hitre csak úgy juthat el bárki, ha tudatosan Istenhez tér. Mindez történhet életünk utolsó

pillanatában is. Szokás mondani, hogy egyetlen emberről tudjuk biztosan, hogy üdvözült, a jobb latorról, hiszen neki Jézus maga mondta: még ma velem leszel a paradicsomban ¹⁴. Senkiről nem tudjuk, hogy mi volt az utolsó gondolata.

Hívó vagy hitetlen? Igaznak véljük: „nemcsak a hit, hanem a hitetlenség is lehet ingatag”.

Egy anekdota szerint a fiatal Natanael nem hitt, nem tudott hinni Istenben. Elment tehát a rabbihoz, és feltárta előtte kétségeit. A rabbi állította, hogy van Isten, és a zsidó tanításból és hagyományból vett érvekkel támasztva bizonyította, magyarázta is. A hosszú magyarázat azonban nem győzte meg Natanaelt, és a végén azt kérdezte: de mi van, ha még sincs? Mire a rabbi – kifogyva a magyarázatokból és érvekből csak ennyit mondott: de mi van, ha mégis van? Erre Natanael eltávozott, útközben betért a zsinagógába, és elkezdett imádkozni ahhoz, ... aki van. ¹⁵ (Aki nincs?)

Hit... hitetlenség? Isten... mennyország? *Totaliter aliter...* minden egyes ember számára. Az ember számára, aki „Egyedüli példány. / Nem élt belőle több és most sem él, / s mint fán se nő egyforma két levél, / a nagy időn se lesz hozzá hasonló.” Isten pedig? „Szem nem látta, fül nem hallotta, emberi szív föl nem fogta, amit... azoknak készített, akik szeretik őt!” (1Kor 2,9).

¹⁴ Lk 23,43.

¹⁵ Isten neve: Jahve ezt jelenti: vagyok, aki van, aki mindig veled van (vö. Kiv 3,13–15.).

PILINSZKY MEGTAPASZTALÁS-FOGALMA A *Hajnali részegség*BEN

Mindenekelőtt azt tartom fontosnak leszögezni, hogy miért is látom Pilinszky írásról, költőségről alkotott gondolatait feltétlenül érvényesnek akár Kosztolányi egész költészetére, de a *Hajnali részegség*re különösképpen. Egyszer azért, mert Pilinszky valósította meg azt az alkotáselméletet (gyakorlatban és elméletben is), ami az írást mint abszolúciót képes felfogni, és ezáltal talán a leghitelesebben oldja fel az önértelmezés kényszerét az alkotási kényszersztől terhet írás aktusában. Nála a kifejezés jelölt és jelöletlen pontjai, artikulált és hiátuspontjai egyaránt kapcsolódnak az életvitel legegyszerűbb és néha legfelületesebb felfogásához. Ezáltal pedig ez az elmélet kiemelkedő segítséget nyújt annak megértésében, hogy az *Hajnali részegség* hogyan képes olyan megtapasztalást, tapasztalatot megjeleníteni, aminek hatására egy már-nem-kimondható, egy kimondottságon túli tartalombeli tömörség és evidenciaélmény jön létre.

Másszor azért is tartom érvényesnek, mert nagyon egyedi és koncentrált útmutatót tartalmaz arra, hogyan lehet az élményt, az élmény művészi bemutatását elemezni szándéka, előzménye, kontextusa szempontjából. Munkámban – mint ahogy azt a címe is mutatja – ennek a művészi megtapasztalásnak a Pilinszky János-i fogalmával, illetve annak a *Hajnali részegség*ben játszott szerepével kívánok foglalkozni, pár gondolatot mondok arról, hogy tőle kiindulva hogyan képzelhető el e fogalom felépítése, milyen gesztusok, szándékok határozzák meg. Itt megemlíteném, hogy nem az élmény, a megélés narrálásának vonatkozásait kívánom jellemezni, sokkal inkább az a hozzáállás, világnézet érdekel, amit Pilinszky fejtett ki erről, és ami a tapasztalat kimutatását mint költői viselkedést rendkívül erősnek, sőt, akár hitelesebbnek és őszintébbnek értékeli, mint bármely közvetlenül kimondott nyelvi közlést, megismerést (melyet sokszor a jelenlét teljes hiánya

mozgat). Ezután kitérek arra is, hogy miképpen jellemző Kosztolányira ennek a gesztusnak a használata, illetve eszerint miben is alkot kiemelkedőt Kosztolányi a *Hajnali részegség*-ben.

Ha az alkotó szempontjából tekintjük, a művészilag megragadott tapasztalat végső soron olyan mértékű konkrétum, ami már tovább nem elemezhető, hiszen már maga a tökéletes elemzetség, maga a tökéletes kifejezettség. Tulajdonképpen az öntudat olyan problémaszintje, ami már eleve megkérdőjelezi, ugyanakkor be is bizonyítja önmagát: érvényességére pedig bizonyíték saját létezése. Emellett állt ki rendkívül következetesen Kosztolányi is, emellett az akár intermodálisnak is nevezhető élményszelffogás mellett, melynek egyik kimagasló teljesítménye a *Hajnali részegség*; és folyamatosan, az egész vers élményszerűségétől a legkisebb gondolatlem élményszerűségéig nem csak többé-kevésbé egyértelmű jelentésre, de tapasztalatra törekedett – így építve egymásra az alig körvonalazható jelentésrétegeket. Ebben talán az a legérdekesebb, hogy az alkotó életélménye, illetve az olvasó életélménye (amik köré szerveződik a vers) tulajdonképpen sehol sem metszik egymást, hiszen a ki-nem-mondottság nem adható át. Mindössze egy hasonló ki-nem-mondottság generálható a befogadó részéről, aki ezt minden kétséget kizárólag egyenlőnek érzi az eredeti tartalommal. Az egyetlen közös tényező a folyamat során a kód, tehát a költő stílusa, nyelvi tudásbázisa és kifejezésének intelligenciája. Ennek ellenére ez mégis egy kifejezésen túli kifejeződés, abban az értelemben, hogy őszinte és rendkívül személyes tartalmakra mutat rá. Mindez valószínűleg azért történhet meg, mert lényegét tekintve mindenki hasonló kulturális háttérrel rendelkezik.

Ugyanakkor a tapasztalat mindenekelőtt valóság. Olyan személyesen ismert tény, ami valóságtartalommal telítődött, tehát nem csak reális lett, de az adott személyre igaz. Kosztolányi rendkívül precízen szervezi meg azokat a módszereket, amelyekkel az ismert tények végül valósággá válnak, így nála különösen észrevehetőek az élmény kifejezésének különböző, egymásra épülő rétegei.

A *Hajnali részegség* a téma szempontjából azért is érdekes, mert már a tapasztalatnak mint olyannak a felfogása is újszerű benne, ugyanis transzcendens rendszerként jelenik meg: olyan abszolút hatalommal bíró úgymond kiemelt igazságok, átélések sora kerül megjelenítésre, melyekbe az egész személyiség újra és újra kivonulhat, és amelyekben újra és újra átértelmeződhet, kinyilvánulhat (ennek egyik eszköze a viszonylagos logikai töredezettség). Kosztolányi a legapróbb jelentéselemig kifejezi a személy bizonytalanságát és függőségét az éppen megjelenített élménytől. Ez jelenik meg a versben több különböző módon:

Többes szám harmadik személyű felütéssel:

„Mellettük a cipőjük, a ruhájuk
s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnek álmodozva,
de – mondhatom – ha így reá meredhetsz,
minden lakás olyan, akar a ketrec.”

Egyes szám első személyű felütéssel:

„Ötven,
jaj, ötven éve – szívem visszadöbben –
halottjaim is itt-ott, egyre többen –
már ötven éve tündököl fölöttem
ez a sok élő, fényes égi szomszéd,
ki látja, hogy könnyem mint morzsolom szét.
Szóval bevallom néked, megtörötten
földig hajoltam s mindezt megköszöntem.”

De még egyes szám második személyben is működik ez a függőség, hiszen bár ilyen alak nincs ilyen környezetben közvetlenül megjelölve, mégis valójában a versben mindvégig hangsúlyos az, hogy nemcsak egy-egy valakiről van szó, hanem éppen hogy egy mindenkire érvényes általános, példaként álló személyről – még ha ez a személy váltakozik is. Ez az általános érvényűség folyamatosan vezetődik be – a vers elején még inkább csak sejtethető, az egyre több személy és élethelyzet bevonásával és

párhuzamba állításával, az utolsó versszakra viszont már megke-
rülhetetlen és nyilvánvaló.

Maga a függőség szintén fokozatosan vezetődik be, nem csak az egyre több megszólított, illetve kijelentett személy miatt, de a beszélő egyre áhítatosabb beszédmódja miatt is.

A tapasztalatot hordozó képek egyenletesen épülnek egymás-
ra, gondolják újra egymást, míg végül, szinte csattanóként megje-
lenik a legutolsó, egyben leghangsúlyosabb megtapasztalás (az
élet csodájának megtapasztalása), ezt pedig a tördelés és a rímke-
zelés is precízen előkészíti.

Ez a függés-központúság Pilinszkynél is jelentős szerepet ját-
szik, gondoljunk csak a már említett abszolúcióra. A tapasztalat
nála is tárgy és kijelentés feletti, bár a személyiséget öntudato-
sabbnak képzei el. Így ír erről: „Nagyon szép a *Karamazov testvé-
r*ekben, amit most újraolvasok, hogy a sztarec nem mond soha
semmi mást a híveknek, mint azt, hogy „kedvesem, ez igaz, mert
megtapasztaltam”. Akkor az ember érzi, hogy ez igaz. Ennek az
embernek a szájából el kell fogadnunk [...] Néha a megtapasztalás
nem csak az, hogy megtörtént velem, vagy láttam, hanem va-
lóban megéltem és átéltem a dolgokat.”

A hangsúly természetesen ezen az átélésen van, jelen esetben
a világra rácsodálkozás átélésén. Azon a pillanaton, amikor kide-
rül: „jelen akartunk lenni mindenáron, s legfőképpen jelenlétün-
ket semmisítettük meg.”

Sági Varga Kinga

AZ ÖNMEGISMÉRÉS SZÓLAMAI A HAJNALI RÉSZEGSÉGBEN

Líraelméleti ismereteink szerint, a líra tárgya az egyén, az én világa, azaz a lírai én reakciója a világra, és olyan funkcióval rendelkezik, amely a szubjektumot ráébresztheti önmaga identitására. Közismert az is, hogy a romantika kezdte igazán figyelembe venni a líra egyéniségképező funkcióját, melynek eredményeképp a lírai én alanya és tárgya nem esik egybe. Ezzel pedig egy olyan beszédmód kifejlődése jöhetett létre, amely a lírai szubjektum egységének megbomlásához vezetett. A XX. század '20-as, '30-as éveiben az említett mozzanatokhoz társult az a felismerés, miszerint az egyéniség kialakulása egy állandóan változó folyamat. A költészettörténetek központi kérdésévé vált, hogy hogyan valósulnak meg a lírai nyelvben a beszélőn túlmutató érzelmek, és hogy milyen módon jelenik meg a lírai szubjektum.

Míg a romantikában és a klasszikus modern alkotásokban a versbeli beszélő helyzete többnyire egységes, addig a késő modernben az individuum felbomlásának és az identitás állandó dinamizmusának lehetünk tanúi – az integrált egyén ellehetetlenülése megy végbe. Ebben a helyzetben talált rá a lírai beszéd az akkortájt divatos pszichoanalízisre. Vagy nem talált rá. Ha Kosztolányi nyilatkozatát tartjuk szem előtt, amelyben azt állítja, hogy a pszichoanalízis legfeljebb külsőségekben hatott munkásságára, „mert az irodalmi alkotás a lelki élet oly tudattalan mélységéből táplálkozik, ahová még a lélekelemzés se jutott el”¹, azt mondhatjuk, hogy a *Hajnali részegség* keletkezésére nem volt hatással a pszichoanalízis, legalábbis tudatosan nem. E lehetséges perspektíva inkább az újraolvasás eredménye, amely segít értelmezni a versbeli én struktúráját.

¹ VAJDA Barnabás, *Kosztolányi Dezső* = V. B., *Sigmund Freud és a XX. század eleji magyar irodalom*, Pozsony, Ab-Art, 2005, 52.

A pszichoanalízis hermeneutikai tapasztalat, alkalmas a valós élettörténet által kialakult értelmezés-összefüggések megértésére. Freud szerint a személyiség alkotóelemei, az ösztön-én, az én és a felettes-én a személyiség működését egymással szoros kölcsönhatásban, egymás működését is folyamatosan alakítva határozzák meg. Ezek az elgondolások lehetővé teszik az én-szerkezet újfajta megközelítését a *Hajnali részegség*ben, amelyben a lírai én megszólalása mindhárom én-nek teret enged.

A vers első szakaszában a világban közlekedő, a törvények szerint mozgó én az álom lehetőségeit felhasználva lassacskán megszűnteti önmaga körvonalait. Az ablakon való kinézés mozzanatával megnyitja a tudat alatt rejtőző világ kapuit. „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?” – teszi fel a felettetet nem váró kérdést a második szakasz elején, amikor már az én funkciójába lép, vagyis kettős perspektívát teremt. A *Hajnali részegség*ben megszólaló lírai én egy fiktív barátot szólít meg. A „[t]e ismered a házam” kijelentés arra enged következtetni, hogy a megszólított „te” nem más, mint az én. Vagyis a vers olyan beszédaktust hoz létre, amelyben a lírai hang hasadása és közvetett önmegszólítása jön létre, öntükröző személyiségstruktúrává válik, és az önértelmező vers dimenzióit nyitja meg.

A tárt otthonokba betekintő lírai én társadalomkörképébe, az önmaga korlátai közé kerülő én-t vetíti ki, és önnön valóját szemléli mások megnyilatkozásaiban: „s megforduló szemük kancsítva néz szét / kódébe csalfán csillogó eszüknek, / mert a mindennapos agyvérsgényység borult reájuk.”

A „harsány riasztó” hangjára kezdetét veszi az (ébren) álmodás, amikor az én átcsúszik az ösztön-én síkjába. A szegényes, elhagyott Logodi utca kínálta panoráma egyfajta káprázatba torlik. A fantáziát mint a tudattalan egyenes termékeit² használja fel a pillanatnyi állapot és az elfojtott tartalmak megjelenítéséhez: „egy mennyei kastély kapuja tárult, / körötte láng gyúlt, / valami rebbent, / oszolni kezdett a vendégsereg fent, / a hajnali homály

² JUNG, Carl G., *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közötti összefüggésről* = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 97.

mély/árnyai közé lengett a báléj.” Nem maga az álom, a fantázia, hanem a nyelvileg megfogalmazott álom, a lírai én érzelmeit tükröző manifesztum kerül a vizsgálódások középpontjába. A fantázia kettős értelmű nyelvi szimbólummá³ válik, interpretációja pedig olyan megértési tevékenységgé, amely a szövegszerűen megjelenő káprázatot az ösztön-én megnyilvánulásának tekinti, amely módosítja a lírai én korábbi önelképzelését.

Freud szerint „[m]agában az énben találtunk most olyasvalamit, ami ugyancsak tudattalan, ami úgy viselkedik, mint az elfojtott, vagyis erős hatásokat fejt ki, anélkül, hogy maga tudatossá válnék.”⁴ Ha elfogadjuk, hogy az egyén lényege önmaga elfojtásában van, és figyelembe vesszük Kosztolányi sorait, egy olyan lírai szubjektum bontakozik ki, aki az emlékezés által réved vissza valamikori jelenébe. Az emlékezés⁵ egy folyamat, amely átalakíthatja az időt, vagyis visszafelé haladva módosítja a megélt események sokaságát, összeköti a jelent a múlttal, és egyéni jövőképet teremt. A gyermeki, idillikus világ és a képzelet szférája által ismeri fel a versbeli beszélő önmaga világba vetettségét. Az idegenségérzet ráébreszti arra, az élet örömeit csakis képzelgéseiben élheti meg, és ötven év távlatából látja csak, hogy egész élete valamiféle hamisságok hajhászásában telt el, és önnön valójának kiakasztásában. „[h]át te mit kerestél/ezen a földön [...] / hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél / és annyi rest éj / s csak most tűnik szemedbe ez az estély?” – kérdi önmagától a lírai én.

A fantáziaképek játéka, a versben megjelenő ég, fény, árnyékok stb. sejtelmessége révén válik lehetővé a vers alanyának önreflexiója. Kosztolányi verse kapcsán nem csupán az egyén ön-

³RICOEUR, Paul, *Nyelv, szimbólum és interpretáció = Pszichoanalízis és irodalomtudomány szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 243–250.

⁴FREUD, Sigmund, *Az ősvilág és az én*, Bp., A Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1937, 17.

⁵RICOEUR, Paul, *Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3*, szerk. és szöveggond. THOMKA Beáta, vál. és az előszót írta N. KOVÁCS Tímea, Bp., Kijárát, 1999, 54.

reflexiója megy végbe, hanem önleképező archetipikus⁶ mozzanat is felfedezhető. Ezek a képzetek a tudattalan egy részét vagy egészét képezik le szimbólumok segítségével. Kosztolányinál ez a labirintusszerű képekben érhető tetten: „Egy csipkefátyol / látsozott, amint a távol / homályból / gyémántosan aláfol”, vagy „amíg vad paripái futnak / a farsangon lángoló Tejútnak, / [...] fényes körútjain a végtelennek” stb. A vers címének értelmezése során a hajnal motívumába botlunk. A szöveg ritmusa mellett a motívumkészlet az, ami sajátos jelentést ad az irodalmi alkotásoknak.⁷ Minden költőnek van egyéni képrendszere, amely gyakran más költőknél is előbukkan. Ilyen esetekben az egyes motívumok az irodalom archetipikus szimbólumává válnak. Ez történt a hajnal képzetével is. A napi ciklus ezen mozzanata sajátos, mondhatni állandó jelentéssel töltődött fel. A hajnal valaminek a kezdetéről, újjászületéséről ad hírt. A *Hajnali részegség* én-jének önmaga általi újjáteremtése megy végbe. A halál olyan fajta legyőzésének lehetünk tanúi, amely nem szünteti meg a halált, csupán tudatosítja annak elkerülhetetlenségét, és ezáltal felszabadul kötöttségei alól. A pirkadat mámorea ittas botorkáláshoz, fátyolban a langyos őszi égbe csúszó álmokképekhez vezeti az én-t. Az éjszaka, a szellemi sötétség, a börtönlét is archetipikus mozzanatoknak számít az irodalomban. A versben az éj bénító megsemmisülésén való felülemelkedés, az örömittas felismerés lesz úrrá, miszerint mégis értelemmel telített lét vendége volt a lírai szubjektum. Ez az értelem pedig nem más, mint a tudatalatti végtelen tartománya, amelyben a tudat „egy arra ringó / könnyűcske hintó / mélyébe lebben(t) / s tovább robog(ott) kacér mosollyal” a megsemmisülés felé. A vers megkonstruálásához természetesen saját tapasztalatok szükségeltettek, de azzal, hogy az álom, a kábulat és a hozzájuk kapcsolódó hajnal-, csillag-, éj-, fény-

⁶ JUNG, Carl Gustav, *A tudattalan megközelítése* = J. C. G., *Az ember és szimbólumai*, Bp., Göncöl, 1993, 17–101.

⁷ FRYE, Northrop, *Az irodalom archetípusai* = *A modern irodalomtudomány kialakulása – A pozitívizmustól a strukturálisizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998.

képzeteket használta, egy már korábban megkezdett gondolkodástörténetbe kapcsolódott be.

„Megfogalmazódott a sajátos Kosztolányi-féle életmegoldás, a teljes idegenség és a teljes otthonlét közti átmenet, illetve feloldás, azaz: a *vendéglét*.” – írja Király István.⁸ A felismerés, ami a Korinthusiaknak írt levélben is szerepel, hogy „akik élnek ezzel a világgal, mintha nem élnének vele, mert elmúlik ennek a világnak a formája” (1Kor 7, 31), mondatja ki a lírai én-nel a konzekvenciát, hogy mindaz, amit életében tett, hiábavaló volt, ám a nélkül nem lett volna lehetősége végső, érett identitásának megformálására. Az önnön egyéniségére ébredő szubjektum előtt világossá válik: azáltal, hogy nem volt tisztában önmagával, a világgal sem lehetett tisztában, ezáltal nem volt része a világnak, csak eljátszotta a részvételt. Sajátos elmúlásfilozófiát alkot, amelynek egyik pólusa a biológiai idő végességére utal, a másik pedig a tudat elmúlását emeli ki, vagyis minden ember számkivetetté válik önnön tudatából, tudattalan tartalmait felett elveszíti önuralmát, és átengedni magát az ösztön-én „játékainak”. Paradox helyzet áll elő: egyszerre érzi a világba vetettség érzését, miközben ráébred önnön valóságára, belső szolamaira. Nem túlzás azt állítani, Hegel önmegismerés-elméletére alapozva, hogy a *Hajnali részegség* lírai szubjektumának önmegismerése csakis az abszolút másletben lehetséges. Identitáslétesítés csakis idegenségtapasztalat feldolgozása révén mehet végbe.⁹ A vers esetében az idegen a „te” szolamából, vagyis a fiktív baráthoz való odafordulásból indul ki, és lehetőséget teremt arra, hogy a lírai én önmagától elidegenedjen, majd pedig visszatérjen tudatának határai közé. Ezzel a momentummal az idegenség látszólagos felszámolását végzi el. A végső felismerés, hogy az élet folyamata a befolyásolhatóság határain kívül esik, önmegismeréséhez vezet: „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinnem, / s azt is tudom, hogy el kell mennem in-

⁸ KIRÁLY István, *A vendéglét-tudat* = K. I., *Vita és vallomás*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 293.

⁹ FEHÉR M. István, „*A tiszta önmegismerés az abszolút másletben, ez az éter mint olyan...*” = *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Bp., Osiris, 2003, 14.

nen, / de [...] / úgy érzem én, barátom, hogy a porban, / hol lelkek és göröngyök közt botoltam, / mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak vendége voltam.”

A *Hajnali részegség* strukturált én-modelljével szorosan összefügg az időérzékelés hasadása, amely által az identitáslétesítés időbeli kétarcúsága determinálódik. Felszíni megközelítésben jelenre és múltra tagolódik, ahol a jelen a megszólalás idejét, a múlt pedig a szöveg hőségének idejét képviseli.¹⁰ A szubjektum (idő)integritása megbomlik, és e szemléletben a bergsoni¹¹ időelmélet fedezhető fel, miszerint az időt szubjektív és objektív oldalról kell megközelíteni. A kétféle idő szétválását, majd újbóli összeolvadását láthatjuk. Az első versszak végén szétesik („az ablakon kinézek”), majd a „[v]irradatig maradtam így és csak bámultam addig” résznél ismét egyesül a kettő. A lírai én számára a szubjektív idő alkotja az elsődleges időérzékelést, amely a szövegbeli múltat, a káprázatok idejét és önmaga vágyott (jelen)idejét jelenti. Pszichoanalitikus megközelítésből az ösztön-én síkja felé tendál. Az ösztön-én szféráját viszont csak a gyermekkor érzéseinek felidézésével éri el. A fantázia szülte, a sorokon át kígyózó, a „fénýárban úszó” költői képek mint a szubjektív idő által megélt tartalmak a vers pillanatában újraélednek, de nem térnek át a lírai én objektív idejére. A vers biografikus ideje csak keretet nyújt a versbeli beszélő megszólalásához. A lacani tükörállapot¹² magyarázatként szolgálhat az ötvenes éveiben lévő lírai én önmagára ismerésére. Amint a képzeletbeli tükörben számot vet addigi életével, láthatjuk, hogy ebből az adott állapotból hogyan kezd ráébredni önnön egójára. A tükörben lévő kép ő is meg nem is, ezért vélt én-jének meghasonlásához vezet.

A végességtudat rajzolta meg azt az egyéniséget, aki a nyelvi megnyilatkozás pozíciójában, a *Hajnali részegség*ben rájön, hogy az

¹⁰ HORVÁTH Kornélia, *A lírai beszélő kérdéséről (én, hang, arc, szelf, szubjektum)* = H. K., *A versről*, Bp., Kijárat, 2006, 186.

¹¹ BERGSON, Henri, *Az idő természetéről* = B., H., *Tartam és egyidejűség* Bp., A Pantheon Irodalmi Intézet Rt. Kiadása, 1923.

¹² EAGLETON, Terry, *Pszichoanalízis* = E., T., *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, Bp., Helikon, 2000, 147.

ő vezére belülről vezérel, és a világba vetettség általi kiszolgáltatottságérzés enyhítése csakis a mélyebb (én)tartalmak felismerésével lehetséges. Kosztolányi az „»öszönt« – szabatosabban nyilván az ősválamit – tekintette az alkotás alapjának is, s ennek – művészi – kifejezése, érvényre juttatása adta meg számára a szabadság élményét. Ugyanakkor szemében a tudatos én, az »értelmem« – történetileg adott sajátos használata következtében – másodlagossá, kiegészítő-ellenőrző szerepűvé redukálódik.”¹³

¹³ LENGYEL András, *Nietzsche, Freud, Kosztolányi. Az én-integritás bomlásának gondolkodástörténetéhez*, Tiszatáj, 1999/1., 74.

Érfalvy Livia

MOTIVIKUS PÁRHUZAMOK KOSZTOLÁNYI DEZSŐ JÁTÉK ELSŐ SZEMÜVEGEMMEL ÉS HAJNALI RÉSZEGSÉG CÍMŰ VERSEIBEN

„Ha félsz, a másvilágba írnál át...”¹

Kosztolányi *Játék első szemüvegemmel* 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.² Az emberi egzisztencia határhelyzeteit a búcsúzás gesztusában megragadó versek (*Harsány kiáltások tavaszi reggel*; *Őszi reggel*, *Ha negyvenéves...*; *Vörös hervadás*) főbb jellemzője a szűkszavú, sűrítetten komponált, redukált anyagfelhasználású írásmód, a rímtelenség, valamint a strofikus tagolás hiánya.³ A kötet verseit vizsgálva feltárható azonban egy harmadik, a korábbi kutatás érdeklődési körén kívül eső verstípus is, mely szokatlan strófaszerkezetével hívja fel magára a befogadó figyelmét. Az *Életre-halálra*, a *Játék első szemüvegemmel*, illetve a *Litánia* című versekben a strofikus felépítés alapját adó versmondatok közös jellemzője a hangsúlyozottan dichotomikus tagolás, mely az egy-

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ének a semmiről* = *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 460 (a későbbiekben: *K. D. Összegyűjtött versei*).

² Vö. BÁRDOS László, *Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezeitől a Számadás három verse alapján* = *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*, szerk. MÉSZ Lászlóné, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 130 (a későbbiekben: *A rejtőző Kosztolányi...*).

³ E verstípus részletes leírásával kapcsolatban lásd *Ua.*, 129–139.

szavas verssorok redukált formájával szembesíti 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 öszszezsengések a Kosztolányi-rím harmóniateremtő szerepét teszik explicitté.

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 avatása, 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.⁴

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 kódokba veszve”) a végtelenség felé tágítja az emberi szemmel belátható teret. A szem tükre a horizontálisan és vertikálisan kitágított tér kozmikusná növelt távlatait egy pontba sűríti, és a versbeszélő

⁴ 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*ól a *Számadás* korszakának költészetéig, az *Aranysárkánytól* az *Esti Kornéh*g 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 = A rejtőző Kosztolányi*, 65 – kiemelések az eredetiben).

én-t avatja a tér centrumává.⁵ A messzeség versbeli megjelenítése eltér alapvető térérzékelésünktől, ami jelzi, hogy nem testi, hanem tudati működést határoz meg. A tudat vonatkozási pontja azonban még így is felülírja hétköznapi léttapasztalatunkat: a helyett, 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 égitestek, melyek az istenekre jellemző attribútumokból adódóan a földön túli, szakrális szféra képzetét idézik fel a befogadóban.⁶ 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.⁷ 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”). Előttünk 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 újrarendelését teszi szükségessé („Ottan / fut a világ. Vagy tőle

⁵ A *tükrén fény vetül* hiányos birtokos szerkezet birtokosa grammatikailag az előző szakasz *szemem* lexémája lehet, ami a *szem a lélek tükré* 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 ’látszik, szembeötlik’ jelentésű „tűnik” ige származékeként, míg a „világol” ige a ’fény’ és a ’látóképesség’ jelentéselemeket hordozó „világ” szó képzett szavaként. A vizsgált szavak jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a *TESz* megfelelő címszavaival. (III. 1012; 1144.)

⁶ 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.

⁷ Vö. *Jelképtár*, szerk. HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, Bp., Helikon, 1994, 93–94 (a későbbiekben: *Jelképtár*).

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 „közle” – 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 interpretálhatóvá.⁸

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 versbe-

⁸ A haláltudat 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 élettelenység képzetét involváló jéghártya-metaforával helyettesít:

„Virgonc szemeden is üveg van,
vékony *jéghártya* rajta,”

[...]

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

Milyen nyugodt és *távoli*, milyen bölcs,
majdnem *hideg* már.”⁸ (Kiemelések tőlem, É. L.)

A fiatalkori elevenségtől (virgonc szem) az öregkor jelképévé váló szemüvegen (jéghártya) keresztül az öregkori mozdulatlanságig (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 feltáruló 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, ciborám, lásd, / csorog a könnytől”. (K. D. *Összegyűjtött versei*, 379–380.)

szélő látszólag emlékezik, valójában azonban a „jövőbe” tekint: „Lássam / a régi képet rajtad *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 tapasztalataira, a földi és égi világ között fennálló lényegi különbségre is utal. A „más” szó melléknévi használatának jelentése (’múlt, elmúlt’) nyelviileg teszi motiválttá a „régí kép” és az „égi más” versbeli összetartozását, a szó belső formája által megerősítve a „régí” – „égi” jelzők részleges hangalaki egyezését.⁹ 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 „kezdét” 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,¹⁰ a „tisza” jelzővel egészül ki, ami a térbeli messzeségben megte-remtődő harmóniára utal vissza („hegység hús 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”), másfe-

⁹ A „más” szó jelentésével kapcsolatban mondottakat vö. a *TESz* megfelelő címszavával (II. 852).

¹⁰ 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. K. D. *Ősszegyűjtött versei*, 129, 206.

lől a hóhoz kapcsolódó pozitív asszociációk (fehérség, tisztaság, szépség) keltenek életre. A gyermekkorhoz 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.¹¹ A szem tehát a végső dolgok szemlélésének metaforája a szövegben: mindkét előfordulása a transzcendensre irányultságot mondja ki („Messze / lát már szemem áldott ködökbe veszve”; „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 támasztja alá a szöveg egyik intertextusaként az *Aranyásárkány* befejező mondata is: „De aztán [az asztal] egyik lába hatalmasan magasba lendült, úgyhogy majdnem feldőlt, s a szellem [t.i. Novák Antal szelleme] erősen, határozottan kettőt koppantott, 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*”.¹² (Kiemelés É. L.)

¹¹ 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 elvétve jelenik meg, ami arra enged következtetni, hogy mint *az égnek és a végtelenségnek a színe*, szent lehetett. Vö. *Jelképtár*, 205.

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranyásárkány* = *Kosztolányi Dezső összes regényei*, Bp., Szukits, 2003, 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.

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 ködhöz a láthatatlanság, az elrejtés szemantikáját kapcsolja. A lírai alany tevékenysége tehát kezdetől fogva valami rejtett, nem látható dolog felfedezésére 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 „messzelátás”, 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 címben 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 jelennel van tehát dolgunk, amit időtlenségként ragadhatunk meg. Ezt teszi nyilvánvalóvá a vers harmadik szakasza is a két égitest együttes megjelenése által („nap tűndököl 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 temporalításban, amely helyszíne minden olyan pillanatnak, amelyben az írás ’most’-ot mondhat. Ez inkább a diszkurzus, mint a történet ideje”.¹³ Az

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 tőlem, É. L.)

¹³ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 383.

aposztrophé ideje, mely csakis a kimondás jelenére vonatkoztatható, képes arra, hogy a múlt eseményeit a jelen számára hozzáférhetővé tegye oly módon, hogy az aposztrofikus költemények „a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik”.¹⁴ 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, szükségképpen 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”.¹⁵ Ez teszi lehetővé a lírai alany számára a retrospektív szituáció proleptikus értelmezését, a kezdet szemantikai terén keresztül a végső dolgok megértését.

¹⁴ *Ua*, 383.

¹⁵ *Ua*, 383–384.

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 vocativ formában vannak jelen a lírai szövegben, azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, és „ellenszegülnek annak, hogy elbeszélhető eseményekként szerveződjenek meg, mivel úgy kerülnek a versbe, mint annak az eseménynek az elemei, amivé a költemény lenni kíván”.¹⁶ Történés helyett tehát létesülésről beszélhetünk az aposztrofikus erő által vezérelt versekben. „A vers invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erőkkkel rendelkező időtlen tereket, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva. Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben [...], hiszen magának a versnek kell történéssé válnia”.¹⁷ 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.

A vers címe ennek következtében új értelemvonalkozásokkal telítődik. A játékcelekvés ösztönösségét, öntudatlanságát kifejező ’játszadozik, babrál valamivel’ jelentés¹⁸ a költői tevékenység metaforájává válik.¹⁹ Mivel a címben jelölt szemüveg a szövegben

¹⁶ Uo., 383.

¹⁷ Uo., 383.

¹⁸ A játék ’babrál’ jelentését éppen a szemüveg kapcsán a szöveg egyik intertextusa teszi explicitte: „Babrált valamit. Kezében sárgaréz szemüvegvázat tartott, melybe különböző üvegeket lehetett rakni”. (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szemüveg* = *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.)

¹⁹ E tekintetben Kosztolányi játék-verse Tóth Árpád *Rimes, furcsa játék* című versével hozható intertextuális kapcsolatba. Tóth Árpád szövegében maga a versírás, illetve ennek „végterméke”, a lírai szöveg válik játékká. A „rím” és a költői

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 a 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.²⁰ A vers címében aktivizált -em- / -me- hangszekvencia első versszakbeli tükrös szerkezetű rekurenciája (*Messze* / lát már *szemem* áldott kódokba veszve) a vers címének grafémák szintjén történő újraírásaként 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 újraírja. A szemüveget metaforizáló és invokáló első szöveghelyen tehát minden más versszaknál szembetűnőbben

tevékenységként értelmezett „játék” szoros kapcsolata Kosztolányi versében is szembetűnő.

²⁰ 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!*”. (K. D. *Összegyűjtött versei*, 619 – kiemelés tőlem, É. L.)

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- hangkapcsolat-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” versmondatban a má- szekvencia önálló megjelenése éppen az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú „más” szót jelöli ki. Amennyiben a „régí kép”-et a „szemüveg” 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 átírásként, átíródásként válik értelmezhetővé, ami az átíródás tereként a szöveg szakrális vonatkozásai által, valamint a fejezet mottójául választott intertextuson keresztül („Ha félsz, a másvilágba írnék át...”) egyszerre tartja fenn a költészet világának és a túlvilágnak más-világként történő asszociálását. 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.²¹

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 panaszai*-nak első és harmadik verse) a *Játék első szemüvegemmel* című költemény jelentőségét elenyészőnek tekinti.²² Kosztolányi e versében azonban a *Hajnali részegség* egzisztenciális problémafelvetése, ember és világ kapcsolatának vizsgálata, továbbá a létezés dimenzióinak verstémává avatása, valamint a „számadásvers” fő motívumai – a gyerekkor emlékével összekapcsolódó látomás és elmúlás élménye, illetve az ég, a csillagvilág és a menny azonosítása a régmúltnal és a gyermekkorral – minden más korábbi verset meghaladó tudatossággal kapcsolódnak össze.

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 oppozíciójából adódik. Az ég derűs idillje és a földi rúttság közti ellentét Kosztolányinál a létezésélmény kifejezésének legállandóbb stílus eszköze,²³ és így a *Hajnali részegség*nek is központi

²¹ Vö. CULLER, Jonathan, *I. m.*, 388.

²² Vö. SZAUDER József: *A Hajnali részegség motívumának története* = SZ. J, *A romantika útján*, Bp, 1961, 438–452.

²³ 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 alapmotívumává asszimilálja ezt a konvenciót. [...] a létezésélmény kifejezésének a föld és ég, a föld és a csillagok ellentétéből képzett motívum a legállandóbb stílus eszköze”. (KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 557.)

motívuma. Noha Kosztolányi e versében közel s távol kettőssége lent és fönt oppozíciójává 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 a boldogabb lak?”).²⁴ 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.²⁵

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...”

²⁴ 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* = K. D. Összegyűjtött versei, 444.

²⁵ Vö.
„a csillagok szikrázva, észrevétlen
meg-meglibegtek, és *távolba* roppant
fénycsóva lobbant,
egy *mennyei kastély* kapuja tárult,
körötte láng gyúlt...”

(KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hajnali részegség* = K. D. Összegyűjtött versei, 457 – kiemeléscim a szövegpárhuzamra utalnak – É. L.) A *Hajnali részegség*ben a mennyei tér a földi lakás ellenpontjaként interpretálható („s ők a szobába zárva, mint *dobozba*, / melyet ébren szépítnek álmodozva”; „minden lakás olyan, akár a *ketrec*”; „s nem sejtí senki róla, / hogy otthonunk volt-e vagy *állat óla*”), hasonlóan a vizsgált szöveghez, melyben az égi lak a földi rütség oppozíciójaként jelenik meg.

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

A fenti sorok a „Lássam / a régi képet rajtad égi másban” verssört idézik fel a befogadóban, 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 „távol” ennek értelmében tiszta, idilli világgént áll előttünk:

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

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

Mindamellett, hogy a vizsgált vers központi szavai, a „mesze” 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 explicitté. A „gyémánt”, mely a gyermekkori tájhoz kötődött, és amit a túlvilági tökéletesség megfelelőjeként értelmeztünk, itt is az égi szféra sajátjaként jelenik meg. Legszembetűnőbb 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��avakatm 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 szeművegemmel* 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 búrnak / dalolni kezdtem ekkor az azúrnak, / annak, kiről nem tudja senki, hol van, / annak, kit nem lelek se most, se boltan*”. (Kiemelés É. L.) Amint az idézetből kitűnik, Kosztolányi nagy számadásverse az előképnek tekinthető korábbi szöveghez hasonlóan, szintén egy nehezen definiálható transzszendens valóság (azúr; nagy ismeretlen Úr; mennyei kasztély 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 részegség*ben teljeseedik ki („egy mennyei kastély kapuja tárult”), ami a boldogság átélését idézi elő: „Szájatva 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 – rátsága ellenére – a földi világban lett volna elérhető az égi dolgok szemlélésének segítségével.

Függelék

JÁTÉK ELSŐ SZEMÜVEGEMMEL

Messze

lát már szemem, áldott ködökbe veszve.

Tükrén

csak tengerekről, ormokról vetül fény.

Távol

nap tündököl neki és hold világol.

Hegység

hús 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, *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 *más*ban.

Ablak,
mutasd *nekem*, hol az a boldogabb lak?

Szabó Szilvia

TÜKÖRSZERKEZETEK A HAJNALI RÉSZEGSÉGBEN

Az ön-(újra)értés termozzanatai

Foucault a tér korszakaként beszél jelen korunkról, melyben az egyidejűség, a mellérendeltség, a szétszóródás tekinthető domináns ágensnek, olyan pillanatként értelmezi a jelent, melyben „a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára.”¹ S noha Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség*ének már a címében is temporalitásmeghatározás szerepel a lírai szubjektum másság-állapotának jelzőjéül, majd a verskezdet is az időaspektusok determinálására helyezi a hangsúlyt, mégis a térmetaforák mentén olvasva kerül sor a lírai én nyelvi közvetítettségű önértelmezésére.

A szubjektum helyzetének szituálásával és egyben a kommunikációs tér kialakításával nyit a költemény: az egyes szám első személyű hang egy jelen nem levő második személyhez szól, egy te-t szólít meg, kinek kilétét „bajos volna töviről-hegyire elmondani. Ilyesmire nem vállalkozhatnék”.² Válaszolhatnék akár így, Kosztolányi elbeszélőjével is, hiszen a befogadói horizontban fokozatosan aktivizálódnak az *Esti Kornél*-áthallások.

A *Hajnali részegség* konnotációjának szekvenciális terében, az egymást követő mondatok terében a te-hez való beszéd egyszerűen csak a lírai beszédhelyzet inszcenírozásának az eredményeként/következményeként értelmezhető: egy olyan baráthoz való odafordulás, ki jól ismeri a beszélő én-t, annak otthonát, kinek betekintése van a lírai szubjektum intim szférájába. Viszont a konnotáció agglomeratív teréből tekintve a versre, melyben „a

¹ Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenben: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 147.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél, Első fejezet*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2009, 7.

szöveg egyes helyei kölcsönös összefüggésben vannak a szövegen kívüli más jelentésekkel”³, egy olyan interpretációs lehetőség merül fel, miszerint a megszólított másik a lírai szubjektum elidegenített alakja lenne. Olyan diskurzus-szituációt (ki)alakító én-alakzat, melynek medialitása révén feldolgozhatóvá válnak a hajnali alteritásélmény identitáskonstruáló mozzanatai.

S így olvasva nem egyszerűen csak a lírai beszédhelyzet színrevitelét szolgálja a te-hez való beszéd, hanem a szubjektum inszcenírozásaként való értelmezés is indokolt lehet. A *Hajnali részegség* percepciójára való emlékezés, az élmény narrativizál(ód)ása során a lírai én immanens és transzcendens tapasztalatai megkerülhetetlenné teszik az ön-újraértés aktusát. A szubjektum önmagától való eltávolodása sajátos határszituációt eredményez: s a kívül-lét és a benne-lét közötti transzgresszióra csak a második személybe/-re vetített én-alakzat és a lírai szubjektum (egyoldalú) diskurzusa révén kerülhet sor, csak az én-integritás felbomlásának, e nyelvi interszjektív kapcsolat(iság)nak az eredménye lehet az ön(meg)értés.

A lírai én az előző, álomhiányos éjszaka elbeszélésével, a nem alvást befolyásoló tényezők sorolásával lép be a költemény (ön)diskurzív terébe, s a negyven cigaretta és a fekete hatásától, az alkotás utáni intellektuális túlhangoeltságtól, a lázasan (viszsz)meredő saját gondolatoktól sem függetleníthető teljesen a hajnali „részegség” élmény.

A szubjektum önszituálása térbeliesítő intenciók révén megy végbe: a szoba, a családi fészek neveztetik meg a le-föl sétálás helyszínéeként, s ez a szöveghely a részeg jelzőt még csak a botorkáló én állapotára utaló hasonlatként használja. Az ablakon kinézésben a felidézett szubjektum aktivitása nyilvánul meg, s annak megragadása az emlékező én számára sem problémamentes, hogy ez a még tudatos, tettként értelmezhető mozzanat hogyan mozdul el a passzív, a látványt „elszenvedő”, átélő pozícióba: szavakat keresve, a megfelelő beszédmódot keresve inti türelemre a diskurzusalkotó, te-ként jelen levő másik szubjektumot.

³ Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., Osiris, 2007, 20.

A „Logodi-utca”-i ház hálósobájából nyíló látványleírás véleményem szerint nem egyszerűen csak földi helyzetképként értelmezendő, mely a „csillagközi” pozíció fölényét, az „égi” tartomány képeit hivatott ellentétezni, mint ahogy több elemzés⁴ is ezt az oppozíciót helyezi az olvasat centrumába, hanem talán lehetséges ezeket a térmozzanatokat a szubjektum exteriorizációiként olvasni. A hálósobából, melynek mint az intimitás terének kellene funkcionálnia, az ablakon kitekintve tárt otthonokba látni be, a szemközti lakások szobáinak képében tükröződik a saját otthon látványa, s ez a beláthatóság éppen a magántér, az egyediség, a különállóság hiányára figyelmeztet. A felidézett kivételes éjszaka előtt a lírai én is egy volt az emberek közül, „kik felidőntve és vakon / vízszintesen fekszenek / s megforduló szemük kancsítva néz szét / ködébe csalfán csillogó eszüknek, / mert a mindennapos agyvérsegenység / borult reájuk.”

Gaston Bachelard szerint van értelme a ház vagy a szoba olvasásáról beszélni, s a *Hajnali részegség* szobái is tartalmaznak olvasható minőségeket: nem az első strófában használt „családi fészek” szókapcsolat által generált otthonosság-képzetek társulnak már a második versszakban a lírai én előtt tükröződő lakások látványához, hanem a bezártság-érzetek.

A szobába mint dobozba zártság hasonlata indukálja, hogy Bachelard topoanalízis-elméletével közelítsünk a betekintés révén feltáruló intimitás teréhez, ugyanis nála a doboz olyan térelemként említődik, mely fölött a szubjektum uralkodhat, olyan tárgyként, mely kinyitható, felnyitható, mely csak akkor nyeri el, foglalja el valós helyét a külső térben, amikor lecsukják, amikor visszakapja önnön intimitását.⁵ Az otthon(ok) kitérte Bachelard elmélete értelmében ellehetetleníti külső és belső dialektikáját, a külső egyetlen vonással eltörlődik, jelentéstelenné válik, mert új dimenziók, a meghittség/bizalmasság dimenziói tárulnak fel.⁶ A

⁴ Ezek közé sorolható Kiss Ferencnek a Szauder József motívumelemzésére hivatkozó értelmezése is. (KISS Ferenc, *Kosztolányi-tanulmányok*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1998.)

⁵ Gaston BACHELARD, *Poetika prostora*, Alef, 2005, 94–95.

⁶ *Uo.*, 95.

kinyitás/felnyitás aktusa egyben az én felnyitásaként/megnyitásaként is értelmezendő – így a tárgyakban és az emberben rejlő egyaránt megközelíthető a topoanalízis kategóriáival.⁷

Az álomba szenderült lét képeit csak a keltőóra felcsörömpölő, harsány riasztója zavarhatja meg, mely hiába figyelmeztet a való létre ébredés szükségszerűségére, a lírai én is süket volt eddig erre a hangra. Az elkülönbözés éjszakáján az ébrenlét teszi lehetővé számára a másság-tapasztalatok szubjektumba épülését. Az éjszakai szobaképek az én belső tereinek tükröződéseként olvashatók: ahogy az ablakon kitekintő én előtt feltáruznak a dobozszerűen zárt intimitás-terek, a szemlélődő én-je is nyit, sajátos játék kezdődik kicsi és nagy, külső és belső, szubjektum és objektum kettősei mentén. A derűs ég látványának impresszionisztikus leírása/elbeszélése során, mely emlékmozzanatok egymásba/egymásra folytatásából bontakozik ki, sor kerül a külső és belső, aktív szemlélő és passzív szemlélt inverziójára, a csillagok, „kik nézték Hannibál hadát” a lírai én-t nézik: „s most néznek engem, aki ide estem / és állok egy ablakba, Budapesten.”

Ez az inverziós játék egyfajta tükörszituációt eredményez, a szoba belső teréből az ablakon át szemlélődő én és a külső, csillagközi tér tekintetének találkozására csakis egy valóságos hely nélküli szerkezeti helyen kerülhet sor. Foucault az eltérő tereket tipologizálva a tükörről mint az utópia- és a heterotópia-közöttségben elhelyezkedő, kevert tapasztalatokat tömörítő helyről beszél: „A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnet hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik, és bizonyos módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök.”⁸ A *Hajnali részegség* tükörszituációja inkább utópisztikus térmozzanatként értelmezhető, hiszen nem beszélhetünk egy valóságosan létező tükör működéséről, mégis az (ablak)üveg túlol-

⁷ *Uo.*, 97.

⁸ Michel FOUCAULT, *I. m.*, 150.

daláról a szubjektumra szegeződő tekintet, ha az nem is a saját tekintet, önmaga felé forduló pillantásként tud hatni. S talán éppen ez az énbe visszaépülő tekintet lehet az a pillanatnyi, megmagyarázhatatlannak/megfoghatatlannak tűnő élmény, melynek hatására szakadás következik be a szubjektum és a hagyományos emberi idő viszonylatában: múltelemek, emlékképek kerülnek felszínre az én mélyéről.

Az ötödik strófa elején ismét sor kerül az idődimenziók meghatározására, de ez csak látszólag jelenti a temporalitás újraindítását, a pirkadat egy imaginárius látványleírás/-elbeszélés téridejébe vezet. A strófa kezdő sorai a lírai én pozícióváltását is textualizálják, de a szemlélőből szemléltté lett szubjektum nem nyeri vissza aktív szerepkörét, a néz helyett a mediális igék tartományához közelítő bámul lesz a mondat állítmánya. S ahogy „a szélben / a csillagok, szikrázva, észrevételen / meg-meglöbögtek”, szükségszerűen a csillagok tekintetében tükröződő lírai én is átbillen/átlép az empíriák világából egy transzcendens tapasztalati térbe, a hajnal reálielemei a látomás „magasabb rendű” képével egészülnek ki a lírai én belső világterében.

A pirkadati vízió szenzuális benyomásai, „érzet-szenzáció”⁹-i bár kínálják a pszichoanalitikus olvasati lehetőséget, értelmezésem továbbra is a topoanalízis kategóriái felől próbál közelíteni, ugyanis a látomásban is kiemelt szerepük van a kívül-lét és bent-lét, külső és belső dialektikájának, illetve a két térpozíció közötti transzgressziós pontoknak. Pontosabban az egész látomás ilyen küszöbszituációk mentén textualizálódik: a kastély kapuja, a bálterem előcsarnoka, a lépcső téralkotó funkciója egyben a lírai én belső világának topográfiáját is konstruáló tényezőként is értelmezhető. A fényeffektusokkal jelzett báléj varázsában részesül a szubjektum, igaz, jelen-léte még nem teljes, csak az éji ünnep záróakkordjait láthatja/tapasztalhatja, de a távozó vendégek által érintett terek olyan limesek, melyek megnyílása az én számára le-

⁹ Faragó Kornéliától kölcsönzött kifejezés (vö. FARAGÓ Kornélia, *Téirányok, távolságok*, Újvidék, Forum, 2001, 43.)

hetővé teszi a betekintést, az átjárhatóság észlelését, ami elég a (belső) titok felfedezéséhez.

A „Virradtig / maradtam így és csak bámultam addig.” sorról Kiss Ferenc mint kézenfekvő megoldásról beszél, „hiszen a káprázatos látomássor egy józan előadás folyamatában bontakozott ki, s ha most ismét visszatér erre a síkra, nemcsak a vers külső egységét, folyamatosságát biztosítja, de kipróbálhatja, megmérheti a látomás jelentőségét is.”¹⁰ A hajnali részegség-élményt narrativizáló lírai én önszituálására, korábbi térbeli pozíciójának megerősítésére azonban már egy strófával korábban sor kerül, a hetedik versszak idézett sorában csupán az idő kimerevítettségének felszámolására tesz kísérletet ismételten az emlékező hang.

A lírai én emlékelbeszélő szövegébe beékelődik egy kérdés is, amely azonban nem a költemény elején kialakított kommunikációs tér második személyű szubjektumához intéződik, hanem a vízió virtuális teréből visszatérő, az ott tapasztaltak tükrében magát újraépítő én önértés-folyamatának kezdetét retorizálja. S az a tény, hogy már közvetlenül a hajnal-élmény percepciója után működni kezd az öndialógus, felerősítheti azt az értelmezési kísérletet, hogy a második személy jelenléte kivetített én-alakzatként is olvasható, egy olyan médiumként, amely a szubjektum önmagához való közvetítettségét jelölheti. Helmut Plessnerrel szólva: „A maga közvetlenségében az ember közvetítve van önmagához, olyan eltávolodottság ez (önmagától), amely ugyan nem engedi meg neki, hogy átugorja saját árnyékát, de azt igen, hogy lássa.”¹¹

Noha mindvégig egyoldalú marad a lírai én és a te közötti diskurzus, csak a nyelvi/kommunikációs síkra is kivetülő interszubjektív kapcsolat(iség), a hajnali másság-élmény újramondása, nyelvi utánalkotása eredményezheti az ön(újra)értelmezést. A báléji alteritás-tapasztalat számára megnyíló/előtt felnyíló szubjektum a különbözőség-élménynek az identitásba épülése után ismét bezárulhatna, magá-

¹⁰ Kiss Ferenc, *I. m.* 28.

¹¹ Helmut PLESSNER, *Gesammelte Schriften, bd. VII.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 2003, 463. Plessnert KULCSÁR SZABÓ Ernő idézi: K. SZ. E., *Szöveg-medialitás–filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Bp., Akadémiai, 2004, 51.

ba zárkozhatna – a bacheland-i gondolatmenet értelmében visszanyerhetné önnön intimitását, de már nem szeretné, már nem akar az ablakból megfigyelt „mindennapos agyvérzegénység”-ben élő emberek egyike lenni, inkább dalolni kezd az azúrnak, „annak, kiről nem tudja senki, hol van / annak, kit nem lelek se most, se holtan.” Kinyithatóság és bezártság fogalmai is átértelmeződnek az én önlétre ébredése során: a bacheland-i doboz-analógia nem működtethető tovább: a hajnali másság-élményt megtapasztaló szubjektum nem az ismételt magába zárulással foglalja el valós helyét a lét terében – a külső és belső világ közötti folyamatos tükröződések eredményezhetik számára csak az önazonos létezést. S ennek érdekében az ön-újraértés során le kellett mondania korábbi én-jéről, a diskurzusalkotó második személyű interiorizált én-szegmensről.

Mint Lőrincz Csongor *A szignifikáció „törése”: alakzat és szövegköziség* című tanulmányában Paul de Mant interpretálva kifejti „az aposztrofáló beszéd nem a reprezentáció alárendelt formája, hiszen nincsen köze a (valamiről való) jelentés, beszámolás vagy elbeszélés műfajaihoz, így mindig egyfajta önreflexív vagy inkább önreferenciális potenciált hordoz magában, mivel a megszólítottnak hangot (és arcot) kölcsönöz, ami azonban tulajdonképpen a saját hangja”.¹² Ez az önreflexív jelleg a *Hajnali részegség* utolsó versszakában erősödik fel, válik egyértelművé – az *Esti Kornél* szubjektumjátékaihoz hasonló tropológiai rendszer működése fedezhető fel a költemény én-tükröződésében, s többek között ez a kapcsolatiság lépteti be az *Esti*-szövegeket a költemény agglomeratív terébe.

¹² LŐRINCZ Csongor, *A szignifikáció „törése”: alakzat és szövegköziség*, Irodalomtörténet, 1997, 4, 582.

„... IZMAIM LAZULNAK”

A fragmentáció poétikája a *Hajnali részegség*ben

A klasszikus modernség individuumképe a húszas–harmincas évekre az avantgárd élményével gazdagodott. A lírai szubjektumot sok szegmensben érintkező, ám mégis két eltérő módon értelmező költészetfelfogás hatása alól nem vonhatta ki magát a másodmodernség individuumszemlélete sem. A lírai én helyzete relativizálódik, az individuum zártága felenged – a folyamat verstől és alkotótól függően számos formában megjelenik a magyar költészeti hagyományban. Eisemann György a késő modern identitásprogramokkal kapcsolatban megállapítja, az individuum körvonalai nem válhattak egyik pillanatról a másikra semmivé. Az identitás alakzata lépésről lépésre üresedik ki, és Eisemann ennek a folyamatnak a tanulmányozásában látja az identitásformák vizsgálatának egyik termékeny perspektíváját¹.

A *Hajnali részegség* textusára mint a lírai szubjektum fragmentációjának, felszámolódásának terére tekintek. Megpróbálok rámutatni arra a folyamatra, amely eredményeként a versalany a szövegben lépésről lépésre felszámolódik, illetve arra, hogy a Kosztolányi-vers szubjektuma teljességgel beleillik az Eisemann által is felvázolt, az individuumot törlődő alakzatként prezentáló, a magyar költészeti hagyományban fontos szerepet betöltő énfelfogáshoz.

¹ „Az individualitás alakzata ezért mint átöröklött eset és virtuális példa, viszonyítási alap, egykor volt instancia őrződik az identifikálás újabb feltételei között. Minden hiányzik belőle immár, ami egy identitás jelzéseként közölhető [...]. Ezért a kutatás egyik legaktuálisabb szempontja lehet manapság az individuum törlődő vonásainak búcsúzó instanciaként, saját múltbeliségét példázóként való felfogása és az identitásformák ezzel szembesülő alakzatainak kiolvasása”. Lásd: EISEMANN György, *Elsajátított idegenség és elidegenedett azonosság. A modern lírai alany önértelmezésének történetiségéhez* = *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁRSZABÓ Ernő, Bp., Osiris, 2003, 56–65.

A saját testiségétől elszakadó, a mozdulatkonstrukciók által behatárolt, a látás képességével önnön határait rádöbbenő és a felsoroltakon keresztül létező lírai én az előbbi négy szegmense által lép be az önfelszámolási folyamatba.

A *Hajnali részegség* első versszakának negyedik sorában található „agy”, illetve a tizenegyedik sorban lévő „szív” mint az identitás önmagáról szóló tudásának hordozója jelenik meg. E két emberi szervet, a gép-metaforával szólva alkatrészen kívül azonban az utolsó strófáig a lírai én hallgat testiségéről. Gondolattmenetben a test, a testkép hiánya szerepel kiindulópontként a versszubjektum fragmentációjának vizsgálatában. A *Hajnali részegség* lírai éne individuumként, egyénként való önmeghatározásában az előbbi kettő, illetve a lentiekben taglalt egy példán kívül nem találkozunk a szövegben a versalanynak a saját testéről szóló megnyilatkozásaival. A lírai én hangsúlyosan elzárkózik a testélménnyel, a testiséggel kapcsolatos önreflexív beszédétől. Önmagára vonatkozó szólamainak sorában a testkép csak áttételesen, a szövegben explicit alakban található mozdulatkódok – „feküdtem”, „forgolódtam”, „fölkelek”, „sétálok”, stb. – által képződik meg, míg a konkrét testiség a verszárlatig nem kap helyet a textusban. A testről való hallgatás a versben egy hiányjelet, a lírai én materiális mivolta „bizonyítékának” megüresedett helyét prezentálja.

A látás mint az individuum én-jellegének egyik meghatározó aktusa másként van jelen a lírai énnél, és másként a szövegben benne lévő, ám a versalannal kommunikációs kapcsolatba nem kerülő identitásoknál. A lírai én a vizualitás révén dialogikus helyzetbe kerül a külvilággal. A versalany önmagát a látás képességének birtoklójaként pozicionálja, míg a többi identitást korlátozott vizuális hozzáféréssel bírókként tünteti fel („s megforduló szemük kancsitva néz szét / ködébe csalfán csillogó eszüknek”). Noha a versalany rendelkezik a világra való rálátás perspektívájával – az ablakon kinéz, bámulja az égbolt csodáit –, a vizuális élmény taglalásából a továbbiakban is kimarad a testiség szegmense.

A *Hajnali részegségben* a mozgás, a mozdulatok sora is reflektál a testnélküliség, az egyén fokozatos éntörlesztésének folyamatára. Interpretációmban a lírai én által a külvilágban észlelt mozgás a

versalany labilis integritásának további lefokozójaként artikulálódik. Az önelidegenítési folyamatban a mozdulatlanúság is jelentéssel töltődik fel. Az éjjelt mozdulatlanul, egy helyben állva töltő versalany ugyanis a lent-lét által szoborrá meredve, tehát organikus egészének újabb attribútumától fosztódik meg.

A köznyelvi beszédmód oldottságával megszólaló lírai én saját mozdulatkódjairól való megnyilatkozásaiban is csupán hiányként jelenik meg a test, a beszédhelyzet a testiséget fizikai valójában nem reprezentálja. Beszédcselekvésében kulcsszerepet kap az ént körülölelő tér bemutatása, ugyanis ezen diszkurzivitás által teszi meg az önfelszámoláshoz vezető utat. A lírai én legszűkebb létere, az otthon-lét élményét generáló tértapasztalat is az idegenség egyik fogódzójává alakul a textusban („hogyan otthonunk volt-e vagy állat óla”). Az elidegenedés következő stációján a versalany kitágítja a vizualitás terét. Az új horizonthoz is az előbbi idegenségélménnyel rokonítható deszakralizáló ürességképzetet társít („milyen szegényes, elhagyott / ilyenkor innen a Logodi-utca, / ahol lakom.”). A periférián túlra került gyermekkor, illetve a lentiség tapasztalatán keresztül szemlélt égi magasság szintén önelidegenítő effektusként működik a versben. A versalany a szemlélődés perspektíváját lépésről lépésre – legszűkebb terétől, családi fészektől kezdve a házon és az utcán át az égi magasságokig – történő kiszélesítése során fokozza égi és földi, múlt és jelen problematikáját. Tér és idő, az égi szféra („Az égbolt, / egészen úgy, mint hajdanába rég volt”) és a gyermekkor, illetve Budapest és az idő határain könnyed mozdulattal átlépő nézősereg („akik nézték Hannibál hadát”) horizontjainak viszonyba állításával a lírai én köztes létállapotban találja magát. A lent-lét szituáltságából megközelítve az égi szféra tisztaságképe („ott fönny a derűs ég, / valami tiszta, fényes nagyszerűség”), a múltidejűségbe vesző elérhetetlen („amit eltemettem / rég”) a rögzítettség, a versalany végletességének beismerésén keresztül a szubjektum végességére vonzza a figyelmet.

A lírai én részeg révülete befejeztével elérkezik saját határainak felszámolásához. A végesség érzésének megtapasztalásakor visszanyúl az addig pusztán hiányával tüntető, és csak implicite

jelen levő testképhez. Teszi ezt akkor, amikor már nemcsak hogy nem képes visszafordítani az individuum eltörlésének folyamatát, hanem az eddig került forma alkalmazásával lendületet is ad neki. Az „el kell mennem innen” félsor a törlés végső fázisát vetíti ki. A lírai én képtelen saját testi mivoltára reflektálni. A gyermekkor világával dialogizáló, azt segítségül hívó, utolsó menedéknek tekintő és annak végérvényességét tudatosító poszthelyzete, illetve az égi perspektíva mérhetetlenségével a maga limeszeit viszonyba helyező versalany az ismert és a tapasztalattal nem rendelkező tér élményén keresztül egy olyan stációba jut, ahol az adott helyen vendégként, vagyis idegenként identifikálódik, és ahonnan a távozás gesztusára szólítja fel önmagát. A törlődő individuum-lenyomatként egzisztáló versalany a fent említett elkülönülési vonalak mentén haladva egy olyan pozícióba kerül, amelyben lét-helyzete mellett múltja, identitásának gyökere is megkérdőjeleződik („hát te mit kerestél / ezen a földön”). Ebből a pozícióból visszatekintve a *Hajnali részegség* veszteségtörténetként értelmezhető. Az „izmok lazulása”, a kettős – a révület hallucinatív, illetve a gyermekkor időbeli meghaladottsága miatt emlékképként működő – poszthelyzet az identitás feloldódásába, a test hiánya pedig az én törlésébe torkollik.

Dancsecs Ildikó

PRÓZANYELV ÉS VERSNYELV TALÁLKOZÁSA KOSZTOLÁNYINÁL

A hajnal-metaphora nyelvi kiterjesztése az *Édes Annában*
és a *Hajnali részegségben*

I. Nyelv, szövegalkotás, műfaj

Kosztolányinak az irodalmi szöveg nyelvi meghatározottságáról szóló értekezései hangsúlyozzák, hogy az alkotás folyamatában a nyelv nem eszköz vagy pusztán anyag, hanem egy teremtmény erő („társalkotó”), amely képes egy új világ felépítésére.¹ Az szöveg pedig nem tettek, jellemek, társadalmi helyzetek „fotografikus” rögzítéseként fogható fel, hanem maga is a világ ezen elemeit felhasználó (újja)alkotó tett lesz. Az irodalmi szövegekben dinamizálódó szavak elszakadnak denotatív jelentésüktől, és belső – elsősorban hangalak – formájukra helyeződik a hangsúly. A „valóság” így már a szövegvilág metaforikus referenciájában lesz megragadható, nem pedig egy közös, érzékelhető valóságban.² Szegedy-Maszáék Mihály Kosztolányi nyelvfelfogásáról azt írja, hogy a költő szerepe ebben az elgondolásban az, hogy felfedezze a nyelvnek a lényegét: „azt, hogy a jelentő maga is jelentett”³. Kosztolányinál tehát mondhatjuk, hogy a „nyelvi játékoknak” a költészetével való összefonódása, az anagramma vagy paronómázia következetes használata nem tekinthető ritka vagy véletlenszerű esetnek, hanem szövegeinek lényegiségét és nyelvi specifikumát szolgáltatja.

¹ Lásd bővebben KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Bp., Szépirodalmi, 1971.

² Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete* = „Minta a szénygegen”. *A műértelmezés eszései*, Bp., Balassi, 1995, 162–175., illetve SZITÁR Katalin, *Nyelvszemlélet és poétikai gondolkodás Kosztolányinál* = SZ. K., *A prózanyelv Kosztolányinál*, Bp., ELTE BTK, 2000, 7–21 (Asteriskos).

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy rámutassak, milyen új értelmet kaphatunk egy regényszöveg és egy versszöveg interpretációjában akkor, ha a szövegek egyik központi alakzatának, a hajnal metaforájának alakulástörténetét és magában a szóban rejlő metaforikus jelentésmezők kiaknázását tesszük az interpretáció célpontjává. Ezen kívül, mivel két különböző nyelvi felépítésű szövegről, két külön írói eljárásról beszélhetünk, azt vizsgálom meg, hogy ez az egy metafora hogyan képes megjeleníteni és átalakulni, milyen szemantikai mezőket képes felépíteni egy prózaszövegben (*Édes Anna*) és egy versszövegben (*Hajnali részegség*), illetve, hogy a kettőnek van-e találkozási pontja az életművön belül.

Egyfelől az *Édes Anna* regényszövegében azt vizsgálom, hogy a cselédség mint létmód és cselekvésmód miként van determinálva a regényszöveg által, továbbá, hogy ez mennyiben változhat meg a hajnal-metafora közbelépésével. Számunkra jelen esetben a cselédség és cselédsors motívuma annyiban adja meg az *Édes Anna* interpretációjának irányát, amennyiben az a „hajnal” szó metaforikus jelentésegységeivel összekapcsolódva jelenik meg, és így cselekvésmotiváló, cselekvést megváltoztató funkcióra tesz szert. Másfelől a *Hajnali részegség* elemzése kapcsán arra teszek kísérletet, hogy feltárjam, az *Édes Annában* kibontott költői szemantika és a hajnal-metaforika által determinált cselekvésmód miként nyilvánulhat meg egy lírai szövegben, mennyiben más a nyelvi megformáltság. Továbbá, maga a műnemváltás és a líra eszköztárainak megmozgatása mennyit tesz hozzá ugyanannak a metaforának a létezéséhez.

Hima Gabriella monográfiájában ezt írja: „Kosztolányi életműve különösen alkalmasnak látszik a művek konkrét értelmezésén túlmutató általános műfajelméleti kérdések tisztázására”⁴.

⁴ „Vajon minek van elsődlegesen műfajkiválasztó szerepe: magának az eseménynek vagy az írói szemléletnek, mely utóbbi ezt az eseményt ilyen vagy olyan műfaji analízisnek veti alá?” (HIMA Gabriella, *Műnemváltás Kosztolányi életművében és a bírság éveke magyar irodalmában* = H. G., *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Bp., Akadémiai, 1992, 51–57, 52.)

Hima az írói tapasztalatból vezeti le a műfaji váltásokat,⁵ azonban, ha ebből indulunk ki, akkor azt kellene gondolnunk, hogy egyes témákra a prózaszöveg, másokra pedig a versnyelv szolgáltat jobb kifejezésmódot, és így a kettőnek nem lehet találkozási pontja. „Minthogy egy műfaji modellben objektiválódó gondolatsor átfordíthatatlan egy másikba, az életművön belüli rokon motívumok megkeresése bármennyire kézenfekvő, következtetések levonására alkalmatlan, és végképp nincs értelme azonos témák ilyen vagy olyan műfaji változatáról beszélni”⁶ – írja később Hima. Elemzéseimben, ezzel ellentétben, éppen arra szeretnék rámutatni, hogy egymással összefüggő „rokon motívumoknak” lehet kapcsolódási pontjuk az életművön belül. Miben más, ha nem azt feltételezzük, hogy a költő egyes témákra keres azoknak megfelelő kifejezési módokat, hanem arra kíváncsi, milyen szemantikai innovációra ad lehetőséget az, ha egyazon témát kétféle módon jelenít meg? Milyen más lehetőségeket ad egy – már a prózanyelvben felépített – szemantikai kör további kifejtéséhez a líranyelv?

II. *Hajnal mint napszak és mint „jellemrajz” az Édes Annában*

Az *Édes Anna* szövegéről szóló szakirodalom gyakran kezdődik magának a befogadás nehézségeinek a tárgyalásával és a recepció-történet főbb irányainak összevetésével. Az *Édes Anna* recepciója egyfelől – a marxista irodalomkritika álláspontja alapján – a társadalmi-szociális kérdéskört,⁷ másfelől a freudi diszkurzust is jelentősen aktiválja, amennyiben az osztálylázadás alakzatát a gyilkosság lélektani értelmezésével kapcsolja össze. Jelen tanulmány keretei között nem kívánok hosszabban foglalkozni e két jelentős

⁵ „Új tapasztalataival magyarázható, melyeknek művészi elrendezésére az elbeszélői modell összehasonlíthatatlanul tágabb és differenciáltabb eszközsort kínált számára, mint a lírai” (HIMA Gabriella, *I. m.*, 52).

⁶ HIMA Gabriella, *I. m.*, 53.

⁷ Ennek az irányzatnak a bemutatását lásd bővebben: BÓNUS Tibor, *Az olvashatatlanság lehetőségei = A másik titok. Az Édes Anna értelmezéséhez*, Irodalomtörténet, 2007/4, 476–518.

irányzat ismertetésével, csupán néhány olyan értelmezésre mutatnék rá, amely mindezeket a problémákat a nyelvi alkotóerő szempontjából képes új módon megmutatni. Bónus Tibor tanulmánya a gyilkosság motivációját a regényszöveg által felépített összetett és egymásra ható motívumrendszerek beható értelmezésével, és a narráció különböző módozatainak feltérképezésével interpretálja. Kovács Árpád a diszkurzív poétika módszerével a regény nyelvi alapjait végigkövetve, a szóban és a szón keresztül lezajló nyelvi cselekvést tette meg az interpretáció tétjévé.⁸ Édes Anna személyének és jellemének poétikai motivációját a név nyelvi megformáltságában és metaforikus innovatív erejében látja. Szitár Katalin *A prózanyelv Kosztolányinál* című monográfiájában ezt a felfogást követve vezeti végig a motívumokat a mű elemzésében, és ágyazza bele a Kosztolányi-életmű prózanyelvi kérdéskörébe.⁹ A társadalmi vonatkozás és a lélektani elemzés is új irányra tesz szert, ha a poétikai szempontot helyezzük előtérbe, vagyis ha Édes Anna jellemét és cselekvését, illetve a regénybeli kompozícióban elfoglalt szerepét a regény tropologikus felépítése alapján világítjuk meg. Ha tehát ezt az utat választjuk, és a szöveg megformálása felől közelítjük meg a regényt, akkor a hősnő társadalmi megformálásának módjai válnak az interpretáció alapjává. Ezúton megfigyelhetővé válik az az írói attitűd, mely a társadalmi-lélektani leírást összefonja a költői nyelvi síkkal, és a kettő így elválaszthatatlanul és kölcsönösen építi fel a szöveg metaforikus jelentésvilágát.

A hajnal-metaforika – amely a regényszöveg főbb jelenetein belül bomlik ki, szorosan kapcsolódik a cselekményhez és magának a regényszövegnek a nyelvi felépítéséhez. A hajnal mint napszak jellemzői a szolgaság, cselédség attribútumává válnak. Amíg azonban Katica tulajdonságai a regény kezdetén ennek negatív aspektusait mutatják be, addig Édes Annának pozitív jellemzőivé válnak. Mindkét nő esetében cselekvéseik, verbális tulajdonságaik íródnak át munkájukra, sőt nem máshogy lesznek determinálva

⁸ KOVÁCS ÁRPÁD, *A szó a jelek és a szövegek világában* = K. Á., *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004 (*Res poetica* 3.).

⁹ SZITÁR KATALIN, *Édes Anna* = SZ. K., I. m.

mások által, mint elvégzett munkájuk alapján. Így a két nő megjelenítése és megítélése eltávolodik a „jellemrajztól”. Ez alapján kerül megítélésre az is, hogy milyen ő: nem emberként jellemzik, hanem „tökéletes cselédként”.

A hajnal-metaphora több szimbolikus jelentésmezőt nyit meg Édes Anna alakjának – és így a regénynek – az értelmezésében. A hajnal motívuma egyfelől a felkelő nap, a születés, megvilágosodás szimbólumaként aktivizálódik. Katicánál azt láthatjuk, hogy azért minősítik rossz cselédnek, mert hajnalban jár haza, akkor tér nyugvóra, ezért a feladatait sem végzi el reggelre:

Azt, amit tegnap este mondott, hogy Katica majd hajnalban jön haza, maga sem hitte komolyan. De mikor kilenc órakor fölkelt, látta, hogy az asztal nincs leszedve, még mindig ott a tegnap esti findzsa, a piszkos tányérral.¹⁰

Ezzel ellentétben Édes Anna hajnalban, a nappal együtt kel, dolgait már gazdái felkelése előtt elvégzi, ezért (is) tökéletes cselédnek tartják:

Alig virradt, a kíváncsiságtól ösztökélve fölkelt. Olyasmit látott, amittől szeme-szája elállt. A cseléd a szobákat már kiszellőztette, feltörölgette. Nem értette, hogy lehetséges ez. Legalább hajnali négykor kellett fölkelnie. Oly csendesen dolgozott, hogy semmit se hallott. (238)

Édes Anna nemcsak cselekvéseiben kötődik a hajnal (a felkelőnap) eseményeihez, hanem külseje révén a hajnal más attribútumait is felveszi:

Szeme kék volt, de nem csillogó, inkább tejeskék, violáskék, mint a Balaton vize, párás, nyári hajnalon. (231)

A regény két központi jelenete is a hajnal napszakában játszódik le. Az egyik a Jancsival töltött együttlét, a másik pedig a regény kritikus jeleneteként meghatározható motiválatlan gyilkosság.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* = K. D., *Pacsirta, Édes Anna*, Bp., Európa, 2004 (179–400), 203. A későbbiekben az oldalszámok megjelölésével erre a kiadásra hivatkozom.

Jancsi elhatározása, fellángolása is legalább annyira motiválatlan-
nak mondható, mint Annáé a végén. Jancsi felbukkanása után
egy fejezeten keresztül szinte figyelembe sem veszi Annát. Mikor
kikísérte Vizeket az állomásra, akkor „mikor egyszerre – magának
is érthetetlenül – elhatározta, hogy nem tér vissza a bankba, amint
szándékozott, hanem hazamegy, és ott azonnal lekapja a tíz kör-
méről Annát” (288). Jancsi megrészegült „lázás” cselekvései a
narrációban összekapcsolódnak Anna gyilkosságával:

Mint a gyilkos, aki kezében a késsel a szobába toppan,
ahol nem találja a régen kipécézett áldozatot, csüggedten
vetette magát a dagasztószékre, az asztalra borult. Az is jó-
lesett, hogy legalább itt lehetett, ebben a ronda konyhában,
ahol még a benzin bűze szálldogált. Anna, mikor itt találta,
megijedt. (288)

Jancsi „motiválatlan” fellángolásáról Bónus Tibor (Halász
Hajnalka tanulmánya alapján¹¹) azt írja, hogy „Patikárius Jancsi
egy időben viszolyog Annától és vonzódik hozzá, vágya az undor
legyőzéseként működik, miközben minkét tendenciához kapcsol-
ódik érzelmi és szellemi, testi-tapasztalati és narratív mozzanat.
[...] Jancsi vágya tárgyát narratív sémák képezik meg, ezeket vetí-
ti rá Annára”.¹² A szerelmi aktus leírásában látszólag Jancsi a
domináns szereplő, ő irányítja az eseményeket. Nyelvi szinten
azonban megfordul a helyzet, és mindez Anna megszólalásából –
azaz meg nem szólalásából következik: „Tessék már hagyni en-
gem. Menjen az úri kisasszonyokhoz. Maradhasson. Nini, nem is
úrfizta. Úgy látszott, hogy egészen úrrá lett az ágyban” (299). A
valakin vagy valamin úrrá levés tapasztalata úgy tűnik, mind Jan-
csi, mind Anna cselekvéseiben motiváló erőként hat, és mindez a
megszólalások és a narráció beszédaktusaiban realizálódik. Édes
Anna ezzel a megszólalásával pedig nem feltétlenül Jancsi, hanem
mintha a „hajnal urává” válna, ebben a napszakban már ő irányít-
ja a (beszéd)cselekvéseket. Ez a viselkedési attitűd vezet el a re-

¹¹ HALÁSZ Hajnalka, *Szöveg-test/ (szó)beszéd. Az Édes Annáról*, Alföld, 2006/2.
71–88.

¹² BÓNUS Tibor, *I. m.*, 512.

gény végi „motiválatlan” cselekvéshez, az úr–szolga-viszony, a kiszolgáltatottság és uralkodás motívumainak megfordulásához. Ehhez a fordulathoz azonban még egy állapot vezet el, melyet a hajnali állapot hív elő: a részegség. Egyfelől a bódulat állapota a szerelmi aktusban, mely Anna számára egyszerre bűnös, szennyes és egyszerre gyönyörű bódulat (mint a részegség és mint Jancsi vágyakozása). Anna „részegsége” a szövegben azzal a fáradtsággal, kimerültséggel kerül párhuzamba, melyet hajnalban érez:

Most érzett először fáradtságot, valami oly *részeg* kimerültséget, hogy esténként, mikor elvégzett, nem is bírt mindjárt lefeküdni, hanem ide-oda járkált, karjait lóbálva, a vállára csapkodva ment-ment a folyosóra, onnan vissza, benyitott a szobába, a szalonba. Vízyné egyszer már az ágyból rá is szólt, hogy mit keres a sötétben.

Anna összeresztette. Nem tudta, hogy mit keres, azt se tudta, hogy mi van vele. (322)

Ennek a két motívumnak az összekapcsolása vezet el a regény cselekményének végéhez, az elbódult, önkívületi állapotban elkövetett, látszólag motiválatlan (hajnali) gyilkossághoz. A kihallgatáson is a részegség utáni (kijózanodott) állapot egyik jellemzője mutatkozik Annán: nem emlékszik az esemény részleteire, nem tudja megokolni cselekedetét. Ha tehát motivikusan, nyelvi szinten próbáljuk megragadni a gyilkosság motivációját, akkor a regényszöveg által felépített motívumrendszer maga adja meg az egyik lehetséges indokot. A hajnal-metafora, mint azt láttuk, Anna képi megjelenítésével párosul (szeme, mint a Balaton vize hajnalban); majd ez a képi megjelenítés átíródik Annának mint cselednek a cselekvésére, amely „tökéletes cselédként” determinálja őt. A tökéletes cselédként való létezés pedig további behatárolt cselekvésmódra kényszeríti Annát. Ez a determinált cselekvésmód a Jancsival töltött hajnali együttlét során fordul meg először, ahol is felszámolódik az az úr–szolga-viszony, mely nappal azonban ugyanúgy visszatér. Jancsi további „csábítása” is arra terelődik, hogy Annát biztosítsa arról, hogy ebben az állapotban létezhet tovább:

Letérdelt eléje, a padlóra feküdt, arról mesélt, hogy éjfélkor, mikor az egész ház alszik, kiszöknek a kertbe, az orgonabokrok és kőrisfák között hajnalig kóborolnak, meg hogy este majd kocsit fogad, kihajtatnak a vámon túl, egy külvárosi csapszékben vacsoráznak...(304)

A nappal visszatértével azonban ez az állapot nem maradhat fenn, és ez a kettős lét – a hajnalon való uralkodás emléke és képzete, továbbá a nappali alávetettség – taszítja Annát a részeg állapotba, amely már nem a tiszta és boldog részegséget, hanem a rosszullet állapotát viseli magán. A hajnali létmódjára visszavágyó hősnő hajtja végre a gyilkos tettet. A regény utolsó hajnalában végleg felszámolja a házban fennálló úr–szolga-viszonyt, és a regényszövegben kiteljesedik Annának immár a hajnal által meghatározott jelentésvilág felől kiépülő története.

III. A 'hajnal' és a 'meghajlás' motívumának továbbvitele a versnyelvben

A prózanyelv és a versnyelv poétikai sajátosságai

Azt már láthattuk tehát, hogy a hajnal metaforája hogy képes egy jellem megformálására és a hős korábbi cselekvőképességének megfordítására, milyen módon vonul végig ez egy prózai szövegben, és hogy építi fel lépésről lépésre önnön szemantikai egységeit.

A prózanyelvi metafora legsajátosabb eljárása az, hogy a regényre olyannyira jellemző fogást, a leírást úgy működteti, hogy a részletezett világ a főhős alakmásával váljon. Lássuk továbbá, milyen eszközök állnak rendelkezésére a versben, mennyiben más eljárásokkal találkozhatunk a *Hajnali részegség* elemzése kapcsán. Ha a prózanyelvi metafora mellett a versnyelvi metafora ugyancsak sajátos működés módjára vagyunk kíváncsiak, akkor azt fedezhetjük fel, hogy a lírai alkotásban a figuralitás elsődlegesen nem szemantikai, hanem hangzásbeli viszonyra épül. A versszöveg sokkal látványosabban és tömörebben képes megjeleníteni egy motívum, metafora átalakulását és a szövegvilág felépítésének folyamatát, mint ahogyan azt a próza teszi. Ráadásul van egy

olyan eszköze, amely képes a szemantikai mezők redukált összevonására a sorvégi pozícióba való helyezéssel – a rím. A *Hajnali részegség*ben megjelenő rímkompozíciók (amelyek legtöbbször három–négy, de akár öt sorvéget határoznak meg) olyan eljárást eredményeznek, amelyek a címbe foglalt szót, a hajnalt és annak szemantikai jelentésmezőit elemeire bontja, s az egész szöveget felépítő átalakító folyamatba illeszti. A lebontott elemek kapcsán pedig új jelentések nyílnak meg. A paronomázia¹³ segítségével a versnyelv még látványosabbá tudja tenni a nyelv által szolgáltatott játékokat, kiemelve ezzel a hangalaki, szemantikai változások fontosságát.

Az alba (középkori) műfaj (modern) szövegformáló ereje

A *Hajnali részegség* műfaji archetípusát alkotó szó, az alba dal neve alkotja az egész alkotás gyökérmetaforáját. A vers költői szövegvilágának legfontosabb meghatározóit ennek a névnek a hangzásbeli változatai építik fel. Amíg a prózaszövegben a hajnal a hős alakmásként határozható meg, addig a versnyelvben a hajnal, a középkori költői műfaj felelevenítésén és megújításán (!) keresztül sajátos költői beszédmóddá válik. Az „alba” szó legfeltűnőbbben a „hajnalba” kifejezésben tűnik fel, amely grammatikailag feltűnően helytelenül használva jelenik meg a szövegben a -ban helyhatározó -n betűjének leghagyásával: „és most világlott fel értelme ennek/ a nagy titoknak, hogy a mennynek/ tünderei *hajnalba* hazamennek / fényes körútjain a végtelennek”. A „hajnalba” kifejezésben a versnyelvi olvasat egy tautologikus szóösszetételt ismerhet fel, ugyanis az „alba” szó latinul ’hajnalt’ jelent. Az „alba” szó hangalakja a versszöveg minden tematikus rétegén végigvonul. A címszóban való megjelenése után első helyen a *térkép*-zésben játszik meghatározó szerepet: anagrammatikusan az „*ab-lak*” szóba íródik bele. Másodsorban a már idézett sorokban az *idő* megjelölésének kifejezésében: *hajnalba*. A tér és idő által felépített szemantikai kör létrehozza a vers egyik legmeghatározóbb „jele-

¹³ JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika* = J. R., *Hang-jel-vers*, Bp., Gondolat, 1972 (229–276), 263.

netét”, így „*a báterem*” megjelenésével, és annak leírásával metaforikus szintre emeli a hangalakot. A vers végére egyfelől az alba dal nevének hangalaki felidézésével, másfelől annak a modern magyar líra hagyományba való illesztésével egy sajátos beszéd kialakításáig jut el a beszélő: „*fölkiabáltam*”. A kiabálás performatívuma által pedig a költői beszédmód tematizálásáig jut el a költemény. A költői műfaj (hangalaki és tematikus) felidézésével a megújított alba dal beszédmódját és formáját mutatja meg a költemény. Első elgondolásra talán asszociatív hatást kelthet az alba műfaj és hangsor feltételezése a *Hajnali részegség*-ben. Ha azonban végigkövetjük, hogy maga a versszöveg ezt az előfeltevésünket mennyiben igazolja vissza – és ezt a visszaigazolást tartjuk a megértés folyamatában feltárló jelentések egyetlen érvényességének –, akkor érvényesként léphet föl e megközelítés is.¹⁴

A lírai műnem mibenlétét a XX. század elméleti megközelítései a megszólaltatás, megnevezés, arc- és hangadás műveleteinek működtetésén keresztül gondolják el. Jonathan Culler – Paul de Mant követve – azt mondja: „a líra a személyes megnyilatkozás fiktív utánzása, így egy szekvenciát líraiként értelmezni annak a kiderítését jelenti, hogy ki beszél, milyen helyzetben, milyen vonatkozásban, milyen hangnemben – ami végső soron a beszélői magatartások teljes komplexitásának artikulációját célozza, amint a kihallgatott beszéd hangnemében feltárló”.¹⁵ Továbbá a líra talán az egyetlen olyan műnem, amely „képes az idegen beszéd sajátként való megszólaltatására”.¹⁶ Az alba középkori költői műfajának egyik fő jellemzője (a trubadúrköltészetén belül) egyfelől

¹⁴ Heideggernek a megértésben szerepet játszó előzetesség-struktúrájának feltételezésével Gadamer is amellet érvel, hogy előítéleteink annyiban legitimek az „állandó újravázolás” során, amennyiben a megértendő dolog azt visszaigazolja. GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003², 301.

¹⁵ CULLER, Jonathan, *Líraolvasás = Figurák. Retorikai füzetek I*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, (119–133), 120 (deKON könyvek).

¹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. Lírai művek befogadásának kérdéseiről* = K. SZ. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998 (30–45), 43 (Alföld könyvek).

az, hogy egy hajnalban elhangzó költemény, másfelől annak valamósos formája, és nem utolsó sorban a búcsú, az elválás aspektusa.¹⁷ A vers további elemzésében arra teszek kísérletet, hogy az alba dal e jellemzőit kimutassam a *Hajnali részegség* formai és nyelvi-retorikai szintjein, és azt vizsgálom, hogy mindez miként illeszkedik a fentiekben leírt műfajváltásba Kosztolányi életművén belül.

Napszak, beszédaktus aktus

A vers felütésében a beszélő először is megjelöli a vers tárgyát „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád. / Múlt éjszaka – háromkor – abbahagytam / a munkát”. A rámutatás egy közelre mutató névmással történik meg, nincs megnevezve a tárgy, akár csak a megszólított („néked”), csupán az időpont. Az aposztrophé eszközével a beszélő létesít egy beszélgetőtársat¹⁸ – aki a helyzetszerű rámutatás által jelenlevővé van téve –, aki azonban nem képes válaszadásra. Míg egy prózaszövegben ilyenkor a megszólított esetleg képes lenne arra, addig a versnyelv erre nem nagyon ad lehetőséget, de létrehozza a lírai olvasás kritériumaként meghatározható én–te-szituációt, a monologikus beszéd „kihallgatását”.¹⁹ Továbbá a deixis által létrehozott beszédsszituáció az írott szövegről a hangzó szöveg (a hang) médiumára tereli a figyelmet – amely a líra jellegzetessége a prózaszövegekkel szemben. Eisemann György ezt továbbgondolva ezt írja: „A *Hajnali részegség* felütése – eleve a mondásra, beszédre hivatkozva – sem feledkezik el önnön írásos mivoltáról, sőt, a betűk megismerésével mint a látás-látottság reláció megfordításával jelenti be alanyának szövegfüggőségét. »Az, amit írtam, lázasan meredt rám.« Beszélőt és beszédét így teremti a szöveg, így válik nyelve médiumának bennefoglaltjává. Képzelőereje pedig éppen

¹⁷ Vö. a távoli szerelem költészetének koncepciójával: SZABICS Ime, *A trubadúrok költészete*, Bp., Balassi, 1995, 81–91.

¹⁸ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000, 3., 370–389.

¹⁹ DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = D. M., P., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Tamás, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., O siiris, 2002, 369–394.

ezért önálló-szólamszerű artikulálásra képtelen, merőben mechanikus zúgásként lendül mozgásba: »a gép zúg az agyban / zörgött tovább, kattogva-zúgva nagyban«²⁰

A beszélő által végrehajtott odafordulás, és a beszédszituáció „résztvevői” a versben előforduló deixisek által ugyan megragadhatók, de ugyanakkor a költeményen belül meg is változ(hat)nak. A vers első szakaszaiban megszólított „Te” nem azonos a vers végi egyes szám második személyű megszólított megszólításával, amely már így önmegszólításként értelmezhető.²¹ A versbeli beszélő tehát anélkül, hogy választ kapna, elkezd mesélni, és ez a *Hajnali részegség* fiktív párbeszéd-szituációja által felépített formai kompozíció egyik sarkalatos pontja: a beszélő elbeszélővé válik. A versnyelv redukciós eljárása azonban – a sorvégi helyzetbe szerkesztett, és így egymással szemantikai, hangalaki kapcsolatba került rímelő szavakkal, és a paronomázia által összevont szóalakokkal – képes látványosabban megjeleníteni egy szövegvilág felépülési folyamatát. Továbbá, a fiktív párbeszéd létesítése a megszólítás (apostrophé), és arc-adás alakzata (prosopopoiia)²² – melyek működtetését a líra alapjaiként határoztunk meg – a versnyelvi megszólalás lényegiségét emeli ki. Northrop Frye pedig a lírai alkotást így látja: „asszociatív folyamat, nagyrészt a tudatküszöb alatt megy végbe mint paronomássziák, hangkapcsolatok, többértelmű értelemkapcsolatok és emlékkapcsolatok ör-

²⁰ EISEMANN György, *A késő romantikus magyar líra*, Bp., Ráció, (megjelenés előtt). A beszédképtelenség kérdésköre itt kapcsolódhat Bónus Tibor idézett *Édes Anna*-elemzésének egyes fejezeteivel is. A két – egymástól független – műelemzés továbbá a „vendéglélet” tematizáló részleteik összecsengésében is arra mutathatnak rá, hogy a két szövegnek vannak kapcsolódási pontjai az életművön belül.

²¹ Az alábbi változásokról *A 12 legszebb magyar vers* elnevezésű konferenciasorozat *Hajnali részegség*-ről szóló ülésén beszélt Horváth Kornélia.

²² MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében = Figurák. Retorikai füzetek I.*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 87–118 (deKON könyvek).

vénylése, és nagyon hasonlít az álmodásra. Ebből emelkedik ki a hang és az értelem kifejezetten lírai egysége”.²³

A *Hajnali részegség* első szakasza tehát rámutatással indul, megjelöli a versszöveg témáját, amelyről még nem tudjuk meg, hogy micsoda – csupán egy „beavatott szem” láthatja. A következő szakaszok azonban azt mutatják, hogy az olvasó maga kell, hogy a beavatott pozíciójába kerüljön. Ezt a beavatást hajtja végre az első négy szakasz. A második szakasz a módra való rákérdéssel indul: „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam...?”. Az első szakasz egy belső, saját világ felépítéseként interpretálható az alábbi (sorvégi rímhelyzetbe helyezett) jelentésképzésekkel: *agyban* – *nagyban* – *ágyon* – álom átalakulás, mely a fizikálisan felfogott belsőtől (agytól, elmétől) a szubjektum intim teréig, az ágyig jut el. Majd tovább megy, és az ember legbelsőbb, legsajátabb teréig, saját, öntudatlan jelentésképzésének aktusáig, az álomig fejt ki a hangalakot. Az „álom” szemantikája összekapcsolja az agyat mint a biológiai belső teret és az agyat mint a társadalmilag felfogott belső teret, ugyanis az álom a kettőben együtt keletkezik. E belső világ, az otthon első nyelvi megjelenítése is itt foglal helyet a versben a „fészek” szó kapcsán, és ennek hangalakja hívja elő a „részeg” állapotot és a „kinézele” cselekvést. A szakasz utolsó sora az ebből a belső világból való kitekintést hívja elő az ablak szemiotikai megközelítésével – mint a külső–belső világ határával.

A második szakasztól a beszélő ennek a belső világnak a részesévé próbálja tenni a hallgatót: „Te ismered a házam, / s ha emlékezni tudsz a / hálószobámra, azt is tudhatod, / milyen szegényes, elhagyott / ilyenkor innen a Logodi-utca, / ahol lakom”. Ekkor a beszélő megismétli az ablakon kinézés aktusát, de megváltozik annak cselekvője. Már nem a beszélő teszi meg, hanem a megszólított: „Tárt otthonokba *látsz* az ablakon”. A belső világból kitekintve azonban először nem a külső világ tapasztalható, hanem más belső világok. A harmadik szakasz végén egy harmadik költői eszköz, a felszólítás jelenik meg: „ébredj a valóra!”

²³ FRYE, Northrop, *Az asszociáció ritmusa: líra = F., N., A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998 (233–244), 234.

Az alvó szem felnyitására szintén egy hangalaki átváltozás az eszköz: *keltőóra – valóra – alóla – róla – állat óla*. Az óra mint ember által alkotott tárgy az idő szubjektivitásának problematikáját hozza elő, ebből következik a valóság problematikája. Az „álmodva felépített” belső világ pedig a fészek/doboz/ketrec után állat ólává válik. Míg az előző nyelvi átváltozás az emberi lét és az ember élete során létrehozott dolgok mulandóságát fejezi ki, addig ebben a szakaszban ennek ellenpólusaként az égbolt jegyeinek nyelvi átalakulása található, mely lassan interiorizálódik a személyes térbe: *derűs ég – nagyszerűség – bűség; égbolt – „egészen úgy, mint hajdanába rég volt” – kék folt – szétfolyt*. A szakasz a „de” ellentétesen hasonlító kötőszóval kezdődik, és azt is láthatjuk, hogy ellentétben az emberi elesettséggel, az ég maradandó (emberi mértékhez viszonyítva örök) nagyszerűsége van benne megjelölve. Nyelvi metaforikus síkon azonban ezek a jellemzők lassacskán átíródnak az ember dolgaira is. Az ellentétes hasonlítás helyett az „egészen úgy” hasonlító bevezetést láthatjuk az emberi mértékben értett „hajdanába rég volt” kifejezésben (melynek hangalakja a hajnal hangalakját idézi fel), a paplan kék foltjában, az írás aktusában. Ezek a csillagok pedig ugyanúgy „nézték Hannibál hadát”, mint ahogy „most néznek engem, aki ide estem / és állok egy ablakban Budapesten”. Újra megismételve az ablakban állás szituációját, a külső, végtelen világ belsővé tételével kerül a beszélő igazán euforikus, részeg állapotba. Az eufóriát pedig fokozza az „égbeli bál” felfedezése, az hogy ennek részese lehet.

Az égi bál hajnali megfigyelése arra készteti a beszélőt, hogy a nézésből szólás legyen: „csak bámultam addig. / Egyszerre szól-tam”. Ez a szólás egy másik hangalaki-jelentésbeli átváltozást hoz felszínre, mely arra hívja fel a figyelmet, hogy ami körülvesz minket, az nem csupán saját felépített kis világunk, mert az halott („A ház is alszik holtan és bután”), hanem az égbolt, mely él: *ke-restél – estél – deres tél – rest éj – estély*. Az, hogy „est”-ből „estél” lesz, és az „éj”-ből „estély”, az „él” szóalakot lopja bele a szavakba, és arra tereli a figyelmet, hogy az *est él*. A felismerés itt következik be, a címbe foglalt két szó szemantikája pedig megváltozik. A vers elején az est és a hajnal az a stádium, amelyben vak

az ember, alszik ugyanúgy, ahogy a körülötte levő világ. Az, hogy az ablakon kinézve először az ember nem az élő hajnalt pillantja meg, hanem a többi alvó embert, megtartja ebben a nézetében. A részegség pedig szintén ezt az állapotot ismételné meg tautologikusan. A vers második része, a hajnal megfigyelése és a titok megnyílása után átértékeli ezt. Az ébren levő ember az élő hajnalt is megpillanthatja, a nézésből pedig egy idő után szólás, a „*rest éjből*” „*est él*” lesz, a minket körülvevő belső, halott világból külső élő világ, a múlandóságból végtelen. Az élő világ megtapasztalása készíti a beszélőt a vallomás megtételére: „bevallom néked megtörtötten”. A vallomás pedig a hajnal által készített cselekvésre vonatkozik. A felismerés (heurézis) hatására a „hajnal” hangalakjából „hajlás” lesz: „bevallom néked megtörtötten, / földig hajoltam, s mindezt megköszöntem”.

Az utolsó szakasz megismétli a hallgatótárs megszólítását: „Nézd csak”. A tökéletesség megtapasztalása arra készíti a beszélőt, hogy ezt megossa mással. A meghajlás aktusa így nem a fizikai cselekvést fogja már jelölni, hanem azt, hogy: „dalolni kezdtem ekkor az azúrnak”. A vers tehát a hajnal által készített meghajlás eredménye, mellyel mások számára is megtapasztalhatóvá teszi az *azúrt* (mely a tökéletesség szimbóluma) és *az Urat*, „melynek vendége voltam.”

A versnyelv eljárásaival felépített lírai beszéd, mint látható más eljárásokkal hajtja végre a hajnal-metafora költői-nyelvi kifejtését, mint ahogy azt a próza teszi. Az idő megjelölésével egyfelől felszínre hozza a hajnal mint napszak konnotációit, másfelől annak hangalakját kiterjeszti a vers egyéb szintjeire is. A napszaktól egy költői műfajt megnevező szó (alba) hangalakjának és tematikus jellemzőinek felidézésén keresztül beszédaktus lesz. Ez a váltás a beszélő diszpozíciójának következetes átalakulásában mutatkozik meg: a kezdeti nézésből szólás lesz, egy saját beszéd megtalálása és a vallomás megtétele. A beszédaktusból pedig a versszöveg végére aktus lesz, a hajlás aktusa. Mindezt az átalakulást a nyelvi elemek szemantikájának felfüggesztésével és azok új kontextusba helyezésével éri el. A jelölő és a jelölt konvencionális kapcsolatát felfüggeszti. A versnyelv a paronómázia és rím segít-

ségével már képes a szemantikailag távol eső elemek összekapcsolására a hangalaki egyezésben. Továbbá a *Hajnali részegség* egyik alapszituációja, az ablakban állás egy határhelyzetet is hivatott kifejezni, amely a *Számadás*-kötet számos versére jellemző. Az alba dalok utolsó jellemzőjeként emlegetett búcsú is ehhez az aspektushoz kapcsolható.

Ami tehát azonosnak mondható a két eljárásban, az, hogy a hajnal-metafora átalakulásával és szemantikai innovációjával párhuzamosan mindkét esetben a cselekvés és a gondolkodás alapjainak megváltozása figyelhető meg. Anna a hajnal jegyeinek felvételével alapjellemét változtatja meg, felszámolja önnön alávetettségét. A *Hajnali részegség* beszélőjének pedig a szemlélete változik meg önnön létéről, az őt körülvevő világról, és ezáltal változik meg cselekvése. A nézőből daloló lesz; a hajnal nézéséből pedig hajlás lesz, a hajnal (újfajta) megírása, cselekvő megköltése.

A HAJNALI RÉSZEGSÉGRŐL, A „HOSSZÚ VERS”-RŐL ÉS AZ ESZMÉLKEDŐ „FÉLHOSSZÚ VERS”-RŐL

(*Pomogáts Béla tanulmánya és a „hosszú vers” koncepciója*)

A „hosszú vers” terminus jelentéstartalma, használati szabályrendszere a magyar irodalomértésben meglehetősen bizonytalan. Pomogáts Béla szerint az elbeszélő karaktert bonyolultabb, „lírai” jellegre cserélő „hosszú vers”-et az avantgarde költészet hozta létre a XX. század kezdetén¹, s a mitologikus irányokba tájékozódó harmadik Nyugat-nemzedék újíttotta fel a harmincas évek közepén, negyvenes évek elején. A harmadik nemzedék költői közül Pomogáts Radnóti Miklóst, Weöres Sándort, Jékely Zoltánt, Hajnal Annát, Rónay Györgyöt és Kálnoky Lászlót említi név szerint, de illusztratív „hosszú vers”-ként csupán egy későbbi költeményt nevesít, az 1952-es *Mahrub veszését*. A „műfaj” további fejlődését az irodalomtudós Juhász és Nagy munkásságához kapcsolja. „Weöres Sándor a mitologikus költészet szolgálatába állította a »hosszú vers« alakzatát, s a mitologizmus mint szemléleti forma és kifejezésmód a továbbiakban is megszabta a terjedelmesebb lírai költemények helyzetét. A mitologikus szemlélet és a mitologikus kifejezésben megnyilatkozó költői személyiség azonban jelentős mértékben átalakult. A mitologikus »hosszú vers« elsősorban a felszabadulás után fellépő népi nemzedék, kivált Juhász Ferenc és Nagy László műformája lett. Mégpedig az ötvenes évek közepén, a magyar társadalom újabb keletű válságának körülményei között. Ez a válság a szocialista átalakulást hátráltató és a szocialista intézmények kifejlődését akadályozó

¹ Az irodalomtörténész az avantgárd „hosszú vers” illusztratív példájaként Blaise Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája* és Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című költeményeit említi meg. (POMOGÁTS Béla, *Sorsát kereső irodalom*, Bp., Magvető, 1979, 464.)

szektáriánus dogmatizmus következtében uralkodott el a társadalmi lét és a szellemi élet körén” – fejtegeti Pomogáts.² Az irodalomtörténész az ötvenes években írott Juhász Ferenc-i, Nagy László-i versek közül *A tékozló országhoz* és a *Gyöngyszoknyához* fűz értelmezői kommentárokat, a *Gyermekdalokról* már csak pár sorban ír, a „hosszú énekek”-hez sorolt további műveket, *A vásárnap gyönyörét*, a *Havon delelő szivárványt*, a *Búcsúzik a lovacskát*, *A Zöld Angyalt* és a *Menyegzőt* pedig éppen csak cím szerint említi.

(Dilemmák, kérdések a „hosszú vers” körül)

A „hosszú vers” és a mitológikus számvetés (e szűk tizenöt oldal terjedelmű tanulmány) a kritikus olvasóban számos kérdést vet fel a terminus alkalmasságával s a Pomogáts Béla-i fogalmi rekonstrukció mikéntjével, hogyanjával kapcsolatban. Bizonyos szempontból már maga az összegző étosz is problematikusnak tűnik. Kassák nagy poémája, Weöres Sándor *Mabruhja*, Juhász *Gyermekdalok*ja, nekem úgy tetszik, mind alaptörékvéseikben, mind történeti beágyazottságukban, mind alapvető kompozíciós vonásaikban túlságosan is különböznek egymástól, egyáltalán nem biztos, hogy érdemes őket egyetlen közös nevezőre hozni a „hosszú vers” fogalma által. Sőt, maga a Juhász Ferenc-i poézis is meglehetősen sokféle „hosszú vers”-et tartalmaz. A *Babonák napja csütörtök, amikor a legnehezebb* és *A tékozló ország*, a *Gyermekdalok* nemcsak a terjedelem, hanem a kohéziós erővonalak, a versépítés tekintetében is mérhetetlen differenciákat mutatnak.

De a „hosszú versek”-kel kapcsolatos alpművelet, a terjedelem meghatározása ugyancsak komoly dilemmákat vet fel, még akkor is, ha mechanikusan, „antipoétikusan” kalkulálunk, csak a sorok számát vesszük figyelembe, s a „méretességet”, nagyarányúságot implikáló egyéb tényezőktől (például az eszmélkedő, problémaszintetizáló, „létösszegző” teljesség versbeli igényétől) eltekintünk. Nemigen tudjuk, a „hosszú vers” megnevezést ötven vagy száz, több száz vagy ezer (esetleg több ezer) sornyi terjede-

² POMOGÁTS Béla, *I. m.*, 469.

lemre érdemes tartogatnunk, rendszeresítenünk. Pomogáts a terminust (Kenyerer Zoltánnal lényegében egybehangzóan)³ a több százsoros versterjedelem számára tartja fenn, de arra a jelentős különbségre már nem utal, amely a négyszáz soros *Mabruh veszése* és a sokkal-sokkal hosszabb *Gyermekdalok; A tékozló ország* között fennáll.

De vajon a „hosszú vers” címkét a több száz sornál rövidebb művekre nem is alkalmazhatjuk? Kétkedésünkben érdekes módon maga Pomogáts erősít meg bennünket, amikor a költemények átlagos hosszúságát latolva egyetértőleg utal Szerdahelyi István számításaira. Szerdahelyi szerint ugyanis „az Ady-vers átlagosan 24,8 sorból, József Attiláé átlagosan 22,4 sorból áll. Költeményeik zöme 6–40 soros, és 200 sornál hosszabb versük egyáltalán nem található.”⁴ Ha viszont e becslés igaz – és nagyon is igaznak látszik –, akkor a lírai versek körében már a hatvan–száz-kétszáz soros terjedelem is meglehetősen hosszúnak számít, s megfelelő címkét igényel. A harmincas évek Kosztolányi Dezső-i, Szabó Lőrinc-i, József Attila-i „szintézisverseire” például éppen e hatvan–száz soros terjedelem jellemző: Az *Egy egér balálára* (Te meg a világ) száztiz soros, az *Elégia* hatvanöt, a *Téli éjszaka* nyolcvanhat, a *Külvárosi éj* kilencvenegy.

Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila költeményei egyébként azt is jelzik, hogy az eszmélkedő magatartású, szintetikus igényű „hosszú vers” nemcsak a harmadik nemzedékre jellemző. Az idevonható példákat a második nemzedékhez tartozó Illyés Gyula „hosszú versei”-vel éppúgy szaporíthatnánk, mint Dsida Jenő harmincas évekbeli nagy kompozícióival, amelyeket Pomogáts érdekes módon egyáltalán nem említ. (*A reformáció genfi*

³ Kenyerer Zoltán Weöres Sándor költészetével kapcsolatban gondolkozik el a „hosszú vers” terminusán, s végül Richard Hoggarts meghatározását teszi magáévá a „hosszú vers” fogalmához a XX. századi világlíra „személytelenítő”, „objektívizáló” tendenciáit társítva: „A hosszú vers egy-kétszáz soros, vagy annál még terjedelmesebb, kötetnyi, könyvnyi lírai kompozíció, mely epikai és drámai elemeket is felhasznál és magába olvaszt, s megőrizve a lírai bensőséget, túlhalad az élmények személyes körén.” (KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Bp., 1983, 134.)

⁴ POMOGÁTS Béla, *I. m.*, 463.

emlékműve előtt százhatvanöt soros, a *Bartók* száztizenhárom, a *Kóborló délután kedves kutyámmal* háromszázharmincnyolc, a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* négyszázhetvenhárom.) De az említett költők hosszú (félhosszú) versei a „mitologikusság” pomogátsi differentia specificáját is problematizálják. Az *Egy egér halálára*, a *Külvárosi éj*, a *Bartók*; *A reformáció genfi emlékműve előtt* egyáltalán nem „mitologikus” versek, mint ahogyan nem hozható közös nevezőre a Weöres Sándor-i és a Juhász Ferenc-i, Nagy László-i „mitologizmus” sem.

(Király István, Kosztolányi és a „hosszú vers”)

A „hosszú vers” („hosszúvers” „hosszú ének”) terminus, látjuk, meglehetősen sok problematikusságtól terhelt fogalom. Király István 1986-os Kosztolányi-könyvében *A Hajnali részegség* által képviselt műcsoportról szólva, mégis különösebb aggály nélkül használja ezt a műfaji kategóriát.

„Mert ha vitatott is az elnevezés és fogalmi kör: egyértelműen elfogadott már az irodalomkritikai közgondolkodásban, hogy létezik egy jellegzetesen huszadik századi verstípus, amelyben a terjedelem egyben lényeges formai elem s így tartalmi kérdés is. S ha eltérő módon történik is még átmenetileg ennek a verstípusnak a definíciója: minden egyes meghatározási kísérletben a szokottnál nagyobb hosszúság mellett az erőteljes gondolatiság jelenik meg úgy, mint ami – közvetetten vagy áttételesen – az egyik legfőbb ismérv. Nem véletlen, hogy egy gondolkodásra készítő szituációval, a válság helyzetével kapcsolja össze a legtöbb poétikai-kritikai álláspont ezt a verstípust. Az eltűnt totalitást, a világ megbontott egységét, a felnövő hiányérzetet, Tandori szavával: a növvő vákuumot, »a bonyolultabbnak érzett világot« állítják oda mint életre hívót. Miképp Pomogáts Béla is rámutatott erre: a tízes évek avantgardjában, a megérzett krízisszituáció hírhozójaként jelent meg először a hosszú vers mint divatjelenség. Egy újabb válsághelyzetben a negyvenes évek első felében a Nyugat ún. harmadik nemzedékénél lett újból népszerű, s a szocializmus átmeneti nehézségei hajtották fel később az ötvenes évek irodal-

mában, elsőként Juhász és Nagy László művészetében, reprezentatív verstípusként. A polifóniára készítő belső bizonytalanság, érték-konfliktus szólalt meg többnyire rajta keresztül. [...] S tükre és záloga volt ennek számos hosszú vers is: a *Marcus Aurelius*, a *Számadás*, az *Esti Kornél éneke* s nem utolsó sorban a *Hajnali részegség*⁵

Király, látjuk, a pomogátsi gondolatmenetet veszi át, anélkül azonban, hogy annak problematikusságaira utalna. A tízes évek avantgarde-jának, „a szocializmus átmeneti nehézségei”-től terhelt ötvenes éveknek és a Nyugat harmadik nemzedékének „hosszú versei”-t mellérendelően sorakoztatja egymás mellé, és e sort egyszerűen kibővíti Kosztolányi „számadásverseivel”. A meghatározás a (polifóniára készítő) belső bizonytalanságot, értékkonfliktust elegendő differencia specifikának véelve, poétikai különbségekre egyáltalán nem utal. A Király István-i tipológiában eképpen ötven és százötven soros; rímes és rímtelen, szimmetrikus és szabálytalan szakaszolású, epikus történessort tartalmazó és a lírai hős szituáltóságát éppen csak jelző; a reflektív vallomássosságnak bőségesen helyet adó és a tárgyias, bemutató prezentációt következetesen érvényesítő darabok kerülnek egymás mellé. A kiterjesztő értelmezés szerint a változatos formájú, kötött verselésű *Miért borultak le az angyalok Viola előtt*, a hexameteres *Kóborló délután kedves kutyámmal*, a rímtelen *Most elbeszélem ezt a bónapot* éppannyira „hosszú vers”-nek nevezhető, mint a félrímek és páros rímek variációira építő, *A kacsalábon forgó vár*, a páros rímre alapozó *Bartók*, az *Egy egér halálára* vagy a változatos, „aszimmetrikus” versegységekből összerakott *Elégia*; *Külvárosi éj*; *Téli éjszaka*.

(A Hajnali részegség és a „hosszú versek”)

Egészítsük ki és pontosítsuk végtére Pomogáts és Király okfejtéseit; a „hosszú vers” sajátosságait úgy vegyük szemügyre, hogy közben a *Hajnali részegség* főbb karakterjelző vonásai is lehetőleg szóba kerüljenek! Először is fűzzünk néhány szavas kommentárt a szó szoros értelmében vett versterjedelemhez, a *Hajnali részegség*

⁵ KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., 1986, 280–281.

száznegyvenhárom soros hosszúságát mérjük más költeményekhez, s döntsük el, érdemes-e az 1933-as műre a „hosszú vers” terminust alkalmaznunk! A Juhász Ferenc-, Nagy László-i par excellence „hosszú versek” mindenesetre általában jelentősen felülmúlják a *Hajnali részegség* hosszúságát. A *Vers négy hangra, jajgatásra és könyörgésre átokétalanul* című Juhász-költemény háromszáthatvankilenc sor, a *Havon delelő szivárvány* négyszáznolcvankettő. De akadnak bőven több száz soros versek a harmincas évek költeményei között is: a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt*, mint már említettem, négyszázhatharminhárom sor terjedelmű. Sőt, ez ügyben akár Kosztolányit magát is példaként citálhatjuk. A *Bús férfi panaszai* című, 1924-es kötetben szereplő *Most elbeszéltem ezt a hónapot* című mű háromszáztíz sor terjedelmű. E példa azonban párját ritkítja; a vers zeneiségére és intenzitására oly kényes Kosztolányi számára már a hatvan-száz sor is kivételesen nagy terjedelmet jelent. Szintetikus, összefoglaló igényt keltő költeményei is legfeljebb ilyen hosszúságúak: a *Halotti beszéd* ötvenkét sor, a *Marcus Aurelius* hetvenhárom, az *Esti Kornél éneke* (a maga lehetővékony, két-, nyolcszótagos soraival) kilencven. Kosztolányi *Hajnali részegségét* tehát nevezhetjük éppenséggel „hosszú (vagy félhosszú) vers”-nek, de ez esetben ne a nagy kassáki poémára, ne a *Mabruh veszésére*, még csak ne is a juhászi „époszok”-ra, a Nagy László-i „hosszú versek”-re gondoljunk, hanem Szabó Lőrinc, József Attila, Illyés Gyula rövidebb számításverseit tartsuk szem előtt.

Az ökomenikusabb forma, a rövidebb terjedelem (a nem-additív, centripetális kompozíció) mellett a Szabó Lőrinc-i, József Attila-i, Kosztolányi Dezső-i „hosszú vers” egy másik specifikumára is mutassunk rá! Juhász Ferencnél és Nagy Lászlónál a ropant terjedelmű versek sorát a krízisérzékelő kétségbeesés formáló ereje hívja életre az ötvenes-hatvanas években. A költeményekben egyértelműen a váteszi attitűd dominál, a vershőst fennkölt heroizmus, tragikus, küzdő pátosz jellemzi. A számvetés, a helyzetmeghatározó igény, a válságérzés a Szabó Lőrinc-i, József Attila-i, Kosztolányi Dezső-i hatvan-száz soros „hosszú versekben” is jelen van, de e költemények a patetikus-váteszi

modulációhoz képest a tárgyias fegyelem, az elégikusság attitűd-jeit, árnyalatait képviselik, jelenítik meg. A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt*, pláne, az örömteli játékosság atmoszféráját sugározza. A krízisérzékelés itt is evidens (a világ a krisztuskövető szellemi ember igényeihez képest antagonisztikusan másnak, átfomálhatatlannak mutatkozik), de a bőven ömlő életöröm, a minduntalan felfakadó tiszta humor átjárja a verset. Aligha véletlen, hogy a Viola-versben a szabályozott sor- és strófaszerkezetek felbomlása nemcsak hogy nem következik be, de a mű éppen ezek fergeteges, játékos-ironikus kavalkádjára épít: a keresztrímes hexameter, a tercina, az aszklepiadészi strófa és a hosszabb-rövidebb ütemhangsúlyok humoros egybejátszatása, a játékos-ironikus alakoskodás jelenléte, a rímjátékok messzemenő kihasználása a „szöveg öröme” jelenítik meg; lépten-nyomon valamiféle vidám, kedves (és mellesleg minden tudakosságtól mentes) metapoétikát prezentálnak.

A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* szimmetrikus strófaszerkezetei mindazonáltal a József Attila-i, Kosztolányi Dezső-i „hosszú versek”-kel egybevetve kivételes jelenségnek látszanak. A harmincas évek jellegzetes „hosszú versei”-ben (és Illyés Gyula negyvenes-ötvenes évekbeli rokon költeményeiben) a szabályos strófák felbomlanak, a versegységek nem a szimmetrikus ismétlődés elve alapján, hanem az eszmélkedés, a kontempláció hullámzó logikája szerint tapadnak össze, a rímszerkezet és a sorhosszúság változó karaktert mutat. A *Téli éjszaka* leghosszabb egysége tizenhárom soros, az *Elégia* öt és tizenkét sor közötti részekből áll össze. A *Hajnali részegség* tizenegy szakra bomlik. Az első rész tizennyolc sorból áll, a második nyolc, a harmadik húsz, a negyedik tizenöt soros, majd négy, húsz, huszonkettő, hét, kilenc, nyolc és tizenegy sornyi részek következnek. A sorok alap-hosszúsága tizenegy szótag, a vers tehát e téren (szándékoltan) meg sem közelíti az *Esti Kornél éneke* evidens zeneiségét, amelyet ott a nyolcasok, négyesek, poentírozó kettesek hoznak létre. A verszene által megteremtett költőiséghez oly makacsul ragaszkodó alkotó a sorokat mindössze a hatodik és különösen a hetedik részben, az égi bál megjelenítésekor rövidíti le. A hetedik rész

huszonkét sorából mindössze kilenc marad tizenegy szótagos, a két kilences mellett kettő hetes, nyolc ötös és egy hármas szótag-számú sor is felbukkan az egységben, s a hosszabb-rövidebb sorokban a jambus metruma is töretlenül érvényesül. „Egy csipke-fátyol / látszott, amint a távol / homályból / gyémántosan aláfol, / egy messze kéklő, / pazar belépő, / melyet magára ölt egy drága, szép nő / és rajt egy ékkő / behintve fénnel ezt a tiszta békét, / a halovány ég túlvilági kékét, / vagy tán egy angyal, aki szűzi / szép mozdulattal csillogó fejékét / hajába tűzi / és az álomnál csendesebben / egy arra ringó / könnyűcske hintó / mélyébe lebben / s tovább robog kacér mosollyal ebben, / aztán amíg vad parripái futnak / a farsangosan lángoló Tejutnak / aranykonfetti záporába sok száz / batár között, patkójuk felsziporkáz.” („Kosztolányi eszménye a közvetlen megszólalás, a magával ragadóan dallamos versritmus, a tiszta, érthető beszéd és mondatszerkezet, a szellemes, telt rím [...] szinte figyelmen kívül hagyta a világirodalom modern és régebbi áramlatait [...] makacsul csak saját ízlésére hagyatkozott [...] díszestül együtt akarta egészen természetessé varázsolni a költeményt [...] – jellemzi a költő verselését-alkotásmódját – Ferencz Győző *Kosztolányi verseléséről* című kitűnő tanulmányában.⁶)

A legerjedelmesebb Kosztolányi Dezső-i költemény, a háromszázötven soros *Most elbeszélem ezt a hónapot* rímtelen, és nem tartalmaz rímeket az 1929-ben született *Marcus Aurelius* sem. A *Halotti beszéd* és az *Esti Kornél éneke* páros (és ölelkező) rímfajtákra épít. Az eszmélkedő, válságkifejező „hosszú vers”-et mindazonáltal, mint említettem, leginkább a szabályos rímformákat elvető, a rímet a prezentáció és a meditáció logikája szerint váltogató versépítés jellemzi. E logika gyakran olyan erős gondolatrítmusokat hív életre, hogy az intenzív rím is fölöslegessé válik. Az *Elégia* és a *Téli éjszaka* rímelve határozottan visszafogott, ritkított, tompított, egy-két szótagnyi terjedelemre szorított. Telten / lelkem, alacsonyan / leng, nem suhan, követve / eredettedre, ég alatt /

⁶ FERENCZ Győző, *Kosztolányi verseléséről* = *Számadás. Kosztolányi Dezső születésének 100. évfordulóján*, szerk. FRÁTER Zoltán, Bp., 1985, 80–81.

tűzfalak, tömény / szíven, A nyár / ellobbant már, felett / remeg, vidék / lég / üvegét, darab / szalag / fönnakad, oldalán / ágbogán – idézhetem meg a két vers első két szakaszának rímeit. Ugyanakkor könnyen beláthatjuk, hogy e kötetlen, a gondolat és a prezentáció logikája szerint változó rímelés nagy feladat elé állítja a költőket. A rím kiemelő szerepét a kifejtés logikájához kell illeszteni, s a poentírozó erőt, amely kiszabadul, megsokszorozódik, szervesen, koncepcionálisan kell alkalmazni; a sorróvidítéseknek, rímváltásoknak, rácsapásoknak az eszmélkedő gondolat csomópontjain – és csakis ott – szabad elhelyezkedniük.⁷ Rímrítikításról a *Hajnali részegséggel* kapcsolatban természetesen nem beszélhetünk; a versre a páros, az ölelkező és a bokorrímek kombinációja jellemző. A rímelés mindazonáltal időnként visszafogottabb, tompítottabb, mint ahogyan azt Kosztolányitól megszoktuk. Különösen így van ez az első három egységben, a prózai ön bemutatás és környezetbemutatás strófáiban. A rímjátékszerű „balga szókkal” / „altatókkal” kádencia itt csak kivételes, s az „ágyon” / „álom”, „Minden” / „ingben”, „lakom” / „ablakom”, „dobozba” / „álmódózva” típusú rímek akár a József Attila-i „hosszú versek” rímtechnikáját is eszünkbe juttathatják. Ám a látomás erősödésével, az eksztatikus emelkedettség kialakulásával párhuzamosan a rímek is megsokszorozódnak, „megjavulnak”, egyre kosztolányiasabban csengenek: rég volt / kék folt, ide eszem / Budapesten, homály mély / a báléj, óriása / glóriása, kéklő / belépő / szép nő / ékkő, szűzi / tűzi, húrnak / azúrnak.

A Szabó Lőrinc-i, József Attila-i, Illyés Gyula-i, Vas István-i „hosszú versek” a helyzetrögzítés, az epikus történelem és a lírai reflexió elemeit más-más arányban vegyítik egymással. A versekben dominálhat a határozott időbeliségben előremozgó történet,

⁷ A rímekről, rím- és ritmuskonstrukciókról szólva érdemes néhány szóban kitérnünk a *Babonák napja csüttörtök, amikor a legnehezebb* című költeményre is. A József Attila-i, Kosztolányi Dezső-i eszmélkedő „hosszú versek”-kel leginkább rokon Juhász Ferenc-műben mind a rímek „minősége”, mind a rím- és ritmuskonstrukciók egybevetethetők az *Elégia*val és a *Téli éjszaká*ival. Az eszmélkedés átütő ritmusaitól uralt *Babonák napja*... ragrímek és „rossz asszonánok” pilléreire épül, s a rímformációk szabadon, a gondolat logikájához rendelten váltakoznak benne a kiemelés, poentírozás „kényszerét” folyamatosan érvényesítve.

s ehhez képest a reflexió kisebb mértékű lehet, vagy akár teljesen el is maradhat. A fentebb említett Kosztolányi-vers, a *Most elbeszélem ezt a hónapot* című költemény a kicsi Ádám betegségtörténetét meséli el, a gyógyulás hosszadalmas processzusát időrendben megjelenítve. A költemény (én-elbeszélést megvalósító) lírai hőisével kapcsolatban felismerésszerű, összegző, számvető eszmélkedő gesztusokról nemigen beszélhetünk. A *Rapszódia egy őszi kertben*-kötetben megjelent, *Ötven fele* című (százhetvenhárom soros) Vas István-vers esetében némileg más a helyzet. A mű időkeretét egy reggeltől késő estig terjedő hétköznapi szolgáltatja. A vershős hajnali háromkor felébred, borotválkozik, gyomorröntgenre megy, kávéházban, operaelőadáson időzik, Schubert C-dur szimfóniáját hallgatja, s mindezeket a történeteket az idő múlásával kapcsolatos reflexiók, a múlta, az ifjúságra való emlékezések kísérik. Az *Egy egér halálára* s *A reformáció genfi emlékműve előtt* című költeményekben a versírásra, ihletre, reflexióra alkalmat adó eset egyedi, pillanatnyi, individuális (a vershős a használaton kívüli fiókban egércsontvázra bukkan, a genfi, nagy emlékmű előtt időzik), a szituációkirajzolás-eszmélkedés-elvonatkoztatás etapjai viszonylagos elkülönültségben, korrekt egymásutániségben követik egymást, s a művek reflexióval, poénnal, csattanóval, konklúziólevonással zárulnak. A *Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb* című Juhász-költemény az illyési, Szabó Lőrinc-i művekhez hasonlóan egyedített beszélőt és konkrét környezetet prezentál. A vers hőse az esti Oktogonon őgyelege tesz vallomást, és ez a mű is csattanóval, összegző konklúzióval zárul. József Attila tárgyias „hosszú versei”-ben viszont a beszélő nem ilyen „mindennapias”, „individualizált”, a szituációkirajzolás-eszmélkedés-elvonatkoztatás logikája nem ennyire szembeötölő, sőt, a reflexió önállósága-önelvűsége is korlátozott: a mérlegező, fontoló, lehetőségkirajzó gesztusok kurták, s a költeményekben a tárgyi világ „történetei” játsszák a főszerepet. Az *Elégia* csak nagyon röviden tudósít az eszmélkedés helyzetéről, alkalmáról, és e tudósítást is rögvest egybeszővi a külváros tárgyi prezentációjával. „Mint ólmos ég alatt lecsapódva, telten, / füst száll a szomorú táj felett, / úgy leng a lelkem, / alacsonyan. / Leng, nem suhan.” A *Téli*

éjszakában a szituációjelzés már csak az egymondatos-egysoros önmegszólításra szorítkozik („Légy fegyelmezett!”), a *Külvárosi éj* éléről pedig teljességgel el is marad.

A *Hajnali részletesség* a József Attila-i „hosszú versektől” e tekintetben határozottan elválik. A mű első egységében – a mindennapi közlésmódot imitáló körülményeskedő megszólítással párhuzamosan – a köznapi történetekhez, szcenikához tapadó, „reménytelenül költőietlen” lírai hős jelenik meg. A prezentáció az idő, a helyzet konkrétumait meglehetősen bőségsben vonultatja fel. Megismerjük a beszélő ruházatát, mindennapi életének kellékeit. A történetmondó éjjel háromkor hagyja abba a munkát, idegeit a sok fekete és cigaretta tartja izgalomban, egy szál ingben sétál fel s alá a szobában. A második részben a konkrét szcenika a Logodi utca rajzával egészítődik ki. A környezetfestés emocionálisan ugyan némiképpen feldúsul, de változatlanul konkrét és prózai marad. A változás a harmadik egységben következik be. A fényesen nagyszerű égbolt egyszeriben elsöpri a földies, precíziós mindennapiságot, s a misztikus, panteisztikus élményként megélt csillagvilág, a napkelte költői rajza veszi át a szerepet. Az átélő beszélő nem tűnik el végleg, néhány közbevágott megjegyzés erejéig időről időre bejelentkezik, de ezek a bejelentkezések már a fölemelkedett, megváltozott tudatállapot jelzései. „Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhan felettem / s felém hajol az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor.”, „Szájátva álltam / s a boldogságtól föl-fölkiabáltam”. A beszélő tartósan a kilencedik egységben tér vissza, s a tizedik, tizenegyes részben a bizalmas baráthoz, meghitt, jó emberhez forduló kommunikátor fikcióját is feleleveníti. „Szóval bevallom néked, megtörötten / földig hajoltam s mindezt megköszöntem”, „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinne”, „úgy érzem én, barátom, hogy a porban”. A lírai hős azonban ekkor már nem köznapiságában tér vissza, hanem az átélt élményhez reflexiókat fűző emberként. E reflexióban mindazonáltal nem a következtető, konklúziós jelleg dominál, inkább az élmény megrendítő, átformáló erejéről beszámoló vallomásnak tekinthetjük. A *Hajnali részletesség* a történetmondó helyzetét, a történetélményt és a hozzá

fűzött érzelmeket, gondolatokat tagoltan, világosan jeleníti meg, objektumot és szubjektumot tisztán kirajzol, így módon – anatómiájában legalábbis – az *Egy egér halálára; A reformáció genfi emlékműve előtt* (a *Babonák napja csütörtök: amikor a legnehezebb*) típusú „hosszú versek”-hez egy árnyalattal közelebb áll, mint az *Elégiához*, a *Téli éjszaka*hoz.

Faragó Kornélia

LÁTVÁNYNYÍLÁS AZ IDŐKRE

Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*

A verskezdeten az intellektuális központ én-idegenként működő gépezete közvetíti a jelentést arról, hogy a belső automatizmus hogyan takarja el a szabadságot, és hogyan mutatja fel a másik általi determinálódást (amitől nem áll szabadságában elaludni az énnak, olyan állapotba kerülni, amilyenbe neki tetszik). Az álom idejébe hasztalan törekvő beszéde a *Hajnali részegség*, olyan valakié, aki a társadalmi létezés időszférájából igyekszik kivonni magát, a cselekvő feszültség oldódását várva az alvástól, az íráscselekvés gépezetének a kikapcsolódását. Az írás feszültségében lévő idegrendszer, a „szerves gép” azonban mint az énnak az agyban elhelyezkedő másikja funkcionál, amely felett nincsen fennhatósága a beszéd alanyának. A nagy múltú és gazdag jelenű gép-metaphora (az én-gép aktualizálását lásd Vörös Istvánnál), a Kosztolányi-költészet frekventált helye, itt mintha az agy és a lélek kettősségének érzékeltetésére szolgálna. Ami nem jön, az „az én és a külső dolgok közlekedő felületének módosítója”, az álom, amelyben, mint ahogyan Bergsonnál olvashattuk, „nem mérjük a tartamot, hanem érezzük”¹.

S hogy nem jön az a másik, a „cselekvés korrelációitól mentes bergsoni képjárás”, az álom nyújtotta temporális hiátuslehetőség, abban része van a fényérzet hiányának, amely hiány valamiféle hermetikus homálynak felelhetne meg a későbbi fény-benyomások megvilágító erejéhez képest. És része van a „minden”-nek. Az alvás helyén a virrasztás élményvilága jelenik meg, az idő, amely, a recepció tanúsága² szerint képes érzékennyé tenni lényeges dolgokra, amely képes alkalmassá tenni a „megvilágosodásra”, az „örömteli megismerésre”, a „ráocsúdásra”, azzal, hogy

¹ Henri BERGSON, *Idő és szabadság*, Szeged, Universum, 1990, 127.

² Bori Imre áttekintésében = B. I., *Kosztolányi Dezső*, Újvidék, Forum, 1986.

szinte „minden ébrenlét virrasztás, mert – áll az *Idő és szabadság* bevezetőjében – az alvásból kiindulva kell megértenünk.”³ A *Hajnali részegség* virrasztása hangsúlyozottan ilyen, csakhogy az alvás felőli értelmezést feltétlenül át kell szőnie az ébrenlét felőlire. A virrasztás mindennapi értelmezésében ébren maradni nehéz, a vers megfordítja ezt a viszonylatot az alvásért folytatott tevékeny küzdelemmel. „Az alvás a nemtörődés, a jelen iránti érdeklődés kioltása, a hozzáilleszkedés megszűnése, a külső világ hatásainak minimumra redukálása”⁴ lehetne. Mindezek hiányában dolgozza ki a vers az álom és az ébrenlét határterületén működő kábulat képzeleti téridejét, és szünteti meg a telített jelen érzéki határoltságát. S ez a téridő lesz az, amelyben a lírai alany megnyílhat az örökkévalónak, amelyben nem érvényes az óra felszólítása, „ébredj a valóra”. Kívül kerülhet azon a szférán ahol „örökösen arra szólítanak fel, hogy legyünk engedelmesek, viseljük a súlyt, ne ismerjünk mást, mint az élet reaktív formáit [...] Amikor már nem akarjuk, amikor már nem vagyunk képesek a magasabb rendű értékek terhére hordani, még mindig arra bírnak rá, hogy vállaljuk fel »a Valót, ahogyan valóban van«, csakhogy ez a való, ahogyan valóban van, éppenséggel az, amivé a magasabb rendű értékek tették a valóságot”⁵.

Az alvás metaforájába azt a mindig hiányzó létvonatkozást foglaltatja bele az értelmezővel a vers, amely Maurice Blanchotnál a következőképpen nyer megfogalmazást: „Még ha »minden időnket« a mű követelésének szenteljük is, a minden még nem elegendő, mert nem arról van szó, hogy a munkának szenteljük az időt, hogy írással töltjük az időnket, hanem arról, hogy átme gyünk egy másik időbe, ahol nincs többé munka, hogy megköze lítjük azt a pontot, ahol az idő elvész, ahol belépünk az elragadta tottságba és az idő hiányának magányába. Amikor már nincs időnk és a külső barátságos körülmények átalakultak azzá a barátságtalan ténnyé, hogy többé nincsenek körülmények.”⁶ A *Haj*

³ DIENES Valéria, *Bergson lélektana* = BERGSON, Henri, *I. m.*, 27.

⁴ *Uo.*, 26.

⁵ Gilles DELEUZE, *Nietzsche filozófiája*, Vulgo, 200/1–2, 426.

⁶ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Bp., Kijárat, 2005, 42.

*nali részegség*ben az írástermék („Az, amit írtam”), amelynek nézése van, amely egzaltált szereplői alakzattá, antropomorf tényezővé formálódva, lázasan mered rá a létrehozójára, a munka terméke. A lírai alany, a munka idejéből való kilépéssel átmehetne egy másik állapotba, elérhetné azt a szférát, amelyben elvész az idő, amely, mint idéztem már a bergsoni gondolatot, nem méri a tartamot. Az álomidőbe való sikertelen átlépési kísérlet és a sajátságos köztes állapot élménységének elbeszélésével a *Hajnali részegség* tulajdonképpen az idő hiányának magányába való törekvésből valósít meg valamit. A határelmény tartalmaival. A lírai alany az önmagától, önmaga gépies aspektusaitól, a kéziratgyártási függőségeitől való eloldódással egy tágabb, kozmikus vonatkoztatási mezőben éri el a voltaképpeni alkotás szféráját, a költői múlt emlékezeti felvillantásával lép be a Blanchot által jelölt elragadtatottságba. Beteljesítve a fausti vágyat: egyedül lenni a végtelennel.

Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél
ezen a földön, mily kopott regéket,
miféle ringyók rabságába estél,
mily kézirat volt fontosabb tenéked,
hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél
és annyi rest éj,
s csak most tűnik szemedbe ez az estély?

Ezen a szöveghelyen feltétlenül meg kell említeni, hogy van Böndör Pálnak egy verse (*Egyenes T-t – mondta Auden – és görbe Q-t*)⁷, amelynek alcíme a *Hajnali részegség*.

Hajnali részegség... Ha ez egy állapot:
múlóban van. S hiába lopnám a napot
Ebben a pár sorban több óra munka
Van és egy élet. – Hogy kerültem e lebujba? –

Ennek a versnek a világa ahelyett, hogy kitágulna, zsugorodik, összefelé megy, és csupán egyetlen pontján kerül közel a Kosztolányi-vershez, akkor az imént említettekre utalva a hajnali részeg-

⁷ A vers megjelenésének helye: Híd, 2004/1.

ség átmenetiségéről, múltékonyságáról szól és egy élet versbe építéséről, a több órás munkáról. És mintha ezen túl is azonos irányba mutatnának a két versből eredő olvasástapasztalatok: mindkét költői alkotásban jelen van a léthelyzet egészére vonatkozó kérdésesség egy meglehetősen egybehangzó konnotációs horizontja („Miféle, ringyók rabságába estél,” illetve „Hogy kerültem e lebujba?”) azzal a különbséggel, hogy Böndör Pál nem konstruálja meg az önmegszólítást létrehívó Te figuráját. „A *Hajnali részegség* a keresés hangnemében szólalt meg: a forma utáni tapogatózás, a bizonytalanság érzetét közvetítette”.⁸ A keresési tartományt a „hogyan kezdjem, hogyan magyarázzam” kérdése jelöli ki. Végül is az interlokúciós írás, a másikhoz beszélés nyelv-szemlélete, „az intim, tegező beszédhelyzet”⁹ lesz az, amely mozgalomban tartja a beszélő ént, amely mindvégig ehhez a nyelvhez tartozik, és ilyen értelemben őrzi meg költészeti-estétikai identitását, de nem maradhat említetlenül, hogy legmélyebb kérdéseit mégis, mindezek ellenére is, a te-be távolított én-hez intézi: „Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél / Ezen a földön, mily kopott regéket”.

Az ablak architektúrája ad lehetőséget egy tágabb összefüggésbe állító gondolati horizontnak, és teszi világosan érzékelhetővé azt a képzeleti mozgást, amely a belsőből a határtalan felé irányul. Az ablak az a *részformáció*, amelyen át kiútja van a pillantásnak, a gondolati cselekvésnek, a körbezártságból, a behatároltából a határtalan felé irányuló viszonyítási törekvésnek. A zártságok többszintű megnyitásával először is egy jellegzetes „ember-társi multitemporalitás” lép működésbe az egyidejűség-viszonyok pluralitásából építkezve.

A Kosztolányi-versnek az időközön áthatoló tekintetét idézi Böndör Pál *Bácskai balhé* című versének¹⁰ első két sora:

⁸ BARABÁS Judit, *A készülődés méltósága* = Újhold-Évkönyv, 1991/2, Bp., Magvető, 189.

⁹ *Uo.*, 187.

¹⁰ BÖNDÖR Pál, *Bácskai balhé* = B. P., *Kóros elváltozások*, Újvidék, Forum, 2003.

A félmúltból ilyenkor éjjel
azt hiszem a szobámba látni éppen
– a herés földre futó utca: földszint –
ahol egy csendes sarokban ülök mint
aki a végső számadásra készül

Böndör versének énje kétségtelenül azon tárt, szemközti ott-honok egyikét nevezi meg sajátjaként, amelyre a *Hajnali részegség* ablakteréből nyílik rálátás. Ez a vers a *Hajnali részegség*beli pillan-tást időtlenné, ma is élővé avatva a messzi, odaáti csillagok örök érvényű nézésére emlékezteti olvasóját.

A *Hajnali részegség*ben a féléberen szemlélődő test a vakon alvó testek látványával szembesül, amelyek függőleges helyzetükből, mintha egy külső erő hatására kerültek volna a feldöntöttség tárgyias állapotába. Az alvók látványában reprezentált emberképpen pedig éppen nem a látás, hanem a *vakság ideje* multiplikálódik. A látás terében – a vakság ideje. („Az emberek feküsznek feldöntve és vakon.”). Az eredeti pozíciójukat veszített testek objektum mi-voltát a cipőjükből és ruhájukból felépített, dobozba, a lakótér beszűkítő ketrecébe helyezett tárgyi környezetük is erősíti. A fel-döntött testek legyőzöttségükben a „holtan és bután” alvó ház perspektívájából olvasva válnak fekvő *síralakokká*, további hiá-nyosságaikat pedig a vakság fogyatékos-ság-metaforaként való ér-telmezhetősége jelzi.

Ha megkísérelnénk megmutatni, hogy az észlelés–elképzelés–megértés hármasságának mechanizmusa a vers, a kitüntetett helyzetű látásmód, a látás médiumában létesülő összefüggések, az érzéki tapasztalat és az önátérzés összefonódása nagy jelentőség-gel bírának, de az is, hogy a nézés, a látás nyomán hogyan jut ki-fejezésre mindaz, ami meghaladja a látásérzék határait. Mintha a hermetikus hagyományból vett mikrokozmosz képe villanna be a „léleknek”. A messzeségbe tekintés mozzanata az eredendő szemlélés pillanatát éri tetten. Annak az embernek az élménye-ként, aki „a halállal mérten él”.¹¹ A vers ismétléssel mélyíti a tu-dás alakzatát, annak jelölésére, hogy az én tisztában van saját

¹¹ Martin HEIDEGGER, *Lét és Idő*, Bp., Gondolat, 1989, 409.

temporális végességével, és azzal, hogy véges életideje áll szemben a világidővel, vagy másként szólva a halandó idő szembesül itt a monumentális idővel. Olyan ez a pillantás, amely behatol az időbbe a gyermekkor közelítő mozdulatát evokálva. Ebben az elmélyült órában az emlékezet és az imagináció az, ami az érzékelést világgá tágítja a „szárnyas idő” képzetének megjelenésével, és szinte megvalósítja azt a térpoétikai gondolatot, miszerint a távolságban a tér idővé válik. A versben a báli jelenet idejévé, paradox jelentéslétesítési aktusként. A *Hajnali részegség* az anamorfózis sajátosságos kivitelezésével az égbolt mozdulatlan örök idejűségét egy bál képzetének mozgalmasságával és magával a mozgással („s mozgás, riadt csilingelés”) jeleníti meg. A „dinamikai állapotsor” egymásba ható elemei egy különös temporális többséget hoznak létre. A mozgáshoz szükségszerűen tartozik hozzá az idő aspektusa, és a bál képzete különben is összefonódik a táncéval, a mozgás művészetével, s mindemellett a jelenetet az út dinamikájával karakterizált végtelenség zárja, a tündérek útvonalaként. „*A szegény kisgyermek panasza*i után Kosztolányi elég sok olyan verset írt, amelyet némelyek avulékonynak vélnek. Mintha sokáig nem tudta volna maga mögött hagyni a szecesszió modorosságait, a népszerű városi dalok világát. Még a *Hajnali részegség*ben is érezhető ez az örökség, különösen az »égi bál« megjelenítésében.”¹² Itt a bálra mint szemléleti térre, ezen túl pedig a szerkezet szellemére, a fenséges patetikus effektusaira, a látásmódot átutató negédességre gondolhatunk, a nőalak túldíszítettségét illetően és az ünnepi fények mámorító tobzódásának vonatkozásában.

Akármilyen képekhez, optikai és akusztikai eszközökhöz is folyamodjon a versépítés, az élménypillanat, a temporális gondolat súlypontját a fénybenyomások, a fényes nagyszerűségek képezik. A fények által létrehozott különbség, a kezdeti sorok viszonylatában nem csak vizuális jelentőséggel bír, gondoljunk a fénybe emelés általi megértés vonatkozásaira. Amikor pedig a bámuló pillantás a színre fordítja a figyelmünket, külön előnyt él-

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kénszere: Esti Kornél*, Alföld, 2002/1, 90.

vez az atmoszférikus végtelen téralkotó színe, a kék, az életfilozófiákban jellegzetesen nem érzéki, transzcendens szín, a légieség megjelenítője. A *Hajnali részegség* értelmezésében kiemelten kell kezelnünk, ha a színhasználat és a jelentés valódi kapcsolatára vagyunk kíváncsiak: ezzel a színnel jut el a vers a biografémák emlékezeti képeihez is. A vers a kéket azon színek között tartja számon, amelyek sorsszínként „a magány, a gond, a múlta és jövőre vonatkozó pillanatot” jelölik, talán abból a gondolkodásból származóan, amely szerint a kék „a messzeségbe nem behatol, hanem vonz afelé.”¹³ Spengler Goethe színtanát idézve zárja le a kékség perspektivikusságát érintő gondolatmenetet: „Elragadó semmi”. Nem véletlen, hogy a lélek világvágyakozását megjelenítő szín mellett az arany is feltűnik, amelyet ugyanez a gondolkodás a természetes színeken túlra helyez el, abban a szférában, amely megfosztja a testeket, azok kézzelfogható lététől. Az alapvető verscélok egyike „a távlatnyerés minden érzéki s érzékekhez kötött dolog fölött, az elszakadás a súlyostól és nehezedőtől”¹⁴. A bál esetében semmi sem végbemenő, minden csak képzeti, így a Kosztolányi-féle formaérzés átengedi a versteret a távoli, a messzi nyelven beszélő színeknek, az anyagszínek, a közelség, a ténylenség színeinek ellenében.

¹³ Oswald SPENGLER, *A nyugat alkonya. I. Alak és valóság. (A színek szimbolikája)*, Bp., Európa, 1994, 395–398.

¹⁴ SZAUDER József, *A „Hajnali részegség” motívumának története* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 264.

Kovács Árpád

RÍMKATARAKTÁK – A HAJNALI RÉSZEGSÉG SZEMANTIKAI ELEMZÉSE¹

*„A másik Én, a költészet Éne úgy viszonylik
ehhez az adott Énhez, mint a tárgyakban
lakozó törvény magukhoz a tárgyakhoz.”*

(Kosztolányi Dezső)

Már az első pillantásra is feltűnő a versbeli kijelentések kétoldali szabályozása, ami határozottan érvényre jut egyfelől az elbeszélői megnyilatkozások a beszédegységek szintjén, másfelől a rímelő szerkezetek – a „rímkatarakták”² – expanzivitása a nyelv szintjén.

A vers lírai alanya vagy névmási jele helyett egy narrátor alakja fordul hallgatója felé: „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád”. A megszólaló az elbeszélő beszédmód kliséit alkalmazza, melyeket egyfelől a számára látható tér leírására, kitöltésére használ, másfelől a hallgatóhoz fordulás céljaira. Az azonosíthatatlan megszólított, a névmással sem jelölt *te* felfogható az elbeszélés által még nem kitöltött tér képviselőjének. Pontosabban, a beszéde által elővételezett válasz néma alanyaként, a potenciális válaszbeszéd nyelvi centrumának. Ugyanakkor láthatjuk benne a megszólaló által behelyettesített alanyiség reprezentánsát. A megszólított végső soron a megszólaló alakmásának bizonyul, hiszen – miután nem talál kifejtett válaszra az elbeszélő szó, a másikat hallgatásra ítélő beszédmód üzenete – az alany önmagának adja elő mondanóját.³ Az önelbeszélés megvalósítója csak akkor tesz majd szert alanyi státuszra, amikor saját beszédmódja korlátait megtapasztalva felismeri, hogy a narratív kompetencia és a kognitív gondolkodás szorosan összekapcsolódik. Sőt még azt is, hogy az

¹ A tanulmány az OTKA NK 68992 sz. pályázata támogatásával készült.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő*, Budapest, Osiris, 2006, 331.

³ Vö.: NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* (Babits, Kosztolányi, József Attila versei alapján) = N. G. B., *Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1970, 621–670.

érzékelésen alapuló tudás már eleve feltételezi a releváns elbeszélő nyelv birtoklását. A nyelvi öneszmélésnek ezen pontján hangzik el: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor”. Itt találkozunk az olvasó először az „Én” névmással, amely többet nem is tér vissza a szövegben. Fontos aláhúzni, hogy ez az „Én” a tudása korlátaiba ütköző alany önmegjelölése, s egyben ön-eltávolítása. Alanyi jelenléte nem azonosítandó a névmás utaltjával – annak csupán „nem tudó” komponense. Ez utóbbival áll szemben egy implicit személy, akivel történik valami, ami elbeszélhetetlen. Végül rá kell mutatnunk egy harmadik alanyi centrumra is, amely ezt az eseményt személytörténetként fogja előadni, s az erre szolgáló nyelv kimunkálásában érdekelt. Neve a szöveg végén bukkan föl – „vendége” formában. Az utolsó strófa első kiemelten kezelt – önálló verssort alkotó szavával – a szöveghomofónia köti össze: *Ötven – vendég*. A szám szimbolikus jelentéssel bír, s végső soron a nem-tudás és az ezen alapuló tévelygés („lelkek és göröngyök közt botoltam”) idejét jelöli, vagyis az öneszmélés előtti szakaszt, melyet a költemény a valóra ébredés történeteként ad elő. A megszólalást megelőző fél évszázad nem biográfiai időt jelöl, s ezért nem is beszélhető el egy történetben. A lírai időmodellt emberidőnek nevezhetnénk, amely a jelenlét értelmét feltáró időt is magában foglalja, azaz a vallomás és a dal (a vers) nyelvi megalkotásának idejét: „Szóval bevallom néked [...] dalolni kezdtem”. Míg a vallomás szava a megszólított alanyhoz fordul, a dal, az új versnyelvi szóalkotás egy nem azonosított entitáshoz, amely a szöveghomofónia szintjén egyeztetve van a vendéglátóval: „azúrnak” – „Úrnak”. Az „azúr” az ismeretlen szférát nevezi meg, a kogníció számára nem, de a konfesszióként artikulált vers számára igenis hozzáférhető. Az azúrral jelképezett ismeretlen és elvileg megismerhetetlen, de létező valóság nem az, ami az érkeinknek feltáruhat vagy az ész által megismerhető. Tehát nem az *adott*, hanem a *keresett* való, amely mindig előttünk leend, túl az életidő számszerűen kifejezhető terjedelmén. Túl az ötven esztendőn, de benne megfogva.

Rilke költészete és Rodin szobrászata kapcsán, de a költészet és a „kőbeszéd” poézisének természetére utalva mondja Koszto-

lányi erről a realitásról, hogy tárgya „a mozgó ember, aki még nem mozog, de mozogni fog”; egy gesztusba merevített cselekvéskedemény, mint Balzac „első” lépése a szobor esetében, melyben egész korábbi élete és bekövetkező életműve kondenzálódik, s alakítja a testet imitáló követ jellé, szimbólummá, értelempotenciállá. Ez a „gesztus” már nem a testtel végzett mozdulat természetes jele, hanem egy élet szimbolikus megnyilatkozása, melyben a „be nem következett, de folyamatban levő lehetőségek és régmúlt megtörténtségek szunnyadnak”.⁴

A *Hajnali részegség*ben egy ilyen gesztust örökít meg a dal szubjektumának megszületését a földig hajlással reprezentáló vers. A *hajlás* és a *hajnal* összefüggését szemantikailag a „kék” színnel tematizálja Kosztolányi, amely természetesen a hajnalhasadás fényét idézi, azt a fényt, amely derengve fölviláglik az éjszaka homályából, és kihuny a nap megjelenésekor. Ez a sejtelmes köztes fény a „hajnali homály” egének színét jelöli – a sötét éjszaka csillagai (a lélek) és az ég „hatalmas glóriása” (a nap) közötti zónában, ahol a vendégserег pozícióját is kijelöli a vers. A kék színű fény annak a virtuális szemnek a tulajdonsága, amellyel a költő pillantja meg egyetlen pillanatra („most világolt föl értelme ennek”) földig hajló és dalolni kezdő pozíciójából a „már ötven éve” néző, de nem látó lényének egész életét, mely átíveli a gyerekkorig az időt. Teszi ezt annak érdekében, hogy a kezdetet ennek a pillanatnak a temporalitásába vonja, jelenvalóvá tegye. Amit a vers szintén a hajnal ekvivalensével fejez ki: „felém hajolt az, amit eltemettem / rég”. Ez a virtuális cselekvés, a kimerevített gesztus, melynek képviselésében a cselekvést megelőző és megelőlegező „gyerekkor” lép föl. A gyerek – mint az idő kezdetének szimbóluma – révén is a „hajnali” tulajdonságok szemantikáját tematizálja a vers: nevezetesen, az elme fölvilágosodásának kezdetére utal. A gyermeki értelem és a gyereknyelv képviseli azt a kiindulópontot – a jelenvalóság kezdetét –, amelynek záróeseménye a vers keletkezése, ahol is az ötven éves „botladozás” hő-

⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 326.

se, az élet értelmére kérdező alannyá minősül át, és dalának megformálásával saját nyelvre tesz szert.

A *Hajnali részegség*ben kimutatott köztes pozíció a versalany helyzetére utal, amelyet elfoglal a Lent és Fönt világa közötti zónában, azaz a tapasztalati és tapasztalat feletti szférában, a lét és a nem-lét között. Ezt a létszférát illeti Kosztolányi általában is a Semmi fogalmával. A Semmi, nem az, ami nincs, hanem ami *van*, de hiányzik – épp ezért „ősebb”, mert eredendőbb, mint az, ami már itt van. A *van* szavunk arra mutat, ami már van nekem (van – vagyon). De a létre, a levőre, a leendőre vonatkozóan rendelkezésünkre áll a *lenni* ige is, amely épp a hiányzóra (legyen) és a létesülőre (leend, léssen) alkalmazható. Erről a különbségről értekezik Kosztolányi a *Lenni, vagy nem lenni* című esszéjében. A Semmi úgy van jelen, mint a hiányzó dalra – a kreatív nyelvi jelenlétre – vonatkozó igény (*Ének a semmiről*).

A köztes pozíció helye az ablak – a lakból való kilépés és a lakoma világába való átlépés helyszíne, illetve az elbeszélhető köznapiság és az elbeszélhetetlen kozmikus szféra közötti tér. Az első az éberségtől megfosztott evilági (köznapis) létezés szférája a halál metaforikájától övezve, a másik a tiszta szellem szférája, az „ékkő”, a „gyémánt” mintájára elképzelt tökéletes műhelyszíne, a „túlvilág”. A redukált immanens és az abszolutizált transzcendens létszféra között – kétfajta kibékíthetetlen nyelvi és tropológiai idealizálás érintőjén – tűnik föl az eszmélet, a valóra ébredés zónája, melynek alakzata a „pattanó”, a húrnak feszülő „szív”, a belső – a keletkező – szó centruma, melynek feladata a hiányvilág kiküszöbölése, a nem-tudás felismerése és a műfajváltás. Az a szó megy itt valósulásba, mely a Lent és a Fent világából egyaránt hiányzik. Ugyanis mindkettő néma, nincs saját nyelve. Felfogásukat a túlreprezentált, illetve az alulreprezentált alaki szemlélet határozza meg, a tiszta aisztéziszt (fönt), illetve annak tökéletes hiányát (lent).

A látható, de néma otthonok és emberek, szóhiányos állapotban leledzenek. Maga az erről beszélő, aki elmondónak titulálja magát – igaz, feltételes módon – valójában arról tesz tanúbizonyságot, hogy nem képes vagy nem lehet elmondani azt, amire

szándéka vonatkozik. Ezért a megszólítottat szemének kompetenciájára bízta: arra emlékezteti, mi volt és mi van látható ebben a mindennapi világban. Ugyanakkor a témát megjelenítő metaforikus digresszió azt hozza tudomásunkra, hogy mi hiányzik belőle, mit fed el a szemlélet tárgyi világa. Jelesül a hang, s annak emberi artikulációja, a szó, továbbá az általuk irányított figyelem és megképzett jelentés, azaz a megértett világ, a reális valóság, mely „ráébredésre” szólít föl. Az optikailag megközelíthetőt, a valóság vizuális modelljét és annak beszédmódját, az elégtelen narrációt leváltja a szövegébe hatoló hangzásmodell nyelve, melynek az óra a metaforája, de nemcsak mechanikai vetületével (csörög, kegyeg), hanem a hangot, az ember szavává, valamint az „idő szavává” emelő funkciójával is. Az óra ugyanis „rá szól” az alvóra, mintha volna nyelvi kompetenciája, egyfajta „belső óra”, szubjektív idő megnyilvánulása. Az idő lírai artikulációjának új szava beépül a szöveggépzés folyamatába, és a már elmondott beszéd-részt – rekurzív módon – újratagolja egy felettes szinten, jelesül a versnyelv rendjében. Látnunk kell, hogy a rekurzív ismétlés hatására az „óra” mint jelölő saját hangalakai szerkezetébe integrálja a rímelő egységeket – „alvóra” / „valóra”. Ily módon az idő hangja belép az ember és a valóság szférájába is: az ötven év, a történelmi és a történelemfeletti realitásba egyaránt. Ami az alvót – azaz a nyelv- és értelemhiányos létezőt – szólítja meg, figyelmezteti másik létmódjára, az időbelire, de nem a készülék által mutatott, látható hajnali három órára, hanem a „rég-volt” és a „múlt” temporalitását kitöltő életidőre, valamint annak örökségére, a történelmi múltra („nézték Hannibál hadát”). A lírai életidő fogja át egyfelől a gyerekkortól a beszédhelyzet idejéig ívelő emberidőt, amely kétféleképpen van megidézve: egyrészt számszerűen – „ötven éve”; másrészt a jelenlét idejeként – a gyerekkorig visszamenően. Az egyik számszerűen reprezentált, a másik az elbeszélés tárgyaként. Ezen fölül számolnunk kell a megnyilatkozás, a nyelvi esemény idejével is, amely a szöveggépzés aktusát foglalja magába. Ennek az aktusnak a kezdetét jelöli meg a dal felhangzásáról szóló kijelentés. Az elbeszélő azt az ívet tárja hallgatója, a Te elé, amely átváltozásairól ad számot, a dal alanyának foganta-

tásáról és kibontakozásáról. Ez a versnyelvi szövegképzés ideje – nem a rövid és hosszú távú emlékezeté, nem az életrajzé és nem a történetileg értett kultúráé. Minek során a megszólaló, illetve a megszólalása, majd elhallgatása történetét megíró alany, a versnyelvi diszkurzus szubjektuma, aláveti megvalósult – narratív és kommunikatív – kijelentésekből álló beszédegységeinek, monológjának minden szavát a rím szabályozásának.

Ha számot adunk magunknak arról, hogy Kosztolányi Dezső a rím által szabályozott nyelvhasználatot a „lélek kultúrájának” nevezte, s a szót tartotta készítő erejének, megérthetjük, hogy a rím szerepét korántsem redukálta prozódiai szerepére. Mint látni fogjuk, úgy vélekedett – a rím a kreatív gondolkodás nyelvi arkhéja. Ebben az értelemben nemcsak a poétika, hanem az irodalmi antropológia tényezője is. Minthogy a rím – Kosztolányi szerint – a szó és a gondolat keletkezését egy aktusban megvalósító mondásesemény szabályozója. Vessünk egy pillantást e szemlélet kifejtésére, illetve érvényesülésére a *Hajnali részegségben*!

Láttuk már, hogy a megnyilatkozó alak kulcsmondatának ismétlődő elemeit a versnyelv szubjektuma kiterjeszti a mondatfellelt tartományra: *valóra – alvóra – óra*. A rím homofón expanziójának szemantikai következménye, hogy a fölismerésre váró realitás, a hiányvilág, amit *valónak* nevez a költő, áthelyeztetik az optikai alakzatok által reprezentált valóságból, a létezők látható alakjának szintjéről a valóság hallható dimenziójába. Az írás szubjektumaként ezt transzponálja a költő a versbeszéd szintjére, minek hatására a kijelentések és elbeszélések nyelvi szövete újratagolás tárgyává válik. Ebben a rím különösen eredeti alkalmazását észlelhetjük, amire a kritikai értelmezés már felfigyelt korábban is.

A rím – mint az önreferens megnyilatkozás eszköze – felfüggeszti a jelentő és jelentett konvencionális kapcsolatát, ezt tudjuk Roman Jakobsontól. De Kosztolányi ennél többet mond: a megszakítás hatásáról beszél, és pedig a beszélőre kifejtett, szubjektumformáló hatásáról, akiben e jelhasadás következtében egyrészt válságba kerül a fogalmi nyelv s vele együtt a dolgok kategóriákba sorolásának lehetősége, másrészt felszabadul a nyelvi kreativitás s vele együtt a „nyelv szelleme” (Humboldt fogalma

Kosztolányinál), a szavak etnikai kódjának inspiráló hatása a jelképzésben. A költő erről így nyilatkozik *A rím bölcselete* című írásában: „Ez a dermedet – az ésszerűség kikapcsolása – merészséget ad. A szellem a szokott korlátok híján titkos kapcsolatokat lel. Az, hogy két merőben mást jelentő szó a külső idomában 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, [...]”⁵

A dolgok ősi lelke, a dolog előtti létre, a dolog keletkezésére utal, arra a kezdeti aktusra, mely által a dolog alakja az anyagból kifejlik, kibomlik, kialakul és megmutatkozik az érzékszerveink számára, mint például a hagymagumóból a benne szunnyadó virág, a tulipán. Közel hasonló módon nyilatkozik Kosztolányi, aki a „Ding an sich” értelméhez közelíti a költői modellt: „A tárgyak már előbb is léteznek a poézisben.” – Előbb, mint az észleletben vagy a képzetben, mivel a dolgot cselekvés közben sajátítjuk el, s ennek következtében életünk részévé és tetteink jelévé, szubjektum-szimbólummá változtatjuk: „A tárgy az a nem-én, amellyel öntudatlanul is millió kapcsolatban vagyunk, s nem tudunk elszakadni tőle [...] Mindegyiken ott a kezünk nyoma, mely barátunkká teszi [...] csendesén viseli magán életünket, roskadva hordják múltunkat, jelenünket és jövőnket, s ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk bennök. A tárgyak szimbólumok.”⁶

A *Hajnali részegség* rímei bonyolult kapcsolatrendet mutatnak, nem egységesek prozódiailag. Kétféle rímkataraktiát tapasztalunk, ami abban nyilvánul meg, hogy a rím egységteremtő hatása kiterjed egyrészt a verssor belső felépítésére, másrészt a szöveg egészének homofóniájára. Ennek következtében a szintaktikai és metrikus szabályozás, a mondatok és verssorok egysége fölé rendelődik egy másfajta koherencia lehetősége, amit a versnyelv sajátos diszkurzív rendje szabályoz. S ez teszi ki a rím vezérelte diszkurzív idő egységét – szemben az életidő megragadhatatlan formátlanságával; a

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 482.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő*, 320.

mindent magába foglaló „óra” („valóra”) költői nyelvi egységét – szemben az ötven év „szétmorzsolódásával”.

Ezt az időt is – mely a megszólaló elbeszélésétől a hallgatáson át a dalra fakadásig ível – kiemelten kezeli a versíró: „dalolni kezdtem”. A kezdet mint időkategória sokkal bonyolultabb, mint a mechanikus vagy életrajzi egység, vagy akár a történelem temporalitása. Mert Kezdetben volt a Logosz mint hangzó Ige, azaz mint Szó – a fény nem optikai, hanem auditív megnyilatkozása.⁷ A vers a fény hajnali színének teremti meg hangzó, illetve írott versnyelvi diszkurzusát. Ennek az igének ad hangalakot a „húrnak” feszülő szív, azaz a Logosz bibliai szimbóluma. Sokat mondó e tekintetben a megtestesülés helyszínének neve is, a Logodi utca.

A költő az elbeszélő által felidézett látványt, a világegész látható részét – tematikusan: a már régen ismert otthonok terét – az álom terével vonja párhuzamba, s ezáltal a ténylegesen látott tárgyi környezetet, a láthatót az optikai csalódás áldozatának – nyelvi reprezentációinak – („vakon”, „holtan”, „bután”, „csalfán”) – szolgáltatja ki. Az elbeszélő kijelentések az elbeszélendő világot, annak látható részére – Logodi utca, otthon, ablak stb. – és részleteire – hálószoba, emberek, dolgok – redukálja. Az utca és a ház („ahol lakom”). (Eszünkbe idézhetjük a következő toposzt is: Az ember a lakoma része – a mindent elnyelő halálé.) Az ablak határpont: „Ablakunk egy más világra nyílik” (*A mi házunk*).

A föleszmélés útja előbb az ég elsajátítását feltételezi, ami a verbális modelljének megteremtésének igényét veti föl. Ezt első sorban a fény metaforái révén éri el a vers szubjektuma. Egyfelől a csillagok megszemélyesítésével – angyalok és tündérek képében. Másfelől a csillagoknak fényt adó adományozó alakjával, akit „ismeretlen Úrnak” nevez a költő. Ez a Logodi utca lakóit az égi szomszédok sorával, azaz az alvókat az ébredő valóság képvi-

⁷ Erről értekezik részletesen a költő Arany Jánosról írott esszéjében, hangsúlyozva a rímelő szó és az általa regenerált név nyelverteremtő és jelentéskezdeményező hatását. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lenni, vagy nem lenni*, Bp., Kairosz, 159, 180.

selővel egészíti ki, amit a hajnal metaforarendszere ruház föl új jelentésegységekkel.

Ezzel párhuzamosan bontakozik ki az a szubjektumtörténet, amit a beszélő önmegszólító beszédének átalakulásai képviselnek. A kulminációs ponton, amikor az alany újrapozicionálása elkezdődik („dalolni kezdtem”), vagyis megszületik a versalany, a rím homofóniát szabályozó ereje szükségképpen újra aktivizálódik a szöveg felszínén: a *való* a *vallomás* formáját ölti magára, megszülvén a világ leírását kiegészítő önleírás nyelvi manifesztumát: „Szóval bevallom néked”. A versalany megképzését megelőzi a válságba jutott narratív beszédmód leváltása. A költemény így kezdődik: „Elmondanám ezt néked...”. Elmondaná, ha el tudná kezdeni: „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?”. Talán minden elbeszélés egyfajta újrakezdés? A narratív megnyilatkozások, akárcsak a magyarázó kijelentések, a saját beszédmódjuk műfaji szabályrendszere által támasztott korlátokba ütköznek: ennek eredménye a holt metaforákból felépített világmodell, melyben az emberek alvóként, az alvók halottakként vannak reprezentálva. Ez teszi értelem, lélek és nyelv nélküli testekké az otthonok lakóit.

Már említettem, Kosztolányi meggyőződése szerint a rím tárja föl a „dolgok ősi lelkét”, azt a belső formát a szóban, amely magának a szónak a keletkezését, a nyelvi rendszerbe való beíródásának módját rögzíti a tövek hangzó egységének átvitele, a metaforikus digresszió révén. A rím a szó keletkezéstörténetének e dokumentumát az egész versszövegre kiterjeszti. József Attilához hasonlóan vélekedik erről Kosztolányi, s költői gyakorlata is igazolja állítását. A szó a versben, az adott megnyilatkozás egyszeri aktusában, ezen egyszeri szövegkontextus kialakulásával kölcsönhatásban történik meg. Aláhúzom: *a szó megtörténik*. Nincs eleve adva.

Megtörténik például egy új szóösszetétel megalkotásával: „agyverszegénység”. A szó mindhárom összetevője dinamizálódik a vers szövegében, s az új kontextusokban fellépő szemantikai kölcsönhatások eredményeként új jelentésekkel ruházza föl mind az „agy”, mind a „vér”, mind a „szegénység” lexikai tarto-

mányát, s így produktív metaforaként, szövegszóként válik azonosíthatóvá. Célja, hogy a metafora versnyelvi szemantikájával – szemantikai innovációjával – töltse ki a narratív és a kommunikatív megszólalás hiátusait: a lexikai lacuna, a logikailag értelmezett trópus, az elcsépeelt frazeologizmus, a sablonos figura szemantikai deficitjeit.

A jelenléthiány megjelölésére szolgáló új szóalkotás – az „agyvérszegénység” – egyfelől az agyra, a vérre és a szegénységre új jelentéselemek megjelenítését ruházza, másfelől a jelölet ellentétpárjára utal, amennyiben a vér természetes jele a szívnek, vagyis indexként utal saját keletkezési helyére. Az elme hiányos – vegetatív – működését a versben a szív működése kompenzálja.

A szegénység az alvók helyszínét, a hálósobát jellemzi, mely az ablakból, a határzónából nézve bizonyul deficiteseznek: hiányt szenved emberben és sokféleségben; s ami Kosztolányinál létállapotot, nem helyzetet jelöl. Szegény, elégtelen, hiányt szenved az, akit a lelke elhagyott („Imádjomok ez szegén ember lilkiért”). Sőt: „Minden halott *szegény*. Általában mindenki *szegény*, aki szerencsétlen”.⁸

De az agy–vér–szegénység több, mint új metafora – a versnyelv hatására szemantikai eseményt is képez, amennyiben a jelentésalakzat szintjéről áthelyeződik a szöveg világába. Az új jelentésegységet témává alakítja át a versnyelvi diszkurzus. Ennek hatására másfajta értelmezés-olvasás lehetősége rajzolódik ki. Jeleül: az elme szegényes, nem a hálószoba – az csak térbeli metaforája az agyat hordozó fejnek, éspedig a nem-rímelő beszédmódra épülő világmodell építésének, az optikai szemlélet beszélő alanyának. Ami egyben a tudat ekvivalense: „Te ismered” – „emlékezni tudsz” – „tudhatod” – „látod”. A „te” az ablakon át *belát* az otthonokba, a beszélő *kinéz* az ablakon, föl az égre.

Az agyvérszegénységgel jellemzett elméhez „csillogó ész” társul. A kifejezés szintén tematizálódik, de nem lent, hanem fönt, az ég vizuális látomását megalkotó képrendszerben. Ennek hatására a rímelő szöveg kétféle idealizmus beszédmódjának leleple-

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Párbeszéd*, 232.

zését hajtja végre, az elme kétféle működésmódját tárja föl. Az egyik az optikai szemléleten alapul. A másik, az auditív modellálás – mely az időbeliség dimenziójába helyezi a látható dolgokat, azaz a láthatatlanba –, arra kényszerül, hogy a világ nyelvi modelljét alkossa meg. De persze a versnyelv regiszterében. Márpedig: „A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája”. S feltételezi az ész és az érzés közvetlen adatainak redukciója: „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek”.

A rím – Kosztolányi idézett megfogalmazása szerint – nem kifejezi az érzést, hanem kiváltja, arra készíti, hogy hordozóját a tevékeny, „éber” jelenlét felé mozdítsa el. Hogy azt a realitást keresse, amelyet nem a dolgok látható alakja, hanem a láthatatlannal kiegészülő – a rész lefelé és az egész fölfelé végtelen – valója, hangzó jelenvalósága vált ki. A rím a „tökéletes érzés”, azaz a megértett, értelemmel fölruházott érzés készítése. Az agyvér-szegénység a „szegényes”, nem teljes – mert egymást kirekesztő – szenzualista vagy kognitív ész metaforája.

A metafora új szemantikai tartományának tematizálása, személytörténeté való kibontása a szöveg szintjén úgy jelenik meg, mint az elme és a lélek közötti kapcsolat megszakadása, ami a szív és az agy relációjában áll elénk, s együttműködésük megszakadására utal. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk: azzal az állapottal van dolgunk, amikor a szív nem juttat elég vért az agyba. Csakhogy emlékeznünk kell: a *vér* mint rímelem Kosztolányi poétikájában a *vers* hangzó ekvivalense („véres költő”). Amit úgy is olvashatunk, hogy a szavak rímelvű újratagolása és integrálása a versben úgy viszonylik a tudathoz, mint a vér az agyhoz. Az elmét tápláló vér hiányának leírása tehát nem mást szimbolizál, mint a verses rendezés hiányát a beszédben, a köznyelvi használat hiátusát. Megállapítottuk, hogy a rím alkotóeleme a versnek, hasonlóan ahhoz, ahogy a vérkeringés a testnek. A szakadást a nyelvi és versnyelvi identitáskeresés hidalja át. Ám ezzel – a vers tanúsága alapján – azt is állítjuk, hogy a nyelvet dinamizáló rím nem díszítőeszköze e beszédformának, hanem energiaforrása. A rím – mondja maga a költő – „Vér a vers véréből, test a testé-

ből, lélek a lelkéből”. Amikor a versírást az alany felfüggeszti, s elbeszélésre, illetve kommunikációra vált át, az elme új helyzetben találja magát: nyomban zakatolni, zörögni kezd „a gép az agyban”. A hangutánzó szavak a fizikai test zörejét idézik föl, jelezve a rím rendezőelvének hiányát. Ez okozza azt az átmeneti állapotot is, amelyet a részegséghez hasonlít a költő: a rímelő beszédegész, vagyis a vers mint szövegmű hiányát. A *rész-eg* szekvenciák kölcsönhatásban a *rész-egész*, illetve a *r-ész* – *eg-ész* olyan alakzatokat alkot, amelyek az ésszel cselekvőt a költő – a látható rész és a láthatatlan egész határmezsgyéjén elhelyezkedő alany – reprezentánsává avatja, olyan szubjektummá, amely a saját világát egy nagyobb egység részeként ismeri meg újra, önmagát pedig mindkét valóságból részesülő szubjektumként kezdi értelmezni. A költő „balga szókkal” jellemzi azt a kognitív beszédmódot, amely a lenti és fenti világot, a van és a lenni szféráját logikai antinómiák alapján állítja szembe egymással.

A „mint a részeg” tehát figurális kifejezés része. A tárgyi jelentéstől való eltérést Kosztolányi maga fejt ki: „A rím rendeltetése az, ami a zsongítószeréké, a szeszé, a dohányé... De ezek csak rövid ideig fokozzák a munkaképességet, azután ellankasztják”.⁹ A rím viszont olyan része a versnek, amely éppenséggel az ész nyelvet uraló szerepének kikapcsolására törekszik, s az ismétlődésrendszere révén a nyelvi jel minőségére tesz szert, amely annyira elemi és alapozó aktusa a verbális tevékenységnek, hogy megőrzi a gondolatot, sőt, magát az észműködést is.

Kosztolányi a részeg alakját a nyelvi megelőzőtség reprezentánsainak sorában a gyerekekkel tartja rokon beszédforrásnak. Közismert – ahogy már utaltunk is rá –, hogy felfogása szerint a gyerekek is úgyszólván költők. Merthogy a nyelvi megelőzőtség jellemzi az egocentrikus gyermeknyelvet és a mitikus szót egyaránt.¹⁰ Sem egyik, sem másik nem tesz különbséget a szó és dolog között,

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete*, 481.

¹⁰ Ernst Cassirer és Lucien Lévy-Bruhl idevonatkozó nézeteit Kosztolányi ismerte, hivatkozott rájuk – lásd: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, Budapest, Osiris, 1996, 827., 840.; valamint a *Vadak* (1933) című cikket a Pesti Hírlapban.

ami úgy értendő, hogy a szavakkal úgy operál, mint a dolgokkal: azt a jelentést fűzi hozzá az érzéklethez, amit cselekvése révén tulajdonított oda beszéde tárgyának. Vagyis nem a szótári jelentést. Ezzel természetesen felfüggeszti a szó mint lexéma adott, használatos referenciális kapcsolódásait, akárcsak annak a logikai kategóriának az érvényét, amelynek alapján fogalmat kapcsol hozzá a felnőtt. A gyerek cselekvése intencióját követve más-más dologra viszi át a szavakat, egészen váratlan szemantikai újításokat kezdeményezve. Az ilyen szó egyszerre tölti be a dolog nevének és a cselekvés jelének funkcióját.

Kosztolányi ezen álláspontjával magyarázom, hogy amikor az idő dimenziójába helyezkedik a *Hajnali részegség* beszélője, a gyerekkorhoz fordul, létbeli jelenléte azon pontjához, amikor a szót a dologhoz még nem a fogalom vagy képzet kötötte, hanem az ő egyszeri és megismételhetetlen, életébe beiktató cselekvése. A szónak a kontextusa emiatt immár az ötven évre tehető történet, amit életnek nevez a költő. A születés és halál közé zárt élettörténet azonban nem mondható el egyetlen cselekmény tárgyaként, de – már kiderült – egyetlen éjszakáé sem. Az élet cselekményesítésének kudarcát hivatott kompenzálni a versbeszéd szemantikai modellje, amelynek gyökérmetaforája a *hajnal*. Fontos aláhúzni, hogy a címben a köztes állapot jelzőjeként fordul elő: „hajnali”. Tulajdonságjelzőként pedig nem a kozmikus eseményre, nem is a mitikus metaforára (Éósz, Auróra) utal, hanem magára a szó artikulációjára, valamint az artikuláció alanyára, a dal által megszült énekes rímfüggő diszpozíciójára („részegség”). Ezzel magyarázható, hogy Kosztolányi a szó keletkezésére utaló belső formát tematizálja mindkét vonatkozásban. A *hajnal* tövében regenerálja a *hajlik* szavunk alapformáját, s ezzel összhangban cselekedtetni a vers keletkező szubjektumát: „földig hajoltam”. Ezt a cselekvést megelőzi az emberidő integrálása. Ezzel elindul az élet szöveges elsajátítása, de nem biográfiai kompozícióban, hanem az időbeli jelenlét értelmének kifejtésére vállalkozó vallomásban. A vallomás nem követi sem az önéletírás, sem a gyónás műfaji sémáját – az identitásválság modelljét és annak releváns diszkurzusát alkotja meg. Nevezetesen, a tudás – mint nem éber jelenlét – nyelvé-

nek kritikáját („Én nem tudom, mi történt vélem akkor”) és a hallgatáson („Szajtátva álltam,”) keresztül a releváns nyelv és a személyes diszkurzus keresését, illetve a költői szóban való megtalálását foglalja magába. A transzformáció így fest: tudtam – nem tudom – dalolni kezdek. Ami azzal egyenlő, hogy a dal leírása és versnyelvi rendezése révén végrehajtott a nem lírai beszédmódok kritikája, nemcsak az önértelmezés, hanem az önértelmezés diszkurzusainak értelmezése is: „hát te mit kerestél / ezen a földön, mily kopott regéket”.

A tudásra és az emlékezetre hivatkozó megszólaló beszédét „kopott regék”, műfaji sablonok használata jellemzi. Az öneszmélés vallomásos alanya ezzel már minősíti is saját beszédmódját, s a nyelvkritikát kiterjeszti a műfaji kliséknek alávetett, a rímtől érintetlenül hagyott szavak minősítésére is („balga szókkal”). A többszörös modalitás- és műfajváltás sorát vázlatosan így ábrázolhatjuk:

Narratív élőbeszéd:	Elmondanám ezt néked...
A beszéd felfüggesztése:	Várj csak, hogy is kezdjem...
Nyelvválság:	Szajtátva álltam...
A megszólalás újakezdése:	Egyszerre szóltam...
Új szó:	Szóval bevallom néked...
Versnyelvi írásmód:	dalolni kezdtem...

A hajnal versnyelvi alakzataival megjelenített idő nem narrativizálható egymás után következő pontok sora vagy az okozat logikája szerint. A hajlás az átfogót jelképezi, amely az élet egységét a dalba integrálja. Ezért a dal megszületésének aktusidejére gondolhatunk, amennyiben az elmúlt az írás aktusában megjelenő szöveg révén válik aktuálissá, értelme olvashatóvá és értelmezhetővé. Ennek megfeleltethető az asztalon fekvő írás, amely az önszemlélet versnyelvi ekvivalense: „... abbahagytam a munkát [...] Az, amit írtam lázasan meredt rám”. A munka – mint alázat és odaadás a nyelv iránt – nem szakítható meg az alvás érdekében, mert produktuma, az írás felelős az eszmélet éber tartásáért, a jelenlét intenzitásának fokozásáért, azaz a cselekvés versnyelvi szabályozással történő folytatásáért, a munkáért és

a munka művé, alkotássá, autonóm nyelvi jelentéspotenciállá avatásáért. A „lázás” jelző – szemben az elbeszélést hallgató indifferens magatartás ismervével („unod”) – egyrészt a válság bekövetkezését jelzi, másrészt arra az inspirációra utal, amely az olvasható szövegen keresztül fejt ki hatását, minek következtében a saját nyelv eltávolításra – értelmezésre és elsajátításra – kerül. A versben kifejtett földig hajlás erről – a válság vállalásából és bevallásából táplálkozó – inspirációról és eredményéről, a „munka” újra-felvételéről tanúskodik.

Ne feledjük azonban, hogy a visszahajlás és a Logodi utcában való földet érés, az esés, a „bukás” (a válság metaforája) után következik be. S itt a gyerekekkel való analógia véget is ér. A gyerek úgy beszél, hogy játszik a nyelvvel, a költő számára a nyelvvel való foglalatosság alázatot követelő munka: ő nem játszik a meglevővel, ő „keresi” a még nem létező szót, s ezzel együtt a még nem artikulált tapasztalt értelmezésének nyelvét. S úgy keresi, hogy „gyerekkorát” kiterjeszti a *Halotti beszéd*ől egy új – nyelvben megújított – személyes tonalitású *Halotti beszéd*ig. A szókeresés során bejárt nyelvi univerzum átfogja a köznyelvi, a népköltészeti, a rituális, a költői és az irodalmi magyar nyelv egész történetét. A kezdet és a vég még egy szinten újra összehajlik, s ezzel a *Hajnali részegség* a magyar nyelv költői regiszterének történetébe írja be magát.

Szólnom kell még a szubjektumképzést befolyásoló alakmások sajátos pozicionálásáról s azok transzlingvisztikai, ontológiai státuszáról.

A „te”, azaz a megszólított és várakozó alany, aki rövidesen a „barátom” nevet kapja (megismételve a vers zárlatában), a vallo-másra vár. Éspedig annak bevallására, amit az „én” pozíciójából a beszélő nem tudott elmondani. A „barátom” a közvetítő alany az „én” és a „te” között, s ezzel az ember lírai alakjának két fele, vagyis a beszélő és hallgató közötti funkcióserét biztosítja. A vallo-másban aztán felfüggesztődik a szubjektum–objektum-viszony, illetve a névszói referencia evidenciája. A „te” a megszólaló „én” másik felének bizonyul, saját alakmásának, aki ennek a névmásnak a jelöltjéhez és jelölőjéhez is aktívan viszonyul.

Ennek a kölcsönviszonynak fontos – mert a keletkezését megmutató – dimenziója a temporális szerkezet. Az „én”, aki itt és most beszél, *van*; a te, aki hallgat – hallja, figyel és értelmezi a beszédét („unja”) – képviseli azt, amivé *lesz* a megnyilatkozás aktusában a megszólaló, amikor – befejezván monológját – elhallgat. Versolvasásunk tapasztalata alapján különbséget teszünk tehát a lírai diszkurzus kétféle lét-megjelenítése, a *sum* mint ’van’ és a *sum* mint ’lenni’ költői-nyelvi tapasztalata között. A „lenni, *vagy* nem lenni” kérdése ezzel kapcsolatban irreleváns, hiszen itt nem egy alternatíváról van szó, hanem dinamikus kölcsönhatásról.

A *lenni–vagyok* szemantikai modellje csak abból olvasható ki, ami megtörténik ebben az átívelést a meghajlással imitáló és verszóval artikuláló időben. Éppen ez az – a diszkurzív aktus ideje –, amit nem tud az „én” névmási jelöltje értelmezni. De itt a tudás hiánya nem logikai művelet, nem tagadás eredménye, hanem annak a pre-egzisztens pozíciónak a kereséséből adódik, amit az alanyiség lírai jelenlétmódja – a vallomás dalba és versbe foglalásának nyelvi eseménye – tud azonosítani. Kosztolányi írja: „Hisz csak folyamat vagyunk [...], egy dal megütött hangja, mely épp most van elhangzóban...”¹¹ S épp ezért állíthatja: „A líra a lélek előideje”. Hogyan értsük ezt a különös állítást? A költő válasza: „verset akkor írunk, amikor beáll a nem tudás állapota”. Ekkor ugyanis a költő nem használja – ellenkezőleg – éppenséggel keresi a szavakat, s balgának talál minden szót, amely a kijelentés vagy elbeszélés vagy meghatározás műfajában szerepelhet. Legyen az állítás vagy analógia része, fogalom vagy kép. Keresése, illetve keletkezése közben ugyanis a szó nem jelként, hanem egy hangzó dolog részeként van jelen.

Ahogy a hajnal ott „feszül” az éj és a reggel, a sötét és a fény között, úgy feszül a virtuális húr – a hangszál ekvivalense – a szív és a száj között. A „tudok hinni” és a „tudok nem hinni” állítások olyan helyzetekre utalnak, amelyekben kimondatlanul feltételezzük a hit tárgyának ismeretét: „nincsen mibe hinnem”. Ez a száj szava, a tudás orgánusáé. De ott van bizony a szív szava is,

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő*, 320.

jelesül, a dal. Tegyük hozzá, *in actu* jelenidőben: „dalolni kezdek”. A kezdet, a költészet kezdete ott van, ahol véget ér a kognitív tudat hatalma a tárgy és önmaga felett, s következőképpen beszédmódjának érvénye is. Ez arról szól, amit *már* tudok; amaz arról, amit még nem tudok, de tapasztalom hatását. Az egyik *van* – a vagyok; a másik a *lenni* – a leszek való diszpozíciója, melynek szignálja a Te pozíciójának elsajátítása és az öneszmélés, az az esemény, amely ráébreszt a lenni–vagyok funkciómra.

Ebben a beállításban érthető meg igazán a *Lenni, vagy nem lenni* című tanulmány üzenete. Kosztolányi kifejtésében ez a hitre vonatkozó igazi kérdés, amely nem tehető föl a tudás tárgyára vonatkozó kérdésként: nem kérdezhetjük „mi az?” vagy „ki az?”. Csak azt: hogyan vagyok jelen a való világban, mit cselekszem az életben, amikor tudom, hogy nincs miben hinnem, és persze tudom egyúttal azt is, hogy a kezdetről és a végről nem lehet tudásom. Kizárólag csak annyi – de az bizonyosan –, hogy a vég következik. A nincs, a semmi éppen hogy a *lenni* nyelvi úton modellált értelmére utal: a lenni–vagyok aktusára – azért vagyok, hogy valamivé legyek. A válni értelmében. Ám az, „amivé válok”, attól függ, hogy mit vállalok. A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy Kosztolányi szerint a költő az identitás krízisét a saját nyelv válságának tulajdonítja. Alkotásra épp akkor mutatkozik igény, amikor ez a válság bekövetkezik. A versírás ennyiben küldetés, hiszen a válság vállalását és bevallását testesíti meg. Mint már hangsúlyoztam, ezt az eseményt nem a hit tudata vagy a tudatba vetett hit irányítja, hanem a vallomás nyelve. Mely a tudat válságáról tudósítja alanyát, arról, hogy a hitet a tudással kívánja megalapozni. Márpedig itt a *contradictio in adiecto* esete áll fenn, mert hiszen ez maga a tudatba vetett hit bizonyossága. S arról győző meg, hogy nem vagyunk képesek nem hinni – még a kognitív funkció is hiten alapul, a tudatba vetett hiten. Világos, hogy éppen ezért nem lehet a hitről szóló beszéd szabályozója. A feladat éppen az, hogy a hit diszkurzusát kell elsajátítani, újra meg újra, válságról válságra haladva szakadatlanul. Épp erről a lezárhatatlan keresésről tesz tanúbizonyságot versével a költő, amikor meghajlásra szólít föl, a fej önkorlátozására és több gondolkodást

igénylő munkájára, melynek intellektuális készítése a költői diszkurzus.

Amennyiben a *Hajnali részegséget* az író más szövegeinek tükrében vizsgáljuk, mindenekelőtt fel kell idéznünk a kétely és a hit összefüggését tárgyaló leginkább kifejtett művét, a már idézett *Lenni, vagy nem lenni* című írást.

Kosztolányi ugyanis a kételkedést nem a módszeres gondolkodás kartezianus elveként tárgyalja, hanem egyfajta létmódként. Amint Hamlet, aki saját kétségeire nem további pro és contra érveléssel reagál, hanem cselekvéssel, úgy a cikk Széchenyire is a cselekvés példázataként kerül bemutatásra, amint a válság elszánt vállalásának aktusát demonstrálja. Kosztolányi a leginkább tiszteltreméltónak éppen Széchenyi hitét nevezi, jelesen: „hogy ennyi kétség közepette hinni, alkotni tudott...”.¹² Magát a kétség fölvázolt epizódját drámainak, hamletinek tekinti: olyan drámai és megindító, mint Hamlet monológja: a „lenni, vagy nem lenni”.

„Azt hiszem mindnyájan, akik tollat forgatunk kezünkbe, a lét és nemlét e kérdésével foglalkozunk, azzal kelünk-fekszenek... Egyszerűen azért, mert ez a mesterségünk [...]. Munkánk nehéz, viszont irigylendő is. Szenvedélyünk a munka.”¹³

A széchenyis építők hitét „apostolinak” nevezi, melynek két alkotóelemét emeli ki, amit egyben a magyar habitus európaiságaként értelmez. Lenni mindenekelőtt annyi, mint „embernek lenni”; ezen fölül – „jó európainak lenni és jó magyarnak lenni, kétfelé vívó nyugatinak és keletinek, nagyra feszülő alkotó-akaratnak s alázatos munkának”.

Ezt a mintát követi a *Hajnali részegség*ben is, ahol az alkotó-akaratnak a húrnak feszülő szív a hordozója, az alázatos munkának pedig a fejet földig hajtó dalnok feleltethető meg. A földig hajlító és a földig hajlított, a *lenni* és a *van* szubjektumaként áll elénk. Így formálódik meg Kosztolányinál – jelesen a *való* és a

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lenni, vagy nem lenni*, 15.

¹³ *Uo.*, 27.

váló kölcsönhatásából – a költészet metaforikus referenciája, a lét megértésére törő alkotó-akarat mintája: „... ez a mi küldetésünk”.

A vallomásos beszédmódban azonban a „te” jele már nem névmásként jelenik meg, nem a nem-beszélő másik jeleként, hanem egy önreferens alakzatként. Magáról a „te” szekvenciáról tanúskodik: „hát te mit kerestél”. Egyrészt a megtörténtek és ábrázolásuk („kopott regék”) áldozata: „rabságba *estél*”; másrészt a válság nem vállalásáé: az „annyi *rest él*” kifejezés jelentése csupán kiterjesztése a külső rabságnak a belsőre, az öncsonkításra. Itt jól nyomon követhető az *Esti Kornél éneke* című költemény hatása. A „te” névmás a *lenni* metaforáit generálja: „légy mint a minden, / te semmi”. A „te” a szüntelenül létesülő szubjektum – a tevés és nem a tett vagy a tény alanya. Ő az, aki a meglévő, látható érzéki világra, mint „a jajra csap a legszebb / rímmel”. S mint a rímmel cselekvő tevékeny lénynek, az alkotó alakmásának ezt kell tennie:

A céda életet fesd,
azt, ami vagy te, tettesd,
királyi ösztönöddel
ismersz-e még felettest?
az únt anyag meredt-rest
súlyát nevetve lökd el,
s a béna, megvetett test
bukásait a szellem
tornáival feledtesd.

Az „ami vagy” megfelel annak, ami már van neked, az én-nek: az „únt anyag” megrögzült alakja, a tétlen matéria a térben mint a tehetetlenség és a bukás közege. A „te” nem ennek a valónak a képviselője, hanem a való – létesülő – realitása, amit a „légy te” refrénje fejez ki a cselekvéskezdeményezés szubjektumára utalva. A „te” tevése a „tettetés”, ami azt sugallja, hogy egyfajta metaforikus cselekvésről van szó: tégy úgy, mint... Azaz a tettedet használd egy másik tett imitálására és inspirálásra. Ezért lehet az imitáció nem pusztá utánzás vagy játék, hanem alkotás – a szellem „tornája” a testen. A „*te*” a „*test*” – a „*rest*” ember – másikja,

tevékeny valója, de a költészetben egyben indexe is – része és egyben jele is az alanyi eseménynek. Amit a homofónia hoz tudomásunkra, melynek funkciója, hogy a jelölőre testált névmási funkciót számolja föl. Ez a jel nem név-más, nem helyettesítés, hanem szövegmetafora: nem az én-te reláció egysége, hanem a lét neve – a minden és a semmi megkülönböztetésén túl feltáruló horizont Igéje, a „Légy!” – nem a „céda élet” –, hanem a tevékeny valóság – neve.

Az esszé írója szerint a költészetben jut szintézisre az alkotó-akarat és a munka mint a nyelvvel való foglalatosság. Ez a kitaratóan végzett munka alázatosságra nevel („földig hajoltam”), nem a rab, hanem a szolgálattelévő önfegyelmére – a nyelv szellemi produktumaként és a nyelv alkotótársaként. „Azt a lelket és nyelvet, melyet rövid időre örökbe kaptunk, új szellemmel fényezve, csorbíthatatlanul át kell adnunk utódainknak. Ez a küldetésünk – „áldjon vagy verjen sors keze” – : ez a mi küldetésünk. Kissé lehajtani a fejet. De a szívet, azt föl, föl, barátaim.¹⁴

A *Hajnali részegség* rímkatarkái egy ilyen mentális és nyelvi jelenlét hiteles diszkurzusát hozták a világra, melynek fent bemutatott értelmezése arra ad reményt, hogy a költészet poétikai és ontológiai megközelítésének fúziója egy irodalmi antropológia alapjait vetheti meg.

¹⁴ Uo.

(VERS)NYELV ÉS LÍRAI NARRATÍVA KOSZTOLÁNYI HAJNALI RÉSZEGSÉGÉBEN

*„A mű egysége nem zárt szimmetrikus egység,
hanem kibontakozó dinamikus egységesülés;
elemei közt nem lehet statikus egyenlőségjel
vagy összekötőjel, hanem csakis a korreláció és
az integráció dinamikus jele.*

*Az irodalmi mű formája kizárólag dina-
mikájában fogható fel.”*

(Jurij Tinjanov)¹

Kosztolányi e kései költeményének megítélésében a hazai irodalomtörténet és -kritikairás egy-két kivétellel egyöntetű álláspontot foglal el, midőn a verset az életmű, esetenként az egész magyar líratörténet kitüntetett darabjaként értékeli.² A kritikai recepció megítélése szerint a *Hajnali részegség* olyan „kulcsvers”,³ amely Kosztolányi költészetének tematikai, motivikus és rímtechnikai szintézisét nyújtja, szűkebben pedig a *Számadás*-kötet összegző és betetőző alkotása, amely, mint Bori Imre mondja, egyszerre képezi a kötet „tervrajzának”, struktúrájának végpontját, és sűriti magában a *Számadás* költeményeiből kirajzolódó szellemi, egzisztenciális és poétikai folyamatot.⁴ Jelen dolgozat e folyamat poétikai megvalósulásának feltárásához kíván annyiban hozzájárulni,

¹ TINYANOV, Jurij, *A versnyelv problémája* = T. J., *Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat, 1981, 139.

² Rónay László szerint a *Hajnali részegség* „a magyar költészet egyik legcsodálatosabb darabja”, amelyben „jelen van [Kosztolányi] teljes költészete” (RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Gondolat, 1977, 271).

³ „Kulcsvers tehát ez a nemcsak terjedelmére, hanem karakterére nézve is »hosszú verse«...” (BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Újvidék, Forum, 1986, 275.9)

⁴ „A *Hajnali részegség* a *Számadás* tervrajza szerint végpont.” „Részei és részletei ezek a költemények annak a nagy ráismerési folyamatnak, amely a *Hajnali részegség*ben kapott végérvényes formát.” (BORI Imre, *I. m.*, 277, 286.)

amennyiben a költemény kettős nyelvi szerveződését, egyszerre érvényesülő versnyelvi-retorikai és narratív modalitását, illetve ezek viszonyát veszi röviden vizsgálat alá.

A *Hajnali részegség* nyelvi és beszédmódbeli szerkesztettségét meglátásunk szerint ugyanis az a nyelvi-poétikai kettősség határozza meg, amely a prózanyelvi elrendezésű szintaxis és a sűrített versnyelvi hangzásszerkezet kölcsön- és ellenhatásában érhető tetten. Utóbbi az olvasás (vagy vershallgatás) aspektusából elsődlegesen a virtuóz rímszerkezetekben, a változó sorszámú strófák hármas-, négyes-, kereszt-, öllekező és párrímeinek variabilitásában evidens módon érzékelhető. Ez a versszakról versszakra változó, hajlékony rímszerveződés (s itt szándékosan nem használok a „rímstruktúra” fogalmát) a szabadon kezelt jambikus verseléssel és a verssorok mozgékonyan változó szótagszámaival együtt jól példázza azt, amit Tinyanov a vers természeteként „kibontakozó dinamikus egységesülés”-nek nevez.

A *Hajnali részegség* tinyanovi értelemben vett „szabad vers” mivolta valószínűleg a szöveg „narratív” természetével áll összefüggésben: a virtuóz rímkombinációkkal szoros egységgé szervezett hosszú versszakok (hasonlóan az egyébként sokkal kötöttebb és rövidebb, ám a rímszerkezetek változtatásában ugyanilyen szintetizáló jellegű Anyegin-strófához) módot adnak egy „történet” elmondására, melynek során a lírai én egy meghatározott szituációban bekövetkező látomásélményét és annak értelmezését beszéli el. Ennek megfelelően a versszöveg egészét egy olyan prózanyelvi szintaktikai szerveződés vezérli, amely sok esetben teljes szerkezetű, hosszú, többszörösen összetett alá- és mellérendelő mondatokból építkezik. E „prózanyelv” természete és modalitása azonban többször is változik: míg az első két versszak beszédmódját a köznapi „beszélt” nyelv, az élőbeszéd jellegzetes fordulatai és szerkesztésmódjai határozzák meg, addig a harmadik és negyedik jóval patetikusabb hangvételt inkább egyfajta írott és „retorikus” prózához hasonlíthatjuk. Erőteljesebb váltás következik be az ötödik és hatodik versszakban, ahol az égi bál leírásakor fölénybe kerülnek a mellérendelő szerkezetek, miközben a sorok látványosan lerövidülnek, ily módon intenzifikálva a

gyakori hangzásismétlődések hatását. Az itt fölerősödő „versszerűség” után az utolsó három versszakban a sorok szótagszámának újbóli megemelkedésével visszatér a kezdeti, az élőbeszéd prózájára orientálódó mondatépítés.

A beszélő élményét leíró két – az ötödik és hatodik – szakaszban a versszerűség ismérvei a fentiekén túl az enjambement-ok megnövekedő száma okán is előtérbe kerülnek (csak néhány példa: „s a szélben / a csillagok”, „észrevétlen / meg-meglibegtek”, „roppant / fénycsóva lobbant”, „Egy csipke fátyol / látszott, amint a távol / homályból / gyémántosan aláfoly...”, „egy arra ringó / könnyücske hintó / mélyébe lebben...”, „sok száz / batár között”), rendre nyomatékosítva ritmus és szintaxis küzdelmét; másfelől azonban ez a két versszak még inkább megerősíti a költemény narratív jellegét: az égi bál leírása nem más, mint egy látott esemény, egy vízió bemutatása, amelyben egyes irodalomtörténeti kutatások a narráció ősfarmáját, történeti eredetét ismerik fel.⁵

Az ötödik és hatodik versszakban leírt égi látomás más módon is kiemelést „nyer” a szöveg retorikai szerveződésében. A *Hajnali részegség* szinte minden elemzője reflektál arra a fiktív párbeszéd-szituációra, amelynek a verskezdet élőbeszédszerűsége is köszönhető („Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.”, „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?”, „Te ismered a házam”, „mondhatom” stb.), azaz a valójában monológyszerű elbeszélés látszólagos dialogizálására, amelyet az *én* és *te* igei és névmási jelöléseinek sora hangsúlyoz. Ez dialogizáltság azonban formai, s funkciója egy sajátos retorikai szituáció létrehozása, amelynek térbeli és temporális konkrétságába (Logodi utca, ablak, éjszaka) beágyazódhat a vízió bemutatása. Nem véletlen, hogy az ötödik és hatodik szakaszban nemcsak ez az idő- és térbeli meghatározottság szűnik meg, s adja át a helyét egy temporálisan rögzíthetetlen, végtelenített pillanatnak és a Tejút lehatárolatlan spatiumának, hanem a vers többi szakaszát jellem-

⁵ L. FREJDENBERG, Olga, *A narráció eredete = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 268–269.

ző én-te szerkezetek is eltűnnek, s szerepüket egy 3. személyű leírás veszi át.

A szöveg innen nézve feltárja proporcionált architektúráját: az első három versszakot egyértelműen az *én-te* szituáció, a negyediket már csak az *én* határozza meg, mely *én*-forma még egyszer feltűnik a látomás részletezésének kezdetén („Oly sokáig / bámultam az égbolt gazdag csodáit...”), hogy aztán, mintegy a lírai beszélőnek a transzcendenciában való „feloldódását” jelezve, eltűnjön a központi versszakokban. A vízió bemutatásának befejeztével a szöveg szimmetrikus módon először csak az *én*-formát hozza vissza (a hetedik versszakban, l. „Szájtátva álltam...”), majd az utolsó két szakaszban visszatér a kezdeti *én-te* beszédshituációhoz. Ugyanakkor számot kell vetnünk azzal is, hogy a visszatérő dialógusforma első megjelenése minőségileg megváltozott funkciójú: az „Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél...” sor megszólítottja nem azonos a megelőző és további versszakok retorikai második személyével, mivel itt „valódi” önmegszólításról van szó. Az önmegszólítás költői eljárása pedig, mint Németh G. Béla rámutatott, az *én* megkettőződésével a reflexió, a számadás megindulását jelzi, amely e versben nyilvánvalóan az égi látomás következménye. A kompozíció retorikai *én-te* „pillérei” tehát itt válnak „poétikaivá”, amennyiben a beszélő szubjektum belső meghatározóivá lesznek.

Mindez a lírai *én* versbeli történetére hívja fel a figyelmünket: arra, hogy nemcsak a költeményt, de a narrátor-beszélőt is a maga dinamikus kibontakozásában kell szemlélnünk. Az út, amelyet a lírai *én* végigjár, temporálisan a gyerekkortól („s felém hajolt az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor”) az érett férfikorig („Ötven, / jaj ötven éve”), a halál közelségéig („halottjaim is itt-ott, egyre többen”) ível. A gyermekkor felidézése a lírai beszélőt átmenetileg mintegy újra gyermekké teszi: Király István meglátása szerint a lírai narrátor a hetedik szakasztól kezdve gyermekké válik, s akként is viselkedik („Szájtátva”, „a boldogságtól föl-fölkiabáltam”), s a szerző ennek kapcsán joggal mutat rá, hogy gyermek és művész Kosztolányinál bizonyos értelemben egymás metaforái-

ként működnek.⁶ Ám gyermek és művész a versben el is válik egymástól a meginduló reflexióval, a látomás értelmezésével, amely a vers végi felismeréshez vezet. A beszélő gyermeki viselkedése a kezdődő (meg)világosodással („Virradtig”) felszámoló-dik, s a látomás eufóriája után („Szájatva álltam, / s a boldogságtól föl-fölkiabáltam.”) a reflexió az ént visszatéríti a kiinduló térbeli helyzetébe, az ablakhoz („Virradtig / maradtam így...”). Az emlékezés–vízió–értelmezés egymásra épülő hármas aktuusa hozza létre a szövegben azt a reflektív ént, aki tudatában van belső megosztottságának („tudom, hogy nincsen mibe hinne”, „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam.”), de „aki” az önértelmezés verbális aktusában egyszersmind a nyelvbe való „átlépés” eredményeként immár nem biográfiai, nem is nyelviileg ábrázolt, hanem kizárólag nyelvi, a nyelvben megformálódó énként gondolható el.⁷

A jelzett aktivitássorozat a versbeli narratíva szerint az éjszakai szobában bolyongással („sétálgatok”, „botorkálok”) és az ablakon való kitekintéssel indul meg. Az „az ablakon kinézek” különleges, egyszerre lezáró és újat kezdő funkciójára hívja fel a figyelmet a sor rövidege a megelőző vesszorokhoz képest, valamint az itt tökéletes szabályossággal felcsendülő jambikus ritmus, amely az előző sorokban chorijambusokkal és pyrrichiusokkal társult, s egy alkalommal maga is „részeg” módjára megbotlott egy anaklázis erejéig („s amint botorkálok”). A *kinézek* szó jelentőségét az inverzió (a megszokott szórend „kinézek az ablakon” volna), s a bokorrimben elfoglalt lezáró pozíciója is erősíti, leginkább pedig a *fészkek–mézkek–részeg–kinézek* rím��orozatban betöltött szemantikai szerepe emeli ki: a minden alkalommal négy hangot összecsengető ríműsorozat első három tagja valamilyen módon a bezártság, a körköröség, a kötöttség jelentés-összefüggéseit hívja

⁶ KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 287.

⁷ Megvilágítók lehetnek itt Kristeva szavai is, melyek szerint „a szubjektum dialektikája a költői nyelvbe van beírva”. (Vö. KRISTEVA, Julija, *The Ethics of Linguistics = Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. by RONDIEZ, Leon S., New York, Columbia University Press, 1980, 24.)

elő, míg a *kinézők* a kifelé irányultság markírozott szemantikai jegye révén éppen kiutat mutat ebből a rögzített állapotból.⁸

Az általunk és a versszöveg által kiemelt *ablak* az összekötő, a közvetítő funkcióját tölti be a beszélő és a külvilág, majd a gyermekkor és az égi világ között. Mint Florenszkij mondja, az ablak gyöngye szellemi látásunkat erősíti föl, hogy megpillanthassuk a transzcendens világot.⁹ Az ablak, valamint a látás és vakság témájának fontosságát Kosztolányi kései költészetében aligha kell hangsúlyozni: ez a téma a *Hajnali részegség*ben az *ablakon-vakon* rímpárban artikulálódik a legerőteljesebben, amennyiben éppen a lényegi, a transzcendens látás képességének elvesztésére utal. A lírai beszélő számára az ablak¹⁰ először a reális térben (második versszak), majd az időben való látás, a múlt felidézése révén teszi lehetővé az „égi világba” való átlépést: abba a világba, amellyel egykor megvolt a kapcsolata („ide estem”), s amelyet most az emlékezet erőfeszítésével ezt kell visszaállítania.

A transzcendensbe való átlépés és megvilágosodás narratívája azonban sűrített módon már a címben is megjelenik. *Részeg* szavunk nem kizárólag ’erősen ittas’-t jelent, hanem ’hóbortos, megszállott’, illetve ’mámoros hangulatban lévő’ embert is. Amint az etimológiai szótár rámutat, a „részeg eredetileg a révületbe esett

⁸ A zártság mozzanata a második versszak doboz és ketrec szavai révén különösen felerősödik, s a halál témájával lép érintkezésbe.

⁹ Vö. FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Bp., Corvina, 1988, 24. Nem véletlen, hogy egyes nyelvekben az ablak és a szem jelentésű szavak etimológiailag azonos töre vezethetők vissza. Ebből a kapcsolatból még a magyar nyelv is őriz valamit: szláv eredetű ablak szavunk a ’felhő’ (vö. orosz ’oblako’) jelentésével kapcsolódik össze, ily módon „jelezve” az ablak és az égi szféra közötti összeköttetést.

¹⁰ Az ablak a különböző mitológiákban hasonló transzcendens jelentésekkel bír. Az ilyenet szakrális és mitikus jelentéslehetőségek az égi bál leírásakor megsokszorozódnak a versben. Csak utalásszerűen: ilyen az „ég glóriása” kifejezés, a „lépcső” mint az eget és földet összekötő világfa alakváltozata, a „fényesség” mint megvilágosodás, az „arany” és a „kék” szín dominanciája (az előbbi a szakrális felfogás szerint nem szín, hanem maga a fény, az isteni világosság megtestesítője, míg az utóbbi a keresztény kulturális szimbolikában Mária színe), valamint a „drágakövek” és „ékszerek” mint a földre leszálló „Új Jeruzsálem” megidézése (lásd: színarany utcák, drágakövekkel kirakott falak és kapuk).

sámánpap állapotára utalhatott, amelyet mesterségesen, kábítószerral is előidézték. [Az 'ittas'] [...] jelentés már jelentésszűkülés eredménye.”¹¹ A révültség szemantikája egyfelől a beszélőnek a látomás által kiváltott eksztatikus állapotára vonatkoztatható, másfelől az általa végzett cselekvésre, az általa elbeszélt narratívára, vagyis magának a versszövegnek a megalkotására. Mi több, a cím-ben szereplő és a szövegben megismétlődő szó a *hangulat*, a *hangoltság* szemantikája révén közvetve a *hang*, tágabb értelemben pedig a *nyelv* témáját is bevonja a *részeg* költői jelentéspotenciáljába.

A *részeg* szó történeti szemantikája így az ég és a föld között kapcsolatot teremtő sámán szerepkörével ruhazza fel a lírai beszélőt. A címszó ismétlődése az első versszakban („s amint bortkállok itt, mint a részeg”) az eksztatikus állapot eléréseként, másfelől azonban a jelentésszűkülés azon nyelvtörténeti folyamatának reprezentációjaként is értelmezhető, amelyről az etimológiai magyarázat szólt. Az annominatio ereje folytán a *részeg* szó továbbá a Kosztolányinál olyannyira kitüntetett 'rész' jelentését is előhívja, s implikálja a rész-egész témáját mint a részből a teljesség elérésének lehetőségét.

A cím másik szava még érdekesebb értelmezői belátásokra ad módot, amennyiben a történeti vizsgálódás magában a *hajnal* szóban is felmutat egy olyan ellentétes kettőséget, belső szemantikai oppozíciót, amelyet korábban a beszélő versvégi sajátosságaként láttunk létrejönni. E szavunk – írásos szövegekben először (1372 után/1448 körül) adatolható – jelentése a ma is megszokott, a *TESz* formalizáló nyelvén 'a napfelkeltét közvetlenül megelőző és a napfelkeltét magában foglaló időszak'-ként írható körül. Második, bő évszázaddal későbbi (1587-es) előfordulását azonban a szótár munkatársai éppen ellenkezőképpen, 'az estébe, az éjszakába való átmenet'-ként szemantizálják. Ugyanakkor a szónak egy harmadik, az előbbiektől egészen eltérő jelentéskörét is feltárják, amelyet úgy parafrázálnak, mint 'hajnali jeladást, éneket, köszöntőt', illetve mint 'a lakodalmas nép zajos, zenés felvonulását a lakodalom utáni reggelen'. Talán nem érdektelen itt to-

¹¹ Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* III, Bp., Akadémiai, 1979, 393.

vábbi érvként a *TESz* indoklását is idézni: „A ’reggeli ének, jeladás’ jelentésű hajnal etimológiai elkülönítése szükségtelen, s e jelentés szláv származtatása téves. Az énekes, hangos jeladás ősi eredetű, jellegzetesen magyar szokás volt, ezen alapul a harmadik jelentés, amelyben a szó a lengyelbe átkerült.”¹²

Mit jelenthet akkor a *hajnal* szó eme történeti jelentésszerveződése a *Hajnali részegség* című vers szempontjából? Túl azon, hogy a ’lakodalom’ és a ’zenés felvonulás’ a versközépi archaikus típusú narrációban kifejtett *bál* témáját is motivál(hat)ja, a ’reggeli ének’ szemantikai lehetősége a vers végkifejletét, a lírai hős és beszélő utolsó, meghatározó cselekedetét, a megvilágosodásra („az égbe bál van, minden este bál van”) és a katharsziszra („megtörtén / földig hajoltam, s mindezt megköszöntem.”) adott „választ” értelmezi: „dalolni kezdtem ekkor az azúrnak”. A beszélő cselekvése a deiktikus *ekkor* megjelölés révén azonban nem lokalizálható a versszöveg terén kívül, csakis azon belül: a *mondás*, az (el)beszélés *most*-jára utal, s ezáltal magának a versnek a létrejöttére.¹³ Innen nézve pedig az emlékezet, mely a transzcendenssel való kapcsolatba lépést lehetővé tette, a nyelv emlékezeteként, a szavak történeti szemantikájának emlékezeteként válik értelmezhetővé:¹⁴ a múlt a szó múltjaként, míg a bál „pillanatnyi végtelenje” a nyelv, de különösen a költői nyelv univerzális idejét képviseli. Ezen a ponton pedig az is megállapítható, hogy a versben elbeszél narratíva a cím két szavának jelentésszerkezetéből fejlődik ki.

A hajnal *éneke*-jellege („dalolni kezdtem”), melyet a vers *önreflexív* alakzataként értelmeztünk, egy további meghatározó jelentéskontrasztot is megvilágíthat, amelyet a szöveg metaforái a *dal* és a *kézirat* különbségeként tárnak elénk. A hangzó, a beszéd-

¹² *Uo.*, 26.

¹³ Vö. Szegedy-Maszák Mihály megállapításával, miszerint „a költemény beszéd a beszédben és a beszédről” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 412).

¹⁴ E tekintetben a versben szereplő *ablak* a maga rejtett mitikus jelentésével a nyelvi emlékezetnek a – mind egyéni, mind közösségi értelemben vett – „tudattalanjába” visszaszorított értelmek szimbólumaként is felfogható.

szerű és a papírra rögzített versszöveg Kosztolányi számára meghatározó ellentéte (vö. az utóbbi kapcsán: „miféle ringyók rabságába estél, / mely *kézirat* volt fontosabb tenéked”, illetve már a kiinduló versszituációban: „amit írtam, lázasan meredt rám” – kiem. H. K.) a hangzó ritmustól lüktető „eleven” költemény és a „prózaszerű” verses narratíva kettősségének is megfeleltethető. Ennek kapcsán és lezárásként érdemes Kosztolányinak az *Ábécé a hangról és a szavalaról* című írását idéznünk: „Ez a kor néma. Hangtalanul olvas, hangtalanul ír. Valaha nem így volt. Tudósaink most mutatják ki, hogy az emberiség a középkorig csak hangosan olvasott, csak hangosan írt, akár a nép manapság. Később a kolostorokban tanulták meg a szemmel való néma olvasást [...]. Azóta a szem átvette a száj szerepét, az élőszó sorvadt, művészet, tudomány fokként eltávolodott az emberi hangtól, műveltségünk súlypontja a betűre helyeződött. Az ősi közlőforma azonban a szó volt. Ezt ösztönösen érezzük, valahányszor verset szavalnak.”¹⁵

¹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a hangról és a szavalaról* = K. D., *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 438.

HAJNALI KOLON

Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*

Aki Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című versének újraolvasására vállalkozik, olyan hiátusban találja magát, mely arról tanúskodik, hogy az utóbbi másfél évtizedben a Kosztolányi (kivált gondolkodói attitűdje és próza)művészete iránti határozott kritikai érdeklődés ellenére lírája a recepciót legfeljebb részlegesen tudta az újraértelmezés kényszerével szembesíteni. Nem elképzelhetetlen ugyanakkor, hogy ez éppen a korábban elismert teljesítmény szövegekhez (így a *Hajnali részegség*hez is) hozzárendelt és megmerevedett jelentés- és értékindexeivel hozható összefüggésbe.

Szauder József szerint a *Számadás* verseit olvasó *A bús férfi panaszaiban* és a *Kenyér és bor* verseiben „talál kulshelyzetet minden későbbi nagyság értelmezésére”.¹ Az „éjjeli riadalom” és a „csillogok világából való kitaszítottság”² képzete először a *Boldog, szomorú dal*-ban jelenik meg, korábbi kötetekben azonban ennek is vannak „félíg meddig tudatos előzménye”-i.³ „[M]otívumunk fejlődése”-nek eredményeképpen pedig az a „*Hajnali részegség*ben épül, terebélyesül tökéletessé”.⁴ A motívum szerves fejlődésének a gondolata, mely a költői pálya későbbi fejleményei felől a megelőzőt szükségképpen előzményként is tekinti (vö. „tudatos előzmény”), őrzi azt a pozitívista elgondolást, mely szerint az életmű darabjait (fejlődő) egységben kell tekintni, melyben a kezdetben részleges bontakozik, terebélyesedik, tökéletesedik.⁵ Az egységes

¹ SZAUDER József, *A hajnali részegség motívumainak története* = Sz. J., *A romantika útján*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 438.

² *I. m.*, 439. (Kiemelések az eredetiben.)

³ *I. m.*, 440.

⁴ *I. m.*, 445, 438.

⁵ Ez az elképzelés jórészt a vers későbbi recepciójában is tartja magát, vö. pl. KIRÁLY István, *Kosztolányi: Vita és vallomás*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 286–87; TÓTFALUSI István, *Kosztolányi Dezső: Hajnali részegség = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Bp., Móra, 1999³, 353.

értelmezői keret igényének következtében egymásnak ellentmondó gondolatok nem férnek meg az életműben – főleg nem, ha ezt az „ismert életrajzi tények cáfolják”⁶ –, vagyis egy motívum olyan korábbi előfordulásai, melyek a társítható jelentéseket tekintve nem vagy nem teljesen hangolhatók össze a későbbi „kiteljesedett” jelentéssel, részlegesnek kell tekinteni. Szauder ennek megfelelően a köteteket is a tudatosodás folyamatának, az egyre mélyebb létmegértésnek a dokumentumaiként olvassa.

A folyamatszerűség feltételezésében egyetértek Szauder Józseffel, úgy vélem azonban, hogy a szövegek eltérő válaszait, amennyiben azonos kérdésekre keresnek feleletet, érdemes különböző válaszokként megértenünk. *A bús férfi panasza* „Nem tudtam én dalolni...” kezdetű versének beszélője a líra- és (valószínűleg ezzel összefüggésben) létszemléletének megváltozásáról tudósít, annak élményközpontúsága, impresszionista⁷ jellege helyett a költői önreflexiót állítva a megváltozott lírai beszéd alapkaraktereként. („Húsz évesen arról daloltam, ki kisgyermekként égre kelt, / most éneklek húsz éves másom, ki egykor erről énekelte.”) Az idézett (1921-es) vers a korábbi beszédmód válaszkép telenségéről is számot ad egy Ady-allúzióval („Süket, kopár földnek kiáltok, poros hazám szegény fia, / mert nem veri már vissza versem a Kárpát és az Adria.”), oly módon azonban, hogy a megidézett beszédmód összehangolhatónak mutatkozik a korábbi saját hanggal („énekes ifjú fiának / vall engem a vén Magyarorszag.”). Így a versbeli beszélő saját korábbi lírájának kiüresedéséről úgy ad hírt, hogy annak szólambeli eredetiségét teszi paródia tárgyává anélkül, hogy ez a retorikai regiszter megváltozásával járna együtt, amivel a korábbi beszédmód legfőbb értéke, a szólambeli eredetiség veszik el. Annál is inkább, mert az Ady-allúzió nem közvetlen az Ady-szöveget szólaltatja meg, hanem egy, a Nyugat 1920-as Ady-számában megjelent, Ady élete és költészete mellett hitet tevő Móricz-verset: „Tág tudóvel hadd messzi kiál-

⁶ TÓTFALUSI, I. m., 356.

⁷ Igaza lehet Király Istvánnak, aki szerint „mint általában a kései Kosztolányinál, nem a század eleji impresszionista nyelvi örökség továbbvitele volt már a *Hajnali részegség* köznapisága”. (KIRÁLY, I. m., 284.)

tom, / zengjen a hangom, dördüljön a szóm / a magyar pusztákon, a magyar szíveken, / hogy visszazengje a Kárpát / és tova-
zúgja Ádria / és minden élet itt: // hogy mi vagy, nékem” (Ady).
Épp ezért nem teljesen bizonyos, hogy az első szakasz és főleg
annak „mert ami elmúlt, az csodásan kísért az én dalomba még”
sora csak a gyermekkor emlékezete felől olvasható, csak annak
lehet jelölője, amit az is felerősít, hogy az Ady-allúzió után a sza-
kaszt megismétli.

Így, jöllehet Szegedy-Maszák Mihály a korábbi recepcióval
összhangban joggal jegyzi meg, hogy a „*Hajnali részegség* összegző
igényű alkotás, nagyon sok előzménnyel”,⁸ a vers viszonya ezek-
hez az előzményekhez korántsem problémátlan. A folyamatos
fejlődés gondolata felől különösnek tűnhet, hogy a formai meg-
oldásokra érzékeny Kosztolányi a *Hajnali részegségben* a *Boldog,
szomorú dalétől*, melyet Szauder József a későbbi költemény első
előzményének tart, formailag ennyire elütő megoldást választott:
a vers egy kivételével azonos szótagszámú negyven sorából har-
minchéthben mutatható ki az adoniszi kólon.⁹ Ebből a szempont-
ból érdekes lehet Bárdos László észrevétele, mely szerint az érett
Kosztolányinál az antikós időmértékes verselés viszonylag ritka,¹⁰
ugyanakkor az adoniszi kólon nemcsak a *Harsány kiáltások tavaszi
reggelben*, de a *Marcus Aurelius*-ban is kiemelt ritmikai szerepet kap,
a vers „hetvenkét sorában százhat esetben mutatható ki.”¹¹ A
verset elemző Hegedüs Géza szerint prozódiaja „okvetlenül az
antik dráma kórusainak ritmikáját idézi”, „az ókori versformák
zenéjét stilizálja”.¹² A *Hajnali részegség* értelmezői a vers ritmusával
kapcsolatban rendre kiemelik, hogy „noha jambikus lejtésű, a

⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 409.

⁹ Érdeemesnek látszik megjegyezni, hogy a szöveggel fent kapcsolatba hozott
Nem tudtam én dalolni... kezdetű vers húsz sorában tizenhatszor mutatható ki az
ismétlődő kólon.

¹⁰ BÁRDOS László, *Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezeiteiről* a Szám-
adás három verse alapján = *A rejtőzködő Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*, szerk.
MÉSZ Lászlóné, Bp., Tankönyvkiadó, 132.

¹¹ FERENCZ Győző, *Kettős tanulmány Kosztolányiról*, Jelenkor, 1988/1, 39.

¹² HEGEDÜS Géza, *Különvélemény egy vers értelméről. Kosztolányi Dezső: Marcus
Aurelius*, It, 1970, 898.

sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet”,¹³ „[s]zabálytalanul, 4–21 sor között inogtak a strófák, s hasonló szeszéllyel, rendszertelenséggel háromtól tizenegy szótagnyira nyúltak a sorok”,¹⁴ vagyis ilyen értelemben nem tart kapcsolatot az antikos időmértéket alkalmazó versekkel, az ezekben szerepet kapó adoniszi kólon mégis jelentős ritmus- és értelemképző alakzatként jelenik meg a versben.

Király István úgy látta, hogy az „alapsejtelemben adott jambikus lüktetést folyvást botlatta egy-egy anaklázis”, amely a rímekkel együtt (idézi Devecseri Gábort) a fokozódó izgatottságot érzékelteti.¹⁵ Példaként a vers elejéről idéz két sort: „a szájakon lágy, álombeli mézek / s amint botorkálok itt, mint a részeg”.¹⁶ A második sorról valóban elmondhatónak látszik, hogy a versszöveg itt mintegy meg is teszi, amiről beszél, amennyiben a „botorkálok” anaklázisával a sor ritmusa megbotlik. A játékosságon túl ez azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy nem elképzelhetetlen, a vers ritmusa és értelmi vonatkozásai közt szorosabb kapcsolatot feltételezhetünk. Publicisztikájából tudható, hogy Kosztolányitól ez a gondolat nem volt idegen. Egy 1920-as, a Nyugatban megjelent tanulmányában például „forma és gondolat [...] elválaszthatatlan egység”-ét hangsúlyozva úgy véli, hogy versek olvasásakor a kritikusnak „a vers testi szervezetét kell vizsgálnia”, a „test [pedig] a vers szövege”, vagyis a „vers- és hangtani szempont”-ok vizsgálata kell az elsődleges, bár természetesen nem egyedüli szempont legyen, mert a „közlőbeszéd és a zene, a próza és a vers közötti űrt nem lehet teljesen áthidalni”.¹⁷

A gyermek és a gyermekkor jelentősége a Kosztolányi-oeuvreben a recepció (a *Hajnali részegség* kapcsán is) régóta tárgyalt központi kérdése, így a fenti kontextusban mindenképpen figyelemre

¹³ FERENCZ, I. m., 37–38.

¹⁴ KIRÁLY, I. m., 283.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ A vers szövegét a következő kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1989, 431–434.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről* = K. D., *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1999³, 409–410.

méltó, hogy a vers kiemelten fontos, gyermekkort idéző részében a sorképzést az értelmi tagolás ellenében irányítja a versritmus, és az enjambement-nal a „rég, a gyerekkor” sor képződik, melynek sorképlete adoniszi kólon, vagyis ugyanaz, amely Király anaklázisra hozott első példájában mutatható ki („álombeli mézek”¹⁸). Az elemzők ugyan kizáró ellentétként rendre szembeállítják egymással a versben a lent és a fent világát, és ha kap is figyelmet az idézett sor, legfeljebb annyiban, hogy a versbeli beszélő az alvókat itt egészen máshogy minősíti, mint a következő szakaszban,¹⁹ úgy tűnik azonban, hogy a vers ritmikailag ezt a sort a „rég a gyerekkor” sorral teszi összeolvashatóvá, vagyis mintegy kiemeli azt, nyomatékosítva egyben annak is, hogy a versbeszéd itt a báléj leírásának dikcióját idézi, ez pedig különös hangsúlyt ad a szöveg újramondottságának is. Egyrészt a minősítés valójában már a báléj tapasztalata utáni, másrészt a versritmus az „álombeli mézek”-hez hasonlóan kiemeli azt a sort is, amely a másikkal való beszéd nehézségeit tematizálja: „hogymagyarázzam”.

Az adoniszi kólonnal a szövegben még több helyen találkozunk, a ritmusképlet ismétlődése pedig mindannyiszor hangsúlyos helyen történik. Először az első sorban, amely a második szakasz első, idézett sorához hasonlóan a beszédhelyezetre irányítja a figyelmet. Ebben a részben a kólon a már idézett „álombeli mézek”-et kivéve még egyszer ismétlődik, olyan helyen („*negyven cigarettám*”), amely a narkotikummal kapcsolatban a versritmus felől a „részegséget”, illetve az ezzel etimológiailag is rokon révület következményét készíti elő. Annál hangsúlyosabb lesz így a második sor enjambement-ja, amely megtöri a kólon: „*abbahagytam / a munkát*”, vagyis a ritmus felől teszi fel azt a kérdést, melyet a vers később tematizál a „mily kézirat volt fontosabb tenéked” sorban, egyben minősítve is a „lázasan” a beszélőre meredő kéziratot. A sor antropomorfizmusa így az eredettől elidegenedő munkát éles ellentétbe állítja azzal a dallal, amelyet a beszélő az

¹⁸ A *Marcus Aureliust* vizsgáló Ferencz Győző pontosan elkülöníti a ritmikai változatokat, én a dolgozatban csak magát a kólon jelölöm.

¹⁹ Vö. TÓTFALUSI, I. m., 354.

élmény hatására kezd szívéből dalolni, s attól, melynek születését a verset olvasva követhetjük.

Feltűnő, hogy a második szakaszban az adoniszzi sorvég az első sor után csak egyszer ismétlődik, az alvóra szóló óra szavában: „*ébredj a valórák*”. Mivel az utolsó szótag semleges,²⁰ nem kell jelentőséget tulajdonítani annak, hogy a kólon egyetlen olyan sorvégi előfordulása, ahol az utolsó szótag kizárólag rövidnek tekinthető, annál kevésbé, mert a nyolcadik rész első sora („*Virradtig /maradtam így és csak bámultam addig*”), melyet az enjambement kiemel, azt valószínűsíti, hogy a choriambust érdemes ebben a kontextusban csonka adóneusnak tekinteni,²¹ vagyis a hangsúly a — — ismétlődésén van. Az viszont lényegesnek tűnik, hogy akusztikailag a sor a „valóra”–„alóla”–„állat óla” rím-sorozatba illeszkedik, melyből az utolsó sor (egyben a második szakasz utolsó sora: „hogy otthonunk volt-e vagy állat óla”) a „volt-e” anaklázisa miatt úgy is olvasható, melyben az első szakasz *családi fészke* után egyértelműen pozitív értékindexű *otthon* két sorkezdő jambusa után („hogy otthonunk”) a lejtés a vers alapritmusának ellentétébe fordul, és egy daktilust két trocheus követ. Az „ébredj a valóra” kólonja azonban a *valót* itt máshogy is érthetővé teszi, utalhat arra a valóra, melyre a vers tanúsága szerint a versbeli beszélő ébred(t). A kétféle *való* ezen a ponton érintkezik legintenzívebben, ami egyben azt is nyilvánvaló teszi, hogy nem egyszerűen a lent és a fent világa (*valója*) közti kétpólusú ellentét-ről olvashatunk, melynek hatókörét ily módon a következő szakasz „De” sorkezdeténél a ritmika az ismétlődő kólonnal („fönn a derűs ég”) pontosabban jelöli ki (felidézve egyben azt, hogy az „álombeli mézek” a lent világát – vagy annak egy szeletét – a bál-éj tapasztalatát idézve értékeli át, bizonyos mértékig talán kü-

²⁰ A költői gyakorlatban ennek számtalan példája található, Reviczky Gyula *Pán halála* című versében például a következőt olvashatjuk: „Pattog a nóta.”, „Perdül a koczka, csalfa szerencse / Pörgeti arra, pörgeti erre.”; vagy Radnótinál Miklós *Bájlójában*: „Jöjj be a házba”, de találunk rá példát az említett Kosztolányi-versekben, a *Boldog szomori dalban* és a *Marcus Aureliusban* is.

²¹ Vö. SZÉPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, h. n., Tárogató, é. n., 233 (az 1981-ben megjelent Gondolat-kiadás reprint nyomata).

lönbséget is téve a szemlélt és megélt dolgok között). Az mindenestre bizonyos, hogy a beszélőnek a kétfajta látvány ugyanabból a nézőpontból mutatkozott meg.

A harmadik részben a már idézett első sor után az adoniszi sorvéggel sorkezdő helyzetben találkozunk újra („*mint az anyám paplanja*”), mely a „forma és gondolat” egységét nem csak oly módon erősíti, hogy a kólont ismételten a gyermeki látással hozza összefüggésbe, de egyben azt is előre jelzi, hogy a látomást leíró ötödik és hatodik részben kizárólag csak sorkezdeti vagy sorközi helyzetben mutatható ki (míg a „keretrészekben” sorvégen található), mintegy különbséget téve az élmény tapasztalása és annak beszéddé tétele, medializálása közt. Elvben négy kivétel adódik. Az első kettő a második rész tizenharmadik és tizenhatodik sora („*mert a mindennapos agyvérsegenység*”, „*s ők a szobába zárva, mint dobozba*”), melyek tartalmilag a családot és álmukat leíró résszel, „a szájakon lágy, *álombeli mézek*”-kel kontrasztot képeznek ugyan, de oly módon, hogy a ritmus ismétlődése, amely a születő vershez és nem a rekonstruált látványhoz tartozik, bevonja azt a kólon ismétlődéséhez kapcsolható jelentéskörbe, vagyis az élmény után születő vers itt mást tesz, mint amit az élmény előtti látványt leíró beszélő mond. A harmadik az ötödik szakasz utolsó sorában van, ahol kétségtelenül kimutatható a ritmikái ismétlődés (akár kétféleképpen: „*s a kapusok kocsikért kiabálnak*” „*s a kapusok kocsikért kiabálnak*”), az egész sor ritmikája azonban arra mutat, hogy azt egy pirrichiust és egy jambust követően két ciklikus anapesztus zárja („*s a kapusok kocsikért kiabálnak*”). A negyedik a hetedik rész hatodik sorában pedig egyértelműen a báléjt idézi („*tünderei hajnalba*”).

Az ötödik rész húsz sorában összesen hétszer szerepel: „*bámultam az égbolt*” „*is keleten s a*”, „*mennyei kastély*”, „*künn az előcsamok*”, „*házigazda a lépcsőn*”, „*mint amikor már*”, illetve a fent már tárgyalt utolsó sor, melyek közül az első a látvány beszélőre tett hatását leíró, a többi pedig magát a látványt leíró részben található. Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a hatodik részben csak egyszer, az „*aztán amíg vad paripái futnak*” sorban találkozunk a kólonnal. Az egész szakaszban azonban ez az egyetlen

anaklázis, és erről is elmondható, hogy a sor mintegy teszi is, amit mond. Ezen kívül e szakaszban feltűnően megnő a tiszta jambikus sorok száma, a huszonkettőből kilenc²² valósítja meg tisztán a vers ritmikai alapképletét, a sorhosszúság tekintetében nagy változatosságot mutatva a három szótagostól egészen a hatodfeles sorokig. A hetedik, a beszélő felismeréséről tudósító szakaszban arányait tekintve a leggyakrabban jelenik meg az adoniszi kólon, a hét sorban összesen háromszor, ezekből egyben arról olvashatunk, hogy a beszélőt a látvány milyen cselekvésre ösztönzi („fölkiabáltam”), kettő pedig a báléjt idézi („titoknak, hogy a mennynek”, „tündérei hajnabá”).

Nyilvánvaló, hogy a báléj leírásában, illetve az ehhez még közvetlen kapcsolódó, mert az élmény jelenéről beszámoló hetedik szakaszban a többi részekhez képest az adoniszi kólon gyakrabban ismétlődik, a (címbelivel együtt: Hajnali részegség) huszonöt előfordulásból tizenegyszer, s a többi előfordulásból is három tematikusan szorosan a gyermeki látás témájához kapcsolódik: „*mint az anyám paplanja*”, „rég, a gyerekkor”, „fönn a derűs ég”, amihez hozzávehetjük még a báléj leírását lezáró „Virradatig (/ maradtam így és csak bámultam addig”) sort, vagyis összesen tizenöt esetben.

A nyolcadik és kilencedik rész múlttal számot vető részében egyáltalán nem jelenik meg az adoniszi kólon, a záró strófában találkozunk vele újra, két sorban, az elsőben („Nézd csak, tudom, hogy *nincsen mibe bennem*”) és a nyolcadikban („úgy érzem én, *barátom, hogy a porban*”), vagyis abban a két sorban, amely szembesíti a „tudom” és az „érezem” világát. Ebben a részben, az első két, élőbeszédet idéző „próza” sor után megint erőteljesebb lesz a jambikus lejtés („de pattanó szívem feszítve húrnak / dalolni

²² Elvben az „Egy csipkefátyol” és a „melyet magára ölt egy drága, szép nő” sorokban az „egy”-et hosszúnak kellene venni, de határozatlan névelőként hangsúlytalanok, így a szöveg hangzóssága felől nézve véleményem szerint rövidnek tekintendők. Kosztolányi verselési gyakorlatától egyébként sem idegen, hogy „a szóhangsúlyt figyelembe véve hibázza el a sorokat: a szabálytalan rövid szótagra szóhangsúly esik, a szabálytalan hosszú szótag viszont nyomatéktalan.” (FERENCZ, I. m., 39.)

kezdttem ekkor az azúrnak / [...] / [...] / Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak / [...] / [...] / mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak”). Érdekes és fontos, hogy a következtetéshez eljutó szakaszban a kólon nem a gyermeki látást idéző sorokban jelenik meg, épp ellenkezőleg. Az így felidézett lenti való világát a báléjt idéző jambikus sorok ellenpontozzák, melyeket a „húrnak”– „azúrnak”– „lazulnak”– „úrnak” négyes ríme köt össze. A záró sor („vendége voltam”) pedig ritmikailag a báléj leírásának „fénycsóva lobbant”, „könnyűcske hintó / mélyébe lebben” sorait, illetve a rácsodálkozást tematizáló „Szájtátva álltam” sort idézik fel, így a ritmikai emlékezet pontosan jelzi a következtetés okát. Nyilván jelentősége van annak, hogy ez a sorképlet korábban csak egyszer fordul elő, éppen az első rész „nem jött az álom” sorában.

Elmondható tehát, hogy a versritmus valóban mintegy kottaként irányítja a befogadást a *Hajnali részegség*-ben. A vers értelmezésére vonatkozóan a már levontakon túl a további lehetséges következtetések közül itt csak arra az egyre szeretném felhívni a figyelmet, mely a dolgozat elején feltett kérdésekkel leginkább kapcsolatba hozható.

A vers vége sokféleképpen idézi fel a verskezdetet, melyek közül az itt tárgyalt kontextusban a legfontosabb az, mely az utolsó szakaszban tematizált élménylírát („de pattanó szívem feszítve húrnak / dalolni kezdtem ekkor az azúrnak”) és a versben születő szöveget állítja szembe. Ez utóbbi nem kívánja azt a képzetet kelteni, hogy közvetlenül egy látványt jelenít meg, és mint olyan, élményként, részeg káprázatként olvasandó. A vers az érzékelés tapasztalatát medializálja, vagyis utólag nyelviesíti az élményt, így téve közvetíthetővé azt. A „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?” kérdésen túl, mely direkt módon is az „elbeszélés nehézségei”-vel szembesít, az olyan kitételek, mint például „Az én nem tudom”, „bámultam”, „Szájtátva álltam”, melyek nem pusztán kommentálják az eseményeket, de a hallgató számára az élmény leírását hatásában követhetővé tevő gesztusok is, melyek jelzik a versbeli beszélő küzdelmét, hogy az érzéki észlelés és a nyelv közötti diszcrepanciára ne a kommunikáció és a megértés képtelenségét állító hallgatás legyen az adekvát válasz,

amely nem tenné lehetővé az ontológiai következtetés levonását a vers végén. Ezért talán nem tűnik túl távoli magyarázó párhuzamként Heideggert idézni: „A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői.”²³ Ilyenformán egyetértek Király Istvánnal, aki a *Hajnali rézszege*-t gondolati költeménynek tekinti. De abban az értelemben, hogy az érzékelés közvetlenségétől a nyelvig jut el Kosztolányi. A saját nyelvhez pedig a másik idegenségén át vezet az út: nem véletlen tehát a második rész elejének explicit utalása arra, hogy a másik horizontjából igyekszik nyelvivé tenni a látványt. Ebben az értelemben azonban a „teljes idegenség és a teljes otthonlét közti átmenet, illetve feloldás”²⁴ nem a vendéglét tudata, hanem a nyelvben tetten ért lét(ezés).

²³ Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”* = M. H., *Útjelzők*, ford. BACSÓ Béla, Bp., Osiris, 2003, 293.

²⁴ KIRÁLY, *I. m.*, 293.

Reuven Tsur

RÍM ÉS EKSZTATIKUS MINŐSÉG A HAJNALI RÉSZEGSÉGBEN

A *Hajnali részegség* nyilvánvalóan három részre oszlik. Az első rész egy triviális, szürke, érdemtelen, nehézkes valóságot ír le, „a mindennapos agyvérzegénység”-et, ahol az emberek korlátolva vannak akaratauk megvalósításában, s életük értelem nélkül bonyolódik le. Ami csillogás van ebben a világban, az is csalfa („kódébe csalván csillogó eszüknek”); s az emberek szűk, sivár térbe vannak zárva:

s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnék álmodozva,
de – mondhatom – ha így reá meredhetsz,
minden lakás olyan, akár a ketrec.

A második rész a „De fönn, barátom, ott fönn a derűs ég” sorral kezdődik, és egy lelkesítő felfedezéshez vezet. Az első rész a társalgási nyelv percről percre változó, mondhatnám habozó, hanghordozását használja, mint például az „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.” sorban. A költő mond valamit, és aztán odavet egy utógondolatot: tulajdonképpen, mondanivalóm érdektelen, untató. Aztán egy további mondás, és további utógondolatok sora jön, s végül a habozó hangnemet hirtelen eltökélt hangnem váltja fel:

Izgatta szívem negyven cigarettám.
Meg más egyéb is. A fekete. Minden.
Hát fölkelek, nem bánom az egészset,

E második rész hangneme lelkes, elragadott, sőt ujjongó. Az itt leírt világ éles ellentétben áll az első részben leírt világgal. A szűk, „szürke” (vagy sötét) zárt térrel szemben a végtelen térben ragyogó, szikrázó csillagokat, fénycsóvákat, csillogó ékszereket, szípkarkázó patkókat látunk. A „szegényes, elhagyott” Logodi ut-

cával ellentétben, a pazar, ékköves, gyémántos, báli belépős gazdagságot mutatja be. Az első rész torz képével szemben („s megforduló szemük kancsitva néz szét / kódébe csalfán csillogó eszüknek”), a „drága szép nő”-k világában vagyunk. S a mindennapi vaskos valóságunkkal szemben a tündéri könnyedség, sőt másvilági súlytalanság e világi megtestesülése van kidomborítva:

Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfoly,
[...]
és az álomnál csendesebben
egy arra ringó
könnyücske hintó
mélyébe lebben

A harmadik rész az „Egyszerre szoltam, hát te mit kerestél” sorral kezdődik – a részegség utáni kijózanodással. De ez nem visszatérés a részegség előtti állapotba. A második részben a felfedezés nemcsak lelkes, elragadott, ujjongó, hanem egyike a ritka élményeknek amelyek megváltoztatják az ember életének az értelmét – visszamenőleg. Ez egy világi formája az eksztatikus, misztikus bepillantásnak. Nem annyira a felfedezés tartalma, mint a felfedezés élménye a fontos. Ez végül egy felismeréshez vezet („mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”).

Ezen a ponton erős ízléscsúszásra számíthatunk. Igen sok olvasó furcsállni, sőt ellenezni fogja, hogy a teremtés legrejtettebb titkait egy szűk, meddő, uralkodó osztály szórakozásain keresztül tárja fel a költészet. Ez talán marxista érvelésnek hangzik; s az effajta érvelés igen jól szolgálhatja is a marxista kritikust. De itt egy ennél sokkal szélesebb költői elvről van szó. Amint Kenneth Burke kifejtette (1957: 52), a költői vagy művészi forma „közügy, amely szimbolikus módon szövetségeket állít mellénk, hogy velünk együtt viseljék a terhet”. Minél szűkebb az a kör, amelyből a vers a képeit kölcsönzi, annál szűkebb a potenciális szövetségesek köre is. Amikor John Donne a körzöt használja költői kép-

ként, hogy a szétváló szeretőket érzékeltesse, az fölöttébb mesterkéltnek fog tűnni még annak a szemében is, aki műszaki rajzoló között töltötte gyerekkorát; sokkal mesterkéltebbnek, mint a természetből kölcsönzött hasonlatok, még akkor is, ha sohasem hagyta el a nagyvárost. Másoknak viszont úgy tűnhet, hogy a bál frivol jellege ellenére olyan képelemeket is tartalmaz, amik a misztikus bepillantást elsegítik. Ismét másoknak pedig úgy tűnhet, hogy a kétféle hatás egybeolvad: Kosztolányi eksztatikus élményének van egy frivol mellékzengéje.

A vallásos költészetéről szóló *On the Shore of Nothingness* című könyvemben két módjára mutattam rá, hogy hogyan érzékelteti a vallásos költészet a végső határon túli világot. Egyik módja: leírni egy világot, ami nagyon hasonlít a mienkre, csak éppen tökéletesebb, megtisztultabb. Amikor áthágjuk a határt, mintha a második osztályból az első osztályba mennénk át. Az ott idézett példa egyrészt ezüsthegyekről és nektárforrásokról beszél, másrészt arról, hogy ott nincsenek hamis tanúk, és Jézus Krisztus a bíró. A másik mód: érzékeltetni az áthatolhatatlan határt, amin keresztül csak homályos érzékfoszlányokat tudunk tapasztalni. Könyvemben főleg ez utóbbi módnak szenteltem figyelmet. Kosztolányi verse pedig nyilván az előző módnak a megtestesülése. Míg Babits *Esti* kérdésében az alakmentes és tárgymentes est illanó báronyszerű rostjait és bolyhait észleli, Kosztolányi jellegzetes alakú szilárd tárgyakat ír le; embereket, batárt, kastélyt, ékkövet, és így tovább.

E. H. Gombrich, *Vizuális érték-metaforák a művészetben* című tanulmányában e metaforák élményi gyökereit vizsgálja. Többek között rámutat arra, hogy a fény, a szépség, a tisztaság, a gazdagsági ár és a múlt társadalmi értékei metaforákká mosódtak el, melyek szellemi, erkölcsi és misztikus vallási értékeknek szolgálnak metaforául.

„A fény szeretete, kétségtelenül, mély gyökerekkel rendelkezik biológiai természetünkben, s úgyszintén a csillagáshoz való vonzódás. Nem csoda, tehát, hogy ez az elsődleges reakció szolgáltatta az emberiségnek az érték alapvető jelképét. Mert mi más az arany, mint a ragyogó, napszerű

fém, ami sose kopik vagy homályosodik el. Vagy mi más az ékkő, mint egy csillogó, törhetetlen kő? Volt egy idő [...] amikor vagyon, gazdagság a szemet gyönyörködtethette, amikor a fősvény élvezhette kincsenek csillogását, s nem kellett mérlegszámlákat csodálnia. A tény, hogy a gazdagság ma már nem látható, hogy már nem szolgáltat közvetlen vizuális kielégülést, egyike a sok esetnek, ahol az érték elkülönül a közvetlen élménytől; ez az ár, amit meg kell fizetnünk bonyolult civilizációnkért.” (Gombrich, 1963: 15)

Sok múltból fennmaradt okmány, mondja Gombrich, tanúskodik az egymást erősítő ’ár’ és ’ragyogás’ értékmetaforák varázsáról. Ezzel kapcsolatban a tizenkettedik századbeli Suger apátot idézi, aki a St. Denis apátság templomának tatarozásáról számol be. Többek között elmondja, hogyan ragadta el gondolatait a drágakövekkel kirakott ereklyetartó látványa az anyagi világból a szellemi világba. Gombrich megjegyzi, hogy ha csillogó bádogdarabokról lett volna szó, nem lett volna így elragadtatva.

Egybecsatolva eddigi megfigyeléseinket, Kosztolányi a szegényes második osztályt a ragyogó első osztállyal állítja szembe. A tizenkilencedik századbeli uralkodó osztályok csillogó báljai az utolsó csökevényei annak a világnak, ahol a gazdagság még a szemet gyönyörködtetheti. Minden szóképnek előre nem látott értelmei lehetnek. A csillogó fény értéket is jelezhet, de felületeséget is, külszint – „Nem minden arany, ami fénylik”. George Lakoff szerint pedig a fény tudást jelent. Szerintem sok mást is jelenthet, attól függ, melyik nézőpontot domborítja ki a szöveg.

A *Hajnali részegség*ben nyilvánvalóan egy gondtalan, tökéletes világot, ahol a fény, a szépség, a tisztaság, a drága öltözetek és ékszerek, valamint a múlt társadalmi értékei egy kitisztult túlvilági lét értékeire utalnak – teljesen függetlenül attól, hogy mi a véleményünk a bálók világáról. De egyeseknek úgy tűnhet, hogy a bál nem pusztán a metafora hordozó közege, hanem rá is nyomja bélyegét Kosztolányi eksztatikus élményére: az életen, a szinten, a fényben kell kerengni; sőt, talán: menj mély fölött kerengni burkolva játszi színben.

A romantikus és szimbolista költészet többnyire a végső határon átszűrődő homályos érzékfoszlányokon keresztül próbálta tapasztalni a végső határon túli létet. A végső határt igen gyakran szűk körülzáró falakkal vagy hegyekkel érzékelteti. Goethe *Faust*-ja a szűk cellából az ablakon keresztül sóvárog a falakon túli végtelenbe. Habár Kosztolányi nem ezt a túlvilágmodellt választotta, hanem a jellegzetes alakú tárgyak modelljét, ő is szembeállítja a szűk térbe zárt korlátolt embert és az elérhetetlen végtelent. A korlátolt „itt és most”-ot a végtelen térrel és idővel többek között a következő sorokban szembesíti:

kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
és állok egy ablakba, Budapesten.

Rámutattunk tehát a vers köznapi, illetve elragadtatott hangnemeinek eredetére, de, mint látni fogjuk, ez a két ellentétes hangnem erőteljesen fokozódik a rímszerkezet által. Mint említettem, a bál utáni zajlás túlságosan hasonlít az e világi bálokra, még ha a pazarság, tisztaság, fényesség, könnyedség lényegesen fel is vannak fokozva; és a biztonságot sugalló, jellegzetes, szilárd vizuális alakok összeférhetetlenek a végső határon túli világba való bepillantás sejtelmes légkörével. Úgy fogok érvelni, hogy a rímszerkezet két különböző módon segíti elő a fent említett légkör észlelését: egyrészt a fokozás hatását támogatja, másrészt a sejtelmes bepillantások bizonytalanságát.

Az alábbiakban a rímek alakszerkezetét és értéstani szerkezetét fogom vizsgálni. Az utóbbit Kosztolányi rövid tanulmányával fogom bevezetni. Egy Arany János-rímpárról ezt írja, többek között:

„*Elillant, visszacsillant* – ez az a rím, melyet megvizsgálók. [...] Ez a *t* betű, mely ennek a rímnek tengelye, csak a fülünknek zeng azonosan. Értelmünknek másképp zeng. Az *elillant t* betűje a múlt idő jele, a *visszacsillant t* betűje pedig egy régi, ma már forgalomban se levő műveltető (causativ) igeképző, mely a bennható (intransitiv) igéből átható (transitiv) igét formál.”

Itt parányi mértékben, legkifinomultabb formájában láthatjuk azt a jelenséget, amelyet W. K. Wimsatt (1954) írt le, és Roman Jakobson (1956: 82) „antigrammatikus rím”-nek nevezett: olyan rím, ami azonos hanganyagból és különböző vagy ellentétes nyelvtani vagy értéstani elemekből áll. Ugyanezt az alapelvet láthatjuk Arany Jánosnál a következő szakaszban:

Két ifiu térdel, kezökben a lant,
A kopja tövén, mint ha volna feszület.
Zsibongva hadával a völgyben alant
Ali győzelem-ünnepet űlet.

„A lant” és „alant” azonos hanganyagot tartalmaznak; de míg az előbbi, nyelvtanilag, egy névelőből és egy főnévből áll, az utóbbi egy helyhatározószó. A másik rímpár sokkal bonyolultabb: az antigrammatikus szerkezet úgy a parányi, mint a nagyszabású mértékben érvényesül. Hangtanilag az „űlet” teljes egészében a „feszület”-be van foglalva, de nyelvtanilag a „feszület” főnév, az „űlet” pedig ige. Ugyanakkor, az apró részletekben is ellentéteket lehet kimutatni. Az „űlet”-ben az [űl] hangzósor az ige-tő; a „feszület”-ben csak igeképző. Az [et] hangzósor a „feszület”-ben főnévképző, az „űlet”-ben pedig a műveltető ige képzője. Így tehát ebben a rímpárban maximális hangtani hasonlóságot és maximális nyelvtani és értéstani ellentétet találunk. Ilyen antigrammatikus rímek rendkívülien erőteljesen hatnak; a grammatikus rímeket pedig, ahol azonos beszédrészek rímelnek, lanyhán észlelhetők. A „szókkal” – „altatókkal” szópár jó példája a grammatikus rímnek, ahol két főnév azonos ragokkal rímel. Az antigrammatikus rímek felfokoznak bármilyen minőséget, ami a vers valamelyik más rétegében található. Ez igen érdekes eredményekhez vezethet a *Hajnali részegség* első és második részében.

A rím „alakszerkezete” a rímshavak sorrendjéből eredő észleleti alakokra vonatkozik. Arany János fent idézett szakaszában a keresztrímek szimmetrikus zárt alakot képeznek. Ilyen szimmetrikus szerkezetekben a rímhangzók előre láthatók, nemcsak az előző szakasz példája alapján, hanem az elszigetelt szakasz észlelt zárlatigénye miatt, míg a kiegészítő hangsor be nem következik.

Ha egy erős alak elvárt eleme csalódást okoz, az olvasónak erős hiányérzete támad. Minél erősebb lenne a meg nem testesült alak, annál erősebb az olvasó hiányérzete. A hiányérzetet okozó elemnek így magas elvártsága van. A következő négysorosban a szemantika, versmérték és az elvárt rím pontosan megszabja, hogy mi legyen az utolsó szó:

„Kohn úr áll a tengerparton,
Issza a jó malagát,
Miközben a tenger árja
Nyaldossa a térdeit.”

Ha a hiányzó elvárt elem meglenne, a négysorosnak erős „költői zárata”, jelen esetben erős csattanója vagy inkább két csattanója lenne. Szemantikai csattanója akkor lenne, ha például a negyedik sor trágár szóval végződne; alaki csattanója pedig akkor, ha például a negyedik sor rímelve a második sor végével, ezáltal erőteljes költői zárlatot teremtve. Minél többfajta csattanó játszik össze, annál erőteljesebb a költői zárlat.

Ilyen szimmetrikus zárt egységeknek jó alakja (erős „Gestalt”-ja) van, „a bizonyosság, biztonság és szembeötlő céltudat lélektani légkörét teremti meg”; határozott irányt mutat, és az észleleteket előre látható rendszerekbe szervezi. Ugyanez áll a szabályos metrumra is. Ilyen erős „Gestalt”-ok a tudatos uralomhoz és az akarat kifejtéséhez lényegesen hasonlító tulajdonságokkal bírnak, vagy pedig a valóságon való leegyszerűsített uralomra utalhatnak, mint a népdalokban és dajkadalokban.

Az előre láthatalan, szabálytalan versszerkezetekre ennek az ellenkezője áll. Vegyük szemügyre a *Hajnali részegség* következő nyolc sorát:

Ötven,
jaj, ötven éve – szívem visszadöbben –
halottjaim is itt-ott, egyre többen –
már ötven éve tündököl fölöttem
ez a sok élő, fényes égi szomszéd,
ki látja, hogy könnyem mint morzsolom szét.

Szóval bevallom néked, megtörötten
földig hajoltam s mindezt megköszöntem.

Itt a vers két jellegzetes vonása ötlík szembe: a rendkívülien erőteljes antigrammatikus rímek és a verstani előreláthatatlanság. Tudniillik sem a verssorok hossza nem látható előre, sem a rímek nem követik egymást előre látható módon. Az „Ötven” – „viszszadöbben” – „többen” – „megtörötten” – „megköszöntem” rímsor csak egyszer van megszakítva – a „szomszéd” – „morzsolom szét” rímpár által. A rímtagok hosszú sor közös hangzót tartalmaznak; ugyanakkor, több különböző morfémat hoznak ellentétbe. Az utolsó kilenc sor is midnössze két össze-vissza keresztető virtuóz antigrammatikus rímre van alapozva. S ez így megy, többé-kevésbé, az egész versen keresztül. Néha két sor rímel egymással, néha több; néha az egymást követő sorok alkotnak rímet, néha közéjük ékelődik egy vagy több más rímsor. Itt a rímek gyakran nem zárt szerkezeteket alkotnak, hanem egymás után halmozzák az előreláthatatlan rímshavakat. A keresztírmű négysorossal ellentétben, nincs megszabott végpontjuk. Ha azt olvassuk hogy „egy messze kéklő, / pazar belépő, / melyet magára ölt egy drága, szép nő”, a rímek halmozását érezzük, s nem az „és rajt egy ékkő” hiányát.

Az első szakasz következő rímpáiraiban is különböző beszéd-részű szavak rímelnek egymással, különböző ragokat és képzőket szembesítve, és sok közös vagy hasonló hangzót használva fel: „unnád” – „munkát”; „meredt rám” – „cigarettám”; „Minden” – „ingben”. A következő rímcsoportokban ehhez hozzájön még a rímshavak halmozása is: „abbahagytam” – „agyban” – „nagyban”; „egészet” – „fészek” – „mézek” – „részeg” – „kinézek” és így tovább. Ilyen esetekben a rímshavak nem mindig hiányos szerkezeteket egészítenek ki, hanem újabb és újabb rímshavak vannak hozzácsapva a szerkezetekhez, ahol a rím elvártsága már kielégült. Ily módon, mondják az alakpszichológusok: csömör állhat be inkább, mint kielégülés. Mint látni fogjuk, ezt a rímshavakat a vers első és második része különböző módon használja fel.

Mikor egy művelt, de nem szakembernek emlékeztetőből idéztem ezt a verset, megjegyezte, hogy milyen erőteljes és figyelemre

méltó gondolatokat fejez itt ki Kosztolányi. Erre azt válaszoltam, hogy majdnem tündetőleg a lehető legbanálisabb és legprózaibb gondolatokat és kifejezéseket használja itt, de a virtuóz antigrammatikus rímek figyelemre méltóvá és erőteljessé varázsolják a szöveget. Ehhez a kérdéshez még visszatérek.

A köznapi hangnem nyomatékosan megváltozik a harmadik szakasszal:

De fönn, barátom, ott fönn a derűs ég,
valami tiszta, fényes nagyszerűség,
reszketve és szilárdul, mint a hűség.
Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,

Megfigyelhetjük itt is, hogyan halmozódnak a rímek és a tárgy- és alak-mentes észleletek. Ezután a vers leírja „az égbolt gazdag csodáit”, aminek végül irracionális hatása van a költőre:

Én nem tudom, mi történt vélem akkor,
de úgy rémlett, egy szárny suhan felettem,
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

A „rémlik” ige a lehető legbizonytalanabb tudásra vonatkozik; a „suhan” pedig alig észlelhető tárgy- és alakmentes érzékfoszlányokra utal. A szárny nem látszik, csak suhanása érezhető. S így az elvont fogalom – gyerekkor – is tárgy- és alakmentes észleletté fajul. Az „eltemettem” itt tudatból való kizárást jelent. A gyerekkor sokkal fogékonyabb az irracionális meglátásokra, mint a felnőttkor. A „derűs ég” (azaz égbolt) szintén tárgy- és alakmentes entitás. A „nagyszerűség” és „hűség” elvont fogalmak, melyeket az érzéki jelzők, illetve határozók „tiszta”, „fényes” és „reszketve és szilárdul” tesznek tárgy- és alakmentes észleletekké. A „kék folt” és a szétfolyó vízfesték az impresszionista költészet alapvető kellékei; itt az általános alakmentes hatást növelik. Mindez a szétfolyó valóság sokkal bizonytalanabb, de sokkal összeférhe-

több a misztikus meglátással, mint a bálvilág kézzelfogható vizuális stabil alakjai. De még a bálvilágban is, olyan sorok, mint „a hajnali homály mély / árnyékai közé lengett a báléj” a szétfolyó valóság légkörét erősítik fel.

Ezután a vers ujjongva hirdeti a nagy felfedezést: „az égbe bál van, minden este bál van”. Itt hirtelen úgy látszik, hogy a mindennapi leírás átfordul valami másba – az eksztatikus élmény leírásává válik, s egyúttal bepillantást nyújt a látható világegyetem láthatatlan titkaiba. Mint említettem, a *Hajnali részegség* verselésében két jellegzetes vonás ölik szembe: a rendkívülien erőteljes antigrammatikus rímek és a verstani előreláthatatlanság; s épp ez az, ami az észrevétlen átmenetet egyengeti a vers különböző részei között. A vers mindhárom részében az antigrammatikus rímek a bennük rejlő sajátos észlelt minőségeket erősítik fel. Hasonlóképpen a sorhosszak és rímzavak előreláthatatlan sorrendje a vers elején az erőteljes, de jellegzetesen prózai stílus hatását és az odavetett utógondolatok pszichológiai légkörét támogatja; de amikor ez az előreláthatatlanság a vers többi szintjén erősen érzelmi hangnemmel és bizonytalanságot keltő elemekkel párosul, inkább fokozásként, mint tétova odavetésként van felfogva, s így az észlelt minőség eksztatikussá válhat.

Végül művészettörténeti távlatból kívánok visszatekinteni a bálra mint a bepillantás hordozó közegére. Régmúltbeli formák, mondja Gombrich, néha silány benyomást kelthetnek bennünk, de csak ritkán tűnnek „megvetendő”-nek. Az arany alkalmazása, ami a reneszánsz íróinál felháborítóan sértő vagy gyerekded vulgaritásnak számított, ma ránk a kellemes naivitás erejével hat. Úgy érezzük, hogy bizonyos mértékben átengedhetjük magunkat ennek az egyszerű élvezetnek. A díszítmények terén, a viktoriánus „förmedvények” ma „szórakoztatóan” hatnak, s ez talán annak a jele, hogy eléggé eltávolódtak tőlünk, hogy ne érezzük magunkat veszélyeztetve. A bálók világa, csillogó ékköveivel, eléggé a háttérbe szorult ahhoz, hogy kellemes naivságnak vagy elmés játéknak tekinthessük. De a fent említett költői manipuláció felébresztette benne azokat a képelemeket is, melyek a misztikus bepillantás élményét segítik elő.

Bibliográfia

- BURKE, Kenneth (1957) *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage.
- GOMBRICH, E. H. (1963) “*Visual Metaphors of Value in Art*”, in *Meditations on a Hobby Horse – And Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon.
- JAKOBSON, Roman (1956) “*Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*”, in Roman Jakobson & Morris Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton. 55–82.
- TSUR, Reuven (2003) *On The Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart – A Study in Cognitive Poetics*. Exeter: Imprint Academic.
- WIMSATT, W. K. (1954) *The Verbal Icon*. New York: Noonday

Mások

Sz. Tóth Gyula

ABLAKTÓL VILÁGRA...

Esti merengés a *Hajnali részegségről*
a francia fordítás nyomán

Miért a vers, ha nem lehet(ne) fordítani más nyelvre?

Érzi-e az idegen fordító más nyelv versét, és benne az alkotó költészetét?

Át tudja-e ültetni idegen nyelvre a verset, akinek nem a „célnyelv”, hanem a vers nyelve az anyanyelve?

Miért fordít az, ki úgy érzi, kell? És ki mondja meg, hogy tud-e?

Fordíthatta volna-e saját versét franciára Kosztolányi is? Netán megírhatta volna egyenesen franciául is versét? Hisz jól bírta a nyelvet.

Hat-e Kosztolányi költészete francia nyelven úgy, mint magyarul?

Mennyire olvadt termékennyé Kosztolányiban a francia költészet? Az áthallások dolgoznak az invenciózus elmében.

Minek az élet, ha úgyis jó a halál? „Hideg tekintettel: suta, ostoba tréfa lenne” – Lermontov nyomán? Minek a sok poros kézirat, amikor dalolni vágyunk az / Úrnak?

Jön-e báléj annak, ki ellenáll a realitásnak?

A mennynek tündérei csak kopott regék dalnokainak fénylenek.

*

Folytathatnánk a kérdések sorát, de minek, ha összegzően már meg is válaszoltuk, ami a lényegét illeti. De ezt azért szeretnénk körüljárni, kibontani, élvezni és bizonyítani. Hatalmas, összetett alkotói munkássággal nézünk szembe, s már az elején tudjuk, sok mindenről le kell mondanunk, esetünkben még a költő gazdag francia kapcsolatainak ismertetéséről is. Fordításról lévén szó, adódik: közelítsünk a nyelv oldaláról, annál is inkább, mivel

Kosztolányi nyelv művelő (is), a színes szavak művésze.¹ A fordítások kapcsán mindig előkerül a „fordíthatóság” izgalmas kérdése. Témánknak e nyomon az a pikantériája, hogy a tárgyalt versnek van magyar anyanyelvű fordítója, és elsődlegesen az ő munkáját használjuk fel elemzésünkhöz. Ugyanakkor a kínálkozó franciás fordítások egyes elemeit, fogásait sem hagyhatjuk ki.² Nem szeretnénk belebocsátkozni a komparativitásba, de több szálon kínálja magát ez a lehetőség. Az összehasonlítások iránya: a magyar és a francia vers; a francia fordítások; a magyar irodalomtörténeti magyarázatok és a francia fordítás hangulata-közlése – megfelelések, eltérések. Ezen a vonalon haladva, előbb-utóbb belebotlunk a kérdésbe: mit kezdünk, illetve hogyan kezeljük ezt a fogalmat: „létösszegzés”, melyet a magyar értelmezések szinte egybehangzóan kinyilvánítanak. S mivel ezt tudjuk, felvetődik, miként Angyalosi Gergelynél: hogyan keressük a „fogalmi probléma megjelenési módját”. Ő a „rész-egész” viszonyát vizsgálva az egésztől jut el a részig, s mert a *Kétségbeesés* című Kosztolányi-vers előtérbe tolja a „maga fogalmi üzenetét”, Angyalosi lecsap rá.³ A létmegértés kérdése tehát megkerülhetetlen, csak azt kell eldönteni, hogyan, illetve honnét közelítünk ahhoz. Az esztétikai és költői eszközökkel mint fogódzókival kívánunk eljutni a fogalmisághoz, a tárgyalt vers „kínálatában” a résztől az egészig. Ez adhat kellő támasztékot s talán bizonyítékot, hogy fel tudjuk mutatni a Kosztolányi művészetében rejlő – a franciás megközelítések által – árnyalt nyelv, esztétikum és gondolatiság erejét, mely mind poétikailag, mind egzisztenciáfilozófiailag a mai napig érvényes.

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színek, szavak*, Nyugat, 1917/22 – A „született szakembert”, a „dilettáns” nyelv művelőt bemutatja RADICS Anita, *Kosztolányi Dezső helye és szerepe a magyar nyelv művelés történetében* = www.bibl.u-szeged.hu/mirror/zetna/etna/zek/folyoiratok/65/radicsa.html

² Francia fordítások, fordítók: *Vertige de l'Aube* (Michel MAGNOL, 1962), *Irresse de Petit Jour* (Roger RICHARD, 1965), *Irresse de l'Aube* (Anne-Marie de BACKER, 1973) = <http://www.demeter.oszk.hu>, TIMÁR György, *Gouttes de Pluie, Poésie de XXe siècle* (20. századi magyar költészet), Bp., Fekete Sas, 2001.

³ ANGYALOSI Gergely, *Az egésztől a részig. Ady és Kosztolányi egy-egy verséről*, Alfold, 2006/10, 30–36.

Kis kutatásmetodikai előjáték

E munkába fogva, a legelején, a *Hajnali részegség* francia fordítását kerestük. Ma már ez nem okoz gondot: böngészünk az elektronikus könyvtárban, de ott a polcon a becses kötet is: *Dans cette banlieue – A város peremén*, benne a *Vertige matinal*, Anne-Marie de Backer a fordító. Megkeressük a mű elektronikus formáját, „mentünk másként”, és betesszük az opuszt a dokumentumba. Ám megakad a szemünk a fordító nevén: Timár György. Tüzetes filológiai vizsgálat nyomán kiderül, hogy ugyanarról a versről van szó, de más a fordító. Újabb futamok: Anne-Marie de Backer fordításának címe: *Ivresse de l'Aube*. Bizonyságul megkeressük a kötet felelős kiadóját, Mihályi Gábort, aki készségesen Párizsba irányít Kassai Györgyhez, aki „mindent tud”. Az idős irodalmár nem reagál, Mihályi Gábor dönt: a fordító Timár György, elírás történt. És megköszöni a felfedezést. Előkerül egy újabb antológia: *Gouttes de Pluie*, a XX. század magyar költészetéből, Timár György válogatásával és francia fordításával, benne a *Vertige matinal*. A kör bezárult, elemzésünk alapját e darab képezi. (A „két technológia” kontrollja segít.)

Fordítás, fordíthatóság, társművészek

Egy mű idegen nyelvi verziója kapcsán visszatérő kérdés: fordítható-e a fordíthatatlan? A *12 legszebb magyar vers*-sorozatban korábban – Babits és Radnóti francia nyelvű recepciója kapcsán – már bővebben szoltunk erről,⁴ itt csak néhány újabb, kapcsolódó szempontra térünk ki, egyrészt mivel magyar a fordító, másrészt Kosztolányi is sokat fordított idegen nyelvről, kivált franciáról, s maga is kifejtette véleményét a fordításról. A problematika összetett, differenciált nézetekkel. Mert mi is a fordítástudomány? És

⁴ SZ. TÓTH Gyula, *A franciák és Babits az Esti kérdés kapcsán = Esti kérdés*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 333–335 (*A tizenkét legszebb magyar vers* 4.) és SZ. T. GY., *A hexameter mint összekötő akadály. A Levél a hitveshez francia fordításáról = Levél a hitveshez*, szerk. F. B., Szombathely, Savaria University Press, 2010, 187–199 (*A tizenkét legszebb magyar vers* 5.).

ki mondja meg, hogy ki tud fordítani? (Kosztolányit is ledorongolták 1915-ben, mondván, kevésbé tud franciául, és hát nem boldogul a fordítással.⁵) A problémát alaposan elemzi Szegedy-Maszák Mihály, munkájából csak Kosztolányi nézeteit hozzuk elő, többek között: az átköltés nem tolmácsolás, a fordító figyel az átültetendő költői eszközöket, és beemeli saját magát.⁶ Radics Anita szerint Kosztolányi azt tartotta, hogy egy mű átültetése más nyelvre „a legfurcsább nyelvi csoda”. A gondolat és a hangzás együttes megragadására törekedett, a fordított mű nem reprodukció, „primer alkotás”, így a jó fordító társszerző is egyben. A fordítás „interpretálás”.⁷ Szegedy-Maszák az eredeti és a fordítás között fennálló „szövegközöttséget” is hangsúlyozza, mely az irodalom lényegéhez tartozik.

Kosztolányi vonzódása a francia irodalomhoz ismert. A „sze-relem” mellett heves nyelvi-kulturális vitákba is bocsátkozott a magyar nyelv védelmében.⁸ Kosztolányi francia fogadtatása jó, több művét, többször lefordították. Itt csak annak a kérdésnek megyünk utána: a fordítás szempontjából milyenek a Kosztolányi-szövegek? Gorilovics Tivadar egy francia munkacsoport által fordított novelláskötet kapcsán mértékadóan foglalkozik ezzel.

⁵ Gulyás Pál 1915-ös kritikájáról van szó: BIKFALVY Péter, *Az El acoso két magyar változata (fordítás?) – Töprengés szonátaformában egy szonátaformában írott mű itthoni viszonyosságairól*, *Palimpszeszt* = magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete* = *Irodalomtudomány* = nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/nyugat és *A Nyugat és a világirodalom* = <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00038/szegedy.html>. A fordításról általánosabban lásd még ALBERT Sándor *A fordíthatatlanság mint fordításméleti kategória* = <http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/alknyelv/alberts2.htm>

⁷ RADICS, I. m.

⁸ A francia nyelvészszel, Antoine Meillet-vel folytatott vitáról van szó. A téma bő irodalmából néhány: a) MADÁCSY Piroska, *Találkozások – Illyés és Kosztolányi* = <http://www.jamk.hu/ujforras/061034.htm>, b) RÓNAY László, *Követségben a szellem fejedelme Kosztolányi és Európa* = <http://www.kortaronline.hu/0208/ronay.htm>, c) DOBOSSY László, *Váltságok és változások*, Bp., Magvető, 1988, d) *Désiré Kosztolányi et sa controverse avec Antoine Meillet*, Cahiers d'Études Hongroises, Revue publiée par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises – Institut Hongrois de Paris 1990. n° 2, 63–69.

Moreau-ra, a fordítások szakmai irányítójára hivatkozik, aki kijelenti, hogy minden Kosztolányi-szöveg „kihívás” a fordítónak: átültetni és újrateremteni kell, ami egybecseng Kosztolányi felfogásával, miszerint „a forma nem más, mint a „szellem és a lélek megtestesülése”. Eme találkozás jegyében mondható, hogy „könnyű” fordítani, mert Kosztolányi nem hazudik, nem fontoskodik, nem akar többnek látszani, Jules Renard-ral vallja: „a világgosság az író udvariassága, a titkot meghagyja titoknak, de a homályosságot nem tűri, mert ellentétes a nyelv erkölcsstanával.” És ugyanakkor „nehéz” is fordítani, mert Kosztolányinál „minden szónak helyi és helyzeti értéke van”. Kosztolányinál a szavakkal játszani annyi, mint az élettel játszani, a fordító a költő játszótársa, a fordítás „a játék jutalma”.⁹

A „mi” fordítónk, Timár György is kifejti fordítási elveit, melyek közül a legfontosabbakat említjük, így azt, hogy ragaszkodik a rímhez, mert az adhatja meg az idegen költészet hitelességét, azáltal tükröződik az eredetiség.¹⁰ A költő-fordító (mint ő maga is), nem lehet „idomító”: az „induló” nyelv költészetének sajátos, netán szokatlan vonásaival bizonyos „átültetéseket” lehet gyakorolni a célnyelvi poétikára, ezekkel inkább csak tágitva a „beérkező” költeményeket olvasók poétikai látásmódját. Egyszerre tiszteli a tartalmat és a formát. A forma alatt nemcsak a rímeket és a szótagszámokat érti: a versfordítónak tulajdonképpen éreznie kell a közvetített költő lélegzetét, olyan eljárásokat kell alkalmaznia, hogy az átültetés nyomán kiderüljön a költő egyéni stílusa. Füst Milánra hivatkozva leszögezi, hogy a művészet víziók, „áthallások” nélkül, kivált émociók nélkül nem létezik. Azaz a valamely nyelven kifejeződő, eredeti émociók „áthallatszanak”, át/hatnak más nyelvekre; s ez hat Baudelaire-től Kosztolányiig – mint arra kitérünk később.

⁹ GORILOVICS Tivadar, *Kosztolányi franciánul*, Nagyvilág, 1987/6, 927–929.

¹⁰ TIMÁR, I. m., 6–8. A fordító azonosulni tud Kosztolányival, aki képes a szó és fogalom kapcsolatának megújítására, jelölő és jelölt konvencionális viszonyának felülírására, s azzal, amit Kosztolányi vall: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék...” – lásd: ÉRFALVY Livia, *Az önértelmezés útjai – Kosztolányi Dezső: A játék* = <http://erfalvy.hu/store/dionüszosz3.pdf>

Lackfi János rövidre zárja: „A fordítás betegség, akár a szerelem”¹¹. Lássuk a verset franciául!

VERTIGE MATINAL

Écoute-moi, pourvu que cela ne t'ennuie.
J'ai cessé mon labeur
vers trois heures après minuit.
Je me suis couché, mais la tête, ce moteur
cliquetait sans répit dans sa vapeur.
Je me suis tourné, puis retourné dans le lit,
mais le sommeil m'a fui.
Je l'appelais pourtant, en comptant jusqu'à cent,
par des banalités, par des médicaments.
Mes mots me regardaient avec ferveur.
Mes cigarettes excitaient mon cœur.
Puis le café aussi, et tout. Eh bien, ça va,
Je vais donc me lever, tant pis.
En chemise de nuit, je ferai les cent pas.
Tout autour, la famille. Notre nid.
Bouches qu'un miel de rêve emplît.
Je titube comme un ivre – et alors
je jette par hasard un coup d'œil au-dehors.

Où commencer? Voyons, tu connais bien
ma maison, non? Et si tu te souviens
de ma chambre à coucher,
tu dois savoir aussi
à quel point à cette heure, vue d'ici,
elle est déserte, minable, oubliée,
la rue Logodi où je vis.
On voit jusqu'au fond des logis.

¹¹ JÓZAN Ildikó beszélget a költővel, Nagyvilág, 2008/8, 796.

Chaque homme gît,
 autant de quilles renversées
 louchant dans leur propre esprit qui leur joue des tours,
 car ils sont tous comme gommés
 dans l'anémie de tous les jours.
 A côté de leurs lits,
 leurs souliers, leurs habits.
 Enfermés comme dans quelque boîte, ces gens
 rêvassent au jour d'embellir l'appartement;
 pourtant, si l'on croit aux images,
 toute demeure est une cage.
 On entend le tic-tac d'un réveille-matin
 qui boite longtemps puis déclenche enfin
 son vacarme strident:
 «Lève-toi, le réel t'attend!»
 La maison, elle aussi, bêtement, tel un mort,
 comme elle le fera au siècle prochain, dort.
 Et si elle s'écroule, qui saurait
 voyant en son centre l'ivraie,
 qu'elle était notre abri et pas un poulailler?
 Mais ce qu'on voit, ami, ce qu'on voit dans les cieux!
 Tout y est lumineux et somptueux,
 fidèle et solide et tremblant de feux.
 Le firmament
 est toujours la voûte d'antan,
 comme le couvre-pieds bleu de maman
 ou bien la tache d'encre sur mon cahier blanc;
 et les astres dont l'âme
 respire et doucement enflamme
 la nuit paisible qui précède
 l'hiver, nuit encor tiède,
 ces astres qui, de leur ineffable lointain,
 ont vu marcher l'armée des Phéniciens
 me voient maintenant, moi qui devais naître
 en ce pays et qui me tiens à ma fenêtre.

Je ne sais plus ce qui m'a pris:
je croyais entendre d'ailes le bruit,
et s'est penchée vers moi mon enfance depuis
longtemps ensevelie.

J'observais des heures durant
les merveilles de la voûte céleste,
mais déjà le jour s'annonçait à l'Est
et les étoiles brillaient en tremblant
sous l'haleine du vent
tandis que très-très loin,
un immense faisceau rayonnant: le matin
éclairait le portail d'un céleste château,
qui s'est ouvert soudain, et le faisceau
s'enflammait et quelque chose ondulait,
les hôtes s'en allaient,
la nuit du bal glissait dans la pénombre
de quelque profondeur plus sombre.
Mais le proche était plein de feux,
l'amphitryon fit ses adieux,
ce noble maître de céans,
de tous ces festins le géant,
puis tintement et brouhaha,
puis des chuchotements tout bas,
comme quand les bals se terminent
et les valets appellent les berlines.

Ensuite dégoulinement
lointain et lent
d'un voile de dentelles, ruisseau de diamants
venant
de la pénombre, et puis, en bleu, la pèlerine
de quelque belle avec sur la poitrine
une splendide pierre fine
qui l'illumine
ainsi que la paix claire et tout le bleu
de l'au-delà pâle des cieux;

ou est-ce un ange qui, chaste et suprême,
fixe dans ses cheveux
quelque diadème?
Femme qui vient de se jeter
comme en rêve, sans ton ni son,
au fond de son
landau léger
pour avec un sourire coquet s'éloigner?
Quel carnaval! Les fers des chevaux qui s'élancent
vers une Voie Lactée tout en magnificence,
étincellent, tandis que pleuvent tout en or
des confettis sur les calèches de l'aurore.

Je restais bouche bée,
et, saisi de bonheur, ne cessais de crier:
il y a chaque nuit, au ciel, un bal de fées.
Et c'est alors que j'ai compris
le secret sacré qu'à la fin des nuits
les fées du firmament regagnent leurs logis
sur les grands boulevards de l'infini.

Et toi? – me suis-je dit. – Et toi?
Quelles fables usées cherchais-tu ici-bas?
De quelles putains étais-tu la proie?
Quel manuscrit t'était si important
Que tu laisses écouler tant de temps
sans voir ce bal que maintenant
tu aperçois?

Cinquante années ont fui,
j'en suis tout ébahi,
que de morts parmi mes amis!
Mais tous ces célestes voisins,
depuis toujours de mes pleurs les témoins,
sont bien vivants et scintillent ici.
Bref, je dois l'avouer: en homme qui fléchit
je me suis incliné pour dire un grand merci.

Malgré qu'il n'y ait rien pour attirer ma foi
et que je sois sommé de partir une fois,
Je fis de mon cœur raide une corde tendue
et me mis à chanter vers l'azur, vers les nues,
vers l'Être qui se cache et demeure introuvable
et que je ne verrai ni vivant ni cadavre.

Oui, ami: à l'âge où les muscles se desserrent,
je crois qu'en titubant dans la poussière,
sur des glèbes, parmi un tas d'âmes déchues,
je fus quand-même l'hôte, sur la terre,
d'un très haut Seigneur inconnu.

Vers, másik vers

Elemzésünk során adódik a magyar–francia összehasonlítás, itt érintjük a formai elemeket: a szerkezetet, a sorokat, a hangzást, a dallamot, a rímeket, a képiséget. A címet az értelmezések kiindulópontjának tekintjük, ebben a sorban – a magyar és a francia fő vonalakhoz viszonyítva – keressük a sajátosságot, a hasonlóságot, a másságot, s ezek elképzelhető okait. Nem a komparativitást tekintjük fő feladatunknak, csak csipegetünk, hogy megtaláljuk a magyar és a francia – nyelv, költőiség – kapcsolódásait, a költő és a fordító találkozását: a mű szintjén, ami kettejük fordítási elveinek találkozását is jelenti. És szeretnénk tetten érni a francia befogadás értékpontjait.

A sorok száma: a magyarban 142, a franciában 141, a különbség a versmondatok szerkesztéséből adódik, mely a két nyelvben jelentősen eltér, ám a fordító nyelvtani bravúrai egyensúlyt teremtenek. A „hiányzó” egy sor a magyar vers utolsó sora: „vendége voltam”, a franciában beolvad egy mondatba: „je fus quand-même l'hôte, sur la terre” (a „porban” helyett: ’a földön’). Így a francia vers utolsó sora: „d'un très haut Seigneur inconnu”, amit még a rím is igényelt, és ezzel a francia gondolati hangsúly nyomatékosabb lesz. A szerkezeti tagolásban érdekes eltérés mutatkozik. A verset a magyar elemzések általában három részre

bontják, ezt követi a francia vers is, ám az egyes szerkezeti részek már másként alakulnak. Első rész: magyarban 1-2 versszak, franciában ez három részre változik (ha nem gépi elírás): „Tárt otthonokba látsz az ablakon” – „*On voit jusqu’au fond des logis*” után szakaszhatárnyitás. A magyar elemzések szerint a második szerkezeti szakasz eleje: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor,” a francia verzióban az ezt követő négy sor vagy még az első szakaszhoz érződik, vagy a következő kezdete, vagy átmeneti: gondolkodásbéli felvonásszünet. A második szakaszban is van tagolódás a magyarhoz képest: (az „átmeneti” részt leszámítva) a franciában váltás következik be, a „fényes körútjain a végtelennek” után nyomban jön a „Virrattig / maradtam így és csak bámultam addig.” Itt szünet következik a franciában, majd indul az újabb menet: „Egyszerre szóltam: hát te... – „*Et toi? – me suis-je dit. – Et toi?*” Ez megint levegővétel, nekirugaszkodás, amit, ezúttal az egyértelműen saját magának feltett, s megismételt kérdés provokatíván lendít: „Hát te?” Az utolsó, a harmadik szakasz tagolása megegyezik.

A szakaszokon belüli tagolást nem a rímek, nem a mondat-szerkezetek igénylik, itt a francia nyelvi-logikai síkon folyó gondolkodási metódus lép elő: minden (mennyiség) megvan, kicsit átrendeződve, franciás dramaturgiára (észjárásra) hangolva. Nézzük meg a hangzást, vegyünk elő néhány rímet! E tekintetben a fordító, Timár György fantasztikus művészi alázattal (és tehetséggel) követi az eredetit: „unnád, abbahagytam, munkát, agyban, nagyban, ágyon, álom” – „*t’ennuie, labeur, minuit, moteur, vapeur, lit, fui*”. Főnevek, igék váltakoznak, amivel már az elején lüktetésbe kezd a vers. És hangulatba ringat: „*Je l’appelais pourtant, en comptant jus’qu’à cent, / par des banalités, par des médicaments.*” – „Hívtam pedig, így és úgy, balga szókkal, / százig olvasva, s mérges altatókkal.” Vagy: „*Bouches qu’un miel de rêve*” – „a szájakon lágy, álombeli mézek”, vagy: „*d’une voile de dentelle, ruisseau de diamant*” – „csipkefátyol... gyémántosan aláfol”. A hangulat, a képek gazdagsága lenyűgöző „csak” franciául olvasva is, az összevetés külön elemzést (elemzőt) igényel és emel rangra. Aztán persze vannak finomhangolások, kiegészítések, melyek mértani pontossággal il-

leszkednek a szerkezetbe: „az ablakon kinézek” – „*je jette par hasard un coup d'oeil au dehors*”, tehát megtoldva (*par hasard* – ’mintegy véletlenül’), ami máris tölti ezt a hangulatot: „botorkállok – „*je titube*”, „részeg” – „*ivre*”.

A tagolás, a részek kivehetősége ellenére, vagy éppen általuk, a költemény önálló egység, esztétikai létező. A két nagy fejezet: az ’élő realitás’ és a ’mennyi bál’, eltéréseivel eggyé lesz az érző-értelmező emberben. A francia vers pontosan adja vissza a Kosztolányi megrajzolta képet, hangulatot s állapotot – igékkel, jelzőkkel, főnevekkel, határozókkal. A földi lét: „Az emberek feldöntve és vakon / vízszintesen fekszenek” – „*Chaque homme gît, / autant de quilles renversées*”, „holtan és bután” – „*bêtement tel un mort*”, és micsoda ragyogó megoldás: „mert a mindennapos agyvérzéségység / borul rájuk” – „*car ils sont tous comme gommés / dans l'anémie de tous les jours*”. A mennyei vízió: „a csillagok szikrázva, észrevétlen / meg-meglibegtek” – „*Les étoiles brillaient entrement / sous baine du vent*”, „fénycsóva” – „*faisceau rayonnant*”, „homály” – „*ombre*”, elentétes hanghatások: „csilingelés” – „*tinteent*”, a „mozgás”, a „riadt” és a „csodás” együtt összefogva: „*brouhaha*”, „a halk női sutogás” – „*des chuchotements tous bas*”, itt a ’női’ elmarad. Mindkét részben finomságok, fények, távolságok. Az első rész a franciában pontos leírás, nem érződik a „döbbenetes tengődés”, inkább „realista ábrázolás” tárul fel, Zola, Balzac jut eszünkbe, de megjelenik a prózaíró Kosztolányi csodálatos ábrázolóképesége. (A pontos átültetés: „a szegényes, elhagyott” így érvényes: „ilyenkor innen” – „*à quel point à cette heure, vue d'ici*”.) A realista ábrázolást erősítik a magyartól eltérő kifejezések, nyelvi megoldások: „ébredj a valóra” – „*Lève-toi, le réel t'attend!*” (’Kelj fel, vár a valóság!’), az idő átfogása: „mint majd száz év után” – „*comme elle le fera au siècle prochain*” (az ’évszázad’ sűrít, összefog, történelmivé tesz).

A második rész, a „bálé” – „*nuit du bal*”, hatalmas látomás, villódzás: „carnaval”, „farsangosan lángoló Tejut” – „*Voie Lactée tout en magnificence*”, „arany konfetti-zápor” – „*tout en or des confettis*”. A tekintet megnyúlik, kifelé és fölfelé: „mennyei bál” – „*bal de fées au ciel*”, tágul a horizont: „fényes körútjain a végtelenek” – „*sur les grands boulevards de l'infini*”, „a régi nagy titok” – „*le*

secret sacré qu'à la fin des nuits” – (micsoda játék a szavakkal!). Ezen a ponton, „most” a titok feltárul, értelmet kap: „j'ai compris”, a fordító predikatív szerkezetet ad, benne a megértés és az egyes szám első személy.

Az eddig táltalt poétikai, esztétikai elemek bizonyítják a fordítói hűséget, az átültetés szépségeit, ám felfedezhetők a szükségképpen előálló „szövegközötti” motívumok, melyek összefoglalnak: összefogják a vers gondolatiságát; oly találóak, hogy jelzik a versen kívüli, teljes költői gondolkodásmódot, s világos útmutatást adnak a francia nyelvű befogadó gondolatvilága, szellemisége számára. Kinek dalol a költő? „Annak”, akit, amit... nem lel, „kiről nem tudja senki, hol van”, ezt a rejtőző bizonytalant a fordító megnevezi: „l'Être” (’lét’, ’létezés’, ’élet’). Miként a „halottjaim is itt-ott egyre többen” szerkezetben a „többen”-t a „mes amis” (’barátaim’) tölti fel. A történelmiségre utal: „Hannibál hada” helyett a „l'armée des Phéniciens” (’föníciaiak’), a „Budapesten”-perspektíva bővül: „en ce pays” (’ebben az országban’), a szülőhaza mellett geográfiai tér nyílik: a „pirkadt is keleten” – „à l'Est”, a nagybetűs írás a napszak mellett, földrajzi utalás, égtáj, s ebben a kontextusban benne van egész Közép-Kelet-Európa.

Az eddig összegyűlt költői eszközök elégséges alapot jelentenek, hogy fogalmi síkra tereljük további gondolatmenetünket. Az argumentációs rész mint pillanatnyi, „viszonylagos egész” átlen-dít az elvont fogalmakkal teljesedő költészet kitapintásához. Ebben a versben az első szerkezeti nagy rész, a földi élet egészként jelenik meg, a részek, az egyes elemek összeállnak, ez a rész egészszé válik. Innét nem menekül a költő a rész világába, mint azt a *Kétségbeesés* kapcsán Angyalosi világosan kimutatja, itt a költő a totalitást kiterjeszti fölfelé: egy egész, a földi létezés lezárult, de van esély az individuális megváltódásra. A személyiség nem lesz irracionális, nem törik össze,¹² hanem higgadt felülemelkedéssel, engedelmeskedve a „lève-toi-felszólításnak, a személyiség felkel,

¹² Nem jelenik meg a „tébolyultságot előidéző borderline-kór”, lásd ANGYALOSI, I., *m.*

és jár, egyre feljebb, a metafizikai térbe, az „első filozófia” felé.¹³ Egzisztenciálfilozófiai probléma, a létmegértés teljeseedik ki ezzel.

A másik, a mennyei totalitásba való átmenet tudatosságát jelzi a francia fordítás, amikor az addigi létet egyértelműen ’földi létként’ zárja: „*sur la terre*”, a „hol lelkek és göröngyök közt botoltam” helyett, „a nagy Úr” is biztos: „*un très grand*”, (’nagyon nagy, hatalmas’), az így kapcsolódó Seigneur (nagyúr) már „megemelt” jelentésű, a Mindenhatóra utal. A költő nem mondja: ’Hiszek egy Istenben’, azt mondja, „nincsen mibe hinni”, a francia versben „malgré” (’annak ellenére’), értelmezhető egyrészt, hogy a földi életben már nincs miben hinni, másrészt: annak ellenére, hogy még nem jutott el a hitig, tudja, hogy, „vendége volt”, „*hôte, sur la terre, d’un très haut Seigneur*” (az Úrnak, aki mennynek és földnek teremtője).¹⁴

E magasságból visszatérünk a címre. Pontosabban azt vizsgáljuk, hogy a fogalmiság szintjén a francia cím mennyire segíti okfejtésünket. Timár ezt adja: *Vertige matinal*, ahol a ’vertige’ merengés, mámor, szédület, még inkább elmélkedés (végtére is eljött a *Számadás* ideje), pontosan kifejezi a költői lélek- és gondolatvilágot. A francia fordítók inkább az *ivresse*-t használják, mintegy megértve: kell mindehhez egy kis részegség, *ivresse*-be sűrített *vertige*, józan részegség (így nyúlik meg az ember, és ér el: ablaktól világig, és azon túl...), ám náluk a *matinal* helyett *aube* jelenik meg. (Magnolnál „vertige” áll, és a vers végén kisbetűvel: „seigneur”.¹⁵) Ez az *aube* fontos a francia befogadás szempontjából: egyrészt a francia költészet megújítását is jelzi, élén Baudelaire-rel:

¹³ „A metafizika – mint „első filozófia” – elkerülhetetlenül a lét végső alapja és létesítő oka felé tájékozódik, s így szilárd alapot nyújthat ama vallási gondolkodásnak, mely a kinyilatkoztatásból merített hívő tudás értelmi alátámasztását keresi. Ez az igény – ha nem is mindig divatos – de maradandó.” (BOLBERITZ Pál, *A metafizika alapjai. Kereszténybölcseleti írások*, Bp., JEL, 2000, 3.)

¹⁴ A francia imaszövegekben ez egyértelmű: Prière du Seigneur Jésus, imádságok, „Hiszek egy...” – „Je crois en Dieu, le Père tout puissant, / créateur du ciel et de la terre. / Et en Jésus Christ, son Fils unique, notre Seigneur.” Prières et chants du Peuple de Dieu, Manuel des paroisses, Paris, Éditions Tardy A. C. R., 1979, 20.

¹⁵ Vö. MAGNOL, I. m.

hajnal, nyitás, másrészt létfilozófiai jelentőségű: egy új korszak kezdetét, lehetséges eljövételét foglalja magában. (A francia lélek mozgósító erejének többször volt lendítője, mutatják a történelmi tapasztalatok.) Továbbá az 'aube' átfogó jelentésű, utalhat a költő tágabb művészetére, ami ez esetben egybecseng Kosztolányi művészetével, noha nem tudni, a francia nyelvű fordítók ismerték-e az „egész Kosztolányit” (minden bizonnyal jól ismerték), de kitűnően „ráéreztek”, beleérik eme egy versen keresztül. A magyar fordító által választott *matinal* hűen követi a „vers testét alkotó betűket”, s ezen keresztül jut el az értelemhez.¹⁶ A borúsabb hangulatú szó pontosan kifejezi egy magyar lelki-szellemi vívódását; a versben letett többféle kifejezés nem hagy kétséget a 'felvirradás', 'pirkadás' felől.

A *vertige*, a magyar beleézés-értés átvitele, valamint a versen végigvonuló párbeszéd, mely rögtön az elején indul, az „elméledéselméletet” támasztja alá: „Elmondanám ezt néked” – „*Écoute-moi*”, (Figyelj ide) felszólítás, erősebb odafordulás valakihez, akire nagy szükség van a lélek háborgása közepette. Valakit győzködni kell, várva a megerősítést. Olyan valakire van szükség, aki „ismeri” a személyiséget, a teljes életét: házat, hálózobáját, az utcáját, akivel a közös emlékek összekötik egész életét ebben az országban („dans ce pays”) egészen Keletig („à l'Est”). Ki ő, barát („ami”)? A költő saját magával filozofál, fölvonultat életet, értékel-győzköd, színesen, érzelemmel telítetten, de teljesen higgadtan jut el a döntésig és a bejelentésig. (De ez a Másik lehetek én is, az olvasó, ha hajlandó vagyok átadni magam az önvizsgáló élménynek.) A francia verzióban pontosan követhető az út az Úrhoz: nehéz (de nem fájdalmas) döntésről van szó, kegyelmi állapot, csak azok részesülnek benne, akik eleget tettek a „réalité” követelményeinek, akik ezt az adományt meg tudják köszönni „földig hajolva”, amit a francia fordítás „en homme” ('emberi') evilági erőfeszítése mélyít. Kosztolányinál a halál költői élet, esztétikai és filozófiai dimenzió.¹⁷ Él, ami számára megadatott: a

¹⁶ KOSZTOLÁNYI, I. m.

¹⁷ BODROGI Csongor, *Kosztolányi és József Attila*, Iskolakultúra, 2006/2, 105–113.

reménnyel a túlvilági létre, mely Kant egyik alapkérdése („Que m’est-il permis d’espérer?”)

És nem kétséges a kapcsolódás Baudelaire-hez. Hogy mennyire munkált Kosztolányiban a baudelaire-hallucináció, az áthalás, azt Korompay Lajos tételesen kimutatja.¹⁸ De hogy Beaudelaire-verset írt volna Kosztolányi, azt egy pillanatig sem állítja. Az meg természetes, hogy a franciákra, fordítókra, irodalomárookra, olvasókra miért hatott oly erősen Kosztolányi: művészetét egyértelműen azonosították, legyünk szerényebbek: közelítették Baudelaire-hez, aki számukra a költészetben a csúc, a kezdet és vég. Szinte „összecsendül a hang, a szín s az illat”... Szegedy-Maszák is megerősíti, milyen nehéz megállapítani „afféle előzetes kód” felhasználását.¹⁹

És térjünk vissza az elején felvetett nyelvi szálhoz, Kosztolányi nyelviségéhez. Habermas azt vizionálta, hogy a globalizálódó Európában egy embernek két nyelvre van (lesz) szüksége: az egyik az anyanyelve, amelyiken beszél, megtanul olvasni, írni, amelyiken például verset olvas, a másik nyelv az angol, amelyiken az élet (az ipar, a kereskedelem, az adminisztráció stb.) folyik.²⁰ Ha ez így lenne (valaha) is, hogyan közvetítődne az anyanyelvi kultúra, mondjuk magyarról-franciára? Hát úgy, hogy közbeiktatódná az angol: *Hajnali részegség* angolra, onnét franciára. És retur: így kapjuk mi Baudelaire-t. Bíbelődjünk még a magyar versek francia verziójával? Minek, ha nem érezzük a más anyanyelv titokzatos ízét? Kosztolányi már „hozzászólt” ehhez, lásd Meillet-vita. (Amelyben Aurélien Sauvageot, a francia nyelvész mestere, Kosztolányinak adott igazat. Azzal együtt Kosztolányi 1931-ben

¹⁸ KOROMPAY János, *Une métamorphose hongroise de L’Aube spirituelle (Baudelaire et Kosztolányi)* = http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF8_sommaire.htm

¹⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A versfüzér folyamatszerűsége Kosztolányi ifjúkori költészetében* = <http://irodalom.elte.hu/mta/?q=node/10>, A baudelaire-i ajánlékot, annak nyelvi többértelműségét, s az innen fakadó inspirációkat fedezi fel EISEMANN György, *Karátson Endre: Baudelaire ajándéka* = <http://www.jamk.hu/ujforras/960914.htm>

²⁰ BOROS János, *Többsnyelvűség és demokrácia. Programirat fordítóknak*, Iskolakultúra, 2006/2, 59–64.

megkapta a francia Becsületrend-kitüntetést.) Márai a II. világháború után: „a nyugati szellem mély válságon esik át”, és hogy a nyugati színeződéssel tarkított magyar szellem „ősibb, ellenállóbb, válságot bíróbb tartalékokkal rendelkezik”. (Teszi ezt „Berszenyi és Arany árnyékában”).²¹

Hogy Márai sejtései, jóslatai nem „költői fohászok” voltak, a *Hajnali részegség* eggyel több bizonyíték rá. Kosztolányi személyében olyan közép-európai művész-polgárról van szó, aki Párizstól keletig irányuló szemléletét és létezését („l'Être”) egész Európára érvényesnek tartja. A tárgyalt vers kapcsán (is) adódik az időbeli ív: az 1857-től induló „modernség-vonal”-hoz csatlakozik Kosztolányi, 1936-ig, befogadva-gazdagítva újrateremti. Aztán mi jött utána? Itthon nem lett „aube”, a modernség „nem kapott lábra”. Talán mert nem volt elég alapos a ’vertige’. Volt viszont ítélkezés. Egy 1957-ben megjelent könyvben az áll, hogy Kosztolányi Dezső „jellemgyenge”, „erkölcsi nihilista”, ami ellen hevesen tiltakozik Madarász Imre.²² (Mindez természetesen összefügg egész társadalomfejlődésünkkel.)

Kosztolányi ereje: nyelvművészet, esztétikum, patriotizmus és európaiság, teljesség, abszolútum, ez adhat tartást az embernek, elvégre: *début de millénaire* – *ezredelő* küszöbén vagyunk.

Utóhang

A Kosztolányi-szövegek francia fordításai kapcsán már említettük a fordítók véleményét (mely összecseng Kosztolányi felfogásával), miszerint a fordító (talán sikerült kimutatni: Timár György is) „játsszótárs, a fordítás a játék „jutalma”. E dolgozat írója pedig a „játék jutalmának” tekinti, hogy mindezt papírra vethette.

²¹ MÁRAI Sándor, *Európa elrablása*, Bp., Helikon, 2008, 114.

²² HELLER Ágnes *Az erkölcsi normák felbomlása* című könyvében, egyebek mellett, „áruló írástudónak” írja le a költőt. Madarász Imre azt tartja, hogy „ezt az átlátszó képtelenséget csak az hiheti el, akinek fogalma sincs róla, ki volt Kosztolányi (...)” = M. I., *Antiretró. Portrék és problémák a pártállami korszak irodalmi és tudományos életéből*, Bp., Hungarovox, 2007, 95–96.

Papp Judit

A RIGVÉDA-HIMNUSZOKTÓL A HAJNALI RÉSZEGSÉGIG

A Rigvéda-himnuszok és Michele Kerbaker

A hindu vallás szent könyve, a *Himnuszok bölcsessége* (*Rigvéda* vagy *Rgveda*) a Kr. e. II. évezredben született a Sapta Sindhunak (a hét szent folyó vidéke) nevezett területen és a négy véda (*Rigvéda*; *Számavéda*; *Atharvavéda* és a *Jadzsurvéda*) legrégebb és legfontosabb része.²³ Az indiai himnuszgyűjtemény 1028 himnusza (*śukta* („jól mondott” azaz bölcs beszéd, himnusz) szájhagyomány útján maradt fenn. A 10 könyvre (*mandala*) osztott gyűjtemény terjedelme 10.462 versszak, melyek közül a legrégebbek a 2–7. könyvek, míg a legkésőbbi a 10. könyv. Az egyes himnuszok általában egy-egy istenhez (deva) szólnak: a legtöbb Indrához, az istenek királyához és a zivatar istenéhez. Igaz, léteznek olyanok is, melyek az összes istent együtt szólítják meg (pl. *Rigvéda*, 6. I–LII. *Vśvedevā*²⁴).

Természetesen mindig a magasztalt isten a legfontosabb, a többiek felett álló. A gyűjteményben költőiségükkel kiemelkednek a Hajnal istennőjéhez (Usasz) intézett himnuszok (1. XLVIII–XLIX, XCII, CXIII, CXXIII–CXXIV; 3. LXI; 4. LI–LII; 5. LXXIX, LXXX; 6. LXIV, LXV; 7. LXXV–LXXXI; 10. CLXXII).

A *Rigvédák*ból az a Michele Kerbaker (1885–1914) fordított olaszra, aki nemcsak neves piemonti indianista, hanem évekig (1895–1899) a nápolyi L’Orientale egyetem igazgatója (Incaricato Istituto Orientale) is volt. Kerbaker összegyűjtött fordításai 2002-

²³ A teljes angol nyelvű fordítás 1889 és 1892 között látott napvilágot: *The Hymns of the Rig Veda*, transl. by Ralph T. H. GRIFFITH Benares, E. J. LAZARUS, 1889–1892.

²⁴ Vö. *The Rig Veda. Complete*, translated by transl. by Ralph T. H. GRIFFITH, Lexington, Forgotten Books, 2008, 320–323.

ben jelentek meg a Poetica című nemzetközi folyóiratban.²⁵ Az indianista azonban, a fordításokon kívül alkotott egy négy himnusból (*All'Aurora; A Soma; Agli Asvini* és *A Varuna*) álló különleges művet is, melynek az *Inni sincretici* (*Szinkretikus himnuszok*)²⁶ címet adta. E himnuszok első darabja (*All'Aurora*) 1879. júliusában jelent meg egy tanulmány kíséretében (*Saggio d'Inni Vedicì*)²⁷. Valójában nem egy hagyományos értelemben vett fordításról van szó, hanem egyfajta kollázsról, mely az ún. szinkretikus újraírás kiváló példája.

Az *All'Aurora* (*A hajnalhoz*) című szinkretikus véda-himnusz húsz nyolcsoros versszakból áll. Saját himnuszainak megalkotásához a neves olasz fordító elsősorban az Usasz istennőt megszólító, dicsőítő himnuszok soraiból merített, a *Rigvéda* bizonyos szakaszait fordította le, értelmezte és írta át, majd végezetül e részeket illesztette egymáshoz.

Az első versszak így hangzik:

La figlia del Cielo l'Aurora s'è desta,
S'appressa, spalanca le porte del giorno;
Qual sposa che muove raggianti alla festa
Si tragge il divino corteggio d'intorno;
Dai boschi, dai prati, dall'aria, dall'onde
Riguardan mill'occhi quel nuovo chiaror,
Un murmure, un fremito, si leva e diffonde,
Rinasce col moto la gioia nei cor.²⁸

²⁵ *Inni vedici tradotti da Michele Kerbaker*, editi a cura di Giovanni PUGLIESE CARATELLI = *Poetica, Rivista internazionale di poesia*, I (2002), 1.

²⁶ Michele KERBAKER, *Inni Sincretici* = *Poetica, Rivista internazionale di poesia*, I (2002), 1, 13–57.

²⁷ Michele KERBAKER, *Saggio d'Inni Vedicì* = *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere*, Nuova serie, I, 1879 [luglio], 321–353, és = *Poetica, I. m.*, 1–10.

²⁸ Az Ég leánya a Hajnal felkelt, / Siet, kitárja a nap kapuit; / Mint egy menny-asszony, úgy halad ragyogón az ünnepre / Körös-körül magához vonzza a mennyei udvartartást; / Az erdőkből, a mezőkről, a levegőből és a habok közül / Ezernyi szempár bámulja ezt az új derengést, / Egy moraj, egy rezgés támad és terjed, / Az öröm serényen születik újjá a szívekben. (Michele KERBAKER = *Poetica, I. m.*, 13).

A *Rígvédák*hoz hasonlóan Kerbaker is az „Ég leányának” (figlia del Cielo) hívja a Hajnal istennőjét.²⁹ A himnusz második sora az 1. könyv XLVIII himnuszából való, mely Griffith fordításában így szól:

15 Usas, as thou with light to day hast opened the twin doors of heaven,³⁰

Usasz kitárja a belső „én” kapuit, és ezáltal lehetővé teszi, hogy a mennyei fény elárassza lényünket, és bevilágítsa az egész világot bőséget és gazdagságot biztosítva számunkra. Ám ez a hajnali „rá-” vagy „feleszmélés” nem tarthat túl sokáig, mivel a folytonos izgalomra vágyó emberi természet nem értékeli túl sokáig a nyugalommal teli és szomorúság nélküli mennyei létet. Az emberiség kétségek között szeret élni, s ezért huzamosabb ideig már nem élvezzi a mennyei üdvösség által nyújtott bizonyosságot, s ennek következtében a Hajnal istennő eltávolodik tőle, és átadja helyét a napnak s később az éjszakának:

Supremi, fugaci momenti son questi
Che a noi, dolce Aurora, ti piace recar.
Allor che la vista dei Geni celesti
All’occhio mortale più pura traspar.³¹

A második versszak második fele az égetéses földművelés hatásos metaforája³², mely költői képet a *Rígvéda* 6. könyvének XXVII, Indrát, az istenek királyát megszólító himnuszában leljük meg:

²⁹ Vö. Ralph T.H. GRIFFITH, *I. m.*, 1. XLVIII (1) vagy 6. LXIV.

³⁰ Vö. *Uo.*, 1. XLVIII (1), 30.

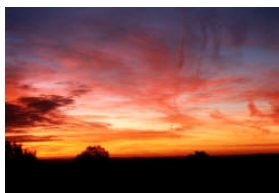
³¹ Szuprém, tűnékeny pillanatok ezek / Melyekkel Te, kedves Hajnal, szeretsz megajándékozni bennünket. / Így a mennyei Angyalok látványa / a halandó szemének még tisztábbnak tűnik. (Michele KERBAKER = *Poetica*, *I. m.*, 16.)

³² Cf. Domenico SILVESTRI, »Poetica«. *Una 'nuova' rivista internazionale di poesia* = *La Parola del Passato*, Rivista di studi antichi, CCCXXVI, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 2003, 387–399.

Le rosse giovenche dall'atre caverne
 Ai paschi ella scorge del prato divin,
 E il retto cammino da lunge discerne,
 Dei mondi dischiusi vegliando al
 confin.³³

E költői kép (azaz „a rőt tehenek”) hatásosan reprezentálja a lángoktól vöröslő ég alját, mely egyben szoros párhuzamba állítható a pirkadattal.

Az idézett szakasz első két sorának Griffith fordításában az alábbiak felelnek meg: „He, whose two red Steers, seeking goodly pasture, plying their tongues move on ‘twixt earth and heaven,³⁴



Ugyanakkor az 5. versszakban a „hószínű nyáj” és a „pej lovak” már a magasabban álló napra asszociálnak:

Ha infrante alla suora gelosa le stalle
 E il furto che ascoso negli antri tenea,
 Col candido armento le bionde cavalle
 Ai campi celesti radduce la Dea;³⁵

Egy további példa, mely segítséget nyújt Kerbaker alkotói tevékenységének megvilágításában és bemutatásában a 6. versszak 7–8. soraiban olvasható:

Poi vinte dei Pani³⁶ rapaci le porte
 Del forte il trionfo ci annunzia dal ciel.³⁷

³³ A rőt borjúkat a sötét barlangoktól / a legelőig a mennyei mezőn pillantja meg, / És a helyes utat messziről felismeri, / s nyitott világok felett őrködik a határon. (Michele KERBAKER = *Poetica, I. m.*, 13).

³⁴ Vö. Ralph T. H. GRIFFITH, *I. m.*, 6. XXVII (7), 307.

³⁵ Megfosztotta a féltékeny nővért az istállóktól, / és a barlangokban rejtett zsákmányt, / a hószínű nyáját a pej lovakkal / a mennyei mezőkre hajtja az Istennő. (Michele KERBAKER = *Poetica, I. m.*, 14).

³⁶ A barlangok urai, akik elrejtik a teheneket.

Itt Kerbaker a 7. könyv IX himnuszából emelt ki egy sornyi részletet és vett át a maga módján:

2 Most wise is he who, forcing doors of Panis, brought the bright Sun to us who feedeth many.³⁸

Kerbaker adóssága az eredeti himnuszokkal szemben természetesen ezzel nem zárul le, de ennek a különleges fordítói és alkotói eljárásnak további részletezésére e tanulmány keretein belül nem áll mód.

Michele Kerbaker hatása Giosuè Carducci költészetére

Michele Kerbaker munkássága természetesen önmagában is figyelemre méltó, mely hatással volt már a kortársaira is. Kiváló példaként szolgál erre Kerbaker *A Hajnalhoz* című szinkretikus himnusza, mely jelentősen befolyásolta Giosuè Carduccit is, hiszen köztudott, hogy az olasz költő *Barbár ódák* című ciklusában is szerepel egy *All'Aurora* című vers³⁹, melyet magyarra Simon Gyula fordított le⁴⁰

ALL'AURORA

Tu sali e baci, o dea, co 'l osœo fiato le nubi,
baci de' marmorœi templi le fosche cime.

Ti sente e con gelido fremito destasi il bosco,
spiccasi il falco a volo su con rapace gioia;

³⁷ Aztán miután a tolvaj pánik kapui ki lettek tárva, az égből kihirdeti nekünk a győzelmet. (*Uo.*, 15).

³⁸ Vö. Ralph T. H. GRIFFITH, *I. m.*, 7. IX (2), 342.

³⁹ Giosue CARDUCCI, *Tutte le poesie*, introduzione di Carlo Del Grande, note di Vittorio Gitti, Attilio Roveri, Davide Giordano e Carlo Del Grande, Milano, Bietti, 1967, 742–746.

⁴⁰ Giosue CARDUCCI, *Barbár ódák / Odi Barbare*, fordította Simon Gyula, két-nyelvű kiadás, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 26–31.

mentre ne l'umida foglia pispigliano garruli i nidi,
e grigio urla il gabbiano su 'l violaceo mare.

Primi nel pian faticoso di te s'allegnano i fiumi
tremuli luccicando tra 'l mormorar de' pioppi:

corre da i paschi baldo vèr' l'alte fluenti il poledro
sauro, dritto il chiomante capo, nitrendo a' venti:

vigile da i tuguri risponde la forza de i cani
e di gagliardi mugghi tutta la valle suona.

Ma l'uom che tu svegli a oprar consumando la vita,
te giovinetta antica, te giovinetta eterna

ancor pensoso ammira, come già t'adoravan su 'l monte
ritti fra i bianchi armenti i nobili Aria padri.

Ancor sovra l'ali del fresco mattino rivola
l'inno che a te su l'aste disser poggiate i padri.

- Pastorella del cielo, tu, frante a la suora gelosa
le stalle, riadduci le rosse vacche in cielo.

Guidi le rosse vacche, guidi tu il candido armento
e le bionde cavalle care a i fratelli Asvini.

Come giovine donna che va da i lavacri a lo sposo
riflettendo ne gli occhi il desiato amore,

tu sorridendo lasci caderti i veli leggiadri
e le virginee forme scuopri serena a i cieli.

Affocata le guance, ansante dal candido petto,
corri al sovrano de i mondi, al bel fiammante Suria,

e il giungi, e in arco distendi le rosee braccia al gagliardo
collo; ma tosto fuggi di quel tremendo i rai.

Allora gli Asvini gemelli, cavalieri del cielo,
rosea tremante accolgono te nel bel carro d'oro;

e volgi verso dove, misurato il cammino di gloria,
stanco ti cerchi il nume ne i mister de la sera.

Deh propizia trasvola – così t’invocavano i padri –
nel rosseggiante carro sopra le nostre case.

Arriva da le plaghe d’oriente con la fortuna,
con le fiorenti biade, con lo spumante latte;

ed in mezzo a’ vitelli danzando con floride chiome
molta prole t’adori, pastorella del cielo. –

Così cantavano gli Aria. Ma piàcqueti meglio l’Imetto
fresco di venti rivi, che al ciel di timi odora:

piàcquerti su l’Imetto i lesti cacciatori mortali
prementi le rugiade co ’l coturnato piede.

Inchinaronsi i cieli, un dolce chiarore vermiglio
ombrò la selva e il colle, quando scendesti, o dea.

Non tu scendesti, o dea: ma Cefalo attratto al tuo bacio
salía per l’aure lieve, bello come un bel dio.

Su gli amorosi venti salía, tra soavi fragranze,
tra le nozze de i fiori, tra gl’imenei de’ rivi.

La chioma d’oro lenta irriga il collo, a l’omero bianco
con un cinto vermiglio sta la faretra d’oro.

Cadde l’arco su l’erbe; e Lèlapo immobil con erto
il fido arguto muso mira salire il sire.

Oh baci d’una dea fragranti tra la rugiada!
oh ambrosia de l’amore nel giovinetto mondo!

Ami tu anche, o dea? Ma il nostro genere è stanco;
mesto il tuo viso, o bella, su le cittadi appare.
Languon fiocchi i fanali; rincase, e né meno ti guarda,
una pallida torma che si credé gioire.

Sbatte l’operaio rabbioso le stridule impòste,
e maledice al giorno che rimena il servaggio.

Solo un amante forse che placida al sonno commise
la dolce donna, caldo de’ baci suoi le vene,

alacre affronta e lieto l'aure tue gelide e il viso:
– Portami –, dice, – Aurora, su 'l tuo corsier di fiamma!

ne i campi de le stelle mi porta, ond'io vegga la terra
tutta risorridente nel roseo lume tuo,

e vegga la mia donna davanti al sole che leva
sparsa le nere trecce giù pe 'l rorido seno. –

A HAJNALHOZ

Szállsz és fellegetek csókolsz üde rózsaaakkal,
s csókolsz tornyos, öreg márványtemplomokat.

Ébredszik jöttödre hűvös susogással az erdő,
ragadozó kedvű sólyom száll egyenest,

hallani harmatos ágak fészkeiben a zsebongást,
szürke sirály sikolyát tenger azúrja felett,

értedre a termőföldek fürge folyója
a zúgó jegenyék közt csupa fénycsobogás,

lenn itatókhoz iramlík a sárga csikó a füvesről:
zeng a nyerítése, büszke sörénye lobog,

harsona hangu komondorok ébersége felel rá,
s harsog a mind szilajabb bőgésektől a völgy.

Ámde az ember, akit te csak életlő robotokra
keltesz, félve figyel, ő örök életű lány,

s még ma is úgy néz, mint ahogyan e hegyekben imádtak
téged a nyájterelő hajdani Árja-atyák.
Hajnali hűs szél szárnyán hallani most is a himnuszot,
ahogy a botra dülő ősz mondhatta neked:

– Pásztorlány, ki lebontva a nővéred befalazta
istállót, a piros barmot az égre viszed,

hajtod az égen a barna üszöket, a hősínű nyáját,
hajtod az Asviniek kedvenc pej lovait,

Mind gyönyörűszép hölgy, ki a fürdőből jegyeséhez
indul s szemeiben csillog a tűz szerelem,

Testedről mosolyogva lefejtéd a könnyű ruhákat,
s mindjárt meztelenül nézheti a derűs ég.

Majd, hókeblű leány, lihegőn és tűzpiros arccal
futsz a világok ura, Suria isten elé,

És odaérsz, s ölelő kart tárva borulsz a nyakába,
ám tüstént menekülsz izzó fénye elől.

S ekkor az Asvini-ikrek, az ég daliái, fogadnak
fényes arany kocsiba téged, a szép remegőt,

s elmész arra, ahol – ha a dícspályát befejezte
arcod az Isten az est titkai közt keresi.

Ó szállj át kegyesen mifölöttünk – így esedeztek –
szállj gyönyörű kocsidon: hívtak az Árja-atyák.

Hozz kelet édeni tájairól számunkra szerencsét:
dúsgazdag legelőt, habzó friss tejet is,

s mennyei Pásztorlány, legyenek kedvesek előtted
borjusereg közepén hancurozó fiaink,” –

Így az atyák. De te jobban megkedvelted Imettőt,
illatozó mezeit, gyorsvizü csermelyeit.

s megkedvelted a fürge e földi vadászokat ottan,
kiknek lépte a hűs harmatban taposott.

Ívben tért le előtted az ég, s ragyogó vörös árnyék
vont be hegyet-völgyet isteni útad előtt.
Nem te ereszkedtél le, hanem Kephaloszt fölemelte
csókod: istenien szállt a szelek szárnyán,

vitte az illatozó, suhanó szellő a virágok
rétek és patakok zengő násza fölött.

Hullámzó haja arca köré omlik, vörös övvel
vállán átkötve hordja arany tegezét.

Íja a földre esett, s Lelapusz mellette megállva
két hű szemmel urát nézte, amint tovatűnt,

Balzsam pázsiton istennő nektár ízű csókja!
Ó szerelem öröme! Ifju világ itala!

Érzel-e, istennő, ma szerelmet? Az emberiség már
fáradt. Városaink szomoru képe fogad.

Gázlámpák pislognak: a gyűrt arcú hazatérők
csapata rád se tekint, s azt hiszi, boldogan él.

Otthon a munkás kedvetlen csapkodja az ajtót,
szidja a bajt, robotot visszahozó napokat,

Egy szerető, aki tán álomban hagyta szerelmes
hölgységét s vére tüzel még üde csókjaitól,

néz csak szembe hüvös szeleiddel, s élvezi arcod,
s szól: „– Auróra, vigyél engem a lángparipán

föl, föl a csillagos égre, hogy onnan nézzem a földet,
mint mosolyog vissza, tündérfényű, reád,

s lássam kedvesemet ragyogó napfénybe borítva
fekete fűrtjeivel szűzi fehér kebelén.”–

A himnusz első változatát Carducci 1876-ban írta meg: erről a tényről ő maga tesz tanúságot (*All’Aurora. Principio d’una elegia all’aurora*; gennaio, 1876).⁴¹ A költemény azonban csak 1880. december 12. és 14. között nyerte el végleges formáját, miután Kerbaker szinkretikus himnusza hatására átdolgozásra, átköltésre került. Carducci himnusza nyomtatásban tehát először 1881-ben látott napvilágot a Rómában megjelenő *Fanfulla della Domenica* politikai és irodalmi hetilapban (III évf., 1 sz., 1881. január 2.). Meglepő és ma már valószínűleg nem köztudott, hogy e vers esetén a *Barbár ódáék* költője milyen nagymértékben adósa Kerbakernek és szinkretikus himnuszának, pedig ennek a kortárs

⁴¹ *A hajnalhoz. Egy hajnalhoz írt elégia kezdete; 1976. január.*

Kerbaker bizonyosan tudatában volt, és amikor 1881 márciusában a *Rivista*-ból további fordításokat közölt *E ancora Inni Vedic* (*És még véda himnuszok*) címmel, ezeket Carduccinak ajánlotta.⁴²

Párhuzamok a két olasz himnusz között

Az *Inni sincretici* ismeretében Carducci himnuszát olvasva nyilvánvaló a szoros intertextuális kapcsolat a két alkotás között. Ennek alátámasztásaként az alábbi táblázatban, csak tájékoztató jelleggel, Carducci soraival párhuzamosan idézem a Kerbaker-féle sorokat:

Carducci	Kerbaker
Ti sente e con gelido fremito destasi il bosco, spiccasi il falco a volo su con rapace gioia;	Dai boschi, dai prati, dall'aria, dall'onde Riguardan mill'occhi quel nuovo chiaror, Un murmure, un fremito, si leva e diffonde, Rinasce col moto la gioia nei cor. (I. 5–8)
te giovinetta antica, te giovinetta eterna ancor pensoso ammira, come già t'adoravan su 'l monte ritti fra i bianchi armenti i nobili Aria padri.	O giovine antica, del ciel pellegrina, (XV. 1) Ridente di vivi colori leggiadri, Di molli profumi, di fresche rugiade, Te pur così bella già videro i Padri Che ora van per le buie silenti contrade, (XVIII. 1–4)

⁴² Michele KERBAKER, *E ancora Inni Vedic*, *A Giosue Carducci* = *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere*, Nuova serie, V, 1881[marzo], 26–35.

– Pastorella del cielo, tu, frante a la
suora gelosa
le stalle, riadduci le rosse vacche in
cielo.

Guidi le rosse vacche, guidi tu il
candido armento
e le bionde cavalle care a i fratelli
Asvini.

Come giovine donna che va da i
lavacri a lo sposo
riflettendo ne gli occhi il desiato
amore,

tu sorridendo lasci caderti i veli
leggiadri
e le virginee forme scuopri serena a i
cieli.

Affocata le guance, ansante dal
candido petto,
corri al sovran de i mondi, al bel
fiammante Suria,

e il giungi, e in arco distendi le rosee
braccia al gagliardo
collo; ma tosto fuggi di quel tremendo
i rai.

Allora gli Asvini gemelli, cavalieri del
cielo,
rosea tremante accolgon te nel bel
carro d'oro;

Ha infrante alla suora gelosa le stalle
E il furto che ascoso negli antri tenea,
Col candido armento le bionde
cavalle
Ai campi celesti radduce la Dea;
(V. 1–4)

Qual giovine donna che muove alla
danza
(VIII. 1)

Già il senti, già il cerchi coll'occhio
amoroso
(XII. 7)
E i vezzi dispiega dell'agili membra,
L'ignuda svelando mutevol
sembianza
(VIII. 2–3)
Dei mondi superni lo splendido re.
(XII. 8)

Poi Sùrya fiammante, ...
(X. 7)
Ei giunge, il possiedi per brevi
momenti,
Poi vinta e tremante da lui ti ritraggi,
[...]
Al lampo tremendo dei fulgidi raggi:
(XIII. 1–4)

Cf. anche: lo stil dei gagliardi
(XIII. 5)

“Segreta, ansiosa già segui la traccia,
Lo scopri, lo scorgi coll'occhio
sereno,
In arco gli avvolgi le candide braccia;
(XIV. 2–4)
Già gli agili Aśvini la rosea sorella,
Han posto sul carro dai vari color,
E a gara coi Numi la Diva più bella
Del celere agone riporta l'onor.
(V. 5–8)

e volgi verso dove, misurato il
cammino di gloria,
stanco ti cerchi il nume ne i mister de
la sera.

~~Deh, propizia trasvola~~ – così
t’invocavano i padri –
nel rosseggiante carro sopra le nostre
case.

Arriva da le plaghe d’oriente con la
fortuna,
con le fiorenti biade, con lo spumante
latte;

Per l’arduo di gloria solingo sentier,
Aspetta ch’ei cerchi, caduto, più tardi
L’asil che t’asconde nel vago mister
(XIII. 6–8)

Dal carro di perle, dai biondi corsieri,
Che reggi e raffreni con roride briglie
~~Tal, grazia, ci piovi,~~ che d’uomini e
averi
Sian forti e fiorenti le nostre famiglie:
(XX. 1–4)

Heinrich Heine és az olasz kettős

Silvestri azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy nemcsak Carducci adósa olasz kortársának, hanem maga Kerbaker is Carduccinak és Heinének: A *Lyrisches Intermezzo* Carducci-féle fordítása 1872-ben látott napvilágot a *Rime nuove*-kötetben *Lungi, lungi* címmel. Ebben a költeményben már felsejlik a távol-keleti kultúra tipikus atmoszférája:

*Auf Flügeln des Gesanges*⁴³

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

*Lungi, lungi, su l’ali del canto*⁴⁴

Lungi, lungi, su l’ali del canto
Di qui lungi recare io ti vo’:
Là, ne i campi fioriti del santo
Gange, un luogo bellissimo io so.

⁴³ Heinrich HEINE, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1973, 31–32. (A dalnak lenge szárnyán szerelmem, elviszlek én, / Virágos Ganges partján a legszebb kert int felém. / Kibomlik ezernyi virága a holdnak sugarán / S a lótsz testvérét várja Tebenned, szép leány! // Kinyílnak a nefelejcek és nézik az ég ívét, / Összeborulva a rózsák sottognak sok szép mesét. / Szökdécsel a karcsú gazella, oly félénk s oly bohó, / És zúg a messzeségben a nagy, a szent folyó. // Jer, pihenj meg vélem édes a karcsú pálmák alatt / És álmodjuk a csöndben tovább az álmokat, / Az édes álmokat!)

⁴⁴ Giosue CARDUCCI, *Tutte le poesie*, 590.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schau'n nach den Sternen empor;
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazell'n;
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Well'n.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken
Und träumen seligen Traum.

(*Lyrisches Intermezzo*, 1822–1823)

Ivi rosso un giardino risplende
De la luna nel cheto chiaror:
Ivi il fiore del loto ti attende,
O soave sorella de i fior.

Le viole bisbiglian vezzose,
Guardan gli astri su alto passar;
E tra loro si chinan le rose
Odorose novelle a contar.

Salta e vien la gazzella, l'umano
Occhio volge, si ferma a sentir:
Cupa s'ode lontano lontano
L'onda sacra del Gange fluir.

Oh che sensi d'amore e di calma
Beveremo nell'aure colà!
Sogneremo, seduti a una palma,
Lunghi sogni di felicità.

(A vers keletkezésének ideje: 1871.
március)

Végül a három kiemelkedő alak között erősíti a kapcsolatot az a tény, hogy saját himnuszát Carducci lefordította németre is.⁴⁵

Carduccira utaló nyomok Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségében*

Amint ez kitűnik Kosztolányi Dezső és Babits Mihály levelezéséből is, költőnk egészen biztosan ismerte Carducci verseit, s mint tudjuk, fordított is tőle⁴⁶. Levelezésében Kosztolányi először 1905-ben említi meg Carducci nevét: „Ami az ügyeinket illeti, megjegyzem, hogy sem Richepint sem Carduccit nem küldhetem; az egyik otthon van, a másikat most küldtem el Zalai-

⁴⁵ http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=5030&kapitel=3&cHash=8fa674a234chap003#gb_found

⁴⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők. Összegyűjtött fordítások*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966, 839–847.

nak. E helyett mást tervezek.”⁴⁷ Egy következő utalás pedig egy 1907 végén írt levelében fordul elő: „Carducci nincs meg, de sok van tőle”⁴⁸.

Ugyanezen év elején jelent meg Kosztolányi *Giosuè Carducci* című írása is,⁴⁹ melyben többek között így jellemzi olasz elődjét:

„Elmúlt ezredévekbe tudta magát visszaérezni, az érzések atavizmusa lelkesedett át benne költészetté, régi sebek fájtak vissza szívébe, és régi mámorok hódították el, s ezeket a marcona, velős őserzéseket, az állatember melléből felhorgó, artikulálatlan hangokat szedte táncoló mértékre, faragta bele az antik ritmusok kemény, csillogó márványába.”

Ezek a jelek tehát mind azt a feltételezést látszanak megerősíteni, hogy amikor költőnk a *Hajnali részegséget* vetette papírra (1933 őszén), emlékezetében felderenghetett Carducci himnusza, annak szerkezete és sorai is. Mindkét költeményben fellelhető a mindennapi élet sivársága és a hajnali ég csodája közötti ellentét, sőt, Carduccinál észlelhető az alkotói munka két fázisának eltérő hangulati háttére is. A 7. és 8. versszakban „l'uomo che tu svegli a oprar consumando la vita [...] ancor pensoso ammira” (Ámde az ember, akit te csak életlő robotokra / keltesz, félve figyel), míg a költemény vége felé „il nostro genere è stanco” (Az emberiség már / fáradt), és „Sbatte l'operaio rabbioso le stridule imposte / e maledice al giorno che rimena il servaggio” (Otthon a munkás kedvetlen csapkodja az ajtót, / szidja a bajt, robotot visszahozó napokat).

Az ember idővel megöregszik a munkában, míg az Istennőn nem fog az idő múlása: most is ugyanolyan fiatal és szép, mint több ezer évvel ezelőtt.

Érzel-e, istennő, ma szerelmet? Az emberiség már
fáradt. Városaink szomoru képe fogad.

Gázlámpák pislognak: a gyúrt arcú hazatérők

⁴⁷ Kosztolányi *Dezső – Babits Mihályhoz*, Bécs, 1905. febr. 18, 82.

⁴⁸ *Uo.*, 1907. dec. [közepe.], 162.

⁴⁹ *A Hét*, 1907. február 24.

csapata rád se tekint, s azt hiszi, boldogan él.

Otthon a munkás kedvetlen csapkodja az ajtót,
szidja a bajt, robotot visszahozó napokat,

A *Barbár ódák* költőjének felfogásában minden, ami az antik világra vonatkozik, szép, tökéletes, s minden, ami a középkorral vagy a modern időkkel kapcsolatos, csúnyának, deformáltnak, szürkének látszik. A modern város falain megpihenő hajnal is sápadt és fáradt, s a munka szenvedés és rabszolgasors. Emellett Carducci is utal az álmatlanságra, az emberek kiüresedett létére: azok, akik valamiféle találkozóhelyen éjszakáztak, „gyűrt arccal” térnek hazafelé a hajnal közeledtére, mert vidámság és szórakozás helyett csupán unalomra találtak. Ezzel a hétköznapi, szürke léttel áll éles ellentétben a mennyei világ gyönyörűsége.

Kosztolányi természetesen nem tesz semmiféle konkrét utalást a *Védák* világára. A két vers között mégis felfedezhetők közös elemek. Például Carducci költői képének – „az ember [...] még ma is úgy néz, mint ahogyan e hegyekben imádtak / téged a nyájterelő hajdani Árja-atyák” – Kosztolányi „Az égbolt / egészen úgy, mint hajdanában rég volt,” két sora feleltethető meg.

A következő kép főszereplője a „házigazda”, egy „előkelő úr, az ég óriása”:

Olyan sokáig
bámultam az égbolt gazdag csodáit,
hogy már pirkadt is keleten, s a szélben
a csillagok szikrázva, észrevétlen
meg-meglibegtek és távolba roppant
fénycsóva lobbant,
egy mennyei kastély kapuja tárult,
körötte láng gyult,
valami rebbent,
oszolni kezdett a vendégcsereg fent,
a hajnali homály mély
árnyékai közé lengett a báléj,
kűnn az előcsarnok fényárban úszott,
a házigazda a lépcsőn bucsúzott,

előkelő úr, az ég óriása,
a bálterem hatalmas glóriása,
s mozgás, riadt csilingelés, csodás,
halk női suttogás,
mint amikor már vége van a bálnak
s a kapusok kocsikért kiabálnak

A hindu mitológia azt tartja, hogy Agni, a tűz istene Ushasszal együtt vagy őt megelőzve jelenik meg. Érdekes, hogy a *Rigvéda* 1. könyvének XII himnuszában az alábbi sorok olvashatók: „With callings ever they invoke Agni, Agni, Lord of the House, / Oblation-bearer, much beloved” és „O Agni, by effulgent flame”. Az 1. könyv CXLIX himnuszában pedig megjelenik a fényárban úszó kastély is: „He who hath lighted up the joyous castle, wise Courser like the Steed of cloudy heaven, / Bright like the Sun, with hundredfold existence.”

Mindez arra enged következtetni, hogy Carduccin túl Kosztolányi valószínűleg kiváló ismerője lehetett nemcsak a japán kultúrának (lásd haikuk), hanem a hindu mitológiának is. A kék szín kiemelése mellett, a „szikrázva”, a „fénycsóva”, a „láng”, és a „fényár” szavakban pedig mindenképpen meghatározó a tűz metonimikus jelenléte.

A következő szakasz főszereplője egy „drága, szép nő”, aki magára ölti a díszes kabátkát és a fejéket:

Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfoly,
egy messze kéklő,
pazar belépő,
melyet magára ölt egy drága, szép nő
és rajt egy ékkő
behintve fénnel ezt a tiszta békét,
a halovány ég túlvilági kékét,
vagy tán egy angyal, aki szűzi

szép mozdulattal csillogó fejékét
hajába tűzi

Carducci istennője Kerbaker után olyan, mint egy „gyönyörű szép hölgy, ki a fürdőből jegyeséhez indul”. Kosztolányi nőalakja angyalra vagy szűzre, míg a véda himnuszokban megjelenő Ushasz hol ragyogón öltözött táncosnőre „She, like a dancer, puts her broidered garments on...”⁵⁰, hol fiatal hajadonra „We see her there, the Child of Heaven apparent, the young Maid, flushing in her shining raiment”⁵¹ emlékeztet.

és az álomnál csendesebben
egy arra ringó
könnyűcske hintó
mélyébe lebben
s tovább robog kacér mosollyal ebben,
aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporába sok száz
batár között, patkójuk fölsziporkáz.

A „kacér mosollyal” és „arany konfetti-záporban” eltávolodó nő e szöveghelyen az Asvin-ikrekkel aranszekéren továbbágtató Ushasz alakjára emlékeztet: „She like a flatterer smiles in light for glory”⁵² és „Let docile horses of far-reaching splendour convey thee hitherward, the goldencoloured.”⁵³ A mosolygó égi szépség Carduccinál is fellelhető („Testedről mosolyogva lefejtet a könnyű ruhákat...”), aki „arany kocsiba” szállva szeli át az eget:

S ekkor az Asvini-ikrek, az ég daliái, fogadnak
fényes arany kocsiba téged, a szép remegőt,
s elmész arra, ahol – ha a dícs pályát befejezte
arcod az Isten az est titkai közt keresi.

⁵⁰ Vö. 1. XCII (4) = Ralph T.H. GRIFFITH, *I. m.*, 59.

⁵¹ 1. CXIII (7) = *Uo.*, 75.

⁵² 1. XCII (6) = *Uo.*, 59.

⁵³ 3. LXI (2) = *Uo.*, 200.

Ó szállj át kegyesen mifölöttünk – így esedeztek –
szállj gyönyörű kocsidon: hívtak az Árja-atyák.

Carducci minden kétséget kizáróan Kerbaker adósa akkor is,
amikor a hajnali napfénytől ragyogó ég különféle színhatásait
foglalja versebe:

Guidi le rosse vacche⁵⁴, guidi tu il candido armento
e le bionde cavalle⁵⁵ care a i fratelli Asvini.

hajtod az égen a barna üszöket, a hősínű nyáját,
hajtod az Asviniek kedvenc pej lovait,

A hajnal fényei olyanok, mint a rőt tehenek, míg a magasab-
ban járó nap által előidézett árnyalatok „hősínű nyájra” és „pej
lovakra” emlékeztetnek. S annak ellenére, hogy Kosztolányinál a
domináns szín a kék („mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,” „egy messze kéklő, /
pazar belépő”, „a halovány ég túlvilági kékét”), mégis úgy vélem,
hogy versében fellelhető az előbb említett három szín is: a rőt
vagy vörössárga („fénycsóva”, „láng gyúlt”, „az előcsarnok
fényárban úszott”), a hősín vagy áttetsző fehér („csipkefátyol”,
„gyémántosan”) és a pej, ami az olasz verziókban valójában
(arany)szőke: („arany konfetti-záporába”).

Végezetül a vers befejező szakaszának egyik sorát, a „dalolni
kezdttem ekkor az azúrnak” sort állítanám párhuzamba Carducci
néhány sorával:

ancor pensoso ammira, come già t’adoravan su ‘l monte
ritti fra i bianchi armenti i nobili Aria padri.

Ancor sovra l’ali del fresco mattino rivola
l’inno che a te su l’aste disser poggiate i padri.

s még ma is úgy néz, mint ahogyan e hegyekben imádtak

⁵⁴ Le rosse giovenche dall’atre caverne / Ai paschi ella scorge del prato divin,
(Michele KERBAKER = M. K., *Poetica*, 13).

⁵⁵ Col candido armento le bionde cavalle / Ai campi celesti radduce la Dea;
(Michele KERBAKER = M. K., *Poetica*, 14).

téged a nyájterelő hajdani Árja-atyák.

Hajnali hűs szél szárnyán hallani most is a himnuszot,
ahogy a botra dülő ős mondhatta neked:

E költői kép az olasz verziókban a bráhma papokat idézi fel, akik az áldozati szertartások alkalmával énekelték a *Védákat*, azaz az isteneket idéző himnuszokat. A „daloló” Kosztolányi által felöltött póz e papok tartását imitálja.

Az elmondottak alapján és Silvestri gondolatmenetét továbbfűzve – mely szerint a fordítások, átköltések hatására egy képzeletbeli háromszög létesül az indiai, német és olasz irodalom, illetve a *Teremtéshimnuszok*, Heine és Carducci–Kerbaker között⁵⁶ – meglátásom, hogy e három európai irodalmi tekintély neve mellé joggal felírhatjuk Kosztolányi Dezsőét is, akinek *Hajnali részegség* című költeményének a mélyén valahol ott rejlik a védák világa, hangulata is.

⁵⁶ Vö. „[...] si crea una triangolazione ideale Germania–Italia–India in cui accanto ai nomi di Heine e Carducci si pone, *terzo* tra cotanto senno’ e con pieno merito quello di K.” (Domenico SILVESTRI, *I. m.*, 391–392.)

Eliisa Pitkäsalo

A BÁLÉJ BŰVÖLETÉBEN

A Hajnali részegség finnül

A nyelvi képek használatát különösen a szépirodalomra jellemzőnek szokás titulálni, bár különböző nyelvi képekkel – metaforákkal, hasonlatokkal, stb. – találkozhatunk szép számmal másfajta szövegekben is. Értve ez alatt más művészeti ágakhoz tartozókat is, nem csak a szó szoros értelemben vett irodalmi műveket. Amikor a szöveg kifejezőerejéről beszélünk, az elemzés alá vehető szövegtípusok száma már jóval korlátozottabb, mivel a szöveg kifejezőerejével nem csupán az irodalomtudományi értelemben vett nyelvi képek besorolására utalunk. E fogalom segítségével a megszokott terminusok mögé tekinthetünk, ha a szöveg kifejezőereje alatt az események és cselekedetek időbeliségének, egy adott pillanatban történő mozgásnak, adott helyzetben hallatszó hangoknak, érezhető ízeknek és észlelhető illatoknak a szöveg eszközeivel megteremtett képzetét értjük. A prózában a ritmika segítségével (szórenddel, mondatszerkezettel) előidézhethetjük a képet egy fiktív világban zajló cselekvés ritmusáról, az események egymásutániságáról vagy egyidejűségéről (ld. KUITUNEN, 2008, 175 és WALES, 2001, 226). A fordítónak az ilyen képi tartalmak fordításához, nem csak jó fordítói készségekre, valamint a forrás- és a célnyelv kiemelkedő ismeretére, hanem képzelőerőre és bátorságra is szüksége van.

A lírában egy teljes képnek más nyelvre történő átültetése a szókincs sokoldalú ismeretét, valamint a ritmus és rímképlet legalább részleges megőrzéséhez szükséges készségeket feltételezi. Itt lép be a képbe a fordításelméletekben központi szerepet játszó terminus, a dinamikus ekvivalencia, amelyen azt értjük, hogy a fordításnak – amennyire csak lehet – ugyanazt a reakciót kell a befogadójából kiváltania, mint amelyet a forrásnyelvi szöveg az olvasójából vált ki. (Ld. KLAUDY, 1999, 60.)

Jelen dolgozatomban azt a Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című versében található képsort vettem alaposabb vizsgálat alá, amiben a vers elbeszélője gyönyörködve felnéz a hajnali égre:

Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfol,
egy messze kéklő,
pazar belépő,
melyet magára ölt egy drága, szép nő,
és rajt egy ékkő
behintve fénnel ezt a tiszta békét,
a halovány ég túlvilági kékét,
vagy tán egy angyal, aki szűzi
szép mozdulattal csillogó fejékét
hajába tűzi,
és az álomnál csendesebben
egy arra ringó
könnyűcske hintó
mélyébe lebben,
s tovább robog kacér mosollyal ebben,
aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak,
arany konfetti-záporába sok száz
batár között, patkójuk fölsziporkáz.

Taivaalle nousi
kuin hunnun pitsi,
sumusta
loistavana välkähti;
kaukana sinertävä
timantinhohtava
ylhäinen viitta,
jonka yleen pukee vain kaunotar.
Taivaan ylevän sinisen yllä
puhtaan valon leikki,
kun hiuksiinsa enkeli
välkehtivän soljen sovitti
ja untakin pehmeämmin
kevyen vaunun
keinuvaan syliin solahti.
Siinä lähti matkaan huulillaan hymy.
Villihevosten kavioiden jymy
pitkin liekehtivää linnunrataa –
kultaisten konfettien sataessa,
satojen vaunujen saattuessa:
ympärillä säkenöi.

Kosztolányi egyetlen mondatban írja le egy sokrétegű képkollázs minden részletét, amely egyszerre különleges metafora, és a túlvilági életre is utal. A kép az olvasónak megszemélyesítésként egy szép nőt és egy angyalt mutat, aki belebben egy lovas hintóba. Ezen csillogó, gyémántosan ragyogó, színdús, hangokkal teli és szinte őrületes sebességre növekedő iramot leíró kép fordításában az egész erre szánt teret kihasználtam: lehetetlennek véltem a vers sorainak szigorú követését, ezért igyekeztem az eredeti szöveggel megegyező képet a saját képzeletemben előidézni, majd átültetni finn nyelvre. Ily módon vállaltam a kockázatot, hogy a fordítás kritikus olvasója azzal vádolhat majd, hogy túlzott fordítói szabadságot engedtem meg magamnak.

Tuula Komsi tanulmányában Nemes Nagy Ágnes verseit a saját és Anna-Maija Raittila műfordító által készített fordításaival veti össze. Az elemzésében a „megnevezhetetlen hangja” fogalmat használja. Célul tűzi ki olyan érzelmi tapasztalatokat tartalmazó részek fordítását, amelyeknek nem lehet nevet adni. Ilyen megnevezhetetlen érzés Komsi gondolatmenetét követve lehet az az érzelmi megmozdulás, amit tapasztalhat az ember, ha például az adott pillanatban bizonyos módon vetődik az árnyék, vagy ha az arcán érzi a permetező esőt. Olyan meghatottság ez, aminek nincs neve, például nem „öröm”, „boldogság” vagy „bánat”. (Ld. KOMSI, 2006)

Komsi felhívja a figyelmet arra, hogy a költő gyakran ilyenfajta megnevezhetetlen érzelmi megmozdulásnak név helyett hangot ad, amely a vers nyelvében például hangzással és ritmussal kapcsolatos eszközök segítségével hallatszik. Komsi Nemes Nagy verseinek és azok fordításainak elemzésében Benjamin Hrushovski elméletét a hangismétlési típusokról használja. Hrushovski a típusokat mimetikus, expresszív, fókuszáló és neutrál hangismétlésekre osztja. A mimetikus hangismétlést bővített onomatopoetikának is nevezhetjük, akusztikának, amely nemcsak hangutánzó szavaknál, hanem egyéb típusúaknál is ismétlődik. Az expresszív hangismétlés hatása nem a hangok valódi, akusztikai hangzásán alapul, hanem illúzió – a hangok közötti összhangzáson. A mimetikus és az expresszív hangismétlés megkülönböztetése az expresszív hangismétlés kifejezőereje miatt olykor erőltetett. A fókuszáló hangismétlés a két hangot összekötő hangzáson alapul, általában a rímelésen. A neutrál hangismétlés abban különbözik a fókuszáló hangismétléstől, hogy nem a két szó közötti tartalmi vagy üzenetet közvetítő kapcsolatra törekszik, célja csupán hangsúlyozni a mondanivalót például nyomatékos alliterációval. (HRUSHOVSKI, 1980, KOMSI, 2006)

Az elemzés tárgyaként szolgáló Kosztolányi vers részletének fordításakor az eredeti szövegben érződő ritmust igyekeztem megőrizni. Értelmezésem szerint az adott részletben kirajzolódó képben az események ritmusa gyorsuló.

A részlet elején a képben látszik egy „csipkefátyol”. A kép békés, szinte mozdulatlan. Az ’l’ és az ’ly’ hangok bősége (csipkefátyol, látszott; távol; homályból; a láfoly; kékő; belepő) hangsúlyozza a sorok szemantikai tartalmát, szelíd lebegésről keltve érzetet. Hasonló lengedezést törekedtem előidézni fordításomban is, de nem használtam annyi ’l’-hangot. A finn nyelvre jellemző magánhangzók bőséges használata expresszivitásával a mimetikus hangismétlés hiányát pótolja, és így módon a részlet elejének a forrásnyelvű szöveghez hasonló képzetet teremt a lebegő, lengedező békességről.

Amikor egy angyal „egy arra ringó könnyűcske hintó mélyébe lebben”, szinte érezhető a lovas hintó ringatása. Ez a forrásnyelvű szövegben a rímpár ’ringó’ – ’hintó’ első magas ’i’, majd szóvégi hosszú ’ó’-hang segítségével történik, miközben a finn változatban a magánhangzók bősége és különösen a szavakban ’vaun’, ’keinuvaan’ lévő diftongusok expresszív hangismétlése ringató benyomást keltenek az olvasóban.

A részlet végén elindulnak a lovak: „aztán amíg vad paripái futnak/a farsangosan lángoló Tejutnak, / arany konfetti-záporába sok száz / batár között, patkójuk fölsziporkáz”. A száguldás gyönyörét a célnyelvű szövegre különböző rímelési eszközök használatával ültettem át: a kopogó rímpár ’hymy’ – ’jymy’ használatával, valamint az utolsó sorok szavait összekötő alliterációkkal és rímekkel. Ezen fókuszáló hangismétlési eszközöket abból az okból használtam, hogy az olvasó figyelmét a sebességre irányítsam, és arra, hogy az ütem milyen módon gyorsul és az utolsó sorban eléri a klimaxát: „patkójuk fölsziporkáz” („ympärillä säkenöi”).

A vers fordítása folyamán a megvizsgált képsor központi szerepet kapott, és remélhetőleg sikerült a finn fordításra átvinnem azt a megnevezhetetlen érzelmi mozdulatot, amit tapasztaltam, amikor a *Hajnali részegség* című vers olvasásakor a bálój búvölete rabul ejtett.

Dezső Kosztolányi

AAMUHÄMÄRÄN HUMALA

Tämän sulle kerron, sä aikaa suonet.
Viime yönä – kolmen aikaan – jätin sikseen
työt suuret.
Etsin unta. Vaan aivojeni kone vielä tovin
jatkoi raksutusta, surinaansa kovin.
Kääntelehdin vihaisena vuoteessani,
ei tullut uni,
vaikka sitä kaikin keinoin yritin:
sataan laskin, unilääkkeet jaoin.
Mua piinas se, mitä kirjoitin
ja sydäntä kiihotti paljo nikotiini.
Ja kaikki muu. Ei vähiten kofeiini.
Siispä nousin, päätin antaa olla.
Aloin edestakaisin astella.
Ympärillä perheen pesä,
suissa makea unten mesi.
Askeleet kuin humaltuneen;
katse kääntyi ikkunaan.

Miten osaan alkaa, kaiken selittää?
Sä tunnet mun kodin,
ja jos muistisi riittää
myös tiedät kamarin
ja sen, miten hyljätty ja tyhjä
on Logodi-katu yöllä –
täällä asun.
Ikkunasta toisiin näkymä on suora:
sänkyihinsä kaatuneina
makaavat kuin sokeina
silmämunat valkeina, katse kääntynyt
mielen viekkaasti väikkyvään sumuun,
koska arkipäivän turtumus on
päälle kaatunut.

Kengät, puvut asetettu vierelle,
Itse suljettuina laatikoihin sisälle.
Niitä päivällä unelmoiden koristavat,
vaan jos tarkemmin katsot,
joka huoneessa on kalterit.
Herätyskello hiljaisuudessa tikittää,
ontuen raahustaa, vaan jo hälyttää,
raikuu ja soi, unesta herättää,
todellisuuteen ravistaa.
Myös talo nukkuu, ei liiku mikään.
Kun pääsee sadan vuoden ikään,
sen raunioista ei arvata saata
ihmisasumusko oli vai eläimen sija,
kun sen päällä on maata

Vaan yllä, ystävä, on kirkas taivas,
selkeä ja puhdas äärettömyys
värisee, lujana kuin uskollisuus.
Taivaan kansi,
niin kuin sen taannoin tunsin,
tuttu kuin äidin peitto, sen sinisyys;
kuin väri, joka paperiin levittyy.
Ja tähtien
huokaava henki loistaa
syysyöhön lauhaan
talven kylmää aavistaen.
Sanoinkuvaamattoman kaukaa
ne näkivät Hannibalin taistelun,
nyt ne katsovat minuun,
joka seison ikkunassa
Budapestin kaupungissa.

En tiedä mikä minuun tuli silloin.
Tunsin kuin siiven havinan, milloin
mieleeni muistui minkä jo hautasin:
lapsuuteen palasin.

Niin pitkään
katselin taivaan sineen,
että jo valkeni taivaanranta,
ja tuulessa, tähtien tuikkeessa
huomaamatta, kaukana
valokeila syttyi kaiken takana.
Portit aukeni taivaan linnan:
liekit leimahti kirkkaana.
Vavahti maa,
kun hajaantuivat vierasjoukot taivaan
aamuvanhaisen syvässä hämärässä,
varjojen keskellä häilyvässä.
Oli juhlayö.
Verannalla juhlaalojen vyö,
kun vieraille hyvästejä heittää
arvoisa herra, taivaan valtiass,
juhlien säteilevä isäntä.
Liikettä, hälinää, ihmeellistä
hälyä, supinaa naisellista.
Kun päättäneet on juhlat
ja vartijat vaunuja kutsuvat.

Taivaalle nousi
kuin hunnun pitsi,
sumusta
loistavana välkähti;
kaukana sinertävä
timantinhohtava
ylhäinen viitta,
jonka ylleen pukee vain kaunotar.
Taivaan ylevän sinisen yllä
puhtaan valon leikki,
kun hiuksiinsa enkeli
välkehtivän soljen sovitti
ja untakin pehmeämmin
kevyen vaunun
keinuvaan syliin solahti.

Siinä lähti matkaan huulillaan hymy.
Villihevosten kavioiden jymy
pitkin liekehtivää linnunrataa –
kultaisten konfettien sataessa,
satojen vaunujen saattuessa:
ympärillä säkenöi.

Ällistyen katselin
onnesta huokaillen.
Taivaassa on juhlat, joka ilta juhlat
ja minulle valkeni vasta nyt
se ikivanha salaisuus:
taivaan haltijat aamulla varhain
palaavat kotiin aivan varkain
kaukaa teiltä äärettömiltä
valon matkoilta mittavilta.

Aamunkoittoon tuijotin
taivaan kauneutta ihmettelin
Ja yllätyin:
mitä ikinä täältä etsinkin,
vain tyhjiä sanoja haalin.
Kuolleitten kirjainten vangiksi jäin,
ja vasta nyt sen näin.
Kuluneet on kesät, kaikki kylmät talviyöt,
taivaassa on juhlat, vaan mulle tärkeintä on työt.

Puoli vuosisataa
Voi! – Sydän hypähtää.
On viereltä viety ystävää monta;
ylläni aina, monen monta vuotta
taivaan joukot välkehtivät,
ne myös kyyneleni näkivät.
Ja tunnustan: murtunein, nöyrin mielin
maahan asti kumarruin ja kiitin.

Minulla uskoa ei ole minkään verran,
 mutta kaikille tulee täältä lähtö kerran.
 Niinpä sydämeni kielen jännitin vireeseen,
 aloin soittaa ja laulaa taivaansineen
 sille, jota kukaan ei löytää taida
 nyt eikä silloin kun korjaa kuolema.
 Ei ruumiini enää ole kuin ennen,
 siks tunnen, vaikkakin kompuroiden
 pölyssä, keskellä mullan ja maan,
 olen vieras ollut vain tämän kerran
 suuren, tuntemattoman Herran.

Fordította: Eliisa Pitkäsalo

Források

HRUSHOVSKI, Benjamin, *The Meaning of Sound Patterns in Poetry*, Poetics Today, 1980.

KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Bp., Scholastica, 1999.

KOMSI, Tuula, *Nimeämättömän ääni – Ágnes Nemes Nagy'n runoja suomeksi = Kirjallisuus, arvot, kääntäminen – Irodalom, érték, fordítás. Seminaari suomalais-ugrilaisella laitoksella*, 2006. www.helsinki.fi/hum/sugl/tutkimus/forditas06/12.Komsi.pdf [2010. 06. 09.]

KUITUNEN, Marianna, *Tyylikeinot ja niiden funktiot. Näkökulma kaunokirjallisuuden kääntämiseen* = I. Helin & H. Yli-Jokipii szerk., *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*, Helsinki, Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos, 2008, 169–185.

WALES, Katie, *A dictionary of stylistics*, Harlow, Longman, 2001.

Antonio Donato Sciacovelli

ALBA ETILICA

A Hajnali részegség olaszul

Amit ma tartok, azt elejtem,
amit ma tudtam, elfelejtem,
az arcom képernyőbe rejtem,
elmélyülök írásos sötétben,
a mélyen-áramló gépében.
(*e-nek a semmiről*)

Hajnali részegség, vagy talán pontosabban nem csak hajnali, hanem legalább hajnalig tartó részegség, és Fráter Zoltán egyik „legendája” juthat eszünkbe, az *Almatlanok kara*: „Mi teszi olyan könnyen felismerhető, rokon szellemű gárdává a Nyugat nagy nemzedékét? Van egy motívum, mely gyanús következetességgel kíséri a legtöbb életművet. Az este, az éjszaka élménye ez. [...] A nyugatosok nagy része virrasztó természetű ember volt, egyszerű éjszakai bagoly. Ezek, boldogtalanok, nem tudtak aludni, csináltak hát együtt, rossz alvók, modern magyar irodalmat.”¹

Arról a modern magyar irodalomról van szó, mely befolyásolta a legmodernebbet (ld. legutóbb Esterházy *Estjét*), miután szüntelenül megpróbálta világirodalmi hagyományainak megfelelően klasszikussá változtatnia magát, lehetőleg a legtöbb iróniával. Ezért az alkohol adta mámor, az etil-származású részegség (a provokáció címünkben abból áll, hogy az *alba etilica* kifejezés helyett megfelelőbb lenne az *etilismus auroralis* szintagma – kvázi különleges bölcséleti, költői szindrómáról beszélénk) inkább mint a költői ihlet kezdete, legfeljebb következménye (extasis poetica) lenne azonosítható, akár természetes kapcsolatot alkotva Nietzsche *A mámoros dalával*:

¹ FRÁTER Zoltán, *Legendaszervíz*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1997, 16.

1. „Az öreg jövendőmondó pedig gyönyörűségében tánkra perdült; és ha csakugyan mámoros is volt az édes bortól, mint némelyek mesélik, még mámorosabb volt az élet édességétől és letett minden fáradságot.”²

2. „Zarathustra úgy állott ott, mintha ittas volna: szeme fénye megtörék, nyelve dadoga, lába meginga.”

3. Ember! Figyelj a szóra!
 Mit mond az éji óra?
 Mélységes álmom
 Váltotta virradóra:
 Létünk mi mély!
 Nap nem gondolta volna.
 Fájdalma mélyre nyúl –
 Mélyebbre az örömvágy:
 Bú mondja: „Múlj!”
 A kéj örökkön élni vágy –
 Örökké élni vágy!

Kosztolányi pedig a mély részegségből való egzisztenciális dalból egy teátrális, folyamatosan kifelé és befelé fluktuáló képfo-lyót formált szófonatokból, melyeknek bonyolult harmóniáját le-phetetlen utánozni, a modern olasz lírában megjelent számtalan kísérletezés ellenében is, mely a szabad vers hagyományaira is visszavezethető.

Fellini filmművészetéből és Nino Rota zeneteteiből köl-csönözve az ihletet, megoldani próbáltam a legérzékenyebb gya-korlati kérdéseket, a rím megőrzését, az élőbeszéd imitációjának követését, melyeket csak a sorok hosszúsága megváltoztatása árán tudtam elérni (habár 4, 7, 11 szótagú verssorok alkotják a fordítás nagy részét).

És lássuk már, milyen is lehetne a *Hajnali részegség* olaszul:

² NIETZSCHE Frigyes: *Im-ígyen szóla Zarathustra, IV. rész*, ford. WILDNER Ödön, Budapest, Grill Károly Kvk., 1908.

Kosztolányi Dezső

EBBREZZA DELL'ALBA

Se non t'annoio, ti vorrei raccontare,
che la notte scorsa – alle tre – smisi
di lavorare.

Andai a letto. Ma i tasti nella mente
battevano, tic toc, furiosamente,
agitato, come un matto, m'inquietava
il sonno che non arrivava.

Eppure lo chiamavo in ogni modo, frammettendo
paroline, sonniferi, o contando fino a cento.

Febbrili mi fissavano le righe già scritte.

Il cuore m'eccitavano quaranta sigarette.

E altro ancora. Il caffè. Tutto quanto.

Va bene, mi alzo, non fa niente,
in camicia mi aggiro impaziente,
intorno a me l'abbraccio del nido familiare,
le labbra suggellate dal miele del sopore,
e mentre, quasi ebbro, vado in giro,
fuori dalla finestra miro.

Aspetta un po', come iniziare, come spiegarti infine?

La mia casa la conosci bene,

e se ricordi sempre la

mia camera da letto, ben sai

povera e desolata come mai

è via Logodi a quell'ora,

lì dove io vivo, ancora.

Dalla finestra guardi nelle case spalancate.

Persone giacciono nella cecità sdraiate,

giaccion riverse,

e gli occhi rivoltati, ammiccanti indagano

nella nebbia delle menti che illusorie brillano,

perché soggiogati dall'anemia mentale

atemporale.

Hanno accanto le scarpe e i panni
chiusi nelle stanze-scatole per anni,
che abbelliscono coi sogni, quando son desti,
ma credo che osservandole così, anche tu diresti
che tali case non sembrano che gabbie tristi.
Rompe il silenzio il ticchettio della sveglia,
scandisce un ritmo zoppo, poi urla dalla soglia
del sonno più profondo
un allarme acuto: „Destati! torna al mondo!”.
Inerte e goffa dorme la casa ancora,
e forse anche tra un secolo, allora,
infestata di gramigna se crollerà
nessuno mai indovinerà
se fosse casa o tana, in realtà.

Ma in alto, amico, in alto è il ciel sereno,
una maestà ch'è pura, ch'è lucente,
come la fedeltà sta salda, eppur tremante.
Il ciel sereno,
proprio così, com'era un tempo almeno,
come la coperta della mamma, un baleno
d'azzurro, un acquarello sparso sul quaderno,
e di ogni stella
l'anima spirante tacita brilla
nella notte autunnale
e tiepida, che il verno precede,
nell'infinitamente lontano e più oltre vede:
videro allora di Annibale gli eserciti
e ora guardano me, che son finito qui
a Budapest , fermo davanti ai vetri umidi.

Non so cosa mi accadde allora,
ma sentii come un'ala che mi sorvola,
e su di me si china quel ch'ho da tempo
sepolto, me fanciullo.

Lungamente
fissai del cielo le meraviglie opulente,
sì che ad oriente comincio ad albeggiare,
nel vento le stelle scintillando a dondolare
inavvertibilmente, di lontano giunse
un fascio di luci immense,
s'aprì la porta d'un castello astrale,
fiamme intorno a brillare,
qualcosa tremò,
la folla degl'ospiti si sparpagliò,
tra l'ombre profonde dell'oscurità aurorale
si librò il ballo serale,
fuori il portico illuminato a giorno,
l'anfitrione salutava, dalle scale intorno,
un signore elegante, il gigante celeste
illuminato dall'aureola nella sala delle feste,
e tutto un movimento, uno scampanello allarmato,
un mormorar di voci femminili, un sussurrato
come quando il ballo è terminato
e i lacchè chiaman le vetture a perdifiato.

Un velo a ricamo
si vedeva di lontano
scorrere dal buio
adamantino,
un mantello azzurrino
da lontano, divino,
sulle spalle di una bella e cara dama,
con sopra una gemma
che spruzza di luce la pura pace
il blu spettrale del cielo emace,
o forse un angelo, che con verginale
bel gesto uno sfolgorante diadema
infigge nella chioma,
sprofondando tra i guanciali
di una carrozza con le ali

che più lieve di un sogno
passa di lì intorno,
per continuare veloce sorridendo sensuale
finché han forza i destrieri selvaggi di trottare
lanciati verso la Via Lattea in fiamme
di carnevale, nel vortice di coriandoli, tra tante,
migliaia di carrozze, gli zoccoli un vortice scintillante.

Guardavo allibito,
urlando di felicità stupito,
in cielo c'era un ballo, ogni sera un convito:
solo allora colsi il senso di tale
grande segreto arcano, ch  le celesti fate
prima del giorno a casa fan ritorno
sui boulevard luminosi dell'eterno.

Fino all'aurora
rimasi a guardare, sbalordito ancora.
D'un tratto mi dissi: – Che cercavi dunque
su questa terra, quali favole consuete?
Di quali sirene finisti prigioniero?
Quale scritto ti fu prima cagione
del passar di tante, calde ed algide stagioni,
di tante notti uggiose
che solo adesso vedi le feste radiose?

Cinquanta,
ahim  cinquant'anni – il cuore arretra –
quanti cari ormai sotto la terra tetra,
cinquant'anni che sopra di me splende
questa folla celeste, viva e brillante,
che mi guarda sparger lacrime dal sembiante.
Insomma ti confesso, che vinto e stremato
mi stesi a terra, a dir grazie per il creato.

Ascolta, io lo so, che non ho nulla in cui credere,
e so ch'anche di qui dovrò decedere,
ma come una corda tesa il cuore tesi,
ed a cantar per quell'azzurro presi,
per chi nessuno sa dov'è suo porto,
per chi ora non trovo, né da morto.
E già ora che il corpo piano muore,
io sento, caro amico, che nel mondo
dove tra anime e zolle andai vagando,
non fui che di un grande Signore
sconosciuto l'ospite d'onore.

Fordította: Antonio Sciacovelli

Adriana Varga

NÉHÁNY GONDOLAT A *HAJNALI RÉSZEGSÉG* FORDÍTÁSAIRÓL

Ha csak egy pillantást vetünk a *Hajnali részegség* angol fordításaira, akkor is rögtön észrevehetjük, hogy az egyik fordító, Zollman Péter majdnem az egész költeményt jelen időben fordítja. Másrészt Kabdebó Tamás egy korábbi (1976-os) fordításában az igeidő változásait is tekintetbe veszi. Már itt feltehetjük azt a kérdést, hogy van-e – és mi – az igeidők jelentősége az eredeti költeményben, és figyelembe kell-e venni az angol fordításnál?

A költemény híres első sora, jelen idő feltételes módban áll: „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.” Aztán azonnal múlt időre vált: „Múlt éjszaka – háromkor – abbahagytam a munkát.” A tizenharmadik sorban a múlt idő jelenre változik, de ez nem ugyanaz a jelen, mint amelyet az első sorban használ. Inkább jelen a múltban: „Hát fölkelek, nem bánom az egészet”. Ami következik, az egy leírás, a múltban lévő jelen időben, ahol a költő-beszélő a körülötte lévő családi fészket hívja: „köröttem a családi fészek.”

Az, ami ez után következik, utal egy sokkal korábbi, egy 1917-es versére, a *Most harminckét éves vagyok* címűre. Tulajdonképpen szeretnék amellet érvelni, hogy a *Hajnali részegség* ennek a versnek az újraírása, újragondolása lehet, amelyben az első szakasz szintén jelen időben íródott, és amelyben nagyon jelentős a jelen és a múlt idő közötti váltás. Mindkét költeményben fontos az a közötti váltás, hogy hogyan láttatja a jelent és a jövőt a múlt szempontjából.

Korábbi költeményének első szakaszában is ábrázolja a családi fészek képét.

A következő sorok gondolkodtatnak el a két vers közötti kapcsolat lehetőségéről:

A szeme kék láng.
Nagy szőke fej.
Álmos, puha száján csiklandva csorrant
a lanyha tej.

Természetesen sok különbség van: itt a beszélő-költő valószínűleg a háza kertjében van, ahol a feleségét és a békésen alvó fiát nézi. A jelenet délután játszódik, nem pedig éjjel. Még ezt az idillikus jelenetet is disszonánssá teszi az utolsó két sor, amelyek előrevetítik a második szakasz pusztulásképletét: „Vad délután voltfold és parázsló. / Részeg-virágok és darázs-szó.” A második szakaszában ugyanazt a jelen idejű jelenetet a jövőben lévő múltként említi:

Ha haldoklom, ezt tuttogom.
Nyár volt.
Jaj, a boldogság máshová
pártolt.
Egészséges bronzarcomat
aranyfénnel verte a nap
és lassan
mentem fehér ruhában a
lugasban.

Aztán egy idillikus nyári délután a veszteség, talán a fájdalom és a kiábrándulás képévé válik. Az igeidőváltás egy fontos aspektusa ennek a versnek. A két költemény párbeszédet folytat egymással. A *Hajnali részegség*ben is hasonló hatást kelt az alvó családi fészek az álmatlan költő körül. Az igeidőváltásnak itt szintén fontos, de teljesen más a szerepe, mint az 1917-es költeményben. A korábbi költemény is a bánkódásról szól. Az, ami kétség volt a 1917-es költeményben (Most harminckét éves vagyok. / Nyár van. / Lehet, hogy tán ez, amire / vártam.) a *Hajnali részegség*ben tagadássá válik:

A ház is alszik, holtan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla

s nem sejtí senki róla,
hogy otthonunk volt-e vagy állat óla.

A második szakasz jelen idő felszólító módban folytatódik, majd utána egy másféle jelen időben, amely a múlthoz tartozik. A *Hajnali részegség*ben ez a közelmúlt devalválódik. De az az imádott régmúlt, a gyermekkor, amelyre emlékezik, hidat épít a költő víziójához.

Itt a költő-beszélő álmatlanságának egy másik jelentése van, mint Kosztolányi korábbi műveiben. Mivel szeretném megvilágítani, hogyan tér el ez a vers Kosztolányi 1917-es költeményétől, ezért utalnék Kosztolányi prózájára, különösen két Esti Kornél-történetre: a Kilencedik fejezetben, Esti Kornél nem tud elaludni, kilép a fürkéből, és találkozik a bolgár kalauzzal. Az *Omelette à Woburn*ban a fiatal Esti éppen hazatér Párizsból, amikor el akar szökni a vonatfülkéből. Esti Kornél eltér a honfitársaitól, nem tudja (ugyanúgy, mint a Tizenkettődik fejezetben) az igazak álmát aludni:

Estefelé lábak, fejek heverték szerteszét a piszkos padlón, mint valami csataterén. Amint az árnyékszékre börtörkált, óvatosan kerülgette a szétszórt lábakat, az elgurult fejeket, melyeknek tulajdonosai a fáradtságtól feldöntve horkoltak. Vigyáznia kellett, hogy rá ne lépjen egy szájra, egy orra.

Az alvók olykor fészkelődtek, megkeresték elkallódott tagjaikat valahol a falóca alatt vagy egyebütt, mint majd az utolsó ítélet napján, egy kissé feltápáskodtak, dörzsölgettek szemüket, aztán visszasüppedtek abba az elcsigázottságba, melyet még a tengerentúlról hoztak magukkal. Többnyire visszavándorlók voltak, cifra rongyokba bugyolálva, zsákokkal, párnákkal, dunyhákkal. Egy kendős szegény asszony, aki Brazíliából jött, ölében altatta kislányát.

A diák az alkony homályában búsan gondolt arra, hogy ebben a bűdös állatseregletben kell töltenie egy éjszakát, aztán még egy napot, míg Budapestre nem ér. (*Omelette à Woburn* 5.)

A *Hajnali részegség*ben a Kosztolányi által használt „fekete” szó többjelentésű. Konkrét jelentése a kávé, képletes jelentésénél pedig több értelmezési lehetőség adódik: egyrészt a bűn és a gonosz, amely a korábbi művekben jelenik meg, másrészt a fenyegető sötétség és a halál, amely itt látszik aktuálisnak. Ebben a költeményben azonban az álmatlanságnak egy másik jelentése van, mint Kosztolányi korábbi műveiben – feltehető, hogy ez esetben a beszélő-költő meghaladja ezeket. Tehát a *Hajnali részegség* eltérést mutat a korábbi Kosztolányi-modellektől. Itt a víziót egy időben előre-hátra történő mozgás valósítja meg. Először a Logodi utcai közelmúltra történik visszautalás, a jövő perspektívájából, amely helyteleníti, és maga mögött hagyja azt. A keltőóra egyedül csak a beszélő-költőt ébreszti fel, aki körülbelül száz évet utazik a jövőben, hogy visszatekintsen a jelen pillanatra, és múltként tapasztalja meg azt: „hogyan volt-e vagy állat óla.”

Aztán, egy békés és derűs gyermekkori emlék a távoli múltat jelenként idézi. A „csillagok lélekző lelke” képviseli az idő szimultán élményét – csak azok látják egyidejűleg a múltat, a jelent és a jövőt, ezáltal egyesítik a régmúltat azzal a pillanattal, amelyben a beszélő-költő látomása van.

Kosztolányi sok tanulmánya értekezett a jelentés és a forma egységéről. Ezért a fordítónak nemcsak a költemény jelentését kell tekintetbe vennie, hanem a formát is, amely egy és ugyanaz a csillagok lüktetésével, ritmusával, a csipkefátyol aláfolásával. Ez a lüktetés formailag is kifejeződik a soráthajlások, a múlt és jelen közötti temporális váltások által.

Olyan sokáig
bámultam az égbolt gazdag csodáit,
hogyan már pirkadt is keleten s a szélben
a csillagok szikrázva, észrevétlen
meg-meglibegtek, és távolba roppant
fénycsóva lobbant,

A szavak, amelyek ezt a víziót (látomást) ábrázolják, nem egy történetet mesélnek el, hanem inkább képzetek és benyomások, impressziók sorozatát alkotják, amelyek egyikből a másikba foly-

nak át. Így az egész költemény folytonosnak tűnik, mint egy csipkefátyol...

Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfol,
egy messze kéklő,
pazar belépő,
melyet magára ölt egy drága, szép nő,
és rajt egy ékkő
behintve fénnel ezt a tiszta békét,
a halovány és túlvilági kékét,
vagy tán egy angyal, aki szűzi
szép mozdulattal csillogó fejékét
hajába tűzi
és az álomnál csendesebben
egy arra ringó
könnyűcske hintó
mélyébe lebben
s tovább robot kacér mosollyal ebben,
aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporába sok száz
batár között, patkójuk fölsziporkáz.

Mit veszítünk, ha ezt az időbeli mintát nem vesszük figyelembe? Zollman Péter jelen időt használ fordításában, néhány apró kivételtől eltekintve. A költemény sokjelentésű rétege vész el itt, és a beszélő-költő víziója egy egyszerű felébredéssé, az életre, annak kemény tényeire való ébredéssé válik. De a költő-beszélő nem a mindennapi realitásra ébred. Az eredeti szöveg újra egy problémát vet föl (mint a „fekete” szó esetében), ami nagyon súlyos, sőt talán megoldhatatlan. Kosztolányi nem azt írja, „ébresztőóra”, hanem a „keltőóra átketyeg a csöndből.” A „keltőóra” felkelést fejez ki, nem csupán egy ébresztést – erősebb annál. S az „ébredj a valóra” nemcsak egy realitásra ébresztés, hanem az

igazságra és a valóságra is, nem az álomból ébreszt fel, hanem mintegy az életre kelt. Ha a költemény úgynevezett jelentését tekintetbe vesszük, akkor a fordítás kimutatja, hogy maguk a szavak is jelentésszóródáshoz vezetnek. Az angol „alarm clock” vagy a német „Wecker” nem hordozza a magyar „keltőóra” szó többjelentésű tulajdonságát, amely nem egyszerűen csak ketyeg a csendben, hanem átketyeg a csendből. E többszörös jelentés hiányzik minden egyes fordításból. Ez a különös pillanat a versben nagyon fontos, mert – amint a fenti példa mutatja – a költő álmatlansága teljes mértékben kapcsolódik a látomásához.

Továbbá, hogyan lehetséges lefordítani a „reszketve és szilárdul, mint a hűség” – egy sort, amely az előzőre utal: „valami tiszta, fényes nagyszerűség”? Zollman így fordítja ezt a sort: „as frail yet firm as everything that’s true” (törékeny mégis szilárd, mint minden, ami igaz). A ’törékeny’ vagy a ’gyenge’ szónak nincs meg a „reszketve” szó értelme, és a „firm” szó a ’szilárd’ szónak csak egy aspektusát hordozza, de ez nemcsak azt jelenti, hogy kemény és tömör, hanem hogy konstans is. Miért fontos figyelembe venni az eredeti magyar szöveget? Mert a „nagyszerűség” paradoxona, amely egyben mindkettő – „reszketve” és „szilárdul” – rámutat az állandó mozgás és átalakulás minőségére. Az ezeket leíró szavak nem egyszerűen melléknevek, hanem határozók, amelyek inkább mozgást jelölnek, mint mozdulatlanságot. Szeretnék amellet érvelni, hogy ez az előre-hátra történő mozgás – „reszketve és szilárdul” – párhuzamos a múlt, jelen és jövő közötti és a költő jelene, és maradandó látomása közötti mozgással, amely látomás kiszakad a kétségből, az álmatlanságból.

Kabdebó Tamás fordítása jobban megközelíti ezt a lüktetést ezekkel a szavakkal: „trembling and firm like loyalty”, de a „hűség” nem egyszerűen azt jelenti, hogy lojalitás: ’áhítat’ és ’hűség’ jelentése is van. Ehhez hasonlóan Wilhelm Droste fordításával is ugyanez a probléma: „Zitternd und fest, wie Treue, die ewig hält”, míg Livia Bacăru, akinek a fordítása más szempontból elég sikeres, itt elvétette a célt: „vibrantă însă dîrză, ca statornicia” (’vibráló de határozott, mint az állandóság’).

Talán a legnagyobb fordításbeli tévedés, ha a költő látomását egy kerek történetként magyarázzák, ahogyan mindkét angol fordító tette. A költő víziója nem jelenetet ír le, amelyben egy fátyolt viselő szép dáma hazamegy a bálból – amint ezt Kabdebó Tamás fordította:

A brilliant blue
Opera-cloak
That a dear and beautiful dame
Would wear

Ehelyett a báléj egy szóképsorozat, egy látomást idéz meg, amely nem logikus, és csaknem leírhatatlan. Ebben az esetben szerencsésebb ezt a költeményt ritmus szerint, a ritmust követve fordítani.

Kosztolányi Dezső generációjának egyik legtermékenyebb műfordítója volt. Olyan szerzők műveit ültette át magyarra, mint például Shakespeare, John Donne, William Blake, Edgar Allan Poe, Byron, W. B. Yeats, Walt Whitman, F. Hölderlin, F. Nietzsche, F. Marinetti, Vita Sackville West, Amy Lowell, Li Po, Tu Fu, Po Chü-i, Basho, Lewis Carroll, Thornton Wilder és sokan mások.

Amikor első alkalommal, 1913-ban lefordította Edgar Allan Poe versét, Elek Artúr bírálta azt, mert a költemény formájának és zeneiségének fordítását választotta a tartalom és a jelentés fordítása helyett. Elek Artúr kritikájára adott válaszában, amely ugyanabban az évben jelent meg, Kosztolányi így írt a fordítás egyfajta ars poeticájáról: „Elek Artúr például a saját prózai fordításában közöl egy részt, amely hű, és én belőle mégse ismerem Poe-ra. Ezért tartom vele szemben teljesen hamisnak a prózai fordítást. Mert a versből épp a lelkét, a verset veszi el. A műfordítás művészi munka, kompromisszumok sorozata, sok kompromisszum legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik –, zseniális csalás. De költeményt a törvényszéki hites tolmács hűségével oly kevésbé lehet lefordítani, mint egy szójátékot. Újat kell alkotni helyette, másikat, amely vele lélekben, zenében, formában mégis azonos, hamisat, amely mégis igaz. (KOSZTOLÁNYI, *A Holló. Válasz Elek Artúrnak*).

Kosztolányi elismerte, hogy *A holló* fordítása olyan, mintha a saját verse lenne, és amennyiben nem tudott hű lenni mind a szavakhoz és a hangzásához is, akkor inkább az utóbbit választotta. Inkább alkotott egy muzikális verset, minthogy az eredeti szó szerinti prózafordítását adná. Ugyanakkor megadta saját fordítási választásainak magyarázatát is, amely megvilágítja azt a paradoxont, hogyan marad hű, miközben hűtlen, ami – ahogyan ő írja – olyan, mint egy céllövő, akinek magasabbra kell céloznia, hogy találjon.

Kosztolányi hű volt Poe elvéhez, amelyet *A műalkotás filozófiája* című esszéjében fejt ki. Poe úgy döntött, hogy – ahogyan ő hívta – egyetlen, kulcsfontosságú hang köré építi versét, egyetlen szó és annak hangzása köré: „nevermore.” Az, hogy lefordítsuk a *Hajnali részegség* ritmusát és hangzását a feltételezett jelentése helyett, azt jelenti, hogy kövessük Kosztolányi fordításról alkotott filozófiáját.*

Hivatkozások

Babel Web Anthology = <http://www.babelmatrix.org/index.php?page=mainPage>

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A Holló. Válasz Elek Artúrnak*, Nyugat, 1913/10.

KOSZTOLÁNYI Dezső „Omelette à Woburn” = K. D. *Összes novellái II.* Bp., Osiris, 2007.

KSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*. Bp., Századvég, 1997.

* Szeretnék köszönetet mondani nyelvtanáromnak, Gordos Katalinnak, amiért segítségemre volt a tanulmány magyar nyelvű megszövegezésében.

Később

Háy János

HAJNALI RÉSZEGSÉG

Az égben bálvány van,
óriási bálvány van.

A HAJNALI RÉSZEGSÉG KÉSŐ MODERN VERBESZÉDE

Kosztolányi Dezső 1907-ben megjelent első verseskötetében, a *Négy fal között* Budapest-ciklusának sanzonszerű versében, az *Üllői úti fákban* az ifjúságot (ifjúságát) búcsúztatja. Az a fiatal Kosztolányi búcsúzik itt ifjúságától, tehetjük hozzá, hangsúlyozván a helyzet paradox voltát, aki első verseskötetének megjelenésekor mindössze huszonkét éves. Inkább a vers elemzőjének hiszünk hát, mint Kosztolányinak, hiszen a fiatal költőnek a (nem az ifjúságától, hanem a Budapesttől való) búcsúzásra legfeljebb az előtte álló bécsi út adhat okot. „A századvégi chanson – írja Kelemen Péter – a kiábrándultság és a talajvesztettség érzetéből fakad. [...] Ez a fáradt, beletörődött mindentudás, az élettel való »érettkori kiegyezés« a fin de siècle jellegzetes szerepévé válik, melybe az ifjú költők stilizálják át magukat...”³ Erre a fiataalkori gesztusra az életmű végén hangzanak fel válaszként az utolsó verseskötet azon költeményei, amelyek lírai énje immár valóságosan is az élet elmúlásával, a halállal néz szembe. Közöttük a *Hajnali részegség* is. A *Számadás* című utolsó verseskötet nem egy költeményében már nem a szecessziós-szimbolista, dekadens halálsejtelemmel állunk szemben. „Csak az láthatja meg igazán a világot, aki távozni készül” – írja Kosztolányi egy feljegyzésében 1935-ben.⁴

„Régóta megírták már a *Számadás*-ról, hogy összefoglalás – de azt kell most hangsúlyoznunk, hogy ifjúkori első változatok véglegessé tételének kötete is, a halál előtt” – írta Szauder József Kosztolányi összegyűjtött versei 1962. évi kétkötetes kiadásának előszavában.⁵ Ezen utolsó verseskötet költeményei között a *Haj-*

³ Idézi BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Újvidék, Forum, 1986, 57.

⁴ Idézi UŐ., I. m., 270.

⁵ SZAUDER József, *Kosztolányi Dezső költészete* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 205–248.

nali részegség a kései Kosztolányi-líra nagy szintézisverse, több szempontból is.

1. A bőséges Kosztolányi-recepció több ízben is felsorakoztatta azokat a korábbi (lírai) alkotásokat, amelyekben a most célba vett vers motívumai és motívumpárjai (a föld, az ég, valamint az ifjúság és a menny, a gyermekkor és a csillagvilág motívumkettőse, továbbá az égi bál, a vendégség) előzetesen felbukkannak. A *Hajnali részegség* ezeket az életmű különféle időszakasaiban, több költeményben (egyesével vagy párosával) előforduló motívumokat szintetizálja – egyetlen versszöveggé.

2. A költemény a *Számadás* több jelentős költeményével egyetemben szintézisversnek tekinthető abból a szempontból is, hogy – többek között – Kosztolányi addigi, különösen húszas évekbeli írói-költői tapasztalatait szintetizálja. Egészen pontosan: az 1928-as, *Meztelenül* című verseskötet formatapasztalatait, létélményét tekintve pedig a húszas évek folyamán íródott regények egzisztenciális tapasztalatait, ez utóbbiakhoz hozzászámítva az ez idő tájt és a későbbiek folyamán folyamatosan íródó Esti Kornél-szövegeket is. A húszas évek Kosztolányi-lírájáról értekezve, konkrétan *A bús férfi panasza* (1924) című kötetre vonatkozóan írja Bori Imre, hogy a „verseskönyvön azonban az is jól látható, hogy a fontos mondanivalók nem versben, hanem prózában fogalmazódtak meg. A versek, a »bús férfici« már nem teherbíróak, ezért nyomban megkezdte egy új típusú vers kimunkálását, és új verseskönyv kialakításába és tervezésébe fog.”⁶ A látványos fordulatot hozó, *Meztelenül* című kötetről van szó, amelynek kapcsán Bori „a regények révén megismert tapasztalatokról” beszél, mondván, hogy „most már az élet olyan tényeit is felfedezte, amelyek a lírikus figyelmébe addig nem értek bele”.⁷ A *Hajnali részegség* tehát – a *Számadás* több jelentős költeményével együtt – az említett Kosztolányi-művek formai, poétikai és léttapasztalatát is magában foglalja – szintetizálja.

⁶ BORI Imre, *I. m.*, 189.

⁷ *I. m.*, 191.

3. Miért oly lényeges a *Számadás* kontextusában/kontextusából külön kiemelni a *Hajnali részegség* szintézisjellegét? Azért, mert az utolsó verseskötet azon költeményei közé tartozik, amelyeknek versképe első rálátásra is a kötött forma abroncsából való kitörésről, a vers szabályos formai kötöttségeinek fellazulásáról tanúskodik. Mint Ferencz Győző írja: „Feltűnő, hogy a *Számadás* összegző versei a *Számadás*, az *Ének a semmiről* és a *Februári óda* kivételével formailag mennyire oldottak. A *Halotti beszéd*, a *Hajnali részegség* például, noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet. Ehhez a fellazuláshoz kellett a *Meztelenül* szinte kivétel nélkül ametrikus szabadversei, amelyek látványosan fordultak el mindenféle kötött formától, hogy eredményeikkel beépüljenek az utolsó korszak költeményeibe.”⁸ Azaz a *Hajnali részegség* (a *Halotti beszéd*del egyetemben) szinte példaszövegként szolgál a késő modern („fella-zult”) versszerkezet és szemlélet poétikai konzekvenciáinak levonásához. Van (jó) néhány költeménye a modernség magyar irodalmának, amelyek – valóban első rálátásra – vizuálisan is leképezik az avantgárd utáni modernség „szituációját”. Ezek közé tartozik többek között József Attila *Téli éjszakája*, *Elégia* és *Ódája* is, a verskép szintjén is jelezvén azt a poétikatörténeti-modernségtörténeti szituációt, elkülönböződést, amely akkor jött létre, amikor a klasszikus modernséget követő (történeti) avantgárd szétzúzta és/vagy fellazította a hagyományos, szabályos versszerkezetet, helyébe állítván a szabadverset. Nevezetesen: azt, hogy milyen (vers)képet mutat egy költemény, midőn átrappolt rajta az avantgárd. A Kosztolányi-lírában persze nem „trappolt át” az avantgárd; a klasszikus modernség égőve alatt induló Kosztolányi-líra az avantgárd megkerülésével vált át a másodmodern versbeszédbe, s ennek az oldottabb dikciónak a létrejöttében jelentettek lényeges és „látványos” kitérőt, előzményt a *Meztelenül* ametrikus szabadversei. Ennek az oldottságnak és fellazulásnak az eredménye mutatkozik meg vizuálisan is a

⁸ FERENCZ Győző, *Kettős tanulmány Kosztolányiról. A Marcus Aurelius verstanti elemzése* = F. GY., *Hol a költészet mostanában? Esszéek, tanulmányok*, Bp., Nagyvilág, 1999, 88.

Hajnali részegség szabálytalan versképén: a szabálytalan, 4 és 21 sor között ingadozó strófákon, valamint a „szeszéllyel, rendszertelenséggel”⁹ a 3 és 11 szótag között ingadozó verssorokon. Ennek következtében a *Hajnali részegség* abban az értelemben is szintézisvers, amennyiben az avantgárd utáni modernség jegyeit viselő versképe, az „előzményektől elkülönülő” versbeszéde és szemlélete az előbbi két paradigma, a klasszikus (esztéta) modernség és a történeti avantgárd paradigmátikus vonásait szintetizálja.

Kosztolányi e hosszúversének versbeszédét kötöttségek és oldottság összjátéka, egymással szembemenő, egymást erősítő és kioltó impulzusai alakítják. A strófák felépítése és a sorhosszúságok szabálytalanok, ritmusa nem szigorú szabályossággal jambikus, viszont a sorvégek rímelenek. Sőt, a Kosztolányi-irodalom a tágabb kontextust képező kései versekre vonatkozóan „telt rímek”-ről¹⁰, a rím „manierista kultusza”-ról beszél, mondván, hogy „Kosztolányi egész kései költészetét besugározza a rímnek a manierista kultusza, mintha ezek az összecsengések, amelyekkel nem tud betelni, hiszen négy-öt soron át is visz rímet, egész költői világának a pántjai lennének, hangharmóniájuk fogná össze, mi valóságosan immár összefoghatatlan, szétesett, részeire hullott.”¹¹ Az oldottságon tehát átüt a klasszikus modernség kötöttsége és művisége, a kötöttségeket pedig a szabálytalanság oldja. Ez a kettős játék a költemény hangzóságát alakító rímeket is áthatja. Az egymást szabályosan követő párrímek közé olykor „hulálámzásszerűen”¹² kereszt- vagy ölelkező rímek vegyülnek, s különösen hangsúlyosak a rím helyenkénti meglódulásai: amikor 3-4 sorvéget záró rimbokrok jönnek létre. Ez utóbbi, bár olykor megszakítja a szabályosságot, mégsem a szabálytalanság, ellenkezőleg: egy felfokozott, telt, dekoratív hangzás, a rímvarázs erejével hat. Ehhez járulnak a versben a „telt” égbolt vizuális effektusai. Azaz: „esztétista hangszimbolika és dekoratív képiség”, a

⁹ BORI Imre, *I. m.*, 275.

¹⁰ FERENCZ Győző, *I. m.*, 82.

¹¹ BORI Imre, *I. m.*, 276.

¹² FERENCZ Győző, *I. m.*, 85.

„látható” és a „hallható”¹³ uralja a verset, különösen az égi szféra tereiben juttatva kifejezésre a „művészeti és természeti szép”-et.¹⁴ Ez a „kései” esztétizáló attitűd (a hasonlatozó és metaforizáló esztétizáció) arra utal, hogy a mindenkori paradigmaváltáskor maradhatnak „korábbi témák és stílussajátságok is”.¹⁵ „Végeredményben: a húszas évek második felében és a harmincas évek elején nem nemzedék-, tematika- és nem stílusváltás következett (illetőleg csak részben és járulékosan az), hanem paradigmaváltás” – mondja Kabdebó Lóránt.¹⁶ Vagy mint Bókay Antal írja: „a paradigmák váltják, de nem váltják le egymást”.¹⁷ A *Hajnali részegség* „derűs egének” s az ég „fényes nagyszerűségének”, valamint az „égi bál” telt képiségében és hangzóságában az előbbi paradigma egyikének, a klasszikus modernség esztétizmusa ad jelt magáról. Ezt a látványbeli és hangzásbeli teltséget nevezhetnénk Ferencz Győző nyomán „abszolútversnek”. „Kosztolányi eszménye a közvetlen megszólalás, a magával ragadóan dallamos versritmus, a tiszta, érthető beszéd- és mondat-szerkezet, a szellemes, telt rím; ezekből akarta a legtöbbet kihozni. [...] szinte figyelmen kívül hagyta a világirodalom modern és régebbi áramlatait, makacsul csak saját ízlésére hagyatkozott, amikor verset írt, ettől semmiféle bírálat el nem tántorította: hiszen teoretikusan elképzelhető az a vers, amelyben a rímek szokatlanul hosszúak és tiszták; játékosak, ám mégsem keresettek; amelyben ez a rím a mondat-szerkezetben logikus helyen van, és ahol a közvet-

¹³ LŐRINCZ Csongor, *A medializálódás kései poétikája: esztétizmus és kései modernség* (Hofmannsthal, Babits, József Attila) = *Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 326.

¹⁴ Uő, *I. m.*, 338.

¹⁵ KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában* = Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., Argumentum, 1996, 17.

¹⁶ Uo.

¹⁷ BÓKAY Antal, *Paradigmák az irodalomban és az irodalomtudományban* = „de nem felelnek, így felelnek”. *A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, a Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszéke – Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 219.

len megszólalás, kollokvális nyelvhasználat minden formai trükköt elfogadhatóvá tesz. Az olvasó egyszerre érzi, hogy verset olvas, és hogy nincs természetesebb gondolatközlési forma, mint amit a költő választott.

Ezt a tökéletes verset pályájának második felében közelíti meg mindjobban. [...] Kosztolányi minden hagyományos díszével együtt kívánta megújítani és természetessé tenni a verset; [...] díszestül együtt akarta *egészén* természetessé varázsolni a költeményt [...].”¹⁸

Mindehhez két megjegyzést fűznék hozzá:

1. Az égi csoda, a feltárló szépség esztétizált látványa szinte kimeríthetetlen eszköztárral van jelen a versben, hiszen az eddigiek során még csak említés sem esett a rímek „minőségéről” (a tiszta rímekről, az egybecsengések zenei harmóniáját borzoló szófaji elkülönбöződésekről vagy például amikor Kosztolányi az ölelkező rím távolabb eső párját kancsal rímmel ugratja ki stb.), a költemény különös ige- és névszóállományáról (pl. a versbe sok könnyed lengést, lebegést, libegést, lobbanást stb. bevonó, az imaginációt fátyolszerűvé és légiessé tevő igékről). Már-már kardélen táncol ez a magas fokú esztétizáltság.

A *Hajnali részegség* telt zeneiségére vonatkozóan ugyanakkor elmondható az, amit Molnár Gábor Tamás fogalmazott meg az *Őszi reggeli* című Kosztolányi-vers kapcsán: hogy a „költemény poétikai szerveződésében kitüntetett hangsúly esik a nyelv fölszíni (hangzó) rétegének a tulajdonképpeni jelentésfolyamatba való belépésére”.¹⁹

2. A versnek sajátos felépítése van: a (lenti, groteszkbe játszó) doboz- és ketrecléttel szembehelyezett és textuálisan kiterjedtebb „égi csoda” több laza felvonásra oszlik fel: az „égi bál” világát színre vivő három hosszabb (a 3., 5. és 6.) strófa közül sorban a 3. az időket egybeáramoltató, az akvarellhatást elmélyítő impresszionizmusra („égbolt” – „mint hajdanában rég volt” – „kék folt” – „szétfolyt”),

¹⁸ FERENCZ Győző, *I. m.*, 82, 83 (kiemelések az eredeti szövegben).

¹⁹ MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli)* = *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 29.

az 5. a szimbolizmusra („meg-meglibeg”, „lobban”, „rebben”, „csodás”, „suttogás”), a 6. pedig inkább a szecesszióra („csipkefátyol”, „gyémántosan aláfoly”, „Pazar”, „ékkő”, „csillogó fejéket”, „farsangosan lángoló”, „arany konfettizáporába”, „fölsziporkáz”) játszik rá.

Mindezekon az effektusokon lazítanak, valamelyest visszavesznek a nyelv kevésbé poétikus regiszterei: retorikailag a köznyelvi, köznapi, olykor redundánsnak ható, beszédhelyzetet reveláló odafordulások, szerkezetileg pedig a strófakezdő rövid sorok levegőssége a költemény második felében.

Gintli Tibor és Schein Gábor József Attila kései létértelmező verseiben az előbbiekhöz hasonló effektusokat fedez fel – „több szempontból is újszerű vonásokat [...] a magyar modernség korábbi költői beszédmódjaihoz képest”: Azt, hogy az „esztétista virtuozitással és az avantgárd szövegek hangsúlyozott konstruáltságával szemben ez a lírai nyelvváltozat *az élőbeszéd stilizálatlanságát imitálja*. Bátran él közkeletű fordulatokkal és szóbeliségre jellemző közbeékelésekkel [...]. Nem idegenkedik az egyszerű mondatszerkesztéstől és szókincstől sem [...]. Olykor még a kollokvális nyelvben előforduló enyhe nyelvhelyességi hibától sem riad vissza a beszéd bensőségességének megteremtése érdekében. [...] *A versek beszédhelyzete kevésbé formalizált*, a spontán odafordulás képzetét kelti, ezek a szövegek a magánbeszéd magától értetődő, szinte észrevétlen intimitásával fordulnak a megszólítottakhoz. Ez a jellegzetesség a költői szerepet és a befogadó státusát is átalakítja. Felszámolja a megszólaló hang hierarchikus fölérendeltségét, *a lírai beszéd spontánnak tetsző jellege az olvasóban a formalizálatlan, közvetlen viszony érzését kelti.*”²⁰ Ugyanez a szerzőpáros József Attila lírájának említett, kései szakaszára vonatkozóan *a képszerűség szövegalkotó szerepének átalakulását* emeli ki, mondván, hogy „[a]z első nemzedék költészetének egyik legfontosabb hatáseleme a figurativitásra épülő versszerkesztés”, amelyen belül „a trópusok nem csupán a költemény alkotóelemeiként kaptak funkciót, hanem szinte a szöveg célját jelentették. A versek olyan

²⁰ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor, 2007, 400 (kiemelések az eredeti szövegben).

olvasói szerepet sugallnak, amely a kép által előidézett esztétikai élvezetet a mesterséges mámorok baudelaire-i elméletére emlékeztető módon, egyfajta euforikus szépségeszményként tapasztalja meg. [...] Az ilyen típusú képkalkotás elsősorban a vizuális hatást tartja szem előtt, ennek rendkívülisége, látomásszerűsége kínálja a szépség átélésének lehetőségét. József Attila kései költészetében a képkalkotás nem rendelkezik ilyen feltétlen elsőbbséggel. A trópusok kisebb számban és főként kevésbé központi szerepben tűnnek fel. [...] A kép centrális szerepének felszámolását jelzi, hogy a metafora korábbi dominanciájával szemben feltűnő a hasonlat térnyerése. [...] József Attila kései verseiben a kép egy a szerkezeti alkotóelemek közül, beépül a szöveg struktúrájába, és nem irányítja magára a figyelmet azt az illúziót keltve, hogy a költemény esszenciája mintegy benne öltött testet.”²¹ A *Hajnali részegség* tropológia tekintetében valahol félúton helyezhető el. A képnek lényeges funkciója van, ám a vers bonyolultabb szerkezeti sémáján belül – a lent és fönt két ellentétes síkjában – egyrészt megkétszereződik, s e kettősség mélyén ellentétek szegülnek szembe egymással (lent és fönt, rút és szép, sivár és csodás...), másrészt az égi bál „fenti” világa imaginatív, tehát a képzelet felszíkrazálásának szöveghelye. Ugyancsak lényegesek a metaforák és a hasonlatok is, bár érdekes, hogy ahol a vers vizualitása impresszionisztikusabb látványba fut ki, gyakoribbá válnak az erre a stílusirányzatra jellemző hasonlatok (lásd az égbolt háromszoros „mint” hasonlítóssal véghezvitt vizualizációját). Akárhogy is nézzük, József Attila kései lírája fogalmibb – s (képileg is) egyre kopárabb. Különösen szembeszökő ez, ha pl. a *[Karóval jöttél...]*, a *[Talán eltűnök hirtelen...]*, az *[Ime, hát megeltem hazámat...]* kezdetű leltárversek és a *Hajnali részegség* között vonunk párhuzamot. Például a „Magadat mindig kitalakartad, / sebedet mindig elvakartad” és a „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam” vagy a *[Karóval jöttél...]* és a tárgyalt Kosztolányi-vers gyermekkor- emlékei között. A felsorolt példák kapcsán azonban annyit pontosítanunk kell, hogy Kosztolányi e költeményét – keletkezé-

²¹ Uo., 399–400.

sének évét tekintve – nem is a kései (a *Nagyon fáj* és az ez után a kötet után íródott) költeményekkel kell párhuzamba állítani, hanem például az 1932 és 1934 között íródott létösszegző József Attila-versekkel (a *Külvárosi éj*, *A város peremén*, az *Elégia*, az *Eszmélet* címűekkel). Mi más érvényesül ugyanis a *Hajnali részegség*ben is, mint a létösszegzés gesztusa?

A késő modern poétikája sem a klasszikus (esztéta) modernség felfokozott én-jének, sem az avantgárd visszavont és közöségben feloldódó vagy absztrakttá formált énjének elvét nem követi. Újrakonstruált én-jében a klasszikus modernség hangsúlyozott individualitáselvével szemben a determinált léthelyzetének keretei között megmutatkozó én sebezhetősége, esendősége hangsúlyozódik. A *Hajnali részegség* lírai éne a „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe bennem, / és azt is tudom, hogy el kell mennem innen” reflektált pozíciójából néz szembe a „semmivel”. Ebben a végső pillanatban szikrázik fel (miként az *Őszi reggel*ben is) a lét minden szépségével és gazdagságával.

Németh G. Béla a *Számadás* című utolsó Kosztolányi-kötetre vonatkozóan arról beszél, hogy „[a] kötet egészét mintegy négy szerepben tömöríthető magatartás dominálja. Ezek változatai, modulációi, különböző fokozatai térnek újra meg újra vissza, s alkotnak a megközelített tény s az értelmezett helyzet azonossága következtében, s a megközelítési módszer és az értelmező elv korrelatív ellentétessége következtében szoros egységet. Ezek a magatartások, ezek a szerepek, bár többnyire jól elkülöníthetők, gyakran ugyanabban a versben párhuzamosan tűnnek föl, egymásba játszanak, s néha gyöngítik egymás hatását, mint pl. a *Szeptemberi ábítat*ban, máskor erősítik, mint a *Hajnali részegség*ben.

Az első közülük: a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy perccel is szembeszegülni a megsemmisüléssel, legyőzni a nem-lét totális ürességét, egyediség nélküli voltát, örök mozdulatlanságát.”²² Ily módon tekint végig a vers keletkezésekor majdnem ötven életév megélője utoljára az

²² NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álarcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában* = N. G. B., *Számadutóról – számadelőről. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1985, 301, 302.

élet értékein, szépségén, s szembesül elégikus-sztoikus módon az elmúlással.

Posztmodern kitérő

„Ötven, / jaj, ötven éve – szívem visszadöbben – / halottjaim is itt-ott, egyre többen – / már ötven éve tündököl fölöttem / ez a sok élő, fényes égi szomszéd” – áll a versben, s nem tudunk nem arra gondolni, hogy az életévek számszerű elősorolása milyen auto- és intertextuális örvénykarikákat hozott létre. Autotextuálisakat a Kosztolányi-lírán belül és intertextusokat – egészen a kortárs magyar líráig követhetően. Sőt, a figyelmet épp az a körülmény tereli az utóbbiakra, hogy a kortárs magyar lírában az utóbbi években, néhány évtizedben látványosan megszorodtak az életévek pontos megnevezésére exponáló – többnyire születésnap – versek, amelyek nemcsak a Kosztolányi-féle pretextusra utalnak vissza, hanem intertextuális vonatkozások sűrű hálóját szövik meg – egymás között is.

A József Attila-irodalom kijelölt néhány kultikus verset – köztük az életrajzi referenciák nyomán egymással összefüggő *Tiszta szívvel* és a kései *Születésnapomra* címűt. Csakhogy az utóbbi maga is intertextus, preszövege épp Kosztolányi *Most harminckét éves vagyok* kezdetű költeménye *A bús férfi panasza*iból. E krisztusi életéveket kijelölő két vers folytatódik palimpszesztikusan a kortárs magyar lírában – többek között Kovács András Ferenc, Tóth Krisztina és Balla Zsófia tollán.²³ Mivel mindhárom a József Attila-vers formai bravúráját írja újra, igencsak próbára teszi a palimpszeszt (nem is akármilyen verskultúrával rendelkező) szerzőinek poétikai jártasságát, ugyanakkor – épp a József Attila-vers formai-metrikus újraírása révén – árnyékban hagyja, feledésre ítéli a közvetlen, eredendő pretextust: Kosztolányi említett költeményét.

²³ Lásd KOVÁCS András Ferenc, *Bírálimbhoz: Születésnapomra. Plágium!*; BALLA Zsófia, *Az élő forma*; TÓTH Krisztina, *Porbó*.

A következő Kosztolányi-pretextus a *Most harminckét éves vagyok* kezdetűhöz autotextuálisan kötődő, *Ha negyvenéves...* című vers a kései Kosztolányi-lírából. Erre előbb Kovács András Ferenc utal *Negyvenkedés*²⁴ című költeményében, saját életkorára is vonatkoztatva az idézett életéveket, intertextuális játékba hozva szövegét József Attila *Reménytelenül (Lassan, tűnődve)* című versével („*Az ember végül negyven év...*”), majd nemrég Tóth Krisztina írta újra *Delta*²⁵ című költeményében:

Ha negyvenéves elmúltál, a tested
egyszer csak elkezd magáról beszélni,
és minden rejtett minta, mit az évek
az emlékezetedre tetováltak,
átüt a bőrön. [...] stb.

Ide kell sorolnunk Kovács András Ferenc *Álmatlanság. Hommage á Kosztolányi*²⁶ című versét is, amely, bár versfelütéseiben őrzi a preszöveg retorikáját, némileg módosít a pretextusban felvetett valóságreferencián („*Ha negyvennégy is elmúltál, egy éjjel...*”), ám szorosan kötődik az éjszakának és a verscímben is kiemelt álmatlanságnak akár a *Ha negyvenéves...* című versben, akár a *Hajnali részegség*ben felmerülő motívumához:

Ha negyvennégy is elmúltál, egy éjjel
Sem alhatod ki jó mélyen magad...
Föl-fölriadsz, de álmaid felejtet,
S miképp az égi hűvösség a hajnalt,
Elönt a húst bizsergető sötétség,
Hogy létezel...
[...]
S belédöbbsz, hogy nem vagy ifju már,
Se vén, de mintha dús ebéd után
Aludnál, álmodod csak mind a kettőt.

²⁴ Lásd KOVÁCS András Ferenc, *Kompletórium*, Pécs, Jelenkor, 2000, 391–392.

²⁵ Lásd: TÓTH Krisztina, *Magas labda*, Bp., Magvető, 2009, 15.

²⁶ Lásd: KOVÁCS András Ferenc, *Álmatlan ég. Versek (2002–2004)*, Kolozsvár, Éneklő Borz, 2006, 61–62.

Ez ismerős... Sejtemed sincs, ki írta,
 S honnan való, ha végleg ismeretlen,
 Csak pusztá álmok vendégsége hozta,
 [...]
 Elbabrálsz ezzel-azzal észrevétlen,
 Kialvatlan vagy, mint a férfikor,
 S teszel-veszel, míg lassan este lesz,
 És nemsokára újra éjszaka:
 Álomtalan, csillagsupasz, vak éjjel.

Egy még korábbi verskísérletben Parti Nagy Lajos „*Immár magával ötven, mint a kéve...*” kezdetű költeménye került mesterszonetti pozícióba (*Mesterszonetti*)²⁷, amelyben, ahogyan Kovács András Ferenc az *Álmatlanságban* Kosztolányi nyomán elbabrál „*ezzel-azzal észrevétlen*”, Parti Nagy „*Jól elszőszöl*” a „*görgő nyelvi lommal*”, hogy a forma „*mégse hulljon hulltán szanaszép*”.

Szintén Parti Nagy Lajos tollán születik meg a címében Kosztolányi-iniciáléra utaló *Egy lopott kádé*²⁸, amely, bár az önmagát megszólító lírai én itt is 50. életévet jelöli ki („*Ha ötvenéves elmúltál, egy éjjel...*”), mégsem a *Hajnali részegség* hasonló valóságreferenciájára, hanem az előbb említett, *Ha negyvenéves...* című Kosztolányi-versre játszik rá retorikájával, álmatlanságmotívumával, az életkor (vagy a pretextusok?) és a szerzőség kérdéseit elbizonytalanítva, belejátszva a szövegbe József Attilát is:

Ha ötvenéves elmúltál, egy éjjel
 egyszer fölébredsz erre, s eltűnődöl:
 hogy negyven év vagy ötven áll a versben,
 s hogy bármi álljon, jézusom, ki írta?,
 [...] fölkelsz és mezitláb
 átmész, ahogy a csillag megy az égen,
 a könyvespolchoz. Persze, Kosztolányi,
 s naná, hogy negyven... bár mi az a tíz év?

²⁷ Lásd: *Mintakéve. Két szonettkoszorú az ötvenéves Parti Nagy Lajos mesterszonettjére* (CSUHAI István utószavával), Pozsony, Kalligram, 2004, 36.

²⁸ Lásd: PARTI NAGY Lajos, *grafitnesz* Bp., Magvető, 2003, 37–38.

A vers végén pedig:

[...] Egyszerre fölsohajtasz
és visszafekszel. Majd megint előlről:
„ha hatvan éves elmúltál egy éjjel...”
„ha hetven éves elmúltál egy éjjel...”
„ha nyolcvan éves elmúltál egy éjjel...”
bár végig kell majd gondolni egy éjjel,
hogyan egy éjjelbe hol fér ennyi év...

A verszárlat ugyanakkor intertextuálisan visszaütal Kosztolányi *Éji riadalom* című költeményének verszárlatára: „*S részeketek, hogy életünk csak negyven, ötven, hatvan év.*”²⁹

A fenti, kissé hosszúra sikeredett példák sűrű és bonyolult autotextuális-intertextuális szövedéke azt bizonyítja, hogy Kosztolányinak a sajátlét temporalitására rákérdező vagy azt csak numerikusan megjelölő s vele szembesülő költeményei – és egyáltalán: költeményei –, különösen pedig kései lírája nemcsak (újra)olvasható, hanem a posztmodern közkedvelt palimpszesztikus eljárásában (újra)írható is – körülbelül úgy, ahogyan azt Kovács András Ferenc írta az *Álmatlanságban*: „*Mily ismerős, banális, kosztolányis...*”

²⁹ Idézi SZAUDER József, *A „Hajnali részegség” motívumának története* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 252.

Toldi Éva

A HAJNALI RÉSZEGSÉG VERSES OLVASATAI

A mai magyar költészet konzisztens poétikai eljárásaként az átírást, az újraírást nevezhetjük meg. A szövegköziségnek azt a változatát, amely az irodalmi hagyomány megszólítását, az elődök költői szövegét, esetleg jól felismerhető motívumait, költői világképét vagy poétikai-stiláris megoldásait egy új szöveg kontextusában mutatja meg. Ennek következtében a hagyomány is a jelen kánonjának részeként mutatkozik, eleven tradícióvá alakulhat.

„Minden régi szöveg az új szövegek »pretextusává« vagy palimpszesztjévé válhat”, az újraírás „a régi szöveget az időbeli távolság jóvoltából új értelemmel rendelkező műként jeleníti meg”.¹ Ebben a folyamatban „az autonóm mű szingularitása feláldoztatik”², amit az ellensúlyoz, hogy a szöveg polifónná válik, és az intertextualitásnak olyan teret nyit, amelyben – más szövegek „tematizált jelentéte”³ által – az irodalmi múlt szabad alakításához járul hozzá.

Ilyen szempontból nem közömbös, hogy mely művek válnak, válhatnak átírás „tárgyává”. Nem lehet célunk, hogy a Kosztolányi-újraírások bibliográfiájával szolgáljunk, sőt arra sem vállalkozhatunk, hogy leltárt végezzünk azokról a verses szövegekről, amelyekben feltűnnek a *Hajnali részegség* sorai, csupán néhány jellegzetes változatát vizsgáljuk a palinódia-elvű verses olvasatoknak, amelyek nem általában a költő verseihez, hanem éppen ehhez az egyhez kötődnek.

Minthogy a magyar költészetben is az utóbbi tíz–tizenöt év költészetében jelentkezett programszerűen (divatszerűen?) a palinódia-elvű átíratversek sokasága, példáim is ebből az időszakból

¹ Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 220.

² *Uo.*

³ *Uo.*

származnak, 1999-ben keletkezett a legrégebbi, mondhatjuk hát némi általánosítással, hogy immár századunk példái.

A versforma rapszodikussága

Már magát a *Hajnali részegséget* is „két korábbi szöveg továbbírásának”⁴ tartja a recepció, Szegedy-Maszák Mihály szerint „összegző igényű alkotás, nagyon sok előzménnyel”.⁵ Szauder József tanulmányából⁶ pedig tudjuk, milyen szerteágazó belső motívumháló kapcsolja a verset az életmű többi darabjához. A vers dialogikussága ellenére a vele folytatott mai költői párbeszédék számossága mégis meglepő, mert a versnek nincs olyan szabályos szerkezete, amelyre mint egy modellre rá lehetne írni az új verset, „átmeszelni” az eredetit, és fölülírni az új szöveggel. A hosszúvers – vagy ahogyan Tandori nevezte – félhosszú vers⁷ nem rendelkezik a szabályosságnak azokkal a rögzített ismérveivel, amelyek könnyen alkalmassá tennék ilyen jellegű átírássra. Elég, ha csak a strófák sorainak váltakozására utalunk, amelyek négy és huszonegy sor között ingadoznak, de még inkább a sorok hosszára, amelyek háromtól tizenegy szótagnyira nyúlnak.

Ennek megfelelően az átíratok is szabadon kezelik a formát. A disszeminatív, néhány allúziót magában foglaló, de egész kötetre kiterjedő átírásváltozat Tandori Dezső *Az Éj Felé* című könyvében valósul meg. Ennek ellenpéldája Háy János mindössze kétsoros verse, amelynek címe – *Hajnali részegség* – biztosítja az egyik fontos, de nem egyetlen kapcsolatot az pretextussal. Egyik megoldás sem indokolatlan, sem a kötetnyi hosszúvers formája, sem a kétsoros, az utóbbi Kosztolányi kisformáival – például a rímjátékokkal, a csacsi rímekkel – hozható összefüggésbe.

Nem ritka, hogy az átírat egy másik versformát vesz föl. Vörös István haikuként írja meg a *Hajnali részegséget*, s ennek indoka

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, 2010, 409.

⁵ Uo.

⁶ SZAUDER József, *A Hajnali részegség motívumának története* = SZ. J., *A romantika útján*, Bp., 1961, 438–452.

⁷ TANDORI Dezső, *Kosztolányi* = T. D., *Az erősebb lét közélében*, Bp., 1981, 75.

Kosztolányi haikufordításaiban keresendő. Mellesleg Kovács András Ferenc is írt haikut „Kosztolányi-stílusban”, viszont a *Hajnali részegséget* Radnóti *Erőltetett menet*ének a Walter von der Vogelweidétől kölcsönzött formájában írja át, bevonva a vers terébe mind a versformához, a törés által kirajzolódó úthoz tapadó szenvedéstörténetet (talán nem véletlen, hogy Kovács András Ferenc versében a költő én lakása a Székely Vértanúk terénél van), mind a *Hajnali részegség* térbeliségének tükörszerkezet jellegét. Kollár Árpád verse szabályos négysoros versszakokra van tagolva, s a teljesség, abban is legelőbb a versforma megidézhetetlenségére utal címének paradoxonával: *Hajnali Részegész*.

Beszéd és párbeszéd

A palimpszeszt mindig dialóguson alapul. Az átírt vers szüntelenül megidézi a pretextust, így vibrál a jelentés szüntelenül a két pólus között. A *Hajnali részegség* átiratai, mivel válogatnak annak motívumai és dikciója között, egyúttal kritikai aspektusból is értelmezik a verset. Jellemző lehet, mit vesznek át, mit közelítenek meg ironikusan, és mit vetnek el a hagyományból.

A vers a napszakváltás határhelyzetét eleveníti meg, s ez iránt a legfogékonyabbak az átírások is, amelyek rendre a nem alvás, az álmatlanság részletezésének fiziológiai tapasztalatát fogalmazzák meg, olyannyira, hogy Kovács András Ferencnél a kialvatlanság egyenesen a férfikor metaforájá válik. Az ablakon való kitekintés és az annak nyomán megképződő látvány leírása úgyszintén megtartható motívumnak bizonyul.

„A társasági csevegés, a köznapi vallomás, a mentegetőzés, az emlékidézés, a bővülés, a hangulatátvitel, a meggyőzés, a legtitkosabb gondolatok mintegy akaratlan feltárása, a hangos gondolkodás, a társas magány, ahol gondolatainkkal se, a másikkal se lehetünk igazán, mert az élmény még mindig hatása alatt tart, a másíkról való megfélemlítés, a belső monológ, melynek jellegzetes változatát a novelláiból jól ismerjük, a megvesztegető semmit-és-mindent-mondás [...] – ezeken a hangokon, társas és társtalan

lehetőségeken mind végigfut Kosztolányi e vers során.”⁸ Az átírások többnyire a Kosztolányi-vers hétköznapi, familiáris beszéd jellegéhez igazodnak, a beszédmódot mégsem azonos módon alkalmazzák. Az előbeszédszerű, lefokozott modalitás néha vallo-másossággá, néha önmegszólítássá alakul, ritkán válik azonban a nagy mutatványt előkészítő inszenírozás beszédhelyzetévé, mint a Kosztolányi-vers esetében. Éppen ezért, még akkor is, ha az átírások nem utalnak a *Hajnali részegség* közvetlen előképének tartott *Ha negyvenéves...* című versre, palimpszesztjei gyakran átfedéseket mutatnak az utóbbival. A *Ha negyvenéves...* rövidebb, szabályo-sabb formája, kevésbé részletező, kevésbé színpadiasan előkészí-tő és egymásra rétegződő szerkezete, valamint az idő múlásának életkorra való mutatással történő érzékeltetése miatt látszik al-kalmasnak az átírás lírai énjének önreflexiójára.

A „részessültség tapasztalata”⁹

Az átírásokat ezúttal feltételesen két csoportba sorolhatjuk, s a rendszerezés alapjául azt vesszük, hogy a versszubjektumnak a még sohasem látott, ismeretlen világgal való találkozása során megvalósul-e a „részessültség tapasztalata” vagy sem. Vagyis, hogy a transzcendenssel való találkozásban megszűnik-e a szub-jektum idegsége – vagy ellenkezőleg: a vers fenntartja, vagy erősí-ti az idegenségtapasztalatot.

Jenei Gyula *Hajnali éberség* című versének érzésmenete célírá-nyos¹⁰, benne a létszintek – akárcsak a *Hajnali részegség*ben – hierar-chikusan egymásra épülnek. Az ablakon való kitekintés motívuma a lírai ént a légterek és légi folyosók megpillantásával az égen a világ rétegezetttségének felismeréséhez vezetik, de ez az élmény nem válik ujjongássá. A félig éber állapot, majd az öntudatlan álom kérdésessé

⁸ *Uo.*, 81.

⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő kifejezése: *Az (ön)függőség retorikája* = K. SZ. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, 1998, 109.

¹⁰ Ezúton mondok köszönetet Füzfa Balázsnak, mert felhívta figyelmemet a versre.

teszi a pompa nagyságát. A vers megvalósítja az indulatmenet töretlenségét, az eleváció, majd a földre, sőt a halálgondolat bevonásával egyenesen a földbe ereszkedés irányát. Emellett pedig a verset egy újabb intertextuális motívummal gazdagítja, az *Éji riadalom* című verset is bevonja a szövegköziség terébe, amelyet Szauder József¹¹ a *Hajnali részegség* egyik motívikai előképének tart.

Kovács András Ferenc azon ritka kivételek közé tartozik, aki felvállalja az szcenírozást, a vershelyzetet egy riportfilm forgatásának keretei közé helyezi. Címe *Versforgatókönyv. Munkafilm. A Hajnali részegség* írásmotívuma ennek megfelelően mint képiség jelenik meg a versben. A ráébredés, a „teljes, az egyetemes léttel való azonosulás s még inkább talán a létintenzitás transzcendentálása az egyedi létnél magasabb és mélyebb”¹² szféra tapasztalata oly módon manifesztálódik versében, hogy rímeket halmoz, a vers jelen szempontunkból kiemelt helyén a hangzósságnak külön nyomatéka van: „voltom csak potom folt a mennybolt zsúrkabátján”. Érdemes az azúr és a zsúr hangzáshasonlóságára is figyelni, valamint a zsúr és a bál szinonimájára. A részesültség tapasztalata akkora, hogy a vers egy pontján megváltozik a lírai én helyzete, s egy aposztrófé után: „Uram, villants vakut!”, a nézőpont átkerül a túloldalra. Már nem a kamera előtt beszélő vallomástevőt látjuk, maga a kamera nézi nemcsak a lírai ént, hanem a körülötte levő tárgyas világot, ahogyan „úrbe szállt mozikban villogni kezd a portál”. A védtelen beszéd és a néma beszéd artikulálódik ekkor, s lehetetlen nem gondolnunk Pilinszky János *Apokrif*ének beszédhelyzetére, a „látja Isten, hogy állok a napon” verspozíciójára.

Király Levente a *Miféle éden* című versében egyenesen áhítja a bennelétet, a megszólítotttságot: „Kinézek az égre, hátha ott fönt bál van... és jólesne pár szó, elég egy létige – / lehet, hogy volt is, csak a hang nem ért ide...”

¹¹ SZAUDER József, *A Hajnali részegség motívumának története* = SZ. J., *A romantika útján*, Bp., 1961, 438–452.

¹² NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álarcái* = N. G. B., *Századutóról, század-előről*, Bp., 1985, 312.

A részesültség hiánya

Szabó T. Anna *Holtidő* című verse a másik csoportba tartozik, amely nem artikulálja a világmindenséggel való egyesülés csodájának tapasztalatát. Az ablakon kitekintő lírai én a földi látványt mindvégig a tárgyilagos szemlélő pozíciójából figyeli, s tekintete csak a vers végén regisztrálja: „Fenn moccsatlan a Tejút: fut fényesen és üresen.” Az intertextualitás terében megjelenik ekkor egy korábbi *Hajnali részeség*-reminiszcencia is, Szabó Lőrinc *Tücsökezené*ének utolsó darabja, amelyben ugyan még megjelenik a transzcendencia tapasztalata, bensőségessége, katarzisa azonban elmarad: az ünnepély nem bál már, hanem rideg földön túli esemény: „Ünnepély ma a megbűvölt világ / s nagy némajáték: éjfél s egy között / Árnykúpunk hegye lassan átsöpört / az égi Gömbön s úgy üzent felém, / hogy van a Földön túl is esemény. / De, lám, a csillag újra gyúl s tovább / hinti az űrbe halk álompórárt. / Bár meg se moccsan, rohan minden út.”¹³

Mindkét típusban megfigyelhető, és talán ez a palinódia-elvű szövegek legjellemzőbb vonása, az égi bál gondolatának radikális elutasítása. A részesültségtapasztalattal rendelkezők kiiktatják, nem említik. A vele nem rendelkezők pedig éppen a bál idegenségét artikulálják. Vörös István haikujában a lírai énnek nincs báli ruhája, s az illúzióvesztés jele lehet az is, hogy versét nemcsak *Hajnali részeség*, hanem *Hajnali kijózanodás* címmel is közzétette.¹⁴ Háty János versében az égben nem bál, hanem „bálvány” van; Kollár Árpád „csókolja kosztolányit”, és mondja ironikusan: „az ember olyankor... néz ki, hogy mi a kurva élet, az égen betelt már a hold, vagysis bocsánat, bál van hajnalig”.

Az „intertextualitás mint funkció akkor hatékony, ha a korábbi szöveghez való »visszanyúlás« úgy kelti életre a megidézetteket, hogy általa az értelmező és az értelmezett is több lesz, mint önmaga, amennyiben az »értelmező« olyan előfeltételezett, amely meggátolja a szöveget abban, hogy csupán intertextualitásának differenciálatlan

¹³ Lásd: LŐRINCZ Csongor, „tücsökezenében új tücsökezene” = L. Cs., *A líra mediálitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Bp., 2002, 197.

¹⁴ Lásd: <http://terebess.hu/haiku/vorosi.html> [2010. 04. 21.]

ismétlése legyen»¹⁵ Parti Nagy Lajos áthallásai ezt valósítják meg, s külön csoportba illenének. Kosztolányi verseinek nyelvi megalkotottságára, zeneiségére épít, amikor egyéni szókapcsolatait alkalmazza, így válik jelentéssé a „kacagti és zokogti szívpor”, a dallamszerű szövegszerveződés szemantikai jegyeket vesz föl. Nem az indulatmenet linearitására építi a verset, amely pedig a *Hajnali részegség*nek egyik fontos megoldása, hanem meglepő helyen lépteti be a *Őszológiai gyakorlatok*ban a pretextet, és bravúros rímmegoldásaira reflektál, amikor a rímzavak várhatósági faktorát az intertextuális utalások váratlanságával cseréli fel, s a versszöveg így módon a haláltudatként megjelenő létélmény dinamikáját jeleníti meg.

A beszédmód-meghatározó szerephelyzetet a lírai én döntően befolyásolja: a verset Dumpf Endre írja, s az együgyű figurájának beszédrendjébe való belehelyezkedéssel a naiv rácsodálkozás igazolást nyer. Elfogadás és elutasítás kettőssége valósul meg: az ironia a lírai énré (is) irányul, az „urna”, amelynek vendége volt, egyszerre jelzi a fogalmi-tapasztalati benne-létet és a részesültség nyelvi háritását.

A travesztia

Szálinger Balázs *Kis hajnali ellágyulás* című travesztijában a lefokozott modalitású beszédkezdet valódi odafordulássá, megszólítássá válik. A travesztia az írást tematizálja, a megszólított nem más, mint a *Hajnali részegség* lírai énje, akit arra biztat, dolgozzon helyette is nyugodtan, ha már annyira dolgozhatnékja van. A meggyőzés érve pedig: „Láthatnád a gépet, melyben agy van, / az vár haza. Bekapcsolnám néked. / Olvashatnál, míg csak meg nem unnád... Rád hagyom a munkát.” Ami helyett a lírai én a transzcendens tapasztalatot keresni az édes életbe tesz kirándulást. S megtalálja a sosem tapasztalt élményt. Valójában nem tesz mást, mint arra a kérdésre válaszol, amelyet a *Hajnali részegség* tesz föl: „hát te mit kerestél / ezen a földön, mily kopott regéket, / miféle

¹⁵ BÓNUS Tibor, „én ejtem a szót, de valaki más beszél” (?). Imitatív formációk Orbán Ottó költészetében, *Hungarológiai Közlemények*, 1997/1–2, 43.

ringyók rabságába estél, / mily kézirat volt fontosabb tenéked, /
hogyannyi nyár múlt, annyi sok deres tél / és annyi rest éj...”

Itt azonban megáll. Nincs semmiféle estély, sem létrejöttében, sem elmúltában. A versben az „égi lény” sem más, mint „tollas, földi jószág, / nyilván még csak harmadig sem isten”. A travesztia a versalakzat rapszodikusságával is párbeszédbe kerül, s mind motívumai, mind versmondattana, humorával és iróniával együtt, a legközebb áll a ráíró palimpszeszthez.

A *Hajnali részegség* átirataiban az intermedialitás jelensége is megvalósul. Egy internetes, névtelen blogbejegyzés prózaversszerű palimpszesztet kínál. Az intertextualitás újabb alakzataként a palimpszeszt palimpszesztjét. Nem Kosztolányi, hanem a Kosztolányit átiró Szálínger Balázs verse válik az újabb átirás pretextjévé. Címe: *Hajnali kicsiny ellágyulás. Szálínger Balázs után szabadon*. Ez a blogbejegyzés semmivel sem mozgat meg kevesebb motívumot, mint a már tárgyalt versek, Szálínger Balázsét is ideértve. Érdeemes felsorakoztatni a motívumait: a buli „befuladt”, tanácstalan álldogálás, hajnal, a hazaindulás lehetősége, nem indul a „tetű” busz, ezért neki kell vágni gyalog az útnak, minek során megtörténik a természettel való misztikus azonosulás, majd jön a napfelkelte, a hirtelen csoda, ami Szálínger versére rímelve spontán nemi kielégülésben valósul meg, s végül a beszélő hazaérkezik. Megvalósul tehát a horizontális és vertikális mozgásirány is a szövegben. Ráadásul a hosszú és rövid mondatok periodikus váltogatása emlékeztet is a Kosztolányi-vers prozodiájára, gondolatritmusára. Számomra ez annak a bizonyítéka, hogy a *Hajnali részegség*nek mégiscsak van egy olyan archetipikus magva, közös vagy közösségi tudattartalma,¹⁶ amely akár áttételesen is felidézhető, és az átirás átirásán át is felsejlik a Kosztolányi-vers motívumtára és indulatmenete egyaránt.

¹⁶ Lásd még: FÜZFÁ Balázs, *A XXI. század költői? (Ön)megértés-alakzatok poézise a posztmodern magyar lírában: reminiscencia, allúzió, evokáció, parafrázis*, Híd, 2007/7–8, 83.

Egy „vajdasági” metafora: az azúr

Régóta tudjuk, hogy a vajdasági magyar irodalom meglehetősen megterhelt metaforája a *Hajnali részegség*ből származik. Tolnai Ottó, akinek a verseiben a recepció szívesen fedezi fel a „naiv szociográfia” nyomait, ezt a hatást verseiben valójában nem a helyszín tárgyainak elnevezésével éri el, hanem azzal, hogy különleges szavakat sorol. *Vidéki Orfensz* című kötetének *Az uralkodó csúcs* című szövegében a megtalált szó bukkan fel mint a versalkotás lényegi eleme: „Egy idős ember enciánt iszik a bárpultnál! Szaladok fel a szobámba. *Encián* – jegyzem fel a varázsszót, amelyre már napok óta várok. *Encián* – boldog vagyok, hogy meggletem, de egyelőre még nem tudok mit kezdeni vele.” Az idézet a szavak tudatos gyűjtésére irányuló törekvést teszi hangsúlyossá. A vers szava a megtalált, a begyűjtött szó. Az idézetből kiderül: a szó jelentése nem egészen világos annak, aki rátalált. De ez a vonatkozás nem is érdekli. Sokkal fontosabbak egyéb elemei: a hangzás különossége; a képiség – ez esetben a szín jelölte látvány – intenzitása; a szó ritka előfordulása a köznapi beszédben, amely egzotikumát, jelentésének bizonytalanságát is előrevetíti.

Tolnai Ottó költészetében ugyanilyen különleges hangzású, rejtélyes jelentéstartalmakat hordozó, specifikus aurájú szó az azúr, amely beépül költészetének motívumhálójába. Így jön létre a Tolnai-lexikon, az azúr, az azúr expressz, a briliáns, a flamingó motívumainak variálhatóságában egymást erősítő szómagikus erőtere. Tolnai csak újabban, *Balkáni babér* című kötetének *Adriadalom* című versében adja meg az azúr metaforájának lehetséges jelentését: „azúr volt az volt az azúr = *azúr* = *Az Úr*”. Kétségtelen, hogy az azúr a *Hajnali részegség* szava, de Tolnai Ottó munkáiban vajmi kevés köze van ahhoz a létezés egészére való hirtelen ráébredéshez, mint amit Kosztolányinál jelöl. Elsődlegesen a tengerhez kapcsolódik, melynek jelentésköre, ha mégoly intenzíven jeleníti is meg a szabadság és végtelenség sokféle értelmét, sokkal profánabb, s csak úgy hozhatnánk összefüggésbe ve-

le, ha az *Esti Kornél Harmadik fejezetét*¹⁷ is bevonnánk az értelmezés terébe, és rávetítenénk Esti tengert legyőző és mindenséget meghódítani vágyó ditirambusát.

Vitatva újraírt hagyomány

A *Hajnali részegség* utóbbi tíz évének verses olvasatai tehát nem úgy írják tovább a Kosztolányi-versbeszédet, hogy feltétlenül annak modalitásában szólalnak meg, nem akarják túlszárnyalni, sem rivalizálni vele. De nem is tisztelgő hommage-versek. A nyelvek és beszédmódok kontaminációjával keletkező, illúzióvesztést artikuláló dialógus többször tiszteletlen, frivol, vitázó és kételkedő, mint ahányszor tisztelettudó. A versek legtöbbje azt artikulálja sokféle módon – tematikusan, motivikusan, versformájával, hangzásával –, hogy folytathatatlanná vált a *Hajnali részegség* versbeszéde. A szövegek párbeszéde azonban létrejön, s a hagyomány a jelen kánonjának részévé válik. Mégpedig úgy, hogy egyúttal Roland Barthes tézisé¹⁸ az olvasható és írható hagyományról hatályon kívül helyezi.

Szövegforrások

HÁY János, *Hajnali részegség*. Élet és Irodalom, 2005. jún. 24, 23.

JENEI Gyula: *Hajnali éberség* = <http://www.dokk.hu/kolto.php?neve=Jenei%20Gyula> [2010. 03. 11.]

KIRÁLY Levente, *Miféle éden* = K. L., *Szánalmasan közel*, Bp., 2005, 10.

KOLLÁR Árpád, *Hajnali Részegség*, Tiszatáj, 2007/11, 22–23.

KOVÁCS András Ferenc, *Versforgatókönyv. Munkafilm* = K. A. F., *Álmatlan ég*, Kolozsvár, 2006, 59–60.

¹⁷ „melyben 1903-ban, közvetlen az érettségije után, éjszaka a vonatban először csókolja szájon egy leány”

¹⁸ Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1997, 14–15.

- KOVÁCS András Ferenc, *Álmatlanság* = K. A. F, *Álmatlan ég*, Kolozsvár, 2006, 61–62.
- PARTI NAGY Lajos, *Őszológiai gyakorlatok* = P. N. L., *grafitnesz*, Bp., 2003, 141–212.
- SZABÓ T. Anna: *Holtidő* = Sz. T. A., *Rögzített mozgás*, Bp., 2004, 64–65.
- SZÁLINGER Balázs, *Hajnali kicsiny ellágyulás* = Sz. B., *Kievezni a vajból*, Kolozsvár, 1999, 9–13.
- [Sz. n.], *Hajnali kicsiny ellágyulás. Szálinger Balázs után szabadon*, http://garban.freeblog.hu/archives/2008/05/26/Hajnali_kicsiny_ellagyulas/ [2010. 04. 10.]
- TANDORI Dezső, *Az Éj Felé*, Szeged, 2004.
- VÖRÖS István: *Hét évszázad haikui – Ősz, avagy mi lett volna, ha a magyarok nem nyugatnak, hanem keletnek indulnak, és verseiknek haikuba kell beleférniük. Hajnali részegség* = Élet és Irodalom, 2004. május 7., 23.

Irodalom

- BÁNYAI János, *Palimpszeszt és palinódia*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 7–10.
- BÁNYAI János, *Palinódia: a szövegek köziség alakzata* = *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Bp., 1998, 321–328.
- Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1997.
- BÓNUS Tibor, „én ejtem a szót, de valaki más beszél” (?). *Imitatív formációk Orbán Ottó költészetében*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 40–51.
- BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Újvidék, 1986.
- FÚZFA Balázs, *A XXI. század költői? (Ön)megértés-alakzatok poézise a posztmodern magyar lírában: reminiscencia, allúzió, evokáció, parafrázis*, Híd, 2007/7–8, 78–94.
- Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, 1998.
- LŐRINCZ Csongor, *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Bp., 2002.

- NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorcai* = N. G. B., *Századutóról, századelőről*. Bp., 1985, 312.
- POZSVAI Györgyi, *Az intertextuális hagyományteremtés poétái a századfordulón*, Itk, 2000/3–4, 353–375.
- SZAUDER József, *A Hajnali részegség motívumának története* = SZ. J., *A romantika úján*, Bp., 1961, 438–452.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010.
- TANDORI Dezső, *Az erősebb lét közelében*, Bp., Gondolat, 1981.

Tarján Tamás

A TOVÁBBFÉNYLŐ HAJNAL

Gérecz Attila: *Levél*

A *Hajnali részegség* kivételes értékeivel már a kortársak – írók, olvasók – is tisztában voltak. Megkülönböztetett, kanonikus helyét azonban csak lassan, folyamatban nyerte el a vers. E folyamat fontos állomása a 20. század legszebb magyar verseit kereső, illetve (ezernél több szavazat alapján) játékos-komoly módon megtalálni vélő *A teremtmények arca*-antológia (2003), melyben a „győztes” költemény pálmája Kosztolányi Dezső e művének jutott. A különféle (az irodalommal hivatásszerűen vagy szenvedélyesen foglalkozók körében jól ismert) okokkal magyarázható Kosztolányi-láz, a Kosztolányi-filológia újabb fellendülése, valamint és elsősorban a vers delejes szépsége folytán a harmadik évezredben a korábbinál is sűrűbben keletkeznek *Hajnali részegség*-felülrások, -parafrázisok. Csupán a 2010-es esztendő első felénél maradvá: ekkor került az érdeklődők szeme elé Esterházy Péter *Esti* című füzéres regényének a verssel azonos címet viselő fejezete, a „Szájátva álltam” szövszerkezetre kihegyezve. Ekkor látott napvilágot kötetben (*Egy szerelmes vers története*) Háty János kétsorosa, a *Hajnali részegség*: „Az égből bálvány van, / óriási bálvány van”. A szerzői és életrajzi névvel (Dreff János/Tóth Dezső) is ellátott pályakezdő regény, *Az utolsó magyartanár feljegyzései* pedig a következő ajánlással bír: „Dezső, vagy Desiré, ha így jobb, / nekem nem kenyerem ez a *job*, / nem tudok gondolkodni rímekben meg hasonlók, / én csak olyan vagyok, mint a nagy meghasonlók, / így hát rövidre fogom a nótát, / ennyivel tudom csak megütni a kvótát; / lásd hát, Desiré, mit tettem, ha nem bánod, / én ugyanis levarázsooltam az égből a bálod”. E példák közösek abban, hogy jobbára a költemény egy (vagy egy-két) részletére, gondolatára, szavára reflektálnak, és szó szerinti vagy torzító intertextualitással létrehozott terükben főként a nyelvi ötlet dominál, a tisztelgésnek nemegyszer ironikus-parodikus képzeteit is

keltve. A verscím átvételével, illetve a szerző név szerinti megszólításával mindhárom példa (miként a folytatható sorból szinte az összes többi is) egyértelműen ráutal eredetére, mintájára.

A vers körött majdnem nyolcvan éve növekvő holdudvart ismerve sem túlzás kijelenteni, hogy költészetünk legnagyobb szabású és legorganikusabb *Hajnali részegség*-hommage-át, egyben legteljesebb újragondolását Gérecz Attila, 1956 mártír költője vetette papírra. *Levél* című versét a kiadások 1956 júniusára datálják. Bizonyára helyesen, bár maga a szöveg – nyilván a poétikusabb hatású hónap kedvéért is – „víg, májusi hajsza” említ időmeghatározásként. Kétségbevonhatatlanul hiteles textus nem áll rendelkezésünkre (bizonytalan a sorok tipográfiája, a strófák határa stb.), mert a Gérecz-megjelentetés jogi és szakmai kérdéseiben egymással hadilábon álló Kárpáti Kamil és Turcsány Péter által sajtó alá rendezett eddigi, úttörő érdemű kötetek több kérdést vetnek fel s egymással is konfrontálódni. A közlések forrásai jelenleg hozzáférhetetlenek, összevethetetlenek. A *Levél* szövege mindazonáltal megnyugtató állagúnak ítéelhető: szilárd alapja az értelmezésnek.

Gérecz Attila

LEVÉL

A tavaszról írok, Éva.
A Tavasz. Neked tán egyszerű.
De itt mélyebb, lázadóbb a derű.
Lázadóbb, mint a szél, mely néha
be-be csap ide, mint a héja.
Pedig máskor illatos és szelíd.
Fiatal leány, ki egy korsó hűs itallal
a forrás felől közelít.
Tele álmainkkal. Tele dallal.
Nyakunk köré hulló puha karral...

Örömnék, csóknak, Éva, más az íze itt.
Élmény. Megrázóbb, mint az álom.

Kicsit úrrá leszel a halálon.
A halál?
Itt szürke, mint mi vagyunk, Éva.
Körbe-körbe jár,
naponta, mint a séta
hátratett kézzel s lehajtott fejjel az udvaron.
Oly fáradt, s oly elcsigázva tapos össze az Idő,
mint igába vont nyomtató barom.
Itt szemben van a temető;
s ahogy nézem – s írom Neked ezt a verset, –
mindig más.

Hegedő
és újra összevert seb.
Szeretném, hogy így láss.
De belül én széttörök minden törvényt.
Mert így lesz minden egység.
Ha felszakad és beheged a forma.
Csillagfény pereg szét,
s a dal szép, mintha máris haldokolna.
Lekopott őshegység,
felhőkoszorús havasok orma,
hajnalra e fenség
lavina-zúzott véres sziklaborda,
belül én széttörök minden törvényt.

Pár napja történt.

Itt szemben van a temető.

Egy részletét most jól belátom,
ahogy ülök itt fenn a szalmazsákon.
Mellettem Gyurka fekszik, a barátom;
itt szoktunk nézelődni, ő meg én,
a vaságy harmadik emeletén.

(Tudod, sokan vagyunk, nagyon sokan,
és ágyak, sorsok, lelkek, mindegy, hogyan,
meg kell – és megméretnek így
egymásra hányva.)

Az ágy, a Gyurka ágya,
fölér az ablakig.
Ez itt a szélső zárka
s bár ő nem itt lakik,
hozzám űzte a láрма.
Csönd van. Nyugodtan alhatik.

Gyurka beteg.
Homloküreg-gyulladás van.
Ő fekszik, én meg
fogtam magam,
felmásztam ide hozzá;
ülök, nézem az utca hosszát,
s a lábamat lelógatom.

Kinéznünk persze nem szabad.
De azért gondolhatod,
ha akad egy röpke pillanat,
mi is – fegyencek, rabok –,
mi is odatartjuk ám a fénynek
meg ennek a kis szélnek
homlokunk.
Ó, itt minden jó: reménynek.
Nektek ezerszer megúnt.
Itt nálunk...
De várj, elmondom Neked.
Kong a harang.
És soha be nem reked.
S hogy egyre közelebb kong: ez a rang.
Mindennap temetnek.
A sornak vége soha nincsen.

Valahol mindig meghal az ember,
s valahol mindig születik az Isten:
két végén a gyászmenetnek
az Isten.
S eszembe jut, hogy el kell mennem.
Hogy hív.
A temető most innen
titokbús hieroglíf.
Rajta – amivel az élők szólnak –
a halál.
(Az ember pár szobornak
háttal, párnak arccal áll.)
De fölül és alul,
amire az ittas halál kijózanul,
mind, amit részegen kimondott:
bokrok, virágok, friss, puha lombok,
egyszóval az egész tavasz ott
ezt a nagy, sárga papírlapot
úgy rajzolgatja, firkálja teles-teli,
mint egy szerelmes leányka,
kicsi, barna és szelíd,
róhatja fel együgyű, csacska szíveit
régí királysírok romja között a márványra.
Bájos, ostobácska irka-firka.
A halál a tavaszt mindig kibírta...

Gyurkával összedugjuk a fejünk.
Az ő sápadt, kisfiús arcát,
meg az én rövidrenyírt, fegyenc-fejem,
s nézzük a víg, májusi hajsztát,
hogy int a szél, a szertelen
gyászfátyolon és színes selymeken.

Emberek járva-elve
tapadnak színesen a pergamenre,
mint a bélyeg.

A fal, mintha lap szegélye lenne...
csak így a margóra vetve
drága az élet.

Az életünk? Ne úgy képzeld.
Nem olyan szörnyű. Ne úgy.
A szenvedésből is csak a középszert
juttatja el hozzánk az Út...

S hát nézzük, nézzük én és Gyurka,
halkszavúan és reménykedően
a fényt, a fákat, egy fiúcska
derűjét egy szőke nőn...

„Egyszer majd, közel a házatokhoz
kimegyünk a szigetcsúcsra...”
Sárga, meleg homok van ott.
A nagy ég-tenger kék hullámokat hordoz,
s fehér tajtékot vet a vörös sziklasorhoz,
a Dunán karcsú, barna csónakok,
és szemben, alkonyattól aranyfoltos
ablakaival Visegrád ragyog.
S a jövő? – Ne búsulj, kölyök!
Fénylik majd minden perc, és úgy pereg,
mint Éva játszó ujjai között
a kristályos, forró homokszemek.

Beszélgettünk. Gyurka feküdt, míg én
egy leányt néztem az utca végén.
Fiatal volt és karcsú,
testét úgy öltöztették a fények,
mint késő csókot a korai búcsú.
És elképzelttem róla a szépet,
ahogy még átéli bennem az álom.
(Havasi virágok kelyhén alkonyi pír...)
Gyurka feküdt sápadtan az ágyon.

Túl a temető. Kockás papír;
ahogy most látszik át a rácson.

„Éva jön ott – suttogta Gyurka –,
valaki szólt, vagy valami erre húzta...”
Én néztem, vigyáztam a börtönt és őket;
lapos szívfejjével az utca
hogyan kínálja az egymást szeretőket.

Az utcán Te jöttél egymagad.
S mit írsz Neked, kis ismeretlen Éva, mit?
Hisz minden szó kopott, és amit
kimondhatunk, örökre elszakad.
Fáradt az én melegem, Éva, de ma itt
szeretni tanulnak bennem a szavak;
ami lázba hoz és elandalít:
a tavasz első lírája vagy,
a hajad, minden, öled, combjaid:
a dallamos, lágy és kerek forma...
mintha a Tavasz eldalolt, elküldött volna!

De az égbolt
ablakunkba gyűrött, kék boríték volt,
s tekinteted, rákötött selyem szalag;
kislányos, tiszta és feltépetlen maradt.

De egyszerre a szél
elért,
lecsapott
reád!
s ruhád
könnyű vászna
megmintázta
alakod.
A fény – olvadt forró viasz –,
köréd ömölt és megmeredt,

s egy pillanatra a Tavasz
szebb lett, kicsi Éva, veled;
olyan voltál ott: titkos, szép és égő,
mint összeölelt lelkünk gyűrűjén az ékkő.

Mit zárhat még
egy darab ég?
Sorsunk? Sorsunk örök üzenet.
Két könnycsepp ráhullt. Ráhullt a szemed.

Az égen most rácsok feszülnek, szalagok,
mint lelken a soha meg nem írtatott
verssorok.
De arcunk eljegyezted, Éva. A bélyeg,
mely a verőfényből homlokunkra égett,
ott lobog,
ahogy elmenőben rásütötte zárnak
kis, ráncsapódó, piros pecsétje szádnak:
a mosolyod.

A gyűjtőfogházban, jogtípró rabságban írott költemény előzményként nem hivatkozza a *Hajnali részegséget*. Nem evokálja a nevével sem Kosztolányit. Allúziósan érzékíti meg a mögöttes verspéldát. Az allúzió (célzás) detrakción (elhagyáson) alapuló gondolatalakzat, amely csak sejteti, de nem nevezi meg tárgyát, nem fedi fel az uralkodó megelőlegezettséget. Közvetlenül mit sem konkretizál, eszközei révén mégis egyértelműen jelöli meg a viszonyhelyzetbe hívott antecedenst. Az allúzió cinkos, szövet-ségköthő beszédmód: a benne foglaltak az író és az olvasó előzetes ismeretei folytán nyernek értelmet. Így a trópusa lényegül célzás titokteli, a dekódolás pedig akkor is többértelmű, bizonytalanságba körvonalazott, ha a két fél – a szövegüzenet feladója és átvevője – nagyjából azonos ismereti vértetétséggel bír.

Az új szöveg dominanciája és az előzményszöveg szekunder működése alá- és fölérendeltség arányos szituáltóságát teremti meg. Az allúziós poétikai eljárás ez esetben tökéletesen alkalmaz-

kodik a *Levélíró* létállapotához, élethelyzetéhez. A fogoly mindig valami titkot ad hírül a szabad külvilágnak (még akkor is, ha sorait teljesen legálisan, ellenőrzötten és bizonyosan kijuttathatja céljából). Gérecz költeménye olyan titkot tudat, amely a versbeli beszélő legbensőbb, mindazonáltal megosztandó személyes felismerése, egzisztenciájának esszenciális zárványa és záloga. Továbbadja a csak a magas rendű esztétikai formálás, a valóban minőségi költészet postájával üzenhető lényegszerű tudást, mely a továbbadás gesztusától sem szűnik meg titok lenni, ám immár másban: az üzenet fogadójában is érvényesíti misztikumát, etikáját és a szépségből fakadó erejét.

A *Levél* figyelmes olvasása nagyszámú közvetlen kapcsolódást tár fel a *Hajnali részegséggel*. Ezek sorjáztatása csupán nagyobb lélegzetű tanulmányban volna lehetséges. Ezúttal elsőül elegendő a cím két szavának (hajnal, részeg) versbe ágyazására, a Kosztolányi által remekbe szabott kezdő és befejező szcena újrairására, a szó- és szószerkezet-intarziák garmadájára utalni. Nyelvtanilag-verstanilag a megszólító beszédhelyzetet is magára örökíti a *Levél*. Persze lényeges különbséggel, hiszen a megszólított itt egyben megnevezett személy is. A toll kívánczik a nagy metaforikus tartalmakat is sugárzó név után, ezért az Éva név sokszori ismétlése. De következik a kilencszeres névismétlés a megszólítás írásos, irodalmilag önállósult-poetizálódott formájából, az eszköztárát csak visszafogottan alkalmazó levélformából is. A szokásos levélkezdő megszólítás hátravetve, sorrendi cserével történik az első sorban: „A tavaszról írok, Éva”. Az in medias res kezdés azt az illúziót kelti, hogy a levélíró számára közelien ismerős személy a címzett, akinek *most épp* a tavaszról fogalmazódik a tudósítás. Holott fokozatosan kiviláglik: a „kicsi Éva” egyben „kis ismeretlen Éva”. Inkább médium, vagy sajátos látomás: az ablakból, az utcán megpillantott fiatal nő, akit a kibomló versbeszéd már *előre* felékített az Éva névvel. A börtön ifjú Mikes Kelemenje fikatív alakhoz fordul, hogy orvosolja magányát, kiénekelje, ami a szívét nyomja.

Talán nem is csupán az övét. Hiszen a vers beszélője a mellette gyengélkedő barát, fogolytárs, a hol öntudatlanul alvónak, hol nehezen eszmélkedőnek láttatott Gyurka nevében is rója a sorokat. Sőt, Gyurka az, aki látni véli az ő Éváját. Tehát a költemény a cyranói levélírás helyzetét is kamatoztatja: mintha Cyrano de Bergerac szólana a szavakat nem találó Christian helyett. Mindösszesen a *Levél* úgy viszi tovább a *Hajnali részégység* megszólító – féloldalasan, választalanul dialogikus – beszédszituációját, hogy szólítottja egyszerre ismeretlen (valószínűleg és inkább fiktív), de ismertnek beállított és néven nevezett személy; s úgy tartja fenn az égre emelt tekintetű, az univerzum üzeneteként felfogott tanulságot megfogalmazó versbeli beszélő pozícióját, hogy e beszélő szint másnak a képviselésében beszél.

Géreczre mindvégig jellemző, hogy a ráámuló tisztelet mellett virtuosos, versengő kedvvel is közelít mintául vett eredetijéhez. Működik benne a költői rivalizálás szándéka. Nem a „felülkerekedni”, hanem a „méltónak lenni” igéjével. Gérecz a Gyűjtőben nemigen számíthatott nagyobb olvasóközönségre, csak arra, hogy legmeghittebb társai, az ún. Füveskertiek (Kárpáti Kamil és más fiatal fogoly költők) olvassák, elemzik a művet, amely még a börtönbeli műhelyek irodalomszerető rab munkásaihoz is elkerülhetett. E korlátozott nyilvánosságban az allúziós formálásnak második szándékú, katalizáló-dinamizáló szerepe is lehetett: mi tárja fel magát észre az áthallásokból? A szóegyeztetés paralelizmusokon (álom, ágy, ékkő, kék stb.) kívül hatásos-e például az alapvers építőelemeinek nagyszabású átmozgatása? Hisz’ míg például Kosztolányinál felütés az „Elmondanám ezt néked”, addig a *Levél* a hetvenedik sor tájáig késlelteti a „De várj, elmondom neked” lényegében szó szerint egyező fordulatát, a hosszas kivárással is leplezve (egyben le is leplezve) a mintát. A részben vagy teljesen egyező versösszetevők elmozdulása a két szöveget két rokon kapcsolású, de eltérő rácsoszású rostélyként helyezi egymásra.

Az átvételek, kölcsönzések egyetlen esetben sem mechanikusak, nem egyszerűen hommage-osak. A felül- és újraírásban a két mű közös elemei megfrissülnek, korábbi tartalmaikat új jelentés-fények zománca vonja be. Elegendő csupán arra emlékeztetni,

hogy a Kosztolányinál szükséges éjszakai keretül szolgáló budapesti ablak, amely mintegy optikája előbb a konkrét, majd az absztrakt versbeli mozgóképeknek, Gérecznl önállóbb valóságdarab, amely nem azonnal nyitja meg magát („a vaságy harmadik emeletén” található), s tiltott hely („Kinéznünk persze nem szabad”). Pusztán a nézés és a látás formai, szín- és egyéb leltára is bizonyíthatja, mennyire „ugyanazt” pásztázza a költőutód tekintete, mint a költőelőde, s mégis mennyire mást. Természetesen a módosulásokba az a fontos tény is belejátszik, hogy Kosztolányi Dezső éjszakába szcenírozott – éjszakai tudatú – és a hajnalba nyíló versével ellentétben Gérecz Attila *Levél*-verse (a hajnalt csak lefestve, appercipálva) világos napszakba, a nappali tudatba komponált alkotás. Más az évszaktárgy is: Kosztolányi őszi versére Gérecz tavaszi verssel felel.

Gérecz Attila tökéletességet ugyan csak két-három versében eredményező mesterségbeli tudásának pompás argumentuma, hogy Kosztolányi a vers végére felsötétlő „el kell mennem innen” érzületét „el kell mennem”-re rövidíti (már a maga versének első felében), a *tudom*-ot az *eszembe jut*-ra cserélve, de az ablakból feltárló látványt rögzítve ekkor így ír: „Valahol mindig meghal az ember, / s valahol mindig születik az Isten: / két végén a gyászmenetnek / Az Isten. / S eszembe jut, hogy el kell mennem. / Hogy hív. / A temető most innen / titokbús hieroglíf. / Rajta – amivel az élők szólnak –: / a halál”. Azaz a lehető legkosztolányisabb megoldással a *mennem* és a szintagmából kihagyott, visszalopott *innen* szavakat ráadás-ajándékol rímhelyzetbe is hozza. Létrejön a rimbokrokot egymástól sokszor elszakítva, rapszodikusán növesztő költemény *Isten – mennem – innen* rímSORA (amelybe „felülről” a *nincsen* és még egyszer az *Isten* is bekapcsolódik): kimondódik, expressis verbis kimondás nélkül, az, akit amit a Kosztolányi vers *sem* mond ki, csak a „nagy ismeretlen Úr” kontextusban sejtet. Gérecz kényesen ügyel, hogy a titokteli felfedés versében, a *Levél*-ben Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségének* titkai se sérüljenek, ne váljanak kifecsegség áldozatává. Ezért ez az érzékeny szöveghely külön sort szentel a „titokbús hieroglíf” ismét erősen kosztolányis stilsztikájú jelzős szerkeze-

tének (a hieroglíf önmagában is titokszó, a megfejtésre várás emblémája), s az egészében temetői képet a halál-titok fennhatósága alá rendeli.

Oly sok lényeges kérdést nem érintve csupán egyet tegyünk fel még, a legfontosabbat: megjelenik-e a *Hajnali részegség* mármortívumának pandanja a *Levél*ben? Igen. Amiként Kosztolányi, Gérecz is átvitt értelmű részegséget: létrévületet versel meg Megint más tematikus kimunkálással, más hangfekvésben, mint példája.

Kosztolányi vershőisének részegsége eleinte eltévedtség, bizonytalanság, kétely. „...botorkálok itt, mint a részeg”: a különféle mérgek, serkentők és nyugtatók fiziológiai és lelki összhatása ez. A részegséggel jellemzett állapotból a tanácstalanság stádiumai következnek. „Én nem tudom, mi történt vélem akkor”; „a hajnali homály mély / árnyékai közt lengett a báléj”; „Szájátva álltam”; „Virradtig / maradtam így és csak bámultam addig” stb. Ugyanez a tudáshiány, bénultság nem csupán az ego: az emberi összesség negatív sajátosságaként is tételeződik. Az ájult alvás, az agyvérszegénység órái a körforgásban ismétlik azt, ami a múltó idő folyamatában állandósuló nemtudás: „A ház is alszik, holtan és bután, / mint majd száz év után, / ha összeomlik, gyom virít alóla, / s nem sejtí senki róla, / hogy otthonunk volt-e vagy állat óla”. De a tanácstalanság, eltévedtség, szorongás hívja elő az ártatlanság, nyitottság, fogékonyság, új látás állapotát, s vele a vendéglét magasztosságának átértéshez feltétlenül szükséges új emberi státust. A „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam” kijelentés ámulata: átvitt értelmű mámor, (Isten-)ittasság, áldozás a nem egykönnyen megfogalmazható belátásnak. A hatalmas huzatú rácsodálkozás jellegzetes felnőtt élmény, benne a gyermekek és a misztikusok szavakba alig önthető megrendülésével.

A *Levél*, mintha felelne a példavers megfáradtság-érzuleteivel, a józanság italát és a fiatalság mámorát kínálja. „Át-szól” a huszonhét éves ifjú költő a verse írásakor majdnem ötvenéves Kosztolányinak. (Mindkettejük életidejéből csak igen kevés volt már hátra – a fiatal Géreczéből még kevesebb, csak pár hónap, mint az érett Kosztolányiéból.) A részegség motívuma a

költemény legbensőjébe csúszik. Merész inverziója nem a halállal – vagy a halált, halálfélelmet legyűrő metafizikai élménnyel – szembesülő egyént ábrázolja, hanem magát az ősellenséget; a versben éppen az ímént felidézett temető, a titokbús hiroglíf urát: a halált. „De fölül és alul, / amire az ittas halál kijózanul, / mind, amit részegen kimondott: / bokrok, virágok, friss, puha lombok, / egy szóval az egész tavasz ott / ezt a nagy, sárga papírlapot / úgy rajzolgatja, firkálja teles-teli, / mint egy szerelmes leányka, / kicsi, barna és szelíd, / róhatja fel együgyű, csacska szíveit / régi királysírok romja közt a márványra. / Bájos, ostobácska írka-fírka. / A halál a tavaszt mindig kibírta...”. Míg olykor Gérecz képeinek lazaságát, elkopottságát kell kritizálnunk (vö.: „Havasi virágok kelyhén alkonyi pír...”), e helyütt már-már túlzott a töménység. A tavasz – mint leányka – érzelmileg-hangulatilag az ugyancsak megismerősített (ittas; vélhetőleg maszkulin) halál fölébe kerekedik, a tényleges küzdelmet azonban időről időre – vagyis a időben – rendre elveszti. Ezt a tapasztalatot kell mégis meghaladnia a költeménynek a befejezésben, a Kosztolányiétól eltérő ég-képben, mely szabályozott a-a-b-c-c-b-d-d-b (sőt esetleg a-a-a-b-b-a-c-c-a) rímképletű kilenc sorának felragyogó, fegyelmezett reménykedésében a másik embert, a másik ember harmóniáját (mosolyát) himnusozza megváltásként, távlatként.

A majdnem kétszáz sor terjedelmű (vagyis a *Hajnali részegség*nél negyedével hosszabb) *Levél*, e félhosszú vers epikolirai anyagában nem csupán a Kosztolányi-vers újrhangszerelése munkál. Gérecz kivételes tehetsége és néhány maradandó alkotása ellenére nem juthatott el a szabadon teremtető, valóban szuverén költő rangjáig. A mintakövetés egész pályáján jellemezte (egy évtizedet sem ölel fel e pálya), például az Ady-követő induláskor (vö.: *Sívó évek alján; Az Isten balján*). A *Levél*-ben evidenciális József Attila-hatás is megfér a Kosztolányi-allúziók sokasága közt (vö.: „De belül én széttörök minden törvényt. / Mert így lesz minden egység. / Ha felszakad és beheged a forma. / Csillagfény pereg szét...”).

A mű öntörvényűsége részben az egyénített átvételekből, impulzusokból ered. A fentebb említett befejező kilenc sor, a ko-

rábban lendületbe hozott ég-képpel, Kosztolányi fenségesen, ünnepien kinyíló égboltjával szemben az eget is bőrtönnék tudja („Az égen most rácsok feszülnek”), egyben lengén fel is szabadítja (teljesebb idézéssel: „Az égen most rácsok feszülnek, szalagok”). A Kosztolányi-költemény záró tizenegy sorának időszerkezete a jövő felől a jelenen át a múltba, a múlt újraértelmezése felől megértett időtlenségbe tartott („...nincsen mibe hinnem” – „ma már, hogy izmaim lazulnak” – „egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”). Gérecz a rokon formálású, mégis eltérő jellegű utolsó tömbben a jelen – múlt – jövő sorrendű, összemosódottabb hármasságot játszatja ki, a jelenből felszökő jövő fölényének, perspektívájának ígéretével („Az égen most” – „elmenőben” – „mosolyod”). A fogoly a szabadulást is a *zár* szó felől (az utolsó páros rímekben rím��ó a *zárna*), s a Káin-bélyeg újított tartalmú toposzával tudatja. Ennek ellenére épp itt tetőzi be a szabadító remény sajátos dialógusát, elsősorban az *eljegyezt* és a *verőfény* szavak által: „Az égen most rácsok feszülnek, szalagok, / mint lelken a soha meg nem írhatott / verssorok. / De arcunk eljegyezted, Éva. A bélyeg, / mely a verőfényből homlokunkra égett, / ott lobog, / ahogy elmenőben rásütötte zárnak / kis, ránkcsapódó, piros pecsétje szádnak: / a mosolyod”.

Korda Eszter

„MÉGISCsak EGY NAGY ISMERETLEN / URNA VENDÉGE VOLTAM”

Kosztolányi-áthallások Parti Nagy Lajosnál

„Miért nem, hogy ha igen? Én is vagyok! Én is gondolok ám, írva!”

Parti Nagy Lajos: *Ibusár*

„Esti Kornél, ez lesz az első két szó, gondolta Esti Kornél, és leírta, Esti Kornél.”

Esterházy Péter: *Esti*

Ki az a Dumpf Endre? Dumpf Endre egészen biztosan nem létező személy. Bár aktív cselekvő ígét kap az *Öszlógiai gyakorlatok* című versciklus¹ mottójaként: dőlt betűvel, idézőjelben – „írta Dumpf Endre”. Mintha a bevezető verseike, ami egyébként Parti Nagy Lajos *grafítnesz* című kötetének hátsó borítóján az egész kötetet is fémjelzi, kódolná a titkosírás kulcsát: „nem is kell más írásjelem / tollam s füzem / meg a csillag aki vezem / én közbe csak következem” Ráadásul maga a kötetcím is innen való, a ceruzás kézírás képezte hangocska neologizmusával: „csak a papír és rajt e kis grafítnesz” (149.) A csillaggal elválasztott cím nélküli versikék, gyakorlatok, próbálkozások, etűdök között szerepelnek szétszórva a *DumpfEndre-töredékek* című szöveg hármas sorai.² Ez a kétezer-négyes megjelenésű dobozkönyv³ tizenöt kartonlapból áll, melyeken a hármas sorok vonallal elválasztva szerepelnek. Ezek között nem sok összefüggés van, hacsak nem a beszélő, a helyzet (kórházi büfében való ácsingózás), illetve a kézírás maga. Mivel a szövegkohézió makro- és mikroelemei hiányosak, nem

¹ PARTI NAGY Lajos, *grafítnesz*, Bp., Magvető, 2003, 141–212.

² BANGA Ferenc, PARTI NAGY Lajos, *DumpfEndre-töredékek*, Bp., Pytheas, 2004, dobozkönyv

³ Köszönet Füzfa Balázsnak, amiért felhívta figyelmemet Dumpf Endrére a *grafítnesz*-kötetben.

építenek fel koherens hálózatot: ezt nem lehet szövegnek tekinteni. Ahogy Dumpf Endrét nem lehet a profi író, Parti Nagy Lajosnak tekinteni. Dumpf műveletlen, kulturálatlan, még a saját nevét is hibásan írja a címben – talán félszeg izgalmaiban.⁴ A vaníliaszín, kellemes kartonlapok Banga Ferenc grafikáival együtt nyerik el jelentőségüket. Ugyanaz a fekete tintavonal indul meg a rajzon szereplő figurák ujjaiból, mint a kézírás tintája. A közönség létmódját szemléltetik a csirke-, disznó-, farkasfejek, melyek hol test nélkül, hol az emberalak törzsére kerülve ezt a felcseréltséget, a szubjektum szétszedését, összerakását, nyelvből felépíthettségét, valótlanságát mutatják.

Banga Ferenc jelenléte a Parti Nagy életműben filológiaiag⁵ ez óta a művészkönyv óta még karakteresebb lett. *A vak murmutér*ban minden oldal egyharmada szöveg, kétharmada Banga grafika, és mintha a bekezdések közötti cikkcakok is a murmutér firkálmányai lennének. *A pecsenyebattyú* abszurd felnőttesmeséiben már színesek a rajzok, és két oldal szöveghez tartozik egy oldal kép, koherensebbek a figurák, mintegy képregényszerűen bontják le a történetet. Na de Banga sem Dumpf Endre. Ő egy fontos irodalmi személyiség a grafikusok között. Már tíz évvel korábban Esterházy *Egy nő* című könyvének kiadásánál is úgynevezett művészkönyvvel tette népszerűbbé könyvnap alkalmából a neves író szövegét. Különlegesebbé, vonzóbbá és kelendőbbé. *A Bevezetés a szépirodalomba* című, a magyar irodalmat posztmodern irányba toló szövegben egyenesen képregénnyel szerepel.⁷ A vizualitás nem narrációs technika, hanem konkrétummá válik a posztmodernben: szó és kép között is eltűnik a határ.

⁴ Mi azonban következetesen ragaszkodunk a szöveg sértetlenségéhez, címként *Dumpf Endre* egyben, f betű nélkül írjuk, névként pedig Dumpf Endrének.

⁵ PARTINAGY Lajos, BANGA Ferenc, *A vak murmutér Négy elemi szócikk*, Bp., Népszabadság könyvek – Magvető, 2007.; Parti Nagy Lajos, BANGA Ferenc, *A pecsenyebattyú és más mesék*, Bp., Magvető, 2008.

⁶ ESTERHÁZY Péter, BANGA Ferenc, *Egy nő*, Bp., Balassi, 1993 (tekercskönyv).

⁷ ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., Magvető, 1986, 257–259.

Ki az a Dumpf Endre? Olyan, mint a Sárbogárdi Jolán⁸: „lírai ő”? Az *Ibusár* című drámai mű egyik szereplője megírta regényét⁹. Parti Nagy azt is megjátszotta, amit Kosztolányi még nem tett meg, hogy az általa megalkotott szereplő neve alatt publikálta a „regényt”. Ez a posztmodern gesztus Esterházy *Csokonai Liljére* is hajaz. Miért nem olyan ez a két nő, mint Esti Kornél? Mert nem a szerző alteregói, éppen hogy nem másik ének, mert nem is ének (hanem szövegek). Hogy miért nem, az kiderül a verselemzés során. Ugyanis, hogy egy *Hajnali részegség*-témájú konferencián ezzel a szöveggel foglalkozunk, annak az az apropója, hogy a *DumpfEndre-töredékek* utolsó sora a *Hajnali részegség* utolsó sorát parafrázálja, amint azt előadásunk címe is idézi („mégiscsak egy nagy urna vendége voltam”). Ennek megfelelően a *Hajnali részegség* felől próbáljuk nem-értelmezni ezt a nem-művészi nem-szöveget. Remélhetőleg az antielemzés eredményeképp kiderül, hogy a klasszikus modernben mi a vizualitás poétikai szerepe. Illetve az a kérdéskör is érdekelt gondolatmenetünkben, hogy a szubjektum státusza hogyan változik a klasszikus, késő és posztmodernben.

Hogy kicsoda Dumpf Endre? Igazán senki sem ismerheti. Mondhatni senki: szövegalkony, tulajdonnév. Nincs a szöveg mögött valóság.¹⁰ Maga a szöveg sem valóság: átlátszik, palimp-

⁸ PARTI NAGY Lajos, *Ibusár. Mauzóleum*, Pécs, Jelenkor, 1996; SÁRBOGÁRDI Jolán: *A test anyaga*, Pécs, Jelenkor, 1997.

⁹ HERMÁNYI Gabriella, *A posztmodern irodalom tanítása Parti Nagy Lajos művein keresztül = Hézagpótlás*, szerk. FENYŐD. György, Bp., Aula.info, 2010, 155, 160.

¹⁰ KOVÁCS András Bálint, *A Semmi eltűnése* = K. A. B., *A film szerint a világ*, Bp., Palatinus, 2002, 128: „Erdély Miklós a *Marly-téjisek*ben így fogalmaz: »A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek«. »A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.« A fentebb kifejtett összehasonlítás alapján az első mondatot úgy értelmezhetjük, mint a modernista műalkotás és a valóság viszonyának megfogalmazását. A műalkotás a világ helyére lép, és mögüle eltűnik a valóság. A műalkotás ezért az eltűnt világra, vagyis a Semmire utal. A második állítás számunkra a posztmodern felfogást tükrözi a műalkotás és a világ viszonyáról. Semmilyen világról való beszéd nem állhat a valóság helyére, mert maga is ugyanolyan eltűnt valóság lesz, mint az, aminek a helyére állt. Vagyis a posztmodern műalkotás maga válik semmivé.”

szeszjtje más szövegeknek. Ahogy a Banga-képződmények sem hasonlítanak jobban emberre, állatra egy óvodás rajzainál. És ez nem leértékelés, ez a szándékolt primitívség, naivitás a diletta sa-játos Parti Nagy-műfajhoz kapcsolódik. Hétköznapi, gyakorlati szövegfajta a fikció szerint a versszöveg. Csak az írás kényszere, belső szükséglete mint létfenntartó ösztön különbözteti el: „En-gem a nyál a számba lóbál / jajj Büfésnéni! fáj nagyon / veri az elmém minden szónál”; illetve a Radnóti-rájátszás: „ az örökíró kicsi nyál / belemárttja ír egy verset / mér a költő kicsinál?”

A Parti Nagy-szövegiséget az intertextusok, a kép–szöveg ironikus groteszkjén, az írásképp elemzésén keresztül közelíti meg az alábbi antielemzés annak fényében, hogy hogyan értelmezi ezt a minden lehető eszközzel lealacsonyított, értékfosztott szövegvi-lágot a Kosztolányi-paródia. Ennek a művészkönyvnek adott elemzési háttérbázisa a szó–kép-elmélet, melyet a szimmetria kedvéért a *Hajnali részegség*re is rápróbálunk, hogy az mint írás, mint fikció milyen vizuális hordozókon alapszik vajon klasszikus modern szöveggént, amely megnyitja a késő modern dialogikus paradigmaváltása felé az utat.¹¹

Ami majd kiderül, hogy mennyire pozitívvá teszi, értelmessé a *Hajnali részegség* felidézése, evokációja a kórházi csetlés-botlás. (Szójáték a jóllakottsággal kapcsolatban „telten és botoltan”, mely eredetileg Kosztolányinál „hol lelkek és göröngyök közt bo-toltam”). Itt térjünk át a *Hajnai részegség*re. Ami azt fikcionalizálja, hogy nincs fikció: a költői én éjszakai alkotás közben ráébred a létezés csodájára. Olyan létfilozófiai eszmélés-vers, mint József Attila *Ódája, Eszmélete*, csakhogy a fókusz konkretizált lent a la-kásablakban az égre nézvén, és konkrét a beszédhelyzet: „bará-tom” megszólítás, „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád”,

¹¹ A *Hajnali részegség*-konferencia előadói késő modernnek tételezték ezt a szö-veget. A lent-fent, földi-égi ellentétek egyértelmű értékellentéte azonban ellent-mond ennek. A dialogikus forma késő modern stílusjegy, nem belső, az osztott én rétegei közötti önmegszólítás azonban, hanem a szerzői én nagyon is konkrét megjelenítése egy külső megszólítással, baráttal a bevezető konkrét vershely-zet. Igaz, hogy a verszárlatban, ahogy Szitár Katalin és Szegedy-Maszák Mihály elemzik előadásukban, tanulmányukban, mintegy megeremtődik az én többre-tegű belső konstrukciója az eszmélés folyamán.

azaz versre volna érdemes a téma. Mitől lesz érdemes? Nem a bálkép hagyományos egyéni mítoszától, látomásos képsorától, mely a vizualitást a romantikus lírai belső beszéd, lírai monológ formájába illeszti.¹² Hanem a gondolatmenet részletessége, árnyaltsága a fontos, mely a konkrét helyzettől a felismerésig vezet. Ami nem más, mint a végkövetkeztetés tézise: „mégiscsak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam”. Ez a ’mégiscsak’ az értékőrző magatartás pillanatformája, nyugatos attitűdje, melyet a bál allegorikus képsora hitelesít, aláfest és megtámaszt retorikailag, holott logikailag a gyermeki¹³ áhítat éppen hogy nem bizonyít semmit, de érthetővé, megélhetővé, továbbadhatóvá teszi a szellemi élményt. A *Hajnali részegség* tehát dialogikus szerkezetű, az én pedig osztott: felnőtt és gyermek énre. A felnőttben a gyermek újraszületése, a mese igazságának megélésével vezet a felnőtt nagymesében való mégis-hitéhez – szemben a racionalista nihilizmussal.

A *Hajnali részegség* tehát az értékőrző vers a *Számadás*-kötetben (1935), szemben az *Ének a semmiről* meg az *Esti Kornél éneke* című versekkel, melyek létfilozófiája koherens az *Esti Kornél*-novellákkal. Mintha a *Hajnali részegség* keretének léthelyzetét, eszmeiségét képviselnék, mintegy kivonva belőle a létezés csodája feletti áhítatot. Az *Esti Kornél éneke*ben még karakteresebb az én belső osztottsága, a belső dialógus: „Ó, szent bohóc üresség, / szíven a hetyke festék, / hogy a sebet nevéssék, / mikor vérző-heges még, / ó, hős, kit a halál arc / rémétől elföd egy víg / ál-arc.” Az én és a megalkotott költői beszédmód „álarc” közti elterét a mi kontextusunkban érdemes úgy értelmeznünk, mint a halálarc harmadik alternatívájával szembeni megoldást. A halálarc

¹² BÓKAY Antal, *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*, Bp., Gondolat, 2006.

¹³ E ponton jeleznénk Bókay Antal tanulmányával kapcsolatban, hogy ez a gyermeki nézőpont, a felnőttben állandóan jelenlévő belső gyermek nem azonos *A szegény kisgyermek panaszaival* gyermek-szerepével, mely nem belső, hanem külső modor. A dekadens gyermekszerepbe bújó felnőttet gúnyolja ki Karinthy is a *Szimbolista kisklapec nyöszörgéseivel* az *Igy írtok ti*-kötetben. A *Hajnali részegség*ben épp hogy nem romló, pusztuló a gyermeki, hanem egy belső teljesség, frissesség, lelkesedni tudás energiaforrása.

a Semmivel való szembenézés, a semmiség tudata nagy s-sel¹⁴. A *Marcus Aurelius* című szöveg már 1929-ben ugyanezzel a kettősség-harmadikság játékkal operál: „Álarcomat itten elvetem, aztán / újra felöltöm, / s járok mosolyogva, / tanulva a tűrést, / a hosszú alázat gőgös erényét, / szenvedve a mocskot, rejtve riadtan / rongyokra szakított, császári palástom.”¹⁵ Tehát a romantikus képalkotás mellett a dialogikus szubjektumképződést találtuk összekapcsolódva még-már történeti szerkezetben Kosztolányi lírájában Parti Nagy felől olvasva. Parti Nagynál ezzel szemben a kép valós grafikus illusztráció lesz, konkrét értelemben fele-fele arányban szöveg és kép. (A késő modernre jellemző a vizuális narráció összetettsége.)

Végezetül az *Őszlógia*ban az alábbi Kosztolányi-áthallás támasztja alá a fentebb kifejtett hipertextuális kapcsolatot Dumpf Endre és a *Hajnali részegség* között. Feltéve, de meg nem engedve, hogy Dumpf Endre nem más, mint a *Hajnali részegség* olvasója, aki ha máshonnan nem is, de ebben a versben elnyerte azt a lét-tapasztalatot, amit az univerzum rendezettsége feletti gyermeki csodálat jelent. A szójátékkal azonnal megkérdőjelezve azt, ahogyan a dilettánságot is, hiszen ennyi költői rájátszás ellent mond annak a megalkotott szöveg-éni naivitásnak, bárdolatlanságnak, amit tételez. Tehát nyelv, kézírás, helyesírás nem koherens a hipertextualitással, azaz nem teremt reális szubjektumot poétikailag a szöveg. (Ahogyan Sárbogárdi Jolán mint drámaszereplő és mint regényíró sem egységes figura.) A késő modern a hangok, beszédmódok, álarcok között azért oszcilláltatja a szöveget, hogy megszerezze a saját, autentikus hangot, míg a posztmodern szöveg mögött nem tételeződik illetén valóság, csak álarcok, hangok végtelen regresszusa, szekvenciális sorozatokban¹⁶. Mi itt egy

¹⁴ Kovács András Bálint szerint a sartre-i egzisztencializmus Semmije nem általános értelemben vett nihilizmus, azaz az értékek semmisnek nyilvánítása, tagadása, ami a cinizmussal rokon, hanem konkrét értékek valóságból való hiánya, nem léte.

¹⁵ KOSZTOLÁNYI *Dezsolő Őszi versei I*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 537.

¹⁶ Kovács András Bálint tanulmányát idéznénk továbbra is a késő és posztmodern kétféle modelljét illetően. „A művész tudja az igazságot, de semmije sincs, amivel bizonyítani tudná. Pontosabban egy Semmije van, amivel bizonyítania

szekvenciát követtünk végig Kosztolányi kapcsán, de lehetséges volna Radnóti („mér a költő micsinál”) vagy Kölcsey (Múltat s Jövendőt – Szózat) felől is. Kosztolányi vagy a *Hajnali részegség* nem játszik kiemelt fontosságú szerepet Parti Nagy szövegterében, mint azt Toldi Éva tanulmánya is bizonyítja.

Ha tehát Dumpf Endre nem szövegszobjektum, és hogy ha ez a művészkönyv nem szöveg, sőt nem művészet, akkor egyszerűen csak tárgy: áru. A megvásárolható alkotás gondolata a konferencián is felmerült e sorok írójában a *Hajnali részegség* önmegszólításának értelmezése kapcsán. „Virradtig / maradtam így és csak bámultam addig. / Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél / ezen a földön, mily kopott regéket, / miféle ringyók rabságába estél, / mily kézirat volt fontosabb tenéked, / hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél / és annyi rest éj / s csak most tűnik szemedbe ez az estély? /” A ringyók rabságát metaforikusan értelmezi a kontextus, hiszen az előtte és utána álló sorok az írás, szövegalkotás munka jellegét hangsúlyozzák, a kiadói határidőket, a függőséget a kulturális ipar üzletjellegétől. E szerint a ko-

kell. Ez a Semmi valójában egy dolog, egy fizikai tárgy, egy műalkotás, de ez a tárgy csak mint az ő tudását, az ő fantáziáját tartalmazza. Ez a kierkegaard-i értelemben vett Semmi szó szerinti meghatározása: »álmodó lélek, mint egy jelenés, amely megragadhatatlan«. A művész számára a végső bizonyosság az, hogy egyedül van „álmodó lelkével”, és művészete, melynek igazságáról mélyen meg van győződve, mások számára semmilyen módon nem bizonyíték, úgy tűnik fel, mint *semmi más, csak művészet*. Ez ugyanakkor megfelel a sartré-i definíciónak is: a Semmi, amelyet a kezében tart, valaminek a hiánya, aminek ott kéne lennie. Nem üresség, inkább egy lyuk, egy eltűnés helye, annak a jele, ami nincs, és aminek lennie kellene. Márpedig, ha valaki a Semmit elfogadja a *hiány jeleként*, a Semmi erőteljes dologgá, Valamivé válhat. Alapja lehet egy közösségnek, amelyben az emberek hisznek a Semmiben, mint a művészet utolsó bizonyosságában, mint mindannak *természetes* jelében, ami eltűnt, és ami emberi várakozás tárgya lehet.” (I. m., 122–123.) [Kiemelés – K. A. B.] Antoinioni *Nagyítás* című filmjének zárójelenetére vonatkozik ez az elemzés, amelyben a láthatatlan labdával teniszeznek a fotós, a bohócszerű fiatalokkal. „Ekkor tanulja meg, hogyan kell játszani a modern művészet szabályai szerint.” Figyelemre méltó a szóhasználat elcsúszása a magyar irodalomtudományban és az esztétikában, kultúraelméletben. A „modern” kifejezés a késő modernre vonatkozik. A Nyugat hagyománya teszi nálunk oly erőssé a klasszikus modern értékörző attitűdjét, mely a romantika felé visszakanyarítja a világképet.

pott rége a már nem aktuális, nem élő, nem adekvát történetek gyűjteményének értelmezhető. Az írott irodalommal szemben a valóság csodásabb, mesésebb, élőbb és örök, melynek igazságát elfedi, eltereli róla a figyelmet, észlelhetetlenné teszi az alkotó munka, ami nem más mint prostitúció ebben a kontextusban. Bár az is igaz, hogy katartikus szellemi élményt váltson ki a csillagok látványa, ahhoz sok évi hiánya kell az ég látványának, sok munkával, kávéval, cigarettával, olvasással, írással eltöltött éjszaka.

A Parti Nagy-poétika stílárís jegyei feltártnak tekinthetők. Hermányi Gabriella tanítás-módszertani tanulmánya alapján¹⁷ röviden összefoglaljuk őket, majd azt vizsgálja a szorosabb szövegelemzés, hogy az *Őszológiai gyakorlatok* átírása kéziratba hogyan értelmezhető a rontás poeta doctusságaként. Ami új benne, az a kreativitás, fantázia a kézírásosság, a megalkotott én típushibáinak zseniális megalkotása (amit mi itt nagy tiszteletben tartva hűen a szöveghez idézünk – belemenve az ironikus játékbá).

Példák a mi szövegünkéből vétetnek, melyek bizonyítják az illető stílárís jegy helytálló voltát. A dilettá műfaja,¹⁸ neologizmus, grammatikai azonos alakúsággal való szójáték (urna–Úrnak), két szó kontaminációja, nyelvtani hibák, nyelvhelyességi hibák. (155): fragmentáció, kompiláció, roncsolt nyelv, dilettáns modor, nyelvi játék, ironikus-parodisztikus hangnem, a hagyomány továbbírása (BARANYÁK, 2005), elrontott idézet, „rontott újírás” (Payer Imre), illetve (157.) félrehallás, szócsonkítás, angol kölcsönszavak, közhelyek („ez az enyém és amit megeszek”). Még a rontás hiperkorrekció alfaját jegyeznénk ide, ami Túrórudi márkanévből Túró Rudolf tulajdonnevet eredeztet visszafelé, mintegy naiv népetimologizálásként fikcionalizálva a nyelvi játékot. A büfét

¹⁷ HERMÁNYI Gabriella, *A posztmodern irodalom tanítása Parti Nagy Lajos művein keresztül = Hézagpótlás. A kortárs magyar irodalom tanítása*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Aula.info, 2010, 151–176.

¹⁸ NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Kalligram, Pozsony, 2006, 216, 246, 248. További dilettáns költői imágókat is felfedez, és a *grafitnesz* fő érdemének tartja az *Őszológiai gyakorlatokat*: Troppauer Hümér az *Angyalstop* című kötetben szerepel, a *Csuklógymagok*ban van a *Diletták*-ciklus, illetve Martin Lajos Tasziló prózáiról említi még. A *grafitnesz*ben Tsúszó Sándor „alkot” még, az általunk is megtalálhatón kívül (lásd lentebb).

megjelenítő realista kifejezésekből csemegézünk: „Büffésnéni” helyesírási hiba; rövidítések: 1-gy, E.-papír; Cóla –angol kölcsönszó szokatlan helyesírással: „jogging alkony”, a *Vad Angyalok* tévésorozat címe az ápolónőkre vonatkoztatva.

A szöveg vizualitását az alábbiakban a kézírás, az illusztrációk és a szóképek szempontjai alapján vesszük szemügyre.¹⁹ A kézírás képileg egyenetlen, gyerekes girbe-gurba soraival. Mintha a felnőtt gyerek maradna, kiforratlan, bizonytalan, tanulatlan, műveletlen. Ugyanakkor a javítások keletkezésében levő voltában mutatják, mintegy a szöveg genetikáját adják. Időben ugyan későbbi ez a művész-könyv az *Öszológiai gyakorlatok*nál, de az eredeti fikcióját jelenti. Az első sorban a felkiáltójel betűzése rossz helyre nyilaztatik, nem a megszólítás után. Szinte lehetetlen legépelni, átírni, olya nnyira szétírt, szétjavított a szöveg, inkoherens, ahogy a rajzok adta figurák is.

Banga is mindig ugyanazt csinálja, szinte bármely könyvet megfogom e körben (lásd például a Fűzfa Balázs szerkesztette köteteket), melyet Banga-szösszenet ékesít. Amire azt mondja a nem éles szemű olvasó, hogy egy óvodás kisgyerek is szebbet rajzol. Egyéni stílusa azonban egy vonásáról felismerhető²⁰. A vonalak nem állnak össze kontúrrá, a kihagyások, közök, űrök is beleértendőek a formába. Holott a testrészek nem állnak össze egységes figurává, fragmentumok, össze nem illő elemek nem érnek egymáshoz: a befogadóra bízatik a forma felismerése. A posztmodern szétszóródás, decentralitás poétikai kivetülése az én egységét tagadja, a belső heterogenitást reprezentálva. A pszichikai entrópia mint alapvető tendenciája a lelki folyamatoknak a tudattalan felfedezésétől egyenesen vezet az én tagadásáig a szerző halálán keresztül.

¹⁹ „...a digitalizáció következtében szöveg és kép a korábbiaknál sokkal szorosabb kapcsolatba lép egymással” NYÍRI J. Kristóf, *Szavak, képek, tudásegész* = Világosság, 2001/7–9, 8.

²⁰ Abban az értelemben, ahogy Kjørup beszél a képi beszédaktusokról, nem is lehet illusztrációnak tekinteni: Søren KJØRUP, *Képi beszédaktusok* = *A sokarú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 353: „az illusztrálás képi illokúciós aktusa az ábrázolás speciális esete, nevezetesen egy verbális szöveggel kapcsolatos ábrázolás, s egy olyan dolog ábrázolása, amelyről a szöveg szól (általában, de nem szükségszerűen azzal a szándékkal, hogy kiegészítő információ biztosítása révén a szöveget világosabbá tegye).”

A testi fragmentáltság és az én heterogenitását alátámasztja P. Müller Péter könyve is a testről.²¹ Egy színházi példával szólva: „A színész az az ember, aki a testével dolgozik, és ezt a nyilvánosság előtt műveli. Ha azonban megelégszik azzal, ahogy egy átlagos halandó bánik naponta a testével, ha a teste nem válik számára az adott lelki aktust beteljesíteni képes, engedelmes eszközzé, ha a testét pénzszerzésre és a közönség előtti tetszelgésre használja, akkor a színész művészetéből a prostitúcióval rokon dolog lesz.”²² De aki tetszeleg, szépeleg, az egyszerűen csak hiú – Kosztolányi arról beszél, aki eladja a lelkét a fent említett sorban: a „ringyók rabsága” alliterációt saját magára értve. Az alkotómunkának a kiadóktól, piactól, könyvelőtől, adóhivataltól való függésére utal, illetve a hétköznapi életben való prostituálódásra, önmagasága árúvá alakításának veszélyére gondol. Ezen túllép a Parti Nagy–Bangopusz, mintegy önleleplező gesztust téve, melyet a szöveg képei-nek elemzésével próbálunk megközelíteni az alábbiakban.

A Parti Nagy-szöveg képeinek groteszkségét kétféleképp ragadhatjuk meg. Egyrészt amikor a realista valóságélemhez valamilyen túlzóan patetikus kép kapcsolódik, másrészt amikor az összetett kép, melyben vannak rút elemek is, egzisztenciális jelentőségre tesz szert szimbolikusan. Az előbbibe tartozik az első sor hasonlatának hétköznapi alantasságában vicces volta, mely leleplezi a fogalmi rész melodramatikus, irreális túlzását. A büfésnő valószínűleg csak addig fontos, amíg nem zár be, hogy a későn érkező éhező is jóllakhasson. 1. sor (149. oldal a *grafitnesz*-ben) „Miképp a sliccgomb el a pizsamától / Büfésnéni ne! dobjon el magától” A sötétedés képei „tust húz az éj” 15. (212.), „szalad a jogging alkony” 6. (196.) leíró jellegű, realista, groteszk képek. Szellemesen többértelmű a ’tus’ mint tinta, illetve hangzásélménynek is lehet tekinteni, mely a disszonanciával illeszkedik a kontextusba. A joggingban való futás kispolgárisága felett való gúnyolódás kerül felcseréléssel az időpont mellé.

²¹ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009.

²² Idézi Grotowskyt P. MÜLLER, I. m., 235: Jerzy GROTOWSKY, *A lemeztelenített színész* = J. G., *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, Pozsony, Kalligram, 1999, 22.

Az „E nyukton égő lomha napa mily jó / kiülni Rád Nadis s Zenit / te elme partján lágy vonsolemió” 14. (143.) sor már átvezet az önreflexivitáshoz, melynek inkább metonimikusak a szóképei. Megszemélyesítés a ’lomha nap’ szószerkezet és a ’nyukton’ állapothatározó. A harmadik sor azonban már az alkotásra is utaló szójátékot tartalmaz ’az elme partján vonsozol’ ige szójátékával, ami egy szépséges mediterrán alkony kontextusába illeszkedik az olasz Ó, *Sole mió* gondolanótát felidézve.

A negyedik sorban nincs semmiféle grammatikai vagy központosásbeli tagolás, ezért inkább metaforikus azonosításoknak értelmezhető a gyanta megroggyanásával, megdermedésével, a *Himnusz* azonosul egzisztenciális csalódottságként, összeesettségként. „Büffésnök lábszárán a gyanta / a Múltat és Jövendőt / megdermedtem és megroggyantam” 4. (201.) Ezt a leszállított, nivellált értékállapotot mutatja a tizenegyedik hármas sor „1-gy kórházbüfé vitrinébe égek / vak mignonok közt / E.-papírra s jégkrémre várva” 11. (174.) A kirakatüvegen tükröződő arc más a mignonok „közé” kerülésével igazi vizuális érzékszalódás, melyhez a „vak mignon” megszemélyesítés a visszanézés hiányát, a magányt kapcsolja, míg az égek metafora a vécépapírra várakozás konkrét helyzetében a szellemi aktivitás értelmetlenségét jelenti.

A harang-kép „nyelv lóbál” metaforájában a nyelv konkrét is, illetve a „legegyetemesebb emberi jelrendszer” értelmében az alkotás belső kényszerének való kiszolgáltatottságot is kifejezi összetett képben: „Engem a nyelv a számba lóbál / [...] / veri az elmém minden szónál” 5. (146.) Ugyancsak az alkotás kényszere és értelmetlensége fejeződik ki a groteszk ceruza nyálazás gesztusával történő leértékelésében Radnóti eklogájának képei közé illesztve: „az örökíró kicsi nyál / belemártja ír egy verset / mér a költő miccsinál?” 10. (169.) A szálllok, szabadság, szerelem, számban négyes alliteráció a Petőfi-epigramma értékeihez rendeli a kórházi környezet elemeit, az értékeket leszállítva a kóla ízével azonosítva: „szálllok szinte a Pizsamában / Szabadcság Szerelem a számban / mikor Cólával jólakom” 12. (141.) A „mint Traubis rekeszek / zörög az ideges világűr” 13. (211.) József Attila-i elvont megszemélyesítés (zörög az ideges világűr) fogalmi

része konkrét, valóságos, közeli, amire mintegy dialogikus választ ad a praktikus zárlat: „ez az enyém és amit megeszek”

A Parti Nagy Lajos-képeket egyrészt érték szempontjából lehet összehasonlítani a *Hajnali részegség* képeivel, másrészt pedig a képiség modelljével. A *Hajnali részegség*ben egyértelműen szétválík a pozitív és a negatív érték, lent-fent, föld-ég ellentétben a descartes-i dualisztikus világképen belül maradva. A Parti Nagy-szöveg groteszkje az értékviszonylagosságban áll: a pozitív és negatív érték egyszerre, egymásba mosódva, heterogenitásában szerepel. Ezzel összefüggésben a *Hajnali részegség* alapvetően allegorikus, ahogy a bál-kép mindegyik eleme megfeleltethető valamilyen reális konkrétumnak, és az egész látomás példázatos betét az eszmélés gondolatmenetében. A *DumpEndre-töredékek* esetében viszont szimbolikus, de a képjelentések széttartóak, sőt épp a szétszórást, decentralitás létélményét fejezik ki egzisztenciális síkon, míg a bál allegóriája abba a szimbolista világképbe tartozik, mely szerint nagy narratíva van, csak titok, melyről néha, a megvilágosodás pillanataiban lebben fel Mája fátyla.

Parti Nagynál pedig épp a „ringyó”-ság transzparensse tétele a hitelesség, önazonosság forrása. Nem akar több lenni, mint szöveg: hétköznapi valóságbeli szövegelés, enyhíteni, zsongítani azt játékkal, humorral. Nem állít többet magáról, mint hogy emberi szükséglet a beszéd („engem a nyelv a számba lóbál”). Ezzel szemben a *Hajnali részegség* az írói személyiség élményének hitelességével érvel. Ez ahhoz a hagyományos esztétikához, szépség-eszményhez kapcsolódik, ami már az antikvitásban megalapozta az európai zsidó-keresztény kultúrát. A *Hajnali részegség* klasszikus szépségideált képvisel, ezért szerepel ebben a konferenciasorozatban, mint a tizenkét legszebb magyar vers egyike. Ahogyan mások is beválogatták.²³ A posztmodern már nem gondolkodik ebben a szép-rút-dichotómiában. E szerint nem szép²⁴ sem Parti

²³ *A teremtmények arca, A huszadik század legszebb magyar versei, A Korunk anekdója*, szerk. BALÁZS Imre József, KÁNTOR Lajos, Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, 2002.

²⁴ Vö.: „A képnek azonban van egy új eleme: az ítélkezés. Páris annak adja az almát, akit a legszebbnek talál. Így a Szépség versengés tárgyává válik. (Páris ítéletéből lettek a mai szépségversenyek.) Akiket az ítélet nem nyilvánít szépnek,

Nagy szövege, sem Banga rajza, de minőség. Inkább mint tárgy szép a művészkönyv: pragmatikusan, az eladhatóságot illetően. Ezt megvetni az elit értelmiségnek nem érdemes, hiszen őszintén szólva nekik szóló unikum, kis példányszámú könyvritkaság, melynek külső bája nem koherens a tartalmával üdítően groteszk módon, magát a kulturális fogyasztást gúnyolva ki, pirítva rá, ébresztve rá erre az elefántcsonttoronyban köldöknéző attitűdre. Bátor és szimpatikusan avantgárd²⁵ gesztus volt ez a gerillaakció: könyvbemutató keretében eladni a kereskedelmi forgalomba nem hozott számozott példányokat. „Nesze semmi, fogd meg jól.”

Mégis, hogyan értelmezzük a *DumpEndre-töredékeket*, ha egyszer nem szól semmiről, mégis befogadó szükséglet az értelmezés? Azt már az egzisztencializmussal egyidős klasszikus modern óta tudjuk, hogy milyen semmis az egész élet, hétköznapiság, a könyvkiadást is beleértve. Az urna vendégének lenni: mintha nem is élnénk, olyan az életünk. Kiábrándult, pesszimista üzenet ez, mégis humor, életöröm árad megformáltságának negatív lenyomatából. A mimetikus felismerés sikerélményét juttatja a befogadónak a vendéglét felidézése: „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam.” Amiről ugyan már az eredetszöveg is azt mondja, hogy „tudom, hogy nincsen mibe hinnem”. Ugyanaz a mégis-magatartás az egész alkotási folyamatra vonatkozik, ez a nyugatos első nemzedék attitűdje, az értékörzés. A klasszikus modern hisz a mű megtartó erejében, a szerkezetben, a struktúrában. Ha minden egész eltörött is, a vers kerek egészet, teljességet tud teremteni. A késő modern megkérdőjelezi a nyelvet, a valóságot, a szubjektum végső entitásait, ontológiai kételye fo-

azok *nem szépek*, akik pedig megérdemlik, elnyerik a díjat. A díj szükségszerűen a bíró tulajdona, vagyis ő rendelkezik vele.” (John BERGER, *Mindennapi képeink*, Bp., Corvina, 1990, 54.)

²⁵ Egyet értünk Payer Imrével abban, ahogy Tandorival és Kovács András Ferencsel szembeállítva határozza meg Parti Nagy viszonyát a Nyugathoz és az avantgárdhoz: „Parti Nagy Lajos pedig mintha a neo- és klasszikus avantgárd szemléletét »oltaná be« poszt-nyugatos metrikával, akusztikával. A posztmodern az ő esetében [...] posztavantgárd is egyben.” (PAYER Imre, *A rontott újrírás poétikája Parti Nagy Lajos költészetében = Tükördara. Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról, drámájáról*, szerk. NÉMETH Zoltán, Bp., Kijarat, 2008, 59–60.)

galmazódik meg a dialogikus szerkezetben, amely azonban még mindig összetartja a széttartó, szétszóródó kérdéseket a beszédhelyzet narratív keretével²⁶. Erre tökéletes példa az *Esti Kornél*-novelláskötet, regény vagy elbeszélésciklus (hallottuk Szegedy-Maszák tanár úr előadásában, hogy nemcsak műfajelméleti a kérdés az elbeszélésfűzér versus regény vitában, hanem filológiai is).

A „laikus” olvasó azt mondja a szövegelvű magyar posztmodernre a hetvenes évekből, hogy „Nincs benne élet. Nem lettem tőle több, hogy elolvastam.” Ez meg a posztmodern kilencvenes évekbeli átlendülésével a történetmondás felé csak a hétköznapi élet, semmi. Feltehetjük a kérdést, milyen az, amikor eltűnik a Semmi? Amikor marad a semmi kis s-sel, megfosztva transzcendens megemeltségétől. Ilyenkor a mű lesz az élet. Autentikus szöveglétmód állandó keletkezésben. A szöveg szöveg marad, nem áll mögötte valóság, egy ember, aki mondja, gondolja, érzi, átéli, rájön. Parti Nagy életművében a szövegek mögött álló szövegeket a megkonstruált személyiségek szerialitása hozza egymással bonyolult játékba. De ezek a személyiségek inkább csak tulajdonnevek, átlátszóak: nem koherens az utalásrendszer, sem az intertextusok²⁷, sem a nevekhez²⁸ kapcsolódó jelentésmezők. Nem mű, nem Irodalom, hanem félreismerhetetlen Parti Nagy-szöveg. Dumpf Endre pedig pont olyan, mint Pom-Pom.

²⁶ Igazságtalanság volna elhallgatni a *Hajnali részegség* önreflexivitásának tényét ezzel kapcsolatban, ami valóban remekművé avatja. „Egy harmadik szinten a vers mintegy önmagába fordul, hiszen a »boldogságtól föl-fölkiabáltam [...] Egyszerre szóltam: [...] dalolni kezdtem akkor az azúrnak« szavak arra emlékeztetnek: költemény beszéd a beszédben és a beszédről.” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 412.)

²⁷ Súlyosan nem értünk egyet, hogy ezzel külső ironiát gyakorolna a szerző szereplője fölött, az olvasóval összekacsintva, ahogyan azt Németh Zoltán monográfiáját kritizálják. Németh-tel viszont egyetértünk, hogy ez a nyelv működésének mintegy önállósá válását reprezentálja. Nyilván a fiktív szerző nem tudja az idézet forrását, csak használja mint szállóigét. És nyilván gazdagabb az utaláskészlet, mint amit ismerhet egy dilettáns költő, ez a valódi szerzőre utal. BEDECS László, *A közhely színváltása – Parti Nagy Lajos prózájáról*, Kalligram, 2007/12, 65.

²⁸ Virág Rudi a 110., Virágos Mihály a 111. az *Őslógiai gyakorlatok*ban még az önálló szövegletre kelő Dumpf Endrén kívül.

A „SZERELMETESEN TÁRGYSZERŰ” (TANDORI DEZSŐ) HAJNALI RÉSZEGSÉG

Tandori Dezső a *Hajnali részegséget* gimnazista korában betéve tudta, s kis híján ma is, tehát a *Költészetregény* írásának idején, 2000-ben, tudta még; azt írja Tandori *Költészetregénye* *A magyar irodalom legszebb verssora* címet viselő V. alfejezetében, hogy „Józan ésszel ilyen leg-ügyekbe nem megyünk, s utólag is tetőjáró szédület fog el, ha belegondolok, hogyan merészeltem...” Mégis, merészelte. A magyar irodalom legszebb verssorának lelőhelye *A bús férfi panasza*iban a *New York, te kávéház...* címkezdetű rész, és így hangzik: „E nyári koraestén, hogy még mind vacsoráznak...” Azután körülményesen, sok nevet említve, egy-két életrajzi adatot is hozzáadva elmondja, miért éppen ez a magyar irodalom legszebb verssora, holott a legszebb verssorral szemben is vannak kifogásai: „Kosztolányi se tartja be a pontos metrumot”, mondja, majd megindokolja, „Még az én legszebb-soromban sem, mely rögtön a vers ötödikje: 'koraésén' lenne például korrekt a 'koraestén' helyett”, de nyomban hozzáteszi: „Ám ettől lesz épp oly ámorítóan (nem tudom, mi e szó, én képeztem egyenest e célra) álmos, ormóttanul ábrándos, szerelmetesen tárgyszerű a sor. Vonszolódik, mint ő, a koldus, ki visszatér, kifosztva, ifjúságából kiforgatva, tétkozló.”

Nem az „ámorítóan” Tandori képezte új szó végett idéztem az esszéző költő mondatait, bár ettől a szótól kezdődően is el lehet indulni a *Hajnali részegség* felé, hiszen az egész vers olyan „ámorítóan” tárgyszerű, mint a Tandori által idézett legszebb-sor, hanem a mondatvégi minősítések végett, hiszen a *Hajnali részegség* is „álmos, ormóttanul ábrándos, szerelmetesen tárgyszerű”. Ha most sorra vesszük e minősítéseket, azt, hogy „álmos”, nyilván már a vers címében szereplő napszak neve miatt is feltételezni lehet az álmoasságot, hiszen abbahagyta a munkát, kifáradt, zakatol benne az írógép, a fekete, a cigaretták, mégsem tud el-

aludni, aztán az „ormótlanul ábrándos” is pontos leírása a megszólalás helyzetének, „ormótlan”, más szóval idomtalan, tehát alakatlanul nagy, óriás, csak képzeletben lehet átfogni, mint a hajnali égboltot, ahol majd az égi bál zajlik, illetve fejeződik be, és „ábrándos” is, mert már maga a verset indító majdnem egészében köznyelvi megszólítás is, aztán az egész földi és égi látomás ábrándkép, csak azért van, mert mondható, s végül „szerelmetalesen tárgyyszerű”, ami az egész *Hajnali részegség* definíciója, olyan világos és egyértelmű, mint egy matematikai képlet és valamely vegytani modell. „Szerelmetalesen”, mert, ki is a megszólított a vers élén, ki az a barát, aki többször megszólíttatik a versben... Nyilván valaki, aki távol van, aki itt lehetne, de nincs itt, aki csak a képzeletben létezik, legfeljebb álomkép, távoli s már elfeledett ismerős, akinek arcéle eme hajnal részegítő pillanatában egész valójában tűnik fel... A barát megszólítása önmegszólításnak aligha vehető, hiszen nem egy létező, vagy csak a nyelvben teremtett harmadik személlyel azonosulva, azt mint önmagát megszólítva szólal meg a vers. Pontosan meghatározott beszédhelyzet: a beszélő megszólít valakit, s ebben van valami prózai, hiszen a helyzet elbeszélői szituációnak és nézőpontnak is vehető. Valaki valakinek elmond a versben egy történetet, s ez a történet egészében alá van aknázva rejtett robbanószerkezetekkel. Az egész vers megértése ezeknek a robbanószerkezeteknek a feltárásán múlik. Például annak feltárásán, ki is a megszólított barát. Közeli lehet, hiszen nem akármilyen órában, nem akármilyen élethelyzetben szólíttatik meg, vagy ellenkezőleg, éppen azért távoli és idegen, mert az ismeretlennek, az idegennek többet lehet elárulni, mint valamely közeli ismerősnek.

De a „szerelmetalesen” szó alakja is sokat mond. „Szerelmetalesen” helyett a „szerelmetalesen” valamennyire távolságtartó, már amennyire Tandori távolságot tud tartani Kosztolányitól, akár az is mondható, hogy valamennyi irónia is benne foglaltatik a szóban, s van is abban irónia, ahogyan a *Hajnali részegségről* Tandori itt beszél, mondván „Mekkorákat porszívóztam rá, segítve anyámnak.” És hogy „tárgyszerű”, ahhoz meg nem is nagyon kell kommentárt fűzni, hiszen Kosztolányi egész költészetében, nem-

csak az itt szóba hozott versekben, a képek, Kosztolányi egész költészetén át vonuló motívumsorok, a látomások és álmokképek, az emlékek és képzeletek tárgyszerűsége meghatározó jelentőségű.

S van még valami, amiért érdemes odafordulni a *Költészetregény* V. alfejezetéhez. Itt jegyzi meg Tandori, hogy felrótták neki, „mulatva”, miért csak Kosztolányit bírálta meg *A zsalu sarokvasa* című kötetében. „Mert csak őt mertem”, írja most, majd hozzáteszi, „Olyan állagos. Kiállja.” Valami hasonlót mond az említett tanulmánykötet élén álló *Kosztolányi-kettőshangok* című írásában: Kosztolányi „A legdemokratikusabb költőnk, mert a legőszintebben kifogásolható. Nem üt vissza.” Mit kifogásol Kosztolányiban Tandori Dezső, különös tekintettel a tanulmány végén álló hosszú *Hajnali részegség*-elemzésben? Nagyon sok mindent kifogásol. Már az első sorát is a versnek – „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád” – modorosnak tartja és méltatlannak a „révült folytatáshoz”. De a bírálatot nyomban vissza is vonja, mert szerinte egy sor, amely „mintha mesterkéltnak lenné, kiüt környezetéből, mindent drámaivá tesz: *Az, amit írtam, lázasan meredt rám.*” Aztán szóba hozza a következő sorok modorosságait és henyeségeit, a csevegő hangnemet, a körülményeskedést, amely azonban „lenyűgöz”. A harmadik versszak ablakjelenetét dicséri, de a rímeket nem tartja túl igényeseknek, túl keresetteknek tartja őket, sőt a *Budapesten* rímet, „mely egy lejáratott, gyenge *ide estem*-et zár” egészen közhelyszerűnek veszi. Folytatni lehetne kifogásainak felsorolását, ám minden kifogáshoz nyomban hozzáteszi az ellenpontot is, a kifogásokhoz rendre odaírja a helyesbítést is. Az égi bál verssorait így jellemzi: „S ahogy a következőkben Kosztolányi *a boldogságtól föl-fölkiabál* (Kazinczyt idézve!), s mit kiált? Annyit, annyit csupán, hogy *az égbe bál van* (az égből), de nagyon fontos az ismétlés: *minden este bál van*; s hogy miféle titkok értelme *világol* föl benne? Nem nagyon értjük, s hogy – így kifejezve! – mért oly nagy és fontos dolog ez.” A mondatba ékelte felkiáltójeles „így kifejezve!” mondarészre kell odafigyelni, hiszen Tandori egész *Hajnali részegség*-elemzése a kifejezésre összpontosít, a Kosztolányi-vers kifejezésszintjeit bírálja, ezért beszél modorosságról, henyeségről, töltelékanyagról, de mindennek a magyaráza-

tát is megadja a „kettőshangok” egyik titkát tárva fel, azt, „hogymilyen sokáig élhetünk valami csekélyebb dolog bűvöletében, s akkor, már-már későn megpillantjuk a másik változatot! Ez egy nagy magyar vers, egy közép-európai vers; és teljesen mindegy, hogy a bálkép túlságosan tündéri, híg stb. (ahogymilyen sokan megállapították, s magam is elhittem, hittem)”. Ez az „elhittem, hittem” múlt idő mintha mindent megfordítana. A múltban hitte, amit sokan megállapítottak, most azonban, amikor a versről beszél, már nem hiszi, pedig mondja a kifogásokat hosszan, de ezekkel együtt „nagy magyar vers”-nek tartja a *Hajnali részegséget*. S ezen felül még „közép-európai”-nak is. „Magyar” és „közép-európai” a *Hajnali részegség* Tandori Dezső szerint, és ezzel a vers geopoétikai értelmezését kezdeményezi. Azon kívül, hogy jelentésszintjeire más Kosztolányi-verseket is ráír, azon kívül, hogy elhelyezi a helyét az életmű egészében, sőt azon kívül, hogy végül magáról beszél többes számban, hogy „nem bírnánk meglenni többé nélküle”, teresíti a verset, elhelyezi időben és térben, mint-hogy a „magyar” és a „közép-európai” egyszerre földi és égi is, referencia és fikció is. A kifogások egész sora ellenére a *Hajnali részegség* Tandori-féle szinte sorról sorra, de mindenképpen szakaszról szakaszra haladó elemzése magasba emeli a verset, a „legszébb”-nek tartja, ahogyan a New York kávéház-vers ötödik sorát a magyar irodalom legszebb verssorának.

S ebben nincs egyedül. Tandori Dezső azt mondja el a *Hajnali részegségről*, amit, ha nem is ilyen elemzések formájában, Kosztolányi kortársai és a későbbi költők is elmondtak már. „Egész életműve mintha csak előkészület lett volna arra a néhány utolsó versére, amelyben ez a gondolat megéri és kiteljesedik: a halál gondolata. Imádtá az életet minden kis jelenségében, minden legapróbb borzongásában; ezeken kívül csak a Semmit hitte” – írta a költőársat búcsúztató *Kosztolányi* című írásában Babits Mihály, majd ezzel a mondattal fejezi be az írást: „Utolsó versei, melyek a magyar költészet legszebbjeihez sorakoznak, mindenkinek a saját haláláról énekelnek.” Füst Milán *A neveléséről* szóló emlékeztetését Kosztolányi Dezsőre ezekkel a szavakkal fejezi be: „...élete vége felé olyan szép verseket írt, amelyek csak a magyar nyelvvel múl-

hatnak el.” És hogy világos legyen, és hogy a halálról éneklő legszembekhez tartozó versekről meg az élete vége felé írott „szép versekről” szóló mondatok ne okozzanak félreértést, álljon itt egy részlet Füst Milán emlékezéséből: „Hogy nem szenvedheti ő a sopánkodást, nem, nem, ő megveti. Vagyis az ember ne panaszkodjék az élet kegyetlenségéről, követelvén, hogy az igazodjék a kívánságai után, hanem igyekezzék az életet megismerni minden bonyolultságával és iszonyatával együtt, és tanuljon megállni benne. Illetve, még ez sem elég. Tanulja meg szeretni és minden körülmények között gyönyörködni benne.” A *Hajnali részegség* bár a „saját halál”-ról szól, mindenki „saját halálá”-ról, nem sopánkodik, nem perlekedik a halállal, hanem megismer valamit, a bonyolultat és az iszonyatost, s ezt úgy teszi, hogy „a jaira csap a legszebb / rímmel”. S egészen hasonlóan mond Karinthy Frigyes az ötvenéves Kosztolányit köszöntő írásában a Nyugat folyóiratban 1935 áprilisában: „Mert mégis, és hiába, hiába hirdeti magáról, pogány anyagszerelmében, ez a nagy művész, az ötvenéves, ereje teljében pompázó Kosztolányi, hogy élete, munkája, hatása semmi mást, semmi többet nem jelent az életek és sorsok és példázatok történetében, mint anyagával harcoló mesterséget, egy kimért ütemet, születés és halál cezúrája között.” Karinthy mondata akár mottója is lehetne Tandori Dezső *Hajnali részegség*-elemzésének, hiszen ebből a mondatból is az a kettőshang hallatszik ki, amelyről Tandori beszél, a „kimért ütem”-ről „születés és halál cezúrája között”. S szó van Karinthy-nál a „pogány anyagszerelem”-ről, aminek nyilván csak másik neve a Tandorinál megjelenő „szerelmetesen tárgyyszerű”.

Ide tartozik a *Hajnali részegséggel* együtt az 1935-ös *Számadás*-kötetben közzétett *Negyven pillanatkép* első, *Vers* címet viselő háromsorosa: „Sár és virág, kavargó semmiség, / de hirtelen, mint villám, hogyha lobban – / két sor között – kinyíl nekünk az Ég.” A „két sor” akár a születés és a halál kettősségeként is érthető, a „kinyíl nekünk az Ég” ama cezúrának tekinthető születés és halál között, amiről Karinthy beszél. És ez így együtt ad kulcsot a *Hajnali részegség*hez, az élet és a halál, a fent és a lent, a földi és az égi kettőshangjának harmonikus elrendezéséhez. A verset Kosztolá-

nyi valóban harmonikusra rendezte, nem az égi és a földi ellentét élezte ki, megtehetette volna, van, aki így érti a verset, és még csak nem is téved, hanem a kettőt hangolta össze ebben a nagy „közép-európai” versben. De meg kell állni egy pillanatra a háromsorosban rímhelyzetbe hozott, verszáró és nagy kezdőbetűvel írott „Ég” szónál is, mert éppen ez a sokféle poétikai helyzetbe hozott szó jelzi előre a *Hajnali részegség* égi látomását; mint a villám „lobban”-t bele a hajnalba az égi bál.

Nemes Nagy Ágnes a *Boldog, szomorú dal* elemzésében beszél Kosztolányi „tárgylistájáról”, ami megint csak másik neve a Karinthy-nál szóba hozott „anyagszerelem”-nek és a Tandorinál emlegetett „tárgyszerű”-nek, ami Kosztolányi egész költészetének, de különösképpen a kései verseknek meghatározó tényezője. A *Hajnali részegség* tárgyvilágát, az elérhető, a tapintható, a megfogható tárgyak sokaságát érzékeljük, mégpedig nemcsak a gyerekkort is szóba hozó földi világban, hanem az égi bál megjelenítésében is. Valamennyire egymásba is ékelődik e különböző előjelű tárgyak világa; az égben is, „amikor már vége van a bálnak, / s a kapusok kocsiként kiabálnak”, búcsúznak a vendégek, csipkefátyol, pazar belépő, ékkő, majd fejk és a „vad paripáknak” is a „patkójuk fölsziporkáz”. Mint a földön, tehetjük hozzá, holott a földön „a cipőjük, a ruhájuk” mellett „szobába zárva, mint dobozba” alszanak az emberek.

Mindebből Lator László a Kosztolányi-versek változatlan melodikusságát hallja ki: azt mondja, „bármennyire változott is, az ő költészetében [...] nagyon erősen hallik a kezdettől fogva változatlan, az egymástól elütő versszakokban is töretlenül zengő dalam.” Az „édes-keserű tenor” hangját hallja Lator, „a túl édes, hogy ne mondjam: szirupos szomorúságot kedvtelve ízlelgető, a halállal borzongva és andalogva játszó” tenor hangját. Egész költészetében ez a hang, hangszín és dallam hallatszik, és ott van Lator szerint „a *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi ábitat* tágasan tündöklő tereiben” is. Éppen a jól kivehető tágas terek végett mondhatta Tandori Kosztolányi versét közép-európainak. Két sor, két ütem, két rím között „kinyílt az Ég”, és az így tündöklő térben ér véget az égi bál. Mert hajnal van, és hajnalban az angya-

lok hazamennek. Az angyal-kép a gyerekkort idéző szakaszban ékelődik a vers hangfekvésébe, akkor, amikor „úgy rémlett, egy szárny suhant felettem”. De Lator azt is mondja, hogy „Kosztolányi mondatai valószínűtlenül közel állnak a természetes köznapi beszédhez. Pontosabban: a magyar nyelv természetes tagolását, súlyelosztását, lélegzetét követik.” Tegyük hozzá, nemcsak a verset indító köznapi megszólításban, hanem az egész versen át éppen ez a különös zeneiségű, távolabbi és közelebbi tereket megnyitó, a sorok szótagszámától függetlenül rímelő, rímelhelyezésében következtelen mondat a vers építőeleme; azért „mondható” vers a *Hajnali részegség*, mert mondatai „valószínűtlenül” közel állnak a magyar mondat természetes tagolásához – és éppen ezért olyan megrázó is a vers; „túl édes”-nek olvasható ritmusképe a halált, a nagy kezdőbetűvel írott Semmit szólítja meg.

S az sem múlt a véletlen, hogy Borbély Szilárd a *Halotti pompa* Második könyvének *A számítógép esete* címet viselő XXXV. szonettjében a szorosan egymáshoz tartozó *Ha negyvenéves...* címkezdetű verset és a *Hajnali részegséget* egybeolvassa:

Vannak azok a pillanatok este, amikor
az ember fáradt már bármit csinálni.
Csak ül csendben. Még nem álmos, de
nem is friss. Olvas néhány Kosztolányi

sort lélekről, ősről, titokzatos megállókról,
elmúló időről. Mert az idő is olyan, mint
az élet: csupán a testen hagy nyomot.
A tudatban, a lélekben vagy a nyelv

viszonyrendszerében. Nem is tudom. Valaki
kinéz az ablakon, hogy a távoli csillagok
vajon mit csinálnak. Elgondolkodik azon,

hogy a föld és a csillagok közt élt ő. Fél
elaludni. Mint a gyerek este, kifogást
keres. Amíg táncol a képernyőkímélő.

Kétségtelen, hogy Borbély Szilárd szonettjében a *Ha negyvenéves...* és a *Hajnali részegség* képei jelennek meg, de megjelenik a

Kosztolányi-féle talán „túl édes” dallamvilág is, függetlenül a vers majdnem véletlenszerű rímelésétől, de hát a *Hajnali részegség* rímtechnikáját sem a következetesség jellemzi, sokkal inkább a beszédszerűség. Borbély Szilárd szonettje ott rímel, ahol a nyelv előhossa, ezért szól a nyelv viszonyrendszeréről, Kosztolányi pedig a mondat lélegzetét hallgatva hozza fel a Tandori által itt-ott kifogásolt rímeket. De egy magasabb szinten is kötődik Borbély Szilárd verse Kosztolányi verseihez. Kosztolányi itt szóba-hozott verseinek közvetlenül nem tárgya maga a vers, közvetetten azonban mindkét vers, a *Ha negyvenéves...* és a *Hajnali részegség* is közeli kapcsolatban van *A vad kovács* címet viselő verssel, a „sötét pörölyvel” döngölő „szenvedés” „kormos dalá”-val, azzal is, hogy „fájni így és várni, lenni”, meg a vers zárósoraival: „verj, vad kovács, világfutóvá, / érzéstelenné és meredtté, / tökéletessé és tudóvá, / kemény, fájdalmas műremekké.” A „műremek” a szenvedésből következik, a szenvedés a „vad kovács”, ám ez egyúttal a „lenni” is, a létezés magára ismerése. Ebből a nézőpontból olvasható a *Hajnali részegség* versként a versről, ahogyan majd a kései utód, Borbély Szilárd verse is magát a verset, ezzel együtt a vershagyomány kitüntetett helyét faggatja. A Kosztolányihoz és Kosztolányi nyomán a Füst Milán-os kozmikus kérdésfelvetés valójában a versre való rákérdezés. Borbélynál visszavággyódás a posztmodern kegyetlen nyelvéből a modernség még elviselhető nyelvébe. A kietlen kultúra és a gyilkos jelen senkiföldjéből a „föld és a csillagok” közé, ahol „élt ő”, és most „fél elaludni”, „kifogást keres”. Tisztelegés Borbély Szilárd szonettje a Kosztolányi-versek poétikája előtt. Emlékezés a halálról legtöbbet tudó Kosztolányi-versekre, a késeikre, a magyar költészetnek a vad kovács pörölyével kikalapált műremekeire.

A *Hajnali részegség* utóéletének egy-két állomására figyelmeztet ez az előadás, mégpedig költők, régiek és újak, megszólalásaiból kifejezhető életrajzára egy versnek. Másként olvassák ugyanezt a verset a költészet szakértői, Szauder József a motívumok sorát tárva fel, Kis Ferenc a vers életrajzi és társadalmi, nem utolsósorban poétikai hátterét vizsgálva, Király István is hasonlóan, Bori Imre pedig Kosztolányi Goethe *Faust*-ja második részéből

készült mintegy háromszázötven sornyi fordításának tapasztalátára hivatkozva meg a Kosztolányi–Kant-párhuzamot említve mondja a verset Kosztolányi „goethei” „világversé”-nek, amelyben, a hajnali pillanatban, „helyreáll az én és a világ oly régen megszűnt egysége a hétköznapi élet kicsinyességet sugalló képei-nek és a természeti lét nagyszerűségei látványának két pólusa között.” Beteljesül tehát „a jajra csap a legszebb / rímmel” poétikai programja.

Mezősi Miklós

BÁL VAN

Én most bálba indulok.
Egyet jól tudok – hogy bál van,
ilyenkor is, nemcsak nyárban.

Tavaszi bál szórja szerte
negyvenkilenc évem este
döbben és a szívem fúrja
pattan rezeg reszket húrja
cigány húzza szívet vájja
sír a zene lesik-várják
szomjas ajkak csókok árját

Elmondtam ezt lehet unod
ez izgatja szívem tudod
nem a kávé nem a dohány
ragyog puhán a sok leány

Kora hajnal még az éjjel
alig hasad szörnyű kéjjel
nap és éjjel furcsa széllel
mind a kettő félig éber
ölik egymást szerte-széjjel

Elhiszed-e hogy e varázs
mármint a bál akár a parázs
izzik villog s lángba fúl
szavunk vérünk dalra gyúl

Elmondtam én neked már nem is egyszer
ha dúdolásom nem untat még s nem is heccel
nem más ez mint finom parázs

mi fűti fagybaválni kész velőm
s kihűlését kitolja és a hűdést
mint megrakott tűz úgy feloldja

De mennem kell most már a bálba
szívem döbbent kába izgatással
nő és aláhull akár a víz a kútból
hogyma szökik fürge áldomással

Én bálba indulok hamar.
Ünnep áll és bál az égbe'-földön
minden éjszakában – és pazar.

De nappal is szeretnék egy kicsit...

És

Boldog Zoltán

KIHEZ BESZÉL EZ A KÖLTŐ?

Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségének* ajánlva

Kihez beszél ez a faszi, kérdezi a gyerek, miközben apja éppen ébredszik a szemközti heverőn, kezeit úgy emelve a magasba, mintha utat mutatna a nem kívánatos vendégeknek.

Fiam, ne beszélj így, ne faszizz, mondd azt helyette, hogy úr vagy úriember, másrészt meg nem mindegy, hogy kihez beszél, a gond, hogy hangosan, felébresztve téged, te meg engem, és már vitatkozunk is, hogy kihez beszél ez a faszi, pedig piszok fáradt vagyok, és még csak hajnali négy. Mellesleg már elhallgatott, biztosan részeg vagy ilyesmi, aludjál tovább, ahogy én.

Kihez beszél ez a faszi, kérdezi a gyerek, már csak magában, félve a választól, hogy a faszi az ablakban, akit apja pár szóval így elintézett, rájött valami titokra, a lehető legegyszerűbbre, és mondja a nagy rejtélyeket, mert nem tud aludni, vagy eszében sincs, helyette verset ír, pihenésképp, nem munka az, mint az újságírás, ahogy ezt apja mindig bizonygatja neki. A költőknek kell a meló, mert éhen döglénének a metaforáikkal, mondja este részegen, hazamászva a szerkesztőségéből, leadva a másnapi cikkeket. A költő nem ad a lapra, csak összezsapja a tárcát, hogy elkávézhassa a Centrálban, két-három sorra áldozva délutánját, amit másnap áthúz egy ugyanolyan kávéát iszogatva a megszokott ablak melletti székén.

Az a faszi márpedig beszél valakihez, azt mondja folyton, hogy „ismered a házam”, de honnan tudnám, hol van a fürdőszoba és a nappali, ha még azt sem értem, milyen az a költői kérdés, amiből a Centrálban napi hármat is áthúzogathat a szerencsésebbje.

A tanárnő szerint is beszél valakihez, mert különös betegségben szenved, úgy hívják: „agyvérszegénység”, de nappal jobb neki, mert akkor kialussza, így csak a szívét izgatja „negyven cigaretta”, amit nem vett meg korábban olcsóbban a feketézőktől. „Meg más egyéb is”, ami a tanárnő szerint ópium vagy füves cigi,

de lehet, hogy heroin, mert a faszi azzal alkotott maradandót. Elvonási tünetek, azt mondja, ezért nem tud aludni, és innen jönnek a látomások a titkokkal, meg innen a vendégség, melyet apám nem kedvel, aki kezeit a magasba emelve hajtja el őket, mert nem tudja, hogy a vendégek mi vagyunk. Ezt mondja a faszi.

Mást se tud az apám, mert azt hiszi, van itt valaki, aki felébresztett, miközben csak egy halott íróval beszélgetek, nem is vele igazából, csak ezzel a verssel, ami házi feladat, és nem unom annyira, mint a többit szoktam, pedig a faszi azt hiszi, mert úgy beremeg a hangja, amikor szól, hogy *elmondaná itt nekem, ha nem unnám*.

Ez a faszi itt egy részeg, aki nem tud nyugodni, bár a tanárnő szerint ezt sem gondolja komolyan, úgy, mint az apám szerint a tárcát, mert a költők még részek is tudnak olyan nagyon valószínűsége lenni, pláne nem hajnalban, ilyen súlyos betegséggel, mint az „agyvérszegénység”. Ezt mind megbeszéltük órán, csak az a kérdés hozzá, hogy kihez beszél ez a faszi, aki stíróli a szomszéd nőt az ablakból, és nem elég, hogy elvonási tünetei vannak, még a gyerekkorára is emlékezik, amiről meg folyton panaszkodott korábban. A lényeg, hogy nagyon drogos, verset ír pihenésképp, azt kérte tőle az orvos, valami rokona, aki novellákat meg anyagot is szerez, és ő is függő.

Ez is mutatja, hogy milyenek a költők, össze-vissza csaponganak, de azért ezen az égi báli bulin elgondolkodtam. Van is ez a szám, a *God is a DJ*, amit a tanárnő nem ismert, és lefordítottam neki, de mondta rögtön: ne beszéljek hülyeségeket, Isten nem egy lemezlovas, ő egy isten, és kész, én meg olyan hülye vagyok, hogy még ezt sem tudom megérteni. Szóval ezt akkor nem írom le, de szerintem Isten jó fej, mert minden este bulit rendez, és még taxit is hív mindenkinek. Isten egy rendes arc, ahogy apám mondaná: úriember.

A feladat meg az, hogy találjam ki: kihez beszél ez a faszi, nem az Isten, hanem ez a költő. De én csak azt látom, hogy hozám meg mindenkihez, aki sajnálja őt a betegségében, és együtt virraszt vele hajnali négykor, hogy jobban megértse az elvonási tüneteit. Még egy cigire is rágyújtottam. Nem akarja izgatni a szívem, mondjuk, nem is negyven, meg nem is az első. A más egyébbel nem próbálkoztam még, de most az extasy a menő,

mondjuk nem leszel tőle költő, vagy ha igen, arra sem emlékszel másnap, azt mondják. Azt pedig tutira nem tudod majd, kihez beszéltél, olyan leszel, mint ez a faszi, aki a házi feladat.

Kellene már írni valamit, mondjuk azt, hogy ez az ember őrült, mert nem kapott anyagot, de ezt már a tanárnő lelőtte, meg persze én is beszélek most itt magammal, és mégsem vagyok bekattanva. Dünnyögök a Wordnek, amit meg úgy töltöttem le torrenten, így a gondolataim se jogtiszták, hanem ilyen jogtisztátalanok. De nem baj, naplóm se volt soha, majd most lesz egy, de lehet, hogy ezt elküldöm levélben a Vandának, aki ötös magyarból, és kijavítja nekem legalább négyesre. Lehet, hogy a faszi is a füzetnek beszél, valami naplónak, és volt egy barátja, talán a függő uncsitesó, akinek elküldte levélben. Mondjuk ez nem egy rossz ötlet, ez egy önálló gondolat, ami mindjárt kettő, és már le is írtam. Szóval akkor ez egy ilyen ellopott levél, és a díler rokon meg ismeri a házat, és hiányzik a faszinak, aki megszólítja. Utána meg látomása lesz, és Istennel spanol. Annyira berág a rokonára, aki elhúzott a fenti buliba, ingyen taxival az Is-tenhez, hogy rendesen osztja mindkettőjüket. Ja, ez belefér.

Meg ott vannak, akik visszanéznak a bálból, szívatják szegényt, ott van fenn a régi család, és a faszi meg majd beleőrül, hogy velük lehessen, vagy csak irigykedik. Nekik dumálna végig? Most az anyám is bámulhat onnan fentről, és nézheti, ahogy írom a házi feladatot, és látja ezt a hajnali józanságot. Látja, ahogy a részeg apám helyett a Worddel beszélek, és ahogy megkérdem magamtól, hogy „csak most tűnik szemedbe ez az estély”. De majd küld egy taxit az anyám, mert ő egy úriasszony, aki nem szeret lábatlankodni a vendégségben, és rákot hazudva távozik. Nekem meg nincsenek ilyen hazugságaim, csak azt tudom, hogy ez a faszi nekem beszél, egyenesen az arcomba, és nem is ő az „agyvérszegény”, csak az apám és mindenki, aki alszik, de már hamarosan fel kell kelnie, mert hívok neki egy taxit, ami beviszi a munkahelyre vagy bárhova, hogy amíg ő egyre részegebbé válik, addig én józanabb lehessenek egy költő szavaitól, aki egyszer hajnalban elég élesen látta az életet – én meg most egy kicsit elálmosodtam.

Fenyő D. György

ÖTLETEK A *HAJNALI RÉSZEGSÉG* TANÍTÁSÁHOZ

A *Hajnali részegség* terjedelmében is, de gondolatilag is nagy a vers, azt érezhetjük, joggal, hogy néha túlságosan is nagy ahhoz, hogy átfoghassuk – tizennyolc éves fiatalokkal, egy, de legfeljebb másfél-két tanóra keretében. Minden ötlet, minden megközelítés részleges lehet tehát csak: egy út, egy ösvény, amely felvezet ugyan a hegy csúcsára, de egyikről sem látható be egészen a teljes hegyvonulat.

Éppen ezért nem teljes, koherens elemzéssémát próbáltam megfogalmazni előadásomban, csupán néhány ötletet a megközelítéshez, és ezek kapcsán megjegyzéseket az értelmezéshez. A tanártól további szűkítést igényel ez az ötletsor: minden megközelítés nem fér bele az iskolai tanításba, az egyes feladatok időnként kioltják vagy feleslegessé teszik egymást, az egyik kapcsán megolduló vita vagy beszélgetés előre semlegesít egy következő feladatot. Tehát: felhasználható feladatok következnek, de semmiképpen nem mind felhasználandóak.

1. *A cím megközelítése*

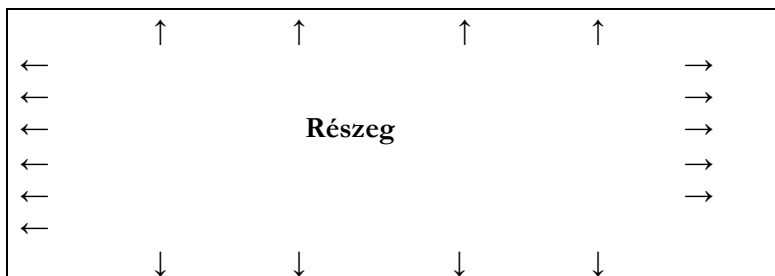
1/a) Címmeditáció pókhálóábra segítségével

Az elemzés kiindulópontja lehet a címről – vagy a vers valamely lényeges pontjáról – történő gondolkodás. Jelen versünkénél logikus feladat a címen elgondolkodni: nagyon erőteljes a cím, és azon belül is a „részegség” szó. Ha az iskolai szituációt ehhez hozzáképzeljük – vagyis hogy 17-18 év körüli fiatalokkal elemezzük a verset –, akkor még fontosabb elgondolkodni a cím tartalmán. Természetesen ennek a feladatnak csak akkor van értelme, ha a diákok még nem olvasták a művet, vagyis csak előzetes ráhangoló, bevezető, az olvasást megelőző feladatként.

A versbeli „részegség”-et több értelemben lehet és szokás érteni. Van utalás a szövegben arra is, hogy valamiféle alkohol vagy kábítószer okozta révületről lenne szó. Ennek ellenére azt gondolom, a vers értelmezésében a legkevésbé sem ez a jelentés az előrevivő vagy termékeny, mert ez a magyarázat az egész versbeli élményt egy módosult/módosított tudatállapot víziójává fokozza le.

Értelmezésemben azt képviselem, hogy az élmény okozta elragadtatásról szól a szöveg, hogy a „részegség” szónak elsősorban a „valamitől megrészegedni, valamitől extázisba kerülni, el-révülni, elvarázsolódn, elragadtatott állapotba kerülni” jelentései dominálnak. A szót köznapi értelemben valóban csak az alkohol okozta bódulat kifejezésére használjuk, de éppen ez a feladat vezetheti rá a gyerekeket arra, hogy a szónak létezik más jelentése is.

A feladathoz a következő ábrát adjuk:



Az ábrát a diákok először egyedül, önállóan töltsék ki, majd nagyon rövid, egy-két perces önálló munka után frontálisan (esetleg kb. négy fős csoportokban) beszéljék meg a megoldásokat.

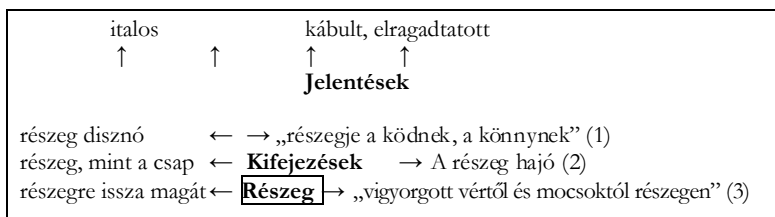
1/b) Irányított címmeditáció pókhálóábra segítségével

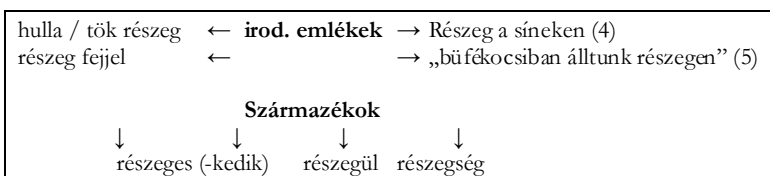
Az előző feladatot adhatjuk erősebben irányított, strukturáltabb formában. Azt mondhatjuk, hogy a rajz négy iránya négy különböző asszociációs irányt is jelöl: gyűjtsék össze, milyen jelentésekkel bír a szó, milyen kifejezésekben szokott szerepelni, milyen származékszavai vannak, és milyen irodalmi/kulturális/művészi emlékeket indít meg bennük.



A pókhálóábra módszere nem igényli, hogy meglegyen a jó megoldás, ennek ellenére egy lehetséges megoldást közlök alább, mert jó, ha a tanár felkészül arra, miket írhatnak a tanítványai, illetve esetleg egy-két nyelvi magyarázattal tovább is tudja lendíteni őket, elsősorban a vers megértése irányában.

A szövegasszociációk köre természetesen sokkal tágabb lehet, mint amit alább közlünk, de vélhetően az első két, esetleg három asszociáció eszébe fog jutni a tizenegyedikes diákoknak. (S ha nem ezek jutnak eszükbe, az sem baj.)





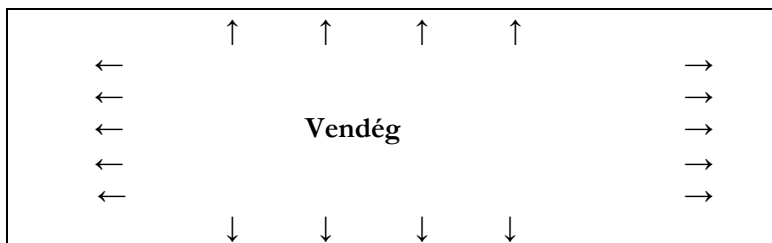
- Az irodalmi emlékek:

 - (1) Kosztolányi Dezső: *Boldog, szomorú dal*
 - (2) Rimbaud: *A részeg hajó*
 - (3) Radnóti Miklós: *Töredék*
 - (4) József Attila: *Részeg a síneken*
 - (5) Lovasi András (Kispál és a borz – Csík zenekar): *Csillag vagy fecske*

1/c) Szómeditáció pókhálóra segítségével

Bármilyen feladat megfogalmazásának kulcsa, hogy az adott szöveghez, az adott szöveg megértéséhez mennyiben visz közelebb. Van vers, amelynél érdemes címmeditációval kezdenünk az elemzést, és van olyan vers is, amelynél nem nyerünk vele semmit az adott vers megértésében. S ha asszociációs feladatot adunk, ugyanez a kérdés: azt a szót választjuk-e ki, amely valóban a versnek fontos szava, vagyis a vele való foglalkozás rávilágít-e valamire a versből, s amire rávilágít, az valóban lényeges pontja-e a szövegnek.

A *Hajnali részegség* esetében két olyan szót tudnék kiemelni a versből, amellyel való foglalkozást sokat hozzáad a vershez: az egyik a cím imént elemzett „részegség” szava, a másik a vers zárlatában szereplő „vendég”.



A „vendég” szóra érdemes szabadon asszociáltatni a gyerekeket (nem pedig irányított asszociációkat kérni, mint a fönti feladatban), mert nagyon gazdag az asszociációs mezője. Ilyen asszociációk lehetségesek – többek között természetesen: ideiglenes, vendéglátás, uzsonna, evés, átmenetiség, tisztelet, megbecsülés, oda nem tartozás, vendégbarátság, különleges, ünnep, stb.

Jó feladat lehet, ha az osztály egyik felének a „részeg”, másik felének a „vendég” szót adjuk, majd a pókhálóábrák egyéni kitöltése után kiscsoportokban megbeszélik a szavakat, kiegészítik saját ábráikat, és frontálisan már csak néhány kérdést beszélünk meg:

- mi az, amiért ez a két szó egy versbe kerülhet;
- milyen szó szerinti és milyen metaforikus jelentései vannak a két szónak;
- milyen vers feszülhet e kettő közé, ha az egyik a vers legelején, másik a legvégén található.

2. Nyelvészeti tudnivalók

A pókhálóábra alkalmas arra, hogy a gyerekek előzetes ismereteit előhozza, hogy saját asszociációikhoz hozzátegyék egymásét. Ám minden feladat után érdemes elmélyíteni mindazt, amit a diákok előhoznak. Jelen esetben azt javaslom, hogy a „részeg” szóhoz találatokat egészítsük ki nyelvészeti tudnivalókkal, elsősorban a szó etimológiájával.

A „részeg” szó írásban, nyelvelméletben vélhetően 1086-ban jelent meg először, talán tulajdonnévi használatban. Ezt követően 1380 körül találkozunk vele ismét, akkor már biztosan a „részeg” közszó szerepel. A szótő vélhetően finnugor vagy ugor eredetű. Ez a tő kapott később két képzőt, mégpedig a -sz gyakorisító igeképzőt, majd a -g névszóképzőt. A szó közeli rokona – figyelem, ezt az információt használhatjuk fel legközvetlenebbül a vers elemzésében! – a „révül” szónak.

Az etimológiai tudnivalók mellé odatehetjük a szó mondattani viselkedésének egy jellemzőjét, azt, hogy vonzatot kaphat: „részegnek lenni valamitől”, mondjuk. Ezt az információt is fel tudjuk használni annak megmutatásában, hogy megrészegülhet vala-

ki nemcsak az alkoholtól vagy a kábítószerrel, hanem valamilyen élménytől, például egy táncból, a szerelemtől, a sikertől, a vértől, vagy – jelen versünkben – valamely nagy lelki-szellemi élménytől.

3. Szakaszos felolvasás

A kifejeleti jóslat technikáját leginkább epikus művek esetében szokás használni, mégis úgy vélem, a *Hajnali részegség*nek van egy olyan pontja, ameddig érdemes felolvasni úgy, hogy a diákok nem ismerik a teljes verset. Vagyis ez a feladat is megelőzi a vers egészének felolvasását vagy elolvastatását, és az elvárásokkal, az elvárások létrejöttével, majd teljesülésével vagy nemteljesülésével, az így létrejövő feszültséggel foglalkozik. Ezt a feladatot adhatjuk az előző után is (vagyis a kétféle ráhangolás nem oltja ki egymást), mégsem gondolnám szerencsésnek, ha mindkettőt elvégeztetnénk. Elég egy, jól kiválasztott feladatot elvégeztetni, s ha az elég érdekes volt, a diákok már várni fogják a verset.

Ha tehát ezt választjuk ráhangoló feladatnak, akkor olvassuk fel a vers alábbi bevezetését, majd kérdezzük meg a diákokat:

- mi lesz az az élmény, amit a beszélő el akar mondani;
- mit lát az ablakon kinézve;
- tudjuk-e, ki a beszélő, ki a hallgató;
- vélhetően milyen hosszú lesz a vers;
- vélhetően milyen érzelmi állapotban szólal meg a beszélő;
- mit várunk ezek után: mi lesz a versben.

Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.
Mult éjszaka – háromkor – abbahagytam
a munkát.
Le is feküdtem. Ám a gép az agyban
zörgött tovább, kattogva-zúgva nagyban,
csak forgolódtam dühösen az ágyon,
nem jött az álom.
Hívtam pedig, így és úgy, balga szókkal,
százig olvasva s mérges altatókkal.

Az, amit írtam, lázasan meredt rám.
Izgatta szívem negyven cigarettám.
Meg más egyéb is. A fekete. Minden.
Hát fölkelek, nem bánom az egészet,
sétálgatok szobámba, le-föl, ingben,
köröttem a családi fészek,
a szájakon lágy, álombeli mézek
s amint botorkálok itt, mint a részeg,
az ablakon kinézek.

A feladat jól ráirányíthatja a figyelmet arra, hogy a szöveg egy hétköznapi élethelyzetből indul ki, egy könnyen elképzelhető, vélhetően sokak számára ismerős éjszakai helyzetből, majd innen lendül – fedezhetjük föl a későbbiekben együtt – egyre magasabbra.

4. Vers vagy próza – szövegátalakítás

A kreatív-produktív elemzési technikák egyike, hogy egy szövegről meg kell állapítani, hogy az verses vagy prózai szöveg lehet-e, és a döntésnek megfelelően tagolni kelljen a kapott részletet, mondattanilag értelmezni, esetleg központoszni vagy tördelni. Ez a feladat is meg kell hogy előzze a vers megismerését, de követheti az előző feladatot. Ebben az esetben az már nem igazi kérdés, hogy verses vagy prózai szöveget olvasunk-e, ám az komoly feladat, hogy ha versként olvassuk, akkor hol lehetnek a sor- és versszakhatárok, hogyan tördeljük a verset.

Azért az alábbi versszakot választottam, mert ez a vers indulati-érzelmi csúcspontja, s az elragadtatást a megállíthatatlan versbeszéd, a kanyargó enjambement-ok, a rapszodiához illően különböző hosszúságú sorok fejezik ki. Vagyis nem ad fogódzót sem egy szabályos versforma, sem egy rendezett rímszerkezet. Nem is lehet ugyanazt a tagolást kitalálni, ahogyan Kosztolányi a verset megalkotta – de ez nem is célja a feladatnak. Sokkal inkább azért érdemes elvégeztetni, hogy ráirányítsuk a figyelmet a

versbeszéd és a versforma összefüggésére, a rapszódia-műfaj és a formaválasztás kapcsolatára. Emellett e feladat elvégzése után, a vers egészének elolvasása során könnyen fölfedezik majd a diákok, hogy ez a vers legszabálytalanabb versszaka. Fel is tehetjük a kérdést: miért is éppen ez a versszak ilyen. Összevethetjük például más versszakokkal, és azt látjuk majd, hogy az összes többinél zaklatottabb, szabálytalanabb, átszellemültebb.

Egy csipkefátyol látszott, amint a távol homályból gyémántosan aláfol, egy messze kéklő, pazar belépő, melyet magára ölt egy drága, szép nő, és rajt egy ékkő behintve fénnel ezt a tiszta békét, a halovány ég túlvilági kékét, vagy tán egy angyal, aki szűzi szép mozdulattal csillogó fejékét hajába tűzi, és az álomnál csendesebben egy arra ringó könnyücske hintó mélyébe lebben, s tovább robog kacér mosollyal ebben, aztán amíg vad paripái futnak a farsangosan lángoló Tejutnak arany konfetti-záporába sok száz batár között, patkójuk fölsziporkáz.

5. A beszélő és a hallgató személyének, valamint a kommunikáció céljának tisztázása – egy táblázatot kitöltésének segítségével

A versbeli megszólalás helyzetének tisztázása az elemzés fontos lépése. Tegyük föl a kérdéssort:

- mit tudunk meg a versből a beszélőről (vagy egyszerűbben: ki a beszélő);
- mit tudunk a hallgatóról (vagy egyszerűbben: ki a hallgató);
- mi lehet a kommunikáció célja (vagy egyszerűbben: miért mondja a beszélő a szöveget);
- milyen helyzetben mondja/mondhatja.

Ezt a fenti szempontsort megbeszélhetjük irányított beszélgetéssel, frontálisan is. Talán hatékonyabb azonban, ha a gyerekek kapnak egy táblázatot, amelyet a kérdéssor elhangzása után nekik

kell kitölteniük. Dolgozhatnak egyénileg vagy párban, esetleg kisebb, 3-4 fős csoportokban is. Talán legbarátságosabb párban elvégezni a feladatot, mert akkor kihasználjuk a közös munka előnyeit, de nem kell átszervezni a munkát, könnyű lesz átállni más munkákra. Ez a feladat természetesen már előfeltételezi a vers egészének ismeretét.

Beszélő	Hallgató	A kommunikáció célja

Ha a gyerekek pontosan töltik ki a táblázatot, azt tapasztalják majd, hogy a beszélőről sokat megtudunk a versből (élethelyzetét, lakását, életkorát, idegállapotát stb.), a hallgatóról viszont lényegében semmit. A szöveg céljaként pedig megemlíthetjük a vallomást, a beszámolót (élménybeszámolót), esetleg az üzenet szövegtípusait (vagyis felfoghatjuk a verset mint vallomást, mint beszámolót/élménybeszámolót, esetleg mint ismeretlen célú üzenetet).

A megbeszélés során nem is kell az összes elemet ellenőriznünk. A táblázat kitöltése után az alábbi kérdéseket tenném föl anélkül, hogy az egyes elemeket külön-külön sorra vennénk:

– melyik oszlopba volt könnyű írni, hová találtak sok adatot – és miért;

– melyik oszlop maradt üresen – és miért, mi következik ebből;

– ki lehet ezek szerint a hallgató, ha ennyire nem tudunk meg róla semmit; konkrét személyt szólít meg a vers?; általában beszél, csak az elbeszélést megkönnyítendő használja a „barátom” megszólítást?; minden emberhez szól;

– személyes vagy személytelen a versbeli beszámoló;

– mi szól amellett, hogy vallomásként, hogy beszámolóként, hogy üzenetként fogjuk föl a verset.

6. *A vers mint folyamat – ábrázolás grafikonon*

A vers elemzésének van három olyan szempontja, amit érdemes lehet grafikonon ábrázolni. A vízszintes tengely a vers előrehaladását jelöli, a függőleges tengelyen helyezkednek el az elemzési szempontok. Be is lehet jelölni a tizenkét versszakot a vízszintes vonalra, akkor könnyebben összevethetők a megoldások.

Első szempontunk a tekintet iránya – hová néz a beszélő a versben: fölfelé vagy lefelé, közelre, félközelre vagy távolra, épületen belülre vagy kívülre, önmagára vagy másokra – lényegében ezt vizsgáljuk meg, majd próbáljuk ábrázoltatni a diákokkal.

Második szempontunk a versben előforduló szövegtípusok megjelenése és váltakozása. Melyik versszakot tekinthetjük a látvány leírásának, melyiket látomásnak, melyiket reflexiónak, melyiket vallomásnak, melyiket elbeszélésnek? És az sem kizárt, hogy a diákokkal felfedezhetünk további szövegfajtákat is a versben.

A harmadik grafikonon plasztikusan ábrázolható szempont az intenzitás. Ez persze sokkal szubjektívebb kérdés, mint az előzőek, de eszerint is vannak a versnek világosan elkülöníthető részletei. Azt kell tehát megvizsgálni, hol erősödik, és hol halkul a vers, hol jut el az extázishoz, hol beszél csöndesen, hol kitárulkozás és álmélkodás, és hol jellemzi a csöndes befeléfordulás a beszédmódot. Ennek vizsgálata pedig elvezetheti az elemzést a rapszódia műfajához, a rapszodikus élmény- és érzélemvilág megragadásához.

A három szempontot érdemes külön-külön megvizsgáltatni, majd az eredményeket egymásra vetíteni. Az derülhet ki a három grafikon egymás mellé helyezéséből, hogy az a vers csúcspontja, ahol az égre veti szemét a beszélő, egy monumentális látomásról számol be, és az extázis állapotáig jut el.

Módszertanilag érdemes a három szempontot három különböző csoportnak adni (nagyon egyszerűen: a tanterem három padsorának más-más szempontot adni ugyanahhoz a grafikonhoz/ a vonalhoz), a feladatot páros munkában elvégeztetni, majd hat fős csoportokban összehasonlítani a grafikonokat egymással, frontálisan pedig már csak a tanulságokat megbeszélni.

A tekintet iránya (hová néz?)

____/____/____/____/____/____/____/

Szövegtípusok

____/____/____/____/____/____/____/

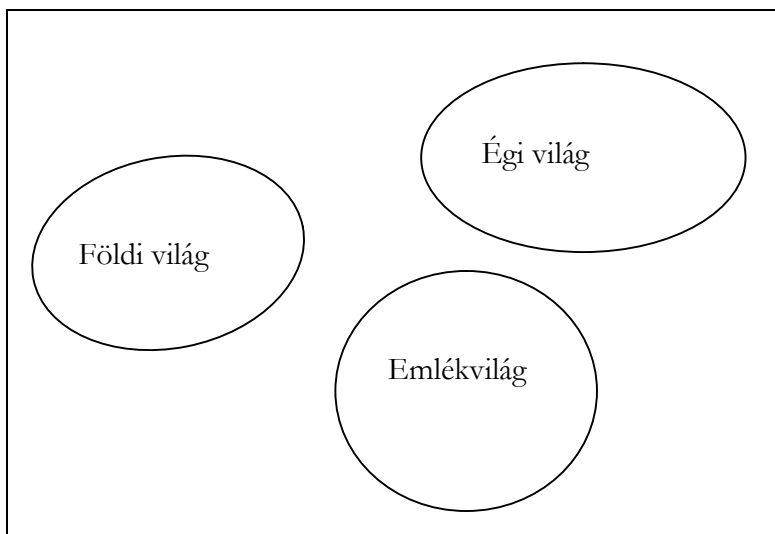
Intenzitás

____/____/____/____/____/____/____/

7. A versbeli elemek rendszerezése – ábrázolás halmazábrával

Érdeemes megvizsgálni, hogy milyen elemeket jelenít meg a szöveg. Hová sorolhatjuk a különféle élő és élettelen dolgokat: a földi világba, az égi szférába, avagy az emlékek birodalmába? Mit látunk a földi életből, mit az égi világból, és milyen emlékeket idéz föl a vers? Ezek összegyűjtésével együtt azonnal érdemes azt a kérdést is feltennünk, hogy mennyi szó van az egyes csoportokbeli elemekről, valamint azt, hogy megfeleltethetők-e ezek az elemek egymásnak (például úgy, mint ahogy a vers leginkább explicitté tett összekapcsolása mondja: „az égbolt” = „hajdanában rég ...”; „az anyám paplanja”)

Ezt az elemzési szempontot halmazábrával tehetjük érzékletessé. A három körbe a három szféra elemeit kell beírniuk a diákoknak, és egyúttal megkeresni az korrespondenciákat. A munkát elvégeztethetjük kisebb csoportokban – vélhetően úgy a legélvezetesebb –, de páros vagy egyéni munkával is. Az eredményeket megbeszélhetik kisebb csoportokban, de a csoportos gyűjtést követően akár frontálisan is.



7. Látvány és szöveg – kreatív alkotó feladatok

Nem minden versnél érdemes kreatív alkotó feladatot adni, ám a *Hajnali részegség* szinte vonzza az olvasót, hogy amit olvas, azt valahogy elképzelje, és elképzelését megjelenítse. A vers képisége rendkívül erős, részletekben, hangulatokban gazdag. Csak önkéntes, választható feladatokra gondolok, és kulcsfontosságúnak gondolom a szabad választás lehetőségét. Igazi alkotásokat várjunk el ugyanis, nem néhány odavetett vonallal megoldott házi feladatokat. Ilyen feladatokra gondolok:

- készíts festményt a vers szövege nyomán;
- készíts könyvvillusztrációt a vershez;
- készíts olyan filmet, amelyben a vers szövegét tekinted a forgatókönyv alapjának;
- készíts fotómontázst a vershez – készíts PowerPoint-os képmontázst a vershez.

E feladat minden bizonnyal rákényszeríti a diákokat a szöveg képi világának rendkívül alapos megfigyelésére, ugyanakkor a megfigyelésen túl aktív viszonyba kerülhetnek a választott verssel. Megpróbálhatnak egy más művészeti ágat, kipróbálhatják önmagukat mint alkotókat, és magán az alkotási folyamaton keresztül figyelhetik meg az egyes művészeti ágak különbségeit, az egyes művészetek anyagának működését.

8. Motívumok és élmények – szövegek és szövegrészletek összehasonlítása

Miközben egyfelől úgy elemezzük a *Hajnali részegséget* (és vélhetően majd' minden verset), mint önálló műgyedetet, amely megáll a maga lábán, amely megfejthető szövegéből, belső kapcsolataiból, másfelől úgy is vizsgálhatjuk, mint Kosztolányi (vagy bármely költő) szöveguniverzumának szerves részét. S valóban, elemezett versünk is ezer szállal kapcsolódik Kosztolányi életművének egyéb darabjaihoz.

Emeljünk ki néhány szöveget vagy motívumot, olyanokat, amelyek a tanítás során előkerülhetnek. Természetesen nem kell, hogy minden itt idézett szöveget ismerjenek a gyerekek, nem szükséges mindegyiket tanítani. Nem szükséges, de lehetséges – ahogy minden más módszert és szempontot, amit mostanáig ismertettünk, hasznosnak, ugyanakkor egyiket sem kihagyhatatlannak tartottunk, ugyanúgy ezt a szempontot is ilyennek gondoljuk. Dönthet a tanár úgy, hogy megvizsgálja a diákokkal, bizonyos motívumok hogyan kerülnek elő Kosztolányi életművében, de dönthet úgy is, hogy ezt a szempontot nem veszi elő, vagy nem éppen ennél a versnél és épp ezekkel a motívumokkal vizsgálja meg.

Az első lehetőség a *csillagok* motívuma. A *Hajnali részegség*ben távolról, de nézik a beszélőt a csillagok, mégpedig valamiféle rokonságérzéssel: „sok élő, fényes égi szomszéd”-ként jelennek meg az égbolton. A szövegnek fontos párhuzama lehet az *Arany-sárkány* csillag-motívuma. A regényben a csillagok mint a közönyös világegyetem, avagy mint a világegyetem közönyének meg-

testesítői jelennek meg – mint az emberi létezés és az emberi fájdalom kicsinységének kifejezői. Két részletet érdemes külön is elolvasni a regényből – természetesen elsősorban akkor, ha a diákok olvassák is a könyvet. Ha nem, akkor csak úgy érdemes ezt az összehasonlítást elvégezni, ha beszélünk a könyv egészéről a gyerekeknek. Az első részlet a 12. fejezetből való, amikor Novák Antal és Hilda figyelik a csillagokat, a második a 18. fejezet végéről, amikor a csillagok szemtanúi, de részvétlen szemtanúi voltak Novák tanár úr megveretésének.

12. fejezet – részlet

[...]

Aztán, mikor leereszkedett az alkonyat, s a virágok lehelni kezdték illatukat, kimentek a kert hátsó részébe, hol idegenek nem láthatták őket. Az apa állványt cepelt, leánya hosszú tokot, melyben rézcsövek, lencsék álltak. Csillagot néztek a gimnáziumi messzelátón, mely náluk maradt azóta, hogy Novák egy áprilisi éjszakán megmutatta a nyolcadik osztálynak a csillagos égboltot.

A távcsövön a hold sárga volt és lyukacsos, mint az ementáli sajt. Novák magyarázta a gyűrűs hegységet, a kialudt tűzhányókat, a néma tengereket, melyek ezen a levegőtlen bolygón találhatók.

– Mi az a mélység ott? – kérdezte leánya, míg a távcsőbe nézett.

– Az völgy. A Kétségbeesés Völgye.

– Furcsa név. Miért hívják úgy?

– Mert itt nem terem semmi. Örökösen kopár.

Egymás után tűnedezték föl a lencsén az égbolt többi ékszerei, az ametiszt-fényű, gyengéd-rózsaszín pontocskák, melyek hamarosan kiszaladtak a csőből, mert azalatt a Föld a pályáján tovarohant az űrben.

– Gyorsan kukkants be, kislány – szólta az apja –, elröpül.

– Mi ez?

– Berenice haja.

– Jaj, de szép – csodálkozott Hilda. – Szőke.

– Igen, sárgás.

– Berenice. Ki volt az?

– Egyiptomi királyné.

– Szép haja lehetett.

Látták a Szaturnuszt, a Jupitert, a Kassiopeiát, a Végát, az Aldebaránt. Arab hitregékben éltek.

– A Vénusz – szólta Novák.

– Nini – mondta Hilda –, hogy lobog. Élnek itt emberek?

– Aligha. Ott nagyon nagy a hőség. A mi szervezetünk nem bírná ki. De itt könnyűek volnánk. Röpülni tudnánk.

– Miért nem is születtünk ott?

Novák a messzelátót megfordította. Igen fényes csillag reszketett a lencsén.

– Ez a Szíriusz – jegyezte meg.

– Olyan kékes. Ide se lehet elmenni?

– Nem.

– Soha?

– Soha.

– Milyen messze van?

– Ah, nagyon messze. Ezt számmal nem is lehet kifejezni. A csillagászok fénnel mérik a távolságot, mert az a leggyorsabb. Egy másodperc alatt körülbelül háromszázezer kilométert rohan. Gondold el, hogy egy sugár szakadatlanul száll az űrben, egy évig. Az a fényév. Hát a Szíriusz oly távol van tőlünk, hogy egy fénysugara tizenhat év alatt jut el a földre. Az a fénysugár, melyet most látsz, Hilda, ott a messzelátóban, az a csillogás, mely most a szemed érinti, akkor indult ide, a földre, mikor te megszülettl, kislányom.

– Azóta folyton rohant?

– Folyton.

– És csak most ért ide hozzám – szólt Hilda.

Levéve szemét a csőről, egy szilárd pontot keresett, szédült a végtelenben. Megfogta apja kezét.

– Ó, de messze vagyunk.

– Mondd inkább, hogy ők vannak messze mitőlünk.

– Mégis jó volna egyszer odaröpülni.

– Minek? Jobb nekünk itt lenn, a földön.

[...]

18. fejezet – részlet

[...]

Hajlandó lett volna még egyszer összemérni velük az erejét, megvívni az orvátmadókkal. Szinte szerette volna, ha visszajönnek.

De nem mutatkoztak sehol.

Fönn az égen csillagok hunyorogtak, a Kassziopcia, a Véga, az Aldebarán. Csak azok látták ezt, azok nézték, rettenetes-reménytelen távolságból, közönyösen.

Összevethetjük a *Hajnali részegséget* az *Ének a semmiről* egészével vagy bizonyos részeivel. Közös a két versben a halálhoz való viszony problematikája: mit jelent az eltűnés, a megsemmisülés e két kései Kosztolányi-vers szerint. Mindenekelőtt a 3. versszakot

emelném ki, és összevetném a *Hajnali részegséggel*, azzal, hogyan fogja fel a földi létezést a két vers. És azt tapasztaljuk, hogy e két-
tő homlokegyenest ellentétes egymással: miközben az *Ének a
semmiről* szerint a földi létezést az üres semmi, a sötétség veszi kö-
rül, ezenközben a *Hajnali részegség* feltételez valamiféle metafizikai
létezést.

Szokatlan-új itt ez a köntös,
pár évre szóló, szűk, de göncös,
rossz gúnya, melyet a könny öntöz,
beh otthonos lesz majd a régi,
a végtelen, a bő, közömbös.

Ugyancsak rokon a *Szeptemberi ábítat* és a *Hajnali részegség* proble-
matikája. Ha a két vers érzékelését összevetjük, azt láthatjuk,
hogy a földi életet valami egészen nagy csodának, különlegesnek
és ünnepinek mutatja mindkét vers. A gyönyörűség és gazdagság
a *Szeptemberi ábítatban* a vakító szeptemberi napfénytől kapja meg
ragyogó glóriáját, a *Hajnali részegségben* az éjszakai ég látványa, a
csillagok ragyogása utal a metafizikai ünnepre.

Bizony, csodás ország, ahova jöttünk,
mint hogyha a perc szárnyakon osonna,
el-nem-múló vendégség van köröttünk,
hosszú ebéd és még hosszabb uzsonna.
Húgom virágokat kötöz a kertbe,
aranytálban mosakszik reggelente,
s ha visszatér az erdőn alkonyatkor,
a csillagokról ráhull az aranypor.

[...]

Nem volt a föld még soha ily csodás,

a fák között mondhatlan suttogás,
a fák fölött szallag, beszélve kancsal,
fénnyel, lilába lángoló narancssal,
az alkonyat csókot hajít a ködnek
és rózsaszín hullámokon fürödnek.
Miféle ország, mondd, e gyermek-ország,
miféle régen elsüllyedt mennyország?

Talán legtöbbet abból tanulhatunk, ha a *Ha negyvenéves...* című
verssel vetjük össze a *Hajnali részegséget*.

Ha negyvenéves...

Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel,
egyszer fölébredsz és aztán sokáig
nem bírsz aludni. Nézed a szobádat
ott a sötétben. Lassan eltűnődöl
ezen-azon. Fekszel, nyitott szemekkel,
mint majd a sírban. Ez a forduló az,
mikor az életed új útra tér.
Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt
éltél. Eszedbe jut egy semmiség is.
Babrálsz vele. Megúnod és elejted.
Olykor egy-egy zajt hallasz künn az utcán.
Minden zajról tudod, hogy mit jelent.
Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.
Majdnem nyugodt. Egyszerre fölsóhajtasz.
A fal felé fordulsz. Megint elalszol.

Szinte evidensnek kell tekinteni azt, hogy a két vers valami közös
élményből fakadhat, hasonló vershelyzetet fogalmaz meg, és vég-
telenül izgalmasnak gondolom mind részleteiben, mind egészé-
ben összevetni a két szöveget. Az összehasonlításhoz a követke-
ző szempontokat fogalmazhatjuk meg:

- mi a beszélő élethelyzete és életkora a két versben;
- mi a vershelyzet a két versben;
- milyen földi élményeket és megfigyeléseket fogalmaznak meg;
- milyen földi tapasztalatokról számolnak be;
- kitágul-e ez a látványvilág – ha igen, hogyan, merre;
- hogy indul a két vers;
- milyen a két vers zárata, befejezése.

E kérdés-, illetve szempontsor pedig elvezethet bennünket oda, hogy összevessük a két vers szemléletét, alapélményét, és szembeállítsuk a kettőt. Véleményem szerint ugyanis a két vers ugyanabból az alapélményből indul ki, de egészen más formálódik ki bennük. Mert míg a *Ha negyvenéves...* azt a fájdalmat fogalmazza meg, hogy az ember egy üres, iránta részvétlen világban létezik, addig a *Hajnali részegség* egy otthonos világot mutat, vagy legalábbis felkínálja azt a lehetőséget, hogy a létezésben felfedezzük az ünnepet, a szépséget, a metafizikai otthonosságot.

9. *A létezés értelmességéről – beszélgetés*

Minden módszer és vizsgálat egy célt szolgál: azt, hogy a vers által a létezésről, a világról, az emberről megtudjunk valamit, valami fontosat. Vagyis bárhonnán indulunk és bármerre kanyarodunk út közben, el kell érkeznünk ahhoz, hogy a vers által felvetett legfontosabb kérdésekről beszéljünk. Ezek végiggondolására legjobb módszerünk a beszélgetés. Olyan értelmes, gondolkodó beszélgetés, amely a verssel való foglalkozás tapasztalataira épül, amely nem távolodik el a vers szövegétől, amely megpróbálja Kosztolányi szemléletét rekonstruálni, megérteni, és amelyben ugyanakkor benne vannak a diákok is, az ő meggyőződések, életismereteik, kérdéseik.

A *Hajnali részegség* a legáltalánosabb kérdéseket veti föl, azt, hogy létezik-e túlvilág, hogy a létnek van-e értelme, hogy jó dolog-e élni, hogy mennyiben van jelen valami felsőbb lény, isten, istenvilág az ember életében, hogy mi ad értelmet, tartalmat és kitöltöttséget az ember létezésének. És persze arról, hogy az élet értelmét

mikor veszi észre az ember, hogy meg kell-e öregedni hozzá, hogy ötven évesen öreg-e már valaki, hogy felfedezheti-e bárki az égi bált, vagy valami különleges képesség, tehetség kell-e hozzá.

Beszélhetünk arról, hogy a mélyen és átélten isten-nélküli Kosztolányi milyen élményt fogalmaz meg *Hajnali részegség*-ben: egy olyan pillanatot, amikor ő, az ateista az öregedés hatása alatt megérzi, hogy a földi lét önmagában, metafizikai dimenzió nélkül mennyire kevés? Vagy meg is tapasztalja, hogy az ember a földön egy túlvilági vendégség részese? Megérzi, hogy akkor is vannak fölöttünk istenek, ha ezt nem érzékeljük nap mint nap, csak kivételes pillatokban?

Mi ez a vendégség – talán ez a vers legfőbb kérdése, s a különféle elemzések erre próbálnak érvényes választ adni. Azt jelenti-e, hogy az ember egész földi életében egy számára ismeretlen vagy megérthetetlen isten vendége? Emlékezzünk a vers befejezésére: „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam.” A verset felejtethetlen módon előadó Latinovits Zoltán versmondása ezt az értelmezést képviseli. Vagy fölfoghatjuk úgy is ezt az éjszakai vendégséget, mint egy egyszeri, különleges alkalmat: nem a létezés egészében vendége az ember az isteneknek, hanem csak megkapta azt a lehetőséget, hogy egyszer, egy éjszaka erejéig bepillantást nyerjen az égi vendégségbe. Ha így értelmezzük a verset, akkor az utolsó sorokban elhangzó köszönetet nem azért mondja a beszélő, mert létezése egészében érzi meg Isten jelenlétét, hanem azért, mert egyszer nézője lehetett mindannak, amit a vers leírt. Bármelyik értelmezést tesszük is magunkévá, bizonyos, hogy ennek az élménynek a révületéről, részegségéről, extázisáról beszélhetünk a *Hajnali részegség* elemzése kapcsán.

A HAJNALI RÉSZEGSÉG „DIGITALIZÁCIÓJA”

Ahhoz, hogy beszélni tudjunk a digitális irodalom mint olyan állapotáról, hatásairól, illetve lehetőségeiről, először is szükséges megállapítanunk annak fogalmát és kiterjedését a szövegek világában. Vizsgálatunk érinti ezen „műfajok”/technikák fejlődését, de nagyobb részben arra keresi a választ, hogy mennyire része a az irodalomnak és művészeteknek ez az új megjelenési forma; esetleg pusztán egy technikai eszközről, csupán valamiféle adathordozóról van-e szó.

A „digitális” fogalmának legegyszerűbb fellelhető forrása az idegen szavak szótára: valamely változó jelenségnek vagy fizikai mennyiségnek diszkrét (nem folytonos), megszámlálhatóan felaprózott, s így számokkal meghatározható, felírható értékeinek halmaza, például: jel (informatika), számítógép, szélessávú internetkapcsolatok, digitális fényképezők, digitális hangrögzítés, stb.¹

Az irodalom meghatározására számos, de egy esetben sem kielégítő definíciót találhatunk szerte az irodalomtudományon innen és túl: „...az irodalom egy olyan speciális eset, ahol a szöveghez nem kapcsolódnak kép-, hang-, ill. mozgóképállományok.”² Laikus, de legnépszerűbb meghatározás az, amit az olvasó annak tart.

Különbséget kell tennünk tehát a digitális irodalom – amely a digitális közegben születő szöveg (eleve benne foglaltatik) – és a digitalizált irodalom között, amely a hagyományos papírformából a digitális térbe beemelt szöveg.

Golden-Tóth-Turi tanulmányában megkülönbözteti „a nem-digitális (alapvetően: nyomtatott) médiumok átírásával keletkező

¹ BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Bp., Akadémiai, 1978, 184.

² GOLDEN Dániel, TÓTH Tünde, TURI Zoltán, *Virtuális örökökévalóság: objektumok a digitális könyvtárban*, Palimpszeszt, 10. sz. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/20.htm#_Toc2 [2010. 03. 17])

(„digitalizált”) objektumokat, illetve az eleve digitális formában születőket. Az első esetben a digitális könyvtárbeli archiválás szükségszerűen átírást is jelent (lásd részletesen lejjebb), a másodikban azonban ez korántsem magától értetődő. Hiszen egy objektum legtökéletesebb archiválása magának az eredetinek a változatlan formában való megőrzése.”³

Ezen kívül hangfájlok, képek, videók és szövegek kapcsolatát másként, vegyes jelszerveződésű, multimediális szövegekként kell értelmeznünk, így például a különféle vizuálisan narrált prezentációk, irodalmi adaptációk.

„Digitalizált és digitális közt félúton helyezkednek el az ún. kiadói file-ok: olyan elektronikusan kódolt dokumentumok, melyek létrehozásában azonban a majdani nyomtatott változat játszik meghatározó szerepet. Nehéz eldönteni, vajon a digitális objektumot vagy inkább az ennek nyomán előállított nyomtatottat tekintjük az archiválás alapjának. Előbbi esetben (a nyomdai kódok értelmezésének nem-ismeretében) lemondunk a dokumentum ’valódi’ képéről, utóbbiban nyugodt szívvel vethetjük alá szisztematizáló átírásnak a digitális objektumot.”⁴

Tehát már tudjuk, hogy a digitalizálás, adott analóg adat átírása számítógépes közegbe, de véleményünk szerint érdemes ezt a folyamatot közelebbről is megvizsgálni.

A digitalizálás elve

Digitalizálásnak nevezzük azt a folyamatot, amely során a természetyszerű analóg jeleket, a digitális számítógép által értelmezhető absztrakt jelsorrá alakítunk. Ennek során az analóg jelből szabályos időközönként mintákat veszünk, majd a meghatározott időpillanatokban az analóg jel által felvett értékekhez legközelebb eső, véges-racionális értékeket, digitális formában, kettes számrendszerben jegyezzük.

³Uo.

⁴Uo.

Digitalizálási formák, technikák

A digitalizálás formái, valamint technikái, a digitalizálandó adatok fizikai valóinak, sokszínűségének függvényében gyarapodtak, melynek eredményeként a konverzióhoz elengedhetetlen új hardverek és szoftverek, kódolási eljárások, illetve rájuk vonatkozó szabványok születtek. Lehetővé vált a hangok és képek elektronikus – de még analóg – jelekké alakítására már ismert, és használt eszközök digitális számítógépre történő csatlakoztatása, valamint az ezek által létrehozott feszültségingadozásként rögzített, majd a számítógép felé továbbított adatok digitalizálhatósága. A papíron hordozott adatok digitalizálására megalkották a lapolvasót (szkenner), melynek működése a különböző vegyi összetételű anyagok fényelnyelési/fényvisszaverési tulajdonságai eltéréseinek kihasználásán alapul. Mára már fejlett karakterfelismerő algoritmusok is léteznek, melyek működésének végeredményeképp a digitalizált szöveg azonnal módosítható formában válik használhatóvá.

A digitális tér lehetőségei

A digitális térben való munka számos előnyének legszembetűnőbb megnyilvánulása a munka közben tapasztalható sokszínű végeredmények szemet gyönyörködtető kavalkádja, mely a nyomdatechnika kereteinek végességükből adódóan nem sajátja. Számátalan színes képpel, videóval, ábrával vagy akár csak a háttér színének hatást elérő megváltoztatásával is nyomatékot adhatunk mondandónknak. Ezen kívül számottevően, csaknem nullára csökken a sokszorosítás költsége, melynek során a szöveg nem szenved el károsodást. Lerövidül az elkészült anyag célközönséghez való eljuttatásához szükséges idő, ez megteremti a valós idejűség, a frissesség lehetőségét, mely elengedhetetlen a maguk elé létcéljukként a gyors hírközlést kitűző médiaorgánumok számára. A könnyű keresetőség is sajátja a digitális térnek, idő és fáradság szempontjából, valamint a keresés nem rongálja a szöveget és a szöveghordozót sem. (Gondoljunk csak a „ronggyá olvasott könyv” kifejezésre.)

A digitális világ nyelvei

A digitális világba betörő köznyelvvvel leggyakrabban a személyes üzeneteket továbbító csevegő programokban, illetve csevegő weboldalakon találkozhatunk, ahol a lehető leggyorsabb reflexió elérésének érdekében szórövidítések halmaza jön létre, melyek külső szabályozás nélkül, a felhasználók általi konvenciókon belül fejlődtek, és bírnak jelentéssel. A legrégebbi ilyen rövidítések még angol szavakból származnak. Ezek mellett megszülettek az első, azóta számukban folyamatosan gyarapodó, a magyar nyelvből származó szavak rövidítései is, ezen rövidítési eljárásnak általában a beszélgetések során gyakran előforduló, terjedelmesebb szavak esnek áldozatul. Itt jelent meg továbbá a szavakon túli kifejezés-mód egy új lehetősége, a hangulatjel, mely nyelvi jelentést nem hordozó karaktersorozat, s mely szintén a reflexió egy formájaként, ugyanúgy rövidítésként van jelen a beszélgetésekben.

Ezek alapján tehát igazoltnak látszik, hogy a digitalizáció nem csak egy új adathordozói szerepben tűnik fel, hanem alakítja az irodalmat is, illetve vele alakul, egymáshoz idomulnak a használat során. Lássunk erre most egy gyakorlati példát is a következő fejezetben, mely bizonyíték a fent leírtakra! (V. T.)

*

Az előző részben betekintést nyertünk a digitalizáció részleteibe, megismerhettük a folyamat elméleti részét. A most következő sorok a gyakorlati hasznát igazolják: szeretném bebizonyítani, hogy a modern technika alkalmazásával könnyebbé, érthetőbbé tehető az irodalom, felélesztető hamvaiból az a fönixmadár, „amely nélkül lehet élni, csak nem érdemes”.

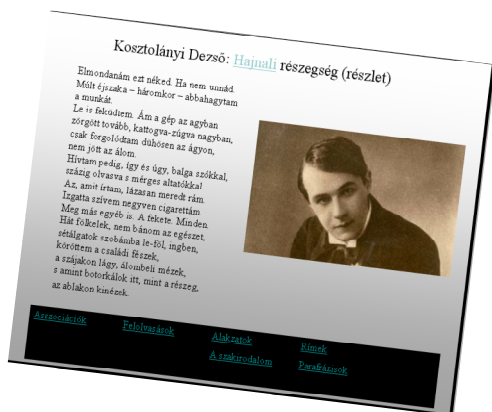
Az alapötlet egy olyan PowerPoint-bemutató elkészítése volt, amely iperlinkek segítségével vezet minket végig egy verselemzésrészleten, ezáltal „háromdimenziós” gondolkodásmódot a befogadótól. Ez a gondolkodásmód a számítógép segítségével tanulóknak, az internetet használóknak már most a sajátja, így nem kívánna túl nagy alkalmazkodást a diákok részéről, ha az oktatásba be akarnánk vezetni. Sőt – ezt saját tapasztalat alapján állítom –, a felsőoktatásban működőképes és dinamikus a di-

gitális úton folyó felkészülés, az ilyen jellegű források használata mindennapos.

Ha figyelemmel kísérjük az irodalomtankönyvek alakulását napjainkban, azt tapasztaljuk, hogy a szerzők ráébredtek arra, hogy a rengeteg száraz elmélet, a sok fekete betű a fehér lapon nehezen tanulható, s ennek megoldásaként lerövidítették az anyagot. Csakhogy a diákok nem a várt módon alkalmazkodtak ehhez az új formához: a rövid leckének ugyanolyan kis százalékát tanulták meg, mint a nagynak – így ez előbbiből a használható tudás mennyisége a nulla felé közeledett. (Ugyanakkor a követelmény is: itt ismét joggal hagyatkozom saját tapasztalatomra, mert a legújabb rendszerben érettségiztem, 2007-ben.)

Az itt bemutatott munka ennek a lerövidítésnek a továbbgondolt változata: több rövid anyag egymáshoz kapcsolása, a linearitás feloldása, melynek eszköze a „tér gondolkodás”, a képekkel, színes megoldásokkal való játék, mely nem utolsó sorban költséghatékony is oly módon, hogy az előállítási költsége és az anyagfelhasználás egy hagyományos tankönyvhöz képest lényegesen kisebb.

A konferencián bemutatott vetítés során a vers első néhány sorának segítségével adtam elő a lehetőségekről alkotott elképzelésem, egy rövid elemzésrészleten keresztül mutatva be a hipertextualitás által nyújtott lehetőségeket. Fontos megjegyezni, hogy az elemzés korántsem teljes körű, s ez nem véletlen. Nem csak az előadásra szánt időből csúszhattunk ki, de a program olyan eszközöket ad a kezünkbe, amellyel könnyen beleeshetünk az eredeti csapdába: túlhalmozzuk az adatmennyiséget, s a sok – esetenként talán – lényegtelen információ mellett elveszik az igazán fontos is.



A képernyőt két részre osztva felül a vers elemzett szakasza volt látható a bal oldalon, a jobbon pedig a költő, Kosztolányi képe(i) színesben. A hatáskeltés már a legelején fontos szerepet játszik, így az első lapon a cím első részét emeltem ki, (*Hajnali*) melyre rákattintva az egész kijelzőt egy hajnali tájkép tölti be, megadva a vers alaphangulatát. Ezzel persze óvatosan kell bánni, főleg akkor, ha a cím nem ennyire direkt módon utal a versre, mert akkor rossz irányba is elmehet a hatáskeltés a vers rovására. Ennyire egyértelműen tematizálható kapcsolat esetében azonban azt gondolom, hogy teljesen kezelhető, sőt, hasznos az élményközpontúság szempontjából. Alul egy sávban hiperlinkeket helyeztem el, melyek a versen belül mutattak kiemelésekre, így például az alakzatok közül választható hasonlatra s ez – egyik megoldásként – egy következő oldalra vitt, ahol a hasonlat definíciója található. Ez azért jó, mert a hasonlatot általában könnyű értelmezni, főleg, ha összetett, magát a fogalmat azonban többször meg kell tanulni és felfogni, hogy a későbbi elemzések során a diák magától értetődőnek vegye, és felismerje. Előadásomban a „botorkálok itt, mint a részeg” sor segítségével ültettem át a gyakorlatba, hiszen – ahogy ott is hivatkoztam rá – részegyet botorkálni már mindenki látott, aki nem, az fog. A hasonlat azonban nem jön szembe velünk reggelente az utcán, hogy meg tudjuk jegyezni a küllemét, és azt később újra el tudjuk mondani. Ez gyakorlatilag egy digitális térben elhelyezett széljegyzet, ami bármikor előhívható, de nem zökkent ki az olvasás menetéből, mert el is tüntethető.

Egy másik megoldás a nehezebben értelmezhető metaforákra vonatkozik. Itt nem az általános definíció érhető el, hanem a konkrét példa magyarázata a versből. A könnyebb memorizálást (a magolás helyett) a vizualizáció segíti elő, így például a kulcsszavakat kiemelve (ilyen „a gép az agyban”, melyre kattintva egy óramű szerkezetét láthatjuk).

A konferencia alkalmával többször is előkerült a versben található rímek kérdése, hiszen nem egyszerű rímekről beszélünk, sőt, még az sem tisztázott, hogy ez a vers szabadvers-e, vagy kötött. Éppen ezért a színek segítségével jól elkülöníthetővé tudjuk

tenni a rímpárokat, áttekinthetőbb lesz általa a vers, sőt, a verslábak is jelölhetőek ilyen módon.

Érdekes még, hogy minden oldal, ahová a hivatkozások segítségével eljuthatunk, (a rímeket bemutató, az alakzatokat kiemelő lapok, stb.) újabb képet mutat a költőről; ha az általam felállított sorrendben haladunk, akkor ráadásul kronologikusan, a fiatalkori fényképektől egészen a felnőttkoriakig. Hogy ez miért jó? Kérem, gondoljunk most együtt mondjuk Kőlcseyre! Ugye mindannyian a kissé jobb felé forduló, fekete, magas gallérú ruhában ülő, erősen kopaszodó költőt látjuk magunk előtt? Nos, Kőlcsey természetesen nem csak így nézett ki, s ez fontos szerepet játszik a költőről alkotott nézeteink kialakításában.

Ennek a segédanyagnak nagy előnye lehet az is, hogy nem vesszünk el benne. Az elkészítése egy virtuális labirintus, ezért azt haladóknak ajánlom, de a kezelése egyszerű, a meglátogatott oldalakról egy egyértelmű akciógomb visszavisz az előzőleg megtekintett lapra vagy akár a főmenübe.

Szintén egyetlen gomb segítségével akár az összes parafrázist vagy annak tartott verset elérhetjük, összeállíthatunk verspárokat, vitákat generálhatunk a parafrázis kérdéskörében, összehasonlító elemzést készíthetünk, internetes hivatkozást szűrhatunk be, melyen keresztül elérhetők a költők fontosabb életrajzi adatai, és természetesen – ahogy én is tettem Jenei Gyula *Hajnali éberség* című versével – szintén elhelyezhetjük mellé a költő fényképeit. (Ma már az iskolákban, sőt, szinte minden háztartásban van internetelérés, így ez is hatékony megoldást nyújt.)

A tömörítvebővítés megoldásai közé tartozik az is, hogy nem egyetlen szakiro-



dalmi elemzést olvastatunk végig a diákkal, hanem több(fajtaból) – kiemelve egy-egy kis részletet – adunk ízelítőt, s a részlet végén közvetlen elérést a tanulmányokhoz.

Létezik olyan része is a projektnek, amit semmilyen más úton nem lehet megoldani, kizárólag a digitalizáció segítségével: egyik ilyen a hangos-videós versolvasás.

Munkámban Latinovits Zoltán és Sinkovits Imre szavalja el a *Hajnali részegséget* gombnyomásra bármikor. Előbbi ráadásul egy remix, melyet fiatalok készítettek (újabb bizonyíték a digitalizáció közvetítő szerepére az irodalom és a fiatalok között). Ennek legnagyobb haszna – amellett, hogy a diák fantáziáját kétségtelenül jobban megragadja – az, hogy ebben az esetben is számtalan interpretációt hallgathatunk végig olyan előadótól, akik értik, tudják és művelik az értető olvasást. (Hiszen nemcsak két előadást társíthatunk a bemutatóhoz, hanem annyit, amennyit a merevlemezünk vagy az adathordozónk elbír.)

Csak a digitalizáció nyújtotta lehetőség a kiemeléseknek való-
ságos tárháza a forgó képekkel, a villódzó, színváltó betűkkel, módosuló háttérszínekkel vagy betűméret-változásokkal.

Fontos megjegyezni, hogy a bemutató nem a diákok már amúgy is „túlkönnnyített” dolgát akarja még könnyebbé tenni, nem gondolom azt, hogy erre kellene lecserélni a jelenlegi tankönyveket, csupán hiszek abban, hogy a számítógépes világ sokkal inkább motiválja a mai fiatal társadalmat, és nagyban megkönnyítheti a tanárok munkáját is. Rengeteg pénzbe kerül egy színes képekkel ellátott tankönyv előállítás, ez a munka pedig egy segédanyag ahhoz, hogy a diák ne egyetlen kép alapján alkosson véleményt a szerzőkről, jobban el tudja különíteni a fontos részeket a kevésbé fontosaktól, és legyen kedve a közös munkához.

Azok kedvéért, akik nem voltak jelen az újvidéki konferencián, elmondom így írásban: a bemutató zárásaként bizonyítottam azt, hogy a digitalizáció adta lehetőségek már-már végtelenek, ennek igazolásaként egy „háromdimenziós” produkciót is láthattunk-hallgattunk Tóth Melinda segítségével, aki a hallgatóság elé állva élőben szavalta el azt a részletet a *Hajnali részegség*ből, amely a bemutató gerincét alkotta.

Zárásként újfent óva intem azokat, akik hasonló munka elkészítésébe vágnek, mert nagyon könnyen a szélsőségekig vihetik az előnyök kihasználását, ami persze sokkal rosszabb megoldás, mint ha a klasszikus és jól bevált módszereknél maradva próbálunk közös hangot találni a tanulókkal. (M. B. M.)

„HATÁROLT VÉGTELENSÉG” AVAGY AZ IRODALOMTANÍTÁS DILEMMÁIRÓL EGY FONTOS KÖNYVBEN MEGJELENT HAJNALI RÉSZEGSÉG-PARAFRÁZIS KAPCSÁN¹

A *Hajnali részegség* tanítása során leküzdendő problémák a magyartanítás alapidilemmáival kapcsolatosak: mit kezdünk az iskolában azokkal a versekkel, amelyek alapvetően az elmúlást, a betegséget, a halált tematizálják? Miképpen reagálunk a középiskolás korosztálynak ezzel szemben az életörömrre, derűre vágyó és arra szavazó hajlandóságaival úgy, hogy közben „szövegközelben” is maradjunk? S egyáltalán: (például) eme minden ízében versszerű és mégis „versszerűtlen” költemény „égi bál”-jának képzete megérinthes-e

¹ Az újvidéki konferencián a Krónika Nova Kiadónál 2009-ben megjelent *irodalom_11* című tankönyvem *Hajnali részegség*-fejezetéről tartottam előadást. A tankönyvfejezet lényege az élményközpontú megközelítés, mellyel már főiskolás hallgatóimmal is kísérleteztem, amikor a verssel egy féléven keresztül foglalkozó szemináriumot hajnali öt, illetve hat órakor tartottuk (1997-ben). – Ez a dolgozat nem reprezentálja az előadást, mert a tankönyvfejezetet értelmezni itt öncélúnak tartanám. Ennél fontosabb a nézetem szerint korszakhatárt jelölő, egyre rosszabb magyartanári közérzetünket okosan és vitára készítő prózaírói erővel s gondolatokkal megfogalmazó Dreff János/Tóth Dezső-kötetre való szakmai reflexió. Különösen jogosultnak gondolom a reflexiót e tanulmánykötetben, mert a szerző a *Hajnali részegség* poétikáját, beszédmódját, világfelfogását valóságos és önironikus értelemben egyaránt ön- és szerepértelmező könyve egyik sarkalatos pontjának, igencsak hangsúlyos szöveghelyének szánja – *Holt költő társasága* címmel. (Mondanom sem kell, hogy Boldog Zoltán kollégánk Újvidéken elhangzott előadása – melynek szövege kötetünkben a 451–453. oldalon található – mély rokonságban áll Dreff János/Tóth Dezső parafrázisával.) (Esszéim rövidebb változata recenzióként megjelent az Irodalmi Jelen című internetes oldalon = <http://www.irodalmijelen.hu/node/6366> [2010. 09. 04.]

még azokat, akik tananyagként találkoznak ezzel az erősen kanonizált szöveggel?

2010 könyvhetén jelent meg Dreff János/Tóth Dezső: *Az utolsó magyartanár feljegyzései* című könyve a Kalligramnál, mely többek között a fentiekhez hasonló kérdéseket feszeget egy pályaelhagyó magyartanár szemszögéből, aki éppen kortárs prózaíróvá válik. A kötet szerves része egy *Hajnali részegség*-parafrázis, amely az eredeti szövegnek sok szempontból hű tolmácsolása és továbbértelmezése. Ennek okán célravezetőnek látszott számomra egy afféle tűnődő esszé megfogalmazása arról a József Attila-i „határolt végtelenség”-ről, melyet a magyartanár fölél boruló ég mindig is jelentett a szárnyaló nyelv és fantázia ama művelői számára, akik sohasem csak egy terembe, hanem mindig az irodalom egész világába léptek be magyarórán.

A cím többféle értelmezési lehetőség felé nyit ajtót – mondhatnánk „disszeminatív”-nak is, mint a szöveg egyik szóban forgó tárgyát, magát a kortárs prózát. A szerző ugyanis egyszerre írja bele magát egy tantárgy historiográfiájába és a kortárs magyar irodalom prózai szakosztályába. Meglehetősen malíciával kezelve mindkét „célcsoport”-ot.

Néhány éve a szakirodalomban olvashatók már utalások arra vonatkozóan, hogy a közoktatásbeli magyar irodalom tantárgy presztízse csökken, pozíciója ingadozni, sőt megrendülni látszik. Tartja ugyan azt még kicsinyég a hagyomány megbonthatatlanak látszó (t)rendje, az elvárás, mely szerint eme tantárgy a nemzeti identitásképzés egyik legfontosabb eszköze. Tartja másrészt minden poroszos oktatási rendszer tehetetlenségi nyomatóka, mely bármifajta innovációt évtizedekre képes kitolni, elcsúsztatni, megakadályozni elszabotálni. Lássuk be, a mi oktatási rendszerünk pedig éppenséggel ilyen. Vagy eleve a rendszerszemléletű gondolkodás hiányzik belőle, vagy gyakorta az aktuálpolitika foglya – rosszabb esetben szolgálóleánya – válik belőle.

A válság a szakadék a generációk kulturális nyelvei, szimbólumrendszerei, elképzelései, értékrendje között azonban oly mérhetetlen, hogy a felnövekvő nemzedékek csak pár évig fogják még elnéző mosollyal szemlélni magyartanáraik vergődését a

szép emlékü lúzerek, Kukorica Jancsi, Nemecsek Ernő, Nyilas Misi megszerettetésért. A világ útvesztőiben boldogulni képes Harry Potterek vagy Jedi lovagok pedig azért lesznek tizenévesek eszményképévé és viselkedési mintáivá, mert egyrészt ők tudják, mitől döglük a légy, másrészt ők maguk nem hajlandók lúzerré válni. Nem hagyják magukat megalázni, kihasználni, odakenni a falhoz. Ehelyett megtanulnak túljárni az agresszívek, a hatalmasok, a gőgösök eszén. Nem szavakban élnek, hanem az ő tetteikről szólnak a szavak – s nem utolsósorban a (mozgó)képek.

Ezt a hősi harcot, a lúzerek érdekében vívott felesleges csatát adja fel „az utolsó magyartanár”, Tóth Dezső, és változik át a szemünk láttára Dreff János prózaíróvá (vagy fordítva...?). Rendes posztmodern íróhoz méltón megírja-reflektálja magát az átváltozási folyamatot is, bőséges bölcsésszösszal öntve le az iskolai élet napi eseményeit és saját olvasmányélményeit Tandoritól Borgesig, Szentkuthytól Krúdyig, Ottlikig és Rejtő Jenőig. A reflexió reflexiójának reflexiójaképpen pedig végül is elbizonytalanodik mindenben(?), ami nem képes vagy nem hajlandó a szövegben való viláértelmezés oltalma alá hajtani fejét.

A *Sorstalanság* kezdőmondatának szintén felütésként – akár csak az eredetiben – való ismétlése („Ma nem mentem iskolába”) vagy a *Hajnali részegségre* alludáló mottó („levarázsoltam az égből a bálod”) egyértelműen jelzi a szöveg olykor szinte hetykén-túlzón hangsúlyozott és vállalt irodalmiságát, konstruáltságát (az egész Kosztolányi-költemény nem kevésbé szellemes-keserű parafrázisát is megtaláljuk a kötetben a 267–271. oldalon). *Az utolsó magyartanár feljegyzései* a posztmodern prózával szemben már szinte általános kritériumnak eleget téve önmaga megszületésének történetét is adja – annyiban különbözve a sinkói–ottliki–esterházy hagyománytól, hogy még egyet csavarint a szöveg alakítoottságán: egyúttal önmaga paródiáját is megteremti. Az első mondatban finoman jelzett „nézőpontváltás” – ti. nem a diák (alias Köves Gyuri), hanem a tanár (alias Dreff?!) nem megy iskolába – azonnal jelzi a(z) (ön)íroniának nemcsak vállalását, hanem az elvárás is, mely az olvasót effajta olvasat generálására kötelezi. – Az egyik befejező passzus is Kertész Imre-regényt hozza aztán

szemközeltbe – vö. „kötelező olvasmány!” –, annak a végsőig szarkasztikus-tragikus mondataival állítja párhuzamba a magyar-tanár sorsát („sorstalanság”-át?): „...hiába minden megfontolás, ész, belátás, józan értelem, mégsem ismerhetem magamban félre valami halk vágyakozásféle lopott, mintegy az esztelenségtől szégyenkező s mégiscsak egyre makacskodó szavát: szeretnék még kicsit tanítani ebben a szakközépiskolában” (303.).

A látszólagos-viszonylagos szervezetlenségben olykor szinte komponálatlannak tűnőn egymást követő „feljegyzések” nem is óhajtának szigorú rendbe sorakozni. Méltán kapcsolják azonban ezzel is horizontunkba a modern próza egyik emblematikus kezdőpontját, az erős szervezetlenséget és megalkotottságot szintén egyszerre megkísértő *Ulysses*-et, melyből az „egy nap maga az élet”-típusú elbeszélő poétika vétetett – de hadd utaljunk itt az e vonatkozásban sokszor méltatlanul feledett Márai Sándorra is, aki a *Szindbád hazamegyben* Joyce-hoz hasonló, és ha tetszik, a posztmodernre hasonlító – pontosabban azt előző – módon beszéli el a Krúdy-élet teljességét mindössze 24 órába sűrítve.

Hogy jó regény-e *Az utolsó magyar tanár feljegyzései*, nem tudom. Hogy akar-e egyáltalán regény lenni, az sem bizonyos. Hogy kegyetlenül, önmarcangolóan őszinte szöveg, abban azonban bizonyos vagyok. Egy olyan magyar tanár – olykor dühös és tehetetlen – töprengései ezek a szövegek (másképpen szólva: ez a szöveg-áradás), aki tisztában van vele, hogy amiként eddig volt, úgy nem mehet tovább az irodalomtanítás, mert különben az is elveszik hamarosan, ami ma még „maradék”-ként velünk van az elmúlt évszázadok irodalmából.

„És akarok most az egyetlenegyszer mondani nektek valamit. Ezt már soha többé nem fogom elmondani senkinek. Borzalmas dolog irodalmat tanítani. Hátborzongató. Hátborzongató egy osztály kedvéért aprópénzre váltani az irodalmat. Az utolsó két tanévetem ezért tudtam én személy szerint csinálni, mert egy irodalmi elhatározás ambicionált és egy születő próza terve fűtött: visszaadni magamnak a hitet, hogy nem kell feltétlen lemenni kutyába, hogy van mit óvni tőletek. Hogy lehet még néma magyar tanárként halálmegvető bátorsággal szembenézni a dőghalálnak

ezen a fennsíkján. Hogy lehet még gúzsba kötve is katatonnak lenni ebben a kurva országban. Hogy nem kell beszarni töletek se, meg a szüleitektől se, meg a kollégáim szúrós pillantásaitól sem. Ez adta a hitet, hogy miért érdemes ezt csinálni. Nagy dolog volt. Imádtam. Életem legjobb része volt.” (145.)

Hadakozás és emlékmű tehát egyszerre ez a könyv. Hadakozás ész nélkül való tantervekkel, butuska oktatásügyi koncepciókkal, az irodalom lényegétől „okosan” távolságot tartó tanítással, mely az iskolák mindennapjait jellemzi. S emlékműve annak a fajta irodalomtanításnak, mely miatt még akár élni is érdemes.

*

Fentiek fényében az alábbi parafrázis (?) aligha szorulna önmagán kívüli, további kommentárra, témánk szempontjából azonban mégsem hagyható szó nélkül legalább az a keserűség, mely a szöveget minden ízében átjárja. Miközben azt érzékeli olvasóként, hogy valószínűleg minden benne van, öröm és bánat egyaránt, amely ma az irodalomtanítás sajátos viszonyrendszeréről, iskoláról, diákról, tanárról, az irodalomhoz való (v)iszonyunkról elmondható, azt is érezzük, hogy egy nagyon nagy vers szavai és gesztusai szólnak hozzánk, de mintha már más nyelven beszél-nének ezek a szavak, ezek a gesztusok.

Az utóbbi évtized(ek) valószínűleg legismertebb iskola-filmjére utal a cím, de ennél sokkal többet mond az eredeti szöveg egyes számú formára való átváltoztatása. Ezzel persze máris az irodalomtanítás egyik alapkérésére reflektál a szerző: vajon miért „holt költők”-et tanítunk mi az iskolában a rendelkezésünkre álló idő 90 %-ában (vagy 98 %-ban)? Vajon miért nem része a magyartanításnak a kortárs irodalom, hogy az egészen fiatal költőkről, írókról ne is beszéljünk. Az önironikus indítás aztán „elviszi a hátán” az első egységet, majd egy rövid sorokba tördelt, de mégiscsak afféle „prózarészlet” következik, a feszültség fokozása okán paradoxonként állítva egymással szembe szerep és személyiség feloldhatatlan ellentmondását – a Karinthy-féle „Nem mondhatom el senkinek, / elmondom hát mindenkinek” alapvető esztétikai állásfoglalását egy szakma személyes ars poeticájaként megfogalmazva.

Majd egy hosszabb, novellisztikus „életkép” következik, minden magyartanár rémálma: a buta diák esete Kosztolányival mint tananyaggal. S persze az örökkön megkötözött kezű tanár – merthogy élnie valamiből muszáj – esete a butasággal. Az arcpiíró érdektelenséggel. A soha meg nem érthető távolsággal, szakadékkal, Grand Canyonnal, mely egy nagy vers és az iskolai-magántanítványi megértés végső lehetőségei között tátong. Találkozás ez az irodalom alapvető feleslegességével, a miérttel, a székszissel, hogy Neki(k), Gyermekeinknek nemhogy soha-soha nem lesz olyan fontos Kosztolányi verse, mint nekünk, tanároknak – még azt is megengedem: elvetélt költőknek –, de legalább a megértés minimumának reménysugara bontakozna ki amott az asztal túlsó oldalán. A felismerés katarzisa ezúttal azonban a magyartanárban remeg tovább, a megértés az ő lelkébe költözött át: a paradoxon – „...az élet ünnep. / Akkor is ünnep, ha nem az” – nem intelligenciát, nem érettséget, nem létezés-tapasztalatot, hanem kompetens nyelvhasználatot feltételez. A nyelvhez való esztétikai viszonyt. Annak a valamelyest való fejlettségét. Ennek léte és jó értelmű kondicionáltsága pedig csakis attól függ, hogy az adott nemzedékek milyen fajta irodalomtanításban részesültek. Ha (neo)pozitivistá irodalomtörténetet hallgattak, s bifláztak tizenkét éven keresztül, akkor aligha érthetik meg a jelentések nyelvbe való bezártságának és nyitottságának, fegyelmezettségének és játékoságának a fentihez hasonló paradoxonait. Akkor megmaradnak a direkt és közvetlen nyelvhasználat primér szintjein, az összetett nyelvi jelenségek leírhatatlanságát rossz tapasztalatként tételezve s csalódottan mindenben, ami a (nyelvi) megértéssel kapcsolatos. Lehetetlennek gondolva mindent, ami a nyelv által, ám mégis a nyelven túli tartományokkal tarthat rokonságot. A tudást, hogy a létezés legmúltóbb terhei sohasem magunkkal, hanem mindig a Másikkal kapcsolatosak. S hogy a „holt költők” éppen eme tudás átadásában segíthetnek nekünk. Annak a tapasztalatnak a konverziójában, mely képes elbeszélni, hogy a jelentések kifejezése tekintetében a nyelv egyszerre alkalmas önmaga nagyságának, nélkülözhetetlenségének, ugyanakkor alkalmatlanságának, feleslegességének a tételezésére is. (Monda-

nunk sem kell, hogy e nyelvi kódolásmód egyik első művelője költészetünkben éppenséggel Kosztolányi Dezső; s innen veszi kezdetét a József Attila-i, Szabó Lőrinc-i „objektív” beszédmód is: *Tiszta szívvel; Eszmélet; Semmiért Egészen* stb.)

Ehelyett, a létezés végtelen bonyolultságának nyelvben modellezhető érzékeltetése helyett a(z utolsó) magyartanár még arra sem képes, hogy az eszeveszett konkrétságon túl bármiféle elvontság felé tegyen vagy tétessen diákjával lépéseket. Szárnyalása legtetetején, amikor ő már érteni vél bizonyos dolgokat, okokat és jeleket, mindössze ennyi a „visszajelzés” (hát hogyan is hinne a fülének, amikor ő már egészen más régiókban járt?): „– Az anyukám is hivatalos a bálba?”

Talán, hogy a tanítás örök és kényszerű, ám talán mégis elkerülhető profanizálásával szemben („Kosztolányi ott áll az ablakban, néz fölfele”) van valami remény, arról szól ez a könyv és ez a vers keményen, elemi erővel, kérlelhetetlenül. Amiképpen a *Hajnali részegség*-parafrázis lírai énje átadja-átengedi a szót K. D.-nek, kérlelve, hogy ő válaszoljon a kislánynak – ti. hogy az anyukája hivatalos-e a bálba...? –, úgy neki csak egyetlen dolga marad: a bocsánatkérés, amiért minden vágya és ellenkező akarata ellenére is megpróbált szembeszállni az érdektelenséggel és nyelvi tapasztalatlansággal, s valami olyasvalamivel próbálkozott, amivel minden magyartanár minden pillanatban, akkor is, ha diákjai csak a szomszéd szobába vagy az udvarra szeretnének kinézni; ő mégis minduntalan a végtelenre veti tekintetét – mert tudja, hogy más szándékkal nem érdemes benyitni egyetlen osztályterembe sem.

Viszont – ha csak így van értelme, akkor – számolnunk kell azzal is: miközben holt költőkkel társalkodunk, aközben mai diákjaink nagyon mai problémáiba is belebotlunk. Vagyis a meghívás mindkét oldalról, még mindig, fennáll.²

² Az e kötet nyomdába adása előtti pillanatokban jelent meg az [origo]-n egy összefoglaló írás, melyben tudomásom szerint először mondatik ki az irodalom tantárgy óraszámcsökkentésének már nemcsak sejthető, hanem konkrét oktatásstratégiai ötlete. Vagyis a meghívást elfogadnunk végképp muszáj. (Vö. FABÓK Bálint: *Janus Pannonius lehet az új oktatási rendszer vesztese* = http://www.origo.hu/itthon_/20100908-az-oktatasi-allamtitkarsag-ter-vei-az-uj-nemzeti-alaptantervrol.html [2010. 09. 11.]

Dreff János/Tóth Dezső

HOLT KÖLTŐ TÁRSASÁGA³

Dezső, vagy Desiré, ha így jobb,
nekem nem kenyerem ez a *job*,
nem tudok gondolkodni rímekben meg hasonlóknak,
én csak olyan vagyok, mint a nagy meghasonlók,
így hát rövidre fogom a nótát,
ennyivel tudom csak megütni a kvótát;
– lásd hát, Desiré, mit tettem, ha nem bánod,
én ugyanis levarázsoltam az égből a bálod.

(Más tanárokkal ellentétben és sohasem voltam tanár.
Azt ugyan nem hiszem, hogy azok közül, akik szintén így
vagy ehhez hasonlóan gondolkodnak, bárki is
eljuthatna az önstilizációnak arra a szintjére, ami már
költőileg is igazolná paradox megállapításuk esztétikai
érvényességét, mégis önisméltásba fogok most
bocsátkozni, mert bármilyen kiharcolt identitásunk
megérdemli, hogy egyértelmű személyes
emléket állítsunk neki: Más tanárokkal ellentétben így
gondolom, hogy a tanár csak én vagyok.)

Akkor kosztolányizzunk, mondom a(z) utolsó)
magántanítványomnak, azt mondja, felírom,
kérdem: micsoda, hát, amit mondtam, mondom,
mit mondtam, hát hogy Kosztolányi, mi Kosztolányi,
amit mondtam, na de mit mondtam,
Kosztolányi, itt már nem hagyom annyiban, Kosztolányi micsoda,
Kosztolányi, elmereng a szentem, Dezső, Dezsőt én nem
mondtam, én azt mondtam, hogy akkor kosztolányizzunk,
nem mondtam se azt, hogy írj föl bármit is,
nem mondtam azt, hogy Dezső, azt mondtam: Kosztolányizzunk!,

³ A vers teljes szövegét a szerző szíves engedélyével közöljük – hálás köszönet érte. (*A szerk.*)

és elkezdtem volna egy másik mondatot, merthogy
kosztolányizni itt azért elsősorban is egyelőre még csak én fogok,
ha majd kapok rá lehetőséget, persze. Erre benyögi nekem,
hogy az *Édes Anna* vers. Kapásból belendítettem neki a lófaszt.
Megsértődhetett, mert azonnal beduzzadt a szeme alja.
Verbális pimaszkodásomra nem reagált, a mozdulat meg
úgyis kikíváncozott már a repertoárból, sértődjön
is meg ökelméje, menjen innen a Római körútról hazafele,
ne is lássam többet. Már ötödik vagy hatodik alkalommal beszéltem
épp rólad, és tudod, képtelen voltam közben felfogni,
kivel is ülök szemben, hogy mik is lehetnek itt az öntudat
esélyei tulajdonképpen,
hogy tehát túl az indokolható megvetésen, mégis
ki ez az ember, akinek én óraszám elemzem a *Hajnali részegséget*.
Mert elemeztem, ma ezt úgy mondanák: klózridingeltem
a versed, szoros olvasatban haladtam sorról
sorra, szóról szóra, kínomban már szinte fonémáról
fonémára, csakhogy juthassunk végre egyről a kettőre.
Hinnéd, hogy bármi értelme lett volna? Újabb három ezer forint
a negyedéves járulékadóra, nekem ennyi volt az értelme,
úgyhogy legközelebb kezdtem előlről az egészet.
E legfrissebb nekibuzdulásomkor különben is kifejezetten
elememben voltam, és jó voltam, ha nem jobb,
mint bármikor is adatott lehetnem
[...] ⁴ tanári pályafutásom alatt.

De ne nosztalgiazzak, zoomoljunk inkább vissza arra a pillanatra,
Amikor úgy forgott kockán visszamenőlegesen is összes tanári
identitásom, mint most ez egyetlen költőié éppen.
(A kezdés első versszaka, meg a cím is, egyébként innen.)
Ül velem szemben ez a becsületsértésig ostoba kiscsaj, és én
próbálok mindent elkövetni, csak hogy ne szólaljon meg.
Inkább dumálok kilóra, csak ne, nem bírja a fülem a frekvenciáját.
Ráadásul egy tőmondat, nem több, de annyit se tud, most komolyan,

⁴ A három pont és szögletes zárójel az eredetiben szerepel, tehát nem kihagyást jelez. (F. B.)

kinyögni. Fos az egész, kabaré, kérlek, pürébe hányom a falra a borsót, röhej. Ez a kislány itt, Dezső, ez maga a csőd, sajnálom. Hiába sajnálom. Az oralitás fiaskója. Tényleg sajnálom. Akkor is. Ha, ne adj' isten, de mondjuk leszopna önként és dalolva..., de talán még akkor se. Inkább csak fogja be végre a lepcsést, figyeljen rám síri kussban, nekem annyi már elég. Elég. Ahhoz képest tehát egészen bájos és értelmes a kicsike, hogy még csak nem is létezik. Igen, ez a taktikám: pozitívumok után nyomozok. Megpróbálom magam mellé felsorakoztatni irigylésre méltónak éppen nem mondható helyzetem szellemileg kipréselhető helyzeti előnyeit. Olyan sok azért nincsen, de megerőltetem magam. Feltételezem, hogy figyel, ha már ilyen erőfeszítéssel csinálók hiúsági kérdést a metafizikából, csak hogy legalább az ontológiai kapiskálja. Ott tartunk éppen, hogy az élet ünnep. Akkor is ünnep, ha nem az. Ezen már az ún. tanítványaim is fennakadtak mind egy szálig, egyszerűen nem tudták helyre tenni ebben a paradoxonban, hogy ez nem paradoxon. Valahol a lelkében kéne tán bütykölniük ehhez, vagy én nem is tudom. Jó, ne fogják fel értelmét a tanári szónak, csak ne hóbörögjenek nekem, hogy ez az értelmezés nincs is benn a tankönyvben. (Megtörtént.) Na de én erre még rá is erősítek, ugyanis Király Jenő zseniális *The Shining*- (Stanley Kubrick, 1980) értelmezéséből idézem a bál kapcsán írt, és itt használható és itt is gyönyörű gondolatát: *Hol van és hogyan létezik a bál? Nem ez a kérdés vezet be a bálba. Ami a bál létezését illeti, nem a létezés módja a döntő, hanem a mód létezése. Nem az, hogy miként és hol van, hanem az, hogy van.* (Mit szólna? Stephen King regényének, *A ragyogásnak*, Kubrick filmjének és a te (egyik) lírai fő műved főmotívumának együttese Király Jenő *ragyogó* mondatainak szintézisében!) (Ebben a versben, de csitt.) Sőt, hogy idáig eljussunk, én még meg is tekerem előtte, mert kapásból

mindig eltévesztem és azt mondom: ami pedig a létezés bálját illeti, nem a mód létezése a döntő, hanem a létezés módja,

ezután korigálok csak királyi módra, majd a már-már valóban horzsoltsajtás árnyékából egyszer csak előjövök a farbával: az élet ünnep, gyerekek, és akkor is az, ha nem az – és ez hirtelen annyira érthetőbb lesz az előbbi szószonglörködéshez képest, hogy öntudatlan hálából inkább érteni vélük, mint sem. Na most én itt rendszerint megállok. Megértettem velük valami igazán fontosat. Valami életre szólót. Ilyenkor rehabilitálom magam az összes kudarcoméért. Ilyenkor úgy érzem, valamit sikerült megértetnem másokkal is, amit én – köztünk szólva – ugyanúgy nem értek, mint ők, de ami ettől függetlenül mégis igaz, és még akkor is igaz, ha nem az. Ez a pillanat is egyébként ilyen, csak most meg költőileg, mert tanárként már soha többé nem élhetem át. Így döntöttem, tehát inkább úgy kéne mondanom, hogy mert t.ként már többé nem élem át. Csakhogy itt most az én kis-önként-se-dalolóm miatt nem álltam, nem állhattam meg, Dezső. Ez a kicsaj tényleg annyira rettenetesen ostoba volt, hogy meg kellett kockáztatnom az indokolható önhittségem pedagógiai számításait esetlegesen keresztülhúzó tűnődő öntudatlanság reakciójával való számvetés lehetőségét is, mert így még mindig

[rádöbbenhetek, hogy

nem vagyok ott a célnál, még rá kell tennem egy lapáttal, még argumentálnom kell, még nincsen minden egészen veszve. Ezért így folytattam. A bál örök, a meghívás mindig is fennáll (Lásd még ide, csakis a cím miatt: de a cím miatt föltétlen: Tandori/Thoreau: *A meghívás fennáll*, TD első madaras regénye, amelyet én elejétől a végéig, orrvérzésig, kétpofára, ahogy kell, ISBN 963 270 868 7), és azt ugyan elhallgattam, hogy zártkörű rendezvényről van szó, ahol akárki nem lehet csak úgy tag (VIP meg pláne), azt mondtam, hogy értse, pedig ilyet én nem szoktam fülleníteni, vagy szoktam, de csak, mint most is, indokolható esetben, néha: – Mindenki vendég oda, te is, én is, Hannibál is. Kosztolányi is, a nőm is,

mindenki, de mindenki, aki valaha is élt ezen a világon.
És még mindig nem lehettem egészen biztos, értette-e,
hogy ez ilyen egyszerű. Ezért és ekkor
kezdttem el újra előlről az egészet.

Nézd, kislány. Kosztolányi ott áll az ablakban, néz fölfele,
az égre, és egy bál látomásra tárul fel előtte
az éji hosszúra nyúlt munka után végre.
Ott áll az ötvenéves, ínyrákos, és valószínűleg hullafáradt, mámoros
költő, és őszinte hálával köszöni a pompát – na mármost,
törjük csak fel ezt a plombát. Minek örül, mert hálás,
miért ujjong az éjben, mikor a bál ott fönt van,

[és nem itt lent, hanem

az égben. Nem hívták meg oda, nem vendég, költő ő csak, aki
szemlél, innen letről hiszi azt, hogy ilyen is lehet
egy vendég, aki eszmél. Lásd hát meg még egyszer, ha mondom,
a költő lenn, a tömeg fenn bolondul, zajlik a nagy szemfényvesztés,
öntudat az ára; legyen mégis ki megmondja, minek ide a könyv,
minek ide a pára... Egyszeri élmény, megváltással rokon,
na de ilyen hőfokon ez érthető is, hiszen alkotott, volt is rá joga,
beláthatod, megtárgyaltuk, ne most légy ennyire ostoba.
Figyelj! Miről is van szó? Rántsuk csak le azt a leplet,
Ami akkor hajnalban a költő szeme előtt lengett! És azóta is,
meg ne tudd, szemfedél helyett borul arra, ki ettől megbutul,
mert nem látja senki, hogy ez itt iszony,
amire a költő igent mond, az tulajdonképpen nem más,
mint horrorviszony, még hozzá horrorviszony a javából,
hadd ne idézzem most Király Jenőt a tanulmányából,
amit a *King Kong*-ról írt, onnan ugrott be most egy textus,
ha nincs hozzá gusztusod, ez akkor is intertextualizmus;
nem idézem, gondolkodj csak el a tényen, a költő alatt, a bál
felette, na gondolkozz csak, gondolkozz keményen:
mi indokolja mégis a halálát, a katarzist, ha nem ez a horror,
– Jack Torrance sorsában is a tanulság az,
ami a leginkább orrol –; *miért ne!* ennek lenne hálás,
miért ne! ezt igenelné, hisz nincs ok, én hülye,

ami a bált leterelné,
vagy ha van is, az nem ok,
ennyire ne legyünk már boldogok,
egyszerű füllentés lenne csak, nevezzük végre néven a gyereket:
ez bizony kőkemény horror, metafizikai végrendeleted.

És ekkor jött a döbbenet – nem tudom abbahagyni –
Ekkor jött a ráadás, ki gondolta volna,
megszólalt a kislány, hogyaszonygya: –
de csak így, most szó szerint idézem,
emberismeretre vágytam, kaptam is egészben –:
– Az anyukám is hivatalos a bálba? – Mit kérdeztél, gyöngyöm?,
és éreztem, mint hull fentről fejemre göröngyöm,
az anyukám is hivatalos a bálba, teszi fel újra,
igen, hacsak odafele valaki jól meg nem kúrja,
igen, persze, hogyne, hivatalos ő is,
ekkor viszont a felsorolásból kihagytam már
magamat meg a nőm is,
ez a kérdés akkor inkább néked szólt, mint nekem,
és hát dönts is el erre te, ha tudod, a feleletet,
bíbelődj veled, te talán tudod már a választ,
(én vakkantottam neki egyet), de tényleg, csak ha nem fáraszt,
halott vagy, neked tudnod kell, én csak blöfföltem, kérlek,
nejedet üdvözlöm, és ezennel elnézésedet kérem.

P. S.: P. S.-t is üdvözlöm. Nem a *postscriptumot* persze,
bár elidétlenkedhetném, hanem személyesen ŐT magát.
Mondd meg neki, kérlek,
hogy már nem utálom. Annyira.
Na jó, most elidétlenkedtem.
Részeimről szent a béke, vagy valami ilyesmit.
Vagy tudod mit, ezt:
Irgalom, édesapám, Dezső, nézd, jaj kész ez a vers is!
...és nem tudom, mit tegyek.

AZ ÁHÍTAT SZAKRÁLIS GESZTUSAI A HAJNALI RÉSZEGSÉG TANÍTÁSÁBAN

Egy olyan gimnáziumban, ahol az egyik leghíresebb volt diákunk – Jókai – jelmondata áll a homlokzaton: „Istennek, Hazának, Tudománynak”, szinte szükségszerű, hogy a *Hajnali részegség* tanítását elsősorban a szakrális gesztusokra hegyezzük ki.

A textussal való megismerkedés előtt a cím mindkét eleme a XIX. század végének franciás költészetét asszociálja. Hajnal, átmeneti napszak – ez alapján impresszionista napkelte-leírást várunk, mint amilyet mondjuk Tóth Árpád *Körúti hajnal*ában vagy *Hajnali szerenádj*ában olvashatunk. Utóbbi annál is inkább eszünkbe juthat, minthogy az egy züllött éjszaka utáni percekéről szól. A „részegség” szó mintha hasonlóra utalna. A fin de siècle mármorkultusza látszik visszaköszönni.

Az első felolvasás után inkább Ady közismert sora („Hajts on szentlélek vagy a korcsma gőze”) jut a diákok eszébe a címről: „részegség” nemcsak alkoholtól, hanem vallásos révületből is származhat. Így villan össze a ’részeg’ és a ’révül’ szó közös töve is. A Kosztolányi-vers címében a főnév konnotációjába belejátszik Rimbaud is, hiszen illuminációról van szó, s a melléknév szintűgy a fény megjelenésére utal.

A költemény részletes elemzése utáni órán meg lehet mutatni a szerző1907-es keltezésű *Álmatlanság* című versét, hogy a diákok is felfedezhessék ebben a korai megfogalmazásban a *Hajnali részegség* előképét. („Kigyúl a kép, fal s ágy a lángözöntől [...] hal- kan kinyílik egy aranykapu.”)¹

A *Hajnali részegség* részletes elemzését szakaszonként végezzük el.

¹ Az ebben a versben szereplő „álmos mákvirág” szókapcsolat játékba hozza Morpheust és a részegség–mámor–morfium jelsor által a kábítószeres utazásokat. Az asszociációk mentén eljuthatunk nemcsak a *Kubla Kánig*, de a misztikus túlvilági utazásokig, pl. Dantéig és a sámánélményekig.

Hogy a vers indítása radikálisan hétköznapi, szinte prózaszerű, a 'te'-hez való odafordulás fecsegős tónusa is megerősíteni látszik.² Pedig egy bizonyos szempontból ez a megszólítás is értelmezhető szakrális gesztusként. A beszélő lényé lényegét érintő megrázó élményéről, és ebből származó nagy felismeréséről számol be. Ahhoz kell valaki, hogy ez a „nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek” szituáció feloldható legyen úgy, hogy a vallomás ne veszítsen intimitásából. Az illető nem lehet családtag, nem lakhat vele együtt („ismered a házam”; „emlékezni tudsz / a hálószobámra,”). Nem állhat hozzá túl közel: nem tartozhat azok közé, akiknek alvását a szeretet nyelvén a „lány, álombeli mézek” kifejezéssel illeti. De nem tartozik – természetesen – az idegenek közé sem, akiknek alvását a beszélő „agyvérszegénység”-nek titulálja. Csak így maradhat mindvégig arctalan és néma: a 'te' egy beavatott kívülálló. A megszólítottnak ez a funkciója emlékeztet a lelkiatya szerepére, ahogy a szituáció a gyónásra – csak persze profanizált változatban.

A szentség beszédhelyzetének ez a világi megfelelője mintegy átértékeli az első két szakasz zsánerszerű, referenciális olvasásra csábító elemeit is. Az első szövegegység zárlatában szerepel – és az egész versben egyedül itt – a „részeg” szó, a lírai alany sötétben való botorkálásának hasonlataként, s rögtön utána ott áll az ablak, a kitekintés. Itt ismét emlékeztetné az 1907-es *Almatlan-ságra*, ahol a címmel megjelölt fogalom olyan, némileg módosult tudatállapotot jelent, melynek hatására a lírai alany képzeletében kinyílik egy égi kapu. Másrészt a *Hajnali részegség* második szakaszában jól látható a többi embertől való elhatárolódás. A „fel-döntve”, „vakon”, „vízszintesen”, „kancsítva”, „agyvérszegénység” szavak „az emberek”-re vonatkoznak. Ezekről az 'ők'-től a beszélőt az különbözteti meg, hogy egyedül ő van ébren. Az ál-

² Kipróbáltan gyanútlan áldozatokon: a rímelés és a metaforák ellenére csak a Logodi utca említésekor kezdett derengeni nekik, hogy nem a saját tegnapi élményemet mesélem... Másrészt itt érdemes megjegyezni, hogy a néhány évvel korábban keletkezett *Ha negyvenéves...* című vers még fokozottabban prózai. Ez is a *Hajnali részegség* előképének tekinthető, csak bármiféle gyónás és feloldozás nélkül.

matlanság átminősül virrasztássá, a vigília nagy erejű és nagy hagyományú toposzává. Az egyedüli virrasztó az, aki nem vak, aki az ablakon át meglátja, hogy a „tárt otthonok” – jelzőjükkal el-lentétben – valójában zárt dobozok, ketrecek. De ez csak a látó szem előtt tárul fel, ilyen értelemben illik rájuk a jelző: felfedik magukat, nem takargatnak semmit. Az ébresztőóra képzelt megszólalása az egyes számú általános alanynak (az alvónak) szól. Az ’ők’ („az emberek”) – ’ő’ („az alvó”) – ’te’ („ébredj”) sor elvezet a ’mi’-hez, az azonosuláshoz – a totálisan elidegenedett, méltatlan, ember alatti állapottal. Az „otthonunk” szó jelzi, hogy a beszélő önmagát sem vonja ki a sötétség lenti birodalmából.³ Aki éber tudattal felismeri, hogy az emberi nyomorúságban ő maga is osztozik, az érett meg a csodára.

A csoda a gyerekkor emlékének megidézésével kezdődik. Mint Kosztolányinál mindig, ez jelenti az emberi teljességet, az elveszett édent.⁴ A harmadik szakasz zárásaként ott áll maga a „gyerekkor” szó, de ezt megelőzően már felvillantotta az anya paplanja és az irkára folyt vízfesték. (*Mostan színes tintákról álmodom – A szegény kisgyermek panaszaiból*)

A kék szín is lehet a szakralitás jelölője. A keresztény hagyományban az ég és a víz színeként a tisztaságot, az igazságot és a hűséget jelképezi. Az Istenanyát szokás kék köpenyben ábrázolni. Ezek megfelelői a *Hajnali részegség*-ben a harmadik szakasz ele-

³ A *Számadás*-kötetben néhány oldallal előrébb szereplő *Otthon* és *A mi házunk* című versek szintén a *Hajnali részegség* részletes elemzése utáni órán olvashatók fel. A szorongás is, a tárgyi világ rémisztő mivolta is hasonló. „Nézd, itt a portám, itt a kulcsom, itt az asztalom és itt az ágyam...Éjjel a zongora, mint barna medve, fogat vicsgorogt fenekedve...” vagy: „Az ablakunk egy más világra nyílik... Nálunk a tükrök mind-mind kancsalítnak... Elment az élet innen... nincs, ami van és van az, ami nincs...”. Az 1907-es *Pasztelek* között is szerepel olyan darab, a *Lefekvés után* című, amely hasonló. Még a memento mori jelzése, az óra is szerepel a szövegben: „Sóhajtanak a bútorok ropogva... Az óra ver és félőra hangulat nyom...”. Az érettségi előtt a „sunt lacrimae rerum”-tól a „kinnfeledt nyugágy”-ig ismét messze visz innen az út. Másfelől belátható, hogy a *Hajnali részegség* első szakaszát záró „otthonunk” többes szám első személye régóta érelődött.

⁴ Diákjaim, akiket elviszek a Fiumei úti temetőbe, megrendülten fedezik fel, hogy Kosztolányi sírja is a kisgyermeket idézi vissza.

jén az égbolthoz kapcsolt „tisztá” és „hűség” szavak, valamint az anya paplanjának kéksége. A következő szövegegységekben, a bállal kapcsolatban folytatódik ez a sor. A kék először „egy drága, szép nő pazar belépő”-jének színe (Szűz Mária köntösének világi – egyszersmind az anya paplanjának égi megfelelője), majd ez kapcsolódik a fény, tisztaság, béke szavakhoz, és azonosul a „halovány ég túlvilági kéké”-vel. A Szentháromság színszimbolikájában többnyire a fehér az Atya, a piros a Szentlélek, a kék a Fiú jelképe. A záró szakaszban a lírai alany a szívével dalol (az Úrnak) – az azúrnak. Ez a keleti eredetű szó mintegy a kékség szuperlatívuszát jelenti, és kiválóan alkalmas arra, hogy felidézze a fin de siècle miszticizmusát, mely visszakapcsol a vers címének ilyen irányú asszociációihoz, így zárva ezt a kört. Az örökkévalósághoz a kéken kívül természetesen az arany szín és a fény jelentéskörébe tartozó különböző szavak sokasága illik: benne is vannak a versben.

A csillagok motívumát is érdemes megvizsgálni. A szöveg „lélekző” lelküket említi. A helyesírási szabálytól eltérő írásmód csak helyreállította ezzel a figura etymologicával az ige eredeti értelmét, a lélek és a levegő – nyelvünkben ősi örökségként meglevő – kapcsolatát. Ugyanakkor a csillagok mint égi szemek azonosítása is nagy hagyománnyal rendelkezik. A versben a lírai alany és a csillagok nézik egymást. A csillagok a kozmikus rend és harmónia végtelen terében mérik az időt – szemben a „keltőóra” mechanikus esetlegességével. Hannibál említése is távlatot nyit az idő végtelenségére, ezzel áll ellentétben az én végessége. Az *Ének a semmiről* zárlatában Caesar és Napoleon kora ugyanezt a szembenállást jelzi, ám ott az ember végleges végessége a lényegi állítás, akárcsak a *Halotti beszéd*ben. A kötetben az e két költemény között elhelyezett *Hajnali részegség* is állítja ezt, ám – a másik két verssel ellentétben – mást is állít.

Az égi bál látomása által egy olyan élmény, tapasztalat fogalmazódik meg ékes szavakban, melyről szavakkal voltaképpen nem lehet hírt adni. Csak körülírni lehet. Hogy ki miféle hasonlatokkal táncolja körbe a kifejezhetetlent, az eklatánsan jellemző rá. A homo aestheticusnál sziporkázó, tündökletes szépség szecesz-

sziós ízü leírásával találkozunk. Mi más lenne nála a hű és igaz megfelelője, mint a szép?

A *Hajnali részegség* föld–ég-ellentétézése megfelel a siralom-völgy–mennyország évezredes keresztény hagyományának. Hiszen a ketrecre zárt lentiekéhez képest a látomás egy másik, teljes létből mutat meg valamit. De – hasonlóan minden eddig érintett szakrális mozzanathoz – ez is világiasított változatban. A Bibliában is szerepel égi vendégség.⁵ „Boldogok, akiket meghív lakomájára Jézus, az Isten báránya.” (Ez a – minden misén elhangzó – mondat a *Jelenések könyvében* olvasható a mennyországáról.) A lakoma mint vendégség szerepel magának Jézusnak a mennyek országáról szóló példabeszédei között is. Máténál királyi menyegzős lakomáról van szó, Márknál és Lukácsnál nem a király, egyszerűen csak „egy ember” hív vendégsereget a menyegzős lakomára. A túlvilági vendégség ószövetségi előképei közül a diákok számára is jól ismert a 23. zsoltár. Ennek második szerkezeti egysége az Isten-ember viszonyt a házigazda és a vendég kapcsolatahoz hasonlítja. Kosztolányinál égi vendégsereg és glóriás házigazda szerepel ugyan, ám a biblikus túlvilág-szimbolika lényegi elemei: a menyegző és az együtt evés, az asztalközösség logikusan elmaradt, azzal együtt, hogy a meghívás az Úr házába örökre szól.⁶ A mennyei menyegző és az égi bál között ugyanaz a különbség, mint Mária köpenye és a báli belépő között. A *Hajnali részegségben* olvasható égi bál egy mondén férfi frivol fantáziájának és egy Hamupipőke-szerű⁷ gyermekmesének az (elbűvölő) összege.

⁵ Bál viszont – ’az élet bálja’, a szecesszióban kiváltképpen kedvelt toposzán kívül – a sátán báljaként lesz ismert a diákok számára, /Bulgakov/ ráadásul Kosztolányiéhoz hasonló nagyvilági változatban – tündöklő szépséggel és „gyémántos donnával”. Innen a boszorkányszombatok felé nyílik ösvény...

⁶ Ennek pandanja a *Szeptemberi ábítat* „el-nem-múló vendégsége”, ami itt is a véges, evilági létre vonatkozik. Ebben a versben azonban a beszélő kifejezetten büszkélkedik azzal, hogy nem dadogott „halvány istenekhez hideglelős és reszkető imát”... A tizenkettedik évfolyamon Kosztolányi vendég-motívumához kapcsolva bemutatam tanítványaimnak Esterházy Pétert mint pincért.

⁷ Hasonló a kötetbe nem került, 1910-es keltezésű *Hajnali bálteremben* című vers – erős csáthos (*A varázsló balálá*) zamattal.

Nagyjából ezen a ponton szokták tanítványaim megfogalmazni ezt az – egy ideje már körvonalazódó – oxymoron-féleséget: egy ateista istenélménye.

Ez éppen a költemény befejezésében, az átélt tapasztalatot követő reflexióban válik nyilvánvalóvá. A vers harmadik nagy szerkezeti egységében, az utolsó négy rövid szakaszban megszorodnak az áhítat gesztusai. A *Magyar Értelmező Kéziszótár* az 'áhítat' szó következő jelentéseit adja meg: 1. vallásos elmélyülés; 2. megilletődéssel párosuló tisztelet, csodálat. A fölvilágolt a titok értelme (misztikus élmény) és a „szájtátva álltam”, a „virradtig [...] bámultam” kifejezések kimerítik az áhítat szó definícióját.

Diákjaink egy része sok kegyes, vallásos irodalmat ismer, mely szövegek felsorolását itt most méltatlannak találnám, annak leszögezését azonban nem, hogy ezek az Istennel való találkozásról szóló történetek éppen ilyen esetekben kapóra jönnek, ugyanis a gyerekek azonnal felismerik, ha hasonló jelenséggel találkoznak. Így meglátják a *Köszönöm, köszönöm, köszönöm*mel – és néhányan Augustinusszal is – közös elemeket. Tehát azt, hogy a szavakkal kifejezhetetlen élmény képekben fogalmazódik meg; hogy a misztikus tapasztalatot az eufória, utána a megrendült és áhítatos életátértékelés, majd a mélységes hála követi. Azt is meg tudják fogalmazni, hogy a beszélő ilyenkor észreveszi, hogy voltaképpen mindig is létezett az, amit ő csak most élt át – s e feletti megbánását és csodálkozását is megfogalmazza.

Kosztolányinál is az élmény következménye először a rendkívüli boldogság, majd az életgyónás. Ez a helyzet olyan, mint mikor valaki „a sínek közé esett”, és ezért úgy „lát, ahogy nem látott sose még”. Az éles, új megvilágításban világossá válik, hogy mi fontos, és mi nem az. A beszélő átértékeli az egész életét. A bevezető szövegegységben (amikor is a beszélő végül azonosítja önmagát az emberi nyomorúsággal) a doboz–ketrec–ól motívumsor a rabság képzetét kelti – s ez meg is jelenik ebben a megbánást megfogalmazó szakaszban: „hát te [...] miféle ringyók rabságába estél”. Ezt kérdi önmagától a beszélő, s a „ringyók” gyűjtőfogalomként bármiféle kedvteléseit jelenti, beleértve még az írást is („mily kézirat volt fontosabb tenéked”). Az ön-

megszólítás is a lírai alany önmagával való elégedetlenségét, korábbi szerepeivel való azonosulási képtelenségét jelzi. A háromszor ismételt „ötven éve”⁸ és a „csak most tűnik szemedbe” elentét is döbbenetesnek állítja a megvilágosodás iszonyú késői mivoltát. De rögtön utána jön ez a belátás: kegyelem, hogy – ha későn is – egyáltalán megtörtént. A könny a katarzis, a meghajlás pedig a hódolat és hálaadás szakrális gesztusának szó szerinti megfelelője – ezúttal bármiféle világiasítástól mentesen.

Hogy fent is, lent is vendégség van, az szembetűnő. És ez valószínűleg kínálja a *Boldog, szomorú dal* zárlatával való összevetést. 1917-ben az „e világ”-hoz kapcsolódik a közelre mutató szóval az „ittthon vagyok”, s az éghez a távolra mutatóval a „már nem vagyok otthon”.

A *Boldog, szomorú dal* a létige használata alapján osztható szerkezeti egységekre. A „van” dolgokra, fogalmakra vonatkozik, melyek a beszélő grammatikai birtokai is, a ’nekem van valamim’ szószerkezetben. Ha a beszélő csak akcideneciákkal írható le, szembetaláljuk magunkat a ’birtokolni vagy létezni’ problémával. Hiszen mindvégig a birtoklást jelentő „van” uralja a szöveget, s a létige csak a befejezésben vonatkozik magára a lírai alanyra. Ennek következménye, összegzése a vers idézett zárata: az e világban való itthonlét látszatlétezés csupán, a személy elvesztette harmadik dimenzióját, a magasságot – a valódi létezést.

A *Hajnali részegség* bevezetése ezt látszik fokozni: a látszatlét lenti birodalma a teljes idegenség. A fenti, teljesebb létezést jelentő bál viszont ellentmondásos. Egyrészt nem hagyható figyelmen kívül, hogy a beszélő nem látja magát a bált. Csak azt, amikor már vége van. És ebből érti meg, hogy „az égbe [...] minden este bál van”. Látja a lépcsőt, ahol a házigazda búcsúzik, és látja „künn” az előcsarnokot – de beljebb nem lát. Tehát az égi vendégségből mindenestül kimarad: nem csak nem meghívott vendég, de a vendégség látványától is megfosztatott. Viszont az átélt élmény hatására megfogalmazza a ’köztes lét’ ál-

⁸ „Ötven felé kivetjük önmagunkból/ mindazt, ami cifra s szedett-vedett lomc/ s olyan komor, főséges lesz a lelkünk, / olyan hideg és kongó, mint a templom.” (*Negyven pillanatkép*, 34.)

lapotát: nem idegen ezen a világon, mint, mondjuk, Camus hőse, de nincs is otthon, mint, mondjuk Tamási Áron hőse, hanem vendég „itt e világban”.

Tehát a költemény beszélője – amint ezt már korábban a ’te’ kapcsán megfogalmaztuk: egy beavatott kívülálló. Ám míg a megszólított a szónak abban a hétköznapi értelemben vonatkozik ez, hogy nem illetéktelen, a beszélő közölte vele egy bizalmas titkát, addig a beszélőre a szakrális aktus értelmében vonatkozik. Neki – valamiképpen mégiscsak – megnyílt az ég.

A *Hajnali részegség* záró szakasza kétszer tartalmazza a „tudom”, és egyszer az „érzem” igét. A „tudom” a Semmire, és az egyén végleges végességére vonatkozik, ahogyan ezt a kötetben előtte a *Halotti beszéd* és az utána álló *Ének a semmiről* is tartalmazza. Az „érzem” arra vonatkozik, hogy ’valami, vagy inkább valami, mégiscsak van’. A *Boldog, szomorú dal* a létigét csak a záróban alkalmazza a lírai alanya: („vagyok”). A *Hajnali részegség* ugyanezt múlt időben fogalmazza meg („vendége voltam”), az átélt részleges beavatódás hatására mintegy visszamenőleg átminősíti egész addigi életét. Kupolás szerkezetű a vers, akárcsak az ember élete. Az összegzés-számadás szempontjából az ötven év – különösen a halál közelségében – ugyanolyan fontos, mint a krisztusi harminkettő vagy a dantei „félút”.

A ’beavatott kívülálló’ oxymoron persze könnyebben megfogalmazható a hit és kétely ambivalens viszonylatában. Itt vissza-kapcsolunk az ’egy ateista istenélménye’ ellentmondásosságához. A mi iskolánkban a diákok nem tanulnak filozófiát. Hittant tanulnak. Azon belül is kevésbé az elvont dogmatikát, inkább a praktikus apologetikát. Így hát a *Hajnali részegség* számukra legfeljebb a Deus absconditus – Deus revelatus ellentétével, másfelől a *Hiszek hitetlenül Istenben* című verssel hozható kapcsolatba. A mondottakból következik, hogy csak annyit éreznek: a közös elem a hit és hitetlenség együttes jelenléte. Azt természetesen meg tudják állapítani, hogy Ady versében a hit kétségbeesett akarásról van szó, míg Kosztolányinál ez szóba se jöhet. Azt is érzékeli, hogy egészen más ember- és istenkép felől, valamint egé-

szen más filozófiai megközelítés felől jutunk el valami hasonlóhoz: a hit és a hitetlenség drámai viszonyához.

A „hiszek hitetlenül” állapotot a diákok hajlamosak tipikusan modern élményként aposztrofálni – egészen addig, amíg nem jutatom eszükbe, hogy ezt Márk evangéliumában is olvashatták már, a megszállott ifjú apjának megnyilatkozásaként (Mk 9,24). Ekkor azonban fontos emberi alapélményként ismerik fel.

Visszakanyarodván bevezető szavaimhoz, olyasmivel szeretném befejezni előadásomat, aminek az irodalomtudományhoz nincs semmi köze, de tanári és emberi mivoltomban engem a leginkább érint. Ezt a tapasztalatomat fontosnak tartom megosztani: a mi gimnáziumunkban a himnuszokat, az Isten–ember-viszonyt megfogalmazó verseket kiemelt figyelemmel kezeljük. Balassitól kezdve Berzsenyi *Fobászkodásán* át a XX. századi költők szöveggyűjteményekben nem feltétlenül szereplő verseiig sok vallásos, istenes költeménnyel találkozunk diákjaink. És bár Ady mindig megrázza őket, könnyekig ható megrendülést, valódi sírást csak a *Hajnali részegség* tanításakor tapasztaltam – többször is. Úgy tűnik nekem, ez nemcsak Kosztolányi versének kivételes remekmű mivoltával magyarázható, hanem iskolánk speciális helyzetével is: az intézményes vallásosság keretei között élő fiatalok különlegesen érzékenyek a személyes érintettség megfogalmazására. És valami miatt Kosztolányi ’beavatott kívülálló’-ként közvetített vallomását minden másnál hitesebb híradásként élik meg.

Április 25-e: Márk napja van a naptárban. A mai napi ige Péter apostoltól származik: „Köszönt titeket Márk, az én fiam”.

MÓDSZERTANI HOZZÁSZÓLÁS

A *Hajnali részegség*-konferencia folyamán élénk viták folytak. A vitákban néha nem annyira a tények, mint a háttérben lappangó módszertani kérdések játszottak döntő szerepet. A jelen hozzászólás célja feltárni és lehetőség szerint megvitatni a lappangó módszertani kérdéseket. Nagy Endre fölvetette a bátor kérdést, hogy van-e a legitim interpretációnak határa, s ha van – hol. Az alábbiakban iparkodni fogok megválaszolni ezt a kérdést. Valamint, úgy tűnik, a legtöbb előadónak erős intuíciói voltak a vers zeneiségére vonatkozóan. De mikor próbálták ennek a lényegét megfogni, az gyakran szétfolyt az ujjaik között. Az alábbiakban megpróbálok rendet tenni ebben az ügyben is.

Valaki megjegyezte, hogy a vers rímei manierisztikusak. Az alábbiakban kísérletet teszek megérteni, ez miben áll. Más előadások a rímzavak értelmével kísérleteztek, mint például, hogy a „kerestél”, „estél”, „deres tél” és „estély” az *est él* betűit tartalmazza, azonos sorrendben. Itt is azt fogom vizsgálni, hogy hol a legitimitás határa. A magam részéről a grammatikus és antigrammatikus rímekkel foglalkoztam. A metrumra vonatkozólag, többen megjegyezték, hogy a sorok jambikus lejtése igen rendszertelen, s ezért talán jobb lenne szabad versről, mint jambusról beszélni. Volt, aki ezt az álláspontot azzal is alátámasztotta, hogy a magyar nyelvben, épp úgy, mint a franciában, és az angollal ellentétben, a hangsúly változatlanul a szó azonos szótagjára esik. A tény, hogy a verssorok hossza és a rímek rendje előreláthatatlan, azt támogatja, hogy szabad és nem jambikus verselésről van szó. Az alábbiakban tisztázni próbálok a magyar jambus jellegét és azt a kérdést is, hogy mit lehet tanulni a francia analógiából és a verselés előreláthatatlanságából a magyar jambusra, és szabad versre vonatkozóan.

Mielőtt megválaszolom ezeket a kérdéseket, két előzetes kérdést kell tisztáznom.

Először: „manierista”. E szakkifejezés használatos egy francia és egy angol formában, „manierizmus”, illetve „mannerizmus”. A szó három értelemben használatos a művészettörténelemben. 1. Elitélő értelemben: a manierizmus egy kis csoport művészeti fordulatok gyakori (és néha szükségtelen) ismétlése. (A másik két értelemben inkább az angol forma használatos.) 2. A mannerizmus a renesszánsz és a barokk közötti művészeti korra vonatkozik. 3. Más olyan stílusok, amelyek ezzel a stílussal közös vonásokat mutatnak fel, mint például a középkori költészet és a modernizmus bizonyos válfajai (SYIPHER, 1955). Ezek a stílusok többnyire a klasszikus vagy a romantikus stílus tipikus fordulatainak elferdítésével vagy eltúlozásával érik el hatásaikat, s hatásuk általában elmesés, játékos vagy groteszk. Sypher szerint a mannerizmus komplex pszichológiát tükröz a művészetben.

Másodsor: a nyelvi jelek hierarchiája. Az alábbi rangsorban, minden fokozat az előbbinek jelzettje, a későbbinek pedig jelölője: írott jelek – hangtani kategóriák – értéstani egységek – nyelven kívüli tárgyak, cselekvések és fogalmak. Ha valaki beszél hozzánk, fülünket kategória előtti zagyva hangok áramlata üti meg. Mi ezt a hangáramlatot azonnal beszédhangzók sorára kódoljuk át, és a kategória előtti hanginformációt kirekesztjük tudatunkból. A beszédhangzó-sorozatokat értésegységek sorozatára váltjuk át, amelyek végül a nyelven kívüli világ tárgyaira lesznek alkalmazva. Fennmaradásunk érdeke, hogy minél gyorsabban érkezzünk el a nyelven kívüli világ referenseihez, ahol a létfontosságú dolgok történnek. Ha egy bizonyos nesz egy ragadozó állatot jelez, a ragadozó ismerete nagyobb létfontosságú, mint a jel ismerete. Az ember egy jelhasználó állat. Roman Jakobson (1960) szerint a költői nyelv megkülönböztető jele az, hogy ott tovább időzünk a nyelvi jelölőknél, mielőtt elérnénk a nyelven kívüli jelöltekhez. A költői nyelv a nyelven kívüli referensektől egyre távolabb eső nyelvi rétegekhez tereli vissza a figyelmet. A figuratív nyelvezet és a parallelizmus a figyelmet a nyelv értéstani egységeire tereli vissza; a rím, a ritmus és az alliteráció a hangtani egységekre, az akrosztichon és a kalligrammák pedig a betűkre a papíron.

Jakobson nem tesz különbséget aközött, hogy különféle stílusokban milyen mértékben köti magához a nyelv a figyelmet. A mannerista stílusokban a nyelv különböző rétegei – beszédhangok, értésegységek, mondat szerkezet, sőt még a betűk is – sokkal könnyöbben kötik magukhoz a figyelmet mint a nem-mannerista stílusokban. Polányi Mihály szavaival élve a reneszánsz, a klasszicista és a romantikus stílusban „elfigyelünk” a nyelvi jelektől a jelek átható emocionális minőségére. A mannerista stílusok pedig arra kényszerítenek, hogy „visszafigyeljünk” a nyelvi jelekre. Ilyen visszafigyelésnek a fenomenológiai minősége tipikusan *elmés* (witty), szélsőséges esetekben pedig közelebb áll a groteszkhez.

Csak hogy hozzak egy szélsőséges példát – Nagy Endre, mikor felvetette a legitim interpretáció határának kérdését, a következő példát hozta: ha egy versben előfordul az a szó hogy „borsó”, akkor benne van az is, hogy „bor”, az is, hogy „só”. A bor meg a só nem lesz a vers legitim része. Ez a nyelv fonologikus természetéből eredő egyik alapszabály: a beszédhangok és az értésegységek közötti kapcsolat teljesen önkényes. *Műfordítás* című ragyogó írásában Karinthy az effajta szófejtést szélsőségbe vitte, szatirikus felhangokkal. A „Ganges”-t „folyosó”-nak fordította németről magyarra, és a „folyosó”-t „Flußsalz”-ként fordította vissza németre. Aztán megjegyezte: ha az ember német fordító, nem lehet tekintettel ilyen hajszálfinom árnyalatnyi különbségekre, hogy minálunk a „folyó só” és a „folyosó” mást jelent. Karinthy-nál tehát az effajta szófejtésnek szellemes jellege van.

Mannerista stílusokban, legalább is szélsőséges esetekben, a bor és a só szerves részévé válhat a borsónak, mint például Christian Morgenstern *Der Werwolf* (*Az emberfarkas*) című költeményében. Etimológiailag a „Wer” = ’ember’ (mint a latin „vir”), és „Wolf” = ’farkas’. De Morgenstern úgy bontja fel ezt a szót, mint Nagy Endre a borsót: „Wer” = ’ki’, „Wolf” = ’farkas’, a következő elbeszélő költeményben: „Egy emberfarkas az éjszaka közepén felkölt egy falusi iskolamestert a sírjából, és megkéri: »Kérem, ragozzon engem!« Az iskolamester felugrik a sírjából, és elkezd szavalni: „Ki, farkas” – alanyeset, „Kit, farkast” – tárgy eset, „Kié, farkasé” – birtokos eset, „Kinek, farkasnak” – részes-

határozói eset. Az emberfarkas kérte az iskolamestert, hogy tegye hozzá a többes számot is. De az iskolamesternek be kellett valla-
nia, hogy erről nem tud semmit: míg farkasok nagy hordákban ta-
lálhatók, „ki” (németül) csak egyes számban létezik. Könnyek
árasztották el az emberfarkas szemét; hisz neki felesége és gyerme-
kei vannak. De mivel tanulatlan volt, hálásan távozott. (E verssel
részletesen foglalkoztam a *Literatúrában* megjelent cikkemben.)

A klasszicista költők és irodalomkritikusok mély megvetéssel
viseltettek az ilyen szójátékok iránt. Valószínűleg az akrosztichon-
t és az anagrammát körülbelül ugyanakkor találták fel,
mondja a tizennyolcadik századbéli angol irodalomteoretikus,
Joseph Addison (*Spectator*, No. 60), de nehéz eldönteni, folytat-
ja, hogy melyiknek a feltalálója volt a nagyobb tökfej. A klasszi-
cista kritikusok sok gondot fordítottak a „valódi” és a „hamis
elmésség” (true and false wit) megkülönböztetésére. „Mint ahogy
a valódi Elmésség az eszmék Hasonlatosságából és Összhangza-
tából áll, a hamis Elmésség néha egyedülálló betűk Hasonlatos-
ságából és Összhangzatából áll, mint például az Anagram,
Chronogram, Lipogram és az akrosztichon” és így tovább (*Uo.*,
No. 62). Jakobson modellje értelmében, tehát, Addison azt
mondja, hogy a hamis elmésség lényege a jelölt eszméktől legtá-
volabb eső jelölőnél való időzés. Az anagramma nyilvánvalóan a
hamis elmésség megtestesülése. Több írásomban azt javasoltam,
hogy ami hamis elmésségnek tűnik a klasszicistáknak, ami rossz
klasszicizmusnak számít, az lehet kiváló mannerizmus, még pedig
ugyanazoknál az okoknál fogva. A hamis elmésség megrökö-
nyödteti a klasszicista költőket; a nagy manneristák pedig – leg-
alább is szélsőséges esetekben — meg akarják rökönyödtetni ol-
vasóikat. Az *emberfarkas* egy ilyen szélsőséges eset.

A *Hajnali részegség*-konferencián több ízben szerepeltek az
anagrammákra alapozott szófejtések. A latin szó „alba”, habár
nincs megemlítve a versben, teljes egészében benne van a
„hajnalBA” szóban, és fordított sorrendben az „ABLak”-ban.
Ügyszintén „kerESTÉL”, „ESTÉL”, „derES TÉL” és „ES-
TÉLY” magukba foglalják azt, hogy *est él*. Ezek a „borsó”, a „fo-
lyósó” és a „Werwolf” közeli rokonai. Felmerült tehát a kérdés,

hogy előfordulhatnak-e ilyen anagramma-fordulatok az irodalomban, és hogy ilyenfajta szófejtések legitimek-e. Azt ígértem, hogy iparkodni fogok megválaszolni ezeket a kérdéseket. Mint láttuk, Karinthy-nál és Morgensternnél előfordulhatnak. De az írónak is valami jelét kell adnia, hogy az ilyen szófejtések relevánsak. A döntő kérdés az, amit a generatív nyelvészek „pszichológiai valóság”-nak neveznek („psychological reality”): van-e az ilyen anagrammáknak pszichológiai valóságuk, vagy mindez csak intellektuális akrobatika, keresztretjtvény. Ha megkérdezzük az „átlag” olvasót, valószínűleg meg se fogja érteni a kérdést. Az irodalomprofesszor talán igen, de válasza valószínűleg nem annyira a saját vagy mások élményeitől fog függeni, mint az elméleti álláspontjától. Arra viszont úgy a laikus, mint a professzor fog tudni válaszolni, hogy szellemesnek, elmésnek, megrökönyítőnek, groteszknak észleli-e ezeket a szókapcsolatokat vagy pedig aránylag természeteseknek. Az előző esetben pszichológiai valóságuk van a szójátékoknak, az utóbbiban nincs.

A határ kérdésére a válasz az észlelt minőségtől függ tehát: hogy az olvasó szellemesnek, elmésnek, megrökönyítőnek, groteszknak észleli-e azt, hogy a „hajNALBA” és az „ABLAk” ugyanabban a versben fordulnak elő, vagy pedig aránylag természetesnek. Ennek a megoldásnak két előnye van: elismeri az egyéni ízléskülönbségeket, de mégis különbséget tesz a művészi élmény és a keresztretjtvény között.

A fenti modell szerint a költői nyelv megkülönböztető jellege az, hogy kényszeríti az olvasót visszafigyelni a szöveg által jelzett nyelven kívüli referensektől az értéstani jelölőkre: s az értéstani jelöltektől a fonologikus jelölőkre: a fonologikus kategóriáktól a kategória előtti visszhangzó hangáramlatra, vagy pedig, szélsőséges mannerista esetekben, a beszédhangzók írásbeli jelölőire. Vegyük szemügyre a következő sort: „hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél”. A „tél” szó kiegészíti a mondatot, és hozzájárul az „idő múlása”-ra való utaláshoz. De a tél és a nyár ellentétes párhuzama a jelzett fogalomtól az értéstani elemekre is kényszerít visszafigyelni. Hasonlóképpen, a szó egy komplex rímbe is részt vesz: „kerestél”, „estél”, „deres tél”, „rest éj” és „estély”, hol a

szó hangzói más szavak hangzóival párhuzamosak. Ez a hangzókra tereli a figyelmet. Mint arra előadásomban rámutattam, e vers rímeinek a közös hangzói rendkívül gazdagok, míg a rímszavak értelme sokrétű ellentétet mutat ki. Minél nagyobb az értelem ellentéte, annál jobban van kidomborítva a rímszavak hasonló hangzata. Ez hatásos módja eszközölni a költői nyelv megkülönböztető jellegét – vagyis a figyelem visszahárítását az értés-tani jelölttől a hangtani jelölőre. Ha a „kerestél”, „estél”, „deres tél”, „rest éj” és „estély” rímszavakra közös értelmet kényszerítünk, mint például *est él*, gátoljuk a figyelem visszahárítását és szabotáljuk a költemény zeneiségét.

Útban vissza Budapestre, egy kolléga vitatta az itt kifejtett álláspontomat. „Azt akarod mondani – mondotta –, hogy a *Szondi két apródjában* például a „ROM”, „oROM” és „otROMba” közös hangzóinak sincs jelentősége?” – Azt. Az ismételt hangzónak erős zenei hatása lehet, de ezt nem az esetleges közös értelem szabja meg, hanem a kategória előtti továbbzengő hangok.

Mint említettem, a beszédet zagyva hangáramlat közvetíti, amit a hallgató azonnal átkódol szabatos fonetikus kategóriákba; a hangáramlatot pedig kirekeszti tudatából. De a kirekesztett kategória előtti hangok egy része továbbra is visszhangzik a háttérben. A „rövid távú” azaz „aktív”, „közvetlen” memória akusztikus módon működik. A háttérben visszhangzó zengés elősegíti a nyelv és a beszéd feldolgozását, az által, hogy a feldolgozandó nyelvi anyagot a közvetlen, aktív memóriában tartja. Ezt a megállapítást terjedelmes kísérleti irodalom támasztja alá. A költői nyelv ezt a visszhangzó kategória előtti hanganyagot esztétikus célokra fordítja. A rímekben, például, a rímszavak háttérben zengő hanganyagai egymást fokozva összekeverednek, és zeneiségként vannak észlelve. A „ROM” és „oROM” háttérben visszhangzó hanganyagai összekeverednek, és egymás zengését fokozzák. Bonyolultabb a helyzet az „otROMba” hangzóival. Itt a -ROM szótag lényegesen rövidebb mint a másik két szóban. S mi több, az azt követő zöngés zárhang, a [b], gátolja a [m] zengését, s ez által a másik két szó zengésével való egybeolvadását.

Itt egy további megkülönböztetést kell megkockáztatnunk. A hangtani jelölőktől (a beszédhangoktól) két irányba lehet visszafigyelni: a betűkre vagy a kategória előtti visszahangzó hanganyagra. Az előbbiben a klasszicisták „hamis elméssége”-hez értünk, az utóbbiban pedig a zeneiséghez.

A kísérleti irodalom háromféle hangtani kapcsolatról beszél egymást követő szavak között. Ha a későbbi szó nagyon hasonlít az előző szóra, akkor egymás zengését fogják fokozni. Ha a két szó mérsékelten hasonlít egymásra, laterális inhibíció áll be: a két szó egymás zengését fogja gátolni. Ha a két szó egyáltalán nem hasonlít egymásra, nem lesz semmi kölcsönhatás. Az „otROMba” megfelelő szótaga csak mérsékelten hasonlít a másik két szó megfelelő szótagára, s így egymás zengését gátolni fogják. Ha hallani akarjuk a három hasonló szótag összhangzását, az „otROMba” - ROM szótaga kiejtését kissé meg kell változtatnunk: az egész szótagot meg kell hosszabbítani, de főleg az [m]-et; s ezt kissé el is kell választani az azt követő zöngés zárhangtól, a [b]-től. Így a három szótag nagyon hasonlóvá válik, és növelni fogják az összhangzást. A laterális inhibíciónak fontos szerepe van az effektív szóbeli kommunikációban: megakadályozza, hogy a beszéd elterelje a figyelmet a szöveg értelmétől a zengő hangokra: hogy ne a szavak zenéjére, hanem értelmére figyeljünk. Erről az olasz katonatiszt tanúskodhat, aki rohamra adott parancsot katonáinak; s ezek lelkesen felkiáltottak: „milyen szép hangja van!” A költői nyelv pedig épp a laterális inhibíció ellenkezőjét kívánja: hogy a szavak értelmétől a zenéjükre figyeljünk vissza. A költői nyelv zeneiségét többféle módon lehet szabotálni. Egyik módja a laterális inhibíciót működésbe hozni, csekély változásokat eszközölve a hasonló szótagokban. Másik módja pedig: közös értelmet kényszeríteni a párhuzamos rímzavakra, s ez által elterelni a figyelmet a háttérben zengő kategória előtti hanganyagtól az értelemre.

A jambus a magyar verselés legelterjedtebb, egyúttal legproblemásabb formája. Azzal vígasztalódjunk, hogy az angol verselésnek is. De a magyarban sokszorosan nagyobb a probléma. Nem meríthetem ki itt a témát, csak arra akarok rámutatni, hogy úgy a magyar, mint az angol és a francia költők, próbálták impor-

tálni a görög és a latin verselést, de csak egy absztrakt sémát importáltak, amit aztán mindegyik a maga módján töltött be. A jambikus séma a gyenge és erős pozíciók (weak and strong positions) rendszeres váltakozásából áll. A görög és latin költők ezeket rendszeresen váltakozó rövid és hosszú szótagokkal töltötték be. Az angol költők viszont ugyanazt az absztrakt sémát eléggé rendszertelenül váltakozó hangsúlytalan és hangsúlyos szótagokkal töltötték be. A franciák egyszerűen kudarcot vallottak: nem sikerült meghonosítaniuk a klasszikus versmértékeket. A magyar jambusban a rövid–hosszú és a hangsúlytalan–hangsúlyos szótagok furcsa keverékét találjuk. Mi több, a verssor végén, a rímben, az utolsó erős pozíció után jöhet még egy vagy két versmértéken kívüli (extrametric) szótag; a verssor elején pedig az első gyenge pozíció betöltetlenül maradhat. A lényeg az, hogy a verssor folyamán minden két erős pozíció között egy gyenge pozíció jöjjön. Vegyünk egy aránylag problémamentes példát.

```

/
Ø   Ötven,
w  sx
/   /       /   /   / /
jaj, ötven éve – szívem visszadöbben –
w  s  ws      ws   w  s  w  s    x

```

Ez a generatív metrikusok jelölése. A sorok alatti 'w', 's' betűk a rendszeresen váltakozó gyenge és erős pozíciókat jelzik ('x' – a versmértéken kívüli szótag az utolsó erős pozíció után): a sorok fölötti dőlt vonalak pedig a hangsúlyos szótagokat jelzik. Az első üres pozíciót Ø jelzi. Azt mondtam, hogy ez a példa aránylag problémamentes, mert itt a hangsúlyos szótagok egy híjával (jaj) egybeesnek úgy az erős pozíciókkal, mint a hosszú szótagokkal. Ez igen ritkán történik meg a magyar jambusokban. Most vegyünk szemügyre egy kevésbé egyszerű esetet:

/ / / / / /
 De fönn, barátom, ott fönn a derűs ég,
 w s w s w s w s w s x

Ha a hangsúlyos és a hosszú szótagokat gyűjtőnéven prominens szótagoknak nevezzük, akkor négy erős pozíciót (az ötből) prominens szótag foglal el. A „De FÖNN”-ben és „OTT”-ban hangsúlyos szótagok, a „baRÁtom” és „deRŰS”-ben hosszú szótagok. A „derűs” hosszú szótaga különösen figyelemreméltó. A vele rímelő másik két rím szó rendkívülien prominens szótagot követel. A „hűség” első szótaga (az utolsó erős pozícióban) hangsúlyos és hosszú. A „nagyszeRŰSég” megfelelő szótaga hosszú; s mivel közte és a hangsúlyos első szótag között van egy hangsúlytalan rövid szótag, könnyen hangsúlyozható, anélkül hogy megbolygassa a hangsúlymintát. A „deRŰS ég”-ben, ezzel szemben, a hangsúlytalan hosszú szótag az erős pozícióban közvetlenül követi a hangsúlyos rövid szótagot a gyenge pozícióban, erősen megbolygatva a hangsúlymintát. De a rím szerkezet nem tűri, hogy a -RŰS szótag ne legyen rendkívülien prominens. E dolgozat vége felé meg fogjuk vizsgálni, hogy oldják meg ezt a problémát élővalbeli színeszek.

A francia költészetben csak egy módja van extrametrikus szótagra alapozott rímet teremteni: hogy az utolsó metrikailag elvárt szótag után egy „néma 'e'” jön. Ez a „néma 'e'” többnyire (de nem mindig) a nőnem jele, s ezért az ilyen rímeket „nőnemű rímek”-nek nevezik. Azokat a rímeket, ahol a verssor metrikailag elvárt szótaggal végződik, „hímnemű rímek”-nek nevezik. Ezt a terminológiát átvették azokban a nyelvekben is, ahol a rím szerkezet jelentékeny mértékben bonyolultabb, és semmi köze a nyelvtani nemhez. A rövidség kedvéért én is ezt a terminológiát fogom használni.

A francia klasszikus költők, Baudelaire és a romantikusok zöme főleg szimmetrikus, zárt szakaszokat vagy hármas szakaszokat használnak, ahol a hímnemű és nőnemű rímek bizonyos rideg rendszerek szerint váltakoznak. Ezzel szöges ellentétben, a *Hajnali részegség* összes rímei, kivétel nélkül bonyolult és virtuóz

nőnemű rímek, amelyek rendszertelenül vannak halmozva egymás után. Előadásomban részletesen rámutattam, hogy Arany János rímeinek a közös hangzói rendkívülien gazdagok, míg a rímsszavak értelme sokrétű ellentétet mutat: különböző beszédre-szek s a szavak morfémainak egész sora van ellentétbe állítva. Minél nagyobb az értelem ellentéte, annál jobban van kidomborítva a rímsszavak hasonló hangzata.

Mint említettem, ugyanez áll a *Hajnali részegség*re is. De Kosztolányi a bonyolultságot egy néhány lépéssel továbbviszi. Figyeljük meg a következő rímpárt: „szomszéd” – „morzsolom szét”. Ha figyelembe vesszük, hogy a [d] egy zöngés [t], akkor az „-omszéd” két szótaga a második rímtagba van foglalva. A „szomszéd” egységes szó; a „morzsolom szét” két szóból áll. Az extrametrikus szótag az egy önállósított igekötő külön hangsúlylyal; ez pedig azt kívánja, hogy a LOM szótag rendkívülien prominens legyen, annak ellenére, hogy nem hangsúlyos, habár hosszú (de csak akkor, ha jön utána egy mássalhangzóval kezdődő szó). Vagy figyeljük meg a következő sorokat:

Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,

A „szétfolyt” egy szóból áll; de e négysoros rím utolsó tagjaként, egyes előadók (mint például Gáti József) kétszavas hanglejtéssel ejtik itt (hallgassuk meg).¹ Az „égbolt” összetett szó; a „rég volt” és a „kék folt” két szóból állnak, így egy összetett rímtagskálát lehet összeállítani, amelyen minden későbbi fok kevésbé természetesnek lesz észlelve:

„szomszéd”
„szétfolyt”
„égbolt”
„rég volt”; „kék folt”

¹ Az e hozzászóláshoz tartozó hangfájlok a következő weboldalon találhatóak:
<http://www.tau.ac.il/~tsurxx/HajnaliSoundFilesmp3/Modszertan.html>

„morzsolom szét”
„derűs ég”

Az ilyen összetett rímek előreláthatatlan további bonyolultságot érhetnek el, mint például a következő két verssorban: „a hajnali homály mély / árnyékai közé lengett a báléj”. A „homály mély” – „báléj” rím gazdag hangtanilag; a „homály mély” nyelvtörőt képez; metrika szempontjából a „homály” második, hosszú de hangsúlytalan szótaga foglalja el az utolsó erős pozíciót, de mondattani szempontból az előző példákkal ellentétben a „mély” itt a következő sor első szavához kapcsolódik, nem az előző szóhoz. Minél távolabb haladunk ezen a skálán a „szomszéd”-tól a „homály mély” felé, annál kevésbé természetesnek, annál mesetérképesebbnek, elméesebbnek, játékosabbnak, frivolabbnak tűnik a rím. Ha valaki azt mondja, hogy a *Hajnali részegség* rímei manierista rímek, valószínűleg azt érti ez alatt, hogy aránylag sok rím szó közelebb esik a skála végéhez, mint az elejéhez. Mikor Réz Pál elolvasta előadásomat, megjegyezte, hogy a vers rímei „túl jók”, s ez hozzájárul Kosztolányi eksztatikus élményének játékos, frivol, látványos mellézköngéjéhez. A fenti skála megindokolhat egy ilyen megítélést.

Mi tehát a kapcsolat a rím és az értelem között? Lényegében, a rím két vagy több szó, amiknek *hasonló* hangzásuk és *más* értelmük van. Minél nagyobb az értelmi ellentét és a hangzati hasonlóság, annál erőteljesebb a rím.

E dolgozatban és a konferencián tartott előadásomban olyan elemzési technikákat fejtettem ki, amelyek ki tudják mutatni az értelem *másságát* a rímekben; sőt, ki is tudják fejezni a rímsszavak *viszonylagos másságát*. Ilyen *viszonylagos másságra* fontos stilisztikai megkülönböztetéseket lehet alapozni. Jelen dolgozatban próbáltam kimutatni, hogy aki amellett érvel, hogy a rímsszavak értelme *hasonlít* valamilyen szempontból, tulajdonképpen a rímek rím volta ellen érvel, és zenei hatásukat csökkenti. Habár ilyesfajta kérdésekben a verselemző nem szorul az elemzett költő jóváhagyására, mint láttuk előadásomban, Kosztolányi maga is épp az itt ki-fejtett felfogás mellett foglalt állást.

Említettem egy olyan felfogást, mely szerint a magyar nyelvben, épp úgy, mint a franciában, és az angollal ellentétben, a hangsúly változatlanul a szó azonos szótagjára esik. Volt, aki ebből azt a következtetést vonta le, hogy a magyarban – vagy ebben a versben – a szabad vers uralkodik. Habár az említett fonológiai tény helyes, az analógia helytelen, több oknál fogva. Először is, az említett francia versekben a versmérték szillabikus és nem szabad vers. Másodszor pedig, a francia „syllable-timed language”, vagyis a szótagok többé-kevésbé egyenlően hosszúak. A *Hajnali részegség* versmértékében viszont, mint láttuk, a rövid és hosszú szótagoknak döntő fontosságuk van. Ez legfőképpen akkor lesz jelentős, ha a prominens szótag, amely az utolsó erős pozíciót foglalja el, hosszú és hangsúlytalan. Ezért pont ezekre az esetekre összpontosítottam a figyelmet. Mint láttuk, ennek a versnek a ritmusában az utolsó erős pozíciót elfoglaló prominens szótagnak és az azt követő versmértéken kívüli szótagnak különös esztétikai jelentősége van. Valamint ezek a „nőnemű” rímek drasztikusan különböznek a francia nőnemű rímektől.

A következő verssor érdekes fényt vet a rövid és hosszú szótagok kérdésére:

s megforduló szemük kancsitva néz szét

Réz Pál rámutatott, hogy erre a sorra vonatkozóan e versnek két verziója van; a másik verzióban „kacsintva” áll (én is így emlékeztem e verssorra). A torz kép szempontjából a „kancsitva” sokkal jobb; de a jambikus ritmus szempontjából a „kacsintva” jobban hangzik. Ennek az oka az, hogy ebben a szóban nem az első, hangsúlyos szótag foglalja el az erős pozíciót, hanem a második, hosszú szótag. A „kacsintva” esetében, az első szótag rövid, a „kancsitva” esetében hosszú. Ebben a rövid eszmefuttatásban nem az volt a célom, hogy megállapítsam, melyik a helyes verzió, hanem hogy rámutassak arra, hogy a jambus szempontjából igenis jelentős, ebben a versben is, hogy egy szótag hosszú-e vagy rövid. Ez azt a felfogást támasztja alá, hogy a *Hajnali részegség* nem szabad vers.

A görög–latin költészetből importált verssémák közül, jó kognitív okoknál fogva, a jambus tűri el legjobban a rendszertelenséget okozó eltéréseket. Ezért lett a legerterjedtebb versmérték úgy a magyar, mint az angol és a modern héber költészetben. A jambus különös jellegének Arisztotelesz és Horatius is tudatában voltak. Az angol nyelv „stress-timed language”; s mint említettem, az angol verstan tipikusan hangsúlytalan és hangsúlyos szótagokkal tölti az elvont séma gyenge, illetve erős pozícióit. Viszont fölötte ritkák az olyan verssorok amelyekben minden erős pozíciót hangsúlyos, minden gyenge pozíciót hangsúlytalan szótag foglal el. Milton *Elveszett Paradicsoma* első 165 sorában például két ilyen sor van. Ennek ellenére Milton számít az angol költészet egyik legzeneibb költőjének. Ajánlom tehát, hogy a magyar költészetben se siessünk szabad versnek nyilvánítani minden verset, ahol a sok eltéréstől nehéz látni a jambust.

A konferencián egy feltételezés indoklásaként elhangzott, hogy itt szabad versről van szó, mert a verssorok hossza és a rímek rendje is előreláthatatlan. A jelenség leírása helyes, de a levont következtetés téves. A jambikus séma, a verssorok és rímek előreláthatósága független változók. Mint említettem, a jambusban a lényeg az, hogy az elvont sémában minden két erős pozíció között egy gyenge pozíció jöjjön; s még itt is, az első (gyenge) pozíció lehet üres, és az utolsó (erős) pozíció után jöhet egy (vagy két) versmértéken kívüli szótag. S ettől a szigorúan változó rendszertől a közvetlenül megfigyelhető elemek (hosszú és rövid, illetve hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok) sora erősen eltérhet. *Hipnotikus költészet* című cikkemben részletesen foglalkoztam az előreláthatatlan-hosszú verssorok és rendszertelen rímek esztétikai hatásával. John Crowe Ransom (idézi Chatman, 1965) amerikai költő és irodalomteoretikus szerint a rendszeres ritmus feladata, hogy hamis biztonságot nyújtson plátói cenzorunknak. E megállapítást módosítottam a magam módján: a rendszeres metrum előrelátható, ezért biztonságot nyújt. Elmés versekben és dajkadalokban valódi biztonságot, hipnotikus költeményekben pedig hamis biztonságot. Hogy lehet megkülönböztetni a hamis biztonságot a valóditól? Ha a vers tartalma irra-

cionális, és bizonytalanságot ébreszt, a metrum által ébresztett biztonság hamis. Ezt a bizonytalanságot a verstani szinten is meg lehet erősíteni. A verstani szinten az előreláthatatlan rímszerkezet és sorhosszak hozzájárulnak e bizonytalanságérzethez. Ez a verstani előreláthatóság és előreláthatatlanság kombinációja a hipnotikus költészet egyik jellegzetes vonása.

Itt még egy értéstani megfigyelés is helyénvaló lenne. A szavaknak elvont, általános értelmük van; csak szövegkörnyezetükben kapják meg a pontosabb, konkrét értelmüket. Más-más szövegkörnyezetben a „kocsi” jelenthet gyerekkocsit, lovas kocsit vagy autót. Ha egy anya azt mondja a gyerekének hogy „Kutyabaj!”, úgy érti, hogy „Semmi baj nem történt.”; de ha Kárpáti György *Kutyabaj*-nak nevezi rövidfilmjét, ahol egy kutya csinál bajokat, a kifejezés megfordítja értelmét. A költői nyelv egyik megkülönböztető jellegzetessége az, hogy a szavak gyakrabban és finomabban változtatják értelmüket, mint a mindennapi beszédben. Ezért örömmel fogadtam, hogy egyik kollégánk *Édes Anná*-val hasonlította össze a *Hajnali részegséget*, és rámutatott arra, hogy a „hajnal” még ugyanabban a műben is különböző szövegkörnyezetekben fordulhat elő. A költői nyelvnek ez a jellege kellemetlen bizonytalanságérzetet sugalmazhat. Hivatásos irodalomkritikusok néha feladatuknak érzik, hogy megnyugtassák a bennünk rejlő plátói cenzort azáltal, hogy meggátolják a szavak szüntelen alkalmazkodását a változékony szövegkörnyezetekhez. A kognitív nyelvészek rendszert csináltak abból, hogy egész sereg metaforát egy értelemre redukálhassanak, szövegkörnyezetüktől függetlenül. Ha egy műben egy út vagy keresztút van megemlítve, annak csak egy értelme lehet: „Life is a journey”. Egyik cikkében, George Lakoff (1993) gúnyos megjegyzéseket tesz azokra az angol tanárookra, akik azt tanítják, hogy Robert Frost *The Road not Taken* című versében a keresztút lehet természetleírás. A mi konferenciánkon is elhangzott, hogy Mallarmé verseiben „Azur” ezt és ezt jelenti, és ezért Kosztolányi versében is az „azúr” ugyanazt jelenti. Az én felfogásom szerint, az „Azur” jelenthet mást minden Mallarmé-versben, sőt, ha többször fordul elő egy

versben, minden esetben jelenthet mást. Az értelmezést tehát minden alkalommal előlről kell kezdeni.

Végül a jambus fenti elemzése ellentmondást válthat ki. Ez a felfogás jól néz ki papíron, de a ritmus a fülnek van szánva. Olyan szavakban mint „derűs” és „homály” az első szótag rövid, a második hosszú, ám a nyelvi hangsúly az első, rövid szótagon van. Ha a hosszú szótag kerül az erős pozícióba, el kell nyomnunk a természetes hangsúlyt. Gimnazista korunkban vígan skandáltuk a *Zalán futását*: „Régidi/ csőse/ günkhol/ késelaz/ élyiho/ mályban”. De mi emberi nyelven akarjuk hallani Babitsot és Kosztolányit. A szabad vers kényelmes megoldás lenne erre a problémára. Mit lehet csinálni? A *Hajnali részegség* muzsikája túl effektív, túl rámenős ahhoz hogy szabad versnek tekintsük. Bár meg vagyok győződve arról, hogy a *Hajnali részegséget* jambusként kell olvasni, nem ezt fogom bizonyítgatni, hanem azt fogom vizsgálni, hogy el lehet-e képzelni egy vokális előadást, amiben a jambus fent felvázolt jellege kifejezésre juthat anélkül, hogy meg-erőszakoljuk az emberi nyelvet.

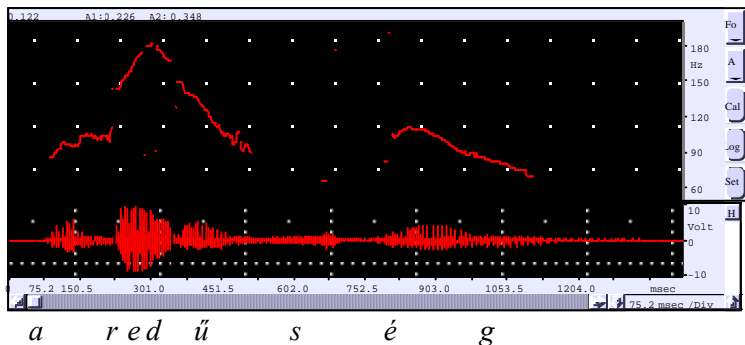
A Hungaroton *Varietas Delectat 3* CD-jén négy élvonalbeli színész olvassa fel ezt a verset: Gáti József, Mensáros László, Latinovits Zoltán és Sinkovits Imre. Ellent kell állnom a kísértésnek, hogy részletesen összehasonlítsam a négy előadást, és két fenn tárgyalt verssorra kell szorítkoznom, Gáti József előadásában:

De fönn, barátom, ott fönn a derűs ég,

és

ki látja, hogy könnyem mint morzsolom szét

Az első ábra alsó ablakában a grafikon a beszéd hullámalakját ábrázolja. A huzam balról jobbra az időtartamot mutatja. A függőleges vonalak a vízszintes középvonaltól való eltérése ábrázolja a hangerőt; sűrűségük pedig a hangmagasságot (ez csak különleges nagyításban látható, itt a vonalak foltokká folynak egybe). A felső ablakban a fel- és lemenő görbék a hangmagasság görbéjét átláthatóan ábrázolják.



1. Ábra. Hullámalak- és hanglejtésgörbe:
„a derűs ég”, Gáti József előadásában

Mint említettem, a „derűs ég” előadása különösképpen problematikus. A verssor utolsó erős pozíciója egy rendkívül prominens szótagot követel, a virtuóz rím miatt. Nyelvileg viszont az előző szótag (de-) a hangsúlyos. Az előadó paradoxikus feladata az, hogy az első szótag hangsúlyos legyen, de a második szótag prominens. A honlapomon található hangfájl arról tanúskodik, Gáti József (és még egy néhány előadó) igen jó megoldást talált. A „de-” hangsúlyosnak van észelve; a „-rűs” pedig elég prominens ahhoz, hogy a rím kívánalmainak eleget tegyen. Jelen esetben a megoldás a hangmagasságra, relatív hangerőre, relatív időtartamra és a kiejtés túltagolására (overarticulation) van alapozva. Több írásomban kifejtettem, hogy ha az absztrakt verstani séma és a nyelv követelményei eltérnek egymástól, a szokásosnál jobb artikuláció hozzájárulhat a megoldáshoz. Erről úgy lehet meggyőződni, hogy összehasonlítsuk a „derűs ég” és a „morzsolom szét” utolsó szótagjait (amelyeket Gáti túltagol) az „Ötven, / jaj, ötven éve – szívem visszadöbben” sorok utolsó szótagjaival (amelyeket Gáti nem tagol túl).

Mint az első ábra mutatja, az első szótag magánhangzója aránytalanul hangerősebb, mint a kifejezés többi része. A hanglejtés görbe is aránytalanul magasra szökik. Mindez a szótag

nyomatékos hangsúlyát emeli ki. Ezzel szemben az ezt követő két szótag aránytalanul hosszú. A következő méréseket eszközöltem, ezredmásodpercekben (emp): *d*: 73 emp; *e*: 122 emp; *ü*: 184 emp; *s*: 222 emp; *é*: 385 emp. Míg a „de-” tartama 195 emp, az „-űs” tartama (az „r”-t nem számítva) 406 emp (több mint a duplája). A *s* rendkívüli hossza különlegesen jelentős. Először is, meghosszabbítja a szótagot ott, ahol hosszú szótagra van szükség; másodszor, hozzájárul ahhoz, hogy a hangsúlytalan szótag „egyenlítsen” prominenciában a hangsúlyos szótaggal, anélkül hogy maga is hangsúlyossá váljon; harmadszor, a mérő hossz tagolja a mássalhangzót, s egyúttal a szóvéget is; negyedszer pedig a szóvég meghosszabbítása azt az érzést sugalmazza, hogy valami véget ért (épp úgy, mint a zenében), megerősítve a szóhatár tagolását. Ezt a tagolást a hanglejtés is megerősíti, mégpedig kétféle módon. Egyrészt a „derűs” felszökő és eső hanglejtése egy különálló észleleti egységet jelez; másrészt, az „ég” emelkedő és eső hanglejtése tipikusan újrakezdést és véget jelez. Az „ég”, ami verstanilag csak egy versmértéken kívüli szótag, a „nő-nemű” rím kedvéért élesen van tagolva. Az *é* 385 emp hosszú; és az *é* és a *g* között egy 240 emp hosszú szünet van ékelve. Zárhangot megelőző szünet szóközben, ha nem is ilyen hosszú, igen gyakori a versolvasásban. De, meglepően, a fül nem észleli ezeket a szüneteket hallgatásként, hanem mintha a hangképző szervek hosszasan lennének lezárva, hogy az elkövetkező zárhang élesen legyen artikulálva. Végeredményben, visszatértünk a pszichológiai valóság kérdéséhez. Ritmikusnak halljuk-e Gáti megoldását, vagy pedig a fenti spekulációk csupán papír- és-ceruzagyakorlatok.

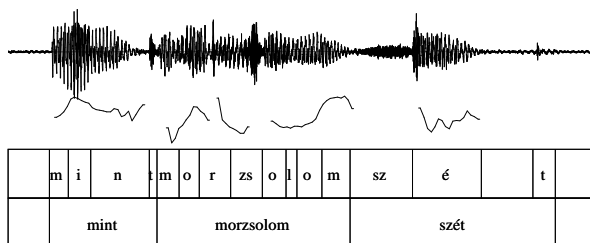
Egy másik hangfájlban hallani lehet a sor végső kitételét: „a derűs ég”, kivágva. Úgy tűnt nekem, hogy az *s* lehetne valamivel hosszabb. Egy harmadik hangfájlban elektromos módon meghosszabbítottam az *s*-t. Egy negyedik hangfájlban a végső kitétel kétszer hallható, eredeti változatában és egy továbbmódosított változatban: másodszor is megtoldottam az *s*-t, és töröltem az azt következő rövid időközt, ami háttérzajt vagy talán egy nagyon halk *s*-t tartalmaz (ezt, miután felerősítettem sem tudtam megállítani, mert ha háttérzaj is, felerősítve *s*-nek hangzik).

Az „ég” hanggörbéje, mint említettem, lankásan emelkedik, és hosszasan, de lankásan esik, s így tipikus mérsékelt záró hatása van. Ennek ellenére, a „derűs” hanggörbéjéhez mértén drasztikusan csökkentett a hangmagassága. Hogy megértsük ennek a feladatát, eszközöljünk még egy utolsó manipulációt: emeljük fel a hanggörbét a „derűs” hangmagasságára, érintetlenül hagyva a „derűs” hanggörbéjét. Ez alaposan megváltoztatja a metrum-sémát. Mivel hosszas szünetek vannak az egymást követő kifejezések között, a „derűs ég” sémája megváltozhat anélkül, hogy nagy kárt tegyen a verssor többi részében. A manipuláció után az „ég” elnyomja a „-rűs” prominens jellegét, és a szótagot a gyenge pozícióba manipulálja, a következő sémához vezetve:

a derűs ég
w s w s

Gáti eredeti megoldása pedig a versmérték következő megvalósulását tükrözi.

a derűs ég
s w s x



2. Ábra. Hullámalak- és hanglejtésgörbe:
„mint morzsolom szét”, Gáti József előadásában

A „morzsolom szét”-ben a helyzet valamivel könnyebb. Itt nincs szükség a hangsúlyminta közvetlen megfordítására. A „morzsolom”-nak az első és az utolsó szótagja is erős pozícióba eshet, mert közéjük van zárva egy nem prominens szótag. A versmondásban az első szótag kifejezetten hangsúlyos, a harmadik inkább hosszú. A „morzsolom”-ban az első *m* 0.0857-emp-hosszú, míg a második *m* jóval hosszabb: 0.105 emp (érzésem szerint lehetne egy gondolattal hosszabb). A benyomás az, hogy az aránylag hosszú *m* a szó végén „egyenlít” az első szótag prominenciájával. A hosszkülönbség egymagában nem elég indok, de egy érdekes jelenség megfigyelhető a hanglejtésre vonatkozóan. A második ábra az első és utolsó szótagban is emelkedő hanglejtésgörbét mutat. De a kettő különféle prominenciát sugalmaz: az első a hangsúlyhoz, a második a hosszhoz járul. E különbség titka az, hogy az első szótagban a görbe a magánhangzón, a harmadikban pedig az utolsó mássalhangzón emelkedik. Tipikusan hanglejtés csak magánhangzókön nyilvánul meg; illetve néha zöngés mássalhangzókön is – főleg az *l*, *m*, *n*, *r* mássalhangzókön. Az emelkedő hanglejtésgörbe rendkívülien szembeötlővé teszi az *m*-et. Az utóbbi két évtizedben a fonetikusok kései csúcsról beszélnek (late peaking; peak delay). A hanglejtés csúcsa általában a magánhangzó közepén „találja el” a szótagot; ritka esetekben a magánhangzó végén; még ritkább esetekben, a magánhangzót követő zöngés folyamatos mássalhangzón. Habár ez a jelenség nagyon ritka a mindennapi nyelvben, ebben a szóban kétszer fordul elő, mégpedig szélsőséges formában. Mindennapi beszédben, a kései csúcs általában emeli a szó értelmének a nyomatékosságát. Verselésben gyakran a szótag prominens voltát emeli. Sok írásomban rámutattam arra, hogy észlelés szempontjából a kései csúcs tipikusan előretolakvó erőt fejt ki, amit az alakpszichológusok „perceptuális erő”-nek neveznek. Jelen esetben, a hangsúlyos szótagbeli kései csúcs a szó utolsó szótagjára tereli a figyelmet. A második kései csúcs előretolakvása viszont mintegy meghosszabítja az *m*-et. Érdekes megfigyelni, hogy ebben a verssorban is, mint a fent elemzett verssorban, a szóvég és a sorvég jelentősen meg van hosszabbítva: „morzsolom”-ban az

első *m* 0.0857emp hosszú, míg a második *m* jóval hosszabb: 0.105 emp; és a háromszótagos szó „morzsolom” 0.800 emp-hosszú, míg az egyszótagos szó „szét” 0.863 emp hosszú; ebből a *t* előtti szünet egyedül 0.232 emp hosszú.

A *Hajnali részegség*-konferencián nem annyira a tényekről vitatkoztunk, mint arról, hogy milyen tényeket kell figyelembe venni. Ezt végül is a vitázók háttérben lappangó módszertani és teoretikus álláspontja szabja meg. Ha nem akarunk abban megegyezni, hogy nem egyeztünk meg, ezeket az álláspontokat napvilágra kell hozni. Ezt kívántam fenti hozzászólásomban véghez vinni.

Az irodalomtudomány célja nemcsak tisztázni az objektív tényeket, hanem figyelemmel kísérni a művészeti folyamatokat is. Itt az intuíciók rendkívül fontos szerepet játszhatnak. A kognitív poétika egyik célja megteremteni a bírálati eszközöket, amelyek számot adhatnak az olvasó intuícióira vonatkozóan, főleg azokra az intuíciókra, amikhez a hagyományos irodalomtudomány nem szolgáltat eszközöket. Mint említettem, egyik kollégánk fölvetette a kérdést, hogy van-e a legitim interpretációnak határa, s ha van, hol. Megkísérletem megválaszolni ezt a kérdést, a művészeti intuíciók mozgósítására hivatkozva. Az ajánlott megoldásnak két előnye van: elismeri az egyéni ízléskülönbségeket, mégis különbséget tesz a művészi élmény és az akadémikus gyakorlat között. Mindnyájunknak erős intuícióink vannak Kosztolányi zeneiségére vonatkozóan. De a hagyományos irodalomtudomány csak igen felületes eszközökkel szolgál ezeknek az intuícióknak a megvilágítására. Mint láttuk, ezekre az intuíciókra is új fényt vethet a kognitív poétika.

Függelék

A fenti elvek alapján érdekes kérdések merülnek fel Kosztolányi egy másik versére, az *Ilonára* vonatkozóan.

Csupa l,
csupa i,
csupa o,
csupa a,

csupa tej,
csupa kéj,
csupa jaj,
Ilona.

Semmi kétségem hogy Addison ez iránt a vers iránt is mély megvetéssel viseltette. Itt a költő teljesen eltereli a figyelmet az eszméktől a hangtani jelölőkre. S valóban, a maga módján ez is egy mannerista költemény. De itt valami egész másról van szó, mint amit Addison ismert. Itt Kosztolányi nem az egyedül álló betűket vagy hangtani jelölőket, hanem a háttérben visszhangzó kategória előtti hangokat kultiválja. Röviden: célja nem a „hamis elmésség”, hanem szavakkal elérni a zene állapotát.

Hogy megértsük, hogyan próbálja az *Ilona* elérni a zene állapotát, még néhány hangtani megkülönböztetést kell tennünk. Akusztikailag a beszédhangok lehetnek „megszakítottak” (pl. [p, t, k]) vagy „folyamatosak”. A folyamatos beszédhang lehet „periodikus” („szabályos rezgésű”), mint például a magánhangzók, s olyan zöngés mássalhangzók, mint [l, m, n], vagy félhangzók, mint [j]; s lehet „nem-periodikus” („szabálytalan rezgésű”, mint pl. [s, sz]). Az előbbieket a zenei hangokat közelítik meg, az utóbbiak pedig a zörejeket. Továbbá, egy beszédhang lehet „kódoltabb” vagy „kevésbé kódolt”. Ez azt jelenti, hogy az előbbiben kevesebb háttérben visszhangzó kategória előtti hanganyag éri el a kognitív rendszert, az utóbbiban több. Olyan zárhangok, mint [p, t, k, b, d, g] kódoltabbak; magánhangzók és olyan folyamatos mássalhangzók mint [l, m, n, s, sz] kevésbé kódoltak, vagyis több háttérben visszhangzó kategória előtti hanganyag éri el a kognitív rendszert. Kérjünk meg valakit, hogy ejtse ki az i–u magánhangzópárt azonos hangmagasságon, s mondja meg, hogy melyik magasabb; vagy a sz–s mássalhangzópárt. A kérdezettek túlnyomó része azt fogja mondani, hogy mindegyik párnak az első tagja magasabb. Ez azért van, mert a tudatból kizárt hanginformáció valóban akusztikailag magasabb ezekben a beszédhangokban. A [ba, da, ga] hangsorban viszont csak nagyon kevesen lesznek képesek megállapítani hogy melyik

magasabb akusztikailag, mert ezek a mássalhangzók sokkal kódoltabbak. Továbbá, jó kognitív okoknál fogva, a kevésbé kódolt beszédhangok hanganyaga jobban észlelhető egyedülálló beszédhangokban, mint ahol magán- és mássalhangzók vannak együtt artikulálva. Ezt többfajta kísérlet is igazolja.

Mármost, az „Ilona” név minden beszédhangja folyamatos, periodikus és kevésbé kódolt. Ráadásul Kosztolányi egyedülálló hangzókra bontja fel a nevet: „Csupa l, / csupa i, / csupa o, / csupa a”. Ez a legszélsőségesebb módja, hogy az emberi nyelv közvetlenül hallhatóvá tegye a kategória előtti, szabályos rezgésű, „zenei” hangokat. Ugyanez áll Rimbaud *Voyelles* szonettjére (Tsur, 1992: 111–135). Ebből a szempontból, a szakasz második fele is igen érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. A „tej” és a „kéj” magánhangzója és félhangzója folyamatos, periodikus hangáramlatként van észlelve. Ezt az áramlatot a [t] és a [k] zárhangok szakítják meg. Ezt a feltartóztatást viszont a felszabadult, zavartalan periodikus áramlat követi az utolsó sorban: „jaj” két félhangzóból áll, egy közbezárt magánhangzóval.

Végül pedig azt is tudjuk, hogy egyes emberek érzékenyebbek, mások kevésbé érzékenyek a kategória előtti hangok észlelésére. Ezért nem szabad meglepődnünk, ha egy ilyen versszakra vonatkozóan lényeges ízléscsúszásra bukkanunk. Aki jobban ki van téve a háttérben visszhangzó kategória előtti szabályos rezgésű hangoknak, az zeneinek fogja érezni ezt a versszakot; aki kevésbé van kitéve, az főleg az egyedülálló betűket vagy hangtani kategóriákat fogja felfogni, és a versszakot legjobb esetben „játékosnak” fogja észlelni.

Bibliográfia

ADDISON, Joseph and Richard STEELE, *The Spectator*, Volumes 1, 2 and 3. The Project Gutenberg EBook = <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/12030-h.htm>

CHATMAN, Seymour (1965), *A Theory of Meter*, The Hague: Mouton.

GÁTI József, *Hajnali részegség*, Hungaroton, *Varietas Delectat* 3 (CD)

- JAKOBSON, Roman (1960), “*Closing Statement: Linguistics and Poetics*”, in Thomas A. SEBEOK (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT. 350–377.
- LAKOFF, G. (1993), “*The Contemporary Theory of Metaphor*”. In A. Ortony (ed) *Thought and Metaphor*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP. 202–251.
- SYMPHER, Wylie (1955), *Four Stages of Renaissance Style*. Garden City, N. Y.: Anchor.
- TSUR, Reuven (1994), *Hipnotikus költészet*, Holmi, 6, 243–265.
- TSUR, Reuven (1992), *What Makes Sound Patterns Expressive: The Poetic Mode of Speech-Perception* (The Roman Jakobson Series). Durham N. C.: Duke UP.
- TSUR, Reuven (2000), “*Lakoff’s Roads not Taken*”. *Pragmatics and Cognition* 7: 339–359 (lásd Tsur, 2008: 577–594).
- TSUR, Reuven (2007), *Az Egér, az Emberfarkas és a főnévragozás – Az elméség és az érzelmi dezorientáció*, *Literatura*, 387–398.
- TSUR, Reuven (2008), *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Second, expanded and updated edition. Sussex Academic Press: Brighton and Portland.
- Audio processors
 SoundScope 16/3.0 (ppd)
 Praat 5.0.43
 Audacity 1.3.7

Tóth Melinda

HAJNALI KATEDRÁLIS

Nagy Versmondás Szabadkán, konferencia Újvidéken

Felemelő érzés volt látni és tudni arról, hogy az elmúlt két évben különböző helyszíneken diákok százai gyűltek össze azért, hogy – Jordán Tamás szavaival élve – hangokból katedrálisokat építsenek, közösen, szinte egy emberként elszavalva legnagyobb költőink legszebb verseit. Ugyanakkor talán még ennél is felemelőbb, ha olyan határon túli magyar diákok teszik ugyanezt, akik származásukat büszkén vállalva a mai napig őrzik hagyományainkat, kultúránkat, nyelvünket és természetesen irodalmunkat. 2010. április 23-án Szabadkán, a híres Városháza előtti téren most ők építettek egy csoda-katedrális, amikor Jordán Tamás vezényletével több száz torokból felhangzott Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című költeménye.

Ez azonban csak az első program volt, amelyben örömeiket lelhatték a járókelők, kirándulók, az érdeklődők, valamint *A 12 legszebb magyar vers*-konferencia – melynek apropójából a versmondás is létrejött – résztvevői, akik a közös szavalás után igazi irodalmi időutazáson vehettek részt. A Városházában tett látogatás után ugyanis Raffai Judit vezetésével megtekintették az egykori Arany Bárány Fogadó és a Kaszinó épületét, sétáltak az úton, amelyen a regény szerint Kosztolányi *Pacsirtájának* főhősei jártak, illetve megnézték a Kosztolányi-emlékszobát és azt az utcát, ahol Csáth Géza született. Az irodalomnak ez a fajta élményközpontú megközelítése frissítőként, igazán élőként és emberiként hatott, ahogy megelevenedtek a regényekben és versekben olvasott utak, épületek s maga a város is.

A 12 legszebb magyar vers-program hatodik nagyrendezvénye az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Tanácskén folytatódott április 23–25-én. Rencsár Kármén gondnokságát, Jordán Tamás szavata, valamint Láncz Irén köszöntő szavai után Fűzfa Balázs, a konferenciasorozat megálmodója nyi-

totta meg a délutáni előadások sorát. Az első nap a *Hajnali részegség* jelentésrétegeié, a versbeszédé, valamint a tárgyszerűsége és a tudásmintaké volt a főszerep olyan előadók tolmácsolásában, mint Szegedy-Maszák Mihály, Bányai János, Odorics Ferenc, Faragó Kornélia, Harkai Vass Éva és Tarján Tamás. Az est zárásaként Odorics Ferenc a legutóbbi konferencia *Levél a hitveshez* című kötetét, Bedécs Gyula *Szerbia a Vajdasággal* című történelmi útikönyvét mutatta be.

A konferencia második napján a résztvevők az előadások mellett ellátogattak az évszázados hagyományokra visszatekintő pétervárad-i erődbe, ahol a kiadós séta mellett a várban működő múzeumot, valamint a raktárnak nevezett, pazar kiállítótermet is megtekinthették Ózer Ágnes történész-főmuzeológus vezetésével. Ezen a napon egyébként nem csupán a magyar nyelvű előadásoké – Reuven Tsur, Kovács Árpád, Szabó Szilvia, Nyilasy Balázs, Tarjányi Eszter, Nagy Endre, Kovács András, Gilbert Edit, Sztár Katalin, Mekis D. János, Horváth Kornélia, Papp Judit, Toldi Éva, Bókay Antal, Hernádi Mária és Korda Eszter interpretációjáé – volt a főszerep, hanem az idegen nyelveknek is jutott alkalom a megszólalásra: Antonio Donato Sciacovelli olaszul, Eliisa Pitkäsalo pedig finnül olvasta fel az általa készített Kosztolányi-fordítást, a közönség köreiben nagy sikert aratva, valamint néha kisebb vitát is kiváltva (többek között például arról, hogy a Kosztolányi által használt 'ringyók' kifejezés megfelelőjeként használható-e az olaszban a 'szirén' szó).

Ugyanakkor, ahogy az a felsorolásból is kitűnik, a résztvevők e gyorsan elrohanó napon ismét kedvükre válogathattak a bőséges tudásból, ki-ki könnyedén megtalálhatta a témák között a neki tetszőt, a hozzá közel állót, s a viták hevében hangot is adhattott véleményének. A második este méltó befejezése volt, ahogy a meghitt, családias körben elköltött vacsora után mintegy szellemi desszertként Szegedy-Maszák Mihály új Kosztolányi-könyvéről a szerzővel Kovács Árpád beszélgetett.

A rendezvény utolsó – harmadik – napján olyan beszélgetések, előadások is helyet kaptak a programban, amelyeken az irodalomtudósok és tanárok mellett diákok, egyetemisták – köztük a

Savaria Egyetemi Központ és az Újvidéki Egyetem hallgatói – is elmondhatták gondolataikat Kosztolányi szóban forgó költeményéről. Emellett módszertani előadásokra is sor került. Az előadók közt volt Sípos Dávid, Patócs László, Érfalvy Livia, Dancsecs Ildikó, Sági Varga Kinga, Bondár Zsolt, Adriana Varga, Magyar Balázs Márk, Boldog Zoltán, Fenyő D. György, Veress Zsuzsa, Gordon Győri János, Fűzfa Balázs és Arany Zsuzsanna. Bányai János zárszava után Gázsó Hargita csengő hangja töltötte be a termet, amikor – mintegy keretet adva az elmúlt napok eseményeinek –, nem kis meglepetést okozva teljesítményével, fejből elszavalta a *Hajnali részegséget*.

S hogy milyen hangulatban telt el e három nap? Talán Veress Zsuzsának sikerült megfognia a lényegét, amikor felírta a terem táblájára: „*Jó itt a szellemi KOSZT, Ó, LÁNYID EZ, SŐt, fiaiad érdeme!*” Valóban, a résztvevők igazi szellemi kosztot kaptak, amely után szinte rögtön éhesek lettek: éhezve a következő konferenciára – a következő legszebb magyar versre.

VERSKONFERENCIA

Egy kivételes szakmai érdeklődésre számot tartó esemény színhe-lye volt a múlt héten az újvidéki Magyar Tanszék. Itt tartották azt a háromnapos verskonferenciát, amelynek témája *A tizenkét leg-szebb magyar vers* elnevezésű monstreprojektum keretében ezúttal Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című költeménye volt. Ez volt annak a sorozatnak a hatodik állomása, amelyben eddig egy-egy Petőfi-, Pilinszky-, Arany-, Babits- és Radnóti-versről konfe-renciáztak a szakma ismert és fiatal elkötelezett művelői, akadé-mikusok, egyetemi és középiskolai tanárok, doktoranduszok, ku-tatók, fordítók.

Közel negyven dolgozat hangzott el, járta körül Kosztolányi Dezső egyik legismertebb költeményét, amely egy alkalmi, de sok szempontból elfogadható verskánon részeként kap helyet a *Szept-tember végén*, az *Apokrif*, a *Szondi két apródja*, az *Esti kérdés*, a *Levél a hitveshez*, a *Ki viszi át a Szerelmet*, a *Kocsi-út az éjszakában*, *A közéleti tél*, *A vén cigány*, az *Eszmélet* és a *Valse triste* képezte költeményvá-logatottban a már említett költők mellett Nagy László, Ady End-re, Berzsenyi Dániel, Vörösmarty Mihály, József Attila és Weöres Sándor társaságában.

Hogy melyek a legszebb magyar versek, az természetesen vi-tatható, kinek-kinek egyéni ízlése határozza meg, de nem lehet kétséges, hogy ez a versegyüttes, amelyet a konferenciasorozat megálmodója és fáradhatatlan karmestere, Fűzfa Balázs, szom-bathelyi egyetemi oktató állított össze, mind szerzők, mind köl-temények, mind pedig a versek poétikai vonatkozásai tekinté-teben példaértékű. Mind a tizenkét költemény elsősorban és min-denekelőtt versként, irodalmi értékei szerint jelentős. Amit azért sem mellékes hangsúlyozni, mert manapság rendezvényeken, új-ságokban, folyóiratokban számtalan olyan szöveggel találkozunk, amelyek a versírás alapvető feltételeinek sem felelnek meg, még ha tördelésük verset is idéz. S majd 2013-ban, mikor az utolsó ki-

választott versről, Weöres Sándor *Valse triste*-jéről rendezendő konferencia is lezajlik, s a tizenkét értekezés anyaga könyvsorozatként kerül fel az intézmények és magánemberek könyvespolcára, akkor fog teljességében megmutatkozni ennek az akciónak a jelentősége. Hogy választ kapunk-e arra kérdésre, amelyre a mostani konferencia programfűzetének mottója kérdez – mit lehet ma, a huszonegyedik század elején kezdeni a kultúrával, s ezen belül a költészettel –, az egyáltalán nem valószínű, de hogy azok, akik számára fontos a vers, ők hihetetlenül sok információt kapnak arra nézvést, hogyan kell verset olvasni, értelmezni.

És ebben a sorban Kosztolányi Dezső *Hajnali részegsége* az értelmezésnek valóban gazdag tárháza lehet. A költő egy hajnali órán nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy belső monológot folytasson a boldogságról, számvetést készítsen arról a világról, amely szobája ablakán át elé tárul és saját életéről. Ennek során idéződik meg benne a gyermekkort jelképező „mennyei kastély”, ahol „minden este bál van”, s ezzel párhuzamosan az égi bállal szembeni való élet, a Logodi utca.

A külső és a belső valóság találkozik a versben, amely szép példája annak, hogy a költő, bár befelé néz, szüntelenül önmagát figyeli, „kifelé is lát”, ahogy szép esszéjében Ottlik Géza írta Kosztolányiról, arra utalva, függetlenül attól, hogy „tornyában él vagy a fellegek közt jár, mennyivel jobban ismeri a földet a gyalogosoknál”. S amikor monográfiájában Bori Imre azt írta a *Hajnali részegségről*, hogy „vers a megismerésről”, akkor ezt a szó legteljesebb jelentésében kell érteni. Benne van a legmindennapibb való és az a titok, amelynek megismerésére kivétel nélkül mindannyian törekszünk a költővel együtt, és amelyet igazán soha sem fogunk, tudunk birtokolni.

Számomra a *Hajnali részegség* immár majd hetven év földi vendégségének értelmére kérdez, s adja meg a választ is rá: azt és úgy csinálni, amint tudunk, s ahogy legjobbban képesek vagyunk rá. Tudni, hol élünk, kik vagyunk, de álmainkról sem lemondani.

K BETŰ A KÖNYVGERINCEN

Tizenkét vers: e jelzős szerkezet tizenkét betűből áll. Fűzfa Balázs, a kiváló szombathelyi irodalomtörténész, kultúraszervező pár éve fejébe vette: megvalósítja *A tizenkét legszebb magyar vers* köré épített konferenciákat. A vállalkozás éppen a felénél jár. A hatodik tanácskozás Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című költeményét választotta tárgyául. Az elhangzó előadások alapján minden alkalommal tanulmánykötet is készül, gerincén az eszmecsere sorszámának megfelelő betűvel. A *tizenkét vers* szintagma hatodik betűje a *k*. Három-négy hónap, s a boltokba kerül a vas-kos gyűjtemény, melynek gerincén a verscím előtt a *K* mintha Kosztolányi nevére is utalna.

Mielőtt a Kosztolányi-konferenciát felidéznénk, az érdekesség kedvéért álljon itt a további tizenegy vers címe – keletkezésük időrendjében, költőjük neve nélkül, hiszen remélhetően keveseknek okoz komoly nehézséget azonosítani az alkotókat: A közelítő tél, *Szeptember végén*, A vén cigány, *Szondi két apródja*, Kocsi-út az éjszakában, *Esti kérdés*, Eszmélet, Valse triste, *Levél a hitveshez*, *Apokrif*, Ki viszi át a Szerelmet. A dőlten szedett című opusokat már megvitatták a szakértők, a kötetek is kaphatók.

Fűzfa Balázs elképzelése alapján mindig ott ülnek össze a résztvevők, ahol a vers otthon érzi magát: költője szülőhelyén, keletkezése helyén, esetleg olyan településen, színhelyen, amely életrajzi-történeti kötődésben áll a poétával vagy művével. Így tért „haza” a Petőfi-vers Koltóra, a babitsi nagy kérdés Esztergomba, s így idézik majd az összeseregglők József Attilát – egy budapesti vasúti pályaudvar megfelelő termében...

Kosztolányi, a *Hajnali részegség* Szabadkára és Újvidékre szólította a gyülekezetet. A szülővárosba és a magyar fakultást is működtető egyetemi városba. Amint az már hagyománnyá vált, Jordán Tamás színművész szabadtéri közös versmondást is vezényelt mintegy háromszáz fiatalnak, akik a részben még most is

száz évvel ezelőtti hangulatú (s épp egy könyvhétfélét tartó) Szabadkán a pazar városháza előtt pontban déli harangszókor vártak az intésre. Egy-két próba, és – televíziós felvétel őrzi – szép közös ritmusban szállt fel a töprengés: „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád...”

A szabadkai városnéző sétával még tempósan töltekezni lehetett – a következő négyszer fél nap az idővel való állandó versenyfutásban, kemény és eredményes munkában telt (a pihenőt a péterváradai erődben tett „őrjárat”, tárlatlátogatás biztosította). Egymást érték a maga színvonalú, de a nem irodalmár érdeklődő számára is követhető előadások, élen az új, nagyszabású Kosztolányi-könyvet publikáló Szegedy-Maszák Mihály akadémikus jelentésrétegeket pásztázó eszmefuttatásával. Alkotói szubjektum, keletkezési szituáció, életműbeli összefüggés, strukturális és rím-sajátosságok, befogadás, folytatás, fordítás: problémák sorát vizsgálták, világították meg a hozzáértők, kiterve a vers különböző grádusokon történő tanításának kérdéseire, lehetségeire is.

Az éjszakákba nyúló előadássor és vita csak azért nem lehetett parttalan, mert a szervező este 10-re is gondoskodott programokról, könyvbemutatókról. Fáradtságnak, fásultságnak nyoma sem mutatkozott a felpörgetett, boldogító, gazdagító tevékenységben. Még a humor is kikövetelte a helyét az idő szűkösségével való viaskodásban, egyik-másik felszólalás tudatos-játékos hipotézis-provokációiban, s az sem volt hétköznapi pillanat, midőn a verset immár egyedül, elmélyülten felolvasó Jordán Tamás egy „beszélő” vétést ejtett: a „hol lelkek és göröngyök közt botoltam, / mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam” befejezésben *holt* lelkeket mondott. Amit persze korrigált, de asszociációként el is raktározott a memória.

A Kosztolányi kritikai kiadás megindításának küszöbén, az épp százhuszonöt éve született Kosztolányi Dezső életművének (s különösen az *Esti Kornélnak*) a közkedveltsége idején többszörös nyomatékkaal bírt a szakmai keretein messze túlmutató rendezvény. S mintha nem akart volna lezárulni a konferencia. E sorok írójának fejében még ott zsongott a részleteiben és egészében újra és újra felhangzó költemény, benne az „égbe bál van, min-

den este bál van” ujjongó sora is, amikor Újvidékről egyenesen a budapesti nemzetközi könyvfesztivál záró délutánjára érkezve épp az egyik rangos új kiadványt, Háty János friss verseskötetét lapozta föl elsőnek – s abban is talált egy *Hajnali részegség* című verset. Kétsorosát: „Az égben bálvány van, / óriási bálvány van”.

Bál? Bálvány? A vers kitárt kapuja mögött örökösen ott a titok.



*Bátyai János professzor a konferencia zárószavát mondja
az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékén*

ZÁRSZÓ

A 12 legszebb magyar vers-konferenciasorozat hatodik állomásának helyszíne Szabadka és Újvidék volt. Szabadkán a vers részleteinek nyílttéri bemutatásával kezdődött a rendezvény, ugyanott a Kosztolányi-emlékhelyek megtekintésével folytatódott. A vajdasági Kosztolányi-kultusz helyszíne Szabadka; ott nemcsak az emlékhelyek ápolásával, hanem az évi rendszerességgel sorra kerülő Kosztolányi-napok megtartásával tartják életben Kosztolányi Dezső alakját és irodalmát, amihez tárgyi emlékek megőrzésével, elfeledett vagy lappangó Kosztolányi-dokumentumok feltárásával sok-sok adalékot adott Dér Zoltán, a neves Kosztolányi- és Csáth-kutató, és ahol éppen a nevezetes szabadkai gimnázium mellett állították fel Kosztolányi köztéri szobrát, a gimnázium épületére emléktáblát helyeztek, az épületben pedig Kosztolányi-szoba tekinthető meg. A vajdasági Kosztolányi-kultusz kitüntetett helyszíne tehát Szabadka, de a helyszínnek (és a kultusznak) kisugárzása van Vajdaság egész területére. Kosztolányi életműve a vajdasági magyar irodalmi kultúra szerves része, erre nemcsak helyi, de szellemi bizonyítékok is találhatók tankönyvekben és folyóiratokban, nem utolsósorban a vajdasági magyar irodalom emlékezetében. A kisebbségi irodalmi kultúra saját elődjét és példáját tiszteli benne.

A konferenciát Újvidéken szervezték meg, az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén. Jól választott helyszín, hiszen a tanszék történeti és elméleti irodalomoktatásában fontos szerepe van Kosztolányinak, ezen kívül a tanszéken készült el a vajdasági Kosztolányi-monográfia, Bori Imre munkája (*Kosztolányi Dezső*, Újvidék, 1986), amelyre többször történt hivatkozás a konferencián. Bori Imre „goethei világvers”-nek mondotta volt a *Hajnali részegséget*, és ez a meghatározás egyik indoklása lehet annak, hogy Kosztolányinak éppen ez a verse került *A 12 legszebb magyar vers*-konferenciasorozat ér-

deklódésének előterébe. Persze több 12 legszebb magyar vers van, a versolvasók (nem túl sokan) legtöbbször fel tudná sorolni a maga 12 legszebb magyar versét, és nem biztos, hogy túl sok átfedés lenne a felsorolásokban. Veszedelmes ilyen *leg*-ek felsorolásába kezdeni, ahogyan Tandori Dezső mondta, ilyen *leg*-ügyekbe belemenni merészség, de érdemes, mert a „legezés” az irodalmi hagyomány ápolását jelenti, művek és szerzők jelen idejűségét, ezen kívül pedig az irodalmi kultúra terjeszkedését bizonyítja. Kosztolányi *Hajnali részegsége* a legtöbb felsorolásban szerepelne, hiszen sokszor emlegetett vers, része a magyar versismeretnek és verskultúrának.

Az újvidéki magyar tanszék azért is jól megválasztott helyszíne a Kosztolányi-konferenciának, mert innen kilátás nyílik többek között Kosztolányi szerb irodalmi recepciójára. A *Pacsirtának* több fordítása olvasható szerb nyelven, válogatás készült és jelent meg az *Esti Kornél*-novellákból, és arról is szót lehetne ejteni, hogy helyesen járt-e el a fordító, amikor az *Esti*-t szó szerint *Večernji*-re ültette át, az *Édes Anna*-ból viszonyt szó szerint *Slatka Ana*-t csinált egy másik fordító. De nem hagyható említés nélkül az 1970-ben kiadott *Novija mađarska lirika (A 12 legszebb magyar líra)* című Ivan Ivanji és Danilo Kiš szerkesztette antológia sem, amelynek előszavában Danilo Kiš Kosztolányit Babits mellett a modern magyar költészet jelentős alakjaként írja le, és megjegyzi, hogy Kosztolányi rilkei tónusokkal gazdagította a magyar líra történetét. (Meg kell jegyezni, hogy Danilo Kiš élete vége felé többször hivatkozott Kosztolányira – mint francia, orosz és délszláv írók mellett egyik magyar példaképére.)

A vers bemutatásának, majd a konferencia megrendezésének helyszíne egészében igazolta, hogy *A 12 legszebb magyar vers* jól átgondolt rendezénysorozat ezúttal a Vajdaságban talált otthonra; megerősítést nyert ezáltal a helyi Kosztolányi-kultusz.

A konferenciára 41 előadást jelentettek be, de nem hangzott el minden előadás, két-három előadó távol maradt. A zárzó természetesen nem vállalkozhat minden elhangzott előadás értelmezésére, arra azonban igen, hogy a konferencia résztvevőjeként a „zárbeszélő” kísérletet tegyen általános(abb) benyomásai-

nak és tapasztalatainak megfogalmazására. Elsősorban annak közlésére, hogy miként a korábbi legszebbvers-konferenciákon, itt is világossá vált, az egy vers értelmezése és elemzése, főként ha többen vállalkoznak rá, nem maradhat meg pusztán a kiszemelt vers keretében, mégpedig nemcsak azért, mert az előadók figyelembe veszik a vers megírásának és befogadásának akár életrajzi, akár poétikai körülményeit, és még csak azért sem, mert összefüggéseket tárnak fel mind a kortárs költészet, mind az európai líra korabeli és későbbi fejleményeivel, hanem mindenek előtt azért, mert az egy vers, ha a szervező jól választotta ki a „legszebbet”, mozgásba hozza az egész költői életművet, hiszen korábban leírt vagy később előkerülő motívumokat, verselési sajátosságokat, szóhasználati és mondatszerkesztési megkülönböztető jegyeket fedezhet fel a versben, és ezáltal, ha nem is szó szerint, de közvetetten mindenképpen rálátást biztosít a költői opusz egészére. Így történt ez az újvidéki Kosztolányi-konferencián is. Minden előadás a választott versről szólt, persze minden előadás a saját nézőpontjából, és ezek az egyéni aspektusok, bár különböztek, és az előadók hangsúlyozták is különbségüket, a lehetséges polémiáról és konfrontációról sem mondtak le, ám ettől függetlenül össze is értek, találkoztak is, mind a megközelítés szempontjai, mind a vers kiemelt vonatkozásai, mind pedig poétikai jellemzői feltárásában és megértésében. Ez egyformán vonatkozik a fiatalabb és az idősebb értelmezők munkájára, úgyszintén a vers eltérő olvasati távlataira. A szoros olvasást gyakorlók, a motivikus megközelítést követők, a történeti távlatban gondolkodók, a biografikus olvasatot előnyben részesítők, a vers poétikai vagy verselési jellemzőire figyelők, a nyelvi megközelítés módszereit alkalmazók, a hagyományosabb vagy az újabb elméleti álláspontokat képviselők közelítették meg Kosztolányi versét. Az itt felsorolt elemzési módok mindegyikére van példa a konferencián elhangzott előadásokban, mindegyikben meggyőző példa. Néhány alapgondolatban ezek találkoztak, leginkább persze a vers poétikai jelentősége megítélésében, az életműben elfoglalt helye kijelölésében, a külső, akár magyar, akár világirodalmi kötődések feltárásában. Nem ugyanazt mondták az eltérő elemzési gyakorla-

tokat követő értelmezések, de ugyanarról beszéltek, s így, bár a nézőpontok különböztek, a versről való beszéd eltérő változatait mutatták be, mégis azonos irányban haladtak, részint az adott vers megértése, részint pedig Kosztolányi költészete egészének megközelítése felé. De azt is jelenti ez, hogy nincs vége a versről való beszédnek, viszont a konferencia közvetlenül nem, de közvetetten mindenképpen válaszolt arra a mindig időszerű elméleti kérdésre is, hogy van-e határa és hol vannak a versértelmezés határai.

A vers (időben változó?) jelentésrétegeinek feltárása, a szemantikai ellenpontok és tükörszerkezetek számbavétele, a belső és a külső tárgyszerűség, egészében a tárgyi világ szerepe és jelenléte a vers kereteiben, a dialogikusság, az én és a te, a megszólaló és a megszólított bonyolult kapcsolata, az előhívott emlékek és a múltat jelölő álomképek, a megvilágosodás élménye, a vers továbbélése a költészetben, a verstörténetekben, az iskolai irodalomtanításban, a hosszúvers vagy a félhosszúvers dilemmája, ezzel együtt műfaji kérdések, az időperspektívák elhelyezése, a látomás, az élmény, az emlékezet teresülése, Kosztolányi rímtechnikája, életfilozófiája, rögeszméi, a biografikus olvasás, a tapasztalat verbalizálása, versnyelv és lírai narratíva, Kosztolányi és József Attila, Kosztolányi és Nemes Nagy Ágnes meg Pilinszky János líratörténeti kapcsolata, leginkább a kései modernség kérdésköre, Kosztolányi-áthallások Parti Nagynál és Borbély Szilárdnál, másoknál is, prózanyelv és versnyelv találkozása, a *Hajnali részegség* fordításának és „digitalizálásának” kérdésköre állt az előadók érdeklődésének előterében, amiből nyilván arra is következtetni lehet, hogy a különböző olvasatok határtalanítják a vers befogadásának és megértésének műveleteit, amiből egyenesen következik, hogy a *Hajnali részegség*nek kitüntetett helye van nemcsak Kosztolányi életművében, hanem a modern magyar költészet történetében is.

A konferencia arról is szólt, hogy hogyan él tovább megjelenésétől kezdődően a vers, és hogy ennek a továbbélésnek milyen külső és milyen belső feltételei léteznek. Külső feltételeken egyaránt érteni lehet a spontán vagy az irányított befogadás körülményeit, azt is, hogy milyen eszmei és teoretikus nézőpontok tartják életben, vagy éppen rejtenek el a vers jelentőségét, míg

belső feltételeken a költő egyéni poétikájának megvalósulásait és lehetőségeit lehet érteni.

Külön ülészakon került szóba a vers- és ezzel együtt a Kosztolányi-tanítás kérdése és problémaköre. Valóban időszerű, és talán mindig is időszerű lesz a „hogyan tanítsuk a *Hajnali részegséget*”-kérdés, s hogy milyennek lehet elképzelni s hogyan lehet megvalósítani a vers tankönyvi interpretációját.

A *Hajnali részegség*-konferencia mindezekre a kérdésekre és gondokra közvetlen vagy közvetett választ adott, ám ennek ellenére sem mondható, hogy ezáltal befejezettnek tekinthető a költemény megértésének művelete. Amikor meghirdetjük *A 12 leg-szebb magyar vers*-konferencia-sorozat hatodik találkozójának végét, egyetlen pillanatra sem élhetünk, mint ahogy korábban sem élhattünk, a befejezettség illúziójában; az itt elhangzott 38 előadás nem tett pontot Kosztolányi verse megértési műveletének végére, sőt akár az is mondható, hogy ezután, vagy mondjuk a konferenciakötet megjelenése után kezdődhet el a *Hajnali részegség* soha be nem fejezhető, mindig csak megkezdhető újabbnál újabb elemzése és értelmezése.

Az Irodalmárok éjszakája keretében mutatta be Odorics Ferenc az előző konferencia anyagát közlő *Levél a bitveshez* című kötetet, valamint Bedécs Gyula ismertette *Szerbia a Vajdasággal. Bosznia és Hercegovina* címet viselő történelmi útikönyvét. Ugyancsak az Irodalmárok éjszakáján beszélgetett Kovács Árpád Szegedy-Maszák Mihállyal, a tudós szerző Kosztolányi-monográfiájáról. Tartalmas beszélgetés zajlott a pozsonyi Kalligram kiadásában nem sokkal korábban megjelent könyvről szoros összefüggésben a konferenciával, a tárgyául választott verssel, és természetesen Szegedy-Maszák Mihály a *Hajnali részegség* jelentésrétegeiről szóló bevezető előadásáról. A konferencia résztvevői meghallgatták Rencsár Kármén előadásában J. S. Bach: *D-moll szvit szőlőgordonkára* című zeneművét, valamint a *Hajnali részegséget* Jordán Tamás emlékezetes tolmácsolásában.

A 12 LEGSZEBB MAGYAR VERS-PROGRAM

Konferencia- és könyvsorozat (2007–2013)

Mottó:

„Az ma már a kérdés, hogy – egyáltalán – mit kezdjünk a kultúrával, mit kezdjünk a költészettel – a harmadik évezredben.”
(Margócsy István, Koltó, 2007. szeptember végén)

A rendezvény- és könyvsorozat célja, hogy kísérletet tegyen a magyar irodalmi kánon 12 remekművének újraértésére és újraértelmezésére. A versek közismert és kedvelt költemények, az egyetemi képzés és a középiskolai tananyag fontos darabjai, melyek nemegyszer a tudományos gondolkodást is megtermékenyítették az elmúlt évtizedekben.

A konferenciák (és az előadások anyagából készülő tanulmánykötetek megjelenésének) tervezett sorrendje:

1. *Szeptember végén* (Koltó–Nagybánya) – 2007. ősz
2. *Apokrif* (Szombathely–Bozsok–Velem) – 2008. tavasz
3. *Szondi két apródja* (Szécsény–Drégelypalánk) – 2008. ősz
4. *Esti kérdés* (Esztergom) – 2009. tavasz
5. *Levél a hitveshez* (Abda–Pannonhalma) – 2009. ősz
6. *Hajnali részegség* (Szabadka–Újvidék) – 2010. tavasz
7. *Ki viszi át a Szerelmet* (Veszprém–Ajka–Iszkáz) – 2010. ősz
8. *Kocsi-út az éjszakában* (Nagyvárad–Érmindszent–Nagykároly) – 2011. tavasz
9. *A köztöltő tél* (Egyházashetye–Nikla) – 2011. ősz
10. *A vén cigány* (Székesfehérvár) – 2012. tavasz
11. *Eszmélet* (Budapest, egy vasúti pályaudvar) – 2012. ősz
12. *Valse triste* (Csöngé–Szombathely) – 2013. tavasz

A konferenciák, illetve a tanulmánykötetek módszertani újdonságai:

1. Társrendezvényként Jordán Tamás színművész vezényletével több száz fős versmondásokat szervezünk, melyekről az M1 televízió 20-30 perces filmeket készít.
2. Alkalmanként nemcsak az adott költő életművének szakku-
tatói ismertetik legújabb eredményeiket, hanem olyan, a
szóban forgó verssel egyébként nem foglalkozó irodalmárok
is, akik a 12 konferencia mindegyikén – vagy majdnem
mindegyikén – kifejtik álláspontjukat.
3. A tudomány képviselői mellett aktív résztvevőként jelennek
meg a középiskolai tanárok, akik előadásokon, pódiumbe-
szélgetéseken, vitákon osztják meg nézeteiket a versek taní-
tásáról, illetve tankönyvi kanonizációjáról. Lehetőleg mindig
meghívunk előadóként szépírókat is.
4. Rendezvényeink utolsó napján olyan beszélgetéseket szer-
vezünk, melyeken a tudósok és a tanárok, tankönyvszerzők
mellett diákok, egyetemi hallgatók is elmondják véleményü-
ket, gondolataikat a szóban forgó költeményről.
5. Célunk, hogy a tudomány és a közoktatás számára a legkor-
szerűbb kutatási eredményeket foglalhassuk össze, és jelen-
tethessük meg néhány év leforgása alatt – a helyszínek biz-
tosította élményközpontúság szempontjával kiegészítve – „a
12 legszebb magyar vers”-ről.
6. Az egyes tanulmányköteteket mindig a következő konferen-
cián mutatjuk be.

Szombathely, 2010. augusztus 28.

Védnök:

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG

Főszervezők és rendezők:

ÉLMÉNYKÖZPONTÚ IRODALOMTANÍTÁSI PROGRAM (NYUGAT-
MAGYARORSZÁGI EGYETEM NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETE, SZOMBATHELY) ■ BABEŞ–BOLYAI TUDOMÁNY-
EGYETEM SZATMÁRNÉMETI KIHELYEZETT TAGOZATA

■ SAVARIA UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY

A 12 LEGJOBB MONDAT

SZEPTEMBER VÉGÉN-KONFERENCIA (2007)

„Az ma már a kérdés, hogy – egyáltalán – mit kezdjünk a kultúrával, mit kezdjünk a költészettel – a harmadik évezredben.”

(Margócsy István)

APOKRIF-KONFERENCIA (2008)

„A költőt nem tételek, kinyilatkoztatások ihletik, hanem a gondolkodás – vagy a hit – hiátusai.”

(Láng Gusztáv)

SZONDI KÉT APRÓDJA-KONFERENCIA (2008)

„És talán az sem túlzás, ha a balladairást is azok közé a feladatok közé soroljuk, amelyeket 1849, Petőfi halála után Arany – magára hagyottan, megélhetéssel küszködve, »túlérző fájvirág«-ként – továbbvitt a még közösen megbeszélt költői programból.”

(Kerényi Ferenc)

ESTI KÉRDÉS-KONFERENCIA (2009)

„A modern bölcséletek mélyéből fölbukkanó bűvár-olvasó különös gyöngyöt hoz magával: az igazságkereső emberi törekvések örök viszonylagosságának felismerését.”

(Nyilasy Balázs)

LEVÉL A HITVESHEZ-KONFERENCIA (2009)

„S a cselekvés jelen esetben a képzelet, az emlékezés, a múltidézés a jövő érdekében: a racionalitásba tebát az irracionálison keresztül vezet az út.”

(Bokányi Péter)

HAJNALI RÉSZEGSÉG-KONFERENCIA (2010)

„Tegyük hozzá, nemcsak a verset indító köznapis megszólításban, hanem az egész versen át éppen ez a különös zeneiségű, távolabbi és közelebbi tereket megnyitó, a sorok szótagszámától függetlenül rimelő, rimelbelyezésében következtelen mondat a vers építőeleme; azért 'mondható' vers a Hajnali részegség, mert mondatai 'valószínűtlenül' közel állnak a magyar mondat természetes tagolásához – és éppen ezért olyan megrázó is a vers; 'túl édes'-nek olvasható ritmusképe a halált, a nagy kezdőbetűvel írott Semmit szólítja meg.”

(Bányai János)

TARTALOM

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: <i>Hajnali részegség</i>	7
---	---

ÚT

HERNÁDI MÁRIA: A nap útja. Kosztolányi Dezső: <i>Hajnali részegség</i> , Nemes Nagy Ágnes: <i>Ekehnáton</i> <i>az égben</i> , Pilinszky János: <i>Dél</i>	15
ARANY ZSUZSA: A boldogság ünnepe. A <i>Hajnali részegségtől</i> a kórházi beszélgetőlapokig	24
VÉGH BALÁZS BÉLA: „S felém hajolt [...] a gyerekkor”. Visszatérés a gyermekihez Kosztolányi <i>Hajnali</i> <i>részegség</i> című versében	36
GILBERT EDIT: Áramlás	41
SZITÁR KATALIN: Rögeszmés részegség. A lírai beszéd keletkezése	50
KOVÁCS KRISTÓF ANDRÁS: Kosztolányi Dezső: <i>Hajnali</i> <i>részegség</i> . Theophania, numinózus, vallásos tapasztalat? ...	60
SÍPOS DÁVID: <i>Hajnali részegség</i> , avagy egzisztencialista „ugrási” kísérlet	73
NAGY J. ENDRE: Kosztolányi Dezső, a szomorú életfilozófus	82
ODORICS FERENC: Beszéd- és tudáspozíciók köztessége a <i>Hajnali részegségben</i>	100
FARKAS EDIT: A tapasztalat verbalizálása mint értelmezési folyamat a <i>Hajnali részegségben</i> : kommunikáció- elméleti megközelítés	112
BÓKAY ANTAL: Kosztolányi-poétika a <i>Hajnali részegség</i> körül – József Attila szemszögéből	119

VERS

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A <i>Hajnali részegség</i> jelentésrétegei	133
MEKIS D. JÁNOS: Halál-motivika és életmegértés: a <i>Hajnali részegség</i> egy releváns szövegkapcsolatáról	153
TARJÁNYI ESZTER: A horror vacui igézete. Metafizikum és köznyelvi aposztrophé disszonanciája a <i>Hajnali részegség</i> ben	170
ÁSVÁNYI ILONA: Totaliter aliter. „Nemcsak a hit, hanem a hitetlenség is lehet ingatag” avagy „vallásos vers”-e a <i>Hajnali részegség</i> ?	184
BONDÁR ZSOLT: Pilinszky megtapasztalás-fogalma a <i>Hajnali részegség</i> ben	193
SÁGI VARGA KINGA: Az önmegismerés szólamai a <i>Hajnali részegség</i> ben	197
ÉRFALVY LÍVIA: Motivikus párhuzamok Kosztolányi Dezső <i>Játék első szemüvegemmel</i> és <i>Hajnali részegség</i> című verseiben	204
SZABÓ SZILVIA: Tükörszerkezetek a <i>Hajnali részegség</i> ben. Az ön-(újra)értés térmozzanatai	221
PATÓCS LÁSZLÓ: „... izmaim lazulnak”. A fragmentáció poétikája a <i>Hajnali részegség</i> ben	228
DANCSECS ILDIKÓ: Prózanyelv és versnyelv találkozása Kosztolányinál. A hajnal-metafora nyelvi kiterjesztése az <i>Édes Annában</i> és a <i>Hajnali részegség</i> ben	232
NYILASY BALÁZS: A <i>Hajnali részegség</i> ről, a „hosszú vers”-ről és az eszmélkedő „félhosszú vers”-ről	248
FARAGÓ KORNÉLIA: Látványnyílás az időkre Kosztolányi Dezső: <i>Hajnali részegség</i>	260
KOVÁCS ÁRPÁD: Rímkatarakták. A <i>Hajnali részegség</i> szemantikai elemzése	267

HORVÁTH KORNÉLIA: (Vers)nyelv és lírai narratíva Kosztolányi <i>Hajnali részegség</i> ében	287
FINTA GÁBOR: Hajnali kólon. Kosztolányi Dezső: <i>Hajnali részegség</i>	296
REUVEN TSUR: Rím és eksztatikus minőség a <i>Hajnali részegség</i> ben	306

MÁSOK

SZ. TÓTH GYULA: Ablaktól világra... Esti merengés a <i>Hajnali részegség</i> ről a francia fordítás nyomán	319
PAPP JUDIT: A <i>Rígvéda</i> -himnuszoktól a <i>Hajnali részegség</i> ig	336
ELIISA PITKÄSALO: A báléj bűvöletében. A <i>Hajnali részegség</i> finnül	356
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI: <i>Alba etilica</i> . A <i>Hajnali részegség</i> olaszul	365
ADRIANA VARGA: Néhány gondolat a <i>Hajnali részegség</i> fordításairól	372

KÉSŐBB

HÁY JÁNOS: Hajnali részegség	383
HARKAI VASS ÉVA: A <i>Hajnali részegség</i> késő modern versbeszéde	384
TOLDI ÉVA: A <i>Hajnali részegség</i> verses olvasatai	397
TARJÁN TAMÁS: A továbbfénylő hajnal. Gérecz Attila: <i>Levél</i>	409
KORDA ESZTER: „mégiscsak egy nagy ismeretlen / urna vendége voltam” Kosztolányi áthallása Parti Nagy Lajosnál	423
BÁNYAI JÁNOS: A „szerelmetesen tárgyyszerű” (Tandori Dezső) <i>Hajnali részegség</i>	437
MEZŐSI MIKLÓS: <i>Bál van</i>	446

BOLDOG ZOLTÁN: Kihez beszél ez a költő? Kosztolányi Dezső <i>Hajnali részegség</i> ének ajánlva	451
FENYŐ D. GYÖRGY: Ötletek a <i>Hajnali részegség</i> tanításához	454
MAGYAR BALÁZS – VENCZEL TAMÁS: A <i>Hajnali részegség</i> „digitalizációja”	473
FÚZFA BALÁZS „Határolt végtelenség” avagy a magyartanítás dilemmáiról egy fontos könyvben megjelent <i>Hajnali részegség</i> -parafrázis kapcsán	482
VERESS ZSUZSA: Az áhítat szakrális gesztusai a <i>Hajnali részegség</i> tanításában	495
REUVEN TSUR: Módszertani hozzászólás	504
TÓTH MELINDA: Hajnali katedrális. Nagy Versmondás Szabadkán, konferencia Újvidéken	527
GEROLD LÁSZLÓ: Verskonferencia	530
TARJÁN TAMÁS: K betű a könyvgerincen	532
BÁNYAI JÁNOS: Zárszó	535
<i>A 12 legszebb magyar vers</i> -program	540
A 12 legjobb mondat	542

A 12 LEGSZEBB MAGYAR VERS-PROGRAM HONLAPJA:

www.12legszebbvers.hu

*

NAGY VERSMONDÁSOK (25 perces filmek):

Pilinszky János: *Apokrif* (Szombathely 2008. április 17.)

<http://www.nyugat.hu/tartalom/video/4>

Arany János: *Szondi két apródja* (Drégelypalánk, 2008. szeptember 26.)

<http://www.mtv.hu/videoar/?id=33500>

Babits Mihály: *Esti kérdés* (Esztergom, 2009. április 24.)

<http://videotar.mtv.hu/?k=A+nagy+versmond%C3%A1s>

Radnóti Miklós: *Levél a hitveshez* (Abda, 2009. szeptember 25.)

<http://videotar.mtv.hu/Kategoriak/MTV%20Extra.aspx>

Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség* (Szabadka, 2010. április 23.)

(bemutatás előtt az M1-en)

Tóth Melinda kisfilmje a *Hajnali részegség*-konferenciáról itt tekinthető meg:

http://www.youtube.com/watch?v=9iT0N_uE-Vk

*

Az első borító a *Hajnali részegség* szerző által javított kefelevonatának felhasználásával készült = *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött költeményeinek korrektúrája*, Petőfi Irodalmi Múzeum, jelzete: V. 4966/1–2. (260 fol + 115 fol.)

*

Kiadja a 2006-ban Vas megyei Prima-díjra jelölt SAVARIA UNIVERSITY PRESS
ALAPÍTVÁNY (sup@btk.nyme.hu) ■ Borítóterv: SCHEFFER MIKLÓS
A szövegeket CSÜTT BORBÁLA gondozta ■ Nyomdai előkészítés: H. VARGA TÍMEA
Nyomdai munkák: BALOGH ÉS TÁRSA, Szombathely, Károli Gáspár tér 4.

ISBN 978-963-9438-91-0 Ö (A tizenkét legszebb magyar vers)
ISBN 978-963-9882-58-4 (A tizenkét legszebb magyar vers 6. – *Hajnali részegség*)

Petőfi Sándor: Szeptember végén

Pilinszky János: Apokrif

Arany János: Szondi két apródja

Babits Mihály: Esti kérdés

Radnóti Miklós: Levél a hitveshez

Kosztolányi Dezső: Hajnali részegség

Nagy László: Ki viszi át a Szerelmet

Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában

Berzsenyi Dániel: A közelítő tél

Vörösmarty Mihály: A vén cigány

József Attila: Eszmélet

Weöres Sándor: Valse triste


Savaria University Press

ISBN 963988258-5



9 789639 882584

T I Z E N