

„A HONNI NYELVET MÍVELNI ÉS GYARAPÍTANI”

Kosztolányi nyelvművészete

Dobos István

**„A HONNI NYELVET MÍVELNI
ÉS GYARAPÍTANI”**

Kosztolányi nyelvművészete



Universitas Kiadó

Budapest

2025

A kötet a Magyar Tudományos Akadémia és Könyvtára alapításának 200 éves
évfordulója, az MTA200 ünnepi programsorozata keretében,
az Akadémia támogatásával jelent meg.

A borítón Kosztolányi Dezső fényképének részlete (fotó: Rónai Dénes, 1929)
az MNM KK – Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményéből

ISBN 978-963-9671-98-0

© Dobos István, 2025
© Universitas Kiadó, 2025

A kiadásért felel az Universitas Kiadó igazgatója, Hargittay Emil

Készült a Fellini Kft. nyomdájában

Az Universitas Kiadó kiadványai megrendelhetők: www.prosperod.hu

Tanítványaimnak

TARTALOM

1. Előszó	9
2. Nyelv művészet és biopoétika Kosztolányi értekező irodalmában	17
<i>Elméleti bevezető</i>	19
<i>A nyelv, élő szervezet</i>	35
<i>Kosztolányi nyelv szemléletének feltáratlan forrásai</i>	57
<i>Antropoétika</i>	105
<i>Hatás és befogadás a biopoétika távlatából</i>	165
<i>Szó, kép és zene kölcsönhatása a nyelv művészetben</i>	189
<i>A biopoétika értelmező szerepe a modernség korszakképzésében</i>	211
<i>A fordíthatóság kérdése – hermeneutika és dekonstrukció</i>	231
3. Kapcsolatok. A jelentésteremtő nyelv költészettana és a kortárs stílusirányzatok	237
4. A modern irodalom nyelv szemlélete. Kosztolányi poétikai alapelveinek világirodalmi kontextusai	277
5. Kosztolányi nyelv szemlélete a líra elméletek tükrében	323

6. Kosztolányi modern nyelvművészet-értelmezése a recepcióesztétika horizontján	365
7. Kosztolányi nyelvművészete a modernség korszakolásának látókörén	387
8. Homo aestheticus – Homo moralis. Kosztolányi művészeti alapfogalmainak feltáratlan forrása: Jules de Gaultier	417
9. A regény performativitása. <i>Édes Anna</i>	435
10. <i>Conditio humana</i> . Az <i>Aranysárkány</i> biopoétikai megközelítése	503
11. A szabálytalan remekmű. <i>Pacsirta</i>	535
12. Zárszó	597
13. Irodalomjegyzék.....	599
14. Névmutató	601

1. ELŐSZÓ

Kosztolányi életműve megtestesíti az Akadémia létrehívásának alapeszményét: „Mindenek előtt kötelessége e Társaságnak a honni nyelvet művelni és gyarapítani.” E gondolattól vezetve vallotta az író: a nyelv „minden szellemi kincsünk alapföltétele.” Széchenyi István értékteremtő munkássága magas mércét jelentett Kosztolányi számára. Az akadémiaalapító szemléletének összetettsége és mélysége, hagyományőrzés és korszerűség elvi összetartozásának gondolata fontos szerepet kapott az író világgképében. *Lenni vagy nem lenni* című szenvedélyes eszmefuttatása Széchenyiről szigorú intés és fel-emelő biztatás: „Akiben nem szunnyad egy szikra a széchenyis építők hitéből, apostoliságából, az nem való ide. Azt a lelket és nyelvet, melyet rövid időre örökbe kaptunk, új szellemmel fényezve, csorbítatlanul 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.” (*Lenni vagy nem lenni*, Nyugat, 1930. február 16., *Tükörfolyosó*, 16.) Az író megrendítően szép nemzeti hitvallása az anyanyelv elsődlegességének gondolatára épül: „Én a szó és szellem jogán minden porcikámmal és leheletemmel egy közösséghez tartozom, melynek tagjai itt és ott, mindenütt a világon mintegy összeesküvésszerűen magyarul beszélnek, én ösztönösen és öntudatlanul is akarom ezt a szellemi és lelki egyházat, én föltétel nélkül helyeslem ezt a titokzatos egységet, melynek folytatója vagyok és messze századokból érkező célfutója, kezemben koszorúval és fáklával, s minden bölcsességen túl az az óhajom, hogy az ocsmány és kegyetlen életharcban ez a közösség, ez az egyház, ez az egység mennél erősebb, hatalmasabb és diadalmasabb legyen.” (*Mit tegyen az író a háborúval szemben?* Nyugat, 1934. december 1., *Nyelv és lélek*, 574.) A nemzetszűkítő karakterológiák kódét elosztatva elképzelt

nyelvi közösséggel azonosította a szellemi hazát: „Egy nép lelke, egy költő tehetsége mindig csak a nyelvben nyilatkozik meg végzetesen és maradéktalanul.” (*Üzenet Tamási Áronnak*, *Ellenzék*, 1930. szeptember 6., *Nyelv és lélek*, 552.) A történelmi Magyarország felbomlása után a szabadkai születésű Kosztolányi elvesztette az anyaföldjét, és számot kellett vetnie azzal a kérdéssel, hogy az utódállamok magyarsága hogyan tudja teljesíteni nemzeti hivatását. Miből meríthet erőt? Rendíthetetlenül hitt abban Széchenyi szellemében, hogy az anyanyelv megőrzéséből és ápolásából mindenképp. Azt vallotta, hogy a nemzet erejét csak részben határozza meg az állam politikai-katonai-gazdasági súlya. A magyarság legszilárdabb tartó pillére a műveltség. Kosztolányi a harmincas évektől tekintélyét latba vetve, de szellemi függetlenségét megőrizve részt vett a Tudományos Akadémia által elindított nyelvművelő mozgalomban azzal a céllal, hogy fenntartsa és erősítse az anyanyelv iránti kötődést.

Az író nyelvművészete a magyar kultúra kimagasló teljesítménye. Kosztolányi a legtudatosabb nyelvteremtők egyike a huszadik századi magyar irodalomban, aki a nyelvműveléstől, az idegen nyelv használatán át a mesterséges nyelvekig, a legkülönbébb gyakorlati és bölcseleti kérdésekkel foglalkozott. Költőként, az elbeszélő és az értekező próza művelőjeként, valamint fordítóként egyaránt nagyon jelentős alkotónak bizonyult, aki szó, hang, kép és gondolat titokzatos kapcsolatáról remekbeszabott esszék sorát írta. A szavak rejtett zenei értelmére rezonáló írásai közül fájdalmasan időszerű, ahogy a béke szó hangtestéből kibontja az enyhület és nyugalom szellemét: „Béke: trocheus, verstani értéke: – ◡, egy ütem, melynek az első szótagja hangsúlyos, a második hangsúlytalan és puha sóhajjá olvadó. Egy indulat, mely csöndesen és boldogan feloldódik: béke. Az első, kemény tag [...] magán viseli az ordítás, a romlás, a szenvedések emlékét [...] (a második) kedves fáradtságban omlik össze. Béke: szelíd, lefelé menő vonal, pihenés, megállapodás, hazaérkezés.” (*Ábránd egy szóról*, *Pesti Napló*, 1918. január 1., *Nyelv és lélek*, 31.) A szófejtésen áthallatszik a háború befejezéséért mondott fohász.

Az értekező Kosztolányi nyelvteremtő. Példának okáért a „dermedet” az észszerűség kikapcsolását, az öntudat kihunyását jelenti az író szótárában. Egyetlen szemelvény felidézése igazolhatja a sejtést, mely szerint az író klasszikus öröksége árnyalatainak gazdagságával kiemelkedik a magyar értekező irodalomból. Az alábbi idézet szövegkörnyezetében arról esik szó, hogy a szavak lassan telítődnek képzet-tartalommal hangulati színezetüknek, s a hozzájuk kapcsolódó érzetek összeszövődésének köszönhetően. Ez a feltöltődés a kifejezéseket éltető *lélek* munkájának eredménye, melynek leírása a magyar értekező irodalom ritka gyöngyszemeinek egyike: „Idő kell hozzá, amíg reá az a fénykör fonódik, mely a pontosan kicövekelte, fogalmi jelentésen kívül bizonyos nemes tétovaságot, és elmosódottságot is ad neki, a kedélynek azt a sugárzó mozgékonyt, a beleképzeléseknek és hozzággondolásoknak azt a derengő rugalmasságát, a különféle emlékeknek azt a gyöngén világító, sejtelmes ködét, mely a szavaknak voltaképp a lelke.” (*Újító teremtés*, Nyugat, 1933., *Nyelv és lélek*, 187.)

Kosztolányi hírlapi cikkeinek meghatározó hányada nyelvvel kapcsolatos kérdésekről szól. „Műve addig él, amíg a magyar nyelv” – írta Márai a költő halála után. Kosztolányi meggyőződése szerint az anyanyelv a nemzet emlékezetének hordozója, létezésének záloga: „Én a szó és szellem jogán minden porcikámmal és lehettemmel egy közösséghez tartozom.” (*Mit tegyen az író a háborúval szemben?* Nyugat, 1934. december 1., *Nyelv és lélek*, 574.)

Az Akadémia nyelvről szóló kiadványai fölött rendszeres szemlét tartott: „Itt vagyunk Széchenyi palotájában, ahol szellemiségünk múltját kovácsolták. A jelen tudománya és irodalma fegyverbarátságra nyújtotta kezét a jelen sajtójának. Nyelvünkről beszélünk, hogy innen jobb jövőre induljon el. Valamennyien a nyelv munkásai vagyunk. A nyelv a tudósnak ereklje, a költőnek, az írónak hangszer, a hírlapírónak fegyver. Vajon nem közös érdekünk-e, hogy ez az ereklje minél tisztább, hogy ez a hangszer minél zengőbb, hogy ez a fegyver minél fényesebb és élesebb legyen?” (*A nyelvtisztaságért*, Pesti Hírlap, 1932. december 17., *Nyelv és lélek*, 153.) A nyelvművelő író két szótárt

mutatott be, melyek egy könyvben kaptak helyet. Az egyik *A helyes magyarság szótára*, a másik *A tiszta magyarság szótára* az elburjánzott idegen szavak magyar megfelelőit sorakoztatja föl. „Ha magyarok akarunk maradni, ragaszkodnunk kell nyelvünk helyességéhez és tisztaságához. Ez érdemes föladat.” Eszméltető időutazásra hív Kosztolányi, amikor az árak ugrásszerű emelkedésekor 1922-ben azon élcelődik, hogy az utóbbi évtizedek legolcsóbb nyomtatványa tartalmazza a magyar helyesírás akadémiai szabályait: „Öt koronába kerül. Ezen a pénzen ma már semmit sem lehet vásárolni, csak tudományt.” (Cz, Pesti Hírlap, 1922. október 8., *Nyelv és lélek*, 47.) Az írónia itt valójában nagyrebecsülést fejez ki, az író számára a szellemi tartalom minősége a mérvadó, a továbbiakban ugyanis lelkesülten méltatja a kiadvány friss szemléletét: „Megint kitetszik, mily alaptalanul vádolták Akadémiánkat maradisággal, vaskalapossággal. Azok az elvek, melyeken fölépíti az új magyar helyesírást, erősen haladóak [...] Azt hirdeti, hogy elsősorban az életé a nyelv [...] Akadnak fiatalok, kik az Akadémiának ezt az állásfoglalását túlon túl fiatalosnak tartják. Mit meg nem érünk.” (*A nyelvtisztaságért*, Pesti Hírlap, 1922. október 8., *Nyelv és lélek*, 46.)

Kosztolányi figyelmeztetett arra az aggasztó helyzetre, hogy a tudomány nyelvét csak a vajtfülű bennfentesek értik: „tudományos értekezéseink – a kínaiak szent nyelvéhez kezdenek hasonlítani, melyet a beavatott papokon kívül egy teremtetett lélek sem érthetett meg.” (*A tudomány nyelve*, *A Természet*, 1933. március 1–15., *Nyelv és lélek*, 171.) A szaknyelv ilyen éles elkülönülése nem szolgálja a nyelvművelés érdekeit, mivel az utóbbi a nyelvtudomány egyik ágának tekinthető. A tudomány nyelvének ilyen nagyfokú elidegenedése ezen túlmenően *ismeretelméleti* kétségeket is ébreszthet: „Mihelyt a gondolat elszakad a nyelvtől, és nem együtt lélegzik vele, maga a gondolat is elhomályosul.” (*A tudomány nyelve*, *A Természet*, 1933. március 1–15., *Nyelv és lélek*, 170.) Kosztolányi, aki kivételes idegennyelv-tudásával és kiemelkedő műfordítói teljesítményével erősítette a magyar és az európai kultúra egységét, alaposan tájékozott volt a nyugati

szakirodalomban és itthon egyedüli előfizetője volt a *The Dial* című amerikai folyóiratnak, mindazonáltal nem látta reménytelennek, hogy megbarátkozzunk a tudomány elkülönült nyelvével. Az ismeretlen szakkifejezés idővel megkopik, mint az új ruha a használatától, felveszi viselőjének alakját, egyéniségét: az idegen szó is ehhez hasonlóan válik ismerősünké. A francia *race* szó jelentését a fajta értelmében hasonítottuk a magyar nyelvhez, ezért nincs meg az a mellézköngéje, melyet az újabb európai élettanban kapott: „Tudósaink kötelessége, hogy tudományos szavainkat fémjelezzék, s abban a harcban, melyet vállaltunk, az élen vezérkedjenek.” (*A tudomány nyelve*, A Természet, 1933. március 1–5., *Nyelv és lélek*, 172.) A tudós és az író szempontjai azonban különböznek: a nyelvész, akár a természettudós, nem ruházza fel értékkel és jelentéssel a vizsgált jelenséget, hanem tudomásul veszi, úgy, ahogy van. A szó művésze ellenben a szépség és jó hangzás nevében dönt arról, hogy mi a helyes. (*Nyelvtan és vaskalap*, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 180.) Nem teljesen azonos nyelvet művel az egyik és a másik. Az alkotónak az irodalmi nyelv az anyaga, melynek „van öntudata és emlékezete is.” (*Nyelvtan és vaskalap*, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 180.) Az író viszonyulása a nyelvhez a szigorú tudománynál eredetibb kötődésből, a gyermeki lét talajából sarjadt. A feltétel nélküli játék, a képzelőerő felszabadítása, az öt érzéket megérintő hatások iránti fogékonyság határozza meg alkotóként és befogadóként Kosztolányi kapcsolatát a nyelvhez. A szóvarázst előidéző nyelv lehető legteljesebb megértésére törekedett. A logocentrikus megközelítés – vallotta az író – korlátot szab a kutatásnak, amennyiben a nyelvet kizárólag a tények vizsgálatára szorítkozó tudományos viszonyulás látóhatárán jeleníti meg. Ebben a beállításban a nyelv mindenekelőtt a gondolatközlés eszköze. Az észszerűség, a logikai következetesség, és a grammatikai szabályszerűség azonban pusztán az ítéletformájú kijelentés sajátja, ám ez a kifejezés mód nem meríti ki a nyelv roppant széles és változatos szerepköreit. Ebből következően nem minden nyelvre vonatkozó kérdést lehet átláthatóvá tenni pusztán a tudományos gondolkodás eszközeire hagyatkozva.

Író és tudós küldetése azonban lényegét tekintve közös, hiszen egyaránt a létezés ismeretlen tartományainak felfedezésére hivatottak: „Addig, amíg lélegzünk, küzdenünk kell az igazságért. A többi nem ránk tartozik.” (*A magyar nyelv helye a földgolyón, Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a College de France tanárjához*, Nyugat, 1930. július 16., *Nyelv és lélek*, 84.)

Kosztolányi az európai irodalmakat összefogó nemzetközi PEN Club magyar elnökeként lefegyverző műveltségével nagyon sokat tett a magyar kultúra külföldi elismertetéséért. Eszményképnek Széchenyi nemzedékét tekintette, mely „közelebb esett az európai szellemhez és ez által a magyarsághoz is.” (*Lenni vagy nem lenni*, Nyugat, 1930. február 16., *Tükörfolyosó*, 14.) Ők még helyes mértéket tartva tudták, hogy „jó európainak lenni és jó magyarnak lenni, kétfelé vívó nyugatinak és keletinek, nagyra feszülő, alkotó akaratnak s alázatos munkásnak.” (*Lenni vagy nem lenni*, Nyugat, 1930. február 16., *Tükörfolyosó*, 16.) Európa és a magyarság sorsközösséget alkot. Kosztolányi e felismerés szellemében fogalmazta meg írói hivatásértelmezését, örökéletű fogadalmát, „hogyminden tettemben az a szép kettősség fog vezérelni: kifelé egy csonka ország nem-csonka lelkét mutatni, befelé pedig – minthogy egymást szükségtelen meggyőzni igazunkról – visszasugároztatni a bátor, szabad európaiságot, azt a tudatot, hogy *csak a legnagyobb követelményeket támaszthatjuk önmagunkkal szemben*, s csak annyiban érték a munkánk, amennyiben a világ versenyében is érték.” (1930. (kézirat), *Nyelv és lélek*, 549.) Az anyanyelvhez tartozás sorsszerű esemény, mint a születés, vagy a halál. A nyelvben létezés terhe és felemelő szépsége egyaránt hangot kap Kosztolányi megindító vallomásában: „Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyarul beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb eseménye, melyhez nincs fogható. Nem külsőséges valami, mint a kabátom, még olyan sem, mint a testem. Fontosabb annál is, hogy magas vagyok-e vagy alacsony, erős-e vagy gyöngye. Mélyen bennem van, a vérem csöppjeiben, idegeim dúcában, metafizikai rejtélyként. Ebben az egyedülvaló

életben csak így nyilatkozhatom meg igazán.” (*Ábécé a nyelvről és lélekről*, Új Idők, 1927. december 18., *Nyelv és lélek*, 72.)

Köszönetemet fejezem ki a lehetőségért és támogatásért, hogy az MTA 200 könyvsorozatba monográfiát készíthettem. Jelen kötet Kosztolányi nyelvművészetét két nézőpontból vizsgálja. Elsőként Kosztolányi nyelvszemléletéről ad átfogó képet értekező művei alapján, szembesítve alapelveit költői gyakorlatával, majd a regényíró művészi nyelvfelfogását körvonalazza. Tudvalévő, hogy Kosztolányi nyelvről szóló írásai műfajukat tekintve sokszínűek: található közöttük tanulmány, interjú, vitairat, rövidebb-hosszabb cikk, tárcs, karcolat, személyes emlékezés, amelyeket Illyés Gyula gyűjtött egybe, s jelentetett meg a *Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei, Erős várunk a nyelv* című kötetben 1940-ben. (Kosztolányi Dezső: *Erős várunk a nyelv*, Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei, szerk. Illyés Gyula, Nyugat, 1940.) Ennek a javított változatát Réz Pál rendezte sajtó alá *Nyelv és lélek* címmel 1971-ben. Jelen kötet fő szövegén belül jómagam ennek harmadik, bővített kiadásából idézek, megadva a hivatkozott mű címét és eredeti megjelenésének adatait, más nyelvészeti tárgyú írásokat pedig főként a Kosztolányi Dezső: *Tükörfolyosó, Magyar írókról*, szerk., és a jegyzeteket készítette Réz Pál, Budapest, Osiris Klasszikusok, 2004, valamint a Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő, Esszék a világirodalomról*, szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál, Budapest, Osiris Klasszikusok, 2006 című kiadványokból. Más szövegek esetében, ahol ez lehetséges, a Kosztolányi Dezső Összes Művei, Kritikai Kiadás sorozat köteteit veszem alapul.

Nyelvművészetével Kosztolányi azt a hitet táplálja minden időben, hogy „aki magyarnak született, s így akarva, nem akarva vállalja szenvedésünket, kárpótlást kap azáltal, hogy Arany Jánost eredetiben olvashatja.”

Dobos István

2.

**NYELVMŰVÉSZET ÉS BIOPOÉTIKA
KOSZTOLÁNYI ÉRTEKEZŐ
IRODALMÁBAN**

ELMÉLETI BEVEZETŐ

Miért indokolt a biopoétika fogalmának bevezetése a Kosztolányi-filológiába?

A biopoétika kérdésfelvetései, elemző szempontjai és fogalmai áthatják Kosztolányi nyelvművészet-értelmezését. Elöljáróban az alábbi szemelvények futó számbavétele tanúsíthatja ezt. Az idegen szó meggyökeresedik, az ősi idegenné vedlik: „Úgy rémlik, mintha nyelvünk újabban elvesztette volna sarjadzó képességét, életerejét.” (*Használati utasítás*, Pesti Hírlap Nyelvőre, 1932., *Nyelv és lélek*, 158.) Magyar szavaink egyre-másra „kirekednek az élet vérkeringéséből, panganak, lassanként fölöslegessé és tartalmatlanná válnak, elsorvadnak és meghalnak.” (*Használati utasítás*, Pesti Hírlap Nyelvőre, 1932., *Nyelv és lélek*, 158.) A rím úgy keletkezik, mint a biogén féldrágakő, melyet egyes puhatestűek, csigafajok, kagylók szervezete választ ki. A fehér, gömb alakú, színjátészó példány neve „barokk igazgyöngy”. Érzéki varázssal hat a rím is, amelyet „a költészet anyaga, a nyelv izzad ki magából.” (*A rím bölcselete*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 21., *Nyelv és lélek*, 472.) A rím szerkezete is héjakból épül fel: „Az, hogy két merőben más 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, s fölszabadultan, mindig mámorosabban és mindig vakmerőbben folytatja kutatómunkáját.” (*A rím bölcselete*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 21., 472.) A nyelv rétegződése is a biogén képződmények koncentrikus héjszerkezetére emlékeztet. A biopoétika állandó értelmező szempontként van jelen Kosztolányi nyelvről alkotott elképzeléseiben három évtizedes tevékenysége során, ezért szerepének tudatosítása módosíthatja azt a megítélést, mely szerint a tízes

évek elején napvilágot látott munkáiban „csak csírájában fedezhetők fel a későbbiek állandó mondanivalóját alkotó gondolatok.”¹ Ezzel szemben még az utóbbi feltételezés igazolása végett a *Nyelvtanulásról* című szövegből idézett részletben is egyértelműen jelen van a biopoétikai szemlélet: a nyelv „egymagában álló hatalmas szervezet, egy természet-produktum, melynek oly furfangos, de lényegében fölségesen egyszerű törvényei vannak, mint a természetnek.”²

Kosztolányi biopoétikai alapgondolata a nyelv és az élet eredendő kapcsolata körül kristályosodott ki: „a nyelv, élő szervezet, mely külön idegrendszerrel, vérkeringéssel rendelkezik. [...] Élő szervezet a nyelv.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931., március 15., *Nyelv és lélek*, 113.) A nyelv „eleven szövet”. „Szerves és titokzatos jelenség a vers, mint az élet.” (*Jászay-Horváth Elemér*, Nyugat, 1917. november 15., *Tükörfolyosó*, 580.) Tudvalévő, hogy az élet mibenlétére vonatkozó kérdés hosszú árnyékot vet a modernitás történetében. Schrödinger *Mi az élet?* című, 1943-as könyve megjelenésének ötvenedik évfordulója alkalmából a világ neves kutatói összegyűltek, s megvitatták az élet-tudomány jövőjét.³ A mai biológia megerősíti Kosztolányi biopoétikai sejtését. Az emberi élet kiemelkedése az élő organizmusokból a sejtközi kommunikáció, a *belső nyelv* kialakulásának köszönhető. A *belső nyelv* voltaképpen a *genetikai irányítórendszernek* felel meg: felügyeli érzelmeinket, viselkedésünket, hajlamainkat. E *különleges képességet* korábban Leibniz a *lélekben történő percipiálással*, illetve a *szellemben történő appercipiálással* azonosította. A *belső nyelv* a szellemiség mozgásának, az ingerek érzékelésének és megragadásának a *médiuma*. Az élet nyelvi folyamatok nélkül nem fejlődhetett volna ki.⁴

¹ SZILI Katalin, *Kosztolányi a nyelvről*, (Kosztolányi nyelvszemléletének kérdéséhez), Magyar Nyelvőr, 2009. 133, 14–28.

² Idézi SZILI Katalin, *Uo.*, 17.

³ *The Next Fifty Years: Speculations on the Future of Biology*, ed. Michael P. MURPHY, Luke A. J. O'NEILL, Cambridge University Press, 1997.

⁴ Manfred EIGEN, *What will endure of 20th century biology = The Next Fifty Years*, Cambridge, 1997, 5–25.

A biológiát értelmezzük úgy, mint a költészetet, vagy a költészetet úgy, mint a biológiát?

A biopoétika a biológia kontextusában az elevenség, az organikus szerveződés általános elmélete. Ezen a ponton alapműként lehet hivatkozni Andreas Weber, *Biopoetics: Towards an Existential Ecology* című könyvére,⁵ mely a biológiát úgy gondolja el, mint a költészetet. Weber kutatásaival számot vetni egyike a legtermékenyebbeknek, amit az irodalomtudomány és a nyelvelmélet ma az uralkodó biológiából el tud sajátítani. Főbb alaptételei szerint az élő szervezet saját magát újra és újra *átkölti*. A biosz mindig valami belső (inwardness) kifejeződése. Az *élet* fogalma a természet „művészi ösztönének” köszönhetően mindig már *poétikailag alakított*. Az autopoíézis, szó szerint „önteremtés”, a chilei biológusok Humberto Maturana és Francisco Varela (1980)⁶ által bevezetett kifejezés, amely az organizmus azon képességét írja le, hogy folyamatosan és autonóm módon létrehozza és meghatározza saját szervezetét. A genetikai kódolás, fejlődés és szabályozás folyamatait egyre inkább úgy tárgyalják – *The Plausibility of Life: Resolving Darwin's Dilemma* –, mint az organizmusnak a biológiai jelentés és szubjektivitás értelmezésére és megélésére való képességét.⁷ Kosztolányi nem a tizenkilencedik századi nyelvészeti naturalizmus értelmében tekintette a nyelvet élő szervezetnek, Darwin biológiai fejlődésselképzelése a legkisebb mértékben sem gyakorolt hatást nyelvszemléletére. Alapvető meggyőződése volt, hogy az eleven nyelv nem észszerű, működésének szabályait nem lehet feltárni a természettudomány egzakt módszereinek alkalmazásával.

⁵ Andreas WEBER, *Biopoetics: Towards an Existential Ecology*, Biosemiotics, Band 14., 2016.

⁶ Humberto R. MATURANA, Francisco J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, The Language of Science, Kluwer, 1980.

⁷ KIRSCHNER M. W., GERHART J. C., *The Plausibility of Life: Resolving Darwin's Dilemma*, New Haven, Yale University Press, 2005.

Edward O. Wilson, aki két Pulitzer-díjat nyert az *Emberi természet* és *A hangyák* című művével, *Consilience* (Összhang, Egybehangzás) című könyvében újra éleszti az Aufklärung időszakának egységes tudáselméletet kereső törekvéseit, amelyeket összeköt a biopoétikával. Figyelemre méltó kapcsolatokat teremt olyan területek között, mint a fizika, a biológia, a társadalomtudományok és a művészetek. Az életet, mint jelentést helyezi a középpontba. A biopoétika az élő kapcsolatok elmélete: az organizmus ezek szerint nem egy programozható gép, mivel a környező világra adott válaszában értelem és jelentés jön létre. A biológiai egyedben jelen van az önazonosságra való törekvés. Az élőlények követni látszanak a jelentés és értelmezés paradigmáját, amelyet eddig csak az emberi szféra számára tartottunk fenn. A jelentés, az érzés és a kifejezés a legfontosabb az emberi létezésben. A belső tapasztalatot minden szervezet megosztja. Élni annyit jelent, hogy kapcsolatokon keresztül létezzünk. A biológia a *kifejezés*, a *kölcsönösség*, és a *szubjektivitás* összjátékának tudományává válik, amely értelmezi az összes szervezetet, beleértve az embert is.

Az élő természet biopoétikájának alapelvei és Kosztolányi nyelv-művészet értelmezése között *analógiák*, *strukturális hasonlóságok* fedezhetők fel. Jelesül az élet egyik alapvető szerveződése, az *ökológia kapcsolat* olyan kölcsönhatás vagy csere, mely megváltoztatja az egyik vagy mindkét felet. A mézelő méh egy finom virágra reagálva tánccal fejezi ki örömét. Ezzel a kölcsönös viszonnal vonható párhuzamba Kosztolányi felismerése: a műalkotás befogadásban létező képződmény, amely az író és az olvasó szövegteremtő együttműködése által létesül újra.

Az élő természet biopoétikája szerint az én és a „másik” – vagyis a külső világ – közötti kölcsönös függőség meghatározó viszony. A bohóchal és a tengeri anemonák a kölcsönösség klasszikus példája. A hal immunitást fejlesztett ki az anemóna csápjaiban lévő méreggel szemben, amely más fajok számára halálos. Az anemónát fenyegető ragadozókat és parazitákat elűzi a hal, az anemóna csápjai pedig cserébe megvédik őt a ragadozóktól. Az énként való virágzás

azt jelenti, hogy képes vagyok teret adni a „másiknak”. Kosztolányi ehhez kapcsolódó központi gondolata az író és a nyelv „egyezkedéséről” szól. A nyelv társalkotó, az olvasó pedig alkotótárs: „a költemény nem a papíron van, hanem bennünk.” (*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 305.)

Az egzisztenciális ökológia elképzelése szerint az egyedek felépítik identitásukat. A korallzátony ökológiája egyedülálló, ugyanakkor nem zárt ágense a bioszférának. Kosztolányi a nyelvi műalkotást egyszeri és megismételhetetlen természeti csodának tekinti, egyedülálló teremtménynek, melynek kapcsolatrendszere összetett. Az egyedi mű az, ami. A *szingularitás* biopoétikai értelmezését nyújtja az alábbi szemelvény, amelyben Kosztolányi a nyelvet az *aranylen virág* tökéletes, egyedülálló szépségéhez hasonlítja: „virágzik errefelé az aranylen, nagyon sok aranylen. Nem kérdezi, hogy mi ennek az értelme, s nem törődik azzal sem, hogy másutt az azáleákat és a nympheákat becézgetik. Amíg él, addig tökéletes és szép akar lenni, s arcát a nap felé fordítja. Aztán mindig nőnek helyette újak. Virágzik és elhervad, mint minden, ami van.” (*A magyar nyelv helye a földgolyón, Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához*, Nyugat, 1930. július 16., *Nyelv és lélek*, 97.) E leírás emlékeztet a szavakat virágokkal azonosító Hölderlin költészetének Heidegger adta nevezetes ontológiai elemzéseire. A költői nyelv a természet felől bizonyul meghatározhatónak oly módon, hogy lényegében már nem gondoljuk hozzá a szubjektumot, ugyanakkor nem is tudjuk megkerülni: a „szavak, melyek »virágként keletkeznek« (Hölderlin: *Brod und Wein*), többértelműsége annak a vadonnak a kertjét alkotja, amelyben a gyarapodás és a gondozás valami megragadhatatlan bensőségességéből fakadóan egymáshoz hangolódik.”⁸ Virágzunk és elhervadunk – a német filozófus végkövetkeztetésével Kosztolányi nyelvi létezés meghatározása szinte szó szerint megegyezik.

⁸ Martin HEIDEGGER, *A lét kérdéséhez* (1955) = Uő., *Útjelzők* = Martin HEIDEGGER *Művei*, ford. PONGRÁCZ Tibor, Bp., Osiris, 2003 (Sapientia Humana), 384.

Kosztolányi kortársa, Jakob von Uexküll, a biológia szemiotikai megközelítésének egyik kezdeményezője a *Bedeutungslehre* (*Jelentéstanítás*) című könyvének első kiadásához írt bevezetőjében⁹ az egzisztenciális ökológia alapelvét fogalmazza meg, amikor megállapítja, hogy minden élő szervezet, ellentétben minden gépi mechanizmussal, szervekből, nem pedig részekből áll. Egy szervet mindig élő sejtek alkotnak, ezek mindegyike a maga „én-minőségével” rendelkezik, amely egyben „jelentés-minőség” is. Uexküll, amikor válaszol a természet elrendezettségéről szóló elméletét ért bírálatokra, a félrevezetés vádját azzal utasítja vissza, hogy bírálója „jelentésvakságban” szenved: „Úgy érzékeli a természet arcát, mint egy vegyész a Sixtusi Madonnát. Bár látja a színeket, a képet nem látja. A kémikus bizonyára sokat megtudhat a színek kémiai elemzésével, de egy ilyen elemzés a festmény szempontjából irreleváns.”¹⁰ Uexküll *biológiai jelelmélete* az élet tervszerű folyamatait vizsgálja és meghatározza azok változó jelentését. A pók hogyan vesz méretet a háló építéséhez? Megméri, hogy a háló fonalainak ereje ellenáll-e a rovar erejének a repülés közben? A háló sugárirányú szálai szorosabbra fonódnak, mint a körkörös szálak, amelyek kissé engednek, körül veszik a legyet és belegabalyodnak ragacsos cseppjeikbe. A sugárirányú fonalak nem ragadnak; ezek szolgálnak a pók számára a legrövidebb útvonalként az elkapott zsákmányhoz. *A háló valójában kifinomult műalkotás lenne*, amelyet a pók alkotott a légyről? A pók egyáltalán nem ezt teszi, már azelőtt szövi kifinomult hálóját, hogy valaha is szembe került volna egy valódi légygel. A háló tehát nem a légy fizikai képét ábrázolhatja, hanem a légy

⁹ Jakob von UEXKÜLL, *Bedeutungslehre, Bios, Abhandlungen zur theoretischen Biologie und ihrer Geschichte sowie zur Philosophie der organischen Naturwissenschaften*, X, Leipzig, J. A. Barth, 1940, VI, 62.

¹⁰ „Er steht dem Antlitz der Natur gegenüber da wie ein Chemiker vor der Sixtinischen Madonna. Er sieht wohl die Farben, aber nicht das Bild. Gewiß kann ein Chemiker bei der Farbenanalyse sehr weit kommen, mit dem Bilde hat es nichts zu tun.” Jakob von UEXKÜLL, *Einleitung der Originalausgabe*, in: Jakob von UEXKÜLL, Georg KRIZAT, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten, Bedeutungslehre*, előszó Adolf PORTMANN, Hamburg, Rowohlt, 1956, 160.

archetípusát, amely nem létezik a fizikai világban. Uexküll cáfolja, hogy a biológia szemiotikája egyfajta metafizika volna, jóllehet az élő szervezet mégiscsak valamiféle tapasztalaton túli elvet követve alakítja ki kapcsolatát a környező világgal; a pók a fizikai világon kívül ható tényezők alapján képes finoman szőtt hálójával elejteni zsákmányát. Uexküll ezt nem tekinti metafizikának, mivel az élőlények szervei veleszületett *jelentés-minőséggel* rendelkeznek, ellentétben egy gép alkatrészeivel: „mind a légy, mind a pók számára létezik egy eredeti program. És azt állítom, hogy a légy eredeti programja (vagy »archetípusa«) úgy befolyásolja a pók eredeti programját, hogy a pók hálója »légyszerűnek« (fliegenhaft) nevezhető. A természeti események függőnye mögött a különböző programokat vagy archetípusokat egy átfogó értelem-terv köti össze. Az egyes esetekben elegendő a konkrét jelentés-felhasználók és a konkrét jelentéshordozók közötti artikulációt nyomon követni, hogy betekintést nyerjünk az Umwelts (Umweltgewebe) hálójába. A jelentés az a vezércsillag, amelyet a biológiának követnie kell. A kauzalitás szabálya rossz útmutató.”¹¹ Kosztolányi bizalma is megrendült az ok, előzmény és következmény általános szabályának érvényességében, ez a vezérelv ugyanis az élő természet, a nyelv és az ember lényegét elrejtí elölünk. A poétikai gondolkodás jobban előre viszi a tudásunkat, mint a logocentrikus szemlélet. Képes arra, hogy eddig megválaszolatlan kérdésekre irányítsa a figyelmet, amelyeknek megoldásához a költői látásmód érvényesítésén át vezet az út.

Az élő természet egyedi identitásépítésével összhangban az egyes nyelvek másként gondolkodnak. Saját szemléletük megkülönböztető

¹¹ „die Urpartitur der Fliege (die man auch als ihr Urbild bezeichnen kann) auf die Urpartitur der Spinne derart einwirkt, daß das von dieser gesponnene Netz »fliegenhaft« genannt werden kann. Verdeckt vom Vorhang der Erscheinungen vollzieht sich die Verbindung der verschiedenen Urbilder oder Urmelodien nach einem umfassenden Bedeutungsplan. Im Einzelfall genügt es, die zu den Bedeutungsträgern gehörigen Bedeutungsverwerter aufzusuchen, um einen Einblick in das Um Welt Gewebe zu gewinnen. Die Bedeutung ist der Leitstern, nach dem sich die Biologie zu richten hat, und nicht die armselige Kausalitätsregel”. UEXKÜLL, *Einleitung der Originalausgabe*, i. m., 122.

vonása jól megmutatkozik a lelki folyamatok, és az érzékelés kifejezésében. Kosztolányi kitüntetett figyelmet fordított az érzékek és az alapvető szellemi-lelki műveletek jelölése közötti kapcsolatok kérdésének megvilágítására, melyhez Gombocz Zoltán ösztönzést adott: „Itt van ez a szó: »ért«. Az indogermán népek úgy értenek, hogy látnak. Náluk az értés a szem érzékszervével függ össze. Ha a görög látott, már értett. »Wissen« annyi, mint a latin »videre«. Mi, magyarok, értünk, tehát hozzányúlunk, hozzáérünk valamihez s máris a miénk az agyvelőnkben, máris tudunk. Tapintjuk, megragadjuk, felfogjuk, ésszel érjük föl az igazságokat.” (Gombocz Zoltán, Pesti Hírlap, 1925. június 14., *Nyelv és lélek*, 56.)

A biológia poétikája azt vallja, hogy az összes élet kapcsolatokon át egyetlen *költői térben* zajlik. Kosztolányi ide vágó elképzelése szerint a nyelv „hangszekrény.” A szavak olyan térben helyezkednek el, amely a hang tartományának növelésére szolgál: „A szó külső idoma egy hang. Megütünk egy billentyűt, s az zeng, de vele együtt zeng a roppant hangszekrény is, a múlt és jelen, minden, amit tudtunk és tudunk, s minden, amit csak sejtünk is, homályosan.” (*Párbeszéd*, Pesti Hírlap, 1933. szeptember 3., *Nyelv és lélek*, 206.) A költői nyelv különleges ereje *rezonancia* képességében mutatkozik meg, abban, hogy hányféle hang felel a vers hívására a múltból és a jelenből feléje tartva. Az élő természet biopoétikája szerint a kapcsolatteremtési vágy „hívásként” érkezik hozzánk.¹² Valami megérint minket. Az önazonosság iránti szenvedélyt az élet adja a világnak. Az organizmus, így az ember alapvető törekvése, hogy egy másik élőlényen, emberen át mélyebben megtapasztalja önmagát, ami az elevenség lényege. A sejt identitást teremtő folyamatban van. Fizikailag egy határt épít ki valamivel szemben, ami körülveszi: úgy van megszervezve, hogy szabályozza a külvilággal való cserét. A sejtmembrán egy határ, de egyben bejárat is, egyfajta fal, amely egyben ajtó is.

¹² Andreas WEBER, *Lebendigkeit: Eine erotische Ökologie*, München, Kösel Verlag, 2014.

A biológia életképesség biztosítója a folyamatos alkalmazkodni tudás a környezeti változásokhoz. Az irodalom közegében ez a *mű feltöltődő képességének* feleltethető meg, vagyis annak, képes-e időről időre új energiákat magába gyűjteni, s kitermelni, megújítva ezáltal érzéki hatóerejét. A fentiekben érintett összefüggésekre a későbbiekben részletesen visszatérünk.

A nyelv művészet biopoétikai megközelítése

A nyelv művészet megértésének biológiai összefüggései éppúgy foglalkoztatták Kosztolányit, mint a biológiai létezésnek a költészet-hez kapcsolódó magyarázatai. A biopoétika nézőpontja elsősorban az irodalom nyelvére vonatkozó tudás elmélyítését, kiszélesítését szolgálta Kosztolányi irodalomértelmezésében. Érdeklődésének irányát az a kérdés határozta meg, hogy az emberi életről és a természeti létezőkről szerzett tapasztalat kínál-e eddig nem kiaknázott elemzési szempontokat a nyelv művészet mélyebb megértéséhez.

A nyelv művészet biopoétikai fogalmának bevezetését az irodalom tanulmányozásába az *érzékelés észlelésének reflexiója* indokolja. Ennek az alakzatnak az elsődleges vizsgálata különbözteti meg a nyelv művészet biopoétikai olvasatát az irodalom más megközelítési módjaitól. Kosztolányi nyelv művészetéről szóló írásainak az egyik fontos értelmezői látókörét a biopoétika jelöli ki, mely távlatot kínál, s közeget képez a figuratív nyelvhez kapcsolódó olyan mentális jelenségek magyarázatához, mint a különböző érzetek (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) felcserélése, vagy az együtt érzékelés. Az élettani és a költészetelméleti magyarázatok összekapcsolásával a biopoétika köztes művelési területén új megvilágításba kerülhetnek olyan összetett jelenségek, mint *a nyelvi kép észlelése, a ritmus érzékelése, az érzéki benyomások testbe íródása, a nyelv anyagszerű, anagrammatikus szerveződéseinek, a szövegrészek illeszkedésének emlékezete, s a nem jelszerű hatások élvezete*. A biopoétika olyan összjátékot körvonalaz, amelynek szüksége van

a biosz és a poétika különféle diszkurzív alkalmazásainak vizsgálata, ideértve a nyelvi teremtmények, az *esztétikai képződmények* tárgyalását az *élettan diskurzusában*, illetve a kognitív beszédmód kísérleteit arra, hogy megragadja az irodalom imaginárius létezőit.

Kosztolányi a biosz poétikai újra alkotásának lehetőségeit szemmel tartotta az irodalomban. Jelesül, felfigyelt arra, hogy egy regényben létező alak életének olvasói észleléséhez és értelmezéséhez elsősorban a szöveg nyelvi-poétikai szervezettsége teremti meg a feltételeket. A céltalan, széttartó életutak egységbe rendeződnek a szöveg összefogottságának köszönhetően. Az irodalom szervezettsége kölcsönöz értelmet a széteső életeknek. Kosztolányihoz hasonlóan vélekedett a regényben megformált életek szabályozottságáról Németh László, aki szerint „a mű sokszorosán rendezett élet.”¹³

A nyelv művészet biopoétikai megközelítése élet- és költészettan fogalmainak keresztirányú egymásba fordításával fejt ki értelmezői teljesítményét. A természet látható, hallható és tapintható érzéki megjelenése, a vele érintkező, anyagiságát érzékelő ember önmegtapasztalásának közegévé válik. A szó közvetlenül nem férhet hozzá a természethez, festmények, zeneművek, költői képek szellemileg átformált köztes tartományán át lehet utat találni a mindig már írott tájhoz, amelyet a kultúra technikai hoznak létre, alkotnak meg, leválasztva az „érintetlen” természetről. Az írás terében képződik meg a táj reprezentációja, mely az alkotó utánzás (mimézisz) és az öntörvényű teremtés (poiézisz) feszültségében alakul. Kosztolányi a mimézisz kétarcúságát hangsúlyozta: a természet hű utánzására vállalkozó író rá van utalva a valóságra, melyhez nem szokványos módon viszonyul, így végeredményben újjáteremti ezt a kapcsolatot, a létrehozott műalkotás révén pedig teljesebb valóságot alkot. A táj elkülönülése a természettől utánzás és eszményítés feszültségében történik, ennél fogva a tájképnek sem szükségszerű, s kizárólagos feltétele a természet leképezése. Ha a poétika, s nem a reprezentáció a biosz irodalmi olvasásának

¹³ NÉMETH László, *Ars poetica*, Nyugat, 1931, 11. szám, Figyelő.

vezérfonala, annyiban van jelentősége mindannak, ami tudható az esztétikai képződmény feltételezett referenséről, hogy az utóbbinak a szövegen belüli reprodukciója játékba hoz egy imaginárius minőséget. Az életről alkotott irodalmi elképzelés elválaszthatatlan a szöveg poétikai felépítésétől. Ez utóbbit bizonyos mértékig befolyásolhatja a megformált életre vonatkozó azon tudáskészlet, amely elvileg hozzáférhető mind az alkotó, mind pedig a befogadó számára az adott történeti időszakban.

Hogyan észleli az ember a természetet? S vajon mit tudhatunk arról, hogy a természeti létezők, a nem-emberi élőlények hogyan érzékelik az embert, amennyiben azt tételezzük, hogy észlelni, vagyis az érzékletet értelmezni, s magára a percepcióra reflektálni nem képesek? Vajon kívül lehet-e kerülni a természet mibenlétének feltárásához az ember által előzetesen alkotott gondolati konstrukciókon? Talán éppen ez volna az irodalom egyik méltó hivatása a biopoétika nézetéből. A szövegben létesülő természeti képződmény, emberi vagy állati lény elsősorban a nyelv performatív erejének függvénye. A megalkotott beszélő hangja szükségképpen emberi, még a „képtelen természetrajzok” esetében is, ezért a műalkotás tétje abban áll, képes-e a beíródott antropológiai differencia újra alkotására, meg tud-e nyitni olyan távlatot, amely az állat és az ember képét nem formálja elő a köztük feltételezett örökletes megkülönböztetések szerint.

Az irodalmi nyelv az emberi, a természeti, és az állati megalkotásának médiuma. A biopoétika egyik alapkérdése, hogy a természetnek létezik-e az emberi jelrendszeren kívül helyezkedő, attól bizonyos mértékben független olvasata. A biopoétika fókuszpontja az irodalmi kifejezőmódnak a természethez való viszonya, vagyis a *poétika kapcsolódása a bioszhoz*. A természet megjelenítésének mikéntje összeköttetésben áll korábbi poétikai hagyományokkal. A természetlíra kifejezőkészlete irodalomtörténeti mintákat alkot, mint amilyen a romantikához kötődő „organikus” természeti kód. Amennyiben az ember és a természet jelzései egymásba tükröződnek, a kétféle cselekvés zavartalan átvitele s fogalmi azonosítása akadálytalanul

megtörténik az *allegorikus* olvasásban. A természetlíra toposzainak klasszikus modern újraírása azonban rendre különbségeket létrehozó grammatikai, szintaktikai, retorikai eljárások működtetésével történik, ezáltal megváltozik a látvány és a hang észlelésének feltétele, átalakul a láthatóság tere: a közeli s távoli nézőpont játékanak köszönhetően a külső, s a belső viszonylatok azonosítása bizonytalanná válik.

Kosztolányi pályájának korai szakaszában az impresszionista látványban keletkező természetélmény a pillanatnyi érzéki benyomás rögzítésére összpontosult. A húszas években íródott *Őszi reggeli* című versben viszont maga a szövegben létesülő *forma elevenedik meg, mint érzéki esemény*, amely a mesterségeset természetessé, az élettelenlét élővé változtatja. A biopoétika egyik kérdése itt arra irányul, hogyan mutatkozik meg a természet működése a látszólag pillanatnyi benyomást rögzítő természetélmény szimbolista poétikájában. Másfelől hogyan alakítja a pillanatba foglalt természetélményt a jelenvaló egyidejű kifejezésével kísérletező nyelvi műalkotás? A beszélő nemcsak a természeti élmény, de a tájleíró költészeti hagyomány aposztrofikus hívása által is megszólított, különösen a művészet öncélúságát hangsúlyozó *l'art pour l'art* irányzat vonzaskörében. Az „apostrophé szemantikai referencia nélküli Ó[h]-ja – írja Jonathan Culler – más apostrophékra, és így a fennkölt költészet eredetére és hagyományaira utal”.¹⁴

Kosztolányi modern költészetében a látvány és a dallam kölcsönhatása nem referenciálisan leképezi, ábrázolja az emberi természetbe ágyazottságának valamely mozzanatát, inkább a költészettörténeti minták rögzült jelentéstársításait (lemenő nap, őszi lombhullás = elmúlás) siklatja ki, hajlítja el, érti másként, feltartóztatva az egyértelmű utalást. Egyszerre irányul a figyelem ember és természet együtt-létére, cselekvéseik kapcsolatának érzékelhetőségére, s e viszony nyelvi kifejezésének lehetőségére. A szövegolvasás kézenfekvő biopoétikai szempontja, hogy mennyiben határozza meg a vershelyzet, a beszélőnek a természetben elfoglalt helye a megszólalást. Nem a természet

¹⁴ Jonathan CULLER, *Apostrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 378.

látványának külső megjelenítéséről van szó, hanem a természetbe foglalt ember átmeneti helyzetének a kifejezéséről. A szövegalakulás metafiguratív megjelenítésének redőin (plie) megtörik érzéki és fogalmi azonosításának a folyamata, a látványként megjelenő természeti nyelvi képként való olvasását megkerülő szemantikai intuíció önkényére irányítva a figyelmet. A látható és hallható textualitásának olvasásában/olvashatatlanságában bekövetkező történés a természeti eseményszerű jelentésének feltárására hív, meghiúsítva a látványelemek referenciákhoz kötött egyszerű szemantikai megfeleltetését.

A természetélmény, a költői toposz, és általában a kulturális kódokkal áthatott látás bonyodalmas viszonyait abban lehetne összegezni, hogy a természettel történő találkozás élménye megkerülhetetlenül nyelvi képződményként válik, ha utólagosan is, hozzáférhetővé. Kosztolányit mindenekelőtt a nyelv jelentésteremtő teljesítménye foglalkoztatta, s ennek a nehezen megragadható performatív erőnek a vizsgálata során folyamodott leggyakrabban biopoétikai párhuzamokhoz. Tudvalévő, hogy a nyelv működése és a természeti jelenségek között vont párhuzamok, eltérő szemléleti keretbe ágyazva végigkísérik a művészetelméleti gondolkodást, s még a dekonstrukcióhoz köthető Paul de Man írásaiban is felbukkannak, nevezetesen a romantikus költői kép intencionális szerkezetét vizsgáló tanulmányában, amely Hölderlin nevezetes „Worte, wie Blumen” hasonlatának olvasására tesz kísérletet.¹⁵

Kosztolányi értekező irodalmában a nyelv létesítő erejének egyik értelmező kontextusa az organikus élet szerveződése. A kivételes, egyedi nyelvi megnyilatkozásban mintegy testet ölt a megalkotott természet. A szó érzéki varázsa, az érzékeket megérintő nyelvi hatás a természet alkotásaihoz mérve, azok közvetítésével válik megérthető és megosztható tapasztalattá. A nyelvművészet természeti csoda, hatása ígérő. Az ige sokrétű jelentését bontja ki Kosztolányi

¹⁵ Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 118–138.

értekező prózája. A költészet szóvarázs, magával ragadó, mágikus ereje megigéz. Az ige hívása, szólítása az alkotásra készítő lelki eseményre is utalhat, amelyet ihletnek szokás nevezni a költészet-tanban. Az alkotó elfogadja és továbbadja a kényszerítő erejű ígét: „Én hiszek a szavak csodatékony erejében.” „Kezdetben vala az Ige.” „Minden szó egy szunnyadó, burkolt tett, a tett potentialis energiájával.” (*Író és bátorság, Válasz Móricz Zsigmondnak*, Nyugat, 1932. február 1., *Nyelv és lélek*, 558.) Az ige erővel hat, a szó cselekvéértékű tett. Kosztolányi tett fogalma önálló, s alapvetően eltér a hazai aktivizmus művészeti ideológiájának agitatív tartalmától. Az eszmekövető ráhatás teljesen idegen volt Kosztolányi irodalomszemléletétől.

Kosztolányit az a kérdés foglalkoztatta, hogy a nyelv-művészet meghatározása lehetséges-e kerülőúton, az élő természettel való összehasonlítás révén. Mérlegelte a költői képalkotás és a természeti létezők keletkezése közötti analógiák interpretációs hatékonyságát. Figyelmeztetett a tematikus jelentés-keresés kísértésének veszélyeire. Való igaz, a biopoétikai olvasatokban nem egy esetben élettani, biológiai képzetek kerülnek középponti helyzetbe a szövegértelmezés során, így lesz a lélegzésből diszkurzív esemény. A biopoétikai elemzés könnyen célját tévesztheti, ha elmerül az „élet” metafizikájában, s megfelelkezik az irodalmi olvasásról. A bioszról illetve a poétikáról való gondolkodás korszakai nem esnek egybe. Az élettanban bekövetkező szemléletváltásokat nem követi gépiesen a költészet alakulástörténete, s ez fordítva is érvényes. A szó létmódja szab korlátot a költészet és a természet közötti párhuzam kiterjesztésének: „Színek és hangok vannak a természetben, szavak nincsenek.” (*Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht.*) – írja Benn.¹⁶

Kosztolányi értekező prózáját a nyelvi árnyalatok lenyűgöző gazdagsága különbözteti meg irodalmunkban. A magyar nyelv létjogosultságát kétségbe vonó nemzetközi tekintélyhez, Antoine Meillet-hez,

¹⁶ Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag, Vortrag in der Universität Marburg am 21. August 1951, 3. Auflage 1954. 23.

a College de France nyelvész tanárához intézett nyílt levelében az udvariasság lehetfinom nyelvművészetével ejti ámulatba az olvasót: „De mihelyt a jelenhez közeledik, stílusán valami sötét árnyék rebben át.” (*A magyar nyelv helye a földgolyón, Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a College de France tanárjához*, Nyugat, 1930. július 16., *Nyelv és lélek*, 85.) Az irodalom, beleértve a róla szóló irodalmat, a belülről kiáramló szellemi megtestesítése a nyelv figuratív teljesítményének köszönhetően. Kosztolányi nem szabadkozik a költői nyelv metafizikai értelmének kutatása miatt a hitelét veszített átfogó világmagyarázatok leáldozásának korában. Kosztolányi metafizikán nem egy elrejtőzött végső ok, alap felfedezését érti az absztrakt gondolkodás segítségével. Mindig a nyelvi műalkotás szoros, egyes hangokig hatoló elemzéséből indul ki, így kísérelve meg az érzékszervek számára hozzáférhetetlen nyelv szellemének közelébe jutni. Ez a keresés nem zárható le, a titok nem azonosítható egyetlen tulajdonság megnevezésével, vagyis nem küszöbölhető ki. Az élő természet biopoétikájának válasza a létezés célját firtató kérdésre az alábbi tételben összegezhető: tereket nyitni mások és ez által önmagunk számára, tereket nyitni az ismeretlen számára. Kosztolányi a kimondatlanról beszél a nyelvművészet kapcsán, az értelemmező megnyitásáról az ismeretlen felé. *A titok magának a nyelv létének a lényegéhez tartozik.*

A NYELV, ÉLŐ SZERVEZET

Nyelvi ösztön

Kosztolányi, amikor élő szervezethez hasonlítja a nyelvet, az önérdékeit ösztönösen érvényesítő ember természeti jegyeit tulajdonítja neki: „Van-e nyelv, mely, mint élő, élni hivatott, egészséges szervezet nem ragaszkodik körömszakadtáig egyéniségéhez, szabályzataihoz és szeszélyeihez?” (*Bábel tornya, Nemzeti és nemzetközi nyelv*, Pesti Hírlap, 1933. március 25., *Nyelv és lélek*, 176.) Itt az élő nyelv ösztönének működéséről van szó: „A nyelv az egyetlen ősi, őszinte, érdektelen sovíniszta. Nem is lehet más. Lényege az, hogy sovíniszta legyen, vagyis kizárólagosságra törő, önmagával szemben elfogult és önimádó.” (*Bábel tornya, Nemzeti és nemzetközi nyelv*, Pesti Hírlap, 1933. március 25., *Nyelv és lélek*, 176.) Jelentősen eltér ez a nyelvfelfogás a klasszikus modern irodalmi modellnek tulajdonított szemlélet-től, amely a nyelvet az öntörvényű személyiségnek rendeli alá, s pusztán kifejezés-készletnek, az alkotó eszközének tekinti. Ezzel szemben Kosztolányi felfogása szerint a nyelvet éppúgy lehetetlen igába hajtani, mint a természetet. Az ember hiábavaló törekvése, hogy uralma alá vonja a nyelvet. (*A nyelvtanulásról*, Bácskai Hírlap, 1905. augusztus 20., *Nyelv és lélek*, 7.) Amennyiben minden nyelv sovíniszta, az alkotó csak részleges felügyeletet képes gyakorolni felette: „ha ütik, vissza is üt, elsikkasztja gondolatukat.” (*Bábel tornya, Nemzeti és nemzetközi nyelv*, Pesti Hírlap, 1933. március 25., *Nyelv és lélek*, 176.) Ha beszélgetésbe bocsátkozunk, s engedünk a nyelvnek, nem várt adományként a nyelv is hagyja, hogy részesüljünk belőle: „ha csínján bánnak vele, nemcsak érvényre juttatná gondolatukat, hanem esetleg kölcsön is adna nekik egyet-kettőt.” (*Bábel tornya, Nemzeti és nemzetközi nyelv*, Pesti Hírlap, 1933. március 25., *Nyelv és lélek*, 176.) A nyelv *ad és elvesz*:

„Nemcsak mi gondolkodunk: a nyelv is gondolkodik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 111.)

Az esemény mint adomány Derridához köthető gondolata analógiát kínál Kosztolányi társalkotó nyelv fogalmának a megközelítéséhez. „Ahhoz, hogy létezhesek adomány (ajándékozás), az szükséges, hogy ne legyen [...] viszonzás” – írja Derrida *Az idő adományában*.¹⁷ Kosztolányinál a nyelv egyenjogú társszerző, de ez a fajta kölcsönösség nem cserét vagy viszonzást von maga után, inkább jótékony tusakodást. Jóllehet az író azt érzi, hogy adósa az anyanyelvnek, az ajándékot, amit tőle kapott, nem akarja visszaadni, hanem jelképes formában hálával viszonzza. „Nemcsak mi gondolkodunk: a nyelv is gondolkodik” – tehát megelőz bennünket, gondolkodni valót ad, de megfoszt minket gondolataink tulajdonjogától, mielőtt még a sajátunkká tettük volna őket. Egyenrangú társszerzőnk, ezért megosztja azt a felelősséget, amelyet ő maga teremtett meg. Ad és elvesz, s az egyik a másiktól nem teljesen idegen: a nyelv fenoménja ebbe a szerkezetbe íródik. Mi lakozik az adomány nyelvi esemény jellegében,¹⁸ amelynek bekövetkezéséhez egyfelől valamiféle véletlenre, akaratlanra, tudattalanra vagy esetlegesre van szükség, másfelől feltétel nélküli befogadásra, elfogadásra. „Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk”, másfelől „élő természet”, mely az alkotó emberrel (biosz) közösen művé formált életet hoz létre. A nyelvi adományra vonatkoztatva a természet analógiájának hozadéka az a rejtély, amelyet a művé formált élet jelent. „Szerves és titokzatos jelenség a vers – írja Kosztolányi –, mint az élet”, vagyis lelke van: ezzel a titok közelébe érkeztünk.¹⁹ Derrida úgy azonosítja a megfejthetetlen titkot az irodalmi fikcióval, az irodalmi fikciót pedig a titokkal, hogy nem határozza meg közvetlenül egyiket

¹⁷ Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, ford. KICSÁK Lóránt, Bp., Gond-Palatinus, 2003.

¹⁸ A kérdés átfogó tárgyalását lásd: LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Bp., Ráció, 2015, 392.

¹⁹ A titok mibenlétének több szempontú értelmezését az *Édes Annában* lásd: BÓNUS Tibor, *A másik titok – Kosztolányi Dezső: Édes Anna*, Bp., Kortárs, 2017.

sem. Ebben a két-elemű titok-szerkezetben az egyik alkotórész a másik lehetőségi feltétele. Kosztolányi viszonyulásáról a „társalkotó” nyelvhez Heidegger lenni hagyás gondolata juthat eszünkbe: meghatározatlanul hagyja lenni egyiket is, másikat is, akként, ami a lényegük.

Kosztolányinál *a nyelv, élő természet*. A nyelvi hatás észlelő megértése az olvasó társalkotó tevékenysége révén bekövetkező esemény, amely nem értelmi, fogalmi, kognitív megragadást jelent, hanem érzéki befogadást. Az író jól ismerte a metafizikai hagyomány korabeli dekonstrukcióját, Nietzsche írásaihoz első idegen nyelven, németül is hozzáfért. A metaforikus nyelv észlelése a biopoétika látókörén értelmezve *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* idevágó gondolatait hívja elő. A nyelv eredendő metaforikussága mondhatni *magából az emberi természetből* fakad. Nietzsche elképzelése szerint az érzékelés korlátozottsága az ember biológiai meghatározottságai közé tartozik: az érzet szüntelenül egyik érzékterületről a másikra helyeződik át. Tropológiai modell működéséhez hasonló helyettesítő cserék zajlanak a különböző érzékszervek által keltett benyomások között. Maga az észlelési folyamat retorikai természetű, a nyelv így kezdetektől fogva nem a dolgok lényegét nevezi meg, mert nem éri el a valóságot. A megismerésnek az érzékelés retorikai természetéből adódó tökéletlensége nem küszöbölhető ki. Nietzsche nyelvkritikájának a biopoétikai következményei messzire vezetnek. Jelesül, a tudatos és szándékos metaforaalkotás az irodalomban vajon képes-e kiküszöbölni vagy éppenséggel kamatoztatni a tropológiának az észlelés sémái által történő biológiai meghatározottságát? A szóképek alkotása semmiféle hasznos célt nem szolgál a nyelvművészetben, szemben „a metaforaalkotás iránti ösztön” megnyilvánulásaival, amelyek az élet, a biosz fennmaradása szempontjából értékelhetők, a morálhoz, s az igazsághoz viszont nem sok közük van. Hogyan viszonyul egymáshoz a „primitív metaforavilág”, az elsődleges, véletlenszerű tropológia és az irodalmi nyelv? Van-e érintkezési felület a „nem morálisan felfogott” igazság és az esztétikai jelenség között? A művészetről való egész tudásunk tisztán illuzórikus, a látszatok pedig minden

körülmények között foglyul ejtenek bennünket? Az egymást követő retorikai megfordítások bomlasztó tudáshoz vezetnek: „A művészet egész színjátéka korántsem miértünk, netán a jobbításunk és a nevelésünk, a művelődésünk céljából adatik elő, sőt [...] a művészet világának még csak a tényleges alkotói sem mi vagyunk: bízvást hihetjük azonban, hogy a valóságos alkotó számára mi már képek vagyunk és művészi projektumok, és hogy legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége – mert a létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását: – miközben e jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál.”²⁰ A valóságra vagy az igazságra vonatkoztatás igénye az irodalmi olvasás állandó kísérője. Nietzsche sugalmazása szerint az életöszön performálja a nyelvet. E gondolat visszfénye ismerhető fel a sovíniszta nyelv Kosztolányi adta magyarázatában.

Alaptételként fogalmazta meg ismételten, megannyi nézőpontból megvilágítva, hogy maga a nyelv nem észszerű: „Az a műszer, mellyel legfinomabb gondolatainkat közöljük, nem a logikán alapul, éppoly illogikus, mint a költészet vagy az álom. Ha azt mondom, hogy három ház, vagy hogy fejembe teszem a kalapom, szintén illogikus vagyok, mert három ház az több ház (tehát három házak), és nem a fejembe teszem a kalapom (hanem a fejemre), különben a koponyámba kellene gyűrűm, és összekeverednék az agyvelőmmel. Mégis az a helyes, hogy három ház, s fejembe teszem a kalapom.” (*Pajzán szóképek*, Pesti Hírlap, 1926. március 14., *Nyelv és lélek*, 61.) Kosztolányi értekező irodalma annyiban Heidegger nyomán halad, hogy nem a logoszt tekinti a nyelv alapjának. Számára a nyelv lényegére vonatkozó kérdés nem dolgozható ki az ész, mint ráció vezérfonalát követve. A nyelv alapvetően nem az állítás igazságára hangolt, ezért titkának megfejtése sem követheti az ész tudományát, a logikát. A nyelv észszerűtlen: ez a költő, író és műfordító számára magától értetődő összefüggés.

²⁰ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, Bp., Európa, 1986, 54.

Ennek belátása nélkül nem dolgozható ki a nyelv keletkezésére, működésére és hatására vonatkozó eredeti kérdés, mely a műalkotás létesülésének jelenségét hozzáférhetővé teszi.

A nyelv természeti jelenség, az élet eleven szövete, ezért magyarázatára a racionalizmus alkalmatlan. Kosztolányi nyelvszemlélete idővel változott, de ennek nyomon követése a legapróbb filológiai részletekre kiterjedően nem lehet célja jelen munkának. Pályakezdőként is a természet alkotásának tekintette a nyelvet, de ebből nem azt a következtetést vonta le, hogy a természettudománytól remélhető titokzatos jelenségeinek megismerése, jelesül a hangok és a jelzendő tárgy viszonyának feltárása. A *magyar rím* című korai, ide vonatkozó cikke, melynek fő megállapítása későbbi tanulmányaiban is felbukkan, egyértelmű elvi állásfoglalás a természettudomány szempontrendszerének irodalmi átültetése ellen: „Nyilvánvaló, hogy a természettudományos módszert csak hasonlatul emlegettem, hogy megértessem eljárásom lényegét, mely a vers hatását elsősorban a hang- és verstani eszközökkel, az okság alapján akarja magyarázni, mint a természettudomány, és nem mint azok a bírálók, kik csak az ellenőrizhetetlen, végső benyomásokat közlik. Ismétlem, hasonlatot használtam, a hasonlat pedig sohase jelent azonosságot.” (A *magyar rím*, A Hét, 1911. január 18., *Nyelv és lélek*, 593.) Kosztolányi a természettudományok csődjét emlegeti az élet céljára vonatkozó jóslatát illetően. (A *versről és a prózáról*, Nyugat, 1921. december 16., *Nyelv és lélek*, 418.) Méltányolja az élettudománynak az egyes szervek vizsgálata terén elért kutatási eredményeit, mindezeket azonban összességükben még mindig rejtélynek tekinti: „Pontos könyvek számolnak be az élet minden megnyilvánulásáról, a tényezőkről, melyek sorsunkat meghatározzák. Az egész élet azonban – ebben a boszorkányos koordináta-rendszerben – megint csak érthetetlen.” (A *szépségről és a művészetéről*, Délmagyarország, 1917. május 20., *Nyelv és lélek*, 286.) Tűnődik azon, hogyan lehetne könnyíteni a nyelvtanulás nehézségein: „A nyelvtanulás repülőgépet előbb-utóbb ki fogják találni.” (A *nyelvtanulásról*, Bácskai Hírlap, 1905. augusztus 20., *Nyelv és lélek*, 9.) Korai írásában

termékeny feszültség keletkezik a nyelv mint szerves képződmény, s az elsajátítását segítő gép képzete között, amelynek köszönhetően, feltéve, ha sikerrel jár kifejllesztése, lehetőnek látszik az átmenet természeti és mesterséges, élő és élettelen létformák között. A későbbiekben leszámolt ezzel a hiedelemmel, s azt vallotta, hogy az élővilágot nem lehet észszerűen megérteni, így a nyelvet sem: „A XVII. század nyelvészeti racionalizmusának nem egy baklövése onnan származik, hogy ésszel akarta megközelíteni a nyelvet. Fölboncolta, de a sejteken kívül semmit se talált. Nem látta meg azt, ami lényeges benne. Nem látta meg, hogy milyen nyomot hagytak rajta elevenek és holtak vágyai, indulatai, hogy a lélek munkálja meg a nyelvet, hogy a lélek forrósága olvasztja meg és ragasztja össze, hogy a lélek »műveli ki«, és ehhez a titokzatos folyamathoz képest jelentéktelen semmiség az a »civilizációs tény«, vajon a nyelvet mellesleg csiszolják-e azok, akiknek véletlenül ez a szenvedélyük és mesterségük, az úgynevezett költők és az írók.” (*A magyar nyelv helye a földgolyón, Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a College de France tanárjához*, Nyugat, 1930. július 16., *Nyelv és lélek*, 90.) A nyelv a szüntelen keletkezés állapotában létezik, eleven szövet. Biopoétikai távlatú összehasonlításnak köszönhetően jut el Kosztolányi ahhoz a felismeréshez, hogy a nyelv sohase lehet teljesen befejezett, végleges: „mindig újra és újra kell szőnünk, valahányszor beszélünk vagy írunk.” (*Fellegjáró és elképesztő*, Pesti Hírlap, 1926. szeptember 5., *Nyelv és lélek*, 63.) A nyelv rejtélyes élő szerv. A költészet varázsa, a csoda a nyelv „őstelevényéből” születik.

A nyelv lélek

Nyelv és lélek: a két fogalom Kosztolányi szótárában megbonthatatlan egységet alkot, voltaképpen lényegi azonosság tételezhető közöttük, amely a kapcsolatos kötőszó elhagyásával fejeződik ki: *a nyelv lélek*. A szó lelki tartalma hangulati velejárójának függvénye, a nyelvi árnyalatok közötti különbség ezzel magyarázható. A nyelvek másként

gondolkodnak. Minden szó egy világ. „Egy jeles francia nyelvessel beszélgettem e kérdésről, aki egyenesen azt a nézetet vallja, hogy nincsenek is rokon értelmű szók. Ha csak ezt a két magyar szót veszem például: bú és bánat, nyomban kitetszik, mennyire igaza van. Mind a kettő majdnem egyet jelent, sokszor együtt is alkalmazzák őket, nyomtatékosítva: búbánat. De mégsem azonosak.” (*Fellegjáró és elképesztő*, *Pesti Hírlap*, 1926. szeptember 5., *Nyelv és lélek*, 62.) Kosztolányi különösen a fordíthatóság kérdésével kapcsolatban hangsúlyozta, hogy a nyelvekben más szemlélet nyilatkozik meg, s a különbségek jól megmutatkoznak a lelki műveletek, az érzékelés kifejezésében. Amit a magyar nyolc betűvel fejez ki, *láttalak*, azt a precíz német kissé körülményesen tizenhét betűvel, *Ich habe dich gesehen*. (*Túlvilági séták*, *Pesti Hírlap*, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 111.)²¹

Kosztolányi nyelvszemléletére mély hatást gyakorolt Gombocz Zoltán, akivel kivételesen magvas beszélgetést folytatott. Az író összefoglalásában fel kell figyelni arra, milyen nagy teret szentel az érzékelés és a fogalomalkotás közötti kapcsolat kérdésének. A nyelv világ-szemléletet hordoz. E felismerésből érthető meg Kosztolányi alapvető meggyőződése, mely szerint a nyelv nem a szótárban van, „hanem mibennünk, a lélekben.” (*Gombocz Zoltán*, *Pesti Hírlap*, 1925. június 14., *Nyelv és lélek*, 57.)

Nyelvi rezonancia. Atmoszféra és hangulat

Kosztolányi a kortárs *atmoszféra*-értelmezéseket megelőlegezve²², a maga összetettségében láttatja a légkör személytelenségét, az érzelmek nyelvére lefordíthatatlan hangolt anyagszerűségét, a környezet

²¹ Kosztolányi itt vélhetőleg a két nyelv szelleme közötti különbség szemléletes bizonyítása érdekében választotta a hosszabb, s nem a tömörebb (*Ich sah dich*) változatot.

²² Gernot BÖHME, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995; Uő., *Architektur und Atmosphäre: Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, München, Wilhelm Fink, 2006.

kisugárzását, valamint érzéki megragadásának lehetetlenségét. Ami a nyelvművészet megértéséhez az írónál kiemelt jelentőségre tesz szert, az a szó hangulata, a nyelv rezonanciateremtő képessége. A nyelv lélek, s a léleknek is vannak anyagszerű hordozói, a lehelet, amely a hangszálakat mozgatja. (*Ige*, Pesti Hírlap, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 207.) Az emberi test is működhet úgy, mint egy hangszekrény, ekkor keletkezik rezonancia. Kosztolányi az együtt-érzékelés, az atmoszférikus összhatás, az átható hangulat elragadtatott híve volt. Számára, aki az irodalom öncélúságát vallotta, a táj poétikai szemlélettel megformált esztétikai képződmény volt. Az ironia mestere a népies irány kifejezőkészségének avított elemein élcelődve mutatott rá arra, hogy a természet az ember alkotása, ami természetesnek látszik, az minden ízében művi, mesterkéltén előállított. Magában való természet – az irodalom viszonylatában – nem létezik. Összezseng ez a gondolat Kosztolányi kortársának, Georg Simmelnek, *A táj filozófiája* (1913) című írásával: „Táj, állítjuk, akkor jön létre, amikor természeti jelenségeknek a földfelszínen kiterjedt egymásmellettségét sajátos egységgé fogjuk össze, amely eltér attól, ahogyan az okságilag gondolkodó tudós, a vallásosan érző természetimádó, a teleológiai irányultságú szántóvető vagy stratégá ugyan-ezt a látóteret átfogja.”²³ A táj elkülönítése a természet gyakorlati szemléletétől eltávolító kultúrának köszönhető. Simmel szembeállította a természetnek a gyakorlati felhasználását annak érdek nélküli élvezetével, s a hozzá kapcsolódó kontemplatív viszonyulással. Hol lakozik a hangulat? A szemlélő érzésreflexében, vagy a tudat nélküli külső dolgokban? A kettő egységének a jelen értelmezés távlatát tekintve a legjelentősebb megvalósulása a természeti elemek tájjá alakulása a műalkotásban. *A táj filozófiája*, Simmel immár klasszikusnak számító írásának válasza szerint az érzékletet előzetesen alakító műalkotásból érthető meg a táj hangulatának mibenléte: „már maga

²³ Georg SIMMEL, *Velence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Bp., Atlantisz, 1990, 106.

a táj is szellemi képződmény, pusztá külsőségekben sohasem tapint-
hatjuk, nem találkozhatunk vele, csak a lélek egységesítő ereje révén
él, mint az adottnak és teremtesünknek semmiféle mechanikus
hasonlalttal ki nem fejezhető összeolvadása.”²⁴ Irodalmi-lírai érzésfo-
galmakkal nem nevezhető meg a táj hangulata, mely mindig egyedi.
A hangulat kizárólag éppen e tájhoz kapcsolódik. Szemléletessége
sem írható le fogalmakkal (komor, melankolikus), csupán akkor
fejezhetjük így ki, ha „kioltjuk jellegének e közvetlen és valóságos
mivoltát.”²⁵ Kosztolányi szótárában *a hangulat a formában lakozik*.
A költői nyelv eleven szövetét alkotja a szó alakja, hangzása, múltja,
emlékezete és hangulata. A természetlíra öröklött kifejezőkészlete
az észlelés médiuma. Nem szerezhető közvetlen érzéki bizonyos-
ság a környező világ jelenségeiről. Kosztolányi ezen túlmenően úgy
gondolja, hogy természetes észlelés sem lehetséges. A szem „lelke”
olyan „optikai eszköz”, amely nem a külső benyomásokat fogja fel,
hanem a művészet gyűjtőlencséjén át bebocsátott fénysugarakat.
A nyelvművészet sajátja az érzékelés észlelése. Nincs természetelle-
nesebb a költészetnél.²⁶ Kosztolányi ehhez a következtetéshez a köl-
tői nyelv és az eleven szövet között vont párhuzam nyomán jut el,
s ez által hatástalanítja az ismert poétikai paradoxont, amely az *élő
létezők észlelete* és a *szervetlen figurális nyelv* közötti megszüntethe-
tetlen különbséghez kapcsolódik, napjainkban pedig a tájköltészet –
dekonstrukciós indíttatású, ám a totalizáló késztetéseknek ellenállni
nem képes – retorikai olvasataiban kerül újra előtérbe.

²⁴ Georg SIMMEL, *A táj filozófiája* = Uő., *Velence, Firenze, Róma, i. m.*, 108.

²⁵ Uo., 110.

²⁶ A közvetítettség tapasztalatából más következtetésre jutnak a kortárs ökokritika képviselői: a természet visszanyerését szorgalmazzák a környezet megőrzésének érdekében. Timothy MORTON, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007. Kosztolányi értekező irodalmának biopoétikai látókörén nem jelenik meg a kérdés, milyen az a természet, amelyet tisztelni kell, mivel nem olvashatta a maga korában ökológiai szemlélettel a természetről alkotott irodalmi elképzeléseket.

A nyelv hangzó, zenei elemei organikusan építik fel a vers tartó-szerkezetét, mely rezonanciateremtő képességét biztosítja. Kosztolányi nem élettelen struktúrában gondolkodik, hanem biopoétikai értelemben az egyes alkotórészek kapcsolódási képességében, helyzeti értékük kontextuális feltételeinek változásában. A vers építőelemeinek szöveg-szervező energiáját mérlegelve folyamodik az élettan értelmező fogalmaihoz. A műalkotás szerves képződmény. Hajszálgyökerei alkotják a *szövegkapcsolatok hálózatát*, amelyet az olvasónak kell felfejtenie, ám „megmagyarázni azoknak, akik nem egy gyermekszobában nevelkedtek velünk, még egy élet se volna elegendő.” (*Madách Imre*, Pesti Hírlap, 1931. szeptember 20., *Tükörfolyosó*, 147.) A szövegek találkozása, összefonódása, kereszteződése az irodalomban részint biopoétikai jelenség, amennyiben önkéntelenül történik, s nem tudatos játék eredménye, olyan, mint a „második természet.” Az intertextualitásban megmutatkozik az élő nyelv természete. Az elevenség, az organikus szerveződés, az összes élet egyetlen *költői térben* zajlik. Élni annyit jelent, hogy *kapcsolatokon* keresztül létezünk. Ezt az összefüggést érzékletesen ragadja meg Uexküll leírása: „A pillangók, amelyeket szemre emlékeztető folatok díszítenek, szárnyuk kinyitásával elűzik az őket üldöző kismadarakat. A lepke nem tudja, hogy a veréb a macskaszemek láttán elmenekül. E »környezetkompozíciók szerzőjének« azonban tisztában kell lennie ezzel a ténnyel. Ez nem olyan emberi tudás, amelyet tapasztalat útján lehet megszerezni. Ha a virág nem lenne méhszerű, és a méh nem lenne virágszerű, az összhang közöttük soha nem lehetne sikeres.”²⁷

Kosztolányi szövegelemzőként abból indul ki, hogy a vers „olyan szerves valami, mint akármelyik élőlény.” (*Petőfi Sándor*, Pesti

²⁷ „die mit Augenflecken geschmückten Schmetterlinge, die durch Aufschlagen ihrer Flügel die ihnen nach stellenden kleinen Vögel verjagen, weil diese vor den plötzlich auf tretenden Augen kleiner Raubtiere sofort die Flucht ergreifen. Weder weiß Lophius, wie die Beute in der Umwelt des von ihm erangelten Raubfisches aussieht, noch weiß der Schmetterling, daß der Sperling vor Katzenaugen flüchtet. Aber der Komponist dieser Umweltkompositionen muß es wissen.” UEXKÜLL, *Einleitung der Originalausgabe*, i. m., 138.

Hírlap, 1934. június 24., *Tükörfolyosó*, 144.) Az irodalmi olvasás feladata, hogy a szöveg felépítését és szerveződését a lehető legaprólékosabban megvizsgáljuk, „hogyan eljussunk a vers legkisebb egységéig, a vers atomjaiig és molekuláiig, a hangzóig és betűig, s amikor a titok küszöbére érkezünk, és az elemzés lehetősége megszűnik, áhítatos álmélkodással álljunk meg.” (Petőfi Sándor, Pesti Hírlap, 1934. június 24., *Tükörfolyosó*, 144.) Amit közvetlenül nem érzékel a befogadó, az a költemény lelke, melyre a versidombból lehet következtetni. A régies versidom kifejezésen Kosztolányi versformát, ritmusképletet ért. A rím helyzeti energiájánál fogva szerves alkotórésze a versnek. (Babits Mihály, *Új Magyar Szemle*, 1920. szeptember, *Tükörfolyosó*, 462.) A dallam, a rím, és a szótagszám fogja össze abroncsként a vers zenei szerkezetét. A szervesség eszméje hangzás és értelem, forma és gondolat, lélek és anyag elválaszthatatlanságát vonja maga után.²⁸ Test és szellem viszonya jótékonyan többértelművé válik, amennyiben az irodalomban, s az irodalom által a bioszt szerves létformának tekintjük. Hogyan válhat külsővé a szubjektivitás önérzékelése? A tudattalan szemben áll a tudat reflexív struktúrájával. Az elfojtott nem nevezhető meg, nem szerezhető róla kognitív úton referenciális ismeret, mivel mindig már az átvitel határozza meg létezési módját. A testünk viszont önkéntelenül rezonál.

Kosztolányi szervesség fogalma *látszólag hasonlít* a romantika ismert elgondolásához, az úgynevezett organikus természeti kódhoz, de valójában alapvetően különbözik tőle, mivel Baudelaire utáni modern biopoétikai szemlélet hatja át. Baudelaire szerint az *ember bukása nemcsak az első emberpárt rontotta meg, hanem vele együtt az egész természetet*: ha a természet már önmagában is romlott, akkor azt csak a mesterséges által lehet legyőzni. A költészet alkímiája azt a biopoétikai kérdést is felveti, hogy amennyiben a szavak önálló életre

²⁸ Bengi László a szervesség fogalmát vizsgálva Kosztolányi publicisztikájában a megismerési kísérleteket helyezi előtérbe, a város és a városi élet körében a szervetlent szervesként megjelenítő metaforákat. BENGI László, *A szervesség fogalma Kosztolányi publicisztikájában*, Tiszatájonline, 2013. július 21.

kelnek, vajon a költő az előállító, vagy maga is előállított? A hagyománykövető amerikai lírikus, Robert Frost, *Tavaszi medencék* című verse említhető a tovább élő romantika organikus szemléletére példaként: a növények viselkedése emberi attitűdöket jelképez:

And like the flowers beside them, chill and shiver,
Will like the flowers beside them soon be gone.

És mint a virágok mellettük, fázna és reszketnek,
És mint a virágok mellettük, hamarosan eltűnnek.

A Baudelaire utáni modern költészet elvetette mind az én és a természet romantikus harmóniáját, mind a lélek és a táj hiánytalan „megfeleltetését”. A romantikus szubjektum bensőségének megkérdőjelezésével az esztétikai tapasztalat új horizontját nyitotta meg, felfedezve az „egyénség megsokszorozódását.”

Kosztolányit a természet közönyére emlékezteti az öntörvényű nyelvi műalkotás: „Állásfoglalás, bírálat nélkül vetül elénk a történet, s fölötte a természet ijedelmes közönye. Nincs benne „eszmei mag”, nincs mögötte „jelképes értelem” sem. Csak az, ami, és annyi, ami, semmivel se több. Célja nincs. Önmaga a célja.” (*Barbárok, Móricz Zsigmond új elbeszélései*, Nyugat, 1932. március 1., *Tükörfolyosó*, 414.) A nyelvművészet nem ábrázolja vagy leképezi a valóságot, hanem saját világot hoz létre. A vers ebben az értelemben szerves képződmény, olyan, mint egy élőlény. Kosztolányi mintát vesz a természetből az irodalmi mű meghatározásához. A költői nyelv kifejezésre juttatva nem oltja ki a létezőkről szerzett érzéki tapasztalat erejét. A műalkotás a maga poétikai szervezettsége révén éppoly egyedi, mint a még nyelvhez nem jutó természeti létező. Az élő teremtményekről, illetve a szervetlen tárgyakra szerzett érzéki észlelet elevensége fokozottan mutatkozik meg nyelvi kifejezésének kudarcát elszenvedve.

Hogyan szemléli Kosztolányi a költői nyelv és az élő organizmus működésének egymásban tükröződését a *természet a költészet mintája*

értelmezői keretében? Kosztolányi elemző figyelemben részesítette a természeti kép költészettörténeti változatait. Nem tekintette elavultnak a panteisztikus természetlíra, vagy a bukolikus költészet poétikai újraalkotásának modern törekvéseit. Az irodalmi műalkotást organikus szerveződésnek tekintő elképzelést nála *nem váltja le* a nyelvi keletkezésként megvalósuló mű(vi) fogalma. Magában a nyelvben ugyanis mindig már jelen van a természeti és a kulturális egymásba fonódása, ebből következően *egyik a másikat nem is számolhatja fel*. Kosztolányi biopoétikai nyelvértelmezésének sajátos jellemzője a természeti és a kulturális viszonyok elválaszthatatlanságának felismerésében áll. *A nyelv eleven szövetként történő elképzelése és eseményyszerű működésének tételezése nem egymást kizáró értelmezések*.

A kultúra és a természet kapcsolata kitartóan foglalkoztatta Kosztolányit, aki jól ismerte Nietzsche vonatkozó műveit. *A nem morálishan felfogott igazságról és hazugságról* vagy *A tragédia születése a zene szelleméből* újraértelmezi az ember nyelvhez való viszonyát. Ismeretes, hogy Nietzsche a névadás önkényét az érzékelés eredendő metaforikus-ságával magyarázza. Az érzékek bizonyosságába vetett hit a tévedések legfőbb forrása, mely a metafora-alkotás iránti ösztönrel hozható kapcsolatba. *A tragédia születése* a természet művészösztöneit tételezi, s így tekint az apollói és a dionüszoszi művészi erőforrásokra, melyek *magából a természetből* törnek fel. Nietzsche nyelvre vonatkozó fenti gondolatainak jelentősége biopoétikai szempontból a kultúra és a természet közötti éles választóvonal eltörlésében ragadható meg.

Kosztolányi alkotóként és befogadóként eredendően vonzódott az érzékileg magával ragadó gyönyör nyelvművészeti tapasztalatához. Számára nyilvánvaló volt, hogy az irodalomban minden, ami természetes, a leginkább mesterkéltnél, vagyis mesterkélten előállított hatás. Kosztolányi részesült ahhoz hasonló természet-élményben, mint Szabó Lőrinc, aki erről úgy számolt be, hogy semmire sem gondolva, céltalanul elmerülve a természet szépségeiben, öntudatlan, szóba

nem foglalt, testi elevenességű gyönyört élt át.²⁹ „Ezek a versek azonban egészek. Olyanok – írja Kosztolányi –, mint az én reggeli révülemem. Mindent átmentettek egy pillanat ihletéből.” (Tóth Árpád, Nyugat, 1922. február 1., *Tükörfolyosó*, 528.) Kosztolányi elsősorban a természetben való feloldódás nyelvi közvetítésének nehézségeiről ad számot: az érzéki hatások egyidejű, önfeledt, öntudatlan befogadása a gyönyör érzetét váltja ki, melynek lényege, hogy nélkülözi a reflexiót, ugyanakkor az érzéki öröm utólagos nyelvi kifejezésébe szükségképpen beíródik a különbség, mivel az visszahajlik az észlelés eseményére. Szabó Lőrinc, *A földvári mólón* című versében viszont a látás és hangzás tökéletes egységet alkot. A költői képek szemléletesen idézik fel a viharos Balaton partra kicsapó, majd visszahúzódó vízfodrainak játékát. A folytonosan előre lendülő, majd hátra húzódó hullámok helyzetétől függően egyszer tajték alá kerülő, majd felbukkanó kövek dinamikus látványa, a védműnek nekicsapódó hullámok robaja, a döngtetett talaj rezgése, melyet a test érzékel, a természetben jelenlévő ember helyzetét, a kint és a bent térbeli viszonyait jótékonyan elbizonytalanítva állítja elénk, ugyanakkor érzékletes, és roppant életszerű természet-élményként is olvashatóvá teszi, anélkül, hogy elrekesztené az utat a versnek a természetlára leíró hagyománya felőli megközelíthetősége előtt. *A földvári mólón* talán éppen e poétikai rétegzettsége által ad hírt ember és természet feszültséggel teli együttlétének összetettségéről. A természet anyagi organizmusában való lét humán tapasztalata a benne részesülő költői ént a szöveg biopoétikai szerveződése által elsősorban testi működés alanyaként állítja elénk.

Kosztolányi a nyelvművészet biopoétikai megközelítésében számot vet azzal, hogy az egyes nyelveket különböző szemlélet hatja át, ezért más a viszonyuk a természethez. A magyar nyelv alapvető tulajdonsága, hogy kézzelfogható és érzékletes. Ezt a tételt költői képek – Arany, Csokonai, Petőfi – aprólékos olvasásával bizonyítja. Másként ismer magára a természetben a költő, ha olasz, német, francia, angol,

²⁹ SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életemben: Prózai írások*, Bp., Magvető, 1984, 632.

vagy magyar nyelven szólaltatja meg az ihlető pillanatban átélt érzéki benyomásokat. E biopoétikai összefüggés felől is igazolva látja Kosztolányi, hogy a nyelv nem pusztán a gondolatközlés eszköze, ezért az idegen nyelvhez képest elsődleges az anyanyelv, mivel azon az ember nem elszigetelten használja a szavakat, de képes árnyalatokat is kifejezni, érzékelve egy-egy szó életének a múltját: „Hiába, csak anyanyelvem az igazi, a komoly nyelv. A többi, melyen sokszor olvasok, és néha beszélek is, csak madárnyelv.” (*Nyelvtudás*, Pesti Hírlap, 1922. január 15., *Nyelv és lélek*, 39.) Kosztolányi azért üdvözlí a szólások tanulmányozását, mert segít megismerni a nyelv emlékezetének természetét. Sok mindent őseinktől örököltünk, s elfelejtve a tőlük kapott szavak eredetét, öntudatlanul használjuk őket, mint a gyerekek: „De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik. Az fölveszi magába a múlt elfelejtett szokásait, melyek tovább bujkálnak benne, homályosan” Az író munkáját segíti a nyelvvel tudatosan foglalkozó kutató, aki művelődéstörténeti forrásokból derít fényt a szólások tudattalan emlékezetére. (*Szokásmondások*, Pesti Hírlap, 1922. november 12., *Nyelv és lélek*, 48.)

Nyelvművelés és biopoétika

Kosztolányi a nyelvet élő szervezetnek tekintette, de ebből nem azt a következtetést vont le, mint az „új nyelvészek”, akik az élet öntörvényére hivatkozva elzárkóztak attól, hogy beavatkozzanak a nyelv életébe: „nem vallanak gyakorlati célokat. Jelenségnek tekintik a nyelvet, a lélek termékének. Hideg szemmel vizsgálják, úgy, amint van, akármilyen is van benne.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 15., *Nyelv és lélek*, 113.) A nyelvben mindent egyenrangú életmegnyilvánulásnak tekintő és elfogadó felfogással szemben Kosztolányi nyelvművelőként amellettt érvelt, hogy bizonyos esetekben közbe kell lépni, „amikor ennek az élő szervezetnek idegrendszeré bomlik, vére senyved, bőré kelések tarkázzák, s látják, hogy hovatovább már [...]

halott szervezet.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 15., *Nyelv és lélek*, 113.)

Beleavatkozhat-e az ember mesterséges eszközökkel a természet életébe? Van-e a nyelvtisztításnak értelme, ha a nyelv természeti jelenség? Nem lenne-e bölcsebb hagyni, hogy a nyelv saját törvényei szerint létezzen? Kosztolányi hivatkozik a nyelvújítás sikerére.³⁰ Kazinczynak köszönhetően lett a magyar ilyen kifejező, rugalmas és hajlékony: „Minden művelt nyelvnek akadtak mérnökei, akik a természetnek parancsolni tudtak, és a zabolátlan ösztönöket megfékezték.” (*Nyelvtisztítók és nyelvpiszkítók*, Pesti Hírlap, 1932. augusztus 20., 28., szeptember 4., *Nyelv és lélek*, 135.) Kosztolányi nyelvtisztítóként olyan értékeket lát veszélyeztetve, melyek megítélése szerint becsesek a magyar műveltség számára, ezért száll szembe a mindent megengedő álláspont képviselőivel, akik „azt vallják, hogy ami él és van, jogos, pusztán azért, hogy él és van, különben az erők harcában meg se születhetett volna. Tételüket a nyelvre is alkalmazzák.” (*Nyelvtisztítók és nyelvpiszkítók*, Pesti Hírlap, 1932. augusztus 20., *Nyelv és lélek*, 135.) Az élet és a fejlődés parancsára hivatkozva a szabadelvű nyelvészek tétlenül szemlélik a romlást és pusztulást, mert meggyőződésük szerint életrevalóságánál fogva mindennek létjogosultsága van, s nincs mérték annak eldöntésére, mi számít rendnek, illetve rendellenesnek, szabályosnak vagy szabálytalannak. Kosztolányi a biopoétikai magyarázatot saját javára fordítva hivatkozik arra, hogy a természet vak eseményeivel szembeszegett akarat szintén létező erő.

Élettani viszonyfogalmak, mint test–lélek, belső–külső, felszín–mély vezérlik a nyelvtisztítók–nyelvpiszkítók metafora-pár működését. A nyelv ezek szerint szervezet, melynek az egészére kell figyelemmel lennie a nyelvművelőnek, ha gyógyítani akarja: „az a helyes nyelvújítás, mely belülről hatol kifelé, magból a felületre, lélekből

³⁰ Ismeretes, hogy Kosztolányi értékelésével szemben Németh László roppant károsnak ítélte Kazinczy nyelvújítását: „Az új magyar nyelv az ő hatására szakadt el végképp a régi magyar nyelvtől.” NÉMETH László, *Kisebbségben*, Első kecskeméti hírlapkiadó, 1939 (Tanú Könyvtár, 1), 3.

a testre.” (*Nyelvtisztítók és nyelvpiszkítók*, Pesti Hírlap, 1932. szeptember 4., *Nyelv és lélek*, 138.) Kosztolányi gyakran az orvosláshoz hasonlítja nyelvművelő tevékenységét.³¹ Jóllehet, a nyelvromlást nem egészségügyi problémának tekinti, élettani magyarázatokkal bőségesen él. Mint ismeretes, Kosztolányit 1932-ben bevásztatták a Nyelvművelő Szakosztályba, amit megtiszteltetésnek vett, az ülésekre eljárt, de ragaszkodott saját elképzeléseihez, amelyeket nem a szakosztály hivatalos folyóiratában, a *Magyarosanban* tett közzé, az udvarias távolságtartás tehát kölcsönös lehetett.³² Kosztolányi nyelvalkotó ösztönről beszél, amely zavarttá válhat, s kezelést igényel: „Amikor a nyelvalkotó ösztön megbénul, segítségére kell sietni, akár a felnőttnak, aki elfelejtett járni. Újra járni kell tanítani, mankóval, öntudatosítani kell azt a folyamatot, mely egészséges korában öntudatlan volt és magától értetődő.” (*Nyelvtisztítók és nyelvpiszkítók*, Pesti Hírlap, 1932. szeptember 4., *Nyelv és lélek*, 138.) Azt jelentené ez, hogy a helyes nyelvhasználat a lét- és fajfenntartás céljából szükséges viselkedés, melyet az ember veleszületett belső készítetése szabályoz? (*Nyelvtisztítók és nyelvpiszkítók*, Pesti Hírlap, 1932. szeptember 4., *Nyelv és lélek*, 140.) Felületes összehasonlítás árán lehetne ezen a ponton párhuzamot vonni a kortárs irodalmi darwinizmussal. Az *evolúciós esztétika* alapkérdése, hogy milyen viselkedésmódok és mentális képességek vezetnek az esztétikai érzékenységeknek mint

³¹ Kosztolányi nyelvművelő írásainak filológiai kérdéseivel többen is foglalkoztak. DEME László, *Kosztolányi Dezső, az elméleti és gyakorlati nyelvtisztító*, Magyar Nyelv, 1946, 42, 34–42., FÁBIÁN Pál, *Kosztolányi Dezső nyelvművelés-történeti helye és szerepe*, Magyar Nyelv, 1986, 82, 257–63. KEMÉNY Gábor, *Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról*, Magyar Nyelv, 1986, 82, 280–8. SZÜTS László, *A nyelvművelő Kosztolányi – mai szemmel = Tanulmányok a magyar nyelvtudomány történetének témaköréből*, szerk. KISS Jenő, SZÜTS László, Bp., Akadémiai, 1991, 673–677. Kevesebben vizsgálták azokat a szellemi ösztönzéseket, amelyek formálhatták nyelvszemléletét: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 1994, 8. 46–59. Gondolatainak időszerűsége sem került az érdeklődés homlokterébe. A nyelvtudomány részéről SZILI Katalin alkalmi írása Kosztolányi szűkebb értelemben vett nyelvészeti cikkeit tekinti át: *Kosztolányi nyelvművelődési tevékenységéről* (Születésének 125. évfordulója kapcsán), Magyar Nyelvőr, 2010, 134, 2, 165–182.

³² Vö. *Kosztolányi nyelvművelődési tevékenységéről*, i. m.

az emberi faj tipikus jellemzőjének kialakulásához.³³ A kortárs darwinista irodalomtudomány a legkülönbözőbb elméleti nézőpontokból követeli vissza a nyelven túli valóságot. A dolgok anyagságát, a „jelenlét”-et, az affektusok és érzelmek területét, mindazt, mely bepillantást ígér egy olyan világba, mely elszakad a nyelvi meghatározottság paradigmájától.³⁴ Egydimenziós olvasataiban az evolúciós esztétika – Kosztolányival ellentétben – a nyelvnek a világhoz való hozzáférésben betöltött elsődleges szerepét igyekszik kétségbe vonni *az emberi természetre* való hivatkozással.³⁵ A darwinista irodalomtudomány szerint a környezethez alkalmazkodó test uralkodik a szellemen, a központi idegrendszer a faj fennmaradásának érdekében vezéreli a szerveket. A szervesség poétikai, s egyszersmind antropológiai gondolata Kosztolányinál összetettebb szerkezetben mutatja fel az akarat, az öntudat, illetve az élő szervezet működésének viszonyát. Nem egyszerű ellentétként, vagy annak megfordításaként, hanem egymásba nyíló mozgásként.

Kosztolányi a nyelv *eredetére* vonatkozó kérdésre nem tudott határozott választ adni, de nem állt tőle távol, hogy *csodának* tartsa a nyelvet, amely a természet és az ember teremőerejének egyesüléséből született. (*A világ nyelvei*, Pesti Hírlap, 1931. december 25., *Nyelv és lélek*, 126.) A nyelv eleven szövet, folyton változik és fejlődik. Az író, a nyelv társalkotója, mondhatni eleven szál a szövetben, ezért képes érzékelni a kifejezés új lehetőségeit. (*Pár szó a nyelvújításhoz*, Pesti Hírlap, 1932. április 10., *Nyelv és lélek*, 129.) Ahogy a nyelv, a nyelvérzék is változik. Ami ma förtelmes szószüleménynek látszik, azon idővel semmi kivetnivalót nem találunk, ilyen a turista. Kosztolányi a természetjárót

³³ Anne ENDERWITZ, *Literature, subjectivity and 'human nature': Evolution in literary studies*, Subjectivity, 2014, Volume 7, 254–269.

³⁴ Joseph CARROLL, *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, Kindle Edition, 2011, 30.

³⁵ A darwinista irodalomtudomány módszeres kritikáját nyújtja Jonathan KRAMNICK, *Against Literary Darwinism*, The University of Chicago, Critical Inquiry, 37, Winter, 2011, 315–347.

javasolta az idegen kifejezés helyett. (*Természetjáró*, Pesti Hírlap, 1934. december 5., *Nyelv és lélek*, 239.) Az anyanyelvet ösztönösen használja az ember, mint ahogy lélegzik. Öntudatlanul követve a közlési vágy utasításait, nem figyelve eközben az írást, a beszédet, az olvasást, s a hallgatást kísérő testi és lelki folyamatokra: „Ha végletekig tudatosítanánk, hogyan kell lélegeznünk, s előzőleg orvosoktól kérdeznék meg, milyen izmainkat kell megmozgatnunk, milyen idegeinket kell bekapcsolnunk erre a célra, aztán ezeket az utasításokat pontról pontra követni igyekeznénk, valószínű, hogy elakadna a lélegzetünk. Így vagyunk a nyelvvel is.” (*Használati utasítás*, Pesti Hírlap Nyelvőre, 1932., *Nyelv és lélek*, 155.) A nyelvtanulás nehézségeinek magyarázata sem nélkülözi az élettani szempontot: „Ha az angoloknak nehéz megtanulniok magyarul, akkor nekünk – a kölcsönösség cáfolhatatlan törvényénél fogva – éppoly nehéz megtanulnunk angolul, mert agysejtjeinkből ugyanannyi megcsontosodott kapcsolatot, vonzatot, hangzót kell eltüntetnünk és mással helyettesítenünk, mint önekik.” (*Nyelvünk ügye, Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz*, Pesti Hírlap, 1934. március 4., *Nyelv és lélek*, 220.) Örökletes beidegződés a nyelv logikus működésének feltételezése, holott azt, akár a természetet, nem az észszerűség vezérli: „a „fölösleges szabálytalanságok” csak látszanak azoknak, és nem fölöslegesek, nem is szabálytalanságok.” (*Nyelvünk ügye, Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz*, Pesti Hírlap, 1934. március 4., *Nyelv és lélek*, 220.) Az értelem nem szabhatja meg kizárólagosan egy kifejezés helyességét, a megszokás és a lelki tényező legalább olyan fontos, hogy el tudjuk dönteni, minek a létjogosultságát fogadjuk el. A föltétlen észszerűség hiedelme tévedések forrása, mivel nem egyezik a nyelv szellemével: „A nyelv olyan rendszer, melyben sok örület van, sok törvényesített, emberies örület. Valójában esztelenség azt állítani, hogy semmim sincs, mert valamim nincs (és nem semmim), mégis az előbbi a helyes, mert így szoktuk mondani.” (*Nyelvtisztítók és nyelvpiskítók*, Pesti Hírlap, 1932. augusztus 28., *Nyelv és lélek*, 137.) A nyelvet belülről és önmagából üdvös megismerni: „céltalan benne mást keresni, mint ami.” (*Zárószó egy*

vitához, *Felelet Nékám Lajos dr. egyetemi tanárnak*, Pesti Hírlap, 1934. április 14., *Nyelv és lélek*, 229.) Fogas kérdés, hogy a nyelvi műalkotás esetében hogyan lehet eldönteni, mi számít külsőnek és mi belsőnek? Kosztolányi szerint félreértelmezi szerepét az, aki a mű gondolati magját, emberképét, életszemléletét tekinti belső lényegnek, s ehhez képest a nyelvet külsődlegesnek: „Nem [...] köntös az, hanem maga a test. A héj és a mag együtt, mely szétbonthatatlanul összenőtt, mindjárt a fogantatása pillanatában.” (*Mi a véleménye ...* Pesti Hírlap, 1932. október 30., *Nyelv és lélek*, 148.)

A belső értékesebb, mint a külső a metafizikai gondolkodás hagyományában. Ezt az értékrangsort Kosztolányi felforgatja az irodalmi szövegre vonatkoztatott test és lélek fogalmainak szétválaszthatatlanságát sugallva: „Az igazi rím nem díszítőeleme a versnek, hanem alkotóeleme. Vér a vers véréből, test a testéből, lélek a lelkéből, s annyira egybe van vele szöve-forrva, annyira összebogozódik vele, hogy el se lehet választani tőle.” (*A rím bölcselete*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 21., *Nyelv és lélek*, 471.) A léleknek van hangja, mert a hangzó szó a lélekből fakad, s ahol hang van, ott test is van. „Az irodalom szövevényesen összetett, szerves, érzéki nyelvi képződmény. Ezért nem lehet csupán az értelmünkkel szöveget olvasni, összefoglalva a mű úgynevezett tartalmát. A kritikus akkor is elvétí feladatát, ha a szerzeményt az alkotó írásmódját utánózva lelkesülten jellemzi, megkerülve titkainak feltárását.” (*Ákombákom*, Pesti Hírlap, 1932. április 17., *Nyelv és lélek*, 373.) Kosztolányi távolságot tart a lelki élet rejtélyeit a természettudomány szabatosságával elemző pszichológia szaknyelvétől is. Az irodalom lelke és a tudományos lélektan vizsgálatának tárgya ugyanis nem teljesen ugyanazt jelenti. A nyelvi műalkotás lelke *nem tárgyasítható*, mivel az élő szervezet működésének megnyilvánulása. A lélektani regény fogalma tehát szűkebb értelmű, mint a titok nélküli titokkal azonosított irodalom, amelynek a „lelke” megfoghatatlan: „Vad népek varázslatait, vallások keletkezését éppúgy ismerjük, mint az álmok szerkezetét. Amit erről összefirkáltak a múltban, az most olvashatatlan számárság, kivéve néhány lángész alkotását [...] Ma egy

álmot leírni – »irodalmilag« – szinte lehetetlen. Az álom nem rejtélyes többé, az értőnek átlátszó, unalmas, akár a rejtvény, melynek megfejtését »múlt számunkban közöltük.« (Káté kezdő költőknek, Pesti Hírlap, 1927. május 29., *Nyelv és lélek*, 431.) Amennyiben az irodalom lényege a lélek, kérdés, hogy az európai formákhoz képest a magyar léleknek van-e megkülönböztető jegye líránkban? Vajon mi lenne ez? Nemzeti karakter („véralkat”), életérzés? Vagy tájegységhez kötődő világnézet: „Az Érmellék kákás, szittyós vidéke, Szekszárd szőlőhegye, Szeged füzése, Debrecen rozsdás és fájó ódonsága, az Alföld pora és unalma”? (Horvát Henrik antológiája, *Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*, Nyugat, 1919. április 16., *Nyelv és lélek*, 502.) Kérdés, hogy az idegen olvasó kívülről is faculté maitresse-ként ismer-e rá erre, mint mi, belülről, akiknek a szavakról régi emlékképei vannak: „Itt a fogalmak, s azok jelei végzetesen, elválaszthatatlanul összeolvadtak.” (Ábécé a nyelvről és lélekről, Új Idők, 1927. december 18., *Nyelv és lélek*, 72.)

Az irodalomtörténet-írás érdeklődésének homlokterében jobbra szellemi jelenségek állnak. Kosztolányi az *irodalomtörténeti materializmus* gondolatával kísérletezett, melynek kiindulópontja, hogy az író teste is éltetője művészetének, s végső soron az alkotás részévé válik, ahogy a környező természetbe illeszkedik. Kosztolányi tervezete szerint a „pszicho-biográfia” a test és a táj kapcsolatának lenyomatait vizsgálná szövegeknek a felépítésében, és emberről alkotott elképzeléseiben.

KOSZTOLÁNYI NYELVSZEMLELETÉNEK FELTÁRATLAN FORRÁSAI

*Gustav Gerber – Wilhelm Wundt – Richard Paget –
Edward Sapir – Benjamin Lee Whorf*

Gustav Gerber – Lautbild

Kosztolányit foglalkoztatta a szóalkotás folyamata, különösen a fogalom kialakulásának lélektana, a dolgok érzékelése, lélekben létrehozott észleleti képe, s ennek nyelvi megformálása. Humboldtra és Nietzschére bizonyosan támaszkodott a szó keletkezésének megvilágításában, amikor a gondolkodás és a nyelv együttes munkáját hangsúlyozta. Ugyanakkor számára nem a nyelv igazságának kérdése válik fontossá, tehát az, hogy a hang mennyire hűen adja vissza az érzet tartalmát, a dolgok és az érzékek kapcsolatát, hanem a költői nyelv létesítő, jelentésteremtő ereje. Olyan képessége, mint a színes hallás, vagy az érzéktérületek határainak többszörös, akaratlan átlépése, a színesztézia, az összeérzés, amelyeket Kosztolányi eddig ismeretlen nyelvelméleti forrása, Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (1871) (A nyelv mint művészet) is részletesen tárgyal.

Gerber *eufonikus alakzat elmélete* minden bizonnyal hatott a rím filozófiáját kifejtő Kosztolányira. Gerber számára a rímek használata a modern költészetben azt mutatja, hogy más elvet szolgálnak, mint a régiek: „itt csak a jelentéssel bíró szavaknak kölcsönöznek zenét, lényeges számukra, hogy a hangsúlyos szótagokat keressék, vagyis azokat, amelyek a jelentést hordozzák. Így nem pusztán eufonikus kötőanyagot jelentenek az újabbak hangsúlyos versszakai számára, [...] hanem az egész gondolati kibontakozáson belül az egyes haladó mozzanatok kifejeződéséhez adják meg a hangot, és amennyiben

hangjaik is jelentenek, szimbolikával is kiegészítik a konszonancia hatását. Eufóniájuk így a beszéd szerveződését is szellemi erővel hatja át.”³⁶ Kosztolányi: *A rím filozófiája* című írásában a nyelv zenei hatását értelmezi, s mintha Gerber alaptételét visszhangozná: a rímhelyzetbe hozott „szó jelentőségteljessé válik, és éppúgy hat az érzékekre a hangzása, mint a jelentése által.”³⁷ Kosztolányi a költészet nyelvét a gyerekkorba vezeti vissza, akárcsak Gustav Gerber a logikával szembe forduló hang- és szójátékot: „a hangok és ritmusok játéka bizonyos ironikus magatartással fordul a nyelvvel szembe, és szándékosan megzavarja vagy megsemmisíti azt. A logikus elme csak helyteleníteni tudja az ilyen dolgokat, amelyekben az eszközök és célok felcserélését látja, és ebből ered az a szféra, amelyben ezek a hang- és szójátékok léteznek. Az emberek és nemzetek gyermekkorában találkozunk velük, amelyek még túlságosan kevésbé ismerik vagy tisztelik az értelem komolyságát, és a fejlett kultúra idején, mivel az ellentét eredendően bennük rejlik, könnyed játéokra, tréfára és komédiára használjuk őket.”³⁸ Kosztolányi alap gondolata, mely szerint az értelem a hangnak alárendelt, megerősítést kaphatott Gerbertől, aki ezt a legkorábbi

³⁶ („verleihen sie hier ihre Musik nur den Wörtern von Bedeutsamkeit, ist es ihnen wesentlich, die betonten Sylben zu suchen, d. h. diejenigen, welche den Sinn tragen. So sind sie nicht bloss als euphonisches Bindemittel für die accentuirenden Verse der Neueren, [...] sondern sie geben innerhalb der Gedankenentfaltung des Ganzen für den Ausdruck der einzelnen fortschreitenden Momente den Ton an und fügen, sofern ihre Klänge auch bedeuten, zu der Wirkung des Gleichklangs auch die der Symbolik. Ihre Euphonie durchdringt so auch mit geistiger Macht die Gestaltung der Rede.” Gustav GERBER, *Die Sprache als Kunst*, I, Bromberg, Mittlersche Buchhandlung, 1871, 163–164. <https://archive.org/details/diesprachealsku03gerbgoog/page/n5/mode/2up>)

³⁷ „wird dieses Wort bedeutsam und wirkt ebenso auf die Empfindung durch seinen Klang, wie auf den Verstand durch seinen Sinn.” Gustav GERBER, *i. m.*, 164.

³⁸ „das Spiel der Klänge und Rhythmen gegen ihn mit einem gewissermassen ironischen Verhalten zur Sprache und stört oder vernichtet ihn absichtlich. Der logische Verstand kann Dergleichen, worin er eine Verkehrung sieht von Mittel und Zweck, nur missbilligen, und es ergibt sich hieraus die Sphäre, in welcher diese Laut- und Wortspiele sich halten. Wir begegnen ihnen in der Kinderzeit der Menschen und der Völker, welche den Ernst des Verstandes noch zu wenig kennt oder ehrt, und wir finden sie, weil ihnen an sich schon der Contrast innewohnt, in Zeiten fortgeschrittener Kultur benutzt zum heiteren Spiel, zum Scherz und zur Komik. GERBER, *i. m.*, 112.

időkre vonatkozóan a görögök ősi, melankolikus Linosliedjére hivatkozva tanúsítja.³⁹ Gerber számára a népdalok a *hangzó nyelvi kép* leírására szolgálnak: „Egyetlen eseményről tudósítanak vagy kísérnek, egy pillanat érzését mutatják meg, egy ötletet, tréfát vagy gúnyt adnak át olyan formában, amely a hanghatás révén felkelti az érdeklődést, hangulatot idéz, szórakoztat, mulattat.”⁴⁰

Gondolat, lélek és kifejezés összefüggő egészet alkot a nyelvművészetben. Gustav Gerber *szabadon* idézi Pascal töredékeiből az idevágó elképzelést: „a gondolat [...] a lélekben egyszerre keletkezik, mint annak nyelvi formája.”⁴¹ Gerber állításának tágabb szövegkörnyezetét illetően arra talán érdemes emlékeztetni, hogy a *Gondolatok* töredékei több száz változatban tanúsítják a hit és a hitetlenség, az érzéki és szellemi, valamint a szellemi és az égi rendek súlyos ütközését. A gondolatok olyan ember szívéből és elméjéből fakadnak, aki többször is megismétli a hitetlenségből a hit felé vezető folyamatot, vagy azért, hogy újra átélje a hitét, vagy azért, hogy bátorítsa a hitetlent. A nyelvi modellek itteni összevetéséhez ezt azért érdemes megjegyezni, mert Pascal soha nem szabadult meg attól a matematikustól és logikustól, aki a pontosság és a világosság nevelési eszméjét szolgálja. Természetesen felülmúlta az ész emberét a *szív rendjének* (*l'ordre du cœur*) megértésével, amely előtt csak a legfőbb igazság tárul fel, valamint a *finomság szellemének* módszeres elemzésével. Hugo Friedrich kivételesen elmélyült szövegértelmezése Pascal nyelvi paradoxonját tárja fel: két világ szövevényét, egyrészt a vallási lelkesedés, az extázis, a természetfeletti igazságok általi megdöbbenés erejét, másrészt az intellektuális elemzés eredményeinek sűrítését olyan axiomatikus

³⁹ *Uo.*, 113.

⁴⁰ „Sie berichten oder begleiten einen einzelnen Vorgang, zeigen die Empfindung eines Augenblicks, geben einen Einfall, Scherz oder Spott in einer Form, welche durch Lautwirkung Interesse erregt, eine Stimmung hervorruft, erheitert, belustigt.” *Uo.*, 117.

⁴¹ „der Gedanke zugleich mit seiner Sprachform in der Seele erwächst.” *Uo.*, 165.

nyelvbe, mint a matematika.⁴² Pascal nyelvszemléletének összetettsége Kosztolányi számára is vonzó mértéket jelentett.

Gustav Gerber a metafora szó szerinti használatával kapcsolatban írja, hogy a kifejezés, miután figuratív jellegét elfelejtettük, pusztá jellé válik. A szükséglet nyelve a képtől az értelem kielégítése felé vezet, de a nyelv művészet trópusai visszafelé haladnak ezen az úton. A beszédművészet alkotásai a lélek egy bizonyos pillanatának ábrázolásai, ezért alá kell rendelni őket a lélek mozgásait kifejező kompozíció egészének.⁴³ Az irodalmi nyelvhasználat általában műveltséget és ez által reflexiót feltételez. Az ábrázolás célszerűségének megfontolása a zenei alkotásnál magasabb fokú tudati tisztánlátást követel, amelynek révén a beszéd szolgálatában álló nyelvi műalkotások létrejönnek.⁴⁴

A választott kifejezésforma anyag és szellem teljes egységének látzatát kelti. A természetesség illúzióját a művészet mesterséges eszközökkel teremti meg. Kosztolányit hasonlóképpen foglalkoztatta a képzelet ihletésétől a kifejezésig, a hangzó kép létrejöttéig tartó folyamat. „A tudat elfelejti a felbukkanó, eltűnő, megragadott, elvetett, újra beillesztett, ide-oda csapongó, teljes érettségre nem jutó gondolatok zűrzavarát – írja Gerber –, és örömmel fogadja el a választott formát, mint az igaz és egyetlen lehetségeset.”⁴⁵ A hang- és az érzéki alakzatok olyan képződmények, amelyek közbejöttével az érzéket megalapozó szellemi összefüggések kifejeződnek, esztétikai használatuk pedig a nyelvi anyag átalakulását vonja maga után, új *hangzó képek* (*Lautbild*)

⁴² Hugo FRIEDRICH, *Pascals Paradox: Das Sprachbild einer Denkform*, Zeitschrift für romanische Philologie, 1936, 56, 3, 322–370.

⁴³ Gustav GERBER, *i. m.*, 5.

⁴⁴ „Der Stellung der Sprachkunst in dem System der Künste gemäss wird dies Bewusstsein bestimmter und heller hervortreten als bei den Schöpfungen der Musik, es wird aber die höher und weiter entwickelte Besonnenheit und Reflexion, ohne welche ein Werk der Poesie nicht entsteht, nicht erreichen.” *Uo.*, 6.

⁴⁵ Das Bewusstsein vergisst jenes Durcheinander von auftauchenden, verschwindenden, von ergriffenen, verworfenen, wieder eingeschobenen, von hin und her schwankenden Gedanken, welche nicht vollständig zur Reife kommen, und nimmt gern die gewählte Form als die wahre und einzig mögliche. *Uo.*, 8.

kerülnek a nyelvbe.⁴⁶ A képzelet teremtmő ösztönéből fakadnak a trópusok, amelyeket Gerber esztétikai alakzatoknak nevez. A művész a lélek különleges izgalmát akarja kiváltani retorikai hatáseszközökkel, ezért figuratív nyelvhasználatával egyszerre ösztönzi az érzékeket és az értelmet, hogy életre keltse a képzelet teremtményeit.

Gerber nagyívű retorikatörténeti áttekintése szerint a jelentésnek a hangalakhoz való viszonya tisztázatlan maradt. Szó és gondolat kapcsolatát a rendelkezésre álló rögzített formák közé a retorikusok nem tudták besorolni, ezért hozták létre külön típusként a gondolatalakzatot, amely nem kötődik a szó külső megjelenéséhez. Gerber kételkedve fogadja ezt a megoldást, mivel megkülönböztetett szerepet tulajdonít a hangzásnak a trópusok osztályozásában, továbbá nagy figyelmet fordít jelentésük vizsgálatában a szövegkörnyezetre.⁴⁷

Kosztolányi *a szó helyzeti értékének* megkülönböztetett szerepet tulajdonít. Gerber ennek az összetevőnek a jelentőségét a nyelv eredete felől is igazolja, s ezt az elképzelést fejleszti majd tovább Nietzsche. A szavak jelentésüket tekintve önmagukban trópusok,⁴⁸ de a nyelv életében *a használat* bizonyos „tartást ad” a jelentésüknek. Ennek köszönhetően nyernek jogot arra, hogy megfelelő kifejezésnek tekintsek őket. A *hangkép* (Lautbild) új jelentését a nyelvet ismerők azokból a viszonyokból értik meg, amelyekbe más szavakhoz képest helyezik.

A megszokott jelentést tudatosan megújító trópus a dolgot közelebb hozza az érzékekhez. Kosztolányi is reflektál a nyelvművészet felfokozott érzéki hatására. A figuratív alakzatok kimeríthetetlen forrásként szolgálnak az irodalmi nyelvnek. Különösen, ha figyelembe vesszük a *szinonímiát*, azt, hogy a különböző nyelvekben az azonos fogalmakra vonatkozó képek korántsem egyeznek meg egymással. A szinonímiák a trópusokon keresztül áramlanak a nyelvbe.⁴⁹ Hogyan

⁴⁶ Gerber megkülönbözteti a nyelvművészet trópusait, a fonetikai (etimológiai)-grammatikai, szintaktikai- és képi-alakzatokat, valamint az érzék-alakzatokat. *Uo.*, 12.

⁴⁷ *Uo.*, 21.

⁴⁸ *Uo.*, 361.

⁴⁹ *Uo.*, 23.

biztosítható a beszéd megértése a szavak felcserélése esetén? Gerber az alkotó nyelvhasználatra hivatkozik, hiszen az író, amikor trópus választ a jelentés kifejezésére, „nem akarja felcserélni egyik szót a másikra, inkább a csere által segíteni akar nekünk abban, hogy még magasabb szintű megértést érzünk el.”⁵⁰

A trópus befogadása kapcsán lényeges hermeneutikai alapelvre emlékeztet bennünket Gerber, ahogy erről Kosztolányi sem feledkezett meg, a megértés mindig csak részleges lehet: ha „a nyelv nem képes a megértést kikényszeríteni, hanem csak megközelítő megértést ér el, akkor a trópusból nem várhatunk mást, mint hogy ösztönzést ad egy adekvát felfogás kialakulásához [...] Az ilyen összefüggés vagy a közvetlen észlelés vagy szemlélődés által mutatkozik meg előttünk; vagy b. reflexióink, elmélkedéseink előtt tárul fel; vagy c. képzeletünk által. Ilyenkor, mint trópus megkülönböztetjük: a., a szinkdochét, b., a metonímiát, c., a metaforát.”⁵¹ Arisztotelész analógia fogalma Gerber értelmező fordításában talán így adható vissza: „Analógiának nevezem, amikor a második egy elsőhöz viszonyul, a negyedik pedig egy harmadikhoz; ekkor a második helyett a negyediket, a negyedik helyett a másodikat lehet tenni, és néha hozzá lehet adni azt, amihez ez kapcsolódik, és amelynek helyére az átvitt kifejezés kerül.”⁵² Az analógia felépítésének szemléltetésére kiválasztott szöveg így hangzik: „A tál olyan Dionüszosznak, mint a pajzs Árésznek; így a pajzsot nevezhetjük

⁵⁰ „will nicht ein Wort mit dem andern vertauschen, sondern er will uns durch Beine Vertauschung zu einem sogar gehobenen Verständniss verhelfen.” *Uo.*, 24–25.

⁵¹ „die Sprache keinen Zwang zum Verständniss auszuüben vermag, überall vielmehr nur ein unfähiges Verständniss erreicht, so werden wir vom Tropus nichts mehr erwarten, als dass er eine Anregung gebe zum Entstehen einer adäquaten Vorstellung [...] Solchen Zusammenhang zeigt uns entweder a. die unmittelbare Wahrnehmung oder Anschauung; oder er erschliesst sich b, unserer Reflexion, unserm Nachdenken; oder er wird erschaut c. von unserer Phantasie. Danach unterscheiden wir als Tropen: a, die Synecdoche, b. die Metonymie, c. die Metapher.” *Uo.*, 25.

⁵² „Analogie nenne ich es, wenn sich ein Zweites zu einem Ersten verhält, wie ein Viertes zu einem Dritten; dann nämlich kann man statt des Zweiten das Vierte setzen und statt des Vierten das Zweite, fügt auch wohl zuweilen Dasjenige hinzu, zu welchem Dies in Beziehung steht, an dessen Stelle der fibertragene Ausdruck tritt.” *Uo.*, 26.

Árész táljának, a tálat pedig Dionüszosz pajzsának. Vagy: a kor úgy viszonyul az élethez, mint az este a nappalhoz. Így nevezhetjük az estét a nap korának, a kort pedig az élet estéjének.”⁵³ Gerber részletesen tárgyalja Arisztotelész első és második kategorizálási módját, az átvitelt és az analógiát. A szférák közötti átlépésre vonatkozó részletet azért érdemes felvillantani, mert megjelenik Nietzschének az eredendően figuratív nyelvről szóló magyarázatában, és Kosztolányi nyelvszemléletében is: „Nyilvánvaló, hogy az Arisztotelész által megállapított négy faj két csoportba sorolható: I. átvitel a., nemzetségből fajba, b., fajból nemzetségbe, c., fajból fajba; II. analógia alapján. Az első csoport három típusában az átvitel joga olyan kapcsolaton alapul a fogalmak között, hogy azok, tartalmilag ugyanahhoz a szférához tartozván, csak a mértékükben mutatnak különbséget; a második csoportban az analógia egy teljesen más szférában található, és csak ebben a szférában mutat hasonlóságot egy olyan relációval, amely a tényleges kifejezés szférájában van jelen.”⁵⁴ Az alábbi példában Arisztotelész a hasonlatokká kibontott metaforát adja meg: „ahogy Periklész mondta: a háborúban elvesztett athéni ifjúságot úgy vették el a várostól, mintha a tavaszt vették volna el az évből.”⁵⁵

⁵³ „Es verhält sich die Schaale zum Dionysos, wie der Schild zum Ares; man kann also den Schild die Schaale des Ares nennen, und die Schaale den Schild des Dionysos. Oder: es verhält sich das Alter zum Leben, wie der Abend zum Tage. Man kann also den Abend das Alter des Tages nennen, und das Alter den Abend des Lebens.” *Uo.*, 27.

⁵⁴ „Es ist dentlich, dass die vier von Aristoteles aufgestellten Arten in zwei Gruppen zerfallen: I. Übertragung a. von Gattung auf Art, b. von Art auf Gattung, c. von Art auf Art; II. nach der Analogie. Bei den drei Arten der ersten Gruppe gründet sich nämlich die Berechtigung zum übertragen auf einen derartigen Zusammenhang der Begriffe, dass diese, dem Inhalt nach derselben Sphäre angehörig, eine Differenz nur im Umfange zeigen; bei der zweiten Gruppe findet sich das Analoge in einer ganz fremden Sphäre und zeigt nur in dieser eine Gleichartigkeit der Beziehung mit einer Beziehung, welche innerhalb der Sphäre des eigentlichen Ausdrucks vor Augen steht.” *Uo.*, 28.

⁵⁵ „wie Perikles gesagt hat: die im Kriege verlorene athenische Jugend sei der Stadt so genommen, wie wenn man den Frühling aus dem Jahre wegnähme.” *Uo.*, 29., Az átvitel iránti beállítódás általában is jellemző Periklészre, akit Arisztotelész úgy jellemez, mint aki a phronészisz erényével rendelkezik, vagyis képes működtetni a gyakorlati okosságot más szférákban, elsősorban a politikában. (1140b7–10) Az utóbbi összefüggés kifejtését

Kosztolányi biopoétikai megközelítésében a nyelv a természet alkotása, Nietzsche-nél a természet művészi ösztönének megnyilvánulása, s mindezek háttérében Gerber elképzelése áll a nyelvművészetről, melyet az alakzatok tárgyalása során fejt ki. A színekdoché jellemzésében biopoétikai analógiához folyamodik: „A léleknek ugyanaz a mozgása, mely egykor a nyelvi gyökér kialakulását sürgette, az, amelyből az esztétikai alakzat keletkezik; csak a tudatos művészetben belüli alkotás aktusa világosabb, mert ez már fényesen kimunkált nyelvi képekkel dolgozik, és gyengébb, mert csak ismételi és utánozza azt, ami eredetileg a természetes érzékelés mélységeiből keletkezett. Míg a gyök fonetikai szerkezete egy észlelés sötét ingerének akart megfelelni, addig most a „fogalom” már a lélek előtt testesül meg, mint a „tulajdonképpen” szó, amit értünk. De ennek az észlelésnek a lágyabb ingerét, amelyet most egy fogalom közvetít, a hang múlandósága miatt most is csak feltételes kielégülést tud teremteni. Ismét csak pillanatnyi képet kaphatunk, azt az egyetlen dolgot rögzítheti az a hang, amelyből az inger keletkezett, és így ismét egy teljes jelenséget vagy egy teljes folyamatot kell egy szükségszerűen egyoldalúan jelentéses hangképnek ábrázolnia.”⁵⁶

Kosztolányi számára a nyelvi kép – Gerber elméletével összhangban – annál erősebb művészi hatást képes kifejteni, minél távolabb

lásd: SIMON Attila, *Phronészisz, etika, politika* = Uő., *Barátság és megértés Arisztotelész filozófiájában*, Bp., Gondolat, 2021.

⁵⁶ „Dieselbe Bewegung der Seele, welche einst zur Bildung der Sprach Wurzel drängte, ist es, aus welcher die ästhetische Figur hervorgeht; nur ist klarer der Akt des Schaffens innerhalb der bewussten Kunst, denn diese operirt mit schon hell herausgearbeiteten Sprachbilder, und schwächer ist er, denn er wiederholt nur und ahmt nach, was ursprünglich aus der Tiefe der Naturempfindung erzeugt wurde. Während das Lautgebilde der Wurzel dem dunklen Reize einer Wahrnehmung entsprechen wollte, steht jetzt der Begriff” schon verkörpert vor der Seele als das „eigentliche” Wort, welches gemeint wird. Aber der leisere Reiz dieser Wahrnehmung, welchen nunmehr ein Begriff vermittelt, kann sich auch jetzt wegen der flüchtigen Natur des Lautes ein nur bedingtes Genügen schaffen. Wiederum kann nur ein Augenblicksbild gewonnen, jenes Einzelne durch den Laut fixirt werden, von welchem der Reiz entsprang, und wiederum also muss durch ein notwendig einseitig bezeichnendes Lautbild dargestellt werden eine Gesamterscheinung oder ein Gesamtvorgang.” GERBER, *i. m.* 34–35.

esik egymástól a tényleges és az átvitt értelem. Ez által az alakzat nagymértékben járul hozzá a képzelet munkájához, erőfeszítésre készítette a megértést. A trópus, mint *fonetikus kép* (Lautbild) Gerbernél *a nyelv eredendő metaforikusságának felel meg*, ebben az értelemben a trópus fogalmilag adott, tulajdonképpen kifejezés. A trópus mint alakzat viszont kicserélendő fonetikus képek kapcsolatán alapszik, amelyek különböző fogalmi szférákhoz tartoznak. Nietzschénél a képzet látható alakot ölt, képszerű. A nyelv a *természet(é)ből fakadóan* érvénytelen episztemológiai szempontból. Érzékelésünk eredendően metaforikus, különböző érzékterületekről származó érzeteink helyettesítik egymást. Kosztolányi Nietzsche szellemében hoz példát a nyelv metaforikusságára: „Miért beszélünk mennydörgésről, amikor nem a menny dörög, hanem az ég, nem is az ég, hanem a felhőkben felgyülemlett nagyfeszültségű villamosság?” (*Természetjáró*, Pesti Hírlap, 1934. december 5., *Nyelv és lélek*, 239.) Nem a tapasztalati valóságnak megfelelő, értelmi pontosság határozza meg a nyelvet. A szó nem a valóság lenyomata, nem a dolgokat jelenti, hanem a világról szerzett képzeleteink átvitelét rögzíti *hangkép* formájában.

Gerber szerint a szinkdochében és a metonímiában a trópus tulajdonképpen jelentése valamiképpen megmarad. Amikor Schillernél azt olvassuk: „látta elhagyott küszöbét” (er sah seine Schwelle verlassen), Klopstocknál: „méltó a nemesek verejtékéhez” („des Schweisses der Edlen werth”), akkor „úgy gondolhatunk ezekre a trópusokra, hogy felcserélődnek a tényleges szavakkal, de bennük találjuk meg azt a fogalmat, amelyet meg kell határoznunk.”⁵⁷ A nyelvművész azért választ metaforát, hogy érzéki élénkséggel ruházza fel a kifejezést, amely bejárja a nyelvtörténet által kijelölt utat. „A metafora tehát szabadon áll, új szférába helyezi át a bemutatást, és képe csak önmagával igazolja magát az értelem előtt: »car tel est mon plaisir!« (mert ez az én

⁵⁷ „können wir diese Tropen zwar als mit den eigentlichen Wörtern vertauscht denken, finden aber in ihnen selbst den Begriff schon irgendwie angedeutet, den wir zu setzen haben”. *Uo.*, 77.

örömöm!), ahogyan a szép is mindenütt igazolni szokta létét.”⁵⁸ A napsugár szó kortárs köznapi trópussá vált, a „napnyíl” metafora a korábbi képet újítja meg. A szó szellemi és érzéki oldala összetartozik Kosztolányinál. A szó, hangzó kép Gerbernél.

Az idő múlása felismerhetetlenné teheti az eredeti trópusokat, vagy a gyakori használat még a mesterséges trópusok jellegét is elhomályosíthatja. Amikor az ember azt hallja: Arbeit macht das Leben süß (A munka édessé teszi az életet), a nyelvben járatos tudja, hogy itt a munka szükség. Az alkotó, amennyiben az általa tudatosan bevezetett trópusokat „tényleges” kifejezéseként kezeli, majd összekapcsolja őket más, távoli területekről átvett trópusokkal, akkor „megzavarja az érzékelés nyugalmit és összezavarja a benyomást.” Az utóbbit Gerber úgy értékeli, hogy „az a művészettel való visszaélésnek tekinthető.”⁵⁹ Kosztolányi felszabadító lehetőségként tartja számon az érzékek összezavarását, ekkor ugyanis a gyermeki szemlélet, vagy a tudatlan jut érvényre. Az alkotó nem rendelkezik a nyelv felett, az író megfogalmazásában egyik is, másik is részt vesz a jelentésalkotásban, mint egyenrangú társszerző.

Wundt – a néplélektan hatásától az egyéni tudat ritmikus hajlamának felismeréséig

Kosztolányit foglalkoztatta a nyelv eredetének kérdése. Nem fogadta el a megegyezésen alapuló elképzelést, mely szerint az emberek az ősidőkben a hangokat fogalmak jegyéül találták volna ki, s idővel megállapodtak bennük. Nem vallotta azt a hitet sem, hogy a szavak az indulat kifejezésére fejlődtek ki, vagy hangutánzás révén jöttek létre.

⁵⁸ „Die Metapher also steht frei, versetzt die Vorstellung in eine neue Sphäre, und ihr Bild ist vor dem Verständniss nur durch sich selber gerechtfertigt: »car tel est mon plaisir!« wie eben das Schöne überall sein Dasein zu rechtfertigen gewohnt ist. Uo., 78.

⁵⁹ „als Missbrauch der Kunst empfunden werden” Uo., 94.

Kosztolányi behatóan ismerte, s nagyra értékelte Gombocz Zoltán munkásságát, többször hivatkozik a nyelvészkel különböző alkalmakkor folytatott beszélgetéseik során elhangzottakra. A tudós ott-honában 1925-ben folytatott eleven szakmai eszmecseréjüket összefoglaló írásában szó esik a nyelv eredetének kérdéséről is. (*Gombocz Zoltán*, Pesti Hírlap, 1925. június 14., *Nyelv és lélek*, 56.) Kosztolányi hat évvel később hivatkozik Wundtra, aki a kifejező izommozgásból származtatja a nyelvet. (*A világ nyelvei*, Pesti Hírlap, 1931. december 25., *Nyelv és lélek*, 126.) Szegedy-Maszák Mihály emlékeztetett arra, hogy „Akadt nyelvész, aki Wilhelm Wundt (1832–1920) lélektanának ösztönzését vélte fölismereni Kosztolányi szemléletében (Szili 2009, 21), s tény, hogy a költő barátja, Gombocz Zoltán nyelvészként »közvetlenül a wundti néplélektanra« támaszkodott”. (Pléh 1998, 159.) Az író monográfiusa közelebbi összehasonlító vizsgálatra nem vállalkozott, ahogy az általa hivatkozott szerzők sem.⁶⁰

Wundt néplélektana abból az alaptételből indul ki, hogy a természetes jelek kifejező mozgásokból erednek, tehát eredetileg nem képzetet közölnek, hanem indulatot, érzelmet fejeznek ki. Ezek a kifejező mozgások a másokban újabb képzeteket is kelthetnek, ezek ismét jelekben nyilvánulnak meg, s a jelváltás közös gondolkozássá válik.⁶¹ Kosztolányi rendszeres figyelmet fordított jel, fogalom és kép kapcsolatának a tanulmányozására, s ehhez ösztönzést kaphatott Wundt nagyszabású, tíz kötetre rúgó munkájától, melyben *a jel alapvetően egy képzet érzéki képe*. Kosztolányi minden bizonnyal támaszkodott Gombocz Zoltán *Wundt néplélektanának ismertetése* című 1903-ban a Nyelvészeti Füzetekben, s különlenyomat formájában is megjelent terjedelmes tanulmányára, mely tárgyalja a kísérleti lélektan megalapítójának a nyelv eredetére vonatkozó felfogását.⁶² A jelkép alape-

⁶⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010, 531.

⁶¹ Wilhelm WUNDT, *Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, I: *Die Sprache*, 1–2, Leipzig, 1900, 627, 644.

⁶² Nyelvészeti Füzetek, szerk. SIMONYI Zsigmond, *Nyelvtörténet és lélektan*, GOMBOCZ Zoltán, *Wundt néplélektanának ismertetése*, Különlenyomat a Magyar Nyelvőről, 1903.

setben a közvetlen szemléletnek megfelelő átvittel utal a képzetre, így például a félmarok társítással az ivóedényre, de ugyanez a jel „víz” értelemben „képleges”, mivel a képzettársulás itt egy közvetítő fogalom segítségével történik.⁶³ A jelkép érzéki ábrázolása nem minden fogalom esetében lehetséges. A jeleket a közlés szándéka teremtette meg. A jelbeszéd nagyjából érzéki tartalmú.

Kosztolányi nyelvtörténeti érdeklődésének homlokterébe lélektani összefüggések kerültek, ezért tudott kapcsolódni Wundt-hoz, s nem a pszichológiától tartózkodó, a történeti adatokat elsődlegesnek tekintő kutatókhoz, akikről Gombocz Zoltán így nyilatkozott: „Minket, nyelvészeket, a nyelv elsősorban mint történeti, nem mint lélektani kérdés érdekel.”⁶⁴ Gombocz ennél kiegyensúlyozottabb szemléletet képviselt: „Amilyen mértékben a nyelvtudomány nem lehet el a nyelvtörténet tényeinek lélektani magyarázata nélkül, éppen annyira reászorul a lélektan is arra az anyagra, amelyet néki a nyelv s első sorban a nyelvnek történeti vizsgálata nyújt.”⁶⁵ Wundt kezdetben az egyéni lélektan szemből azoknak a lelki folyamatoknak vizsgálatára vállalkozott, amelyek az emberi társas élet fejlődésének és az egyetemes szellemi termékek keletkezésének alapjául szolgálnak. Wundt szerint az irodalom, a művészet nem közösségi, de egyéni tehetségen alapuló szellemi alkotás, ezért nem tartozik a társas együttlét lélektanának körébe. Kosztolányi ellenben úgy vélte, hogy a nyelvi műalkotás egyrészt éppen a természeti s műveltségi tényezőknek, másrészt a nyelvhasználó közösség képességeinek, hagyományának és az egyéni teremtőerő összhatásának eredménye. Az író legfőbb foglalatossága a nyelv kutatása, s az utóbbi Wundt néplélektanában is helyet kap, mint olyan terület a mítosz és az erkölcs mellett, amely szoros kapcsolatban áll az egyéni tudat elemi működésével. A nyelvben az ember képzetvilága tükröződik.⁶⁶ Költőként, íróként Kosztolányi meríthetett Wundt

⁶³ *Uo.*, 13.

⁶⁴ *Uo.*, 4.

⁶⁵ *Uo.*, 7.

⁶⁶ *Uo.*, 6.

nyelvtörténeti tényekből levont lélektani következtetéseiből, amikor a képzetkapcsolódás sajátos természeti és műveltségi föltételektől függő törvényszerűségeiről értekezett. Wundtnál a nyelv lélektanához tartozik az irodalomtörténet.

Kosztolányi különös figyelmet fordított a jel és a jelölt közötti rejtelmes kapcsolat tanulmányozására. Wundt munkája eredeti megközelítésben tárgyalja a kifejező mozgásokat, s a jelbeszédet. A jelbeszéd a fogalmakat látható jellel közli, de nem rögzíti tartós anyagon, s így középen áll az írás és a hangos beszéd között. Egyesek az írás analógiájára a jelbeszédet is a hangos beszéd helyettesítőjének, pótlékának tekintették, tudatos emberi feltalálás eredményének. Mások a jel és a jelzett fogalom közvetlen szemléleti kapcsolatára hivatkozva általános lélektani törvényszerűségből vezették le, így maga Wundt is. A jelbeszéd eredetére vonatkozó kétféle álláspont közötti különbség az író távlatából biopoétikai kérdésként abban összegezhető, „hogymilyen viszonyban van a természetes fejlődés a mesterséges alakítással, vagy más szavakkal, az általános és egyetemes érvényű lelki törvényeken nyugvó folyamat az egyéni, eredetileg egyetlen tudatra szorító indítékokkal.”⁶⁷ A nyelv tanulmányozásának köszönhetően ismeri fel korát megelőzve Wundt az ember kettős meghatározottságát: „Az ember nem pusztán természeti tárgy, de nem is szellemi lény, hanem mind a kettő egyszerre: psycho-fizikai szervezet, és életnyilvánulásai közül elsősorban a nyelv az, amely e kettős működés jegyét kétségbevonhatatlan módon magán viseli.”⁶⁸

A logocentrikus szemléletmód szerint a nyelv alapformája a logikai ítéletet kifejező mondat, amely tárgyból, tulajdonságból és kopulából áll, s az utóbbi kapcsoló szó teszi a megnyilatkozást a gondolat nyelvi kifejezésévé. Wundt szerint a beszélő szándéka jelen van a megnyilatkozásban, amely teljes képzetet fejez ki, s az egyéni tudat sajátos föltételei mellett jön létre: a mondatalkotás szándékos cselekvés

⁶⁷ *Uo.*, 10.

⁶⁸ *Uo.*, 18.

(willkürliche Handlung). A fölkiáltás jobbára indulatszó, de mondatnak is lehet tekinteni, ha tudatosan érzelmet, kívánságot vagy figyelmeztetést juttat kifejezésre. Wundt a tárgyi és alanyi jegyek összefoglalásából jut el a lélektani tartalom nyelvi kifejezésének meghatározásához, mely szerint a mondat egy teljes képzetet tagol szándékosan logikai viszonyban álló részekre.⁶⁹

Kosztolányi eleven szövetnek tekintette a nyelvet. Wundt is mérlegelte a biopoétikai analógia létjogosultságát, de csak részben fogadta el. Arra a következtetésre jutott, hogy a nyelvnek van fizikai és lelki oldala, de a nyelv nem él önálló életet. Gombocz pontos, szakszerű összefoglalása is azt emeli ki ezzel kapcsolatban, hogy a nyelv nem nevezhető független szervezetnek. A szó jelentése és hangalakja között – Wundt szerint – bizonyos körülmények között nem lehet kizárni, hogy kölcsönhatás jön létre. Az utóbbi Kosztolányi nyelvszemléletében nem kivétel, hanem szabály: a szó jelentésétől elválaszthatatlan hangzó, zenei értelme.

Mielőtt Wundt néplélektanának – a szakirodalomban egyezményesen, s némileg egyoldalúan hangsúlyozott – hatását tovább mérlegelnénk, érdemes emlékeztetni arra, hogy *Kosztolányi egyetlen ihlető bölcseleti forrását sem követte változtatás nélkül*. Aligha azonosulhattott fenntartás nélkül Humboldtnak azzal a megfogalmazásával, mely szerint „A nyelv úgyszólván a népek szellemének *külső megnyilvánulása*” (saját kiemelésem, *Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker*). A nyelvi létezést elsődlegesnek tekintő Kosztolányi a szellem külső megnyilvánulásának tekintett nyelv fogalmát nem fogadhatta el: „A szó maga a valóság, melyet jelképez, magának a valóságnak veleje, kútfeje és kezdete.” (*Ige*, Pesti Hírlap, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 207.) Kosztolányi a nyelvet élő szervezetként fogta fel. Az eddigi szakirodalom egybehangzó véleménye

⁶⁹ „[Der Satz ist der] sprachliche Ausdruck für die willkürliche Gliederung einer Gesamtvorstellung in ihre in logische Beziehungen zu einander gesetzten Bestandteile.” Wilhelm WUNDT, *Völkerpsychologie, i. m.*, 2, 240.

szerint az író nyelvszemlélete összességében leginkább Humboldt bölcséletével rokonítható, mivel a „[a] szervesség eszményét Humboldt állította föl őelőtte a legegységelműbb formában”⁷⁰ Az újabb kutatások alapján megoszlanak a vélemények arról, milyen értelemben használta Humboldt a szervesség fogalmát a nyelvre vonatkoztatva.⁷¹ Humboldt nyelvről tollba mondott reflexiói nem rendeződnek egyetlen gondolat, jelesül a szervesség eszménye köré, jóllehet írásaiban jelen van ez az alaptétel, de különböző összefüggésekben kerül elő, így jelentése sem lezárt és rögzített. Humboldt szemléletesen ír a nyelvről mint *szöve*tről, amelyben az egyes szálak összefonódnak, s amikor közülük egyet kiválasztunk, az együtt hangzik a szövedék egybevágo szálaival. A fenti szókép, hang, hangzás és gondolat összetartozását fejezi ki, teljes összhangban Kosztolányi meghatározásával, mely szerint a nyelv eleven szövet. A közvélekedés Humboldt rezonancia alakzatát alapvetően antropológiai távlatba helyezte. Erre nézve a leggyakrabban hivatkozott szöveg hely így hangzik: „mivel az ember csak a nyelv révén lesz ember, és a nyelv csak azáltal nyelv, hogy az együtt hangzást a gondolattal (den Anklang zu den Gedanken) csakis a szóban keresi.” A nyelvi ösztön Humboldt adta meghatározása árnyalhatja az emberi cselekvéshez rendelt rezonancia gondolatát: „A mindenkori szükséges szó eltéveszthetetlen jelenléte a beszédben nem pusztán az emlékezet (Gedächtnis) műve.” („Die unfehlbare Gegenwart des jedesmal nothwendigen Wortes in dieser ist gewiß nicht bloß Werk des Gedächtnisses nicht bloß Werk des Gedächtnisses.”⁷² Ez a szöveg hely, s a folytatása az ösztön kettős kötését támasztja alá: „Semmilyen emberi emlékezet nem lenne elégséges ehhez, ha a lélek nem hordaná

⁷⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 50, 1994/8, 48.

⁷¹ LÖRINCZ Csongor, *Rezonanciák: Nyelvi megértés – medialitás – iterabilitás: Wilhelm von Humboldt nyelvelméletének nyomain* című tanulmánya jelentős hozzájárulás a német bölcselő örökségének újra értéséhez. Uő., *Hallgatag hangolások*, Bp., Ráció, 2021.

⁷² W. von HUMBOLDT, *Gesammelte Schriften*, I, Abteilung: Werke, Band 7: 1. Hälfte: Einleitung zum Kawiwerk. Unveränd. photomechan. Nachdr. d. 1. Aufl., Berlin, Behr, 1907. Berlin, de Gruyter, 1968, 101.

magában ösztönszerűleg a kulcsot maguknak a szavaknak a képzéséhez.”⁷³ *A nyelv mint rezonancia hangoltsági közeg, az ösztön pedig a rezonancia médiuma.* A nyelv személyfölötti aspektusa (kiiktathatatlan, megkerülhetetlen s csak részlegesen uralható) hangolt és hangoló médiuma Humboldt elméletében a nyelv ösztönzésével (*Anregung*) áll kapcsolatban. Humboldt örökségének ez az eleven gondolati rétege felismerhetően jelen van Kosztolányi nyelv művészet-értelmezésében, melyre a Heidegger-párhuzamok, az „együtt érzékelés” és a szimbólum értelmezése során vissza fogunk térni.

Kosztolányi saját felfogásához illesztve *Wundt néplélektanának csak bizonyos elemeit használta fel.* Elvi kiindulópontként egyértelműen meg kell különböztetni általában a nyelv lélektani megközelítését Wundt néplélektannal kapcsolatos elképzelésétől. Érdeemes leszögezni, hogy a nyelv lélektani szemlélete kezdettől fogva átítatta Kosztolányi gondolkodását. A közönség akkor érti meg a *Zalán futása* wagneri szimfóniáját, ha benne él „a nyelve kultúrájában, amely a művészet, a lélek kultúrája.” (A–Aszó, *Élet*, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 24.) A szójátszó ember lelke azért sivár, mert nem érzékeli a szavak és a fogalmak szimbolikus jelentésének összetartozását, s erőszakkal szétválasztja őket. (*Budapest a szójátszó*, *Élet*, 1910. szeptember 11., *Nyelv és lélek*, 15.) A gondolkodó filológus, az „alkotó tudós, a lélek bányásza – írja A Gombocz és Melich szerkesztette *Magyar etymológiai szótár* méltatásában – az intuíció lámpájával világító bűvár, aki a mai léleknek a múlttal való kapcsolatát, az élet bensőséges rezzenéseit, a nyelvben szunnyadó energiák törvényét keresi.” (A–Aszó, *Élet*, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.) Modern íróként Kosztolányi az egyéni alkotóerőt nem rendelte alá a nyelvközösség teljesítményének, annak a kollektív lelkületnek, amely az együttes szellemi tevékenység eredményeképp jön létre évszázadok során, de nem

⁷³ „Kein menschliches Gedächtniß reichte dazu hin, wenn nicht die Seele instinctartig zugleich den Schlüssel zur Bildung der Wörter selbst in sich trüge.” = W. von HUMBOLDT, *Gesammelte Schriften*, i. m.

is feledkezett meg az utóbbiról. A tüneményes költői tehetség, Balassi Bálint „ennek a nemzetnek lelkétől lelkezett gyermeke és költője volt.” (*Balassi Bálint*, Magyar Szemle, 1906. augusztus 30. *Tükörfolyosó*, 17.) Érdekes párhuzam, hogy az egyéni és a társas nyelvhasználat viszonyának ez a kiegyensúlyozott szemlélete jellemzi József Attila hozzászólását Kosztolányi Ady-tanulmányához, amelynek évekkel később is visszhangja támadt: „Ady zseni [...] tiszta költő, aki manapság páratlanul áll [...] A nemzet: közös ihlet. A költészet a nemzet lelkében ható névvarázs.” (Toll, 1929. augusztus 18., *Tükörfolyosó*, 713.)

Kosztolányi nyelvszemléletében a néplélek kezdetben a szellemtörténet, az akkori „Zeitgeist” nemzet-jellemtanának hatásáról tanúskodik. Írói arcképei ebben a korai időszakban tudatosítják, hogy a kiemelkedő alkotó szellemi karaktervonásai és a néplélek feltételezett lényegi tulajdonságai között nem minden tekintetben teljes az összhang: „Petőfi igenis az a tükör volt, melynek acéltiszta, villogó lapja a magyar lélek finom árnyalatait, a nemzeti életnek s a nép szellemének változó jelenségeit legtisztábban verte vissza, e tükör maga azonban idegen gyémántokkal kirakott aranykeretbe volt befoglalva [...] A magyar bonhómiát, a tépelődést, a lelkiismeretességet, a mi fő jellemvonásainkat Petőfi sohasem ismerte, s ha csak szerét ejthette, mint nyárspolgári tulajdonságokat különös kedvvel gúnyolta ki.” (*Petőfi, a szocialista*, Szeged és Vidéke, Rovások, 1906. március 28., *Tükörfolyosó*, 688.) Juhász Gyula költői egyéniségében egyszerre fedezi fel az ódon magyar és a római jellemvonásokat: „Magyar a fáradtságában, a lemondásában, örökös meddő vágyakozásában, római a nyugodtságában és a műveltségében. Két harcos, lehanyatló nép lelke dalol belőle.” (*Juhász Gyula*, Magyar Szó, 1907. november 9., *Tükörfolyosó*, 489.) Kosztolányi a magyar és az európai kultúra egységét a nemzetkarakterológia rugalmas alkalmazása által is hangsúlyozza. Irodalmunknak volt olyan korszaka, amikor külföldi áramlatok érvényesültek, de „át nem itatódott eszméjük [...] a magyar lélekbe. Most azonban oly íróink vannak, kik a szó legnemesebb értelmében magyarok, s mégis világáramlatoktól veszik a lökést.” (*Bíró*

Lajos, Bácskai Hírlap, 1906. június 3., *Tükörfolyosó*, 434.) Kosztolányi a szellemi kölcsönhatások elmélyítése mellett teszi le a garast, azt hirdetve, hogy a nemzeti elszigeteltséggel szemben az európai művelődési áramlatokkal való együttélés válhat a modern magyar irodalom üdvös fejleményévé.

A *nyelvészet lélektani fordulatát* közvetítő Gombocz Zoltán munkásságának az alaposabb megismerése, s a vele készített beszélgetés (Pesti Hírlap, 1925. június 14.) nyomán erősödik meg Kosztolányiban a felismerés, mely szerint az anyanyelv mint a nép lelkének kifejezése nem egyszer s mindenkorra *adott szellemi lényeg*, hanem *történeti képződmény*. A néplélek jelentésének és szerepének a formálódásában talán a történelmi Magyarország szétesése képezhet egyfajta határvonalat. Felerősödik ekkor Kosztolányi írásaiban a kisebbségbe került nyelvközösségek megtartó erejébe vetett hit hangsúlyozása, a művészi érték megítélésének tekintetében azonban változatlanul a világirodalmi mezőnnyel való összevetés számít mértékadónak: „Nehéz időket élünk, tagadhatatlan. Olvasóink derékhadát elszakították tőlünk [...] Könyveink gyakran akkor se jutnak el kezükhöz, ha kétszer annyi bélyeget ragasztunk rájuk. Attól azonban nem riadunk meg, hogy a világ egy lett, hogy minden irodalom része a világirodalomnak, hogy az összehasonlítás lehetősége által csak az az érték, ami világirodalmi érték. Pipogya az, aki fél állani ezt a versenyt, s védősorompókat sürget. El mindennel, ami vidékiesség, lomposság, középszerűség. Az a gondolat és érzés, mely nem jelent a világnak is ugyanannyit, amennyit nekünk, senyvedjen el csírájában. Európa nem idegen tőlünk.” – írja a szabadkai születésű Kosztolányi 1930-ban Széchenyi szellemében. (*Lenni vagy nem lenni*, Nyugat, 1930. február 16., *Nyelv és lélek*, 14.) Örömeinek adott hangot, amikor egy magyar költemény egyszerre négy nyelven került forgalomba a nagyvilágban: „Most pedig megkérdézem magamtól, mi az érzésem. Vajon a népek és nyelvek egységét érzem-e, miután öt nyelven elolvastam a *János vitézt*. Nem; a külön valóságomat érzem, a belém idegzett szók metafizikai jelentőségét és pótolhatatlanságát, az agyam sejtjéig és idegeim

működéséig lüktető örökkévaló erőt, s mindannyiunk titokzatos, fel nem bontható testvériségét, kik magyarul beszélünk.” (Petőfi Sándor, Nyugat, 1921. február 16. *Tükörfolyosó*, 131.)

A Kosztolányi-filológia eddig egyedül Wundt néplélektanának Kosztolányi nyelvszemléletére gyakorolt hatását hangsúlyozta, de nem vállalkozott összehasonlító elemzésre. A Kosztolányi munkásságával foglalkozó szakirodalomnak egyik feltűnő hiányossága, hogy Wundt, *Bevezetés a pszichológiába* című műve 1921-es magyar kiadásának nem tulajdonított jelentőséget.⁷⁴ A továbbiakban annak a feltevésnek az igazolására teszek kísérletet, hogy a költészet különféle érzéki hatásainak egységét kitüntető Kosztolányi számára a *tudat ritmikus hajlamának felismerése* megerősítést jelenthetett nyelvművészet-értelmezéséhez.

Wundt lélektani vizsgálódása a tudat tartalmára irányul. Miért halljuk egyszer emelkedő, máskor ereszkedő lejtésűnek a metronóm ütéseit? A német bölcselő élettani magyarázata szerint „a tudat ritmikus hajlamú, mivel maga a szervezet egyáltalában véve is ritmikus hajlamú. Szívmozgások, lélegzetvételek, járásmozdulatok szabályos ritmusokban következnek egymásra.”⁷⁵ Wundt metronómmal végzett ütemkísérletei arra irányulnak, mekkora a tudat terjedelme egyszerű, meghatározott illetve gazdagabb ritmikus tagozódású, változó intenzitásfokú ütemmérték mellett. A tudat úgynevezett látópontja középpontját jelenti egy érzékelési területnek, melyen belül több benyomást lehet felfogni: a pillanatnyilag hallott és a közvetlenül megelőző ütések együttl.⁷⁶ Amennyiben gyakorlással a figyelmünket a látómező különböző tájékán tudjuk „sétáltatni”, miközben ugyanarra a pontra rögzítjük tekintetünket, akkor e kísérletek megmutatják, hogy a figyelem nézőpontja és a látómező nézőpontja éppenséggel nem azonos, az utóbbi nagyobb mezőre terjed ki.⁷⁷ Wundt hallási és látási kísérletei,

⁷⁴ Wilhelm WUNDT, *Bevezetés a pszichológiába*, ford. FARKAS Zoltán, Bp., Franklin Társulat, 1921.

⁷⁵ *Uo.*, 8.

⁷⁶ *Uo.*, 15.

⁷⁷ *Uo.*, 17.

jelesül a betű és a betűsor észlelésének különbége azzal a tanulással jár, hogy a nyelvben, amennyiben a szó ismert, a kapcsolat feltételei megváltoznak: a látási képben egyidejű benyomásként jelentkezik az, ami a hallásban egyszerű hanghatások egymásra következéséből tevődik össze.⁷⁸ Wundt következtetése szerint az együtt érzékelés – Kosztolányi érdeklődésének kitüntetett tárgya – a tudat általános ritmikus hajlamára vezethető vissza.⁷⁹

Kosztolányit foglalkoztatta a kérdés, hogyan olvassuk a nyelvi képet? Wundt látás- és halláskísérletei ösztönzést adhattak az írónak szó, kép, és hang összhatásának az értelmezéséhez. Wundt érzékeléselemzései feltárják, hogyan futnak szét a pillanatnyi figyelem középpontjába került elemek lélektani kapcsolatainak száalai a még homályosan felfogott mezőkhöz. A nyelvi kép olvasásához az elemek és a kapcsolatok természete érdemel figyelmet. A figyelem és az eszmélet terjedelme különbözik, az épp látható és hallható összefűződik a megelőző, illetve „sötétebb eszméletbe süllyedt” benyomásokkal, miközben előkészíti a még csak vártaknak a bekövetkezését.⁸⁰ Mondhatni, tudatunk és egész pszihofizikai szervezetünk ritmikus hajlama mutatkozik meg a szukcesszív és szimultán benyomások észlelésének folyamatában is. Érzékelés és emlékezet kapcsolatának a tanulmányozása során Wundt arra az eredményre jut, hogy a figyelem terjedelmének hat egyszerű benyomás a határa, ennyit képes ismételtten azonosítani és a különbségeket felfogni az ember. A Braille-féle írás hat helypontra való korlátozása bizonyára nem volt a véletlen műve. Ez már abból is kiviláglik, hogy például egy kilenc pontos elhelyezési rend nagy gyakorlati előnyöket kínált volna.

Wundt érzékelés-lélektani kísérleteinek tanulságai összekapcsolhatók olvasói tapasztalatok későbbi elemzéseivel, jelesül a hermeneutikai alapozású hatás- és befogadáselmélet észlelő megértés fogalmával.

⁷⁸ *Uo.*, 23.

⁷⁹ *Uo.*, 23.

⁸⁰ *Uo.*, 24.

Az olvasó elsődleges szövegtapasztalata sem spontán, mert valamilyen előzetes elvárás irányítja, hasonlóan ahhoz, ahogy Wundtnál a szóképek előzetes ismerete a hangsor érzékelését. Wundt az olvasást bonyolultabb folyamatként értelmezi, mint az ütemtagozódások érzékelését, amennyiben a szövegbefogadás során a várakozásnak és kielégülésnek többrendbeli folyamata rétegződik egymásra. Leibniz nyomán Wundt a tudat szélesebb terjedelmébe való belépést *percepciónak*, a figyelem fókuszába való emelkedést pedig *appercepciónak* nevezi. Az irodalom értelmezőjének különös érdeklődésére tarthatnak számot Wundt olvasáskísérletei. A pusztán percipiált alkotóelemeket megváltoztathatjuk, anélkül, hogy ezáltal megzavarnánk az egész felfogásához szükséges összefüggések rendjét. Wundt érzékletes hasonlata szerint „Az a távolabbi sötétben percipiált tartalom, hogy egy képpel éljünk, mely maga már egy példája ezen jelenségnek, ez esetben oly viszonyban áll, mint az énekhang a zongorakíséret akkordjaihoz. Az utóbbinak kis eltéréseit könnyen figyelmen kívül hagyjuk, ha a vezető hang tónusa és ritmusa hibátlan.”⁸¹

A tudat elemeit vizsgálva Wundt nem tulajdonít különösebb lélektani jelentőséget az *emlékezeti képnek* megfelelő *képzet*, és a *külső érzéki benyomással* azonosított *észlelet* megkülönböztetésének. Tudni való, hogy Kosztolányi regényeiben nem válik el élesen egymástól a megrendítő és a nevetséges, a sírás és a nevetés. E különösen összetett hangnem az értékeléstávlatok váltakozásának következménye. Ennek az elbeszéléspoétikai eljárásnak az elméleti igazolásához Wundt művéből számos érv meríthető. A tudat elemeinek viszonyában az ellentétes érzelmek egyensúlya a meghatározó. Így kapcsolódik egymásba például a kéj és a fájdalom.⁸² Wundt részletesen ír a kellemetlen szagok érzelemminőségeiről, amelyeknek a legfontosabb tulajdonsága végül abban áll, hogy „érzelemfolyamatokká szövődnek

⁸¹ *Uo.*, 30.

⁸² *Uo.*, 45.

össze, melyek szabály szerint képzetfolyamatokkal kapcsolatosak.”⁸³ Jól ismert, hogy az *Édes Anna* világában a zavaró szag érzetek általában félelmet és szorongást keltő érzelmekké alakulnak át, s lényeges szerepet töltenek be a jelentésalkotásban, Wundt lélektani bevezetésétől talán nem függetlenül. Vízny fenyegetően kéri számon Ficsorék pincelakásába belépve a megígért cselédet: a házmester és felesége „Úgy álltak, mint a villámsújtottak, egymásra meredve: a börtön árnya húzódott végig lakásukon. [...] Penészszag csavargott – áporodott, nedves –, mellyel elvegyült a tűzhelyen piruló vöröshagyma bűze [...] Zsebkendőjét orrához tartotta. Ideges pillantással sürgette feleségét.”⁸⁴ Anna, amikor először belépett Víznyék lakásába „a gyomra egyszerre fölmelyedett, olyan rosszullét fogta el, hogy azt hitte, azonnal összerogy. Valami kimondhatatlan bűdösséget érzett, mint a patikában, éles, hideg szagot, mely egyre jobban facsarta az orrát, kavarta belét. Víznyé a zongorájában kámfort tartott, hogy a molyok ne rágcsálják a vattás hangkalapácsokat. Anna nem tudta, honnan származik ez az orvosság, csak azt tudta, hogy nem bírja ki, csak azt tudta, hogy már az első pillanatban ki akart szaladni, és ha egészséges ösztönére hallgat, akkor köszönés és istenhozzád nélkül elrohan, menekül, le a lépcsőkön, az utcákon, s fut, meg sem áll hazáig, a kajári tarlóföldekig.”⁸⁵ „Anna a piros szőnyeggel takart hencser mellett állott, úgy rátapadt a zongorából kiáradó kámforszag, hogy halottfehér lett.” „Akármit csinált, nem bírta megszokni ezt a helyet. Szaglása, mely éles volt, mint a kutyáé, tiltakozott ellene.”⁸⁶

Wundt a zenei hang és a felhang kapcsolatát nevezi asszociációnak, mely a hang színét adja. Egy hang hallásánál lélektanilag egy benső természetű asszociáció van jelen: az egymástól elválasztható alkotóelemek, például egy akkord alaphangjai összeolvadnak. Kosztolányi

⁸³ *Uo.*, 46.

⁸⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* = Kosztolányi Dezső *Összes Művei*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010, 123.

⁸⁵ *Uo.*, 163.

⁸⁶ *Uo.*, 193.

kedvelt költői eljárása a *szinesztézia*, az érzetek felcserélése, az együtt érzékelés volt. Wundt nagy figyelmet szentel az analóg összeolvadásoknak, amelyek különböző érzékezők keretén belül fordulhatnak elő, és egyidejűleg több érzék „érzéselemei” is részt vehetnek bennük.⁸⁷ Wundt gyorsítási kísérleteiben a helyes betűket látjuk a hibásak helyén, ezt nevezi asszimilációnak. Összeolvadás és asszimiláció minden érzéki észleletnél együttműködnek: „Abban a pillanatban, midőn egy tárgyat látunk, egy összhangzatot hallunk, nemcsak a benyomás alkotórészei olvadnak össze, hanem ez rögtön reproductív elemeket is kelt, melyek hiányosságait kiegészítik és beleillesztik őt a nekünk folyamatos képzetek közé. Ezek az ezen túl egymásba kapcsolódó folyamatok az összes érzékezőre kiterjednek.”⁸⁸ A felismerések, megismerési folyamatok érzelmi színezettel rendelkeznek, mely utóbbiak „alapjában a hatások egy bizonyos összegének eredői.”⁸⁹

Wundt az emlékezés folyamatát is vizsgálja lélektani bevezetésében, s az események visszaidézése Kosztolányi nyelvművészet-értelmezésének is lényeges kérdése. Wundt az akaratlagos és az önkéntelen emlékezet kölcsönhatásával részletesen foglalkozik: „a valamiképpen akadályozott felismerési aktusokban egy oly intenzív érzelmi reakció szokott előtérbe nyomulni, amely, ha meghatározott indítékokkal hozható vonatkozásba, olyan mellékes képzetekre utal vissza, amelyek szabály szerint csak homályosan tudatosak, néha azonban utólagosan mégis felismertetnek.”⁹⁰ Az emlékezetbe idézett esemény attól válik élénkké, elevenné, hogy egy sajátos érzelemben ágyazott, amely a felmerülő képzeteknek nagyobb elevenséget kölcsönöz. Az emlékezés érzelemmel áthatott folyamatában nem egyes képzetek reprodukálása történik. Minél több határozott képzet válik ki világosan, annál számosabb sötét tónusú mellékképzet lesz hatékonyá, újból létrehozva a hozzájuk tartozó összérzetet. Wundt lélektani megközelítéséhez hasonló

⁸⁷ *Uo.*, 63.

⁸⁸ *Uo.*, 74.

⁸⁹ *Uo.*, 80.

⁹⁰ *Uo.*, 82.

felfogás érvényesül Kosztolányi emlékezetéről szóló elemzéseiben: „Az élményeket el kell felejtenünk, hogy megint életre keljenek. Minthogy azonban gyökerében minden írói munka öntudatlan, az emlékezés is az, mely visszaidézi az író életének egy-egy eseményét. Hiába erőlteti emlékezetét, központosítja figyelmét múltja egy pontjára, az adatok, melyeket így lel, üresek és haszontalanok, amennyiben nem jelentkezik az a varázs, mely mindennek egyszerre értelmet ad, s a kopogó mondatokat természetesen, olvadékonyan egymás mellé sorakoztatja.” (*Ábécé a prózáról és a regényről*, Új Idők, 1928. április 7., *Nyelv és lélek*, 445.) Az emlékezés a nyelvi műalkotásban újrateremti a múltat, amelynek jelentése az író számára voltaképpen a szövegben létesül: „A költő munkája jórészt öntudatlan. Alkotásában az öntudatosság inkább akadály, mint segítség. Élményeket nem kereshet úgy, mint az útirajzíró, aki elutazik idegen országba, hogy azt, amit lát, leírja. Az ő élménye messzebb van, az öntudatlan országában. Ha megtalálta, már elvesztette, ha megértette, már nem érti, ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképp akkor tudja meg, mire akart emlékezni, mikor verse már elkészült.” (*Új költészetünk*, Nyugat, 1926. április 1., *Nyelv és lélek*, 436.) Ezzel összhangban állítja Wundt, hogy az emlékezet keltette képzet teremtett, s nem állandó: „általánosságban ép oly kevésbé azonos a hasonló felismerés korábbi aktusával, mint az eredeti benyomással, melyre vonatkozik.”⁹¹

A tudat ritmikus hajlamú. Wundt alaptételének ihletésére lehet ráismerni Kosztolányi Proust-elemzésében, amely az önkéntelen emlékezet megáradását visszaadó hosszú mondat lejtésének védelmében íródott: „akár egy megduzzadt záporpatak, és vele együtt kell rohannia, akár akar, akár nem, s egyszerre, egy lélegzetre vagy inkább egy szuszra kell kimondani mindent, ami hirtelen eszébe jut, különben, ha pontot tenne oda, ahova pont nem való, egyszerre megsemmisülne

⁹¹ *Uo.*, 89.

az emlékezés és szellemidézet egész varázsa.” (*Rövid és hosszú mondat*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Nyelv és lélek*, 243–244.)

Wundt felfogása szerint az idegen nyelvből fordított szöveg mindig magán viseli a célnyelv fogalmi kultúrájának, szemléletének, gondolkodásmódjának nyomait. A műfordítás nehézségeit megannyi távlatból mérlegelő Kosztolányi számára, aki bensőségesen ismerte legalább hat idegen nyelv szóanyagának, grammatikai rendszerének, hangzásának, kifejezésmódjának a különbségeit, Wundt tétele az egyik lehetséges elméleti támaszt kínálta az eltérő nyelvek és kultúrák közvetíthetőségének megoldatlan kérdéséhez. Wundt saját nyelvből vett egyszerű közléssel szemlélteti a szó szerinti jelentésátvitel lehetetlenségét: „odaadta a gyermekeknek a palavesszőt”. Ezt a mondatot, amely a németül beszélő számára közvetlenül szemléletes, az afrikai Togo gyarmaton élő bennszülött valószínűleg nem értené meg. A palavessző túlságosan elvont fogalom, az igék és a főnevek közötti különbség sem ismert, minden egyes szó csak egy képzetet jelent, így a gondolat kifejezése lényegében az asszociáció szintjén áll, továbbá a bennszülött „nem tudná elképzelni, hogy miképpen lehet valakinek valamit adni, amit előzetesen valahonnét el nem vettünk.”⁹² Az észlelés és a képzet-társítás, az appercepció és az asszociáció egymásba nyúlnak.

Eszméletünknek hajlama van a kapcsolatokra. E tételt Wundt a hangösszeolvadás fiziológiai jelenségének analógiájával világítja meg, melynek létrejöttéhez kapcsolatteremtési hajlam nélkül a hangforrások, hangminőségek tulajdonságai, a köztük fennálló viszonyok önmagukban nem lennének elégségesek. Wundt itt olyan szabályszerűséget tár fel, amely a későbbi biopoétika értelmezői látókörében az elevenesség egyik meghatározó tulajdonságaként ismerhető fel.

A tudatfolyamatokon belül az érzetek és érzelmek kapcsolatainak vajon léteznek-e szabályszerűségei?⁹³ Tudvalévő, hogy Nietzsche ösztönzésére sajátította el Kosztolányi az értékek értelmezői távlattól

⁹² *Uo.*, 103.

⁹³ *Uo.*, 118.

függő viszonylagosságának gondolatát. A szembenálló tulajdonságok, jelentések ellentétének értékelési alapjai fellazulnak, amennyiben a nyelv tünteti ki magát cselekvőként. Kosztolányi ellentétes végletek között mozgásban tartott axiológiai távlata Wundt lélektanának értékfogalmától is megerősítést kaphatott: „Egymástól elütő értékek [...] egyáltalában nem hasonlíthatók össze, hacsak nem válnak hozzáférhetőkké azáltal, hogy az egyik átalakul a másikká.”⁹⁴ A lelki törtenéseket nem lehet elrendezni és megérteni logikai reflexiók segítségével. Kosztolányi regényei Wundt felismerésének az érvényességét tanúsíthatják. A nyelvi eseményekről való gondolkozás közelebbi vizsgálata kivezet a nép lélektanából.

Richard Paget – a nyelv arcjáték vagy taglejtés, mely a hangokban nyilvánul meg

Kosztolányi nyelvészeti ismereteit folyamatosan gazdagította, igyekezett naprakészen tájékozódni a szakirodalomban: „Semmi sem kerüli el a figyelmemet, amit nyelvészek írnak... Számomra, ki nem vagyok szakember, a nyelvészet szerelem, s egy lelkes dilettáns áhításával olvasok el mindent, amit Önök írnak” – írja Tolnai Vilmosnak.⁹⁵ Már 1933-ban hivatkozik Richard Arthur Surtees Paget elméletére, mely szerint kézjelek és gesztusok jelentették az emberi kommunikáció eredeti formáját, a beszéd kialakulása pedig a leterhelt kezeket helyettesítő ajkak és a nyelv „pantomimikus működésére” vezethető vissza. Kosztolányi érdemben, pontosan, szakszerűen összefoglalja Paget elképzelését: „A mai nyelvtudomány egyik világtekintélye, az angol Richard A. S. Paget egy tudományosan megalapozott, de vakmerőnek tetsző fölfogással áll elő, melyet hajdan bizonyára mosolyogva

⁹⁴ *Uo.*, 130-131.

⁹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, KELEVÉZ Ágnes, KOVÁCS Ida, Bp., Osiris, 1998, 470.

iktattak volna a „délibábos” nyelvészet körébe. Azt hirdeti, hogy minden nyelvnek rokonnak kell lennie egymással, mégpedig nemcsak szegről-végről, hanem belsőleg, a mély mivolta szerint is. Véleménye szerint a nyelv legkisebb elemei – parányai – nem a hangok. Ezeket a hangokat a beszélőszervek ősi kifejező ösztöne hozta létre végzetesen és szükségszerűleg. A test a tagjaival játszik, és rámutat arra, amit ki akar fejezni. Amikor a gyermekek sírni kezdenek, ujjaiuk és nyelvük egyszerre mozognak. Valószínű, hogy az ősemlék is egyszerre mozgatta a kezét és a száját. A nyelv tehát arcjáték vagy tagjáték, mely hangokban nyilvánul meg.” (*Az emberiség anyanyelve*, Pesti Hírlap, 1933. november 12., *Nyelv és lélek*, 208.) Kosztolányi itt minden valószínűség szerint az angol szerző *Human speech* (Emberi beszéd) című, három évvel korábban megjelent könyvéből meríthetett, amely a gesztusból eredő nyelv elgondolását fejt ki.⁹⁶ Paget részletesen bemutatja kísérleteit a modellekkel mesterségesen előállított magán- és mássalhangzók természetével kapcsolatban. Az akusztika területén a hang érzékelése, a hanghullám és a rezonancia kutatása, az okarinára emlékeztető hangrezonátor előállítása emelhető ki Paget munkásságából. A kettős rezonátor elmélet (*The Double-resonator Theory*) szerint minden magánhangzót általában két principális rezonancia frekvencia jellemez, amelyek nem állnak egyszerű harmonikus kapcsolatban egymással. A könyv terjedelmes melléklete tartalmazza a modell leírását matematikai képletekkel.⁹⁷ Paget elgondolása szerint a beszéd egyfajta pantomimikus jelbeszéd, amelyet a nyelv és az ajkak végeznek a kéz és a test helyett. Ezután azt tárgyalja, hogyan keletkezhetnek bizonyos nyelvek, és hogyan kapcsolódnak az érzelmi kiáltások a beszédhez. A könyv utolsó része a hangképzéssel, a beszédhibák kezelésével, a siketnémák tanításának módjával, a hasbeszélés elveivel, valamint a nyelv és a helyesírás módszeres fejlesztésével foglalkozik. Ezt a művet a mai nyelvtudomány is számon tartja, mint jelentős

⁹⁶ Richard PAGET, *Human speech*, Harcourt, Brace, 1930, 415.

⁹⁷ *Uo.*, 275–299.

hozzájárulást az akusztika, a fonetika, s a jelnyelv tanulmányozásához.⁹⁸ Paget merész feltevése szerint *a beszéd gyökere az egyetemes gesztusokban rejlik*. A testtartások, a test és a kezek mozdulatainak másolatai a szájon belül a szájüreg – az elülső és hátsó üregek (resonátorok) kialakulása véletlenszerű volt – és a szájpaddás formáivá, s végül nyelvvé váltak.

Richard Paget *Human Speech* című könyvének 1930-as első megjelenéséről a legrangosabb tudományos fórumok adtak hírt könyvszemléjünkben, többek között a *Nature*, a *The American Journal of Psychology*, vagy a *The Journal of the Royal Institute of Philosophy*.⁹⁹ A *Nature* az emberi beszéd természetének minden eddiginél teljesebb kutatásaként értékelte. A szerző személyes életrajzi mozzanatait felidézve méltatta Paget rezonancia-kísérleteit, amelyeket még egyetemi hallgatóként kezdett el, amikor enyhe megfázás miatt ágyhoz volt kötve, és megpróbálta meghallgatni saját hangjának suttogó rezonanciáját, olyan intenzitással, hogy elsajátította az egyes rezonanciák felismerésének képességét. A *The American Journal of Psychology* Paget gondolkodásának és kísérleti módszereinek „üdtő függetlenségét” dicsérte. A *Human Speech* alapvető tézise szerint az emberi beszéd nagyrészt az artikulációs szervek „gesztusaiból” származik. Az ember gondolatai kifejezését kielégítően megtehetette volna testi gesztusokkal, arcmimikával, a beszéd kialakítására feltehetőleg az a kihívás készítette, hogy „tele kézzel beszéljen”. A kezeket folyamatosan használni kellett a kézművességben, a vadászatban, valamint a kezdeti mezőgazdasági tevékenységek során, ezért a korai ember arra kényszerült, hogy más módszereket találjon a gesztusok felismerésére, nevezetesen

⁹⁸ Vö. John W. BLACK, *R. Paget and Human Speech*, *Science*, 10. Feb. 1956. Vol. 123, Issue 3189, 215.

⁹⁹ Richard PAGET, *Human Speech: Some Observations, Experiments and Conclusions as to the Nature, Origin, Purpose and Possible Improvement of Human Speech*, London, Kegan Paul Trench, Trubner & Co., 1930, 360. Jelentős fórumokon számos könyvszemle kísérte a mű megjelenését: H. S. H., *Nature*, Vol. 125, (June, 1930), 966–967., J. P., *The American Journal of Psychology*, Vol. 43, No. 4 (Oct., 1931), 710–712., *Philosophy*, *The journal of the Royal Institute of Philosophy*, Vol. 5, Issue 20, October 1930, 633–636.

„a nyelv és az ajkak speciális pantomimikáját.” Ahogy az ember fejlődött intelligenciájában és technikájában, „egyre nagyobb szükség lett a pontosabb gesztusokra, miközben a kezét egyre jobban lefoglalták a mesterségek.”¹⁰⁰ A recenzió fenntartásokat is megfogalmaz Paget antropológiai és pszichológiai jellegű eszmefuttatásainak megalapozottságával kapcsolatban, jóllehet elismeri fontos hozzájárulásait a két tudományterülethez.¹⁰¹ A *Philosophy* (The journal of the Royal Institute of Philosophy) könyvszemléje a könyv legfőbb értékét a vokális hangok mechanikus eszközökkel történő előállításában és alkalmazásuknak a kutatásában látja. Richard Paget megfigyelései és következtetései modellekkel végzett kísérletein alapulnak. A magánhangzók kettős rezonátorának elméletében a matematika is szerepet kap a nyolc függelék egyikében. A vokális akusztika, mint maga Paget is rámutat, nem pusztán fonetika, ezt fejezi ki a könyv címe, mely a korai közleményekben még „Az emberi hang” volt. A szerző azonban megpróbál kapcsolatot teremteni gyakorlati akusztikája és aközött, amit nyelvészetnek nevezhetünk.

Paget a hangérzékelés alapjainak tárgyalásával kezdi a könyv bevezetését, röviden ismerteti a hanghullám és a rezonancia természetét. A második fejezetben a hangszervek beszédben betöltött szerepét vizsgálja fiziológiai megközelítésben, azt mutatja be számos szemléltető ábra segítségével, miként hozzuk létre a beszédet az artikulációs szerveinkkel. Foglalkozik a tüdő és a hangszalagok működésével, a szájüreg sajátosságaival, a nyelv mozgásával, az ajkak működésével. Megfigyeléseit fáradhatatlanul rendszerezi, könyvét bőséges mellékletekkel látja el. Leírásai a légutak „sűrű lombozatáról”, a hanghullámok mozgásáról, tengerparti súrlódásáról, esetenként szépirodalmi értékűek, s ennek köszönhetően is jól kapcsolódnak Kosztolányi értekező irodalmához. Az angol nyelvész személyes érdeklődése a magánhangzók iránt 1887 körül kezdődött, amikor az oxfordi Magdalen

¹⁰⁰ PAGET, *i. m.* 132.

¹⁰¹ The American Journal of Psychology, Vol. 43, No. 4, Oct., 1931, 710–712.

College egyetemi hallgatójaként először figyelt fel a *változó* felhangok hatására. Paget részletesen tárgyalja a mesterséges eszközökkel végrehajtott rezonancia-kísérleteket, amikor levegőt fújtak át a hangképző modelleken. Saját megfigyelései mind kettős rezonanciára utaltak. A mássalhangzókra vonatkozó megállapításai közül talán a legfontosabb az, hogy akusztikai szempontból a nyelvfejlődés során fokozatosan átalakultak. Paget bizonyos következtetései, amelyekre ezzel kapcsolatban jut, határozott fényt vetnek a beszéd lehetséges eredetére, amelyet új szempontból vizsgál meg. A magánhangzó és mássalhangzó szimbolika az őket előállító artikulációs gesztusokkal kapcsolódik össze: „Van módszer az őrültségükben” (There is a method in their madness) – írja Paget.¹⁰² Megkockáztatható a feltevés, hogy Paget fejtegetései ösztönözhatték Kosztolányit, amikor szűk két évvel a *Human Speech* megjelenése után ezt írta: „Hamlet gondolkodásáról azt mondták: „őrület, de van benne rendszer”. A nyelvről ezt mondhatjuk: „rendszer, de van benne őrület”. Sok emberi őrület, szélső és következetlenség van benne, melyet csak a lélektan segítségével lehet megmagyaráznunk, értelemmel vajmi ritkán.” (*Használati utasítás, Pesti Hírlap Nyelvőre*, 1932. *Nyelv és lélek*, 156.) Szinte minden gondolatot vagy cselekvést változatosan lehet gesztussal és arcjátékkal utánozni. A siketnémáknak különféle mozdulatuk van ugyanarra a kifejezésre. Minden gesztus többfajta módon értelmezhető, s ez emlékeztethet bennünket arra, ahogy a szinte néma Édes Anna egyetlen vállrándítása – a regényről szóló későbbi fejezetben látni fogjuk – mennyire különböző magyarázatokat vált ki a szemtanúkból.

Paget kísérleteinek szemléletes leírásaiból látható, hogyan viselkednek a mesterséges rezonátorok. A modellek nyelvészeti alkalmazásától minden bizonnyal megerősítést nyerve foglalkoztatta a gondolat Kosztolányit, hogyan lehetne az idegen nyelv tanulását hatékonyabbá tenni gépek segítségével. Paget a rezonátorok gyakorlati alkalmazásának jövőjéről elmélkedve a mesterséges beszéd (Artificial Speech)

¹⁰² PAGET, *Human Speech*, i. m. 185.

előállításának a lehetőségét mérlegelte. (Chapter XII, *Artificial Speech and Songs*, i. m. 230–249.) *A nyelv és a nyelvi jelölés fejlődése* című fejezetben Shelley *Prometheus Unbound* című költeményének nevezetes szavait idézi: „He gave man speech, and speech created thought, Which is the measure of the universe.” Szó szerinti fordításban: „Ő adta az embernek a beszédet, és a beszéd teremtette a gondolatot, amely a világmindenség mértéke.”¹⁰³ Kosztolányi – különösen az idegen szavak fölösleges burjánzása ellen felszólaló nyelv művelő írásai-ban – beszéd és gondolkodás egysége mellett tört lándzsát. Beszélni annyi, mint hangosan gondolkodni. Paget eredeti megközelítésében a beszéd lényegében az artikulációs szervek szimbolikus gesztusai-ból áll, amellyel arra törekszünk, hogy saját gondolatainknak látható formát adjunk. Kosztolányi nyelvszemléletének biopoétikai távlatá-ban a természet szimbolikus gesztusa tűnik fel, tanúsítva, hogy Paget későbbi elméletét irodalomértése szélesebb horizonton fogadta magába: „Az irodalmi emberalkotásnak kétféle módja van, a teremtő ösztön haladhat belülről kifelé, de kívülről befelé is. Egyes írók állati-isteni ösztönnel teremtenek embereket, gondolkozás és cél nélkül, pusztán, mert izgatja őket egy figura, s mindössze az a mondanivaló-juk, hogy ez az ember van, aminthogy a természet is ezt közli velünk a maga tartalmas és rejtélyes jelbeszédével.” (Szini Gyula, Nyugat, 1917. december, *Tükörszoba*, 323.)

Edward Sapir – a nyelvek és kultúrák egységének újraértelmezése

Edward Sapir (1884–1939) amerikai nyelvész és antropológus lenyűgözően sokoldalú munkásságát többnyire cikkekben és esszékben fejtette ki: nyelvészeti, antropológiai, lélektani, irodalmi és zenei témákról egyaránt írt, emellett saját verseskötetet is megjelentetett. Sapir változatos tárgyú írásainak közös nevezőjét a nyelv és a kultúra

¹⁰³ Uo., 280.

egységét valló Humboldt elképzelésének továbbgondolása biztosítja, melyet egyetlen, 1921-ben megjelent *Language. An Introduction to the Study of Speech* című könyvében fejtett ki.¹⁰⁴ Edward Sapir azért írta ezt a művet, hogy a nyelvet „más alapvető érdekekhez – a gondolkodás problémájához, a történelmi folyamat természetéhez, a fajhoz, a kultúrához, és a művészethez” kapcsolódóan mutassa be.¹⁰⁵ Az amerikai tudós alaptétele szerint nincs két nyelv, amelyik eléggé hasonló lenne. A nyelv – Humboldt kifejezéséhez folyamodva – alapvetően *Energie*, és nem *Ergon*, tehát dinamikus, sohasem befejezett és lezárt mű. A Kosztolányi-filológiában felmerült Sapir nyelvelméletének az esetleges befolyása, de a tényleges érintkezési pontok, strukturális hasonlóságok, elvi azonosságok és különbségek feltárása elvégzendő feladat maradt.

Szegedy-Maszák Mihály a *The Dial* című folyóiratnak az író nyelvszemléletére gyakorolt hatását mérlegelve Sapir elméletének a jelentőségét emelte ki: „E folyóirat fontos szerepet játszott a New Criticism néven ismert szövegelemző irányzat kialakulásában, és szerzői közül Sapir döntően hozzájárult Wilhelm Humboldt örökségének, a nyelvi viszonylagosság gondolatának továbbviteléhez. Talán a nyelv költészettanának lehetne nevezni azt a felfogást, amelynek európai hagyományáról a nyelvölcsélet egyik magyar szakértője ilyen összegzést adott: »nyelv és gondolkodás egysége gyakorta azt jelenti, hogy a nyelv konstituálja világunkat, s így magukat a dolgokat is; azt, hogy mi lehet egyáltalán tárgy a számunkra, a nyelv határozza meg«”¹⁰⁶ Edward Sapir valóban munkatársa volt a *The Dial* című magazinnak, amely 1929-ig, második korszakának lezárulásáig a modern irodalom

¹⁰⁴ Edward SAPIR, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt, Brace, 1921.

¹⁰⁵ „relation to other fundamental interests – the problem of thought, the nature of the historical process, race, culture, art.” *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt, Brace, 1921.

¹⁰⁶ NEUMER Katalin, *Gondolkodás, beszéd, írás*, Bp., Kávé, 1998, 97. Idézi SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010, 520.

rangos fórumának számított, de nem ebben a lapban, hanem főként az *American Anthropologist* című tudományos folyóiratban fejtette ki a nyelvek és kultúrák egyenletének Humboldt örökségéhez kapcsolódó gondolatát.¹⁰⁷ A *The Dial* magazinban Sapir főként szépirodalmi művekről írt kritikákat, filozófiai, lélektani, vallástudományi, zenei tárgyú könyvismertetéseket, továbbá megjelentetett néhány antropológiai témájú eszmefuttatást és saját verset.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Sapirnak az alábbi fontosabb nyelvtudományi tárgyú szakkikkek jelentek meg az *American Anthropologist* című folyóiratban a *The Dial* folyóirat 1929-es megszűnéséig: *Notes on the Takelma Indians of Southwestern Oregon*, *American Anthropologist*, n. s., 9 (1907): 251–275., *Preliminary Report on the Language and Mythology of the Upper Chinook*, *American Anthropologist*, n. s., *Some Fundamental Characteristics of the Ute Language [abstract]*, *Science*, n. s., 31 (1910): 350–352; Also published in *American Anthropologist*, n. s., 12 (1910): 66–69., *Some Aspects of Nootka Language and Culture*, *American Anthropologist*, n. s., 13 (1911): 15–28., Review of R. B. Dixon, *The Chimariko Indians and Language*, in *American Anthropologist*, n. s., 13 (1911): 141–143., *The Problem of Noun Incorporation in American Languages*, *American Anthropologist*, n. s., 13 (1911): 250–282., *Language and Environment*, *American Anthropologist*, n. s., 14 (1912): 226–242., *A Note on Reciprocal Terms of Relationship in America*, *American Anthropologist*, n. s., 15 (1913): 132–138., *A Tutelo Vocabulary*, *American Anthropologist*, n. s., 15 (1913): 295–297., „*Algonkin Languages of California: a Reply*” *American Anthropologist*, n. s., 17 (1915): 188–194., *Southern Paiute and Nahuatl, a Study in Uto-Aztekan, Pt. II*, *American Anthropologist*, n. s., 17 (1915): 98–120., *The Na-dene Languages, a Preliminary Report*, *American Anthropologist*, n. s., 17 (1915): 534–558., *Corrigenda to Father Morice’s Chasta Costa and the Dene Languages of the North*, *American Anthropologist*, n. s., 17 (1915): 765–773., *The Status of Washo*, *American Anthropologist*, n. s., 19 (1917): 449–450., *A Haida Kinship Term among the Tsimshian*, *American Anthropologist*, n. s., 23 (1921): 233–234., *Personal Names among the Sarcee Indians*, *American Anthropologist*, n. s., 26 (1924): 108–119.

¹⁰⁸ *A Freudian Half-Holiday*, review of Sigmund FREUD, *Delusion and Dream*, *The Dial*, 63 (1917): 635–637, *Jean-Christophe, An Epic of Humanity*, review of Romain ROLLAND, *Jean Christophe*, *The Dial*, 62 (1917), 423–426., *Realism in Prose Fiction*, *The Dial*, 62 (1917), 503–506., *A Frigid Introduction to Strauss*, review of Henry T. FINCK, *Richard Strauss, the Man and His Works*, *The Dial*, 62 (1917), 584–586., *The Twilight of Rhyme*, *The Dial*, 63 (1917), 98–100., *Psychoanalysis as a Pathfinder*, review of Oskar PFISTER, *The Psychoanalytic Method*, *The Dial*, 63 (1917), 267–269., *Sancho Panza on His Island*, review of G. K. CHESTERTON, *Utopias of Usurers and Other*, *The Dial*, 64 (1918), 25–27., *God as Visible Personality*, review of Samuel BUTLER, *God the Known and God the Unknown*, *The Dial*, 64 (1918), 192–194., *A University Survey of Religions*, review of James A. MONTGOMERY, ed., *Religions of the Past and Present* (Faculty Lectures, University of Pennsylvania), *The Dial*, 65 (1918), 14–16., *Civilization and Culture*, *The Dial*, 67 (1919), 233–236., *Primitive Humanity and Anthropology*, review of R. H. LOWIE,

Jómagam Sapirnak két, 1917-ben a *The Dial* című folyóiratban, saját versesekötetével egyidőben megjelent irodalomelméleti tárgyú esszéjére hívnám fel a figyelmet, egyik a rím változó szerepéről, *The twilight of rhyme* (A rím alkonya),¹⁰⁹ a másik a realista elbeszélés nézőpontrendszeréről szól, *Realism in prose fiction* (Realizmus a prózai-rodalomban),¹¹⁰ mivel mindkét elméleti fejtegetés alapkérdése szorosan kapcsolódik Kosztolányi hasonló témájú és szemléletű írásaihoz. Sapirhoz hasonlóan Kosztolányi az egyéniség kifejezésének nehézségét a kész forma hagyományozódására vezette vissza.¹¹¹

Kosztolányi modern köteszettanának alapelve a „csinálj újat a régi-ből” jelígeben összegezhető. Sapir ezzel összhangban azt hirdeti fent említett irodalomelméleti eszmefuttatásaiban, hogy a művésznek meg kell találnia az egyensúlyt az egyéni, alkotó szellemű, élénk képzeletű kifejezés, és a rendelkezésre álló kulturális és nyelvi formák között, máskülönben – érvel szenvedélyesen az amerikai nyelvész – teherre válik az önkifejezésért folytatott „zsarnoki” küzdelem.¹¹² Az egyének kifejezhetik és kibontakoztathatják önmagukat a kultúrájuk által kialakított formákban is. Sapir a kultúrát valójában egyfajta *nyelvi*

Primitive Society, *The Dial*, 69 (1920), 528–533., *The Mythology of All Races*, review of *The Mythology of All Races*, Vols. 3, 11, 12, in *The Dial*, 71 (1921), 107–111., Review (unsigned) of George SAINTSBURY, *A Letter Book*, *The Dial*, 73 (1922), 235., Review of Gilbert MURRAY, *Tradition and Progress*, in *The Dial*, 73 (1922), 235., Review (unsigned) of Selma LAGERLÖF, *The Outcast*, *The Dial*, 73 (1922), 354., Review of Edgar LEE MASTERS, *Children of the Market Place*, *The Dial*, 73 (1922), 457., *A Symposium of the Exotic*, review of E. C. PARSONS, ed., *American Indian Life*, *The Dial*, 73 (1922), 568–571., *Mr. Housman's Last Poems*, review of A. E. HOUSMAN, *Last Poems*, *The Dial*, 75 (1923), 188–191., *A Summary Report of Field Work among the Hupa*, Summer of 1927, *American Anthropologist*, n. s., 30 (1928), 359–361.

¹⁰⁹ *Dial*, 1917. 63. évf. augusztus 16., 98–101.

¹¹⁰ *Dial* 63. évf. november 22., 503–506.

¹¹¹ Az irodalom és az antropológia kapcsolatát Sapir munkáiban elemezve Richard Handler mindkét írásra példaként hivatkozik. Richard HANDLER, *The Dainty and the Hungry Man: Literature and Anthropology in the Work of Edward Sapir = Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, *History of Anthropology*, Vol. 1, ed. G. W. STOCKING, 1984, 208–231.

¹¹² Edward SAPIR, *The twilight of rhyme* [A rím alkonya], *The Dial*, 63. évf., 1917. augusztus 16., 98–101.

műalkotásként mutatja be, s ez teljesen megegyezik Kosztolányi felfogásával: „Hidd el, sír bennem a lélek, mikor régi íróinkat lapozgatom. Micsoda finomságokat, shakespeare-i mélységeket zenget meg a maga ősi, gyökeres nyelvén Pázmány, Mikes vagy Kármán. A mai lélekelemző író tátott szájjal bámulhat rájuk. Mit tudom én, hogy ők maguk érdekelnek-e, hogy ők maguk voltak-e ilyen tehetségesek vagy csak nyelvük? Ez a kettő szétbogozhatatlan egység.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 111.)

Sapir prózaelméleti kérdéseket tárgyaló másik esszéje a valóság elvét követő realista elbeszélés nézőpontválasztásának a jelentőségét mérlegeli. A történeten kívül- és felülálló narrátor képviseli az egyik végletet, az „objektív” elbeszélőt, aki képes teljes áttekintést adni az elbeszélte világról, az ellentétes pólust pedig az egyes szám első személyű szereplői hang és nézőpont képezi. Sapir egy harmadik eljárást javasol, amely összetettebb képet alkot a bemutatásra váró valóság alrendszeiről: egy történetet több oldalról kell elmesélni, váltogatva a nézőpontokat. Ebben a „perspektivizmusban” a kultúrák közötti különbségekről alkotott nézetének központi gondolata fejeződik ki: „megérteni [...] az emberi interakciót többféle »belső« nézőpontból.”¹¹³ A kultúra helyszínét a „személyközi kapcsolatok” (interpersonal relations) képezik. Kosztolányi regényeinek megkülönböztető vonása, hogy nem egyesíti valamely középponti távlatnak alárendelve a szereplői és elbeszélői szövegeket, többféle belső nézőpont és hang egymást értelmező kölcsönhatásában bontakoznak ki a „személyközi kapcsolatok.” A nyelvművészet szépségéről folytatott dialógusban fogalmazza meg Kosztolányi, hogy a valódi regényíró minden személyes érzelmét, érintettségét a mű nyelvi megvalósításának rendeli alá: „Az író lelke [...] megalkotottsága s a gyakorlat folytán úgy rendeződött be, hogy mindent a megírás és megírhatóság szempontjából fogjon fel. Az ily léleknek az érzés pusztán egy nézőpont, melybe

¹¹³ „understanding human interaction from multiple »inner« points of view”, *Realism in prose fiction*, [Realizmus a prózairodalomban], Dial 63. évf. november 22., 503–506.

hidegen helyezkedhetik be, anélkül hogy forró közelsége csak érintené is.” (A szépségről és a művészetről, Magyar Szemle, 1906. július 12., *Nyelv és lélek*, 271.) Talán ezzel az írói nyelvszemlélettel függhet össze, hogy Kosztolányi regényeiben *a narrátor hangjának* – Jean-Luc Nancyval szólva – *nincs rejtett arca*.

Sapir a fenti két irodalomelméleti esszé mellett két pszichoa-nalízisről szóló rövid írást is közzétett a lapban 1917-ben. A folyóirat 1918-ban Sapirtól nemcsak eszmefuttatást, *Sancho Panza on his island*, (Sancho Panza a szigetén), de *Reproof* (Újratöltés) címmel verset is közöl. A lírai szöveg futó számbavétele tanulsággal szolgálhat Kosztolányi költői alkotásmódjára nézve.

Reproof

E'en as the mole blinks at the sun and makes
In the dank earth his starless heaven, black
And furrowed with a hundred roots that track
Out downward ways and outward, and mistakes
The gleamless paths for light, and shrewdly
breaks

New burrows in his endless realm, and back
And forth disports himself with never lack
Of proud to-do; so dost thou blink the aches

And ecstasies of living in the light
Of sorrowing and gladsome day, thou weak
Vainglorious soul of me, and in a night

Of endless, brooding self-pursuit dost seek
To build thyself a heaven dead to sight?
And can to thee no stranger's music speak

Hang és kép feszültsége fokozza a lenti és fenti, a nyitott és a zárt, az anyagi és a szellemi szférák ellentétét, amely a nap felé pislogó vakond és a végtelenbe merengő lírai alany, a föld alatti csillagtalan, sötét menny és a napfény káprázatából épített, „halott ég” látomásában ölt testet. Erre a szövegfelépítésre és távlat szerkezetre emlékeztet a *Hajnali részegség* szcenikája.

Sapir nyelvelméletének a leginkább egységes és rendszeres kifejtése a *Language. An Introduction to the Study of Speech* című könyvében található, mely évtizedeken át nagy hatást gyakorolt a nyelvtudomány további alakulástörténetére, s több kérdésben – mint a nyelvek és kultúrák viszonylagossága, szemléletüknek és gondolkodásmódjuknak a különbsége – megerősítést vagy ösztönzést adhatott Kosztolányi fel fogásának megszilárdulásához.

Kosztolányi elvi kiindulópontja szerint a nyelv nem észszerű, elsősorban lélektani folyamatok határozzák meg működését. Sapir a nyelvre olyan médiumként tekint, amely pszichikai felhasználások egész sorát képes működtetni: „A nyelv áramlása nemcsak párhuzamos a tudat belső tartalmának áramlásával, hanem különböző szinteken párhuzamba állítható vele.”¹¹⁴ Kosztolányi ismételten hangsúlyozza, hogy a nyelv nem befejezett, folyton változik, nem lehet „véglegezni.” Összezseng ez az alapelv Sapir alábbi tételével: „a nyelvnek csak a külső formája állandó; belső jelentése, pszichikai értéke vagy intenzitása szabadon változik a figyelem vagy az elme szelektív érdeklődésének függvényében.”¹¹⁵ Sapir nem fogadja el a nyelv olyan kiterjesztett meghatározását, amely a szokványos közbeszólást (oh! ah!) az önkéntelen fájdalomkiáltással azonosítja. Az indulatszavakat

¹¹⁴ „Its flow not only parallels that of the inner content of consciousness, but parallels it on different levels. *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York, Harcourt, Brace, 1921., A könyv elektronikus formátumban: [https://www.ugr.es/~fmanjon/Sapir, %20Edward%20-%20Language,%20An%20Introduction%20to%20the%20Study%20of%20Speech.pdf](https://www.ugr.es/~fmanjon/Sapir,%20Edward%20-%20Language,%20An%20Introduction%20to%20the%20Study%20of%20Speech.pdf))

¹¹⁵ „Thus the outward form only of language is constant; its inner meaning, its psychic value or intensity, varies freely with attention or the selective interest of the mind”. *Uo.*

azonban – Kosztolányihoz hasonlóan – a beszéd szerves részének tekinti, a nyelv természeti előképének. „Az első vers magva – írja Kosztolányi – egy indulatszó lehetett, mely a belső világra vonatkozott: „Jaj!”. (*Ábécé a hangról és szavalásról*, Új Idők, 1928. február 26., *Nyelv és lélek*, 438.) Sapir az indián nyelvek tanulmányozásából vonja le azt a következtetést, hogy a beszéd elemeinek vagy „formális apparátusának” az elhanyagolhatónál kisebb hányada származhat onomatopoeitikus forrásból: „a Mackenzie folyó menti athabaskan törzsek olyan nyelveket beszélnek, amelyekben az ilyen szavak szinte vagy teljesen hiányoznak, míg az olyan kifinomult nyelvekben, mint az angol és a német, elég szabadon használják őket.”¹¹⁶ Kosztolányi a nyelv eredetére vonatkozó nézetek számbavételekor az egyik ismert felfogás képviselőiről szólva megemlíti, hogy vannak, akik „azt a hitet vallják, hogy a szavak az indulat hevében, vad kiáltásokból támadtak, s ezekből az indulatszavakból fejlődtek volna tovább vagy hangutánzás útján jöttek volna létre”, de nem teszi le a garast e magyarázat mellé. (*Nyelv és lélek*, Pesti Hírlap, 1931. december 25., *Nyelv és lélek*, 126.) Vélhetőleg azért nem tudott azonosulni ezzel a felfogással, mivel nem korlátozta a nyelv lényegi természetét az utánzásra, ahogy Sapir sem. Az Athabaskan törzs példája „mutatja, hogy a beszéd [...] mennyire nem foglalkozik a dolgok pusztá utánzásával.”¹¹⁷ Kosztolányi képzeletében felrémlik az a lehetőség, hogy a ragok hangokat utánóznak, de ezt a feltevést végül elveti, mindazonáltal nyelvünk „nemes zenei érzékenységét” dicsérve ünnepli a hangzóilleszkedést: „magas hangú szókhoz csak magas hangú, mély hangú szókhoz csak mély hangú ragokat illeszthetünk. [...] a francia is él vele, más módon. Ma fille-t emleget, aztán mon autre fille-t. Ebből látni, hogy a szép hangzás kedvéért a birtokos névmás olykor még a leányt is fiúsítja. Én szerettem a lélek e bájos következetlenségét.” (*Nyelvünk ügye, Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz*, Pesti Hírlap, 1934. március 11., *Nyelv*

¹¹⁶ Uo.

¹¹⁷ „shows how little [...] speech is concerned with the mere imitation of things.” Uo.

és lélek, 224.) A beszéd tanulmányozásának bevezetésében Sapir nem foglalkozik a beszédszervek kialakulásával és működésével, a beszédben részt vevő olyan motoros folyamatokkal, mint a gégeben lévő hangszalagok mozgása, a magánhangzók kiejtéséhez szükséges nyelvmozgások, bizonyos mássalhangzók artikulálásához szükséges ajakmozgások. Kosztolányi ellenben érdeklődött a nyelv fiziológiai működésének természete iránt is.

Sapirnak a nyelv mibenlétére vonatkozó kérdése így szól: „út vagy barázda” (road or groove)? A nyelvtudós azt a felfogást képviseli, mely szerint a nyelv eredetileg a fogalmi síknál alacsonyabb rendeltetésű eszköz, és a gondolkodás a tartalom kifinomult értelmezéseként keletkezik. Más szóval, „a termék együtt növekszik az eszközzel, és a gondolkodás a maga keletkezésében és mindennapi gyakorlatában nem képzelhető el beszéd nélkül.”¹¹⁸ Az *út* és a *barázda* metaforája *együtt*, Heideggernek a *Levél a humanizmusról* című szövegében jelenik meg 1947-ben,¹¹⁹ valamint a nyelv és a lét viszonyát elemző *Az út a nyelvhez* című, kései (1950–1959) szövegeket közreadó művében fordul elő rendszeresen.¹²⁰ A nyelvi létezés rajzolata a barázdához hasonlít: „A felvázolás/fel-törés (Auf-Riß) egy rajzolat vonásainak egésze, mely keresztülrója azt, ami a nyelvben felnyílt és szabad.”¹²¹ Az út-formula jelöli ki a nyelvről való elmélkedés mozgásterét: „Az itt használt fordulat »szóhoz juttatni« (zur Sprache bringen) most egészen szó szerint veendő. A lét magát megvilágítva közeleg a nyelvhez. A lét folyton úton van felé.”¹²² Sapir kérdése nyilvánvalóan nem a lét nyelvi meg-

¹¹⁸ „The product grows, in other words, with the instrument, and thought may be no more conceivable, in its genesis and daily practice, without speech.)

¹¹⁹ Martin HEIDEGGER, *Brief über den Humanismus* = Uő., *Wegmarken*, Klosterman, GA 9. 1976, 313–365.

¹²⁰ Martin HEIDEGGER *Gesamtausgabe I, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Band 12, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985.

¹²¹ Martin HEIDEGGER, *Az út a nyelvhez* = Uő., „költőien lakozik az ember”, Bp., Szeged, Twins/Pompeji, 1994, 235.

¹²² Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”* = Uő., „költőien lakozik az ember”, i. m., 167.

nyilatkozására irányul, de annyiban összekapcsolható a két szöveg-hely, hogy beszéd, mondás és gondolkodás kölcsönhatását tételezi a nyelvben: „A gondolkodás mondásával alig feltűnő barázdát szánt a nyelvbe.”¹²³ Kosztolányi azt vallotta, hogy a nyelvi forma azonos a gondolkodással, egységük megbonthatatlan: „így gondolkozik egy juhászasszony a pusztán, a nagyságos pusztán ilyenkor, nem körül-belül így, hanem szóról szóra így. Belső szavának kísérteties lekot-tázása ez. »Egész nap elült a sír mellett, estére bekaparta a homokot. Kis dombot rakott rá, s a dombra két kórót tűzött keresztformán.« Ez maga a csoda.” (*Móricz Zsigmond*, Nyugat, 1932. március 1., *Tükörfolyosó*, 416.) A kifejezésmód, a „mondottság hogyanja” („das Wie des Gesagtseins”) egybeesik a gondolkodással. Sapir ezzel össz-hangban szemléletes képletbe foglalja nyelv és gondolkodás egysé-gét: „a nyelv mint struktúra, belső felületén a gondolkodás formája” („language, as a structure, is on its inner face the mold of thought”). Kosztolányi az idegennyelv-tudás jótékony hatását dicsérve megál-lapítja, hogy „nemcsak a gondolkodás hat vissza a nyelvre, hanem a nyelvtudás is visszahat a gondolkodásra.” (*Kis Mezzofantik*, Pesti Hírlap, 1922. szeptember 17., *Nyelv és lélek*, 44.) Sapir számára sem nélkülözhető a nyelv a gondolkodásban: „A gondolkodás lehet egy természetes tartomány a beszéd mesterséges tartományától elkülö-nülve, de úgy tűnik, hogy a beszéd az egyetlen út, amelyet ismerünk, és amely hozzá vezet.”¹²⁴ Sapir nyelv és gondolkodás kölcsönhatásának az összetett folyamatát elemezve következtetéseit az alábbi tételben foglalja össze: „Az eszköz teszi lehetővé a terméket, a termék finomítja az eszközt” („The instrument makes possible the product, the product refines the instrument”).

Kosztolányi nyelvről szóló eszmefuttatásaiban ismételten leszö-gezi, hogy „A nyelv nem mindig következetes, nem mindig ésszerű.

¹²³ *Uo.*, 170.

¹²⁴ „Thought may be a natural domain apart from the artificial one of speech, but speech would seem to be the only road we know of that leads to it.” *Uo.*

Következetessége is inkább lélektani, mint értelmi.” (*Használati utasítás*, 1932., *Nyelv és lélek*, 156.) Ezzel összhangban állítja Sapir: „Sajnos, vagy szerencsére, egyetlen nyelv sem zsarnoki következetességű. Minden nyelvtan szivárog” (Unfortunately, or luckily, no language is tyrannically consistent. All grammars leak). Sapir sem feltételezi azt, hogy a nyelv teljes egészében az eszmei vagy kognitív szférában működik. Kibővíti a képet a tudat akarati vonatkozásaival, a parancsok, a vágyak, az érzelmek kifejezésével. Az amerikai nyelvész szerint nem minden logikátlan, ami „idegenszerű” a nyelvben, gyakran éppen az ismerős az, amelyet egy tágabb látószög furcsán kivételesnek mutat. A nyelv szabályait nem lehet a beszédben tisztán logikai szempontból megállapítani: „A mondat inkább történelmi és ésszerűtlen pszichológiai erők eredménye, mint az egyéniségükben világosan megragadott elemek logikai szintézise.”¹²⁵ Kosztolányi alapvető meggyőződése szerint „maga a nyelv sem ésszerű. Az a műszer, mellyel legfinomabb gondolatainkat közöljük, nem a logikán alapul, éppoly illogikus, mint a költészet vagy az álom.” (*Pajzán szóképek*, Pesti Hírlap, 1926. március 14., *Nyelv és lélek*, 61.) „Egyek vagyunk? Az egy a számtan és logika szerint – írja Kosztolányi – csak egy és nem kettő, nem több. De a nyelv bölcsebb, mint az ésszerűség. Az csak a lélektanra hallgat. Néha az egy-nek is van többesszáma. Ebben egyek vagyunk.” (*Ábécé a nyelvről és a lélekről*, Új Idők, 1927. december 18., *Nyelv és lélek*, 76.) Kosztolányi a kis nyelvek védelmére kelve követeli az élethez való jogukat, a soknyelvűséget zavaró tényezőnek tekintő francia nyelvész, Meillet egységesítő törekvéseivel szemben: „Hogy ez helyes-e vagy sem, azt nem merném eldönteni, mert csak eszemmel ítélném meg, a logikával, és a nyelv, mint minden, ami életjelenség, nem a logika, hanem a lélektan körébe és törvényeire tartozik.” (*A magyar nyelv helye a földgolyón*, Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz,

¹²⁵ „The sentence is the outgrowth of historical and of unreasoning psychological forces rather than of a logical synthesis of elements that have been clearly grasped in their individuality.” *Uo.*

a College de France tanárjához, Nyugat, 1930. július 16., *Nyelv és lélek*, 86.) A műkedvelő nyelvészek tévhitét bírálva szögezi le, a nyelvben hiábaló az észszerűség rendjét keresni: „Aki itt csak a logikát hajszolja, aki a látszólagos szabálytalanságokon megütközik, aki mindent egyformára szeretne faragni, az nem érti a nyelv velejét, s nem érti magát a szakszerű természet jelbeszédjét sem.” (*Nyelvünk ügye, Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz*, Pesti Hírlap, 1934. március 4., *Nyelv és lélek*, 221.)

Sapir, könyvének lezárásaként kitekint azokra a „primitívebb” szintekre, ahol a „nemzeti” eszmény egységesítő ereje nem érvényesül, hogy „megzavarja az általunk természetesnek nevezhető megoszlások áramlását” (to disturb the flow of what we might call natural distributions), itt könnyű kimutatni, hogy „a nyelv és a kultúra nem kapcsolódik szorosan egymáshoz. Teljesen független nyelvek egy kultúrában osztoznak, a szorosan rokon nyelvek – akár egyetlen nyelv is – különböző kultúrkörökhöz tartoznak. Erre számos kiváló példát találunk az őslakos Amerikában.”¹²⁶ Végkövetkeztetéseinek megfogalmazásában Sapir némileg meglepő módon nagyobb hangsúlyt helyez a nyelv, a faj és a kultúra megosztottságát szemléltető példákra, mint egységüknek a felmutatására: „A közös nyelv nem pecsételheti meg a végtelenségig a közös kultúrát, ha a kultúra földrajzi, politikai és gazdasági meghatározó tényezői már nem azonosak az egész területen. A nyelv, a faj és a kultúra nem feltétlenül függ össze.”¹²⁷ Sapir határozott különbséget tesz a nemzeti tulajdonságoknak a kultúra, illetve a nyelv alakításában betöltött szerepét illetően: „De ha elfogadjuk, hogy a temperamentumnak van bizonyos értéke a kultúra alakításában, bár nehéz megmondani, hogy pontosan hogyan, ebből nem következik, hogy ugyanilyen

¹²⁶ „language and culture are not intrinsically associated. Totally unrelated languages share in one culture, closely related languages – even a single language – belong to distinct culture spheres. There are many excellent examples in aboriginal America.” *Uo.*

¹²⁷ „A common language cannot indefinitely set the seal on a common culture when the geographical, political, and economic determinants of the culture are no longer the same throughout its area. Language, race, and culture are not necessarily correlated.” *Uo.*

értéke van a nyelv alakításában is. Lehetetlen kimutatni, hogy a nyelv formája a legcsekélyebb kapcsolatban állna a nemzeti temperamentummal. Változási iránya, sodrása kérlelhetetlenül a történelmi előzmények által kijelölt csatornán halad.”¹²⁸

Kosztolányit foglalkoztatta a kérdés, hogyan mutatkozik meg a nemzeti szellem a nyelvművészetben. A nemzetet nyelvi közösségként határozta meg. Kezdetről fogva mindvégig az irodalmi nyelv megkerülhetetlen nemzeti jellegét hangsúlyozta, s ez összhangban áll Gottfried Benn későbbi elgondolásával: „A szó a szellem fallosza, központi gyökerű. Ezáltal nemzeti gyökerű. A festmények, szobrok, szonáták, szimfóniák nemzetköziek – a költemények sohasem” (*Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. Dabei national verwurzelt. Bilder, Statuen, Sonaten, Symphonien sind international – Gedichte nie*).¹²⁹

Sapir a nyelvet a legerőteljesebb s legösszetettebb művészetnek tekinti, s kivételes jelentőségének felmagasztalásával zárja művét: „Minden, amit eddig a nyelvről láttunk, arra mutat, hogy a nyelv a legjelentősebb és legkolosszálisabb mű, amelyet az emberi szellem kifejlesztett – nem kevesebb, mint az összes közölhető tapasztalat kész kifejezési formája. Ezt a formát az egyén a végtelenségig variálhatja anélkül, hogy ez által elveszítené jellegzetes körvonalait; és állandóan átformálja magát, mint minden művészet. A nyelv a legmasszívabb és legátfogóbb művészet, amelyet ismerünk, a tudattalan nemzedékek hegyvidéki és névtelen műve.”¹³⁰ Edward Sapir, aki a nyelvészetet

¹²⁸ „But granted that temperament has a certain value for the shaping of culture, difficult though it be to say just how, it does not follow that it has the same value for the shaping of language. It is impossible to show that the form of a language has the slightest connection with national temperament. Its line of variation, its drift, runs inexorably in the channel ordained for it by its historic antecedents.” *Uo.*

¹²⁹ Gottfried BENN, *Essays, Reden, Vorträge, Gesammelte Werke in vier Bänden*, Hg. Dieter WELLERSHOFF, Wiesbaden, Limes, 1959, I, 510.

¹³⁰ „Everything that we have so far seen to be true of language points to the fact that it is the most significant and colossal work that the human spirit has evolved – nothing short of a finished form of expression for all communicable experience. This form may be endlessly varied by the individual without thereby losing its distinctive contours; and it

az antropológia egyik tudományágaként tanulmányozta, az 1920-as és 30-as években azt állította, hogy az emberek a világot elsősorban a nyelven keresztül érzékelik. Alaptétele szerint egy nyelvi struktúra beszédben betöltött funkciójának alapos leírása betekintést nyújthat az emberek észlelő és megismerő képességébe, és segíthet megmagyarázni a különböző kulturális háttérű népek eltérő viselkedését.

Benjamin Lee Whorf – a „nyelvi viszonylagosság” (Linguistic Relativity) tétele

Kosztolányi nyelvszemléletének lényeges eleme a kultúra és a nyelv szoros kapcsolatának tételezése. Edward Sapir hatására a Yale Egyetemen Benjamin Lee Whorf dolgozta ki a „nyelvi viszonylagosság” (Linguistic Relativity) elméletét, amely Whorf-i hipotézisként vagy Sapir–Whorf hipotézisként vált ismertté. Whorf azt állította, hogy a nyelv szerkezete hajlamos meghatározni az adott nyelv beszélőjének gondolkodásmódját. Ennél fogva a különböző nyelvek felépítése arra készteti a nyelvek beszélőit, hogy más-más szemszögből nézzék a világot. Kosztolányi számára ez az összefüggés alapvető jelentőségű volt, kiváltképp a fordíthatóság kérdésével kapcsolatban került elő időről-időre értekező irodalmában. Tudvalévő, hogy ezt a feltevést eredetileg a tizennyolcadik században Johann Gottfried von Herder és Wilhelm von Humboldt fogalmazta meg. E hipotézist a második világháborút megelőző időszakban Sapir, majd Whorf erősítette meg, és az utóbbi szemléletes megfogalmazása nyomán váltott ki jelentős érdeklődést, lényegében ennek köszönhetően vált szélesebb körben ismertté. Whorf az amerikai indián nyelvekkel kapcsolatos kutatásai és terepmunkái alapján jutott arra a felismerésre, hogy az emberek időről és pontosságról alkotott véleményét befolyásolhatják a nyelvükben

is constantly reshaping itself as is all art. Language is the most massive and inclusive art we know, a mountainous and anonymous work of unconscious generations.” *Uo.*

előforduló verbális igeidők. Ebből kiindulva vonta le azt a következtetést, hogy az időre vonatkozó elképzelések megfogalmazása egy adott nyelvtantól függően különbözik. Nevezetesen azt állította, hogy az angol nyelv igeidői az idő három részből álló felosztásához vezetnek (múlt, jelen, jövő), míg a hopi igeidők két részből álló felosztást tesznek lehetővé (megnyilvánult [múlt és jelen] és megnyilvánuló [jövő]). Whorf elméleti tétele szerint a különböző nyelvek szerkezete arra készteti a nyelvek beszélőit, hogy különböző módon tekintsenek a világra. Kosztolányi az egyik nyelvhelyességi kérdésről kialakult vita zárszavában reflektál az igeidőket másként kifejező indián nyelvekre. (*Zárszó egy vitához, Felelet Nékám Lajos dr. egyetemi tanárnak*, Pesti Hírlap, 1934. április 14., *Nyelv és lélek*, 230.)

Whorf feltevése szerint a nyelv befolyásolja a gondolkodást és a valóság érzékelését, mely tétel „nyelvi viszonylagosság” (Linguistic Relativity) néven vált ismertté. Kosztolányi Whorf érdeklődésével teljes összhangban figyelte arra, hogy a különböző nyelvek miként vezetnek az észlelésben, és a lelki műveletek kifejezésében megmutatókozó különbségekhez.

Whorf fontosabb tanulmányainak 1956-os újrakiadása óta azt a tézist, miszerint a nyelv meghatározza az észlelést és a gondolkodást, Whorf-hipotézisként, illetve a nyelvi relativitás elméleteként ismerik.¹³¹ Az ember nyelvi világban él, valóságról alkotott képe nagymértékben öntudatlanul nyelvi szokásokra épül. A nyelvek „beszédmódokat” (fashion of speaking),¹³² „háttérrendszereket” foglalnak magukba, amelyek a gondolat és a tapasztalat kifejezésére szolgáló előírásokból állnak.¹³³ Az anyanyelv használója jellegzetes „fogalmi rendszere” által alakítja ki viszonyát és nézetét a világról. A valóság „benyomások kaleidoszkópszerű áramlásából” (kaleidoscopic flux of impressions) áll. Az észleletnek mondott „tények” (facts) a nyelv függvényei,

¹³¹ *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, szerk., bev. John B. CARROLL, előszó Stuart CHASE, New York, John Wiley & Sons, Inc., 1956, 278.

¹³² *Uo.*, 158.

¹³³ *Uo.*, 212, 247.

melyen kifejezik őket. A „háttér” olyan alrendszer, amelyet „minták” (patterns) alkotnak. Whorf nagy horderejű tétele szerint a különböző nyelvek eltérő kognitív rendszereket tartalmaznak, s ez kétségesse teszi a fordítás lehetőségét egyik nyelvről a másikra. Lényegében ezt a felfogást képviselte Kosztolányi is, midőn a fordíthatóság határaitól megannyi változatban kifejtette markáns véleményét. Megfigyelése szerint magyarul írt értekezésének német fordítása negyed résszel hosszabb: „amit magyarul egy szóval kimondhatunk, például »beláthatjuk«, németül csak négy szóval fejezhetjük ki: »wir können es einsehen«.” (*Nyelvünk ügye, Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz, Pesti Hírlap, 1934. március 18., Nyelv és lélek, 226.*) Kosztolányi mintha Whorf tételét visszhangozná: a háttérben álló nyelvi rendszer meghatározza a kapcsolódó fogalmi rendszert és világnézetet. Uralkodó kategóriáink a nyelv „teremtényei”¹³⁴, melyek gondolatainkat „íránnyítják.”¹³⁵ A valóság benyomások kaleidoszkópszerű áramlásából áll, akárcsak a nyelv, állandó mozgás. Ez az „áramlás”¹³⁶ szembetűnően hasonlít William James „tudatfolyamára” (stream of consciousness), amellyel legalább Babits közvetítésével Kosztolányi korán megismerkedhetett, hiszen a költőtárs költészettanára az amerikai pszichológus elmélete nagy hatást gyakorolt.¹³⁷ Kosztolányi és Babits levelezéséből jól ismert, milyen szoros baráti kapcsolat alakult ki köztük, mindketten az elavultnak tekintett hazai költészet megújítását tekintették feladatuknak, s rendszeresen megosztották egymás között szellemi tapasztalataikat: „Beszámoltunk egymásnak a fiatalság minden lelki forrongásáról és élményéről. Elsősorban az irodalmi élményekről, amelyek e korban mindkettőnk számára döntők voltak. Olvasmányainkat rendszeren kicseréltük, leveleinkhez könyvcsomagot mellékelve,

¹³⁴ *Uo.*, 62.

¹³⁵ *Uo.*, 252.

¹³⁶ *Uo.*, 213.

¹³⁷ William JAMES, *The Principles of Psychology, in two volumes*, New York, Henry Holt and Company, 1890.

s a legközelebbi levélben beszámoltunk az olvasottak hatásáról.”¹³⁸ Babits Mihály Kosztolányi Dezsőhöz 1904. nov. 17-én, Budapesten írt levelében „*Három pszichológiai könyv*”-ről tesz említést, szerző és cím megnevezése nélkül, de iránymutató lehet, hogy e levélnél néhány hónappal később keletkezett önéletrajzában név szerint is megemlékezik William James ihlető hatásáról: „A kedves Hume vezetett a pszichológiához; sőt támogattak ebben gyerekkorom óta táplált pozitív hajlamaim s azon meggyőződése, hogy szaktárgyamat, a philológiát csakis a minden tudományok alapjának: a psychologianak az eddiginél nagyobb mértékű és exaktább felhasználása révén lehet a jövőben tovább fejleszteni. Kevesebb időt fordítva azonban a német, Wundt-féle irányra, inkább a francia és legkivált az amerikai modern lélektan törekedtem megismerni; nagy lelkesedéssel olvastam Jameset, és jelenleg dr. Pauler Ákos egyet, magántanár úr megbízásából amerikai pszichológiai folyóiratokat ismertetek.”¹³⁹

Bár Whorf nem tett különbséget hipotézisének különböző megfogalmazásai között, a tudósok az óta a „nyelvi viszonylagosság” (Linguistic Relativity) „erős” és „gyenge” változatairól beszélnek, annak a feltételezésnek a függvényében, hogy a nyelv mekkora hatást gyakorol az észlelésre. Az erős hipotézis szerint a nyelv határozza meg a beszélő világról alkotott képét, míg a hipotézis gyenge változata egyszerűen azt állítja, hogy a nyelv bizonyos mértékben befolyásolja az észlelést. Az előbbi lehetővé teszi a fordítást és a kölcsönös megértést eltérő nyelvek között, míg az utóbbi azt sugallja, hogy a fordítás bizonyos tekintetben lehetetlen. *Kosztolányi nyelvszemléletéhez az erős Whorf-i hipotézis állt közelebb.*

Kitekintésként megemlíthető, hogy a kortárs irodalomelméletben jelen van a „nyelvi viszonylagosság” (Linguistic Relativity) „gyenge” változata is: „a nyelv olyan meglepetéseket és látószögeket tár fel, amelyek meghökkentőek számunkra. A kreativitás nem valami kívülről

¹³⁸ Kosztolányi Dezső levelei Babits Mihályhoz, Nyugat, 1936, 12. szám, 402–417.

¹³⁹ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, s. a. r. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1959, 257.

jövő dolog, amit a költő a nyelvbe hoz, hanem egy kettős olvasás függvénye – a világ rejtett vagy észrevétlen mintázata a nyelv mélyéről kerül elő.”¹⁴⁰

¹⁴⁰ „a language yields up surprises and angles that amaze us. Creativity is not something from outside that a poet brings to language, but is a function of a double sort of reading – a hidden or unnoticed pattern in the world is brought forth from deeps of language.” Gary SNYDER, *Language goes Two Ways*, Kyoto Journal, November 5, 2011.

ANTROPOÉTIKA

Antropológiai differencia

A remekművek sorát létrehozó és értelmező író az *érzékelés észleléséről* tett megfigyeléseivel két területet kapcsol össze: az antropológiát és a poétikát. Az *antropoétika* itt bevezetett fogalma azt hivatott kifejezni, hogy az irodalmi műalkotás nyelv- és szubjektum szemlélete elválaszthatatlan az emberi jelleg értelmezésétől. A nyelv titokzatos valóság, amelyben legmélyebb ember voltunk tárul fel. (*Gép és csoda*, Pesti Hírlap, 1933. április 30., *Nyelv és lélek*, 194.) Mi képezi az antropoétika tartalmát? A nyelvi műalkotásban megjelenő emberi természet genealógiája: az emberkép irodalmi változatainak elemzése a szellem, a lélek, és a test egységének alapkonzitúciójából kiindulva. Az én nyelvileg megalkotott, a szubjektum teremtett. E meghatározás minden bizonnyal magán viseli Helmuth Plessner ösztönzésének nyomait. Plessner emberképének biopoétikai összefüggései korai művében rajzolódnak ki.¹⁴¹ Az antropoétika horizontján a cselekedetek indítékainak visszavezetése az emberi természetre az elbeszélő tevékenységében a történetmondás modalitásaként jelenik meg. Az antropoétika magába foglalja az emberi lény lényegéről alkotott jellegadó irodalmi elképzeléseket, mindazokat a poétikailag megformált emberképeket, amelyek egy adott időszakban, a történelem irodalmi valóságában együtt léteznek. Kosztolányi regényeinek kivételesen összetett nézőpontrendszere és szólamtagolása a nyelvben létező ember végtelen interpretációjának eszméje jegyében – Helmut

¹⁴¹ Helmuth PLESSNER, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin–Leipzig, 1928. = *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, IV: *Die Stufen des Organischen und der Mensch, Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), 2003, 456.

Plessner kifejezéséhez folyamodva – „távlatok szimfóniájaként” (als eine Symphonie von Ausblicken) jelenik meg.¹⁴² Az ember „kifürkészhetetlensége” (Unergründlichkeit) a conditio humana meghatározó vonása.¹⁴³ „Mert az idegen a saját, az ismerős és a titok a másokban mint másokban [...] a háttorzongató” – írja Plessner, Kosztolányi állandósult tömör személyiségmeghatározásának, az „ismerős idegen”-nek megfelelő értelemben.¹⁴⁴ Nyelv- és személyiségfelfogása ezen a ponton megerősítést kapott Nietzschétől is, akit Kosztolányi fiatalon, szenvedélyes olvasással fedezett fel, s kitartóan követett az ember mibenlétének meghatározásában: „Mindenki a legtávolabb van önmagától” (Jeder ist sich selbst der Fernste).¹⁴⁵

A „nyitott immanencia” (offenen Immanenz) léthelyzetében az ember kifürkészhetetlensége, az élet felfoghatatlansága tárul fel, amennyiben vállalja a meghatározatlanság viszonyát önmagához. Minden emberi helyzetet a saját és az idegen, az otthonos és az ismeretlen viszony szabályoz a maga eldönthetetlenségében.

Képesek vagyunk-e kívül helyezni magunkat az emberi létfeltetelek körén, tudunk-e érintkezni egyenrangú társként a biológiai

¹⁴² Helmuth PLESSNER, *Macht Und Menschliche Natur = Gesammelte Schriften in zehn Bänden, V, Frühe philosophische Schriften, 1*, Suhrkamp Verlag, 2003, 150.

¹⁴³ „Mit dem Prinzip, die Unergründlichkeit für das Wissen verbindlich zu nehmen, treten die ersten Umriss der menschlichen Lebenssituation ins Licht. Der Mensch – in dieser Allgemeinheit auf das Menschliche hin gewagt, und ein Wagnis bleibt jede ihn in seinem formalen Charakter bestimmende Aussage – steht als Macht notwendig im Kampf um sie, d. h. in dem Gegensatz von Vertrautheit und Fremdheit, von Fremd und Feind.” Helmuth PLESSNER, *Macht Und Menschliche Natur = Gesammelte Schriften in zehn Bänden, V, Frühe philosophische Schriften, 1*, Suhrkamp Verlag, 2003, 191.

¹⁴⁴ „Denn das Fremde ist das Eigene, Vertraute und Heimliche im Anderen und als das Andere und darum [...] das Unheimliche. Wenn die Formulierung erlaubt ist: Der Mensch sieht »sich« nicht nur in seinem Hier, sondern auch im Dort des Anderen. Die Sphäre der Vertrautheit ist also nicht von »Natur« begrenzt und erstreckt sich (gleichsam außergeschichtlich) bis zu einer gewissen Grenze, sondern sie ist offen und erschließt ihm dadurch die Unheimlichkeit des Anderen in der unbegreiflichen Verschränkung des Eigenen mit dem Anderen. Von dieser Unheimlichkeit und Fremdheit kommt der Mensch nicht einmal durch die Humanitätskonzeption los. Uo.

¹⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral = Uö., Werke in drei Bänden*, München 1954, II, 763.

vegetációval? Készek vagyunk-e meghallani az állatok beszédét? Alkalmas-e nyelvünk nem-emberi érzelmek, szándékok közvetítésére, megértésére? Kosztolányi értekező irodalmának biopoétikai horizontján megjelennek az antropológiai differencia legfontosabb kérdései. Az ember a természet ura, alávetettje, elszenvedője, vagy személytelen médiuma az elmúlás és keletkezés egyetemes törvényének? Teremtő, teremtetten, vagy teremtmény? Az ember mint az írott természet alkotója teremtő, a nyelvvel együttműködve létesített világban teremtetten, ösztöneivel, biológiai meghatározottságaival tusakodva teremtmény. Ez a reláció bonyolódik, ha a természet művészi ösztönével, s a nyelv eredendő metaforikus természetével egészül ki, hiszen, ahogy láthattuk, mindkét Nietzschehez köthető gondolat erőteljesen jelen van Kosztolányi irodalomszemléletében. Az ember képes-e a természet viszonylatában rálátni saját helyzetére? Nagy Lajos *Vidám természetrajzáról* szólva Kosztolányi az állati nézőpont és hang megalkotására tett kísérlet jelentőségét hangsúlyozza az emberi önmegértés megnyitása szempontjából. (Nagy Lajos, Nyugat, 1922. április 1., *Tükörfolyosó*, 487.) Jóllehet, a műnyelvet, az emlékezet nélküli eszperantót kudarc-ként értékeli, az emberin túli nyelv megteremtésére irányuló kísérletet ígéretes lehetőségként tartja számon. (*Halhatatlanságunk*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 201.) A műnyelvnek nincs emlékezete, hiányoznak belőle az emberi szellem és érzelm „nyűtt” szavai. Tudvalévő, hogy a „nyűtt” metafora Derrida kifejezése. Nála a nyűtt az eredeti értelem előrehaladó kopását jelenti, ami szemantikai veszteséggel jár.¹⁴⁶ Kosztolányinál ezzel szemben az élet jelenlétére

¹⁴⁶ Derrida a nyűttséget a pénz kopásához hasonlítja, s megerősítésként Nietzsche-re hivatkozik. A nevezetes szöveghely így hangzik: „Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át-meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűntek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket (die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind), képüket (Bild) veszített pénzürmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem

utal. A szó eleven használata szakadatlan feltöltődést, s nem kimerülést eredményez. Az *elhasznált szó tehát nem lefokozott metafora*, ahogy Hegel, Nietzsche vagy Derrida érti, hanem sajátta tett, meghitt viszonyt fejez ki.

Az antropológiai differencia médiumává a művészet válik Kosztolányi értekező irodalmában. Láthattuk, hogy a *homo moralis* és a *homo aestheticus* viszonyának szerkezete kiasztikus, egyik fogalom a másiknak lehetőségi feltétele. Kosztolányi nyelvközpontú felfogása nem tagozódik be az „esztétikai gépezet” (Agamben) által uralt rendbe. Az apollói és a dionüszoszi kultúra megkülönböztetése a lét esztétizálásának terméke a tragédia szellemét a zenéből eredeztető Nietzsche elgondolása szerint. A művészet a látszatot látszatnak veszi, esztétikai jelenséggként igazolva szabadítja ki a létet a látszatok körforgásából. Az „esztétikai gépezet” a metafizika hajnalán felnyitja az emberi lét erkölcsi dimenzióját, amely újra létesíti a látszatok logikája szerint a művészetben belül az esztétikai és morális megkülönböztetését, ennek felel meg a művészet a művészetért, a *l’art pour l’art*, a *poésie pure*, illetve az elkötelezett, a társadalom javítását szolgáló, tanító célzatú irodalom ellentéte. Kosztolányi felfogása ettől a mintázattól eltér, amennyiben nem újra létesíti, hanem lebontja a kételemű szembeállításokat előíró struktúrát. Az „esztétikai gépezet” fent alkalmazott fogalma kapcsolódik Giorgio Agamben elgondolásához, de nem követi azt.¹⁴⁷ A *homo aestheticus* elképzelése felől kétségesnek látszik a zōē és a bíos Agamben-féle különválasztása, mivel olyan gyökerekre utal, amelyben a bios, a művészet által formált élet nincs kizárva a természeti életből (zōē). Kosztolányi feltételezése szerint az ember eredendően nem lehetett csak és kizárólag *puszta élet*. Az antik hagyomány sem választja szét olyan élesen az emberi lét

csengő pénzdarabok.” NIETZSCHE, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Bp., Athenaeum, 1992, I.3, 7.

¹⁴⁷ Agamben antropológiai gépezet fogalmának alapos elemzését a hazai szakirodalomban lásd: BALOGH Gergő, *Identitás és differencia között: Állat az irodalomban: Kosztolányi Dezső kutyája*, Studia Litteraria, 2018/1–2. sz. 219–239.

kétféle dimenzióját, mint az olasz filozófus, ahogy erre Derrida rámutat Agamben-kritikájában.¹⁴⁸ Másfelől a természeti élet (*zoé*) jelen van a megformált emberi (*bios*) életen belül, elsősorban mint ösztön, amelytől nem tud elkülönülni, ahogy a testi létől sem, jóllehet, az emberit úgy állítja elő, hogy szakadatlanul megkülönbözteti magát az animális élettől. A kísérleti orvostudomány, a szociáldarwinizmus, és az örökléstan alkalmazásának tanulságai a naturalista irodalomban, továbbá a személyiség-rétegzettség Freudhoz köthető elgondolása s annak korabeli recepciója, nagy vonalakban *ebben a szellemi térben képződik meg a biopoétikának az a történeti látószöge, mely Kosztolányi számára az adott módon engedte elképzelni az élet különböző formáit, s elrendezni a köztük létesülő viszonyokat.*

Kosztolányi írásainak visszatérő témája az ember, a természet, az állatok, a gép és a nyelv kapcsolata. Tudatában volt az alapvető ellentmondásnak: minden elhatárolás, megkülönböztetés végső soron arról szól, hogy az emberi tapasztalat szerint mire képesek az állatok. Az *Aranyország* vezető elemzési szempontja – jelen kötetben később – az állati és az emberi létforma összehasonlítása lesz.

Önészlelésre nem képesek az állatok, az ember ellenben igen, mivel van szelleme (*pneuma*) és lelke (*pszüché*), ezért tudatában van léte végességének. A szellem, a lélek és a nyelv viszonya Kosztolányi értekező irodalmában szövevényes kérdések sorát veti fel. A szellem olyan mozgást végez, amely nem észlelhető a fizikai környezet viszonylatában. A nyelv a médiuma az elmében és a lélekben zajló eseményeknek. Az embernek van világa, tud róla, ahogy léte végességéről is, amiről az állatok nem tudhatnak, mert nem érzékelhető, ahogy maga a környezet sem, ezért – Heidegger szerint – csak „környűrűjük” („Umring”) van, „környező világuk” („Umwelt”) nem lehet. Heidegger a szellemről (talán) azt tételezi, hogy gonosz – fejtegeti

¹⁴⁸ Jacques DERRIDA, *The Beast and the Sovereign, I*, ford. Geoffrey BENNINGTON, szerk. Michel LASSE, Marie-Luise MALLET, Ginette MICHAUD, Chicago–London, The University of Chicago Press, 2009, 326–327, itt 316.

Derrida –, ellenben az állat, mivel nincs szelleme, rosszakaratú cselekvésre sem képes.

A racionalitás az emberi szellem sajátja, ugyanakkor – Kosztolányi számára – a nyelv nem észszerű. Az irodalmi műalkotásban létesített élet – természeténél fogva – nyelvi létező. Az ember megértően tekint nyelvhez viszonyuló létéhez. A jelenvaló lét nyelvre hangolt. Az ember képzelete sokszoros poétikai közvetítés által alakított az irodalmi olvasásban. A szövegközötti kapcsolatok hálózata, az alakteremtés, a jellemábrázolás hagyományai és kifejezőkészletei együttesen alkotják – mintegy *második természetként* – az ember poétikai médiumait az irodalomban. A nyelvművészet nemcsak újra alkotja az emberi fogalmát, de a szerves életnél felfokozottabb világot képes teremteni, s ezáltal arra készíti az olvasót, hogy megkísérelje önmagát más létformák vonatkozásában is elgondolni. Vajon mit tudhatunk a kertben lengedező virágok tűnődéséről? Kosztolányi az ember természeti létformájának viszonylagos értékét a marslakók nézőpontjából méri fel H. G. Wells: *The War of the Worlds* című regényének fikcióját felidézve, melyben „a termelés ősi hibája tárult elénk, s a könyv abban a szatirikus pesszimizmusban csendül ki, hogy az ember az igazi életben viszonyítottan csak afféle baktérium, a föld nyavalyája, fertőző betegség, mozgó halál.” (Karinthy Frigyes, Nyugat, 1916. december 1., *Tükörfolyosó*, 542.) Karinthy utópikus regénye, az *Utazás Faremidóba* (*Gulliver ötödik útja*) acélból készült géplényekkel népesíti be megálmodott világát. A szolaszik zenei hangokkal teremtenek kapcsolatot, s megvetik a szerves életet: „szellentyűkkel beszélnek, beszédük zene, szemük elektromos kék fény, agyuk pedig a higany és ásvány keveréke.” (Karinthy Frigyes, Nyugat, 1916. december 1., *Tükörfolyosó*, 542.) Kosztolányi *antropoétikai* felismerése szerint az ember és az állat egyaránt gépszerűvé válhat. Látnivaló, hogy a szerves forma eszménye Kosztolányi irodalomértelmezésében olyan területekre is kiterjed, mint az ember, az állat és a gép közötti viszonyok megváltozása.

Kosztolányit foglalkoztatta a kérdés, hogyan érthető meg az élő a technikai felől, azt sugallva, hogy nem tartható fenn a természetinek

és a kulturálisnak az éles szétválasztása. A gép segítheti-e a szerves nyelv megtanulását? A nyelv szolgáltatja a mintát efféle technikai eszköz feltalálásához, vagy fordítva, tehát az utóbbi irányából érthető meg az antropológiai differencia, azaz a nyelvhasználat képessége? Kittlerig és Agambenig vezető kérdések.¹⁴⁹ A nyelv nem pusztán gyakorlati eszköz, nem pusztán a közlés szerszáma vagy gépe, mely egy másik géppel pótolható. A nyelv titokzatos valóság, amelyben „legmélyebb ember volta tárul ki.” (*A lélek beszéde, Gép és csoda*, Pesti Hírlap, 1933. április 30., *Nyelv és lélek*, 194.) Foucault jövődőlését megelőlegezve Kosztolányi azt sugallja, hogy a nyelv valamikor megjelent, s történeti jelenség lévén, valamikor el is fog tűnni: „a nyelv olyan tény megnyilatkozása, aki él, s fölöttébb kérdéses körülmények közt jelenik meg a földön és távozik innen, úgyhogy nemcsak a fönti pohár vízzel van összefüggésben, hanem a csillagrendszerekkel is.” (*A lélek beszéde, Gép és csoda*, Pesti Hírlap, 1933. április 30., *Nyelv és lélek*, 193.) Az arany-sárkány állati és technikai elemekből előállított különös *hybrid* létformára utal. Az ember technika felőli meghatározása és az állat irányából érkező definíciós kísérletek metszete René Descartes klasszikus elgondolása, mely egyenesen „automata mechanikának” tekinti az állatot.¹⁵⁰ Novák tanár úr képtelen elfogadni, hogy, jóllehet, az ember egyedüli az élőlények között, aki felfogja a jót és a rosszat, az igazságot és az igazságtalant, de természeténél fogva nem feltétlenül törekszik a jóra, sőt képes tudatosan kárt, fájdalmat okozni másoknak. Az ember igazságtalan is lehet, az eszét ellentétes célokra is használhatja: „így az ember erény híján a legelvetemültebb és legvadabb.”¹⁵¹ Miféle értéktételezések kapcsolódnak az emberihez?

¹⁴⁹ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely, 2005, 25, 60; Giorgio AGAMBEN, *The Open, Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford, Stanford UP, 2004, 23–27, itt 61.

¹⁵⁰ *The Philosophical Writings Of DESCARTES, I*, ford. John COTTINGHAM, Robert STOOTHOFF, Dugald MURDOCH, Cambridge, Cambridge UP, 1985, 108.

¹⁵¹ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, bev., jegyz. SIMON Endre, ford. SZABÓ Miklós, Bp., Gondolat, 1968. Első könyv, 2.

A természet semmit nem tesz megfontolatlanul: minden teremtményt az ember *használatára* hozott létre – hangzik a humanista örökség alapétele. Kosztolányi kérdőre vonja az eszményítő emberfelfogást. Az író más létformák viszonylatában is elképzei regényalakjait: a *Pacsirta* címszereplőjét énekesmadár, az *Aranysárkány* hőstét a technikai és az animális kereszteződése felől értelmezve. Kosztolányi belehelyezkedik az állati nézőpontba Nagy Lajos képtelen természetrajzáról elmélkedve, s eltörli a legalapvetőbb antropológiai különbséget, lelket, beszédképességet, érzelmet tulajdonít az állatoknak, ahogy saját kuvaszának az elvesztéséről szóló írásában (*Hattyú halála*). Kosztolányi hite szerint az állatok képesek érezni, van akaratuk, közlési szándékuk, korántsem tekinthetők alacsonyabb rendűnek az embernél: „Arra gondoltam, micsoda fönnhéjazás rangkülönbséget tenni élőlény és élőlény között, oktalan állatról és okos emberről beszélni. Mintha az számítana, az a semmiség, hogy az egyik beszél, a másik pedig nem, az a buta külsőség, hogy az egyik csokornyakendőt hord színes sávval, a másik pedig nyakörvet, s nem ez számítana itt, ez a mély szertartás, ez a rejtélyesen ősi divat, amellyel össze vannak bogozva a szervek, az élő szövetek, az idők kezdetétől fogva a miénkéhez hasonló módon, ijedelmesen azonos rendben, elkészítve életre, fájdalomra és halálra. Porig hajtani itt a fejet. Alázatot.” (*Hattyú halála*) Novák Antal tragédiájához – többek között – az vezet, hogy idegen tőle mindenfajta hibrid létforma, ezért közelít szigorúan észszerű, mérnöki gondolkodással – a regény címébe emelt – kevert fajtájú jelenséghez, az aranysárkányhoz. A természettan tanára nem képes elfogadni az emberi természetbe ágyazott állatot sem.

„Márpedig beszédre egyedül az ember képes az élőlények közt” – az antropológiai differencia végső magyarázata nem marad érintetlen Kosztolányi műveiben. Az ember nemcsak hangadással képes fájdalmat és örömet kifejezni. A hallgatás teljes értékű megértést hozhat létre. (*Esti Kornél, harmadik fejezet, melyben 1903-ban, közvetlenül az érettségi után, éjszaka a vonatban először csókolja szájon egy leány; A bolgár kalauz*) Kosztolányi összetetten gondolkodott a természeti

létezők (ember, állat, növény) viszonyáról. Kétségbe vonta, hogy egyértelmű szintkülönbségek, alá-fölé rendeltségi viszonyok határozzák meg együttélésüket.

Kosztolányi biopoétikai nyelvértelmezésének látókörén felsejlik a nyitottan-lét (Offensein) gazdagságával bíró élet – Heidegger szerint – ember számára vélhetően ismeretlen területe: „Ezzel a kérdéssel irányt veszünk azon különbség felé, amelyet az ember világgépzésével és az állat világszegénységével fejezünk ki, mely szegénység durván szólva mindamelllett gazdagság. A probléma nehézsége abban rejlik, hogy ezt a világszegénységet és az állat sajátos körül vételét kérdésünkben mindig úgy kell értelmeznünk, hogy eközben úgy kérdezzünk, mintha az, amire az állat vonatkozik, és ahogy vonatkozik, egy létező lenne, és a viszony az állat számára megnyílt létviszony. Hogy ez nem így van, az arra a tézisére készíttet, hogy az élet lényege csak egy leépítő vizsgálódás értelmében hozzáférhető, ami nem jelenti, hogy az élet az emberi jelenvalóléttel szemben sekélyebb értékű vagy alacsonyabb fokú volna. Az élet sokkal inkább olyan terület, mely a nyitottság (Offensein – nyitott-lét, D. I.) olyan gazdagságával rendelkezik, ahogy azt az emberi világ talán nem is ismeri.”¹⁵² Kosztolányi – mintha Heidegger metafizikai kísérletének a kérdésfelvetését visszhangozná – a világtalan kő, a világszegény állat és a világgépző ember létmódja között tételezhető hasonlóságokat, illetve különbségeket mérlegeli. Sok olyan átmenetet fedez fel különböző létformák között, amelyek végső soron korlátozzák az ember kivételes egyediségét. Kosztolányi művei azonban *nem biopoétikai példázatok. Nyitott kérdésként fogalmazódik meg bennük*, mit tudhatunk meg a természeti létezés hozzáférhetetlen vonatkozásairól az emberi ittlét világa felől, és viszont. Heideggernél a kövön fekvő gyík elemzése (47§) az érintkezés, érintés létformáinak az elkülönítésére fut ki a világtalan kő, a világszegény

¹⁵² Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, Bp., Osiris, 2004, 317; Martin HEIDEGGER, *Die Grundbegriffe der Metaphysik, Welt – Endlichkeit – Einsamkeit = Gesamtausgabe, II, Abteilung: Vorlesungen 1919–1944*, Bd 29/30, Frankfurt/M., Vittorio Klostermann, 2004, 371–372.

állat és a világtérképző ember viszonylatában, előtérbe helyezve a kő viselkedését, a materiális fizikai természet létösszefüggését.

A gyík sütkérezik a napon. Heidegger kommentárja szerint „így mondjuk, noha kétséges, hogy a gyík ilyenkor úgy viszonyul-e, mint mi, amikor a napon fekszünk.”¹⁵³ Heidegger óva int a beleérző, elsietett lélektani magyarázatoktól, az emberi létmódjának fonák belevevésétől a materiális fizikai létezőkbe és az állati természetbe. A gyík számára, amin fekszik, nem sziklaként adott. A kőzet fizikai anyaga sziklaként a világtérképző ember értelmezői látókörén jelenik meg. Amin a gyík fekszik, a humán ittlet számára, mint létező, egyáltalán nem hozzáférhető. A gyíknak állatként meghatározott viszonya van a napsütötte kőhöz, s ez a viszony azért titokzatos és rejtélyes, mivel ember számára végtelenül nehezen felfogható.

Az állat saját környezetében él, amelyhez képes hozzáférni. Nem a világhoz, hanem természetes életközegéhez: „Létmódja, amit az „élet”-nek nevezünk – írja Heidegger – nincs híján az ahhoz való hozzáférésnek, ami még mellette van, ami között mint élőlény előfordul. Ezért mondja az ember ezen összefüggés alapján: az állatnak környezete van, és abban mozog.”¹⁵⁴ Ezt az összefüggést talán – az áthelyezéssel járó kockázattal együtt – egy ismert idiómával lehetne megvilágítani: „Él, mint hal a vízben.” A mondás a gondtalan, önfeledt magába feledkezés állapotát (hangoltságát) fejezi ki, az emberi létformát az állatihoz hasonlítva, melynek alapja az, hogy a víz a hal természetes közege, ezért észrevétlen. Egészen addig – fűzhetnénk hozzá –, míg partra nem vetődik. Ekkor saját közegéből idegen környezetbe kerül, s ez rögtön kiváltja a menekülés hajlamát: a kifogott hal a víz felé vergődve próbál visszatérni a hozzá tartozó övezetbe. A világ a létező hozzáférhetősége, ezért világszegény az állat, mivel meghatározott környezetében, „körgyűrűjében” (Uexküll) tartózkodva csak szűk határok között férhet hozzá. Mi következik az állati lét korlátozott

¹⁵³ HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, i. m., 253.

¹⁵⁴ *Uo.*, 254.

hozzáférhetőségéből az emberi ittlétre vonatkoztatva? Az állat mivoltának a tisztázásából a világ fogalmának vezérfonalán haladva megközelíthetjük-e az ember létezési módját? A kérdésnek ez az iránya felfedezhető Kosztolányi értekező irodalmában. Az ember feszültségként éli meg, hogy el van választva, s egyszersmind össze is van kötve az élőlények világával. Az emberi létezés mód részleges megértésének belátása az életösszefüggések teljesebb feltárására sarkallja az író, felnyitva az antropológiai differencia örökletes, metafizikába zárt elképzeléseit. Az élő organizmus nem válik el élesen a környezetétől, sőt, bizonyos adottságait magába fogadja, de elsődlegesen az őt körülvevő környezethez viszonyul, alkalmazkodva annak folytonos keletkezéséhez és elmúlásához. Kosztolányi műveiben a természeti világok egymástól idegenek maradnak, egyik ember a másik számára lényegében hozzáférhetetlen. Regényei e tapasztalat színrevitele révén sok mindent képesek felszínre hozni a belső világának idegenségével küzdő ember drámájából. Kosztolányi nyitott az emberi lét újra értékelése iránt: ez érinti egyrészt a humán ittlét állattal szemben fölérendelt helyzetének felülvizsgálatát, másfelől annak belátását, hogy az ember természeti biológiai meghatározottságából következően korlátozott sorsának szabad alakításában.

Heidegger párhuzamok

Kosztolányi a nyelv természetét kutatva eszmél rá, hogy nem más létezők tulajdonságainak összehasonlításával lehet eljutni végső lényegéhez, hanem létére való tekintettel kell vizsgálni: „Az, ami, és nem más. Úgy, ahogy az almafa almafa, és csak almát terem [...] Ilyen egyoldalú a nyelv is.” (A „*soviniszta*” nyelv, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 184.) Heidegger szerint a létezőre vonatkozó kijelentésben, léte által meghatározottan, felfedés és elrejtés mutatkozik meg. A megnevezés lényegi struktúramozzanata a „van”: „a hó változékonyan van)” [„der Schnee ist wechselnd”]. A kopula mint jelentő, a nyelv alapjáig hatoló

kérdést vet fel. Hol találjuk az elgondoltat?¹⁵⁵ Kosztolányi a külső kényszernek ellenálló nyelv akaratának tiszteletben tartásával közel kerül a nyelvhez megengedően viszonyuló Heideggerhez, aki szerint, ha ráhallgatunk a nyelvre, hagyjuk, hogy a lét szóhoz jusson. Heidegger a nyelvi létezés egészét nevezi a mondás vonatkozásaira való tekintettel az ófelnémet „sagen” igéből képzett „die Sage”, „Monda” kifejezéssel, mely azt jelenti: „hagyni, hogy megjelenjen; hogy látható és hallható legyen.”¹⁵⁶ A lehetséges párhuzamokat Heidegger gondolatmenetével azért indokolt tovább kutatni, mivel a nyelvhez való hozzáállás, és tárgyalásmód tekintetében az eddigiek során láthattuk, több ponton is érintkezik vele Kosztolányi felfogása.

A nyelv eredetére vonatkozóan Heidegger megközelítésében az állat olyan élőlény, melynek hiányzik a beszéd lehetősége, ζωον ἄλογον. Az ember e definíciója átkerült az ember hagyományos felfogásába, miután a λόγος-t a latin ratió-val fordították. Kosztolányi nem fogadja el a megegyezésen alapuló nyelveredet elképzelését, mely szerint az emberek az ősidőkben a hangokat fogalmak jegyüül találták volna ki, s idővel megállapodtak bennük. Ezt a magyarázati lehetőséget is felvázolja Heidegger, de nem azonosul vele. Kosztolányi sem követi a meglévő jelentéshez rendelt artikulált hang elgondolását, mely szerint az emberi hanggal történő megnyilvánulásokhoz hozzátapad a szimbolikus értelem: „A jelentés – írja a német filozófus – nem nő hozzá a hangokhoz.”¹⁵⁷

Heidegger a szimbólum szó történetét követve fejti ki az egymáshoz tartozás, és az egymáshoz illesztés kettős struktúramozzanatát, amely a nyelv eredetére és rendeltetésére vonatkozóan is meghatározónak bizonyul: „a σύμβολον annyit jelent, mint ereszték, varrat, csukló, ahol az egyik a másikkal nem egyszerűen csak össze van hozva, hanem össze is van tartva úgy, hogy egymáshoz illenek,

¹⁵⁵ Uo., 394.

¹⁵⁶ HEIDEGGER, *Az út a nyelvhez*, i. m., 236.

¹⁵⁷ HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, i. m., 376.

σύμβολον az, ami egybefogva egymáshoz illik, eközben összetartozónak bizonyul.” Ez a szimbólumfogalom csak látszólag kapcsolódik a megegyezésen alapuló jelentés elméletéhez: „a σύμβολον belső jelentése: az egymáshoz-tartottság és egyúttal összetartozónak-bizonyulás, vagy ahogy általában mondjuk, a megegyezés egy egy-be-, egy-máshoz-fogás (összehasonlítás) révén.”¹⁵⁸ Heideggernél ugyanakkor a szó és a fogalom összekapcsolódása *esemény*, a megegyezés és az összetartás *megtörténik*: „Ez a [...] beszéd lehetőségfeltétele. Egy ilyen történés hiányzik az állatnál, habár hangokat ad ki.”¹⁵⁹ Heidegger két elmélet kiindulópontját veti latra, de azoktól döntő lépések révén eltér. Az egyik szerint a szavak kinőnek, úgy képződnek, mint az organikus folyamatok. A másik szerint a szavak megállapodás alapján azok, amik.

Amennyiben a szavak az emberek egymással való megegyezéséből keletkeznek, ez azt a lehetőséget is magába foglalja, hogy nem tudnak megegyezni. A beszéd ennek a lényegi megegyezésnek az alapján tölti be szerepét: „a megérthető értésre adásában.”¹⁶⁰ Kosztolányi a nyelv episztemológiai ingatagságát jól érzékelt. Továbbgondolta az antik szónoklattan nevezetes intését, mely szerint a beszéd nemcsak az igazmondás, de a félrevezetés retorikai eszközeként is szolgálhat. Felismerte azt is, hogy nem minden nyelvi megnyilatkozás tartalmával kapcsolatban vethető fel az igaz-e vagy hamis kérdése. A később Austin által performatívnek nevezett beszédaktusok jelentése (kérés, ígéret, parancs stb.) nem gondolható el a kijelentő mondat alapján. Heidegger is tárgyalja az állító, a másikat valamiről értesítő, felmutató beszéd mellett a kérést, amely elhangzásakor megvalósítja a másik megkeresését, vagyis cselekvést hajt végre.¹⁶¹ Kosztolányi Austin előtt fél századdal megsejtette, hogy nem választható el élesen egymástól

¹⁵⁸ *Uo.*

¹⁵⁹ *Uo.*, 377.

¹⁶⁰ *Uo.*, 378.

¹⁶¹ *Uo.*, 379.

a konstatív és a performatív nyelvi megnyilatkozás.¹⁶² Kosztolányi elemzése mintha a *Tetten ért szavak* nevezetes alaptételének visszavonásához szolgáltatna példákat. A „Tűz van” ténymegállapító mondat megfelelő beszédhelyzetben – a színház zsúfolt nézőterén az előadás alatt – nem pusztán kognitív tartalmat közöl állító formában, hanem cselekedtető erővel bíró performatív felszólítás: „A jelenlevők fölugrálnak, dulakodva, örjögve rohannak a vészkijárat felé, a tolongásban a nők estélyi ruháját cafatokra tépik, s a gyermekeket agyontiporják. Valóban, tűz van? Talán nincs is. Lehet, hogy tévedtem. Az is lehet, hogy aljas tréfát űztem, s ugrattam a többieket. De ez mindegy. Tűz van, mert azt mondtam, hogy tűz van. Ez a mondat tűzvészt támasztott ezer és ezer agyvelőben, s az a tűzvész, noha nem érzékelhető, nem kevésbé valódi, mint az igazi.” (*Ige*, Pesti Hírlap, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 207.) A *homo moralis* a korlátolt és elavult cselekvő, mivel a szónak van igazán tett értéke, cselekedtető ereje: „Én hiszek a szavak csodatékony erejében. A költészet nem is egyéb: szóvarázs. »Kezdetben vala az Ige.« Minden szó egy szunnyadó, burkolt tett, a tett *potentialis energiájá*-val.” – írja (*Író és bátorság, Válasz Móricz Zsigmondnak*, Nyugat, 1932. február 1., *Nyelv és lélek*, 558.)

Heidegger leszögezi, hogy az apofantikus λόγος lényegéhez tartozik, hogy vagy felfed, vagy elrejt. Az elrejtő λόγος is felmutató, ha nem az lenne, akkor sosem válhatnék megtévesztővé. „Az élet lényegéről” szóló Arisztotelész értekezésben esik szó a λόγος-ról. Az ember kitüntetett jegye a λόγος, szemben a növényi és az állati léttel. Heidegger értelmezése szerint a „mint”-struktúrán alapul az elrejtés és felfedés lehetősége a logoszban: „A „mint”-struktúra, az előzetes egységképző észrevétele valaminek mint valaminek.”¹⁶³ „A „mint” egy σύνυεσις-hez tartozik, egy viszonyításhoz, és pedig egy σύνυεσις νοημάτων-hoz, a képzetek egyfajta összekapcsolásához, egy észrevevő

¹⁶² Szili Katalin megközelítésében az *Ige* azzal emlékeztet Austin „pragmatikájára”, hogy „a megnyilatkozások kimondásával a beszélő cselekszik, s cselekvésének célja az, hogy változást hozzon létre a világban.” SZILI Katalin, *Kosztolányi a nyelvről*, i. m., 26.

¹⁶³ HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, i. m., 385.

egységképzéshez, illetve egy egységképző észrevevéshez.”¹⁶⁴ Ez az egybevétel egyúttal szétválasztás is.

Kosztolányi szerint a szó jelentése elválaszthatatlan hangulati velejárójától. (*Gombocz Zoltán*, Pesti Hírlap, 1925. június 14., *Nyelv és lélek*, 55, 62.) „A szavak fogalmi értékénél mindig több és döntőbb hangulati kísérőjük.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 110.) A szó hangulati kísérője mellett „helyzeti értéke” is belejátszik az értelemalkotásba, amely *mozgásban lévő* folyamat. (*A Téli rege új szövegéről*, *Vita és tanulmány*, Nyugat, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 520.) Heidegger a pusztá megnevezésről mondja, hogy megállítja a gondolkodást, amely különben *mindig mozgás*, végiggondolás, tovább haladás: „De mi az, ami itt hiányzik, amikor az igét csak a megnevező formában használjuk, mintegy névként és főnévként: repülni mint a madár ellenében a repülve van-nal? Mit értünk ezen a „van”-on, ami hozzájárul, vagy az ige formájában kimondható?”¹⁶⁵ A „van” irányadó jelentése a *hozzájáruló jelentés* [*Dazubedeuten*]. Ez nem egy önálló jelentés, mint a megnevezése valaminek, hanem a jelentésfunkcióban, mint olyanban a lét és a „van” jelentése már olyasmire vonatkozik, ami van. A hozzájáruló jelentésben a „van” szintézist, összekötöttséget, egységet jelent.

Kosztolányi *hangulati velejárója* és Heidegger *hozzájáruló jelentése* (*Dazubedeuten*) egymásra rezonál. A nyelv lényegének megragadása, illetve a lét megnevezése ellenáll a kijelentés formájának. A nyelvnek és a létnek mintha közös volna a gyökere. A nyelv is valamilyen szintézisen alapul. Kosztolányinál ez szó, zene, kép és hangulat egysége. Heidegger szerint szintézis, összekapcsoltság mutatkozik meg a lét, a kopula többértelműségében.¹⁶⁶ A „mint” és a lét közösségén alapul egyáltalán a valamihez való hozzámérés lehetősége. Ennél fogva a nyelv tulajdonságainak összehasonlítása más létezőkkel aligha küszöbölhető ki a gondolkodásból.

¹⁶⁴ *Uo.*

¹⁶⁵ *Uo.*, 396.

¹⁶⁶ *Uo.*, 413.

Heidegger *A metafizika alapfogalmai* második fejezetében kezdi el kidolgozni a világra vonatkozó kérdést három irányadó tétel összehasonlító vizsgálatának útján: a kő világtalan, az állat világszegény, az ember világképző. A lényeg meghatározására, és az élethez való hozzáférésre vonatkozó módszertani alapkérdés abban ragadható meg, hogy az előzetesen valamiként értelmezett emberihez viszonyítjuk a többi létezőt. A kő (a materiális) világtalan. Heidegger első tétele, noha kidolgozatlanul, a kő embertől való eltérését rögzíti. Lehetne hasonlóságokat is találni, fűzhetnénk hozzá. Mi a helyzet a cseppkőbarlangok lenyűgöző formagazdagságával? A vulkáni kőzetből keletkezett orgonásípokkal? A márvány erezetének rajaival? Mind ezek természetben előforduló kövek, amelyeken a kultúra nyomai látszanak.

A megmunkált kőnek se lenne világa? És a szobornak? – kérdezhetnénk. Heidegger felől erre a kérdésre azt lehetne válaszolni, hogy körben mozgunk. Megpróbáljuk a kő létmódját az ember felől értelmezni, miközben a cél az, hogy az életet önmaga felől lényegi tartalmában elsődlegesen megragadjuk. A körben forgás vélhetően nem a gondolkodás felületességén múlik, mondja Heidegger, hanem „lényegi okai vannak.” Kosztolányi az élet lényegére vonatkozó kérdésre egészen meghökkentő poétikai leírásokkal válaszol. Az író gondolkodásmódjától mindazonáltal távol áll egy univerzális magyarázatra képes élet fogalma. Ezzel kortársa, Scheler kísérletezett, aki szerint, Heidegger interpretációjában „az ember az a lény, mely önmagában a létező minden fokozatát, a fizikai létet, a növény és állat létét és a sajátos szellemi létet önmagában egyesíti.”¹⁶⁷ „Ezt a tézist – folytatja Heidegger – a scheleri álláspont alaptévedésének tartom, amely szükségképpen elzárja őt a metafizikától.”¹⁶⁸ Az ember világhoz való viszonya, amellyel rendelkezik, a „világképző” költészet által bővíthető. Az irodalom kínálja az egyik legösszetettebb képzetes cselekvési

¹⁶⁷ *Uo.*, 248.

¹⁶⁸ *Uo.*

mintát, Kosztolányi kifejezéséhez folyamodva, „tudatos öncsalásra” készíti az alkotót és a befogadót.

A gyík a napsütötte kövön. Vajon meg tudjuk-e tartóztatni magunkat a lélektani magyarázattól, attól, hogy ne vetítsük bele azt a gyík helyzetébe, amit mi magunk is érzünk, amikor a napon fekszünk? Heidegger nemmel válaszol erre a kérdésre. A belehelyezkedés elkerülhetetlenül megtörténik az emberrel jelenvalóléte alapján: „Mivel [...] azt jelenti: együttlét másokkal, mégpedig a jelenvaló lét módján, azaz együtttegzisztálás.”¹⁶⁹

A nyelv nem rendelődik a logika uralma alá, lényegéhez tartozik, hogy a jelentések következetlenek: „a nyelv olyasmi, ami az ember végességéhez tartozik. Abszolút képtelenség elgondolni, hogy egy isten önmagához beszél.”¹⁷⁰ A nyelv nem észszerű – visszhangozza Kosztolányi alaptétele. A halál villantja fel az emberi élet lényegét, ez választja el az állattól, amelyik csak kimúlni tud. Kosztolányi korai éveitől a halálfélelemmel viaskodott, kezdettől fogva a halál titka foglalkoztatta, mondhatni, erre volt hangolva. A természet nem lehet hangolt. A természetnek legfeljebb személytől független atmoszférája lehet, amely magába vonja az embert. A hangulat a jelenvalólétben történik. Az emberi jelenvalólét mindig már hangolt lét. A hangoltság, a hangolt lét nem lelki állapotok tudomásul vétele, hanem kitettség, az ember megnyíltságának eseménye, mely lényegi módon hoz önmagunkhoz.¹⁷¹ A hangoltság a létező megnyíltsága. Az emberben levő jelenvalólét képezi a világot: 1. előállítja azt; 2. ad róla egy képet; 3. magába foglalja, átfogja.¹⁷² Kosztolányi megközelítésében a költészet nem elszigetelten használja a szavakat, a nyelv életéből kiszakítva, hanem a múltat és a jelent magába záró *hangszekrény*ben szólaltatja meg a megütött hangot. Heidegger interpretációjában is az a döntő, hogy „nem egy

¹⁶⁹ Uo., 261.

¹⁷⁰ Uo., 297.

¹⁷¹ Lásd ezzel kapcsolatban UEXKÜLL, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* című munkájának méltányos kritikai számba vételét HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, i. m., 348.

¹⁷² Uo., 351.

izolált tárgyra való vonatkozás szerint ítélünk, hanem ebben az ítéletben a már megtapasztalt és ismert egészről beszélünk ki, amit előadótéremnek nevezünk.”¹⁷³ A költő becsvága a nyelv újjáteremtése. A „költőien lakozik az ember” filozófusának törekvése a nyelv megszabadítása a metafizikai gondolkodás béklyóitól: „a mondat úgyszólván már preparálva van a logika és grammatika számára.”¹⁷⁴

Kosztolányi tudatosítja, hogy a nyelvhez hozzátartozik az a lehetőség, hogy megtévesztő, sőt hamis is lehet. Az alkotó számára az irodalomban a nyelv által teremtett világ saját törvényei szerint van berendezve. A nyelvi műalkotásnak a létező valóságához fűződő viszonyulásába beleíródik a különbség. Kosztolányi alap gondolata szerint az irodalom valóság és káprázat között lebegve tudatos öncsalásra hangol, az észlelés és a képzelet ingamozgására csábít. Az értelem, az ész, a logika illetékessége nem kizárólagos a nyelvi műalkotás értelmezésében. Szükség van a belebocsátkozás képességére, hogy megértsük működésének történetét. Heidegger értelmezésében a nyelvművészet világképzése olyan esemény, amelyhez egy „készítési terv” felfedésével nem férhetünk hozzá, a „közönséges” értelem előtt rejtve marad.

Mind a filozófust, mind az író foglalkoztatta a kérdés, mi a különbség az írás és a beszéd között. Az ontológiai differencia fogalmához kapcsolódva Heideggernél ez ebben az esetben sem egy meghatározott különbség, amelyet a nyelv létmódján belül lehet és kell megtenni, hanem inkább olyan hordozó és vezető differencia, amely hat, működik.¹⁷⁵

Amint azt a nyelvelméleti forrásokról szóló korábbi fejezetben láthattuk, Kosztolányi ismerte a nyelv eredetére vonatkozó elképzelést, mely szerint az a beszédből, gesztusok szájüregen belüli utánzásából alakult ki. Ebből a távlatból akár meg is fordítható *A hang és a fenomén*

¹⁷³ *Uo.*, 423.

¹⁷⁴ *Uo.*, 419.

¹⁷⁵ *Uo.*, 437.

vonatkozó tétele, mely szerint „az írás már eleve a beszédben lakozott”. A gesztus leképezése, a beszéd akusztikus-fiziológiai folyamata beépül a sajátán kívüli írásba, mely a maga mozgalmasságával emlékeztet a testbeszédre.

Jean-Luc Nancy értelmezésében Derridánál az állat létmódja kapcsolódik az íráshoz. A *L'animal autobiographique* című szövege végén az állat a „maga nyomán” halad, a nyom pedig, akárcsak az írás esetében, a valami felé menni mozgása, mely valahová vezet anélkül, hogy végső állomáshoz jutna, az állat ennek ellenére megy a maga nyomán. Nancy megvilágításában Derridánál ez a „maga”, „melynek az állat partikuláris tanúsítványa [...] meg van fosztva attól a lehetőségtől, hogy illúziókat tápláljon az „én” adott identitásáról, akként, amiként ezt az ember esetében a nyelv indukálja.”¹⁷⁶ Derrida reflexiója elbizonytalanítja Heidegger megkülönböztetését, mely szerint az állat „világban szegény”, az ember pedig „világ-képző”. A jelen értelmezés biopoétikai vezérfonalát követve a világ-képzés egyik módozatának tekinthető a nyelvi műalkotás, mely közeget biztosít ahhoz, hogy az ember belehelyezkedjen az állat szűkös világába, majd különbségeket felszínre hozó kerülőútja végén visszatérjen önmagához. Átjárók nyílhatnak így különböző létformák között, s a tulajdonságok keresztirányban felcserélhetővé válnak. Állat és írás is egymásba fordulhat, amennyiben mindkettő eltűnik a végső értelem kisajátításában. Vajon az ember világképző tevékenysége során meg tud-e szabadulni nyelvtől is ösztönzött én-központú gondolkodásától, amellyel magát a létezők fölé rendeli?

Kosztolányi *templomi ivópohár*hoz, Heidegger *templom nélküli szentségtartó*hoz hasonlítja a nyelvet, amikor a szavak elhomályosult emlékezetét kutatja. Kosztolányi ezt írja: „Minden szó templomi ivópohár, evőedény, melyből már évezredek óta ittak-ettek ismeretlenek.

¹⁷⁶ Jean-Luc NANCY, Sergio BENVENUTO, *Jacques Derridáról, aki semmitől sem félt, de minden nyugtalanította*, Lettre, 58. sz., 2005. Ősz; https://epa.oszk.hu/00000/00012/00042/nancy_benvenuto.html

Ünnepi pillanat, mikor először veszed szentségtelen kezedbe. Halottak, élők lelke rezzen át rajtad ilyenkor, és a szó valóban jelképpé válik. Aztán derengeni kezd a sötétség. Egyes fordulatokkal ismét találkozol és ismerősöskül köszöntöd őket. Már félhomályban jársz, hol világítanak a betűk, és ragyognak a fogalmak. Aminek elkopott a jelentősége, a megszokottság folytán, újra feltündököl, rendkívüli fényben, megint érzed az ősi dolgokat, az Életet, a Halált, melynek keserű ízét más nyelveken már elfelejtetted, a Kenyeret, Bort, melynek zamatára már nem is emlékszel, s tudod, hogy Ember vagy.” (*Portugálul olvasok*, Pesti Hírlap, 1923. szeptember 23., *Nyelv és lélek*, 50–51.) A költői szó Heideggernél csenddel veszi körül magát, mint egy templomi szentségtartó a hétköznapi nyelvek lármájában.¹⁷⁷

Nyelv és halál kapcsolata szinte fogva tartotta a költő gondolkodását. Kosztolányi eredeti meglátása szerint a halál a költészet éltető forrása. A költő megsemmisül a nyelvben, s feltámad általa. A szavak megáradnak a titokzatos nemlét hívására. Halálhoz mért létünk vigasza a költészet. A véges élet bizonyossága költészetet fakaszt. A mulandóság tudata a költészet múzsája. Kosztolányi sejtései a *halálhoz viszonyuló lét* (Sein zum Tode) gondolatával rezonálnak.¹⁷⁸ Heidegger ezt mondja a jelenvalólét végességéről: „Saját lenni-tudásunk a halálhoz mint legsajátabb lehetőségünkhöz viszonyuló megértő létben lesz tulajdonképpen és teljesen átláthatóvá.”¹⁷⁹ Ezt a fenomént sosem tudja a megértő jelenvalólét közvetlenül megtapasztalni: „A Da-sein a Semmibe való beletartottság.”¹⁸⁰ Az ember gondol a halálra, be nem következett tapasztalatként tartja számon, mert tud arról, hogy élete véges. A végesség a léthez tartozik.

¹⁷⁷ Martin HEIDEGGER, *Hölderlin és a költészet lényege* = Uő., *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1998, 7.

¹⁷⁸ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő* = Martin HEIDEGGER *Művei*, Bp., Osiris, 2007 (Sapientia Humana), 304.

¹⁷⁹ Uő., 355.

¹⁸⁰ Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai, Világ – végesség – magány*, i. m., 115.

Tudvalévő, hogy Kosztolányi alapélménye az elmúlás: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta nagyapámat láttam holtan, tízéves koromban, akit talán legjobban szerettem ekkor. Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott között van, a halál hallgatása, megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni.”¹⁸¹ A költészet a halálhoz mért lét tapasztalatának hordozója. A nyelvtől elválaszthatatlan a gondolkodás, az utóbbi ugyanakkor a költészetben szélesebb értelmű, hiszen a vers nemcsak fogalmakról, de tűnékeny érzelmekről, halvány emlékképekről, és tudatalatti sejtelmekről is szól. A mulandóság kísértése a költészet műzsája. A halál sztoikus tudomásulvétele, a természeti szükségszerűség szenvtelen elfogadása közel állt a *Marcus Aurelius* írójának szemléletéhez. A szokványos jelentéstársítások – a költészet vigasz az élet végességére, a költői megszólalás késlelteti a közelítő halált, megtartja az élő a végső pillanatig – nem lelhetők fel Kosztolányi értekező irodalmában, amely eredeti összefüggést bontakoztat ki: a költő megsemmisül a nyelvben, s feltámad általa.

Az anyanyelven társaloghatunk emberhez méltóan, vagyis végtelen változatossággal, érzelmeinknek, s lelkiállapotunknak a kifejezéséhez könnyedén kiválasztva a legmegfelelőbb hangulati értékkel bíró hangszínt, „olyan billentyűzeten, melynek százezernél több a billentyűje, s a lélektani helyzethez és a köztünk levő kapcsolathoz mértén millió és trillió a hangszíne.” (*Halhatatlanságunk*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 201.) Anyanyelven érintkezni valódi „lélekcseré.” Idegen nyelveken, ha meg is tudjuk különböztetni az árnyalatokat, mit kezdünk vele, ha nem ismerjük a szó „múltját, a napi árfolyamát, mert a nyelvekben a szavakat mindennap újra jelzik a tőzsdén, s főképp, ha nem ismerem, hogy válaszom vegyi anyaga, melyet egy lélekbe dobok, milyen csapadékot kelt majd ottan.” (*Halhatatlanságunk*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 201.) Anyanyelvemen tudok

¹⁸¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1998, 822.

együtt hallgatni másokkal. Ebben a csöndben a saját nyelv szelleme van jelen: „a hallgatás pedig, mely nemcsak némaság [...], nemcsak a beszéd hiánya, hanem valami kézzelfogható és tartalmas is.” (*Hallhatatlanságunk*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 202.)

Élet és halál nem válik el élesen egymástól Kosztolányi nyelvszemléletében, ezért az élet fennmaradásának kérdése bonyodalmas összefüggések hálójában jelenik meg. Az emberi lét méltóságának egyik biztosítója a „nyelvi túlvilágba” vetett hit. Az író, aki a formával azonosítja a nyelvi műalkotás lelkét, nem fogadhatja el, hogy nyomtalanul eltűnik a világból, hogy „szellemiségemnek legalább az a töredéke ne maradjon utánam, melyet valaha átítattam lelkemmel, s hogy miután lélegzetem mindörökre elakad, legalább azok a szavak ne lebegjenek sírom fölött, melyeket egykor a leheletemmel mozgattam, az anyanyelvem, a legközelebbi testvéreim beszéde, a lélek beszéde, mely minden elmúláson túl is olyan, mint a családi folytonosság dallama. Úgy érzem, hogy az élet e nyelvi túlvilág nélkül aljasan állati volna, s a halál még vigasztalanabb, még sötétebb.” (*Hallhatatlanságunk*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 202.)

Nyelv és fájdalom

Heidegger a nyelv és a fájdalom összefonódásában eredeti jelenséget (Urphänomen) ismer fel. Hogyan lehet eljutni a fájdalom forrásához, mielőtt az bezárkózik egy kínzóan néma szingularitásba. A saját test megoszthatatlan fájdalma, amikor szóba kerülhet, a tehetetlenség és a végesség egzisztenciális fájdalmát eredményezi, másfelől kifejeződése mégis mintha enyhítené a szenvedést. De valójában ki beszél a fájdalomról, amennyiben az emberek csak a nyelvnek megfelelően beszélnek. A nyelv beszél. A fájdalom beszéde szól helyettünk a kimondott szóban.

Nyelv és fájdalom kapcsolata élenken foglalkoztatta Kosztolányit. Regényeinek egyik alapkérdése, hogy a fájdalom pusztán romboló

erő, vagy egyfajta kegyelem, amely a jelenlét egységének extatikus átélésében részesít. Hogyan tud úrrá lenni az ember a lelki fájdalom? A *Pacsirta* költőjére rákövült a fájdalom – mintha Trakl *Ein Winterabend* című versének nevezetes küszöb metaforája, „Schmerz versteinerte die Schwelle” íródna itt tovább –, ezért Íjas Miklós megpróbál álarcot öltetni: „Emlékeztetett kicsit Vun-Csi arcára, mely sárgára volt mázolva, vastag festékkal, és álarcot viselt. Mintha álarc lenne Miklós arcán is. Csakhogy keményebb álarc, kővé vált fájdalomból.” (269.)¹⁸² Ákos a szerkesztő beszédét hallgatva tűnődik: „Mindenesetre különös figurák ezek a bohémek. Henyélnek és azt mondják, hogy dolgoznak, boldogtalanok és azt mondják, hogy boldogok. Több a bajuk, mint másoknak, de bírják, jobban állják, mint mások, mintha éltetné őket a szenvedés.” (269.) Ákost elsorvasztja a szenvedés, ugyanakkor lánya megoldhatatlan emberi helyzetének átélése fel is emeli, hozzásegíti a létezés tragikumának belátásig. Íjas a *fájdalomból* születő verseivel, a *fájdalom esztétikai feldolgozásával* akarja enyhíteni szenvedését. Sokat töpreng a fájdalom természetéről, akárcsak Ákos, aki a szerepjátzókról állítja, hogy „mind hozzáférhetetlenek”: „Mintha mindnyájan szigeten lennének, távol az emberektől, távol az emberi törvényektől. Ha volna oda út. A szigethez, ehhez a biztonsághoz, a festékhez. De nincs oda út. Nem lehet elkomédiázni az életet, nem lehet felöltöztetni. Vannak, akiknek csak a fájdalom marad, a kegyetlen, alaktalan fájdalom, mely semmire sem jó, semmire sem használható, csak arra, hogy fájjon, ebbe aztán beleássák magukat, mindig mélyebben hatolnak bánatukba, mely csak az övék, a végeérhetetlen tárnába, a sötét bányába, mely végül összeomlik fölöttük, és akkor ott maradnak, nincs mentség.

Ákos nem tudott figyelni fiatal barátjára, ki már mindenféle zavaros dolgokat fecsegett a szenvedés örökkévaló, dicső voltáról,

¹⁸² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta = Kosztolányi Dezső Összes Művei*, Kritikai Kiadás, s. a. r., tan., jegyz. BUCSICS Katalin, Pozsony-Bp., Kalligram, 2013. A továbbiakban e könyvre hivatkozva csak a lapszámot adom meg.

részletesen beszélt verseiről, azokról, melyeket eddig írt, és azokról, melyeket ezután ír majd. Folyton ezt ismételte: – Dolgozni kell, dolgozni kell.” (271.) A szó, a nyelv és a fájdalom kapcsolata, kifejezésének lehetősége és hatása foglalkoztatja költőként Íjast: „– Pihenni – szólta apa, ki gépiesen ismételte az utolsó szót, melyet hallott, mint rendesen, mikor idegeskedett, és hangjával akarta elnémítani gondolatait. Íjas ezt észrevette. Az öregúr arcába tekintett, mint előbb Ákos az ő arcába, és most annyira megszánta őt, hogy szíve összefacsarodott. A fájdalom micsoda mély, ásatag rétegeit bolygatta meg pár szava. Miklós nem hagyta abba munkáját, tovább érdeklődött, tovább kutattott.” (273.) A szöveg tropológiája a bányászat, fejtés körül forogva tárja fel a fájdalom és a nyelv szétválhatatlan kapcsolatát: a szó, mint csákány, belevág a fájdalomba, ezáltal ugyanakkor újabb éles fájdalmat vált ki. A meg nem nevezett elbeszélő ironiával fogadja a regény teremtett költő szereplőjének lelkes szólását, mely szerint a fájdalom nyersanyag, a remekmű, a műremek ígérete az író számára: „Belülről, a lakásból motozást hallott, az öregek nyugodni tértek. Miklós biztosan látta maga előtt a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpörtlen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek piszka, évek során át felhalmozott fájdalom. Lehunyta szemét, és magába szívta a kert keserű illatát. Ilyenkor »dolgozott«.” (279.) Az ironia itt az alkotó nyelvbe vetett határtalan bizalmának szól, annak a feltétlen hitnek, hogy a fájdalom megismerhető, a másik szenvedése kifejezhető, s megosztható a befogadóval, akit a megértés közösségébe szólít: „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, hogy minket is megértenek egyszer, és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna.” (279.)

A testi szenvedés eltörlül a lelki fájdalom mellett, szinte jelentéktelen, s elenyésző szerepet kap a *Pacsirtában*. Kibúvó és menedék is lehet

a testi fájdalom a lelkel szemben: „Aztán tegnap éjjel, egy felé, hirtelenül fájni kezdett a fogam (az, amelyet utóbb tömtek), úgy hogy fel kellett keltenem Etelka nénit is. Ne aggódjatok, nem sokáig fáj, mert rumot tartottam rá, az elmulasztotta. De félttem, hogy a fogam újra bolondozni kezd, ezért maradtam itthon Béla bácsival együtt a házat őrizni. Ő lefeküdt, én pedig meghitt szobácskában levelet írok nektek.” (301.) Pacsirta keresi a magányt, körülveszi a fájdalom, elszigeteli, szülei minden együttérzése ellenére. A fájdalomélmény minőségéhez, testi és lelki tapasztalatának összetettségéhez képest roppant sivár mindaz, amit a nagy leszámolási jelenetben az apa kimondhatatlan fájdalomából szóhoz juttat, ezért nem nyújt „vigasztalást”. A szenvedésélmény kimondásáért folytatott nyelvi küzdelem kudarcra van ítélve, mindig a kimondhatatlan maradványa kíséri. A fájdalom „ősjelenség”, amely mintha a szubjektumon túl gyökerezne, úgy veszi körül, hatja át és zárja magába az embert. Kosztolányi regényének elbeszéli éjszakai jelenetében az együttlét, mint egy bizonyos formája a fájdalomtapasztalat „tragikus közösségének” éppen a kifejezhetőség terén nem bizonyul hatékonynak, a köznyelvi kimondás kiüresíti a fájdalmat, s ahelyett, hogy kimenekítené, megtámadja az egyént nyelvi szorultságában. A fájdalom maga a különbség, mondja Heidegger: efféle szemléleti összetettség érvényesül Kosztolányi regényeiben is ennek az ősfenoménnak a megközelítésében.

A fájdalmas történetek újramondása szenvedést okoz, de valamiféle kárpótlást is nyújt, amennyiben a visszaemlékező újra együtt lehet fájdalmas veszteségével: „Vizyné leült melléje. Nagyon részletesen elmesélte neki – németül – a kisleánya halálát. De ezt már annyiszor elmesélte, hogy most csak kopogó, gépies szavait hallotta, még a fájdalom vigasztalását sem érezte.” (496.)¹⁸³ Pacsirta igyekszik visszatartani, elrejteti belső fájdalmát. Lelki terhét magával hordja

¹⁸³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk., jegyz. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010, 708–907. A továbbiakban a regényből vett idézetek utáni lapszám zárójelek között erre a kiadásra vonatkozik.

az ember, s amikor már nem tudja eltitkolni, szégyentelenül felfedi: „Elindult tehát a kocsi ingó talaján, fülkéje felé menekülve, mintha sietne, és biztosabb, zártabb helyre akarná vinni fájdalmát. De már nem bírta. Amint a fülke elé ért, hol a fiatalember ült, meg az öreg, sovány, katolikus lelkész, és helyet akart foglalni, elejtette fájdalmát.” (43.) Nehezen dönthető el, sírása szenvedésről, vagy megkönnyebbülésről tanúskodik-e? Ahogy Íjas Miklós nevetése is kétértékű, amikor beszél családjá tragédiájáról: „Elnevette magát. Ákost sértette a nevetés. Lehetséges-e, hogy valaki ilyen nyíltan beszél arról, ami benne van, ilyen hetvenkedve vall arról, ami fáj belül? Vagy talán már nem is fáj. Hiszen nevet.” (269.) Vajkay Ákos, lánya levelét olyan átható figyelemmel olvassa, hogy egyesül a fájdalommal, amely felfokozza érzékelő képességét, a szenvedés szinte kettészakítja, erről tanúskodik, hogy önkívületi állapotában széttépi a levélpapírt.¹⁸⁴

Ernst Jünger 1934-ben megjelent *A fájdalomról* (*Über den Schmerz*) című esszéjében a fájdalom nem az emberi lét elszigetelt tapasztalatai közé tartozik, de ősjelenség: „Az élet közepette mi vagyunk a halál” (Inmitten des Lebens, sind wir des Todes). Állandóan a semmi közepén vagyunk, „a halál közepette” élünk. A fájdalom a legerősebb próbatétel, az egyik „nagy és változatlan mérce, amellyel az ember jelentősége bizonyítást nyer.”¹⁸⁵ Az élet közepette a halál közepette vagyunk: ittlétünk halálhoz viszonyított élet. „A fájdalom maga a különbség” (Der Schmerz ist der Unter-Schied selber) – írja Heidegger: *Die Sprache* című szövegében.¹⁸⁶ A különbség mibenlétének körülírásával világítja meg a fájdalom nem-emberi felfogásának értelmét: „Nem szabad

¹⁸⁴ Lőrincz Csongor Virginia Woolf betegségről szóló esszéjében figyel fel a testi érzékelés intenzitásának a megnövekedésére a fájdalom hatására. Vö. LŐRINCZ Csongor, *Nyelvi elszenvések, nyelvi események – irodalom – antropológia* = Uő., *Hallgatag hangolások*, Bp., Ráció, 2021, 177.

¹⁸⁵ ERNST JÜNGER, *Über den Schmerz* = Uő., *Sämtliche Werke, VII*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1980, 143.

¹⁸⁶ MARTIN HEIDEGGER, *Die Sprache* (1950) = MARTIN HEIDEGGER *Gesamtausgabe, I, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Band 12: *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, 24.

antropológiailag elképzelni a fájdalmat olyan érzésként, amely a nyelvet panaszossá (wehleidig) teszi. De nem szabad az intimitást lélektanilag úgy felfognunk, mint amiben az érzékenység fészkei magát. A fájdalom megkövetelte a küszöböt.”¹⁸⁷ „A fájdalom kitölti a különbség hasadékát” (Der Schmerz fügt den Riß des Unterschiedes).¹⁸⁸

A fájdalom hatalmával szembeni védekezésként értelmezi Jünger a technikai eszközök jól kidolgozott, kezelhetőnek hitt készleteit, amelyeknek a használata lehetővé teszi, hogy az ember elfeledkezzen arról, mi ellen is küzd.¹⁸⁹ Nemcsak a fájdalomról, hanem a lét egészéről való megfeleledkezés állapota foglalkoztatja ebben az időben Heidegger gondolkodását. A fájdalom és a nyelv közötti lényegi rokonság gondolata különböző kontextusokban fordul elő, jelesen a Jüngerrel folytatott kései dialógusában, amely a „fájdalom” mint alapszó értelmét kutatja, felidézve *A fájdalomról (Über den Schmerz)* című műben körülírt jelentését. A fájdalomról való gondolkodás megköveteli a nyelv lényegéhez kialakított viszony megváltoztatását. A fájdalom fogalmi megjelenítése a tudomány logikai-grammatikai nyelvén nem nyit olyan utat, amely a fájdalomnak mint a létezés alapvonásának helyt adó kifejtésébe vezet.¹⁹⁰ Heidegger osztja Jünger nihilizmus-felfogását, mely szerint az maga az akarat, a szubjektum mindenhatóságába vetett hit, amely menekülés az ember metafizikai helyzetének kétes voltába való bepillantás elől. A tekintet megfordítása – a platoni anabázis – fájdalmas.

Kulcsár-Szabó Zoltán a fájdalom *nem-antropológiai* kifejeződéseként közelíti meg Kosztolányi *A vad kovács* című versét, ezért olvassa együtt Heideggernek *A nyelv (Die Sprache)* című esszéjével. A fájdalom különösen szoros összefonódása a nyelvvel talán abban is megnyilvánul, hogy nem-antropológia fogalmához éppen a hozzá társítható

¹⁸⁷ *Uo.*, 24–25.

¹⁸⁸ *Uo.*

¹⁸⁹ Ernst JÜNGER, *Über den Schmerz*, i. m. 177.

¹⁹⁰ Martin HEIDEGGER, *A lét kérdéséhez* = *Uő.*, *Útjelzők* = Martin HEIDEGGER *Művei*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Bp., Osiris, 2003 (Sapientia Humana), 369.

emberi képzetek összegyűjtése révén jut el az értelmező mindkét szöveg felfejtése során: a *küszöb*, vagy a *kő* versbeli képzetait a fájdalom átélésének köznapi megnevezéseire, vagyis a fájdalomküszöbre, illetve a hirtelen jelentkező, rendkívül erős, a testet kővé dermedtő fájdalomra vonatkoztatja.

Érdemes emlékeztetni a német gondolkodó Georg Trakl *Ein Winterabend* (Szabó Lőrinc fordításában: *Téli este*) című költeményéről nyújtott első olvasatára, mely a nyelv lényegére kérdez. A költemény kérdéses sora „A fájdalom megkövesítette a küszöböt” (Schmerz versteinerte die Schwelle), olvasható úgy, hogy a fájdalom már megnövelte hordozásának a küszöbét. Heidegger felfigyel arra, hogy ez a szó az egyetlen a versben, amely múlt időben beszél, ennek ellenére nem valami múltra utal, valami olyasmire, ami már nincs jelen. Szabó Lőrincz fordítása pontosan illeszkedik Heidegger nehezen visszadható magyarázatához: „A küszöb mindenekelőtt a megkövesedés folyamatában van” (Im Gewese des Versteinerns west allererst die Schwelle).¹⁹¹

Heidegger szófejtéseiben minden többértelmű. Az *Egy téli este* versszövegének első, szó szerinti olvasása során veti fel a kérdést, hogyan lehetne megtörni az évezredes uralkodó nyelvfelfogás bűvkörét, mely szerint „a nyelv a belső érzelmi mozzanatok és az azokat vezérlő világkép kifejeződése.”¹⁹² Azt tételezve, hogy a nyelv beszél, a vers nem egy jelenlévő téli estét ábrázol, hanem lehetséges jelenlétet képzel el, de a költői nyelv még így is kifejezésnek bizonyul. A küszöbben nyugvó emberi fájdalom képzetétől nem tudja távol tartani a szöveg az olvasót. Hogyan közelíthető meg a nem emberi (fogalmak szerinti) fájdalom? „A fájdalom szétszakít, szétválaszt – írja Heidegger –, de úgy, hogy közben mindent magához vonz, magába gyűjt.”¹⁹³ A vers nem meghitt érzés

¹⁹¹ Martin HEIDEGGER, *Die Sprache*, i. m., 24.

¹⁹² „die Sprache der vom Menschen vollzogene Ausdruck innerer Gemütsbewegungen und der sie leitenden Weltansicht.” *Uo.*, 19.

¹⁹³ „Der Schmerz reißt zwar auseinander, er scheidet, jedoch so, daß er zugleich alles auf sich zieht, in sich versammelt.” *Uo.*, 27.

kifejezése, a nyelv abban szólal meg, hogy a külön lévő dolgokat és világokat „bensőségességük egyszerűségébe” hívja: „A nyelv úgy beszél, mint a csend harangzúgása” (Die Sprache spricht als das Geläut der Stille). A csend csengése nem emberi. A nyelv beszéd által jön létre. Egy ilyen bekövetkező esemény azt jelenti, hogy a csendnek szüksége van a halandók beszédére, hogy csengése hallhatóvá váljon. Az ember tehát a csend zengéséhez tartozik. Heidegger versértelmezése nyelv és fájdalom viszonyára összpontosítja a figyelmét, s az így bemutatott versbeszédet nem csupán az emberben rejlő belső lény kifejeződésének tekinti, jöllehet annak is. A fájdalom megelőzi a nyelv intencionalizálható formáit. A csend csengését megtörő halandók megszólalásának alapja a nyelv beszédéhez való viszonyulás. Az ember csak a nyelvnek megfelelően beszél. „A nyelv beszél” (Die Sprache spricht).¹⁹⁴ Amennyiben a nyelv beszél – Heidegger sugalmazását követve –, a halandó fájdalma a nyelv fájdalmában lakozik.

A nyelv a versben (1952), Georg Trakl versének tárgyalása (Die Sprache im Gedicht (1952) Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht) az „összegyűjtés” szöveghelyeit, sűrűsödési pontjait veszi figyelembe, mint a vers beszédének forrásait. A gondolkodás és a költészet közötti párbeszéd célja a nyelv lényegének feltárása. A lélek tavasza (Frühling der Seele) című versben ez áll: „A lélek idegen a földön” (Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden). A vers címe, A lélek tavasza nem a halhatatlan lélek természetfeletti otthonát sejteti. „A lélek idegen a földön” Heidegger olvasatában azt jelenti, hogy a lélek egy idegen. Trakl költészetének nagyon sok szöveghelyére mutat rá Heidegger villanásnyi időre, s a lélek megjelenésének képeit összegyűjtve bontakoztatja ki a fájdalom és a nyelv eltéphetetlen kapcsolatának főbb mozzanatait. Kosztolányi versbeszédének fájdalom-értelmezése szempontjából a Derús tavasz (Heiterer Frühling) harmadik részének első sora érdemel különös figyelmet: „Oly fájdalmasan jó és igaz, ami él.” (So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt, Ily fájdalmas-jó s igaz, mi

¹⁹⁴ Uo., 26.

csak él, Tatár Sándor ford., Jó és igaz, mi él, s mindegyre fáj, Erdélyi Z. János ford.) A versszak így folytatódik: „És csendben megérint egy öreg kő:” (Und leise rührte dich an ein alter Stein:). Heidegger fájdalom-értelmezésének lényeges mozzanata, hogy a kő után kettőspont áll; a „csendben” a kőbe rejtett, megkövült fájdalom hangja hallatszik:

Örökre veletek leszek, igen!
 Ó száj! ki a fűzben rándul s beszél.
 (Tatár Sándor fordítása)

Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.
 O Mund! der durch die Silberweide bebt.

A szenvedés az egyetlen látszat – írja Heidegger az idézethez kapcsolódva –, amelyben az „igaz” rejtőzik: a mindent átható fájdalom: „A fájdalom minden létező lényegének kegye” (Der Schmerz ist die Gunst des Wesenhaften alles Wesenden).¹⁹⁵ Itt a fájdalom azért kegyes, mert a kezdődő lét tavaszának derűjébe hangol: „Oly fájdalmasan jó és igaz az, ami él.” Heidegger a fájdalom és a nyelv összefüggéseit állítja Trakl költészetéről adott értelmezései középpontjába, melynek lényegét az antropológia nézőpontjából talán az alábbi állításban lehetne összegezni: *a fájdalomban a sajátból és az idegenből is van valami, ennél fogva egyszerre összeköti és elválasztja átélőjének világát az én-nel és a nem-énszerű létezővel.*

A fájdalom nyelve miként nyilvánul meg nem emberi fájdalom-érzetként Kosztolányi költészetében? A nem élményként vagy érzésként értett fájdalom fogalmához megnyílik-e az út az antropológiai hatáseffektusokon túl vezető olvasásban? Kosztolányi korai költészetében visszatér a fájdalmas lélek képe, de nem azonos, sőt olykor

¹⁹⁵ Martin HEIDEGGER, *Die Sprache im Gedicht* = Martin HEIDEGGER *Gesamtausgabe I, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, XII: Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, 60.

nehezen eldönthető értelemben. Az *Őszi koncert* (1912) megfordítja az emberinek tükröt tartó évszak jelképének szokványos szerkezetét:

A lélek fájdalmas.
Lábujjhegyen járjunk most mindaketten,
mert fájdalmas lelkembe meggyötörve,
bámulva nézi önmagát az ősz,
mint egy kísérteties, mély tükörbe.

Az ősz ismeri fel magát a fájdalmas emberi lélek tükrében, s nem a fájdalomérzet vetül ki a tájba. Tóth Árpád *Őszi chanson*-fordításában a lélek fájdalmától szabadulni vágyó lírai én az elmúlás megváltását hozó őszhöz fohászkodik:

tedd, vérvő ősz, nehéz fájdalmaimra
és életemre komoly koszorúd.

A nyelv fájdalmat okoz, a szó, a beszéd hallgatása fájdalmas, még ha érthetetlen is, mint a szenvedés testi megnyilvánulása, a sírás:

A nő szól:
Ne sírj, ne sírj. Ah, én nem értelek,
csak azt tudom, hogy fáj s valami jajgat.
Szavaid sokszor félve hallgatom,
csodálkozom az elröpült dalon,
s idézem a világgá szállt siralmat,
mely a szivedből jött – érintve szádat –
és mély, mint a halál, a jaj s a bánat.

A költői nyelvben megszólaló fájdalom a lírai ént személytelen médiummá formálja, a világ fájdalmának hanggyűjtő helyévé:

A végtelenség bús hárfája lettem,
és összegyűlt minden jaj a szivemben,
s mostan viszik-viszik e kis dalok,
és belezüllnek, meghalnak sóhajton.

Kosztolányi számos költeménye olvasható Heidegger egyetemes fájdalom-fogalma felől. *Méz* című versének sugalmazása szerint az élet lényege a fájdalom. A tapasztalatok végső összegzése fájdalmas tudást eredményez, ugyanakkor elszenvedése által a töredék, a részleges helyett valamiféle egész keletkezik, amely egyfajta teljességélményhez juttat:

ó könny, te élet mély esszenciája,
megölt virágok méze, fájdalom.

A fájdalom tapasztalata az én önmagán kívül kerülésének az egyik lehetőségét hordozza. A *Párbeszéd magammal* című költeményben ez áll:

És sokszor látlak ágyadon,
ha átkarol a fájdalom,
s mégis márványhideg az arcom,
s mikor te alszol, én nem alszom.

Az idegen és a fájdalom szétbogozhatatlanul összefonódik Kosztolányi költészetében. A *Mások* titkokat rejtő, szép vers. Az idegen olyan lenne, mint a fájdalom? A fájdalom idegen, de van benne valami a sajátból is:

És hogyha késeket döfnek szivembe,
nem vérzenek.
És ők nevetnek hangos hahotával,
ha vérezek.

És ők alusznak, ha az éjbe bolygok
kínok alatt.
És hogyha alszom majdan síri párnán,
nem alszanak.
Szavuk, szavuk,
melyet szegény szájuk ájulva mond,
olyan hideg,
és idegen az arcukon a gond
s oly idegen ruhájukon a gomb.

Heidegger és Jünger nihilizmusról folytatott vitájában a fájdalom elől való menekülés a lét egészéről való lemondás egyik megnyilvánulási formája.¹⁹⁶ A *Mérgek litániája* című versben az intimitás leépülésének jeleként fájdalomcsillapítókkal ápol az ember meghitt viszonyt:

Fejfájasztó homályos délutánon
az *antipyrin*-hez esedezünk.
Egy perc s fejünk a semmiségbe törpül,
és óriási lesz pici kezünk.

A fájdalom nyelvét megszólaltató *Mérgek litániája* szóképeinek forrása a betegség. Az élet „óriás seb.” Kosztolányi dekadens hangulatú költeményeiben a tudatmódosító szerek mellett a szenvedés vált ki felfokozott érzékelést. A fájdalom a fenséges dimenziójához kapcsolódhat a modern irodalomban, amennyiben nyelvi tapasztalata az *érzékek különös intenzitását idézi elő*. Az idő feltartóztathatatlan múlásának fájdalma, a semmitől való szorongás, az idegenség átható élményével együtt teszi emlékezetessé a *Hitves* című verset, amelyben a hálótárs titokzatos idegenné változik, a hálószoba sírkamrává,

¹⁹⁶ Vö. Alina NOVEAU, *Über den Schmerz: Heidegger – Jünger – Lenz*, International Journal on Humanistic Ideology, Vol. X/I, *Pain and pleasure*, No. 1, 2020, 137–153.

s a hitves, akár a síron a fájdalom, kőszoborrá dermed, mint a szenvedő Krisztus anyja.

A fájdalom – Heidegger felfogásának szellemében – mindent áthat Kosztolányi: *Csomagold be mind* című versében, s még a szeretetnél is nagyobb igazság. A „gyatra” földi lét, és a belső világban épülő „fájdalmas műremek”, anyag és lélek ellentéte meghaladhatatlan, ezért „titokzatos művésznő” az anya, aki erre a világra hozza a gyermekét:

Titokzatos, örök művésznő,

...

boldogtalan játéokra készítő,
csodára nevelő...

A személyiség egységének felbomlása határozza meg a modern irodalom antropológiai tapasztalatát. A fájdalom szenzóriumbot kínál a személyiség elvesztett egységének a helyreállításához, amennyiben az érzékelés és az érzéklet egységet alkot, megegyezik a fájdalomban: az én-fájdalom. Az én fájdalom? A kérdésre adható válasz annak függvénye, hogy az ember önmegtapasztalása elválasztható-e a fájdalom differenciális létmódjától a nyelvben. Ennek megfelelően azt kell mondanunk *az én ígérte a fájdalom nyelvében*: „A fájdalom kitölti a különbség hasadékát” (Der Schmerz fügt den Riß des Unterschiedes).¹⁹⁷

Anyanyelv és idegen nyelv

Kosztolányi úgy vélte, hogy a nyelv megkülönbözteti az embert a többi létezőtől, ezáltal alapvetően fontos a nyelvtanulás folyamatának megismerése. E törekvéshez olyan későbbi antropológiai kérdésfelvetések kapcsolhatók, mint a gyerekkor és a történelem, a nyelv és a technikai médiumok összefonódását tanulmányozó Giorgio

¹⁹⁷ Martin Heidegger, *Die Sprache*, i. m., 24.

Agambené.¹⁹⁸ Az anyanyelv hajszálgökörei – írja Kosztolányi – a gyerekszobáig érnek, „minden rejtett célzásukkal, kedélyes, furcsa, titkos árnyalatukkal együtt.” (*Öt nyelvet beszél*, Pesti Hírlap, 1931. január 11., *Nyelv és lélek*, 102.) A nyelvtanulásnak az író egzisztenciális jelentőséget tulajdonít: „a nyelvvel minden szellemi kincsünk alapföltételét, a képzelhető legnagyobbat kapjuk, melyért semmi fáradság nem sok. Nélküle nem lennénk emberek.” (*A nyelvtanulásról*, Bácskai Hírlap, 1905. augusztus 20., *Nyelv és lélek*, 8.) Kosztolányi kezdetben nem kárhoztatja a műnyelv létrehozására irányuló kísérleteket. Korai írásaiban az eszperantótól reméli a bábeli nyelvzavar eloszlatását. (*Az új kultúrnyelv*, Budapesti Napló, 1906. augusztus 30., *Nyelv és lélek*, 10.) A lelketlen műnyelvvel kapcsolatos várakozása összecseng a nyelvtanulást elősegítő gép elképzelésével. Az eszperantót, ezt a nyelvészeti humunculust ugyanis mesterségesen életre lehet kelteni. A szervetlenből így élő szervezet lesz, a szavak lélegezni kezdenek. Az író ebben az értelemben is a szó alkímistája, ahogy ezt a kortárs szimbolisták vallották.

Kosztolányi számára nem kétséges, hogy létezik emberi hang, ezért nincs különösebb kockázata a műnyelv létrehozását célzó kísérleteknek. Milyen hangja van a lélektelen mesterséges nyelvnek? – teszi fel a kérdést Kosztolányi. Agamben számára már nem magától értetődő, hogy létezik emberi hang, „olyan [...], mint ahogy a ciripelés a tücsök hangja.” A technikai médiumok közegében nem határozható meg az ember még mindig úgy, mint „az az élőlény, amelynek nyelve van.” A telefon és a logosz közötti kapcsolat erre nem jogosít fel. Kosztolányi a természet adta anyanyelv és a tanult idegen nyelv elsajátításának egymást tükröző játékát tanulmányozva jut el antropológiai következtetésekhez. A saját és az idegen nyelvi világ dinamikus kölcsönhatásában keletkezik a személyiség azonossága: „aki nem ismer idegen nyelveket, az az anyanyelvét sem ismeri [...] de aki az anyanyelvét sem ismeri,

¹⁹⁸ Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, ford. Liz HERON, London, New York, Verso, 1993.

az ember sem lehet. Nemzetközi ember nincsen. Az politikai fogalom, annak is ábrándos és korcs.” (*Kis Mezzofantik*, Pesti Hírlap, 1922. szeptember 17., *Nyelv és lélek*, 44–45.) Kosztolányi felismerte, hogy a fordítás *a saját nyelv idegenségének* megtapasztalásában részesíthet, ezért is mérlegelte rendszeresen, hogyan szólaltatnak meg magyar műveket idegen nyelveken. Másfelől azt vallotta, hogy saját anyanyelvünk régebbi örökségét is fordítanunk kell, holt készletét életre kell kelteni. A kimondatlannak is hangot kell adni: Vajkay Ákos, a címertan kutatója, lánya levelének belső fordítása révén fejt fel, milyen lelki fájdalmat rejtene magukba az idegen szavak, miről beszél hallgatagon az örökké síró madár vércseppjeiből sarjadó azálea említése. A hiány, a kimondhatatlan, a megnevezhetetlen Kosztolányi regényeinek eredendő nyelvi tapasztalata, ezért szövegei már eleve fordítást igényelnek, az értelmező részéről a nyelvi hézagok, törések, repedések kitöltését. Az olvasó miközben igyekszik áthidalni a nyelvek közötti távolságot, fordításának beíródása révén az idegenség újabb tapasztalatát állítja elő, amelynek megszüntetésére közvetítőként vállalkozott. A nyelv határait nem rajta kívül, a kimondatlan referensének irányában kell keresni, hanem magában a nyelvben.

Az anyanyelv adomány, nem tettünk érte semmit, és csak a javunkra válik. Kosztolányi a nyelv teljesítőképességének felszabadításában a képzelőerő szerepét hangsúlyozza, melynek révén ki tudjuk aknázni rejtett kincseit. A szavak emlékezetének a mélyére ásva ismeretlen világok nyílnak meg előttünk, ezért vetítsük bele énünket, s rajta át, „mint egy színes, bűvös üvegen – nézzük a világot, a mélyére tekintünk, meglássuk benne korok rétegszerű lerakódását, nemzedékek keze munkáját, sok száz és ezer ember formáló lelkét.” A szavak élete megelevenedik Kosztolányi számára a történeti szótár átlapozásával, mintha regényt olvasna. (A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.)

Az író beleolvad a nyelvbe, nem áll ellent szellemének, hagyja, hogy helyette műveljen csodát. A *nyelvre hagyatkozás* áthallással Heideggert idézi, ezért érdemes egy pillantást vetni a vonatkozó

fontosabb szöveghelyekre. A jelenvalólétbe merülő ember számára úgy nyílik mód, hogy a lét igazságának közelébe jusson, ha ráhagyatkozik a létezőre, vagyis lenni hagyja.¹⁹⁹ Ez a ráhagyatkozás tesz képessé bennünket arra, hogy odahallgassunk a nyelvre, meghalljuk a beszédét minden megszólalást megelőzően. Már mindig is hallgatunk a nyelvre, halljuk, mert hagyjuk magunkat beletartozni. Kosztolányi nyelv művészetéről szóló értekező irodalmában a német bölcslőhöz hasonlóan azt vallotta, hogy a(z)anya)nyelvbe beleszületünk, belebocsáttatunk, s abból soha ki nem léphetünk. A nyelv sajátjává tesz minket.²⁰⁰ A nyelv Heideggernél „maga tekint ránk.”²⁰¹ Kosztolányinál „engem használ.” (*Nyomdafesték*, Nyugat, 1915. augusztus 1., *Nyelv és lélek*, 283.) A fentiekben vázolt párhuzamokból levonható következtetés abban összegezhető, hogy az író és a bölcslő nyelvfelfogása között több kapcsolódási pont fedezhető fel, jelesül a beszélő nyelv gondolata. Ehhez mindjárt érdemes hozzátenni, hogy Heidegger beszélő nyelv fogalmához nem a köznapi értelemben vett beszélgetés nyújtja a megfelelő kiindulópontot: „nem egyszerűen beszéljük a nyelvet; *abból* beszélünk” – mondja Heidegger.²⁰²

A Kosztolányi-filológiában meggyökeresedett álláspont szerint a nyelvet beszédként felfogó Humboldt meghatározó hatást gyakorolt az író szemléletére. Ez a megállapítás kétségkívül helytálló, de talán érdemes e tételt árnyalni azzal, hogy legalább olyan jelentős szerepet kap a nyelvi létezés Heideggerre emlékeztető gondolata Kosztolányi értekező irodalmában. Humboldt a nyelvet a beszédből kiindulva fogja fel, s a lényegét energiaként határozza meg, tehát olyan tevékenységként, amelyben alkotó erő munkál. Heidegger Humboldt interpretációja szerint a nyelv nem más, mint „a *szellem* örökké megújuló

¹⁹⁹ Martin HEIDEGGER, *Az igazság lényegéről* = Uő., „...költőien lakozik az ember...” – *Válogatott írások*, Bp.–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994, 47.

²⁰⁰ Vö. Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1998, 250.

²⁰¹ *Uo.*

²⁰² *Uo.*, 238.

munkája, hogy az *artikulált* hangot képessé tegye a *gondolat* kifejezésére.”²⁰³ Humboldt szerint nyelvnek csak e beszéd totalitását tekinthetjük. Heidegger hivatkozik Humboldt ismert meghatározására: „a nyelv nem pusztán csereeszköz a kölcsönös megértéshez, hanem valódi világ, amit a szellemnek önmaga és a tárgyak közé kell állítania erejének belső munkája révén.”²⁰⁴ Döntő különbség a két bölcselő felfogása között, hogy míg Humboldt a nyelv lényegét (ugyan) energiaként határozta meg, de Leibniz szellemében nem választotta el a szubjektum tevékenységétől, addig Heidegger *eseménynek* tekintette, melyhez nem viszonyulhatunk cselekvő alanyként.²⁰⁵ Kosztolányi ennek szellemében ismételten, megannyi változatban nyomatékkal hangsúlyozta, hogy az író nem rendelkezik szabadon a nyelv fölött. *A nyelv létmódjának* megragadása az az ösztönző erő, mely Kosztolányi irodalmi gondolkodásának egyértelmű irányt szabott.

A nyelv költői tapasztalata nyitotta meg Kosztolányi számára azt, amit szellemnek nevezett. A nyelv önmegmutatkozásának eseménye nem biztosítja tartósan szellemének – vagyis nem fenomenológiai értelemben vett lényegi természetének, jelentésteremtő erejének – a közvetlen jelenlétét, inkább feltárulkozás és elrejtőzés egymástól elválaszthatatlan kettős mozgásában ad hírt magáról. Az ész, a logika, a következetesség követelménye a nyelvre vonatkoztatva kényszerítő gondolkodási keret.

A nyelv létezésének alapja – Varela és Maturana kifejezéséhez folyamodva – az autopoézis, mely az organizmushoz hasonlóan rendelkezik azzal a képességgel, hogy megteremti saját jellegét és megőrzi önmagával való azonosságát minden körülmények között: „Az, ami, és nem más. Úgy, ahogy az almafa almafa, és csak almát terem, de nem nyit gyümölcskereskedést: az almafa az alma sovínisztája. Isteni egyoldalúság van benne. Nem tud sem a körtéről, sem a barackról. Ilyen

²⁰³ Martin HEIDEGGER, *Az út a nyelvhez* = Uő., „költőien lakozik az ember”, i. m., 229.

²⁰⁴ Uő., 231.

²⁰⁵ Uő., 232.

egyoldalú a nyelv is. Természete az, hogy [...] egyéniségét korlátlanul érvényesítse, tekintet nélkül a többiekre. Hogy ezt helyeslem-e vagy sem, nem rám tartozik. Nem én teremtettem sem az almafát, sem a nyelveket. El kell fogadnunk, hogy így van.” (A „sovinisza” nyelv, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 184.) Az önteremtéshez kapcsolódik Hölderlin verse, amelyben arról az eljövendő időről beszél, amikor az istenek megjelennek az emberek számára, s a szó szárba szökik, mint a virág:

... nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.

... s amikor már kész a szeretetre,
lámcsak, akár a virág, szárba szökik szava is.

A szó úgy jön létre, mint a virág, tehát keletkezésük módja szerint hasonlóak. Kosztolányinál a szó és a virág analógiájára a nyelv és az almafa közötti hasonlóság nem eredetük vagy megjelenésük, de lényegük szerint, identitásuk azonossága alapján jön létre.²⁰⁶ A nyelv természetét semmi más nem határozza meg, mint saját léte, nincs szüksége utánzásra, hogy azzá váljon, ami. A nyelv nem úgy keletkezik, mint valami más, „mint a virág.” Egyetlen tapasztalat határozza meg létmódját, az önmagával való azonosság. A nyelv öntörvényű természete elvileg meghatározható metafora nélkül. Látnivaló ugyanakkor, hogy Kosztolányi névátvitellel él annak érdekében, hogy a nyelv teljesen szó szerintivé váljon, tehát az legyen, ami: a nyelv, akár az almafa.

²⁰⁶ Paul de Man a romantikus kép intencionális szerkezetéről készített elemzésében azt hangsúlyozza, hogy „Hölderlin nemcsak bármilyen véletlenszerű költői szóról beszél, hanem egy olyan autentikusságról, amely úgy teljesíti be legfőbb hivatását, hogy a létet nevezi meg jelenlétként.” In. Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, Bp., Osiris, 2002 (Osiris Könyvtár), 20.

Kosztolányi több nyelvet használt, rendszeresen utazott, eltérő kultúrák összehasonlításában nagy jártasságra tett szert, ezért nem meglepő, hogy elsősorban a *különbözőség* érdekelte, az idegenben igyekezett felfedezni a sajátot, a sajátban az idegent: „annál szívesebben járok külföldre, mennél több nemzeti sajátosságot észlelek ott.” (*Egy aggódó írótlár*, Pesti Hírlap, 1933. május 14., *Nyelv és lélek*, 198.) Az anyanyelvtől elválaszthatatlan az atmoszféra, mely levegő gyanánt vesz körül bennünket, nem látható, megfoghatatlan, de él. E „bűvös” szellemi légkörben korlátlan lehetőségek nyílnak: „nyelvünknek mind a száznegyvenezer szavára vágyakozunk, melyet akár tudunk, akár nem, bármikor kitalálhatunk az ösztönünknek fogva.” (*Az anyanyelv édessége és végtelensége*, Pesti Hírlap, 1933. április 21., *Nyelv és lélek*, 199.) A nyelv nem lehet pusztán a gondolatközlés eszköze, mivel az értelem véges, a nyelv ellenben, mivel lélek, végtelen: „az olyan nyelv, mely csakis a megértést és megértetést szolgálja, voltaképp fölösleges is.” (*Az anyanyelv édessége és végtelensége*, Pesti Hírlap, 1933. április 21., *Nyelv és lélek*, 199.) Az anyanyelven társalogni lehet emberhez méltóan, vagyis végtelen változatossággal, érzelmünknek, s lelkiállapotunknak a kifejezéséhez könnyedén kiválasztva a legmegfelelőbb hangulati értékkel bíró hangszínt, „olyan billentyűzeten, melynek százezernél több a billentyűje, s a lélektani helyzethez és a köztünk levő kapcsolathoz mértén millió és trillió a hangszíne.” (*Az anyanyelv édessége és végtelensége*, Pesti Hírlap, 1933. április 21., *Nyelv és lélek*, 201.) Anyanyelven érintkezni valódi „lélekcseré.” Idegen nyelveken, ha tudjuk is, hogy mik ezek az árnyalatok, mit kezdünk vele, ha nem ismerjük „a múltját, a napi árfolyamát, mert a nyelvekben a szavakat mindennap újra jelzik a tőzsdén, s főképp, ha nem ismerem, hogy válaszom vegyi anyaga, melyet egy lélekbe dobok, milyen csapadékot kelt majd ottan.” (*Az anyanyelv édessége és végtelensége*, Pesti Hírlap, 1933. április 21., *Nyelv és lélek*, 201.)

Kosztolányi nyelvszemlélete és személyiség-felfogása szorosán összefügg. Az író szerint az értelem nem elsődleges meghatározója a nyelvnek, ahogy az ember létezmódjának sem.

A természettudomány átvilágította testünk egyes szerveinek a titokzatos működését. Belső világunkat részleteiben egyre jobban megismerjük, „csak éppen azt nem értjük, hogy az egész mire való. Az agy, az idegrendszer, a szív, a tüdő, a máj, a gyomor nem rejtély, de mindezek összessége még mindig” az. Az élet egyes megnyilvánulásairól, melyek sorsunkat meghatározzák, egyre világosabb képet alkothatunk: „Az egész élet azonban – ebben a boszorkányos koordináta-rendszerben – [...] érthetetlen.” (XIII. Délmagyarország, 1917. május 20., *Nyelv és lélek*, 286.) Az ember cselekedeteinek nem a tiszta ész a rendező-elve, ahogy a nyelv is inkább lélektani szabályoknak engedelmeskedik. Ennek értelmében a nyelvi magatartásformákat nem érdemes a logosz szabályaira hivatkozva korlátozni. A felszabadult *játék* létjogosultsága nem vonható kétségbe a szavak világában sem: „Sokszor úgy fejezzük ki magunkat, mint a gyermekek, messzire mutató célzásokkal, merész és laza utalásokkal. Az ilyen kifejezések az értelem fényében talán esztelenségek, de azért nyelvileg helyesek lehetnek.” (*Használati utasítás*, Pesti Hírlap Nyelvőre, 1932., *Nyelv és lélek*, 156.) A szabálytalanság, a következtelenség, a szeszély jelen van a nyelv életében, amelyre a racionális gondolkodás nem képes magyarázatot adni. Ne keressük az ész szigorú törvényeit a nyelvben. Kosztolányi ismételten rámutat arra, hogy a nyelv nem logikai, hanem lélektani jelenség: „a nyelv, melyen a felnőttek pontos gondolataikat közlik, maga gyakran úgy gondolkodik, mint egy négy-öt éves gyermek, laza, elnagyolt, vakmerően ugrándozó utalásokkal vagy merőben fölöslegesnek tetsző, szajkószerű ismétlésekkel.” (*A magyar nyelv*, Pesti Hírlap, 1935. július 19., *Nyelv és lélek*, 252.) A költészet előbb fedezte fel a tudattalant, mint a tudomány. A mai kor költői misztikus történeteikkel elbizonytalanítják az öntudat és a tudattalan közötti választóvonalat, kiszélesítik a valóságot, befelé tágitva kérdésessé teszik, hol húzódnak az én határai. (XIII., Délmagyarország, 1917. május 20., *Nyelv és lélek*, 287.)

Kosztolányi az értelem és az érzelem merev szétválasztása ellen emeli fel szavát, hatásos oximoronokkal lazítva fel az ellentétes viszonyfogalmakhoz kapcsolódó tulajdonságok merev rendszerét: „Az érzés:

a termékeny homály. Az értelem: a meddő világosság.” (*Kritika*, Pesti Hírlap, 1929. október 6., *Nyelv és lélek*, 366.) Ellenpélda gyanánt „művészeti tájboncolóink” „iskolásan-avult megkülönböztetését” idézi: „A szív: forró. Az agy: hideg.” (*Kritika*, Pesti Hírlap, 1929. október 6., *Nyelv és lélek*, 366.) Értelem és érzelem egyenrangúságát boncolóteremben szerzett tapasztalataira hivatkozva fejti ki, ahol kezébe vehette a különböző szerveket, s „Egyiket éppoly rejtélyesnek éreztem, mint a másikat.” (*Kritika*, Pesti Hírlap, 1929. október 6., *Nyelv és lélek*, 366.) A szív és az agy a maga anyagiségában szerénységre, alázatra tanítja az embert a szervezet működésének lélektani szabályait, szellemi törvényeit illetően: „Az értelem nyilván megmunkálja az anyagot, az érzés pedig azt a titokzatos formát adja neki, mely minden matériát elfogadtat. [...] Azóta ez a kettő eltéphetetlenül egy előttem. Most nyugodt, értelmes prózát igyekszem írni. De tudom, hogy ebben a pillanatban is szilaj érzések röpítik előre tollamat. Valószínűleg gondolkozó szívünkkel és hevesen dobogó, lüktető agyunkkal alkotunk. (*Kritika*, Pesti Hírlap, 1929. október 6., *Nyelv és lélek*, 366.) „A vers érzéki csoda” – a műalkotás biopoétikai értelemben az élővilág egyszeri és megismételhetetlen egyede, kisebb egységekre nem osztható, tartalma az, hogy önmagával egyenlő: „egyszerű titokzatosságában úgy él, akár a búzamag, mely csírázni képes.” (*Abécé a versről és költőről*, Új Idők, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.) „Az, amit nem érthetünk meg teljesen: a költészet” – vallja Kosztolányi. A művészet részleges megértése azonban nem veszteség vagy hiány, de semmi mással nem pótolható határtapasztalat, amelyben *részesül* a befogadó, tudásban gyarapodva. (*Abécé a versről és költőről*, Új Idők, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.) A mű pusztá létezése, az, hogy csak van, maga a csoda, mint a patak vagy az erdő. Ebből következően az író hasonlít az alkotó természethez: „elénk tárja a dolgokat, s eltűnik mögöttük. [...] Azzal hat, hogy amit művel, az érzékletes.” (*Katé az írásról*, Pesti Hírlap, 1928. október 14., *Nyelv és lélek*, 448.) A csoda értelme biopoétikai szemlélettel kibontva az, hogy a mű világra jön, s létezik, ahogy „folyton változó szerves életünk valamely szeszélye folytán

bármely pillanatban nem áll meg a szívünk verése.” (*Abécé a prózáról és regényről*, Új Idők, 1928. április 7., *Nyelv és lélek*, 443.) A természet mintája takarékos fogalmazásra ösztönzi az író, inkább a dolgok felmutatására, mint részletes körülírásukra: „Aki igazi elbeszélő, a felületeket mutatja, s alatta az élet mélységét. Mindent tud, de erről hallgat. A legokosabb ember is úgy beszél el, mint egy tudatlan gyermek. Elbeszélésének varázsa éppen ebben lakozik: az ellentétben, a ravasz önmegtartóztatásban.” (*Katé az írásról*, Pesti Hírlap, 1928. október 14., *Nyelv és lélek*, 448.) Az anyanyelv használata ösztönös, az idegen nyelvtanulás tudatos tevékenység, s az utóbbi korlátja éppen ebben rejlik. Jóllehet a szavak fogalmi jegyek, jelentésük nem meríthető ki pusztán elsajátított grammatikai szabályok alkalmazásával: „Ha idegen nyelvet tanulunk [...] előbb eszünkkel igyekszünk behatolni a szavak értelmébe, aztán logikai mozaikmunkával rakjuk össze mondanivalónkat. Az ilyen nyelvtudás azonban – éppen ezért – hajítófát sem ér.” (*Katé az írásról*, Pesti Hírlap, 1928. október 14., *Nyelv és lélek*, 449.) A közösséghez tartozás őseink nyelvhasználatát bensőségessé, otthonosan meghitté tette. Az egyén elszigeteltsége a nyelv megértését is korlátozza. Eleink csak használták a nyelvet: „De én nem használok: hanem engem használ.” (*Nyomdafesték*, Nyugat, 1915. augusztus 1., *Nyelv és lélek*, 283.) Kosztolányi biopoétikai magyarázata szerint „csak az anyanyelv ágyazódik mélyen ösztönünkben, s a többi, később megtanult, mesterségesen elsajátított nyelv a bőrünk fölhámjáig sem ér.” (*A magyar nyelv*, Pesti Hírlap, 1935. július 19., *Nyelv és lélek*, 256.) Az anyanyelv elsődlegességének tapasztalata felveti azt a kérdést, lehet-e egy költőnek idegen nyelven írnia? Az osztrák Rilke kivételnek számít, mert francia versei között is akad remekmű. Rilke francia nyelvhez térése Kosztolányi megítélése szerint végzetes kaland, „csillagűrbe való utazás.” (*Az idegen nyelvről*, Pesti Hírlap, 1935. augusztus 18., *Nyelv és lélek*, 258.) Rilke „minden lehetőséget, zenét, szépséget kicsikart anyanyelvéből.” (*Az idegen nyelvről*, Pesti Hírlap, 1935. augusztus 18., *Nyelv és lélek*, 258.) Teljesen meghódította, s amikor már a német nyelv nem jelentett a költő számára vonzó kihívást,

az idegen franciához fordult, új varázslatot keresve. (*Az idegen nyelvről*, Pesti Hírlap, 1935. augusztus 18., *Nyelv és lélek*, 258.)

Nyelv és személyiség – Az antropológia vége?

Költő az, „akinek a szavak fontosabbak, mint az élet.” (*Gyermek és költő*, Pesti Hírlap, 1930. július 13., *Nyelv és lélek*, 451.) Kosztolányi Paul Valéry történetével tanúsítja antropológiai alaptételét: „egy napon valami ívet kellett aláírnia egy bankban. Véletlenül olyan toll esett keze ügyébe, mellyel különös kedvvel írt. Az írás gépies gyönyörűsége annyira megbabonázta, hogy rohant haza, írni, verset.” (*Gyermek és költő*, Pesti Hírlap, 1930. július 13., *Nyelv és lélek*, 451.) A szerző nem áldozza fel az életét a kifejezés tökélyének elérése kedvéért, mert nem is választhatna más utat, élete pusztán az írás mellékterméke, viszont amit leír az él.

Az antropológiának arra a kérdésére, hogy képes-e az ember felülemelkedni énközpontú szemléletén, úgy látszik a történelmi korszakváltás adta meg a választ. Ortega diagnózisát megelőzve a *tömegek korának* nevezte Kosztolányi saját élet idejét: „a tömegek – legkülönbébbek és a legkülönbébb jelszavak alatt – még sohasem érezték magukat oly pokolian jól a karámban, mint manapság.” (*Egység és kéttség*, Pesti Hírlap, 1933. február 26., *Nyelv és lélek*, 566.) Kosztolányi pontosan megkülönböztette a személyiség válságának kettős aspektusát: művészeti, illetve esztétikai vonatkozását. Az én kitüntetett szerepének hitelvesztése eszerint *kétértékű* Kosztolányi felfogásában. Költészettörténeti szempontból a személytelen lírai beszédmodok megjelenése és térnyerése a megújuló modernség időszerű fejleménye, a lírai kifejezés egyik kellően ki nem aknázott lehetősége. Az én visszahúzódása esztétikai értelemben a szubjektum általános válságának megnyilatkozása, mely a személyiség kiszolgáltatottságára figyelmeztet, az egyént maga alá gyűrő tömeg uralmának fenyegető veszélyére. Az én helyébe lépő elvont közösség személytelen, arctalan

tömeg. Kosztolányi egyaránt kárhóztatja mind a képviseleti beszéd-mód személytelenségét, mind pedig a versbeli én mértéktelen felnövesztését. Költői kísérletezésének ugyanakkor továbbra is szerves része a lírai személytelenség modern alakváltozatainak keresése, s kimunkálása. Kosztolányi érzékeli a szélsőséges kollektivista ideológiák térhódítását, és figyelmeztet a legfőbb veszélyre, a személyiség önállóságának korlátozására, melyet az európai kultúra egyik alappillére ellen intézett támadásként értékel: „Az emberiséget néha a századok során rabul ejti egy rögeszme, egy kényszerképzet. Ilyen rögeszme, ilyen kényszerképzet ma az, hogy a köz önzése önzetlenség, és a köz zsarnoksága szent, az a gondolat, mely hovatovább – világnézetre való tekintet nélkül – általános elmebetegségévé fajul ennek a kornak.” (*Egység és kétség*, Pesti Hírlap, 1933. február 26., *Nyelv és lélek*, 567.) Az egyén önállósága megszűnt, helyébe a csoporttudat lépett. A személyiség méltóságát felszámolta a nyájösztön, a kollektív önáltatás. (*Egység és kétség*, Pesti Hírlap, 1933. február 26., *Nyelv és lélek*, 567.) A „nemzetépítő politikában” közvetlen szerepet vállaló író önként feladja szellemi függetlenségét, s aláveti magát egy napi érdekeket szolgáló közösség akaratanak: „Nem hiszem, hogy az író bármi-féle pártpolitikának leköthetné magát, mert ezzel hivatását és hitét tagadná meg, eladná azt a fölényt, hogy mindent és mindenkit egyszerre érthessen meg.” (*A magyar írók helye a nemzetépítő politikában*, Magyarország, 1934. április 1., *Nyelv és lélek*, 569.) A harmincas évek történeti távlatából visszatekintve Kosztolányi számára felértékelődik az elefántcsonttorony, a magányos lélek menedéke, a független gondolkodók magasba törő lakóhelye: „Mindenütt a politika lett úrrá, az igyekszik alkotni, de úgy, hogy közben a szellemet megbénítja.” (*Irodalmi levél*, *Az istenek meghaltak – Európa újra csöndes*, Pesti Hírlap, 1935. március 10., *Nyelv és lélek*, 576.) A hatalom terjeszkedése ebben a közegben kitermeli az *elvakult cselekvőt*, a homo moralist, aki-vel szemben a *szabad szemlélődő*, a homo aestheticus eszköztelennek látszik. Azok a harcosok, akik ma politikai lövészárkokba kényszerítik az írókat, tisztázatlan erkölcsi kötelességekre hivatkoznak. (*A magyar*

írók helye a nemzetépítő politikában, Magyarország, 1934. április 1., *Nyelv és lélek*, 569.) Kosztolányit nem töltötte el bizakodással a kortárs antropológia elképzelése, melynek jegyében Gottfried Benn – Gehlen meghatározása nyomán – az embert nem befejezett, de kiteljesedésben lévő lénynek, „még nem véglegesen kialakult állat”-nak nevezte, s ebben a létformában egyszersmind az immateriális javak továbbadásának egyre táguló lehetőségét fedezte fel: „A keletkezés plaszticitása új dimenziót hódít meg, a szellem emancipációja újonnan kitáruló terek felé tapogatózik.”²⁰⁷ Benn számára nyelvelméleti megfontolásból kétségbe vonhatatlan a modern vers *monologikus* jellege. A német *költő* megközelítésében minden társalgás háttérében ott rejtőzik a *metafizikai üresség*. A nyelv nem teszi lehetővé a kapcsolatteremtést. A monologikus modern költészet az *ismeretlen önmagunkkal* való találkozáshoz biztosít nyelvi közeget.²⁰⁸ Kosztolányi modern személyiségfelfogását az én tükörszínjátékában keletkező *ismerős idegen* visszatérő képzeje fejezi ki.

Az antropocentrizmus válsága

Kosztolányi antropológiai diagnózisát a korszak válságfilozófiáival lehet keretezni a hatástörténeti szempontból legfontosabbnak bizonyult szerzőkre és művekre szorítkozva.²⁰⁹ A különböző filozófiai elméletek a következőkben nem belső szisztematikájukban kerülnek bemutatásra, hanem tüneti olvasatban az kerül a figyelem középpontjába, hogy válságfelfogásukban vannak-e hasonlóságok és eltérések. Nem a Kosztolányira gyakorolt esetleges hatások bizonyítása a cél, hanem párhuzamok feltárása *strukturálisan hasonló* megközelítések

²⁰⁷ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, Holmi, 3. évf. 8. sz., 1991. augusztus, 966–967.

²⁰⁸ *Uo.*, 968.

²⁰⁹ Gregor STREIM, *Das Ende des Anthropozentrismus: Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*, De Gruyter, 2008, 440.

között. Jelen kötet egyik irányadó módszertani alapelvének felel meg ez az eljárás.

Benn átfogó szellemi helyzetértékelése szerint a teremtés jövőtlensége lépett be az emberi tapasztalatba, a „negyedidőszak” – egy földtörténeti kor az emberiséghez kötve – elmúlt.²¹⁰ Egy teljes átalakulást előidéző esemény felé tartunk.²¹¹ Az 1920-as évek végének kulturális és tudásválsága következtében az irodalom és a filozófia egy bizonyos szegmensében mélyreható változás következett be az emberről, illetve az emberi létről szóló diskurzusban. Ennek egyik legfontosabb jegye *a szubjektum túlzott önbizalmának bírálata*, valamint *a történelemtől való elfordulás*. Kosztolányi személyiség-felfogása és nyelvszemlélete kapcsolódik az új gondolkodási modellhez. Az individuum átláthatatlanságának gondolata, lényegi titkának megfejthetetlensége mennyi formában megjelenik műveiben. Az ember *levezethetetlen* lény a korabeli filozófiai antropológia értelmezésében. Kosztolányi a személyiség lényeges jellemzőjének tekintette meghatározatlanságát. Az ember megkülönböztető jegyei kapcsán Max Scheler „világra való nyitottságról” és „egzisztenciális távolságtartásról”, Helmuth Plessner „excentrikus pozicionalitásról”, Arnold Gehlen „különleges helyetről”, Martin Heidegger pedig „Daseinről” (jelenvaló létről) beszél. Kosztolányi írásainak egyik alapélménye, hogy az ember rejtélyessé vált önmaga számára.

Kosztolányi gondolkodására is jellemző a történelem értelmének, céljának megkérdőjelezése. Alapvető meggyőződése volt, hogy nincs fejlődés a történelemben. A társadalmi haladásba vetett hit megalapozatlan. Jóllehet, az emberi élet minősége elvileg jobbra tehető az intézmények működésének tökéletesítése révén, de az ismétlődő eseményeknek nem képes irányt szabni semmiféle teleológia. Edmund

²¹⁰ Gottfried BENN, *Der Ptolemäer, Berliner Novelle (1947)* = Uő., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, szerk. Bruno HILLEBRAND, kötet: *Prosa und Autobiographie*, Frankfurt a.M. 1984, 193–234., itt 204.

²¹¹ Jean GEBSER, *Ursprung und Gegenwart, I: Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung*, Stuttgart, 1949, VII.

Husserl „az európai tudományok helyzetét” felmérve 1929-ben „radikális reflexiót” szorgalmazott, mivel a „mai modern ember” elvesztette a felvilágosodás korszakának azt az alapvető hitét, hogy a tudomány „racionális világnézethez és élethangulathoz vezet”, valódi önmegértéshez, a világ megismeréséhez, és ezeken át az egyre élhetőbb élet-hez.²¹² Kosztolányi racionalizmuskritikája és haladás-ellenessége abban a szellemi mezőben helyezhető el, amelyet Karl Mannheim: *Ideológia és utópia* (1929), Karl Jaspers, *Az idők szellemi helyzete* (1931) és Ernst Robert Curtius, *A német szellem veszélyben* (1932) című írásai határolnak körül. Bár eltérő, sőt, esetenként ellentétes tudományos és ideológiai pozíciókat képviselő szerzőkről van szó, történet- és utópiaellenes érvelésmódjukat tekintve mégis hasonlóak. Mindannyian azt a célt követik, hogy olyan új gondolkodási modelleket nyújtsanak, amelyek eligazítást adnak, ugyanakkor a szellem vitalista megvetése ellen is fellépnek. Kosztolányi antropológiai szemléletétől teljességgel idegen volt a *vitalista irracionálizmus*.

Az *egzisztenciális antropológia* húszas-harmincas években keletkezett szövegeiben ismételten előkerülnek az ember decentralizálásának és eltávolításának alakzatai. Kosztolányi gondolkodói viszonyulásának sajátossága, hogy személytelen beszédmód, tárgyias líra kialakításával kísérletezik, a poétika „embertelen” perspektívájától költészeti megújulást remél, ezért sem helyezi át a személytelenség művészeti fogalmát a korszak általános kultúrkritikai diskurzusába. A filozófiai antropológia új beszédmódja az emberről a modernizációs folyamat sajátos elméletét és kritikáját is feltételezi. A modernitást a ráció egyeduralmára való törekvésként és szekularizált üdvtörténetként fogja fel. Gottfried Benn már az 1940-es évek elején egy olyan tenyésztői klub mentalitását tulajdonította a nemzetiszocialistáknak, amely a „mechanikus kauzalitásba” vetett primitív hittől inspirálva egypetűjű ikrek előállításában kereste a megváltást. Strukturális

²¹² Edmund HUSSERL, *Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, Halle, 1929, 4.

párhuzamba lehet Benn kritikáját állítani a falanszter szín paródiáját adó *Esti Kornél* történettel.

A szellem feláldozása, a „vér világító erejének” észellenes kultusza ellen lép fel Helmuth Plessner, *Das Schicksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche* (A német szellem sorsa a polgári korszak végén) című könyvében.²¹³ Az értékek viszonylagosságának jól ismert gondolata nemcsak Nietzschehez köthető, ahogy ez közmegegyezés-szerűen elfogadott a Kosztolányi szakirodalomban, hanem a húszas-harmincas évek válságdiagnózisainak filozófiai kontextusához is. Mannheim tudásszociológiájához, Jaspersnek az emberi tudathoz való reflexív odafordulást hirdető elgondolásához, vagy Curtius „új humanizmusához.”²¹⁴ A kor filozófiai antropológiája a legkülönbözőbb kiindulópontokból egyazon cél felé törekszik: az ember lényegének meghatározására. Ludwig Steinecke a Literarische Welt 1931-es számában összegezte a tudomány és a világnézet válságára irányuló reflexiókat, s arra a következtetésre jutott, hogy az ember története során először vált rejtélyessé önmaga számára, már nem tudja, ki is valójában, s a „lehető legnagyobb idegenséggel” szemléli az embernek nevezett lényt.²¹⁵ Az ember kifürkészhetetlensége a korszak válságfilozófiáinak toposza. Kosztolányi nem látott életképes eligazodást sem a pozitivista szcientizmusban, sem a metafizikusan orientált életfilozófiákban. Utalni lehet itt a tudásszociológia hozzájárulására az ember válságának leküzdéséhez, amely az 1920-as években különösen Max Scheler és Karl Mannheim nevéhez fűződik. A tudásszociológia két irányba válik szét: az egyik Scheler révén a filozófiai antropológiához, a másik Mannheimnek köszönhetően az ideológiakritikához vezet.

²¹³ Helmuth PLESSNER, *Das Schicksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*, Zürich–Leipzig, 1935, 178.

²¹⁴ Karl MANNHEIM, *Ideologie und Utopie*, Bonn, 1930², 5, 41; JASPERS, *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin–Leipzig, 1931, 14; Ernst Robert CURTIUS, *Deutscher Geist in Gefahr*, Berlin–Stuttgart, 1932, 10, 13, 90.

²¹⁵ Ludwig STEINECKE, *Wissenschaft und Weltanschauung*, Die literarische Welt, 7.1931. május 15., 1. Foglalkozik az írással JASPERS, *Die geistige Situation der Zeit*, i. m. 6, 17.

Mindketten olyan nem dinamikus gondolkodási modellek kidolgozásától remélték az emberi természet feleletti uralom technikáinak a kialakítását, mint a Mannheim írásaiban szorgalmazott „szituációs látásmód”, vagy a Scheler által felvázolt „lélektechnika”. Regényeinek tanúsága szerint Kosztolányi korántsem volt meggyőződve arról, hogy a „conditio humana” megváltoztatható.

A filozófiai antropológia új irányát két, közel egyidőben megjelenő mű alapozza meg ekkor: Scheler, *Az ember helyzete a kozmoszban* (1928) és Helmuth Plessner, *Az organikus és az ember stádiumai* (1928) című műve. A filozófiai antropológia megközelítése kettős kritikaként jellemezhető, mind az idealista emberkép, mind pedig a naturalista antropológia vonatkozásában. Mindkét szerző arra tesz javaslatot, hogy az emberi fogalmának lényegi meghatározását mind a *természettörténeti*, mind pedig az *eszmetörténeti* szempontot feladva *a testi és a lelki sajátos kapcsolatában kell keresni*. Plessner a sajátosan emberit a természettől való reflexív eltávolodásban, saját létének tudatában ismeri fel, s az „excentricitás” központi fogalmával írja le. Szemben az állattal, az ember „távolságot tart saját testétől”, és különbséget tud tenni „külső, belső mező és tudat” között. A filozófiai antropológia embere tehát sem természetileg, sem történelmileg nem determinált, hanem az jellemzi, hogy képes elhatárolódni saját testétől és környezetétől.²¹⁶ A test és a szellem viszonya alapvető *antropoétikai* kérdésként van jelen Kosztolányi értekező irodalmában. A test–lélek dualizmus gondolati alakzatától való elfordulás nemcsak a filozófiai antropológiát, de Kosztolányi felfogását is jellemzi. Kosztolányi nem teszi zárójelbe a történelmet. A filozófiai antropológia számára a történelmi előrehaladásnak mint időbeli-okozati folyamatnak nincs értelme. Amikor az ember által létrehozott környezetet vizsgálja, nem történelemről, hanem az ember kultúrájáról beszél. Plessner a kultúrát az ember „mesterséges kifejeződésének” tekinti. Kosztolányi oldja

²¹⁶ Helmuth PLESSNER, *Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin–Leipzig, 1928, 5, 14, 31, 288.

a természetnek és a kultúrának a szembeállítását.²¹⁷ Jaspers olyan szellemi attitűdöt hirdet, amely az életcélokból való, állandóan megújuló kiábrándulásként írható le, vagyis olyan magatartásként, amelyben *a világtól való távolságtartás* a cselekvést vezérlő alapelv. Kosztolányi harmadik személyű elbeszélőjét a távlatok váltogatása különbözteti meg, ritkán nyilatkozik meg közvetlenül és egyértelműen, jobbára ironikusan viszonyul az elbeszélte világ teremtményeihez. Az egzisztenciális döntés pátosza – a válságfilozófiákra jellemző modalitás – távol állt értelmezői attitűdjétől.

Kosztolányi nyelvszemléletének fontos összetevője a *hangulat*, amely a szavak fogalmi jelentéséhez járul: „Az újtörök költők is viszszaírják arab szavaikat, melyek úgy szikráztak költeményeikben, mint az Ezeregyéjszaka ékkövei. Mennyi titok, babona, hangulat izzott bennük. Ma sem áldoznám föl Tóth Árpád gyönyörű sorát, melyben így fohászkodik egy csillaghoz: „Ragyogj, nyugalmas, hűs fény reménytelen s *hazárd* Utamra...”. (*Mi a teendők?* Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 191.) Antropoétikai szempontból a hangulat létmód: a szereplők *alaphangoltsága* eredetibb módon határozza meg világhoz való viszonyukat, mint az akaratuk. Édes Anna szorongása, Vizyiné depressziója, Pacsirta rejtőzködő magatartása nem múlt lelkiállapot, hanem alaphangoltság. Kosztolányi kortársai közül a korábbiakban már tárgyalt Heidegger foglalkozott egzisztenciális analitikájának keretén belül a hangulat fogalmával, mellette az életfilozófiai antropológiában, Otto Friedrich Bollnow, *A hangulatok lényege* (*Das Wesen der Stimmungen*) és Hans Lipps, *Az emberi természet* (*Die menschliche Natur*) című művében játszik fontos szerepet a hangulat mint „attitűd”, „világnézet”. A hangulat a testi-lelki központra, az emberi lény magjára irányul, amelyben a psziché, a fizikum és a környezet

²¹⁷ Itt legfeljebb utalni lehet arra, hogy Plessner milyen nagy mértékben támaszkodik Jakob von Uexküllre és Frederik J. Buytendijkre. Vö. Helmuth PLESSNER, *Macht und menschliche Natur: Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltsicht*, Berlin, 1931, 59, 90.

összefonódik.²¹⁸ Bollnow szerint a hangulatok az emberi lény „alapkonstitúcióját” alkotják, bennük az én és a világ még osztatlan egységben van. A hangulatok alapvetően különböznek az érzésektől, amelyek intencionálisak és tárgyhoz kötöttek. „A ködös és határozatlan hangulatok – írja Kosztolányi – ma benn vannak mindnyájunk vérében, s akkor lennének természetellenesek, ha mindenáron a régi, egészséges, természetes emberek rajzát adnók.” (*Az élet másol*, Budapest Napló, 1906. június 21., *Nyelv és lélek*, 321.) Bollnow a *tájélményt* és különösen az *irodalmi tájábrázolást* említi a hangulat „világokat felnyitó” szerepének bizonyítékaként. Hangulat azért kapcsolódhat egy tájhoz, mert valami közös, érzéki és fogalmi között lebegő tartalom hatja át, amely együttesen átfogja az embert és a világot.²¹⁹ Kosztolányi Balassi tájleírásait elemezve lényegében a hangulat összekötő szerepével magyarázza a versek korokon átívelő hatását. A táj hangulata kapcsolja össze a mai olvasót Balassi költészetével: „Az ő csodásán rózsás pünkösdi ege még nem fakult meg [...] hangulata rokon húrokat üt meg szívünkön, s őszi harmat után, mikor a nagy hegyeknek ormán fújdogál a hideg szél, ugyanattól a bútól sajdul meg a mi elhalványodott, beteg szívünk, mint az övé.” (*Balassi Bálint*, Magyar Szemle, 1906. augusztus 30., *Tükörfolyosó*, 18.)

Bollnow az egzisztenciális ontológia kritikájában Binswanger követi: a semmit megnyilvánító szorongás, elszigetelő hatása miatt elmélyíti az ember válságát. A félelemmel szemben az eredeti időbeliség tapasztalatának másik formájára, az *emelkedett hangulatra* irányítja Bollnow a figyelmet, mely által az ember sajátos szabadságra tehet szert. Kosztolányi nyelv művészetének meghatározó alaphangulata az áhítat, az ámulat, a csodálkozás. Az író kortársa, Binswanger megközelítésében az ember rendkívül instabil lényként jelenik meg. A betegség, a melankólia, a skizofrénia lehetősége mindig már benne rejlik létstruktúrájában, és fennáll a veszélye, hogy zavaró

²¹⁸ Otto Friedrich BOLLNOW, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt a.M., 1943², 19, 24.

²¹⁹ *Uo.*, 25.

tér- és időtapasztalat, eszmei kiábrándultság vagy ürességélmény révén kiesik a világból.²²⁰ Novák tanár úr nem képes feldolgozni az őt ért igazságtalan megaláztatást, ezért öngyilkosságba menekül.

A válságfilozófiák politikatörténeti töréseket áthidaló diskurzusok. Kosztolányi műveiben az embert maga alá gyűrő történeti korszakváltozások sora jelenik meg: az első világháború, Budapest román megszállása, a történelmi Magyarország szétesése, a vörös terror, a rákövetkező megtorlás időszaka, a békeszerződés következtében a szülőföld elvesztése. Ennek az időszaknak a szellemi kihívására Jaspers nem a történelmi folytonosság helyreállításának humanista szólamával válaszol. Kosztolányi sem. Látni fogjuk az *Édes Anna* tüzetes irodalmi olvasása során, hogy az elbeszélő ironiája a regényvilág nemes lelkű humanistáját, Moviszter doktort sem kerüli el.

A filozófiai antropológiában a válságról való beszéd a modernitásról, pontosabban a modern ember racionalista tudatáról szóló diskurzus része. A nyelvet, akár az embert nem az ész vezérli: Kosztolányi számára ennek a magától értetődő összefüggésnek a belátása ösztönzi a nyelv keletkezésére, működésére és hatására vonatkozó kérdés kidolgozására, mely a műalkotás létesülésének jelenségét teszi hozzáférhetővé.

Kosztolányi nem hitt az emberi természet felszabadítását célul kitűző korabeli utópiákban, sem *Jung*, sem *Marx* elképzelése *nem hagyott nyomot* munkásságában.²²¹ Ortegára ellenben többször hivatkozik. José

²²⁰ Ludwig BINSWANGER, *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 145 (1933), 598–647; Ludwig BINSWANGER, *Über Ideenflucht*, Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, 27. kötet (1931), 203–217.

²²¹ Megalapozatlan és félrevezető Kosztolányi szerepének felnagyítása az ún. „Marx-fordításban”. Nem bizonyított, hogy Kosztolányi Marx *Tőkéjéből* egyáltalán lefordított valamit, ugyanis erről nem maradt fenn se kézirat, se nyomtatott szöveg. Tudvalévő, hogy a szovjetállam ügyét szolgálta egyes kommunista szerzők szerzeményeinek az átültetése magyarra. Marx műveinek fordítása céljából a proletárdiktatúra bizottságot állított fel, amelynek kényszerűséből volt tagja Kosztolányi. Ez egerutat jelentett az író számára: a Marx Fordító Bizottságban vállalt tagságával a legkisebb árat kellett fizetnie azért, hogy bizonyítsa, nem ellensége a proletárdiktatúrának. Az utóbbi gyanújába keveredő újságírók ugyanis súlyos fenyegetettségnek voltak kitéve. Kosztolányi

Ortega y Gasset a „vitális ész” fogalmának bevezetésétől remélte *A mi korunk feladata* (1928) című írásában a széttöredezett valóság helyreállítását. Az ember válságát részben az okozza, hogy a világ végtelen számú, egyformán igaz és egyformán érvényes „perspektívára” esett szét, s ennek az összefogására lenne hivatott a „vitális perspektivizmus.” Ortega a nézőpontok összességét az élet valóságának megmutatkozásaként értelmezi, ezt hivatott kifejezni a vitális jelző. Ortega nézőponttanát azért érdemes szóba hozni, mert széles körben nagy hatást gyakorolt a maga korában. Kosztolányi értékviszonylagosságot hangsúlyozó gondolkodásmódját a szakirodalomban eddig kizárólag Nietzsche perspektivizmusából eredeztették: minden érték adott értelmezői távlat függvénye. Ortega „vitális perspektivizmusa” is kínál új távlatot Kosztolányi alapvetően ironikus gondolkodói magatartásának másként értéséhez. Kosztolányinál éppen a nézőpontok váltogatása kap meghatározó szerepet, összjátékukban, a „nézőpontok szimfóniájában” azonban nem kerekedik felül a „vitális perspektíva”. A kortársak közül Móricz narrátora egyesíti vitális nézőpontból szereplőinek az önállóságra törő szövegeit, jelesül *Az Isten háta mögött* zárlatában: „Magasabb igazságokat! Ismeretlenebb sikereket! Hatványozott ideggyönyöröket! Örületet! Örületet, mert megöl a valóság.”²²² A korabeli politikai utópiák kritikáját Ortega is megfogalmazta. Curtius az evilági

kommunista ellenessége ismert volt Kun Béla előtt, mivel egykor újságíróként munkatársa volt Kosztolányinak, aki ennek ürügyén felkereste még 1919 januárjában, hogy tájékozódjon a belpolitikai helyzetről, s a kilátásokról. „Ha okoskods, ki fogunk végezni.” – világosította fel az író halálos nyugalommal Kun Béla. A kivégzések mindennaposak voltak később a vörös terror idején. Szabados Sándor népbiztos Mikes Lajost bízta meg a *Tőke* fordítói munkálatainak irányításával. A kifizetési jegyzék fennmaradt, amely nyilvánvalóan igazolja, hogy Kosztolányi formális szerepet töltött be a Marx Fordító Bizottságban. Arany Zsuzsa életrajzi monográfiája is hivatkozik erre a dokumentumra: „Kosztolányi mindössze kétszer részesült juttatásban, s akkor is jóval kevesebbet kapott a többiekénél: 1919. június 11-én 600 korona előleget vett föl, július 22-én 400-at. Vele ellentétben, Mikes júliusban 68 056 koronát vett föl, Zsadányi Henrik 16 300 huszon- és harmincezres tételeket. Az író tehát – korábbi fordítói referenciái ellenére – nem töltött be komolyabb szerepkört a bizottságban.” ARANY Zsuzsa, *Kosztolányi Dezső élete*, Bp., Osiris, 2017, 206.

²²² MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött*, Bp., Osiris, 1999, 127.

próféciaik „kimérikus jellegéről” beszélt.²²³ Kosztolányi is elhatárolódott minden olyan eszmehirdetéstől, amely egyfajta földi eszkatológiára emlékeztetett.

A „tudományos világkép” és az „új embertan” válsága összekapcsolódik az 1920-as években a természettudományban végbement alapvető fordulattal, a relativitáselmélet és a kvantummechanika messzemenő ismeretelméleti következményeivel. Viszonylagossá válnak a térben és időben zajló folyamatok magyarázatára szolgáló, klasszikus newtoni mechanikából eredő törvényszerűségek, megrendül a tér és az idő a priori szerkezetének elmélete, ahogyan azt Kant megfogalmazta Newton nyomán. Végeredményben megkérdőjeleződik a kauzalitás egyetemes érvényessége, mely minden jelenséget egy időben megelőző hatás eredményeként magyaráz. E szellemi változásokkal összhangban Kosztolányi kétségbe vonta, hogy az emberi cselekedetek mozgatórugói a természettudomány módszereivel megismerhetők, s cáfolta az ok és okozat összefüggésének érvényességét a lelki történések, megnyilatkozások, tettek indítékainak feltárásában. Erwin Schrödinger, *Was ist ein Naturgesetz?* című, 1922-es zürichi székfoglaló előadásában az elmúlt évtizedek fizikai kutatásait összegezve arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy a „folyamatok túlnyomó többségénél, melyek állandósága az általános kauzalitás posztulátumának felállításához vezetett, a megfigyelt szigorú szabályosság közös gyökere a véletlen.”²²⁴ Kosztolányi nemcsak az oksági rendben kibontakozó történetmondás lehetőségébe vetett bizalom megingását észlelte, de az észszerűség szerepének elbizonytalanodását is a művészet befogadásában. Kosztolányi irodalomértelmezésének biopoétikai ihletettsége jól illeszkedik a korszellemhez. Ebben az időben Gottfried Bennt *a természetfilozófiai gondolkodás* képviselőjeként tartják számon a német irodalomban. Az 1929 végétől 1932 elejéig megjelenő

²²³ CURTIUS, *Bevezetés* = Ortega y Gasset, *Die Aufgabe unserer Zeit*, ford. Helene WEYL, Zürich, 1928, 17.

²²⁴ Erwin SCHRÖDINGER, *Was ist ein Naturgesetz? Beiträge zum naturwissenschaftlichen Weltbild*, 7. Auflage, Oldenbourg, Scientia Nova, 2012.

Die Kolonne című folyóiratban összekapcsolódott az antropológia, a természetfilozófia és az irodalmi programalkotás a történelemtől való elfordulás programja jegyében. A lap nem képviselt koherens és határozott művészeti irányt, de elfordult mind az avantgárd formabontástól, mind pedig a dokumentarista realizmustól, s azt hirdette, hogy *szükség van a varázslatra, és a csodára*. A *Die Kolonne* körnek az *esztétikai kulcsfogalmai Kosztolányi nyelvészetről* szóló diszkurzusának is az *alapszókincséhez tartoznak*. Franz Roh műkritikus 1925-ben megjelent *Nach-Expressionismus (Az expresszionizmus után)* című könyvében az új ábrázoló festészetet a „lét csodájának” felfedezéseként mutatja be.²²⁵ Ez a „misztikával” érintkező beszédmód eltérést jelez az „új tárgyas” reprezentációs felfogástól, amely hasonló módon a harmincas évek irodalmi programnyilatkozataiban is megtalálható. Kosztolányi nyelvszemléletében is felfedezhető efféle kettősség: egyfelől az „új tárgyiasság”, személytelenség, objektivitás programjának elfogadása, másrészt a költészet csodájának, mágiájának, varázslatának igenlése között. Látnivaló, hogy *a nem antropocentrikus törekvéseket is szemléleti sokszínűség jellemezte a húszas-harmincas évek irodalmában*, ezért is nehéz történeti távlatból egy bizonyos korszakalakzatba foglalni őket. A „modernitás antropológiájában” bizonyos elképzelések és művészeti tendenciák szabályszerű kapcsolódást mutatnak, így a természetfilozófia és az „új tárgyiasság”, az egzisztenciális irányultság és a detemporalizáció, a vitalizmuskritika és az antropomorfizmus-ellenesség. Jellemző törekvés a vizualitás elméleti kérdéseinek és a láthatatlan természeti összefüggések esztétikai reflexiójának az összekapcsolása. Kosztolányi nyelvészeti-értelmezésében szó és kép viszonya, a láttatással kapcsolatos elvi kérdések megfogalmazása központi szerepet tölt be, akár az érzéki észlelés és a nem fenomenalizálható szellemi jelenségek közötti kapcsolatok tanulmányozása.

²²⁵ Franz ROH, *Nach-Expressionismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, 1925, 30.

Kosztolányi költészetével kapcsolatban az „organikus kód” a szerves élet nem mechanisztikus szemléletét jelenti, melynek mintáját követve a nyelvi műalkotás saját öntörvényű kauzalitásnak van alávetve, ez utóbbi által ad hírt magáról a nyelv „szelleme.” Driesch *Az organikus filozófiája* című, 1928-ban új kiadásban megjelent könyvében azt az álláspontot képviseli, hogy a szerves rend egészét nem lehet a kémiai-fizikai részecskék közötti kölcsönhatásként magyarázni, hanem csak „hologén módon”, egy, az anyagon kívüli erő hozzáadásával.²²⁶ Heisenberg a hullámrészecske-kettősség felfedezésével meghaladta a régi materialista felfogást, erre alapozva Jünger az anyagot élőlényként értelmezte. A szubjektum és a tárgy szétválasztását feladva a természet törvényeit a *teremtő észlelés* egy formájaként fogta fel.²²⁷ Kosztolányi antropeitika szerint a műalkotásban szakadatlan vita zajlik nyelv és gondolat, anyag és szellem között: „hol az egyiket kell pótolnod valamilyen mesterséges leleménnyel, hol a másikat” (*Jellem és cselekmény*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Nyelv és lélek*, 488.) Nemcsak az író alakítja a nyelvet, a nyelv is alakítja az írókat. A látható szó hangjegyéértéke hallható zene. A vers hangzásában ölt testet a lélek. Az utóbbi meghatározásába anyag és szellem organikus egysége íródik. Az ütem olyan, mint a vers szívének ütdere: „Szerves és titokzatos jelenség a vers, mint az élet.” – vallja Kosztolányi. (*Jászay-Horváth Elemér*, Nyugat, 1917. november 15., *Tükörfolyosó*, 580.)

Lényeges kérdés, hogy a nyitott szemléletű Kosztolányi mitől határolódott el egyértelműen: a haladás optimizmustól, a jobb- és baloldali forradalmi utópiáktól, a politikai célzatú irodalomtól, s a nemzetszűkítő szemlélettől. (*Üzenet Tamási Áronnak*, Ellenzék, 1930. szeptember 6., *Nyelv és lélek*, 551.) A személyiség mibenlétének kérdése ellenben irodalmi gondolkodásának az előterében áll. A kor filozófiai

²²⁶ Driesch pozíciójáról a biológiai holizmus történetében lásd Karen GLOY, *Das Verständnis der Natur, II: Die Geschichte des ganzheitlichen Denkens*, München 1996, 154–197.

²²⁷ Gregor STREIM, *Die Krise des Anthropozentrismus*, i. m., 117–153.

antropológiájának a fókuszpontja pedig az ember, aki rejtéllyé vált önmaga számára.

A kultúratudománynak a húszas években bekövetkezett fordulata, mely Gottfried Benn esszéiben megnyilvánul, lényeges, eddig nem kellő figyelemben részesített kontextusa Kosztolányi antropológiai szemléletének. Benn a haladáshit és a fejlődésfelfogás katasztrófaként élte meg a háborús összeomlást. Kosztolányinál ez már korábban bekövetkezett, amelyet a szülőföld elvesztése miatt érzett személyes fájdalma súlyosbított a húszas években. Egyik alkotó sem a háború utáni korszak válságának gazdasági, politikai és társadalmi dimenzióira fordította figyelmét. Benn a teljességre törekvő, rendszeralkotó elméletek leáldozásaként értelmezte, Kosztolányi a humanista embereszmény kudarcaként. Kosztolányi végiggondolta a kor művészeti irányzatainak poétikai programjait a futurizmustól az aktivizmuson át a poésie pure-ig. Az énközpontú lírai beszédmódot idejétműltnak vélte a húszas években, s a személytelen, tárgyias poétika irányába tájékozódott.²²⁸ Benn a művészi folyamatot deperszonalizációként, megtisztulásként és absztrakt újrateremtésként fogta fel. Benn szerint olyan korszakba léptünk, amelyben a stílus „konstruktív mutációkra” van utalva. A korábbi emberi lény véget ért, központ nélkülivé vált, ezért diszkurzív változatokkal kell újra komponálni. Benn ezt az új stílust és antropológiai felfogást az expresszionizmus II. fázisának nevezte. Gottfried Willems a „Phase II” programját – némileg túlfeszített gondolatmenetében – a *„modernitás második fázisának” programjaként* értelmezte, mint a „modernizmus eredeti impulzusának megújítását”, amely hasonlóságot mutat a posztmodern

²²⁸ Móricz Zsigmond vélhetően a személytelen lírai beszédmódra utal, amikor a „szakszerű költő” jelzővel illeti Kosztolányit. Halálhírét meghallva, s „arról értesülve, hogy a Színházi Szerzők Egyesülete nevében beszélnie kell a sírnál, a következőt jegyezte fel naplójában: „Nem tudok mást mondani róla, mint hogy szakszerű költő volt, aki ebben oly meghatóan következetes, hogy már nem is fontos a vers, amit írt: ő, mint költéssel foglalkozó egyén az érdekes. Számomra legalább.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boszorkányos esték, Bolondok* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes Művei*, kritikai kiadás, s. a. r., tan., jegyz. SZILÁGYI Zsófia, TÓTH-CZIFRA Júlia, Pozsony-Bp., Kalligram, 2021, 809.

esztétikájával.²²⁹ A középpont elvesztésének tapasztalatából valami átszűrődött Kosztolányi antropológiai gondolkodásába, legalábbis az aranyrákány különféle értelmezéseinek diszkurzív alakzataiban fellelhetőek effélének a nyomai. Benn később használta az „abszolút próza” fogalmát, amely a kifejezés világáról a harmincas években folytatott esztétikai-antropológiai reflexióival szoros összefüggésben alakult ki.²³⁰ Az „abszolút próza” kísérlet egy pszichológiai és kronológiai kontextus nélküli szöveg megalkotására, mely saját „vonatkoztatási keretet” tervez, mást, mint a tér-időbeli kauzalitásnak elkötelezett lélektani regény. A regénynyelv határainak kiterjesztése foglalkoztatta Kosztolányit. Az *Esti Kornél* olyan kísérleti regényként is olvasható, mely felszámolja a jól megformált, előrehaladó történet időrendjét és szoros, ok-okozati összefüggéseinek kibontakozását, s helyette a metaforikus kapcsolódást juttatja érvényre. A címszereplő nem egységes jellemként, hanem minden esetben – Benn kifejezéséhez folyamodva – „egyfajta médiumként jelenik meg”, amely befogadja és átalakítja a benyomásokat.

Kosztolányi az elbeszélést színre viszi, s az előadás felé közelíti, ahogy ezt jelen kötetben az *Édes Annát* elemző későbbi fejezet bemutatja. Kosztolányinak Freud pszichológiájára és a természettudományos megismerés korlátaira utaló megjegyzései alapján levonható a következtetés, mely szerint összefüggést tételezett a lélektani motívációs rend, az idő és okságelv felfüggesztése valamint a világ leképezhetőségét relativizáló fizikai és matematikai elméletek között. Benn szerint mindkettő ugyanarra a krízisre reagál: a valóság ábrázolásának válságára. Ennek megfelelően az abszolút próza a hagyományos tér-idő, és oksági összefüggések feloldásával, majd az egyes elemek formai elvek

²²⁹ Gottfried WILLEMS, *Benns Poetik der „Phase II” und die Problematik der Postmoderne = Gottfried Benn 1886 bis 1956, Referate des Essener Colloquiums, Frankfurt a. M., 1989. Akten internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft*, szerk. Horst Albert GLASER, VII, 9–28, itt 17.

²³⁰ Moritz BASSLER, *Absolute Prosa, = Expressionistische Prosa*, szerk. Walter FÄHNERS, Bielefeld, 2001 (Aisthesis-Studienbücher, 1), 59–78.

szerinti rendszerezésével konstruálja újra a világot. Az irodalomtörténet-írás, így a Kosztolányi-filológia, elsősorban a nyelv- és személyiség-felfogás változásának kontextusába helyezve értelmezi a korszakképző mozzanatok az író életművében, de a fent hivatkozott példák arra mutatnak, hogy érdemes figyelembe venni a tudástörténet fontosnak bizonyult, s az előbbiektől aligha elválasztható szövegkörnyezetét. Benn maga többször is párhuzamot vont a *művészi elméletek* változása és a *természettudományos gondolkodás* új fejleményei között. Az összefüggést abban látja, hogy *mindkettő a valóságkép elbizonytalanodására felel*. Benn a maga számára folytathatatlannak ítéli a szintetikus szemléletmódot: az „összkép, a teljesség, az élet egysége” már nem felel meg a kornak. Az összefüggő egészet kereső gondolkodás helyett a *prizma* működéséhez hasonlítja a megfelelő töredékes látásmódot, amely a dolgokat fizikai-érzéki elemeikre, színekre bontja. Az irodalom absztrakt fordulatát a Cézanne által előidézett „tekintet átalakulásához” viszonyítja. Kosztolányi *tükörszobához* hasonlítja az *Édes Anna* regényvilágának mentális terét. Benn prizma metaforája és Kosztolányi tükörszoba hasonlata *strukturális analógiát* alkot.

Kosztolányi a lélektan területéről is előszeretettel használt irányadó metaforákat a nyelvművészet poétikai leírására. Nem foglalkoztatta különösebben az emberi bensőség elszakadása a természettől, de felfigyelt a modern spriritualitás jelenségére, melynek háttérében – az ember válságára reflektáló korabeli elméletek szerint – az a tapasztalat áll, hogy érzékszerveink elszakadnak az érzékek természetes világától. Az *Édes Anna* tragikus iróniával mutatja be Vizynét, aki gyermeke elvesztése után azzal próbál felülemelkedni a kegyetlen valóságon, hogy spiritiszta körbe jár. Az *Aranysárkány* kisszerű performanssal zárul: az elhunyt tanár szellemét lánya asztaltáncoltatással idézi meg.

A fent elemzett kétféle diskurzus, Kosztolányi nyelv- és szubjektumértelmezése, illetve az ember válságáról szóló korabeli filozófiai antropológiák szerkezeti hasonlóságaik alapján összekapcsolhatók a biopoétika értelmezői horizontján.

HATÁS ÉS BEFOGADÁS A BIOPOÉTIKA TÁVLATÁBÓL

Szövegközpontú „pszichofizikai olvasás”

Kosztolányi mélyrehatóan megismerkedett a szövegközpontú olvasás nyelv- és irodalomelméleti tételeivel, megjelenésükkel szinte egyidejűleg. Járatta a *The Dial* című amerikai folyóiratot, s rendszeresen több poétikai magazin – jelesül a *Poetry* – lapszámaint is figyelemmel kísérte.²³¹ Az „új kritika” továbbgondolásaként értékelhető Kosztolányi saját módszertani kezdeményezése a „pszichofizikai olvasás”, melynek biopoétikai tételsor adja az elvi kiindulópontját: „A test a vers szövege.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 410.) „A test, a vers igazi mivoltát alkotó forma.” „Működése nem fizikai, nem is pszichikai, hanem a kettő együtt: pszichofizikai eljárás.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 410.) Az irodalom nyelvi szövetét vizsgáló pszichofizikai megközelítéssel szemben támasztható elvárás, hogy *hagyja* a titkot a nyelvművészeti alkotásban *titokként megtörténni*. A szoros szövegolvasás *próbatétele* számos értelmet hordoz. (A *Téli rege új szövegéről*, *Vita és tanulmány*, Nyugat, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 516.) A próbatétel egyfelől nyelvi tapasztalatot, másfelől pedig értelmező gyakorlatot jelent, kísérletet arra, hogy az olvasás mindkét összetevőjéről új ismeretet tárjunk fel, s miközben a műalkotás titkához közeledünk, a kísérletben előállót is megtapasztalhatóvá tegyük. Ez az esemény a *teljes jelenléttel végzett szövegmagyarázó munkának* köszönhetően fog elérkezni.

²³¹ Vö. ARANY Zsuzsa, *Kosztolányi Dezső élete*, Bp., Osiris, 2017, 359; BOLLOBÁS Enikő, *Kosztolányi újra életre kel*, Kalligram 27. évf. 2018. április, 81–84.

„Nemcsak mi gondolkodunk: a nyelv is gondolkozik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk” – így szól Kosztolányi már idézett hatás- és befogadás-elméleti alaptétele. (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 111.) A munkatárs és a társszerző megnevezés az írásmű keletkezésére, a nyelvi műalkotás előállítására utal. Milyen a viszonya a nyelvhez a társszerzőnek? A különbség fokozati vagy lényegi szerző és társszerző között? Kosztolányi nyelvközpontú kérdésfelvetése előre mutat Roland Barthes felé, aki a mű leszármazásának mítoszával vet számot, s bejelenti a szerző halálát, vagyis műalkotás fölött gyakorolt uralmának végét, melyet az olvasó születése követ *A szöveg öröme* című könyvében. Kosztolányi *élő szöveg*nek, Barthes *szöttes*nek tekinti a nyelvet. Egybehangzó a két megközelítésben, hogy a nyelv az állandó mozgás, keletkezés állapotában van. Kosztolányi nem különböztet meg írható és olvasható szövegeket, mint Barthes. Az alkotó olvasásnak azonban a magyar író is híve volt, s ennek jegyében vállalkozott régi szövegek új típusú megközelítésére, így elevenítette fel Pázmány Péter prózai örökségét. *A szövegközpontú értelmezés bevezetése a Móricz-recepcióba* részéről szintén kezdeményező lépés volt, s az óta sem veszített időszerűségéből.²³² A nyelv társszerző. Mi következik ebből? Talán túlzás azt feltételezni, hogy a „szerző halála.” A kommunikációként értett nyelv konceptuális rendszere azonban ingataggá válik, amint a nyelv társalkotói szerepbe kerül.

A közlésfolyamatot egy értelem, vagy egyetlen értelem átviteléként nem lehet többé meghatározni, legalább kettővel kell számolni. Egy ilyen *esemény*nek a fontosabb implikációit érdemes röviden kibontani. Van-e létjogosultsága ezek után elsődleges vagy tulajdonképpeni értelmet feltételezni, ahogy ezt a jelentés átvitele kapcsán

²³² A Móricz-szövegek poétikai megközelítésének új lehetőségeiről lásd BENYOVSZKY Krisztián, *Fosztogatás, Móricz-elemzések*, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010, illetve BARANYAI Norbert, „valóságból táplálkozik s mégis költészet” – *Móricz Zsigmond Prózájának újraolvasási lehetőségei*, Debrecen, Csokonai Universitas Könyvtár, 2010 (Csokonai Könyvtár, 47).

megszoktuk? Hogyan teszi hozzáférhetővé a nyelv a maga közlési szándékait? Ahogy nem áll jogunkban megfosztani a nyelvet egyenrangú szerepétől a jelentésalkotásban, úgy korlátozni sem abban, hogy átalakítsa az értelemátvitel körül kialakult diskurzust. A szerkezeti dualizmusnak, a közlési szándék megkettőződésének hatása van az értelem egységének és integritásának az előfeltételeire. Mennyiben lehet egy megnyilatkozás kontextusát biztosan meghatározni a feladó felől? A nyelvnek társszerzői szerepben hogyan határolható körül a kontextusa? Írásban olyan szélesre nyílik térben és időben ez a mező, hogy nem lehet a kommunikáció tekintélye alá rendelni. A nyelv megelőzi és legalább (fele) részben vezéri az írásmű létrehozását. A jelölés módjának hatása lesz az írásmű által hordozott, nem kész, nem befejezett értelem születésére.

A nyelvi műalkotás struktúrájához tartozik a megkettőzött eredet. A jelentésmegosztás szinte törvényszerűen támad az írás működésében. A mű kivonja magát a szerzői tudat mint végső instancia teljes fennhatósága alól, s általában korlátozza a szövegben lévő jelentés intenció fogalmának értelmezői szerepét.²³³ A befogadó szemszögéből az írott szöveg társalkotójává az olvasó válik. Az író jelenléte abban, amit írt, az alkotásra irányuló tudatos szándék, mely beíródását egy adott pillanatban elindította, visszavonhatatlanul elmúlik. A létesülés jelen ideje nem zárhatja magába a jelentést, ahogy egyetlen kontextus sem láncolhatja magához a szöveget, amelynek éppen befejezetlensége, átmeneti állapota, mozgásban léte biztosítja olvashatóságát. Paradox módon a nyelvi jelölőforma identitása a jelölő osztódásával lesz azonos, strukturális lehetőség tehát, hogy a társszerzők jelenlétének hiányában, leválasztva eredetéről ismételhető lesz, mely

²³³ Az Amerikai új kritika örökségéhez kapcsolódva Paul de Man nyelv és intenció viszonyának a lényegét abban a mozzanatban ismeri fel, hogy „összefüggés tételeződik valamilyen stilisztikai sajátosság, ennek a szerző pszichéjében lévő forrása és ugyanennek a mentális hatásnak egyéb megnyilvánulásai között.” Paul DE MAN, *Forma és intenció az Amerikai új kritikában* = Uő., *Olvasás és történelem*. Bp., Osiris, 2002 (Osiris Könyvtár) 59.

olvashatóságának feltétele. A mű létrehozásának aktusa nem a teljes jelenlét a jelölő és a jelölt hiánytalan egységének megvalósulásaként, hanem a szerző és a társalkotó nyelv között támadó különbség beíródásának eseményeként gondolható el.

A nyelvi megnyilatkozás „alanyának” megosztottsága az önmagával azonos jelentésintenció hiányát vonja maga után. Miután kiesik az irodalmi szövegalkotás és befogadás konceptuális rendszerének az egyik tartópillére, a szerző tudatos szándékának jelenléte a megnyilatkozásban, a közlés ennek hiányában is értelmes marad. A nyelvi műalkotás szerkezetéhez inherensen hozzátartozik, hogy működőképes akkor is, ha le van választva szerzőjéről. A jelentésintenció áttelekesítése, magyarán szerzői szándékhoz rendelése általános irodalomértelmező gyakorlatnak számított Kosztolányi korában, amelyet az író kritikával illetett: „A vers csak jó lehet vagy rossz lehet. A jó vers mindig hazafias, mert egy nyelv élet erejét, értékét mutatja. A rossz vers pedig, bármennyire is csöpög a buzgó szándéktól és odaadó hűségtől, mindig hazafiatlan, mert a kontárság merénylete egy közösség szellemi egysége ellen.” (*Nyilatkozat*, Esti Kurír, 1932. április 3., *Tükörfolyosó*, 736.)

A társalkotó elnevezés nem azt jelenti, hogy a nyelv külső intencióhoz illeszkedne, éppen ellenkezőleg, lényegi lehetősége az ettől való eltérés. A mű megkettőzött eredetéből következik, hogy meg-töri a létrehozás eseményének tiszta egyediségét. A nyelvi műalkotást két akarat hívta életre, s ez lehetővé teszi, hogy elszakadjon a létesítés műveletétől, s új kontextusokat építsen maga köré. A mű nélkülözi az abszolút rögzítési középpontot, ezért többértelműsége fölött az alkotó nem gyakorolhat felügyeletet.

Kosztolányi értekező irodalmának kimeríthetetlen, s lezárhatatlan kérdése, hogyan *ölt testet a lélek* a nyelvművészeti alkotásban. Kosztolányi az irodalom szellemének meghatározására vonatkozó kérdést a nyelv létmódjának elemzésével fejt ki. A nyelv nem engedelmeskedik az ész elvének, de idegen marad a hasznossággal, a tanító célzattal, s a szubjektum akaratával szemben is. A nyelv olyan *élő*

közegként jelenik meg, amely *hagyja megtörténni a műalkotás megértését*. Az élő nyelv közös szervező elve a félreértés lehetőségét sem kizáró *együtt alkotást* támogatja, s nem a jelentésadás feloldhatatlan ellentmondásainak fenntartását. A gondolkodás kiúttalanságát nem hagyja állandósulni a jelentésteremtő nyelv működése, de teret nyit a megértés kölcsönösségének kibontakozása előtt. Kosztolányi saját és mások versfordításairól készített magvas összehasonlító elemzései szemléletes példák sorával igazolják, hogy nyelvhez való viszonyát az ismeret és a tudás lehetőségébe vetett hit hatotta át, jóllehet, egy-egy megoldás létjogosultságát mérlegelve engedte a nyelvművészetről való gondolkodás alapjainak bizonytalanságát és törekenységét tapasztalatként megtörténni.

Olvasás és retorika – együtt érzékelés

Kosztolányi *nem líramodellekben gondolkodott*, de foglalkoztatta a retorikai alakzatok szerepének változása a modern irodalomban. Gottfried Benn nevezetes líraelméleti tanulmánya előtt átértékeli a szöveg jelentéstani egységét és folytonosságát biztosító *hasonlat* hagyományos szintaktikai szerepét, mivel kép, hangzás és tárgyi elem egyértelmű összekapcsolása csökkenti a látás, a hallás és az érintés érzetei között a felcserélődés lehetőségét, ellenben az elliptikus szerkesztésmód, a grammatika retorikai fellazítása, a beszélő kilétének elbizonytalanítása élénkíti a képzelőerőt. A teljes hasonlat tétlenségre kárkoztatja a befogadót, ellenben az érzékletes látvánnyal nem helyettesíthető nyelvi kép, a retorikai kapcsolóelemek ritkítása alkotó olvasásra sarkallja. „Idő múltán a művészi ingerek nem hatnak többé, elkopnak, halottak. Akkor jöjjön az új, mely szintén a régi.” (Káté, Pesti Hírlap, 1925. február 22., *Nyelv és lélek*, 426.) A jelmondat: „Teremts újat a régiből!” a *klasszikus modernség* ars poeticáját fejezi ki. Tudvalévő, hogy a síkban ábrázolt tér, idő és mozgás – jellemzően az egyiptomi művészetben – *ritmikus látványként* jelenik meg, az idő térbe kiterítve

válik érzékelhetővé. Ennek az összetett érzéki hatásnak a felelevenítése foglalkoztatta Kosztolányit, aki kedvtelve fedezte fel az újat a régiben: „Mit hagyunk ki? Ebben van a költészet ősi kérdése. A nagyok ezt tudták, már régen. Egyiptomban, Görögországban. Költő, tartsd meg a fontosat, hagyd ki a nem fontosat. De mi a fontos? Az, ami látszik vagy az, amit látok? A lámpáról kell beszélnem. Azt mondom, hogy magas, zöld ernyős, porcelán. Azt mondom, hogy sikolt, hosszú tűket szúr a szemembe. Mind a két esetben igazam van. Mert két lámpa van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Két világ is van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Mindig e két pont között ingadozott a művészet, e két part között hullámozott szeszélyesen és határozatlanul, nem fejlődött az egyikről a másik felé” (*Káté*, Pesti Hírlap, 1925. február 22., *Nyelv és lélek*, 426.) Kosztolányitól nem függetlenül, ez a törekvés majd Nemes Nagy Ágnes: *Ekhnáton*jában összpontosul.

Kosztolányi szerint a költői nyelv lényege az „együtt érzékelés”. Az észlelést, a „színes hallás”-t a természet és kultúra összhatására vezette vissza, s nem a szubjektivitásra. Továbbgondolta tehát a tér- és az időbeli korlátokat oldó romantikus képzelőerő esztétikáját. Irodalomértelmezőként az érzéki hatás minél elevenebb befogadását szorgalmazta. A műben olyan világ képződik, amely mozgósítja a másokba való belehelyezkedés képességét,²³⁴ de lévén az ember és a természet közös alkotása, megengedi, sőt igényli, hogy távolságot is vegyünk tőle: „Ifjúkori versei azért nem fakultak meg, mert ő az életet mindig időszerűtlen messzeségből és magasságból szemlélte, a forrót, a lázast egy feddhetetlen művész biztos közönyével formálta meg.” (*Kemény Simon*, Pesti Hírlap, 1930. december 24., *Tükörfolyosó*, 480.)

A néma olvasás támogatja a befogadóképességet, a papírra nyomtatott fekete betűk optikai képe plasztikusabb lesz, mert láthatóvá válik a szerkezet. A hangzás jelentésalkotó szerepe, melyet Kosztolányi oly

²³⁴ Heidegger szerint a másokba való belehelyezkedés képessége „az emberi jelenvalólét lényegéhez tartozik.” Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai: Világ, végeesség, magány*, Bp., Osiris, 2004 (Sapientia Humana), 266.

nagy nyomatékka emelt ki, nem sikkad el, csak a belső hallásunkra hagyatkozva bontakozik ki. Értekezőként ismételten vállalkozott a nyelvi hatás biopoétikai összefüggéseinek feltárására. A művészet érzéki ereje biopoétikai szempontból felveti azt a kérdést, hogy ki az észlelő, s mi az észlelet: „víziókat látunk. Egy kóró: vízió. Egy vad-körtefa: vízió.” (*Barbárok, Móricz Zsigmond új elbeszélései*, Nyugat, 1932. március 1., *Tükörfolyosó*, 415.) Az író látomásaival életet teremt, újraalkotja a valóságot. Az olvasó szavak varázslatának lesz részese.

Az irodalmi szöveg észlelő megértése során *az ember a testével is olvas*. Kosztolányi reflektált *az olvasói figyelem bio-ökonómiájára*. Az esztétikai tapasztalat élettani meghatározottságát például az érzékszervek működése, leterheltsége, kapacitásának kiaknázhatósága felől is értelmezte. A nyelvi hatás észlelő megértése az olvasó társalkotó tevékenysége révén bekövetkező esemény, amely nem értelmi, fogalmi, kognitív megragadást jelent, hanem érzéki befogadást. Kosztolányi figyelmet fordított a befogadás élettannal összefüggő kérdéseire. Hogyan közelít az olvasó az irodalom figuratív nyelvéhez? Mérlegelte az átélés, a belehelyezkedés, az értelmi tevékenység, a fogalmi magyarázat szerepét és teljesítőképességét az élet irodalmi reprezentációinak olvasásában.

Különösen fogékonynak mutatkozott *az élet és az irodalom között nyíló átmenetek* felfedezése iránt. Foglalkozott az irodalmi alkotás és befogadás biológiai-fiziológiai vonatkozásaival, olyan mentális jelenségek egyszerre élettani és poétikai magyarázatával, mint *az érzékszervek egymásra hatása, a keletkező benyomások újabb érzetet mozgósító képessége, az együtt érzékelés, a képzettársítás vagy a test részvétele a vers és prózaritmusban*. Az irodalmi olvasás nemcsak a szó fogalmi jegyét érzékeli, hanem tudattalan tartalmát és zenei értelmét is. Továbbá képes a nyelvi műalkotás élő szervezetről fogalmat alkotni, ahogy a végességhez viszonyuló létről is gondolkodni, amelynek tudatától „a költői szó megered.” A hangzó nyelv zene. A szavak „Bölcsőjünkél, koporsójuknál az emberi hang zenéje hangzik.” (*Ábécé a nyelvről és lélekről*, Új Idők, 1927. december 18., *Nyelv*

és lélek, 73.) A verszene jelentést hordoz, s ez hol összhangban állhat, hol meg feszültségbe kerülhet a szó képszerű hatásával, illetve fogalmi tartalmával.

Kosztolányi mesteri szövegelemzései, jelesül a *Szeptember végén* olvasata szemléletes példával szolgál szó, kép és zene szemantikai kölcsönhatására. A vers anapesztusai az idő múlását érzékeltetik, a felrémlő temetői kép az elmúlást hangsúlyozza, míg maga a szöveg, mintegy ezzel feleselve, az el nem múló hűségnek ad nyomatékot. Az ősz évszakát örökíti meg a vers, amelyben egyetlenegyszer se fordul elő ez a szó: ősz. (*Petőfi Sándor*, Pesti Hírlap, 1934. június 24., *Tükörfolyosó*, 144.)

Kosztolányi kitüntetett szerepet tulajdonított a hangzó költői nyelv érzéki varázsának és látványfelidéző erejének. Olvasóként a szavak felfokozott érzéki hatásának észlelése foglalkoztatta. Felfigyelt arra, hogyan változik a ható ereje egy-egy szónak, költői képnek, s ezt összefüggésbe hozta a befogadó észlelési képességének, érzékenységének *történeti* módosulásával. Felismerte, hogy a szó különböző módon bontakoztatja ki rezonáló képességét a költészet eltérő szövegtereiben. Lényegében az *intertextuális rezonancia* jelenségét írta le, amely a jelenkori értelmezés távlatából a *diszpozitívum* Foucault-tól származó fogalmával határolható körül, mivel mást jelent, mint az eszköz, az eljárás, vagy az apparátus. Kifejező angol fordítására a *dispositor* asztrológiai kifejezés érkezett javaslatként, s ez – legalábbis a költői szó energiáműködésének megvilágításához – használhatónak látszik, amennyiben valamely csillagkép jegyét meghatározó azon hatásokat és erőket foglalja magában, amelyeket a vele kapcsolatba kerülőkre különböző módokon fejt ki. Az *intertextuális rezonancia* értelmezéséhez csatlakozik a humboldti *Anregung* fogalma,²³⁵ mellyel kapcsolatban az a kérdés vetődik fel, hogy nyelvérzék vagy nyelvi ösztön. Helyesebb, ha *nyelv által teremtett ösztönnek* tekintjük, amely ugyanakkor tudatos is, hiszen ösztönöz, élénkít, elevenné teszi a megértést. A rezonancia

²³⁵ LŐRINCZ Csongor, *A rezonancia biopoétikája*, Tiszatáj, 2019/1, 90.

keletkezése a nyelvi elemek között valamiféle kölcsönösséget feltételez, „egyik közeg tehát a másik közegben rezonál, nem pedig instrumentális átvitel hozza őket kapcsolatba egymással”.²³⁶ Kosztolányinál az *érzékelés nyelvbe ágyazottságának reflexiója* kivételesen összetett és kimunkált, az érzékelés elemi szintjén sem teszi lehetővé a közvetlen hozzáférést a természet látványához. A szem egyszerre a látás szerve és az észlelés médiuma, amennyiben a benyomásokat átengedi, mint a camera obscura, de meg is szűri, mivel valami nem anyagi, a „költészet fénynyalábja” révén teszi lehetővé az érzéki látszást. A tapasztalat empirista értelmezése a fenomenológiai észlelésből indul ki, ezzel szemben az író a nyelv performatív erejével, jelentésteremtő működésével hozta összefüggésbe ennek a kevert biopoétikai képződménynek a keletkezését. Mi a különbség e két szemléletmód között? Az utóbbi szerint az emberi visszaverődő látványa a természet és a kultúra szerveződése között van jelen, míg az organikus tájlírában a kivetített érzelmek a természet alakját öltik.

Kosztolányi kitüntetett figyelmet fordított a nyelv materiális dimenziójára, ezért az érzéki hatások befogadására nyitott olvasást helyezte előtérbe. A létesítő nyelv szenzuális közege erőteljesebben vonja be a befogadót, mint az empirikus valóság tapasztalata. Harry Russel-Dorsan háborúról szóló írásaiban arra vállalkozik, hogy „a színben, hangban, szagban, ízben, tapintásban, mind az öt érzékünk számára megmutatja a háborút, anélkül, hogy látta volna, annyira közelünkbe hozza, mint senki, aki látta, versenyre kel a tényekkel, és beigazolja, hogy a képzelet hatalmasabb a valóságnál.” (*Szomorú Dezső*, Pesti Napló, 1918. február 20., *Tükörfolyosó*, 292.) Nehéz ellenállni annak, hogy a későbbi fejlemények ismeretében az utolsó tagmondat ne juttassa eszünkbe Baudrillard szimulakrumról szóló könyvének megfigyelését, mely szerint mára lassan elmosódott a szimuláció és a valóság közötti határ: „A szimuláció [...] nem területre, referenciális létezőre, szubsztanciára irányul, hanem egy eredet és realitás nélküli

²³⁶ *Uo.*, 87.

reálisnak a modelleken keresztül történő generációja.”²³⁷ Kosztolányi számtalanszor kárhoztatta a jelentésvezérelt értelmezést, mert azt vallotta, hogy a szavak hangtestében zajló apró nyelvi történések észlelésétől kell eljutni a mondatok elemzésén át a szöveg szimbolikus jelentéséhez, az érzékitől az elvonthoz. A lírai beszédmód biopoétikai megközelítéseinek számításba kell venniük azt, hogy *a természet érzékelését előformálja a nyelv*, mely költészettörténeti korszakoktól függően változik. Kosztolányi az érzéki megjelenítés elsődleges szerepét hangsúlyozta, a keletkezés, létrejövés érzéki varázsát az esztétikai tapasztalat előállításában. Felismerte ugyanakkor a szavak hordozta *emlékezet* alakító szerepét: amit érzékelünk, az nem választható el attól, amit a szó felidéz, s láttatni enged. Heideggerrel egyidőben voltaképpen tehát felismerte, hogy a látás és a hallás nem pusztán érzéki befogadás. Az érzéki észlelet forrása nem az érintetlen természet, mely a szemlélőtől, s a megragadására hivatott nyelvtől függetlenül adott. A szó képszerű, s hangzó médiumában a metaforikus jelentés átvitele nem két különálló tartomány között megy végbe. A képzőművészettel (szobrászat, festészet, építészet) szemben az irodalmat megkülönbözteti, hogy *egymásban rezonál* a képzelőerő működtetését biztosító *immateriális*, és a hangzást lehetővé tevő *materiális közege*. A költészet és a zene közös alapja a ritmus, a rím, a mérték, minden ismétlődő hangzó elem, a szó hangteste, rezonáló képessége.

A *désire-vezír* nevezetes fordítási kísérlete a poétikai funkció felől értelmezheti a rezonancia jelenségét. Az átültetés irányítja a figyelmet a szó anyagának érzékiségére. A *désire* vezérként visszaadva megőrzi a francia szó zenei hatását, s magába foglalja jelentését. A vezér és a vágy rezonanciája teszi lehetővé érzéki és szellemi egységének helyreállítását az anyanyelvben. A fordítás a hangzás hasonlóságát aknázza ki, amely nem látható, csak hallható. A nyelvi jel (vezír) a szótári alaktól eltérő

²³⁷ Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ GÁBOR = *Testes Könyv*, szerk. KISS ATTILA ATTILA, KOVÁCS SÁNDOR S. K., ODORICS FERENC, SZEGED, I. ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 161.

hangzasképletével irányítja a figyelmet önnön anyagiságára, de érzékiségét önmagában a szókép nem ábrázolja ikonikusan, mint Jakobson nevezetes példája (I like Ike) a poétikai funkciót szemléltető tanulmányában. Kosztolányinál akusztikus (természetű)ként ragadható meg a nyelvi jel különleges poétikai szerepe. A költői nyelv létmódja a zene analógiáját követve, valamilyen módon a hangzásban alapozható meg, amelyhez ugyanakkor a nyelvi kép is hozzátartozik. Talán a *hangzaskép* lehetne a helyes megnevezése ennek az alakzatnak. A *Lautbild* egyik kulcsfogalma Gustav Gerber, *A nyelv mint művészet (Die Sprache als Kunst)* című költészetelméleti monográfiájának, amelyre a Kosztolányi-filológia eddig nem hivatkozott, jóllehet Nietzsche egyik fontos nyelvelméleti forrását – ahogy ezt a jelen kötet nyitó fejezetében részletes szövegösszevetésekkel igyekeztünk igazolni – Kosztolányi minden valószínűség szerint ismerte.

Nyelvművészet – metafora – hangzaskép.

Kosztolányi – Nietzsche – Gustav Gerber

Kosztolányi a zene és a fogalom kapcsolatát gyakran hasonlítja test és lélek viszonyához, a szó hangulati velejáróját, zenei jelentését metafizikai értelemnek nevezi, a szó betűkből álló képét pedig a fogalom jegyének. Nem hatálytalanítja az értelem szerepét a befogadásban, de kétségbe vonja illetékességének kizárólagosságát. Nietzsche elgondolására emlékeztetve zene és kép kapcsolatát úgy fogja fel, mint a lényeg (magában való dolog) s a jelenség ellentétét. Kosztolányi társalkotó olvasója nemcsak az eszére hallgat, de képes lényeglátó beleéléssel a szimbolikus értelem felfogására is. Az utóbbi Nietzschénél a *Ding an sich*, a létező mint szubsztancia a maga önazonosságában, amelyben jelentés és létezés megegyezik. Olyan szimbolikus jelentés, amely létrehozza saját jelét, s megjelenik a metaforában. Az apollóni

látszat és a dionüszoszi lényeg egymást követő megtestesülései mindenkor e kategóriák szerint szerveződnek.²³⁸

Ez a terminológia Kosztolányinál nyelvi modellként jelenik meg mint a figurális és a tulajdonképpeni jelentés viszonya a metaforán belül. Kosztolányi fent elemzett nevezetes példája szerint a francia *désire*, szó szerinti jelentése magyarul *vágy*, zenei fordítása *vezír*. Hogy ez a szó, mint fogalmat helyettesítő kép, valójában mivel azonos, nehéz lenne szabatosan meghatározni, mivel jelentés-együttes irányítja, a vágy, ami vezérel, egyszóval *vezír*. Mégis kifejezőbb, mint az egyértelmű vágy. A költői nyelv ilyen szimbolikus jelentések rendszere. Kosztolányi alap gondolata szerint a nyelvművészet *tudatos öncsalásra* csábít. Káprázatokat hoz létre, kiaknázva a nyelv által léte-sülő világ illuzórikus természetét.

Nietzsche dekonstruktív genealógiája egyenesen a természet terem-tő művészi ösztönét tételezi, melyhez viszonyítva a modern alkotó szubjektuma fikciónak bizonyul. Szó, kép és hang körforgá-sában az igazság és hazugság közötti viszony eldönthetlenné válik. Kosztolányi alkotóként és befogadóként önként veti alá magát a zene hatalmának, míg Nietzsche a dionüszoszi igazság felülkerekedésével a világ lényegi ellentmondásosságára mutat rá: mindenfajta empiri-kus valóság illúzió. A szó, a kép, a fogalom a zenével analóg kifejezést keres. Az apollói képszerű látszatok művészetére azért van szükség, hogy az ember képes legyen elviselni a romboló dionüszoszi felismerést, mely szerint az igazság csak morális törvények áthágása árán érhető el.

Nietzsche nyelvfelfogásának értelmezésében a *Retorika* valamint a *Nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* központi szerepet játszik. Az újabb kutatások tanúsága szerint, Nietzsche olvasmá-nyai, kiváltképp Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst* című köny-vének nyelvelmélete erős hatást gyakorolt mindkét műre, ahogy azt

²³⁸ Lásd Paul DE MAN, *Genezis és genealógia = Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus-JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999 (Dekon Könyvek), 125.

Anthonie Meijers és Martin Stingelin szövegegyezés-vizsgálatai részletesen kimutatták a szó szerinti, illetve csaknem szó szerinti átvételek jegyzékének közreadásával.²³⁹

A *Nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* művészi ösztönként fogja fel a metaforaalkotást, ahhoz hasonlóan, ahogy Gerber a képet metaforikusan a szférák közötti átlépés, átvitel, leképezés értelmében használja: az idegi inger képpé majd a kép hanggá alakul. A *nyelv mint művészet* (*Die Sprache als Kunst*) a metafora keletkezésének megnevezésére a *Lautbild* (hangkép) kifejezést is használja, melyen az ember világról alkotott képzetét is érti. Nietzsche-től eltérően Gerbernél a kép nemcsak vizuális lehet.

Kosztolányi nyelvértelmezésében a hang elsődleges szerepet játszik a képhez viszonyítva, s a hangzó képzet tekintetében inkább Gerber nyelvi modelljéhez áll közelebb, mint Nietzsche-hez, akinél a kép megelőzi a hangot. Kosztolányi nem szentel különösebb figyelmet a nyelv episztemológiai megbízhatóságával összefüggő kérdéseknek, a szubjektum és az objektum megismerő viszonyának. Számára nem az a lényeges, hogy egy állítás milyen feltételek teljesülése mellett bizonyul igaznak vagy hamisnak, hanem a két tartomány közötti *esztétikai kapcsolat* foglalkoztatja, vagyis az a „tudatos öncsalás”, mellyel az alkotó és a befogadó kiaknázza a nyelv képzetes cselekvésekre mozgósító erejét. A költészet hivatása alapvetően más, mint a tudományé: a *hangképekben*, ha lazítunk értelmünk ellenőrzésén, mintha a még fel nem fedezettek jelennének meg. A nyelv által teremtett világ megfelelő megragadására nem a logocentrikus gondolkodás, de a beleérző megértés

²³⁹ Antonie MEIJERS, Martin STINGELIN, *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst* (Bromberg 1871) in *Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in 'Ueber Wahrheit und Lüge im ausser-moralischen Sinne'* = *Nietzsche-Studien, Band 17*, De Gruyter, 1988, 350–368. Nietzsche eredetisége aligha kétséges, vannak azonban, akik ezzel szemben Gerber Nietzsche-re gyakorolt erőteljes hatását hangsúlyozzák, hozzájuk csatlakozik Kővári Sarolta, A zene erejétől a nyelv hatalmáig, Nietzsche korai nyelvfelfogása című doktori értekezése. <https://pea.lib.pte.hu/server/api/core/bitstreams/b1c9feca-3018-4503-8789-c22ff0f3177c/content>

szolgál, amely nem nyelvtől független megismerésmód. Az érzet kialakulása kiszolgáltatott az érzékek metaforikus működésének, az átvitelnek. A hangkép létrehozását megelőzi a szubjektum világhoz fűződő nyelvi viszonya. Az eredet, a torzításmentes kezdet, a szemléleti tárgyként szolgáló valóság tettenérése kudarcra ítélt törekvés.

Mit utánoznak a hangok? Az emberi természet hangjait, amelyek belső mozgásaiból – öröm, fájdalom, ámulat, stb. – éppúgy előjönnek, „mint ahogyan a lélek hangjait visszhangozzák a külső természetben zajló folyamatokhoz kapcsolódó hangok – üvöltés, csattanás, törés.”²⁴⁰ Kosztolányi vélhetően azonosult ezekkel a gondolatokkal, erről tanúskodik, hogy komolyan mérlegelte a nyelvet a gesztusból eredeztető Paget elképzelését, amiről már részletesen szóltunk. Gerber megkülönbözteti a szavak *hangutánzását* a *hangok szimbolikus ábrázolásától*.²⁴¹ Schiller, *Út a vashámborba* (*Der Gang nach dem Eisenhammer*) című balladájának hangutánzására hivatkozik („Die Werke klappern Nacht und Tag, Im Takte pocht der Hämmer Schlag”), majd a „*képirás a fülnek*” (*Bilderschrift für das Ohr*), a *hangalakítás* (Lichtenberg) példaként *A bűvár* (*Der Taucher*) című versét hozza: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt, Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt. Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt, Und Flut auf Flut sich ohn’ Ende dräng” (Szó szerint: „És fortyog és forr és morajlik és sziszeg, Mint amikor a víz tűzzel keveredik. Fel az égig permetezik a gőzölgő permet, És árvíz árvízre nyomul vég nélkül”). A „*képirás a fülnek*” (*Bilderschrift für das Ohr*) a színesztézia alakzatát hívja elő. Kosztolányi az együtt érzékelés, az „összeérés”, az érzékszervek által keltett benyomások akaratlan társításának híve volt. Gerber rendszerezésében a beszédművészet önálló alkotásai a zene és a költészet között állnak; a lélek mozgásait, létpillanatokat ábrázolnak, és e célra

²⁴⁰ „wie sie einen Wiederhall geben der Schälle, welche mit Vorgängen in der äusseren Natur – einem Heulen, Krachen, Brechen [...] verbunden sind.” Gustav GERBER, *Die Sprache als Kunst*, i. m. 122–123.

²⁴¹ „unterscheiden wir bei den Wörtern die Schallnachabmung von der symbolischen Figuration der Laute.” *Uo.*, 126.

a nyelvet használják. Gerber a nyelv gyökereit úgy írja le, mint az első művészeti alkotásokat.²⁴² A „Noetikus” vagy jelentésalakzatok részletes osztályozásának végkövetkeztetését *A jelentés rejtélye* című fejezet fogalmazza meg. Gerber beszédes címadása teljes összhangban áll Kosztolányi alapgondolatával.²⁴³

Alkotó pszichofizikai olvasás

Az író azzal becsüli meg az olvasót, hogy nem hagyja tétlenül, feladatokkal látja el. A hiánytalanul kitöltött szöveg „túlságosan kielégít”: „Az írást is akkor kell abbahagyni, mint az evést: amikor legjobban esik.” (*Egy és mást az írásról*, Pesti Hírlap, 1932. november 27., *Nyelv és lélek*, 150.) Alkotni annyi, mint törölni, elhagyni, húzni, nemcsak a munka kezdetén, hanem a végén is: „Aki tudja, hogy mit ne mondjon, az már félig-meddig tudja, hogy mit mondjon.” (*Egy és mást az írásról*, Pesti Hírlap, 1932. november 27., *Nyelv és lélek*, 150.) A kihagyás vágyat ébreszt, fokozza a művészi hatást. A tökéletes mű befejezetlen, „amit az olvasónak, a nézőnek kell befejeznie, kiteljesíteni, a tökélyig emelni.” (*Az új irodalom, Egy húszperces előadás*, Temesvári Hírlap, 1913. március 23. *Nyelv és lélek*, 277.) Kosztolányi az alkotó olvasás jelentőségét hangsúlyozza Whitman versének egyik nehezen érthető sora kapcsán, miszerint az idősebb asszonyok szebbek, mint a fiatalok. A szövegek titkos értelmének megfejtésében az olvasónak az író társszerzőjévé kell válnia: „A költemény nem a papíron van, hanem bennünk. Mi alkottuk meg, majdnem önkényesen. A szöveg csak ugródeszkaül szolgál. Szavai többek annál, amit hétköznapon jelentenek. Elrendezésükben titkos értelmet fedezünk föl. Fölöttük, alattuk, mögöttük pedig az érzések, a gondolatok, az erkölcsi ítéletek titkos zenéje zendül meg. Egy csoda történt. Megszületett a szépség.”

²⁴² „Wir bezeichnen als die ersten Kunstwerke der Sprache die Wurzeln.” *Uo.*, 108.

²⁴³ *Uo.*, 214–219.

(*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 305.) Az úrvacsorai liturgia dicsőítő szavai sejlenek át Kosztolányi olvasót magasztaló szólamában: „Ő általa, ő benne” születik meg a szépség, egy átható érzés hatására. Kosztolányi doxológiájának sajátossága az, hogy az olvasó személyes áhítatával kapcsolja össze a szépség világra jövetelét. Az olvasó és a szépség egységet alkot, s ennek a kölcsönösségnek köszönhető a teremtető erő felszabadulása: „a szépség: önsugalmazás.” (*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 306.) Márai lelkesült hitvallása az olvasásról mintha Kosztolányi szavait visszhangozná: „Áhítattal, szenvedéllyel, figyelemmel és kérlelhetetlenül olvasni. Az író fecseghet; de te olvass szűkszavúan. Minden szót, egymás után, előre és hátra hallgatódzva a könyvben, látva a nyomokat, melyek a sűrűbe vezetnek, figyelni a titkos jeladásokra, melyeket a könyv írója talán elmulasztott észlelni, mikor előre haladt műve rengetegében.”²⁴⁴ Kosztolányi olvasójából sem hiányzik az áhítat, az a hangoltság, amelynek köszönhetően feltárul a szöveg jelképes értelme. A szó jelentése jóval összetettebb és rétegzettebb, mint fogalmi tartalma. Az artikulált megnyilatkozásban a beszélő világban-való-létének hangolt érthetősége fejeződik ki, melytől elválaszthatatlan a szó hangulati velejárója és zenei értelme.

A nyelv nem kész és végleges jelentéseket tárol s közvetít, hanem jelentést teremt, megnyílik a kimondatlan felé. Arra hív, anélkül, hogy utasítást adna, hogy az író legyen önmaga, vagyis hagyja, hogy a nyelv alkotótársaként használja. A nyelvet csak a hozzátartozó titokkal együtt lehet elgondolni. A titok azonban nem tárgyiasítható. A nyelv zenéje által a gondolat metafizikai mélységet kap. (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 413.) Kosztolányi nem szabadkozik a költői nyelv metafizikai értelmének kutatása miatt a hitelét veszített átfogó világmagyarázatok leáldozásának korában. Metafizikán nem egy elrejtőzött végső ok, alap felfedezését érti az absztrakt gondolkodás segítségével. Mindig a nyelvi műalkotás

²⁴⁴ MÁRAI Sándor, *Füves könyv*, Bp., Helikon, 2005, 36.

szoros, egyes hangokig hatoló elemzéséből indul ki, így kísérelve meg az érzékszerveink számára hozzáférhetetlen nyelv szellemének közlébe jutni. Ez a keresés nem zárható le, a titok nem azonosítható egyetlen tulajdonság megnevezésével, vagyis nem küszöbölhető ki. A titok magának a nyelv létének a lényegéhez tartozik. Kosztolányi szövegmagyarázóként nem a *végző jelentés ábrándjának* kergetésére sarkallja a befogadót, hanem a *végtelen interpretáció* pályájára állítja.

Az irodalomban a szó megelőzi a gondolatot, lényege nem az eszme, hanem az érzéki szépség: a ritmus, a dallam, a nyelv zenéje. A komoly, elmélyült szövegmagyarázat létrehozásához gyermeki játékoságra van szükség. (Az olvasó nevelése, Pesti Hírlap, 1933. április 9., *Nyelv és lélek*, 380.) Az irodalom semmi mással nem helyettesíthető élvezetet okoz, ezért „nem lehet oktató célzatok pótszere.” Egyetlen rendeltetése, hogy feltétel nélkül örömet szerezzen. Az öncélú művészetet nem szabad nevelési eszközzé lefokozni: „Fakó kontárműveket teszünk [...] a gyermekek elé, akiknek képzelete sokkal merészebb, eredetibb, korlátlanabb, mint bármely felnőtt elnyomorult, meggyáult képzelete. Mindenáron tanítani akarjuk őket az irodalommal. [...] Az ilyesmi – így közvetlenül – gyakorlatban nemigen sikerül. Nem is sikerülhet soha.” Az irodalom szerves és titokzatos, akár a természet, ezért „lehullanak róla a kenetes erkölcsi tanácsok.” (*Író a válaszáton*, Pesti Hírlap, 1932. április 24., *Nyelv és lélek*, 376.)

A szoros olvasás biopoétikai távlatból a vers testi szervezetének vizsgálatát jelenti: „a test a vers szövege, a betűivel és hangjaival, amint előttünk áll.” A lélek – ebben a kontextusban a vers szellemének érzékeltes megjelenése – nem egyéb, mint „szerveink” – vagyis a szövegalkotó forma – „működésének finom terméke.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 410.) Kosztolányi módszere az életrajztól elzárt szövegvilág pszichikai és fizikai összetevőinek vizsgálata a két aspektust összekapcsoló „pszichofizikai” eljárással: „az orvostudomány hajnalán csak papok és varázslók gyógyítottak, akik semmibe vették a testet, és bűvös igékkel dolgoztak, a még kezdete kezdetén levő esztétika is elragadtatja magát a versek úgynevezett

szellemétől, a költeményekben kifejezett tárgyaktól, a betűkből kiáramló földöntúli hangulatból, és kevés figyelemre méltatja a testet [...] Bizonyos, hogy a költeménynek van lelke, mely megfoghatatlan, mint minden lélek.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 410.) Kosztolányi a szövegtest biopoétikai vizsgálatát az orvos tevékenységéhez hasonlítja: „A test a vers szövege, a betűivel és hangjaival, amint előttünk áll. Lelkiismeretes orvosok módjára először megvizsgáljuk ütőereit, az ütemét, a szívhangjait, melyek majd elárulják a vérmérsékletét, a szemét, hogy megértsük, miért oly titokzatos a tekintete.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 410.) Kosztolányi *biopoétikai chiazmusa* – a *test a vers szövege/ a szöveg a vers teste* – az *Über allen Gipfeln* szó szerinti fordításával kiegészül a *lelkét vesztett test* alakzatával: „Über allen Gipfeln Ist Ruh, In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch, Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch.” „Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz egy leheletet. A madárcák hallgatnak az erdőkben. Várj, nemsokára pihensz te is.” Kosztolányi kísérlete arra figyelmeztet, hogy a szöveg eszmévé zsugorodva elveszti varázsát, olyan, mint egy hideg, lelketlen test. Megfordítva a kereszt irányban elhelyezkedő fogalmak viszonyát, a vers zenei váza viszont gondolati forma nélkül pusztán kotta. (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 412.) A nyelvi műalkotás szoros *pszichofizikai* olvasásával állítható helyre a szövegben test és lélek egysége: „a fogalmakat jelképező szavakat behelyettesítjük a hangjegyekbe.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 413.) Kosztolányi transzmutációs biopoétikai alakzattal jeleníti meg a szimbolikus költői nyelv mintáját: „mert a zene jelképezi a gondolatot, s a gondolat jelképezi a zenét. Így a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rimből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 413.) Kosztolányi biopoétikai megközelítéssel

eljut a vers testének legkisebb egységéig: a betű, a hang további részekre már nem osztható. A lehető legaprólékosabb szerkezeti elemzés sem képes azonban behatolni a nyelvművészet megfoghatatlan titkába. Érdekes kísérletet tenni a természettudomány módszereinek alkalmazására az irodalmi olvasásban, de be kell látni, „a költemény lelke ezek után éppoly megközelíthetetlen, mint annak előtte.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 416.) Kosztolányi biopoétikai végkövetkeztetése szerint a szó művészete rejtélyes és kiismerhetetlen, akárcsak az emberi természet: „nem tudjuk, mi a rendeltetése, mi az, ami tekintetében, mozdulatában remeg, de azért annál mohóbban bújjuk az élettani könyveket, melyek a szem szerkezetéről adnak felvilágosítást s beszámolnak a szív vagy a vese működéséről.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 417.)

A szóbeli irodalom érzékelése a szöveg írásos rögzítésével a hallásról, a hangról, áttevődik a betűre, a száj szerepét pedig a szem veszi át. Megszólaltatva a szó időben ér el hozzánk, a könyvben „térbeli életet él.” (*Abécé a hangról és szavalásról*, Új Idők, 1928. február 26., *Nyelv és lélek*, 438.) Térben olvasunk a papíron, a hangzó szó időbeli folyamattá alakítja a befogadást: „Halljuk, amint a hangok elmúlnak egymás után, mint az élet.” (*Abécé a hangról és szavalásról*, Új Idők, 1928. február 26., *Nyelv és lélek*, 438.) A költészet és a próza különbsége Kosztolányi szerint alapvetően a nyelvben gyökerezik: „Az első vers magva egy indulatszó lehetett, mely a belső világra vonatkozott: „Jaj!”. Az első prózai közlés magva pedig egy külvilágra mutató fölkiáltás: „Mennydörög, villámlik!”. Elővételezve a későbbi beszédaktus-elmélet fogalmi mátrixát, a költészet érzelmi, a próza értelmi megnyilatkozás, az egyik nyelve performatív, cselekvés értékű, a másiké kognitív, tény-megállapító, a költészet csupa zene, a próza dallamtalan. Kosztolányi nyelvművészete – regényeinek irodalmi olvasása során – felülírja ezt a tetszetős rendszerezést. Az irodalom befogadása is performatív tevékenység. Egyik jelentő a másikra utal, s ez a folyamat elvileg lezárhatatlan. Ezért van az, hogy a remekművek „teremtő lelkükkel” értelmezések szinte végtelen burjánzását indítják el: a szöveg értelmezése

újabb magyarázatot szül, az írás írást termel. (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 481.)

„Az igazi irodalomtörténet pusztán lélektani szövegmagyarázat lehet” – szögezi le Kosztolányi, pellengérre állítva a távlattalan pozitivisták okadatolást: „Mit érdekel, hogy Petőfi 1847-ben milyen adásvételi szerződéseket kötött, hogy hol járt-kelt, hogy kivel levelezett, de igenis végzetesen érdekel, hogy élt, mint Teleki gróf vendége a koltói kastélyban, ahol a *Szeptember végén-t* írta.” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 482.) *Lélektan és poétika* összekapcsolása Kosztolányinál nem hatálytalanítja a szövegmagyarázat elsődlegességét. Jóllehet az alkotásfolyamat tudattalan mozzanataira is figyelmet kell fordítani, amikor egy költemény közelébe igyekszünk férkőzni, ám ez nem nélkülözheti a fontosabb eszközt, a szöveg szoros poétikai olvasását. A jelentés meghatározására irányuló folyamatban a lélektani összetevők számbavétele csakis a nyelvi műalkotás retorikai felépítésének vizsgálatával együtt történhet. A szemléletesség Kosztolányi számára regényben többet ér, mint a kísérleti lélektan. Az élet összetett megjelenítése becsesebb, mint a lelki történések tanulságainak összefoglalása. (*Lélektani regény*, Pesti Hírlap, 1936. január 5., *Nyelv és lélek*, 492.) Kosztolányi korát jóval megelőzve *közelnézetből olvassa a szöveget*, a nyelvi tényezőkre irányítva a figyelmet: „a szövegmagyarázat, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése. Eddig is magyarázták a verseket. De inkább csak félremagyarázták. Tartalmukat vették elő, eszméjüket méltányolták, érzéseiket hüvelyezték ki” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 483.) A jelentésvezérelt olvasás a szöveget könnyen átlátszóvá teszi, s eszközként használja célja eléréséhez: a sikeres értelmezés számára nélkülözhetővé válik *nyelvi műalkotás mivolta*: „az a mód, ahogy megalkotódott.” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 484.) A kifejezés varázslata a lényeg: „Eszme és érzés

pusztán anyaga a versnek.” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 484.)

Kosztolányi figyelemmel kísérte hogyan változik meg a költészet helyzete, hatása és befogadása a technikai médiumok fejlődésével, s elterjedésével. Az író abban a korszakban eszmélkedett, amikor Kittler szerint a romantikus képzelőerő elvesztette szerepét a film, a gramofon és az írógép megjelenésével, s térnyerésével: „A szavak nyomán kibomló valóságos, látható vagy akár hallható világ álma véget ért. A mozi, a fonográfia és a gépírás történeti egyidejűségével az optika, az akusztika és az írás adatfolyamai éppúgy szétváltak, mint amilyen autonómmá váltak.” Az írás elveszti „póterzékiiségét”: a költészet illúziója, a „pirosvért engedi szóhoz jutni”, képtelenné válik a film opciójának megjelenésével: „Mallarmé azonnali belátása szerint az irodalom nem jelent se többet se kevesebbet, minthogy huszonhat betűből áll.”²⁴⁵

A technomediális fordulat e szélsőséges értelmezése, mely az irodalom kifejezési lehetőségeinek korlátozottságára helyezi a hangsúlyt, távol állt Kosztolányitól. Az illúzió nem vesz el szükségszerűen a gépirat által. Hasonlóan vélekedett az irodalom mediális környezetváltozásának következményeiről, mint a kortárs médiaantropológus, K. L. Pfeiffer. A magányos, csöndes olvasás az önmagunkkal folytatott kommunikáció különös fajtája, „mely imagináriusan épp oly lelkesítő lehet, mint amennyire bénító érzéki-performatív szempontból.”²⁴⁶ Kosztolányi is rámutatott arra, hogy az irodalom igyekszik kárpótolni a befogadót kifejezési lehetőségeinek bővítésével, hatásmechanizmusainak korszerűsítésével. Az írás érzéki hiányosságait performatív szimulációval ellensúlyozza. A rím előbb bódít, majd izgat: „Érzéki varázslatával álomba bűvöli a hétköznapi értelmet, lecsökkenti a hétköznapi bírálatot, hogy a képzelet szabadon csapongjon.”

²⁴⁵ Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép*, Prae, 2014/4. 89. A hivatkozott szöveghely: Stéphane MALLARMÉ, *La Littérature, Doctrine* = MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, szerk. Henri MONDOR, G. JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard, 1945, 850.

²⁴⁶ Ludwig K. PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Bp., Magyar Műhely–Ráció, 2005, 55.

(*A rím bölcselete*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 21., *Nyelv és lélek*, 472.) A technikai vívmányok a társadalmi küldetést teljesítő irodalom eszméjét tették fölöslegessé: „Álmait, melyekre hajdan kizárólagos joga volt, egyszerűen megvalósították a föltalálók, a tudósok, a mérnökök. Miért is az ő víziója? A vízió a mozi, melynek vásznán messze, délibábos képek tükröződnek, s megelevenül a halott természet is, a hegyek és tengerek. Miért is az ő hallucinációja? A hallucináció a rádió, melynek hangszórójából a földgolyó másik pontjából rejtélyes hangok szólnak hozzánk szobánk csöndjében. Miért is az ő szárnyas lova, a Pegazus? A repülők folyton új távolsági és magassági versenyeredményeket teremtettek, s azt állították, hogy túlszárnyalták a képzeletet is. Fölslegessé tették a költőt. A többiek – úgy rémlett – végképp elfelejtették.” (*Költők 1934-ben*, Színházi Élet, 1934. szeptember 16., *Nyelv és lélek*, 486.) A technikai és történelmi fejlemények mérlegét megvonva Kosztolányi számára a néma olvasás gyönyörűsége továbbra is pótolhatatlan érték. A műalkotás szakadatlan vita anyag és szellem között: „hol az egyiket kell pótolnod valamilyen mesterséges leleménnyel, hol a másikat” (*Jellem és cselekmény*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Nyelv és lélek*, 488.) Nemcsak az író alakítja a nyelvet, a nyelv is alakítja az író. Az időtálló könyv kiolvashatatlan, mert nem meríthető ki szövegének tartalma. A nagy művész nem fejez ki mindent, csak sejtet, ennél fogva az olvasó társalkotóvá válik, az író tevékeny munkatársává: „A költészetben mindig a háttér számít, egy érzés és gondolatvilág rejtetten ható delejessége, az a láthatatlan, dúsan fölszerelt és kimeríthetetlen »mögöttes országrész«, melynek a betű csak afféle előretolt katonája.” (*A kiolvashatatlan vers*, Pesti Hírlap, 1935. március 28., *Nyelv és lélek*, 490.) Az olvasóra gyakorolt hatás a szavak helyzeti értékétől is függ: „Csak az árnyalatok számítanak.” (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január, *Nyelv és lélek*, 513.) Proust írásmódjának megkülönböztető jegye az óriásmondat. Az irodalomban a forma maga a szellem, ezért nem szabad a fordítónak felaprózni *Az eltűnt idő nyomában* tizenhat soros leírását a combray-i harangtoronyról, mert azzal szellemi

értelemben gyilkosságot követne el: „ha pontot tenne oda, ahova pont nem való, egyszerre megsemmisülne az emlékezés és szellemidézet egész varázsa. Most már azt kérdezzük, szabad-e, lehet-e a fordítónak az ilyen mondatokat egyszerűsíteni, részekre bontani, széttagolni? Nem szabad és nem lehet.” (*Rövid és hosszú mondat*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Nyelv és lélek*, 244.)

A költészet érzéki varázsa mágikus eredetére mutat, megőrizve világot létrehívó, cselekedtető hatalmát. Petőfi költeményei „egy álomlátó csodálatos révületét őrzik.” (*Költő és politika*, Pesti Hírlap, 1921. október 23., *Nyelv és lélek*, 536.) A nagy költő a nyelvközösség képzeletére gyakorol maradandó hatást.

SZÓ, KÉP ÉS ZENE KÖLCSÖNHATÁSA A NYELVMŰVÉSZETBEN

A nyelv képszerűsége

Kosztolányi fejtegetései a költői nyelvről nem nélkülözik a nyelv eredendőbb képszerűségére vonatkozó reflexiót, amelyet mintegy előfeltételként határol el a költészet figuratív nyelvhasználatától: a költő az ősi nyelvállapotot állítja vissza.

A nyelv képszerűségére vonatkozó elképzelések megelőzik a költői kép értelmezéseit. A kép szóba kerül kezdetektől fogva a nyelv keletkezéséről, működéséről adott magyarázatokban. A szó vajon leképez valamit? Szó és dolog között lényegi megfelelés áll fenn, vagy csupán megegyezés eredményeként kapcsolódik a névhez az adott képzet, vagy mentális kép? Szó és képzettartalom között mi teremt kapcsolatot? Az idegi inger kiváltotta kép hanggá alakul át, ehhez a folyamat-hoz azonban nem férnek hozzá az érzékeink.

A nyelvi kép fogalma soha nem volt határozott körvonalú. Egységes meghatározása minden erőfeszítés ellenére saját közegének, tehát magának a megértendő nyelvnek az ellenállásába ütközött. Ugyanakkor e kudarcért, mely a nyelvben rejlő megragadhatatlan, megállíthatatlan erők működésének következménye, kárpótlást nyújthat a meg nem értettek előli sikeres kitérés, a jelentésadásnak ellenálló nyelv képpé történő átírása, tehát olvashatatlanságának kiküszöbölése fenomenális intuícióval. A belső világ megjelenítése mentális képek formájában vajon mit képez le, s egyáltalán hol létezik? A fenti kérdésekre adható válaszok szerint Platón Kratüloszától, a szofistákon és Descartontól át Nietzscheig, Wittgensteinig és Gadamerig lényegében kétféle ágazott a nyelvbölcselet: az egyik elméleti irányt nevezhetjük képtagadónak, ezt Wittgenstein fémjelezheti, a másikat, a képmásban

gondolkodót, a modern hermeneutika. Kosztolányi ingadozó álláspontra helyezkedett ebben a kérdésben.

Wittgenstein párhuzamok

Az értekezőt megérintette a korai Wittgenstein nyelvfilozófiai vizsgálódásainak végkövetkeztetése a hallgatás szükségszerűségére vonatkozóan: „Irodalomról leghelyesebb nem beszélni. Okosan arról csak hallgatni kell.” (*Barbárok, Móricz Zsigmond új elbeszélései*, Nyugat, 1932. március 1., *Tükörfolyosó*, 415.) Kosztolányi költői képfelfogása szorosan kapcsolódik nyelvművészetről kialakított nézeteihez, ezért indokoltnak látszik, ha a nyelvi kép értelmezését nem elszigetelten, hanem szó-kép-zene és gondolkodás egységében szemléljük. Abban az időszakban, amikor Wittgenstein a *Tractatust* közzétette, Kosztolányi a gondolható kifejezésének a nyelvben nem vont határt, sőt, éppen ellenkezőleg, kitágította azt, a ki nem mondott felé. A költészet a fogalmilag megragadhatatlant, a még el nem gondoltat kísérti meg: „Az élet kiszámíthatatlan. Épp ezért az, aki csak az ésszel akarja megközelíteni és lebírni, nem cselekszik eszesen, mert nem cselekszik életszerűen. Bizonyos rendelkezéseit gondolkodás nélkül kell elfogadnunk, mint végzetet, a szeretet korlátoltságával. Mindenekelőtt anyanyelvünkre vonatkozik ez, mely rejtélyes és végtelen, mint az élet.” (*A lélek beszéde, Egy aggódó anya, Nyelv és lélek*, Pesti Hírlap, 1933. május 7., *Nyelv és lélek*, 196.) A *Tractatust* nyitó és záró alaptétel szerint a gondolkodás és a nyelv határai egybeesnek, ennek következtében „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.” Wittgenstein nevezetes kijelentése többször ismétlődik a *Tractatusban*. Az irodalmárok körében leggyakrabban hivatkozott mondat azonban nem etikai követelményt fogalmaz meg – akkor Wittgenstein a *soll*-t használná és nem a *muß*-t –, tehát a szállóigévé vált mondas nem a hallgatás tiltó parancsa, mivel a megszólítottak nem áll hatalmában lehetőségek között választani.

Logikai szükségszerűségről beszél Wittgenstein a hetedik tételben, amely viszont kényszerítő erejű. Azért tudunk képet alkotni a világról, mert van szubsztanciája, tehát értelme a kijelentésnek. Amit nem tudunk elgondolni, az a nyelv határán túl fekszik, ezért egyszerűen értelmetlen lesz, ha eljut a kifejezéséig. Ez nem jelenti azt, hogy ne létezne a kimondhatatlan: „6.522 Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. Ez megmutatkozik, ez a misztikum.” A költészetben a szó transzcendens vonatkoztathatósága azonban más keretben jelenik meg, így nem teljesen azt jelenti, mint a tárgyak szubsztanciája Wittgenstein korai nyelvfilozófiájában.

Kosztolányi versében az azúrt mintha elsősorban az ég kékje különböztetné meg, holott a kortárs szimbolista lírában, jelesül Mallarmé verseiben más színt is jelölhet, ugyanakkor a szent jelentés aurája társul hozzá a szövegek hálózatában állandósult jelkapcsolatoknak köszönhetően. A *Tractatus* tárgyakra vonatkozóan tételezi a szín alárendeltségét, s a szubsztancia létezését: „A szubsztancia az, aminek létezése nem függ attól, hogy minek az esete áll fenn. A szubsztancia forma és tartalom Tér, idő és szín (színesség) a tárgyak formái. Csak ha léteznek tárgyak, lehet szilárd formája a világnak. A szilárd, a fennálló és a tárgy egy és ugyanaz. A tárgy a szilárd, a fennálló; a konfiguráció a változó, a nem állandó. A tárgyak konfigurációja alkotja a körülményt.”²⁴⁷ Mit jelent az Wittgensteinnél, hogy a kép elér a valósághoz? A filozófus egyik példája, fehér papírlapon fekete tintafoltokról alkotunk képet hálózatrács ráhelyezésével: „A kép nem más, mint elemeinek meghatározott módon való viszonya egymáshoz. A kép tény. Az, hogy a kép elemei meghatározott viszonyban állnak egymással, azt jeleníti meg, hogy a dolgok így viszonyulnak egymáshoz. A képelemeknek ezt az összefüggését nevezem a kép leképezési formájának. A leképezési forma az a lehetőség, hogy a dolgok úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a kép elemei. A kép így van kapcsolatban

²⁴⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai filozófiai értekezés (Tractatus Logicophilosophicus)*, ford. MÁRKUS György, Bp., Akadémiai, 1989², 6.

a valósággal; elér hozzá. A valóságra alkalmazott mércéhez hasonló. Csak az osztóvonalak legkülsőbb pontjai érintik a megmérendő tárgyat. E felfogás szerint tehát hozzá tartozik a képhez az a leképezési viszony is, amely képpé teszi.”²⁴⁸ Ezen a ponton összevethető Wittgenstein és Kosztolányi képről alkotott fogalma.

„A képben és a leképezettben kell lennie valami azonosnak, hogy az egyik egyáltalán a másik képe lehessen. Aminek közösnek kell lennie a képben a valósággal, hogy azt a maga módján helyesen vagy hamisan leképezhesse, az nem más, mint a kép leképezési formája. A kép minden olyan valóságot leképezhet, amelynek formájával rendelkezik. A térbeli kép minden térbelit, a színes minden színeset stb. Leképezési formáját azonban a kép nem képezheti le, ezt csak megnyilvánítja.”²⁴⁹ Tudvalévő, hogy Kosztolányit foglalkoztatta az irodalom öntükröző jellege. Számos költői és elbeszélő szövege olvasható metapoétikai horizonton, mivel önnön leképezési formájukról is képet adnak. *A költői kép*, szemben Wittgenstein világról alkotott képeivel, *kívül helyezheti magát saját ábrázolási formáján*, ugyanis nem a valósággal áll kapcsolatban, hanem más teremtetten nyelvi világokkal. A költői kép érzékileg felfogható módon juttatja kifejezésre transzcendens tartalmát. Az „azúr” és „az úr” paranomáziája azt sugallja, Wittgensteinhez folyamodva, hogy „Ami gondolható, az lehetséges is.” *A Hajnali részegséggel* kapcsolatban nem elsődleges kérdés a beszélő bizonyossághitének kinyilatkoztatása, mivel „3.1 A kijelentésben a gondolat érzékileg felfogható módon jut kifejezésre. A kijelentés érzékileg felfogható jeleit (hang vagy írásjeleket stb.) a lehetséges tényállás vetületeiként használjuk. A vetítési módszer a kijelentés értelmének elgondolása.” Számos további, lényegesnek látszó áthelyezés hajtható végre Wittgenstein bölcséleti fejtegetéseiből Kosztolányi poétikájának értelmezői látóterébe. Wittgenstein több kijáratot is hagy, amelyen át a nyelvművészethez lehet eljutni. Nem él a „hibátlan nyelv” ígézetében, amikor Fregére

²⁴⁸ *Uo.*, 7.

²⁴⁹ *Uo.*

és Russelre hivatkozva azt mondja, hogy „olyan szimbolikát kell alkalmaznunk, amely a logikai grammatika a logikai szintaxis szabályainak engedelmeskedik”, mivel ezek után hozzáfűzi, „Ha egy jelet nem alkalmazunk, akkor nincs jelentése sem. [...] (Ha a szimbolikában minden úgy működik, mintha a jelnek volna jelentése, akkor van is jelentése.)”²⁵⁰ Ezek szerint a „das Wie des Gesagtseins”, a mondottság mikéntje – amit később Heidegger kiemel – sem közömbös a jelentésalkotás során, jóllehet, a köznapi nyelvhasználatban nem ez a meghatározó, szemben a költészettel, ahol *minden az árnyalaton múlik*, ahogy Kosztolányi fogalmaz. Kosztolányi ugyanakkor másként látja nyelv és gondolkodás viszonyát a költészetben, mint Wittgenstein. A filozófus szerint „A nyelv álruhába öltözteti a gondolatot. Mégpedig úgy, hogy az ember nem következtethet az öltözet külső formájából a felöltöztetett gondolat formájára.”²⁵¹ Kosztolányi cáfolja a dualista szemlélet létjogosultságát a nyelvművészetben: „Aki egy mondatot kettévág [...] megöli magát a gondolatot is.” (*Rövid és hosszú mondat*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Nyelv és lélek*, 244.) Lényeges pontokon eltér az író képértelmezése a filozófusétól. A költészetben a kijelentés a tényektől független értelemmel bír, ezért nem beszélhetünk a valóságról alkotott kép igaz vagy hamis voltáról. Amennyiben valóságképekről beszélünk a költői nyelvben, az igaz és a hamis egyenjogú viszonyok a jelek és a jelölt tárgyak között. Mindketten azt vallották, hogy a nyelv, az én és a világ határai egybeesnek: ettől a személyes világtól, „az én világom”-tól különbözik a személytelen, az ún. „szubjektum”, amely bizonyos lényeges értelemben nem létezik: „5.63 Én vagyok az én világom. (A mikrokozmosz.) 5.631 A gondolkodó, képzelő szubjektum ilyen nincs. [...] 5.632 A szubjektum nem tartozik a világhoz, de ő a világ határa. 5.633 Hol figyelhető meg a világban metafizikai szubjektum? Azt mondd, ugyanúgy áll a dolog, mint a szemmel és a látótérrel. De a szemet valóban nem látod. 5.6331 És a látótérben nincs semmi, ami arra engedne következtetni,

²⁵⁰ Uo., 23.

²⁵¹ Uo., 26.

hogy valamilyen szemből látszik.”²⁵² Kosztolányi soha nem beszél „szubjektum”-ról, mindig „én”-t mond. Az író figyelemmel kísérté és üdvözölte a természettudomány felfedezéseit, de Wittgensteinnel összhangban nem hitte, hogy a tudományos kérdésekre adott válaszok „életproblémáinkat” is érintik. A kimondhatatlan létezik, ez megmutatkozik – mondja a filozófus, jelesül a nyelvi műalkotásban, fűzhetnénk hozzá az író sugalmazását követve. Wittgenstein ezt nem állítja, de nem is zárja ki az esztétikai megjelenítés lehetőségét, melyben a kép és a leképezett között értelemszerűen nem a közös logikai forma teremtet kapcsolatot. Kosztolányi értekezőként éppen azokat a nyelvi eseményeket ragadta meg, amikor a szó elvált a fogalomtól, s „kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, metafizikai és zenei értelme. Hipnotikus hatása van a szónak.” (A- A szó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.)

A *Filozófiai vizsgálódások* Augustinus nyelvfelfogásának bírálataival indítja gondolatmenetét. A szavak nemcsak tárgyakat és dolgokat jelölnek. Nem minden szónak van jelentése. A számokhoz nincs jelentés rendelve, mégis használjuk őket. A szójelentés általános fogalma nem képes a nyelv működésmódjának a leírására. A szavak rámutató tanítása asszociatív kapcsolatot hoz létre a szó és a dolog között. Így sajátítja el a gyerek a beszédet: „Egy szó kimondása olyan, mintha a képzetek zongoráján egy billentyűt ütnénk le.”²⁵³ Itt tehát hang és képzet kapcsolódik össze. Kosztolányi nemcsak használ efféle hasonlatot, de ezen felül, ezt Wittgenstein vizsgálódásához közeli kontextusban teszi. A hangok és a jelendő tárgy viszonyának megoldatlan kérdésére azt a választ adja, hogy minden szó szimbólum, vagyis a jelentés nem rögzített, és végleges: „Egy szó sohasem fejezi ki a teljes fogalomkört, pusztán jelzi. Minden szó olyan, mint a hangvilla, megüt egy hangot, mi vele rezgünk, s akkor egyszerre zengeni

²⁵² Uo., 71.

²⁵³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1992, 20.

kezdenek bennünk azok a titkos és tudattalan kísérő jelenségek is, melyek a fogalomhoz kapcsolódnak.” (*Természetjáró*, Pesti Hírlap, 1934. december 5., *Nyelv és lélek*, 239.) A szavak Wittgenstein szerint sem jelölik lehetséges használati módjukat, vagyis azt, hogy miféle nyelvjátékba kerülhetnek. „23. új nyelvjátékok keletkeznek, mások meg elavulnak és elfelejtődnek” – írja Wittgenstein, s ezt a történeti alakulásfolyamatot Kosztolányi is érzékelte. Kép, hang és jeltárgy változó viszonyára hozza példaként a *képszerű régi* illetve a *mai, zenei* nyelvhasználat különbségét, miközben tovább alakítja a zengő hangvilla trópusát: „a hangjegyeknek az összessége, mint valami harangjáték, megzengeti a fogalmat. A régieknek nem volt idejük – és idegük – erre. Képekkel, fogalmakkal, színekkel játszottak [...] a legújabbak már hangokkal játszanak, egy hajlékony és ideges nyelvvel, amely dalolni is tud. Minden betűnek zenei értéke van. Az új magyar nyelv: zene.” (*Az új magyar nyelv, Szélgjegyzetek egy beszédhez*, A Hét, 1913. február 16., *Nyelv és lélek*, 18.)

Wittgenstein elemzésében a „Mi egy kérdés?”-re adható válaszok többértelműsége hasonlít Paul de Man nevezetes „Mi a különbség?” nyelvjátékának eldöntetlenségéhez: „Vajon ezzel azt állapítom-e meg, hogy ezt és ezt nem tudom, vagy pedig azt, hogy azt kívánom, hogy a másik mondaná meg nekem, hogy [...] Vagy bizonytalanságom lelkiállapotát írom le? – És a „Segítség!” kiáltás vajon ilyen leírás-e?”²⁵⁴ Wittgenstein a kérdésre válaszolva megelőlegezte a beszédaktus elméletet: „mintha csak egyvalami létezne, amit úgy hívnak. »dolgozról beszélni«. Holott hát mondatainkkal a legkülönfélébb dolgokat tesszük. Gondoljunk csak a felkiáltásokra és teljesen eltérő szerepükre. Vízet! El innen! Jaj! Segítség! Szép! Ne!”²⁵⁵ A beszédcselekvés felfedezése újabb kapcsolódási pont Wittgenstein és Kosztolányi között. Ezt a kérdést részletesen a *Kosztolányi nyelvszemlélete a líraelméletek tükrében* című fejezet tárgyalta jelen kötetben.

²⁵⁴ *Uo.*, 31.

²⁵⁵ *Uo.*, 32.

Hogy mi a kapcsolat a név és a megnevezett között, azt Wittgenstein szerint még a *kék szín* esetében sem könnyű eldönteni. A példa önkéntelenül felidézi a *Hajnali részegség* azúr képzetének eltérő olvasati lehetőségeit. Nem mindig ugyanazt tesszük, amikor a figyelmünket a színre fordítjuk. Wittgenstein különböző eseteket említ. A példája azért tanulságos, mert az ég színe magától értetődően kék, amit ugyanakkor „nehéz eltalálni.” Amikor meghallja az azúr nevet, nem minden olvasó idézi lelki szemei elé szinte magától értetődően a kék ég képét, és semmi mást. Amennyiben semmi mást nem tesz, csak úgy jár el, mint ahogy Wittgenstein javasolja, tehát rámered a szóra, hogy megfejtse, mi a kapcsolat a név és a megnevezett között, és közben számtalanszor megismétli a nevet, akkor *mást hall* (az úr, az úr, az úr), *mint, amit lát*: „a filozófiai problémák akkor keletkeznek, amikor a nyelv szabadságra megy. És *ekkor* csakugyan képzelhetjük azt, hogy a megnevezés valamilyen furcsa lelki aktus, kvázi egy tárgy megkeresztelése.”²⁵⁶ A szimbolista költészetre különösen igaz Wittgenstein következtetése: a szónak nincs eleve adott jelentése, a név (azúr) nem felel meg mindig a jelzett dolognak (kék ég): „egy szó jelentése – használata a nyelvben.”²⁵⁷ Amennyiben azt mondjuk, hogy az azúr, az a kék ég és semmi más, már eleve egy egészen meghatározott elképzelés szerint formált képet használunk. Wittgenstein ezzel kapcsolatban azt kérdezi: „Okvetlenül előnyös-e mindig, ha egy életlen képet egy élessel helyettesítünk? Vajon nem éppen az életlenre van-e gyakorta szükségünk?”²⁵⁸ Kosztolányi alapvétele szerint a nyelv nem ésszerű. Wittgenstein a világos szabályokat követő nyelvjátszékot nem rendelte más használati módok fölé, s nem tekintette követendő normának, jóllehet ezt össze lehet vetni a szavak más használati módjával, „de azt mégsem állíthatjuk, hogy aki a nyelvet használja, annak egy ilyen játékot *kell* játszania.”²⁵⁹ Kosztolányi

²⁵⁶ *Uo.*, 40.

²⁵⁷ *Uo.*, 42.

²⁵⁸ *Uo.*, 60.

²⁵⁹ *Uo.*, 66.

megfogalmazásában: „Valamilyen nyelvi jelenség jogos vagy jogtalan voltát nem szabad a pusztá értelmünkkel eldöntenünk. Aki csak erre hallgat, az hamarosan ellentmondásba keveredik önmagával. A nyelv nem mindig következetes, nem mindig ésszerű. Következetessége is inkább lélektani, mint értelmi.” (*Használati utasítás*, 1932., *Nyelv és lélek*, 156.)

Kosztolányi és Wittgenstein logocentrizmus-kritikája teljesen egybehangzó. „Aki itt csak a logikát hajszolja, aki a látszólagos szabálytalanságokon megütközik, aki mindent egyformára szeretne faragni, az nem érti a nyelv velejét, s nem érti magát a szakszerű természet jelbeszédjét sem.” – írja Kosztolányi. (*Nyelvünk ügye*, *Nyílt levél dr. Nékám Lajos egyetemi tanárhoz*, Pesti Hírlap, 1934. március 4., *Nyelv és lélek*, 221.) „Mintha csak logikánk a légüres tér logikája volna. – Holott a logika nem a nyelvről – illetve a gondolkodásról – szól abban az értelemben, ahogyan a természettudomány szól valamely természeti jelenségről, s legfeljebb annyit mondhatunk, hogy ideális nyelveket *konstruálunk*” – olvassuk Wittgensteinnél.²⁶⁰ Tévedés azt gondolni, hogy a beszélő azért ért meg egy mondatot, mert meghatározott „szabályokat követő kalkulusokkal operál.”²⁶¹ Kosztolányi és Wittgenstein álláspontja a nyelvhasználat és a szabálykövetés különbségét illetően alapjában véve megegyezik. A nyelv lényege rejtve marad előttünk, amennyiben ideális nyelvhasználatot tételezünk, s azt képzeljük róla, hogy ez azonos volna a tökéletes egzakt-ság felé való törekvéssel. A nyelv azért sem engedelmeskedik a világ a priori rendjének, mert aki használja, az ember – Kosztolányi szerint – maga sem ésszerű lény. Ez másfelől nyereséggel is jár: „Néha elcsodálkozom azon, hogy az emberek verseket olvasnak. Végre ezek nem adnak nekik hasznos tanácsokat, nem vezetik őket sem jobbra, sem balra, szóval gyakorlati szempontból teljesen haszontalanok

²⁶⁰ *Uo.*, 66.

²⁶¹ *Uo.*, 67.

és ésszerűtlenek.” (*Ábécé a nyelvről és költőről*, Új Idők, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.)

Kosztolányi nyelv művészetről beszél, Wittgenstein nyelvről. A filozófus vonakodva képzel el az értelmetlen nyelvet: „512. Úgy tűnik, mintha azt mondhatná az ember: »A szónyelv megenged értelmetlen szóösszetételeket, a képzelet nyelve viszont nem enged meg értelmetlen képzeteket. – Tehát a rajz nyelve sem enged meg értelmetlen rajzokat? Képzeld el, hogy lennének olyan rajzok, amelyek alapján testeket kellene modellálni. Ekkor némelyik rajznak lesz értelme, némelyiknek pedig nem. – Mi van, ha értelmetlen szóösszetételeket képzelünk el?»”²⁶² Az író számára a nonszensz magától értetődő nyelvjáték, mivel a világ felbomlott rendjének tapasztalatát közvetíti: „az élet nem ésszerű folyamat. Kis részleteiben, felületesen szemlélve talán az, de mély mivoltában, kellő távlatból ésszerűtlen. Egy séta ésszerű, de az egész élet nem az. Ennek az ésszerűtlen életnek egyenértékű kifejezője az ésszerűtlen vers, az a beszéd, mely legméltóbb az emberhez.” (*Ábécé a nyelvről és költőről*, Új Idők, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.) Wittgenstein belátja, hogy a tényleges nyelvhasználat nem engedelmeskedik a „kristálytisztaság” filozófiai követelményének. Kosztolányi íróként kezdettől fogva ezt hangsúlyozza: „Sokszor úgy fejezzük ki magunkat, mint a gyermekek, messzire mutató célzásokkal, merész és laza utalásokkal. Az ilyen kifejezések az értelem fényében talán esztelenségek, de azért nyelvileg helyesek lehetnek.” (*Használati utasítás*, 1932., *Nyelv és lélek*, 156.) Az analitikus filozófia célja ezek szerint éppen ellentétes a költészettel: „harc az ellen, hogy nyelvünk a maga eszközeivel értelmünket megbabonázza.”²⁶³ Egy szó azonban nem úgy viselkedik, mint egy sakkfigura. A tényleges nyelvhasználatból hiányzik az átláthatóságát biztosító általános szabály.²⁶⁴

²⁶² *Uo.*, 206.

²⁶³ *Uo.*, 79.

²⁶⁴ *Uo.*, 81.

A szó jelentése nem egy, a jelzettel azonos képnek felel meg, ami előttünk lebeg, amikor megértjük. Az olvasó arról dönt, hogy a „tekintélyes”, „méltóságteljes”, „büszke”, „tiszteletet parancsoló” szavak közül melyik a találó: „a szó jelentése alkalmazásában rejlik.”²⁶⁵ Kosztolányi számára a „szavak fogalmi értékénél mindig több és döntőbb hangulati kísérőjük”, ez határozza meg helyezési értéküket. (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 110.) Hogyan vonatkoznak szavak érzetekre? Wittgenstein válasza, mely szerint a „fájdalom szóbeli kifejezése helyettesíti az üvöltést”, egybehangzik Kosztolányi elképzelésével: „Az első vers magva egy indulatszó lehetett, mely a belső világra vonatkozott: „Jaj!” (*Ábécé a prózáról és regényről*, Új Idők, 1928. április 7., *Nyelv és lélek*, 445.)

Wittgensteint foglalkoztatta a kérdés, mi történik akkor, amikor valaki hirtelen megért valamit. Természetesen nem a részesülés és részvétel kettős hatástörténeti mozzanata értelmében, ez majd Gadamer *történő megértés* fogalmának kifejtéséhez szolgál vezérfonalként. Wittgensteint az érdekli, „mit rögzítünk a történés azonosságának kritériumaként?”²⁶⁶ Kosztolányi az alkotásra készítő pillanat megfejthetetlen titkát elemezve a *megértés adomány és esemény* jellegét hangsúlyozza, „mely hirtelen nem sejtett kapcsolatokat és összefüggéseket tár elénk”. (*Hogy születik a vers és a regény*, *Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 1931. március 15., *Nyelv és lélek*, 456.)

A biopoétika távlata Wittgenstein magyarázataiban is megjelenik: „*Önmagában* minden jel halottnak tűnik. *Mi* ad neki életet? – A használatban *él*. Benne rejlik-e akkor az élő lélegzet? – Vagy a *használat* a lélegzete?”²⁶⁷ Kosztolányi nyelvszemléletét mélyen áthatja a nyelv elevenségének gondolata.

Wittgenstein szerint a mondat, jóllehet nyelv, hangerősségét és tempóját figyelembe véve „közelebb van ahhoz, amit szokásosan egy zenei

²⁶⁵ *Uo.*, 123.

²⁶⁶ *Uo.*, 157.

²⁶⁷ *Uo.*, 432.

téma megértésének nevezünk.”²⁶⁸ Kosztolányi nyelvértelmezésében a szó zenei hatása meghatározó szerepet tölt be. A filozófus és az író egymástól függetlenül, a tisztán zenei nyelv elképzelésével kísérletezett. Wittgenstein ezt írta: „El lehetne képzelni embereket, akik valami olyannal rendelkeznének, aminek lennének közös vonásai is a nyelvvel: volna kifejező hanglejtésük, de nem lenne szókinsük, illetve grammatikájuk.”²⁶⁹ Kosztolányi így számol be a hangzó nyelv ismeretlen zenei hatásáról: „gyönyörködtem külön-külön egy-egy szó muzsikájában. Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmem, amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testetlenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, metafizikai és zenei értelme.” (A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.)

Platón hagyományt teremtett azzal, hogy a logosz eredendő eleveenségének elvesztéséről beszélt az írásbeliség kapcsán. Wittgenstein mintha ehhez az örökséghez csatlakozna, amikor azt állítja, hogy egy belső folyamatra vonatkozó mondatnak „külső kritériumokra van szüksége”, de ezt kiegészíti azzal, hogy a beszélő viszonyának kifejezése mint szellemi aktus, „a mondatot léttel tölti meg.”²⁷⁰ Kosztolányi számára még a fordítás esetében is lényeges, hogy a beszélő a mondatkhoz való viszonyát valamiként kifejezze, személyisége rajta hagyja nyomát a szövegen. Az idegen költő versét „lélekkel, a saját lelkével kell átítatni, különben nem kel életre.” (*Abécé a fordításról és a fordításról*, Új Idők, 1928. május 20., *Nyelv és lélek*, 512.) Wittgenstein nyelv-méletében a személyes-személytelen kifejezés dimenzióját megelőzi az értelmesség feltétele, ugyanakkor nem elhanyagolható szerepet tulajdonít a mondat megértésében az atmoszférának, s a lelkiállapotok elképzelésének.²⁷¹ Kosztolányi az utóbbiakra még nagyobb hangsúlyt helyez: „Minden szó egy világ. Rejtélyes élete van. [...] nincsenek

²⁶⁸ *Uo.*, 210.

²⁶⁹ *Uo.*, 210.

²⁷⁰ *Uo.*, 226.

²⁷¹ *Uo.*, 242.

is rokon értelmű szók [...] bú és bánat [...] mindegyiknek más és más a lelki tartalma, hangulati velejárója.” (*Fellegjáró és elképesztő*, Pesti Hírlap, 1926. szeptember 5., *Nyelv és lélek*, 62.) Amikor valaki azt mondja, hogy a szíve mélyén értette a mondatot, akkor szemléletes képpel fejezi ki magát, ugyanakkor a mentális állapotra utaló kifejezések elhangzásakor nem a hallgató, illetve olvasó lelki szemei előtt megjelenő kép jelentésének azonosításával következik be a megértés.²⁷² Wittgensteint elsősorban az érdekli, hogyan kell használni az akár önkéntelenül megjelenő képet az adott nyelvjátékban. Kosztolányi történeti távlatot érvényesítve mutat rá arra, hogyan telik meg a szó képzettartalommal a használatból: „Idő kell hozzá, amíg reá az a fénykör fonódik, mely a pontosan kicövekelt, fogalmi jelentésen kívül bizonyos nemes tétovaságot és elmosódottságot is ad neki, a kedélynek azt a sugárzó mozgékonyt, a beleképzeléseknek és hozzágondolásoknak azt a derengő rugalmasságot, a különféle emlékeknek azt a gyöngén világló, sejtelmes ködét, mely a szavaknak voltaképp a lelke.” (*Újító teremtes*, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 187.) Wittgenstein fenomenológiai elemzése az észlelet közlésében megbúvó kétértelműsége hívja fel a figyelmet. A képzet, ami a nyelvhasználatban létrejön, az egyfajta leképezés, valaminek valamiféle *materiálizációja* lenne,²⁷³ vagy inkább arról van szó, hogy az ember egy dolgot „egy értelmezésnek megfelelően lát?”²⁷⁴ Fenomenológiai és hermeneutika között egyensúlyozva arra fut ki a gondolatmenet, hogy a jelet bizonyos (jelentés) összefüggésben látjuk. Wittgenstein értelmezői nyelvhasználatában ezen a ponton a látható és a hallható tartományai közül kölcsönzött metaforák összekapcsolódnak: a jel „egy gondolat visszhangja volna. A látásban visszhangzó gondolat.”²⁷⁵ Kosztolányi ennél tovább megy, amikor társalkotónak tekinti a nyelvet, s ezen felül azt állítja, hogy az egyes nyelvek másként gondolkodnak, ezért

²⁷² *Uo.*, 260.

²⁷³ *Uo.*, 289.

²⁷⁴ *Uo.*

²⁷⁵ *Uo.*, 305.

különbözőképpen engedik láthatóvá tenni a dolgokat. Egybehangzó ez az elképzelés Wittgenstein megfigyelésével: „A bizonyosság fajtája a nyelvjáték fajtája.”²⁷⁶ A nyelvjátékok „életformák.”²⁷⁷

Tudvalévő, hogy Kosztolányi alapvető meggyőződése szerint az igazságot és az értéket a nyelv határolja körül, amely különböző világképeket hordoz. Az *Esti Kornél*-történetek az esztétikai minőségek összetett rendszerében jelenítik meg életformák, gondolkodásmódok sokféleségét, egyszóval a nyelvben létezés alaptapasztalatát. Wittgenstein a nyelvjáték gondolatának kifejtése során a szó jelentését annak használatával azonosítja a nyelvben.²⁷⁸ Kosztolányi vonakodott a nyelvhelyességet illetően bármiféle helyhez és időhöz nem kötött korlátozó szabályt elfogadni: ezzel lényegében hasonló álláspontra helyezkedett, mint Wittgenstein. Nem volt híve az időtlen érvényű előírásoknak, ám a hagyomány iránti tiszteletet, mint belső késztetést nagyra értékelte. (*Használati utasítás*, 1932., *Nyelv és lélek*, 160.)

A nyelvi kép

A fordítás megoldhatatlan nehézségeit végső soron arra vezette vissza, hogy minden egyes nyelvben más hangkép fejezi ki „ugyanazt” a fogalmat. Ebből arra lehet következtetni, hogy logosz és kép

²⁷⁶ *Uo.*, 322.

²⁷⁷ *Uo.*, 325.

²⁷⁸ Vélhetően félreértésre alapozott az állítás, mely szerint Wittgenstein a *Tagebücher 1914–16* című művében fejti ki a „nyelvjáték” (Sprachspiel) gondolatát. Vö.: SZILI Katalin, *Kosztolányi a nyelvről, i. m.*, 25. A „nyelvjáték” (Sprachspiel) fogalma Wittgensteinnek ebben a szövegében ugyanis nem fordul elő. A 28. 10. 14. jelzetű részben a Spielraum szerepel, mozgástér (a világ szerkezetében) jelentésben: „Das, was die ganz allgemeinen Sätze beschreiben, sind allerdings in gewissem Sinne strukturelle Eigenschaften der Welt. Dennoch können diese Sätze noch immer wahr oder falsch sein. Auch nachdem sie Sinn haben, bleibt der Welt noch immer jener Spielraum. Schließlich verändert ja die Wahr- oder Falschheit jedes Satzes etwas an der allgemeinen Struktur der Welt. Und der Spielraum, der ihrer Struktur durch die GESAMTHEIT aller Elementarsätze gelassen wird, ist eben derjenige, welchen die ganz allgemeinen Sätze begrenzen.”

hiánytalan megfeleltetésével szemben a nyelv ellenállást fejt ki: a jelentésazonosításra irányuló fordítási kísérlet a *differentia működésének helye*. Hogyan értjük meg a szó jelentését? A képzetnek mi ebben a szerepe? A nyelvi jelentés megértésétől nehéz távol tartani a képet, s talán éppen ezért a vizualitást az irodalomtól. Nemcsak az írás médiumában válik láthatóvá a nyelv, ahogy azt Mitchell szó szerint érti. A nyelvi jelentés képre utaltsága ennél eredendőbb fenomen. Nem teljesen meggyőző Mitchellnek a retorikai hagyomány megrendülésére tett hivatkozása a romantikus költői kép térnyerésének történeti magyarázataként, mivel a költői kép a poétikai-retorikai terminológia rangjának helyreállása után is meghatározó szerepet játszott az irodalomértelmezésben. A kép jelentése összetettebb az irodalom vizualitásánál, s ez összefügg a nyelvi kép eredendőbb szerepével, vagyis azzal, hogy nem pusztán szemlélhetővé teszi a megértett jeltárgyat, de képzettartalmat kölcsönöz a szónak, s ez nem tekinthető fenomenológiai intuícióval pusztán a jel átalakításának.

Kosztolányi ismerte Nietzschének a nyelv eredendő metaforikuságára vonatkozó elképzelését. A nyelv képekben beszél. A kezdeti, önkényes, metaforikus névadást igaznak vesszük, szó és dolog lényegi azonosságának a hallgatólagos tudatában, elfelejtve azt, hogy fogalom és kép összekapcsolása eleve tévedésen alapult, önkényes társításon. A nyelv tehát megtévesztő látszatokat létrehozó képekben beszél, viszonylagossá téve az igazságot, s lehetetlenné a megismerést. Kosztolányi szóképek szó szerinti értelmezésével szemlélteti, hogy a nyelv nem észszerű. Szólások és mondások figuratív nyelvben teszi újra láthatóvá a jelentés megszilárdulásával megkopott eredeti képet: „A hóna alá kellene nyúlni” – a gyámolításnak ez a módja kényes lenne, ha a beszélő tetten akarná érni a szavakat. „Elnyerte méltó büntetését” – vajon milyen értelemben mondható ez egyfajta sikernek? „A rendőrség őrizetbe vette” – vagyis védelem alá helyezte, „mint társadalmunk félteni való értékét.” (*Pajzán szóképek*, Pesti Hírlap, 1926. március 14., *Nyelv és lélek*, 60.) Kosztolányi jótékonyan elbizonytalanítja a nyelv episztemológiai megbízhatóságába vetett

hitét az olvasónak: „Az a műszer, mellyel legfinomabb gondolatainkat közöljük, nem a logikán alapul, éppoly illogikus, mint a költészet vagy az álom.” (*Pajzán szóképek*, Pesti Hírlap, 1926. március 14., *Nyelv és lélek*, 61.) Ami észszerű, az nem feltétlenül helyes. Jó, ha az ösztöneire is hallgat a beszélő, s nemcsak az értelmére támaszkodik: „»Vártam, míg eljött.« Ezt a gondolatot nyilvánvalóan csak így fejezhetjük ki nyelvünkön: »Vártam, míg el nem jött.«” (*Kis nyelvtan*, Pesti Hírlap, 1927. július 1., *Nyelv és lélek*, 68.) A karteziánus hagyomány mai követői ellenben azt hangsúlyozzák, hogy a költői képek a szemléletesség és a megismerés egységét valósítják meg. Walther Killy hagyományos történeti áttekintésének irányadó elképzelése szerint a költészet képekben beszél. Vizualizálja a világ dolgait, amelyeket egy belső szem a szó erejével újból érzékelhet. A költői képekben elmerül a lélek. Nem csak láthatóvá teszik a dolgokat, hanem tudást közvetítenek. Mindig is oly módon tették ezt, amely éppoly érthető, mint amennyire kifürkészhetetlen. Walther Killy maga jellemzi így kiindulópontját monográfiájában, melynek tárgya a költői kép a német nyelvű költészetben Goethétől Brechtig. Nagyívű áttekintésében Friedrich Hölderlin, Clemens Brentano, Eduard Mörike, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Georg Trakl és Gottfried Benn költészetét vizsgálja részletesen.²⁷⁹ Killy nyomon követi azokat a mélyreható változásokat, amelyek ebben az időszakban a képhasználatban és a költő magatartásában (*Weltverhalten des dichterischen Menschen*) végbementek a klasszikus korszak alkotói bőségétől a modernizmus gyötrelmes nyelvihiányáig. A költészet-immanens összefüggések párhuzamba állítása a történelemfilozófiai alapokon nyugvó megfontolásokkal további tanulmányozást érdemel, de itt erre nem szükséges vállalkoznunk.²⁸⁰

²⁷⁹ Walther KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vandenhoeck & Ruprecht, 5. Auflage, 1998.

²⁸⁰ A nyelvi kép megközelítésében Killy művére hivatkozik KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A nyelv képei – a képek nyelve* című tanulmányában = Uő., *A jelölő visszahúzóddása: Az irodalmi nyelv kulturalizációjának néhány kérdéséhez*, Bp., ELTE Eötvös Kiadó, 2021, 126–34.

Szó, kép és zene kölcsönhatása

Kosztolányi érdeklődése korai írásaitól kezdve mindvégig elsősorban a hangzó nyelv természetének a megértésére irányult. A hangzás jelentőségének kiemelése összecseng Jonathan Culler elgondolásával, mely szerint a *melosz* határozza meg a költészetet. Jelen kötetben ennek a kérdésnek a részletes tárgyalására a *Kosztolányi nyelvszemlélete a líra-elméletek tükrében* című fejezetben kerül sor. Kosztolányi úgy érzékelte, hogy nemzedéke a nyelvet önmagáért szereti: „megrészegedik egy mondat muzsikáján, csodálkozik egy szó dalán, még a betűkön is, amelyek hangjegyekként sorakoznak egymás mellé, s ezeknek a hangjegyeknek az összessége, mint valami harangjáték, megzengeti a fogalmat.” (Az új magyar nyelv, *Széljegyzetek egy beszédhez*, A Hét, 1913. február 16., *Nyelv és lélek*, 18.) Kosztolányi a hangzó nyelv erőteljes, magával ragadó nemzedéki hatását magasztalva élteti a szavalást Nietzsche szellemében: „Pátoszt akarunk, szenvedélyt, erőt, nem a szavak statikáját, nem apollói nyugalmat, de dionüszoszi mámort.” (A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 24.) A költő hitvallása szerint a nyelv lényege a zene. A hangzó szó zenei értelme képes elszakadni a fogalomtól: „Azután gyönyörködtem külön-külön egy szó muzsikájában. Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmem, amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, metafizikai és zenei értelme.” (A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.)

A fogalmi tartalom soha nem merítheti ki a szó teljes jelentését, mivel *hangalakjának zenei hatása* az anyanyelv emlékezetét megérintve *rezonanciát* kelt a nyelvközösséghez tartozó befogadóban. A szó értelme a nyelvbe íródott *hagyomány légkörében* jön létre. A valódi filológus képes rezonálni a hangzó nyelvre, tehát nem pozitivista adatgyűjtő, de „alkotó tudós, a lélek bányásza, az intuíció lámpájával világító bűvár, aki a mai léleknek a múlttal való kapcsolatát, az élet bensőséges rezzenéseit, a nyelvben szunnyadó energiák törvényét keresi.”

(A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 23.) A szó jelentésétől elválaszthatatlan *hangulati velejárója*, mely azonos fogalom esetében különböző lehet az egyes nyelvekben. A magyarban a tubarózsához kellemes hangulatú szavak társulnak (tuba, tubica, galamb, galambom, szeretőm), míg a spanyolban visszataszító jelentésárnyalatok (gümőkór). A szó alakja, zenei kapcsolata legalább olyan fontos egy nyelvben, mint a fogalom. A jelölő hangzása színezi a jelzett tárgyat. A szó hallatára rezonálni kezd a zenei értelemben kapcsolódó szavak hálózata. (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 110.) A szavak fogalmi értékénél mindig több és döntőbb hangulati kísérierjük, ezért hiábavaló igyekezet megtalálni az idegen nyelvi kifejezés pontos magyar megfelelőjét: „A *Blut* nem azonos a *vér*-rel. Német nyelvészek szerint ebben a szavunkban a *rőt*, a rozsdaszín lappang. Mi azonban a *vér* hallatára elsősorban a *vörös*-t látjuk, mely a *véres*-ből támad, s megjelenik előttünk az *ér* is, melyből csorog a *vér*, sőt talán a testvérre is gondolunk.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 110.) A nyelv hangoltságából következően a pusztán fogalmilag pontos fordítás nem adhatja vissza hiánytalanul az idegen kifejezést: „Azt, hogy úri, egyetlen nyelven sem mondhatom úgy, mint magyarul, mert a mi szavunk egyszerre jelenti ezt: nemes, lovagias, önfeláldozó, bőkezű, előkelő, belátó, fáradt, könnyelmű stb.” (*Pár szó a nyelvújításhoz*, Pesti Hírlap, 1932. április 10., *Nyelv és lélek*, 129.) Nem minden idegen szót értünk, mert nincsenek róla emlékeink, s nem fűz hozzájuk érzélem, de az atmoszféra hatásához hasonlóan, valamiképp megsejtjük, mi rejlik a fogalom mögött: „ködfoltokból áll a nyelv.” (*Az anyanyelv édessége és végtelensége*, Pesti Hírlap, 1933. április 21., *Nyelv és lélek*, 200.) A magyarul beszélő számára talány, hogy miféle étel lehet *ratatouille* az alakja és halmazállapota szerint, a franciának épp ennyire reménytelen elmagyarázni, hogy mi lehet *pempő* és *gezemice*: „Ezeket a [ködfoltokat – megj. D. I.] lelkünk világítja át esetről esetre. Minden megnyilatkozása, a legegyszerűbb is, a szövevények szövevénye, az árnyalatok árnyalata.” (*Az anyanyelv édessége*, Pesti Hírlap, 1933. május 28., *Nyelv és lélek*, 200.) A szó szépsége nem elszigetelten, de más

szavak viszonylatában állapítható meg. Helyi értéke függ a hangzástól, a „hangok viszonyától” és a befogadó pillanatnyi lelkiállapotától. Kosztolányi hangoltságára jellemző a számára legszebb tíz magyar szó kiválasztása: láng, gyöngy, anya, ősz, szűz, kard, csók, vér, szív, sír. (*A tíz legszebb szó*, Pesti Hírlap, 1933. november 19., *Nyelv és lélek*, 212.)

Szembetűnő, milyen élénken és kitartóan foglalkoztatta Kosztolányit a nyelv hangzása: „A hangzók elosztása és aránya más a franciában, mint nálunk. Aztán bármennyire is hangsúlyozzák a költészet öncélúságát és zeneiségét, kimutatható, még Paul Valéry esetében is, hogy mindig olyan dallamos szavakat választott, melyek jelentésük szerint is emelkedettek és kellemesek, s hangzásukkal végzetesen kapcsolódik a fogalmi háttérük, ez pedig még a hangzásuknál is döntőbb. Egy szó nem élhet külön a takaró fogalma nélkül.” (*A tíz legszebb szó*, Pesti Hírlap, 1933. november 19., *Nyelv és lélek*, 211.) Feltehetőleg Richard Paget hatásával is lehet itt számolni – ezt a *Kosztolányi fel-táratlan nyelvelméleti forrásai* című fejezet tárgyalja részletesebben –, hiszen az angol nyelvész rezonancia-kísérleteinek eredményeit a beszédre és az énekekre alkalmazott hangképzés művészetére vonatkozóan *Human speech* című könyvében külön fejezetben mutatta be.²⁸¹ A hangszerként felfogott nyelv gondolata természetesen régtől fogva jelen van Kosztolányi értekező prózájában, elsősorban a zeneiséget feltétlen értéknek tekintő szimbolista költészettan elsajátításának köszönhetően. A szó fogalmi tartalma sohasem fejezi ki teljes jelentéskörét, mivel azt lélektani jelenségek, s az emlékezet önkéntelen munkája is alakítja. A hangzó szó rezonanciát kelt bennünk: „Minden szó olyan, mint a hangvilla, megüt egy hangot, mi vele rezgünk, s akkor egyszerre zengeni kezdenek bennünk azok a titkos és tudattalan kísérő jelenségek is, melyek a fogalomhoz kapcsolódnak.” (*Természetjáró*, Pesti Hírlap, 1934. december 5., *Nyelv és lélek*, 239.) Ehhez társulhat Kosztolányi

²⁸¹ Richard PAGET, *Human Speech: Some Observations, Experiments and Conclusions as to the Nature, Origin, Purpose and Possible Improvement of Human Speech*, London, Kegan Paul/Trench, Trubner&Co., 1930. Chapter X, Voice production, 197–212.

kortársának, Uexküllnek a megfigyelése, mely szerint a hangzásképet írott jelekkel rögzítő partitúra olvasása a zene hallgatása közben fokozza az érzéki örömet: „Amennyire emlékszem, egy Mahler-szimfónia volt az, melyet Mengelberg elragadóan vezényelt az amszterdami Concertgebouw-ban. A nagy zenekar, férfi- és női kórossal megerősítve, elsöprő pompában és teljességben zengett. Mellettem egy fiatalember ült, aki teljesen elmerült a partitúrában, és aki elégedetten sóhajtva becsukta a kotta másolatát, amikor az utolsó akkord elhalt. Zenei ismereteim hiánya arra késztetett, hogy megkérdezzem tőle, mi örömet okoz neki, hogy a szemével követi a leírt hangjegyeket, amikor a füle közvetlenül is érzékelheti a zenei hangokat. Lelkes buzgalommal válaszolta nekem, hogy csak az kaphatja meg a zenei műalkotás teljes fogalmát, aki követi a kottát. A továbbiakban kifejtette, hogy minden hang, legyen az emberi vagy hangszeres, egy különálló lény, amely a pont és ellenpont révén a többi hanggal egy magasabb formává olvad össze. Ez az új forma a maga részéről tovább növekszik és gazdagodik és szépül, hogy olyan egységet alkosson, amely a zeneszerző gondolatát közvetíti számunkra. A partitúrát olvasva/követhetjük az egyes hangok növekedését és eloszlását, amelyek úgy hordozzák a partitúrát, mint a katedrális oszlopai a mindent átfogó kupolát. Csak így nyerhetünk betekintést az előadott műalkotás formájába, amely sok részből áll. A fiatalember válasza nagyon meggyőző volt, és felvetette bennem a kérdést, vajon nem a biológia feladata-e a természet partitúrájának megírása.”²⁸² Zene és szöveg kölcsönhatását az irodalomban a *nyelv emlékezete* fokozza, mely „a szó mélyén, *mint mellékzönge*” őrzi a múltat. (*A szavak és sorsuk*, Pesti Hírlap, 1935. szeptember 29., *Nyelv és lélek*, 260.) Kosztolányi a rezonancia jelenségével összefüggő jelentésvándorlás szemléltetésére az alamizsna szót választja: „a bibliában előforduló zsidó részvét görög fordítása, eleemoszüné, latin közvetítéssel

²⁸² Jakob von UEXKÜLL, *Die Naturtechnik* = Jakob von UEXKÜLL, Georg KRIZAT, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, előszó Adolf PORTMANN, Hamburg, Rowohlt, 1956, 141–142.)

került a germán nyelvekbe, »a szegényeknek való adomány« fogalmára, de az ófranciában tábori lelkészt is jelent, s ma a párizsi alvilágban olyan tolvajt, akinek egy koldus falaz. Hozzánk is eljut a szlávoktól, de ez elemózsia, mely legközelebb van a szó görög alakjához, már „útra való élelem”, nyilván azért, mert a középkori kolduló barátok ilyen formában kapták az alamizsnát.” (*A szavak és sorsuk*, Pesti Hírlap, 1935. szeptember 29., *Nyelv és lélek*, 260.)

Kosztolányinak a *fordítás* mibenlétére vonatkozó elképzelése idővel változott, néhány alapelve ennek ellenére szinte szállóigévé vált: *a betű szerint való hűség hűtlenség*, mivel a „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.” (*A Holló*, Nyugat, 1913. november 1., *Nyelv és lélek*, 496.) A nyelvek anyaga különböző, ezért a fordító egyetlen méltó feladata az eredeti *hangulatának* felkeltése: „a szobron mindig ketten dolgoznak: a szobrász és maga az anyag. Ilyen munka a műfordítás is. Egy szobrot kell más anyagból megformálni, vagy egy zenedarabot kell más hangnembe, más hangszerre transzponálni. Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak, amely az eredetit lehetőségig megközelíti. A szó szerint való hűség és a szépség többnyire ellenségek.” (*A Holló*, Nyugat, 1913. november 1., *Nyelv és lélek*, 495.) A fordító a *sugallatot* jobban tiszteli a szótárnál: „ha – művészi célokért – meg kellett alkudnom, akkor nem a szépséget ejtettem el [...] Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak.” (*Előszó a modern költők első kiadásához*, Budapest, 1913. november hóban, *Nyelv és lélek*, 501.) A nyelvek különböző anyagszerűsége változtatásra kényszeríti a fordítót, ezért az eredeti verset csak „újra költeni” lehet. (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január hóban, *Nyelv és lélek*, 508.) A fordítás inkább úgy viszonyul az eredetihez, mint a festmény „ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol.” (*Előszó a modern költők első kiadásához*, Budapest, 1913. november hóban, *Nyelv és lélek*, 501.) A szavak a versben nemcsak fogalmak betűkből álló jelei, de zenei értékek

hangjegyei is: „A modern vers olyan, mint a libretto, csak a zenéjével együtt teljes. Szöveget és zenét tehát együtt kell lefordítania.” (*Horvát Henrik antológiája, Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*, Nyugat, 1919. április 16., *Nyelv és lélek*, 504.) A fordító, ha pontosan adja vissza a szó értelmét, akkor a fogalom veszíti el hangzását. A műfordítások „merőben új anyagukkal egy idegen nyelv hangzóival és szavaival” mesterséges úton kísérelik meg előidézni azt a hatást, amelyet az eredeti kelt. (*Horvát Henrik antológiája, Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*, Nyugat, 1919. április 16., *Nyelv és lélek*, 503.)

Kosztolányi egyik kulcsfogalma *a nyelv szelleme*. A fordítás kontextusában ez a megfoghatatlan fenomén akkor mutatkozik meg, ha az átültetett mű új életre kel, tehát vagy jobb lesz, mint az eredeti, vagy rosszabb, de ez a minőségi változás nem feltétlenül a fordító érdeméből vagy éppenséggel hibájából következik be: „Az egyik nyelvben inger és izgatószer az a szókötés, mely a másikban már vagy még nem az.” (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január hóban, *Nyelv és lélek*, 503.) Kosztolányi beszámol arról az esetről, amikor német nyelvű magyar versantológiába műkedvelő szerző csapnivaló verse került, a német olvasók azonban ezt emelték ki, s dicsérték. Ebben az esetben vélhetően a német nyelv magyartól eltérő szelleme hatott. (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január hóban, *Nyelv és lélek*, 513.) Eredeti és fordított mű viszonyának kérdésére összetett, meggondolkodtató válaszok sorát adta Kosztolányi: „az eredeti, egy vers, melyről a műfordító költő másik verset ír.” (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január hóban, *Nyelv és lélek*, 510.)

A BIOPOÉTIKA ÉRTELMEZŐ SZEREPE A MODERNSÉG KORSZAKKÉPZÉSÉBEN

Jóllehet, Kosztolányi a világirodalom fogalmához a verseny képzetét társította, amelyben a magyar irodalom megfelelő fordítások híján behozhatatlan hátránnyal vesz részt, de nem tételezte, hogy a korszerű nemzetközi folyamatok egy irányba tartanak, s elegendő követni őket ahhoz, hogy bekerüljünk a fő áramlatba. Kosztolányi nem fejlődéstörténeti modellekben gondolkodott a nyelvművészetről.

A modernség korszakképzésében változó horderejű a biopoétika értelmező szempontjának a szerepe. Hugo Friedrich, *A modern költészet szerkezete* című nagy hatású monográfiájában a „modern” kifejezés a Baudelaire óta tartó teljes korszakra vonatkozik, míg a „struktúra” a lírai költészetben gyakori *organikus szerkezetre* utal. Kosztolányi modernségfogalma ehhez a szemlélethez nagyon közel áll. Az organikus szerkezet műértelmezéseinek vezérfonala, s ha lehet, összetettebb alakban jelenik meg elemző nyelvi erejének köszönhetően. A szimbolizmus kettős aspektusának ismert megkülönböztetésében a biopoétika fontossága pusztán elenyésző, mely ugyanakkor későbbi elképzelésekben különös jelentőségre tesz szert. Paul de Man felosztása az alábbi ellentétben foglalható össze: Baudelaire lírája az egység, Mallarméé viszont a valamivé válás (becoming) költészete. Baudelaire szimbóluma azonosságot tételez, amikor összehasonlítja (comme), s azonosítja egyik dolgot a másikkal, míg Mallarmé szimbolikus tárgya éppen az *átalakulás folyamatában van*, de soha nem képes helyreállítani a nyelvben a szubjektív tudat és a természeti világ egységét. Kosztolányi a természetes mesterkélt voltáról, s a mesterkélt természetes hatásáról elmélkedett, akárcsak Benn, vagy Valéry.

A szó felértékelése a magyar klasszikus modern költészetben jól illeszkedik a modernség európai alakulásfolyamatához, a megújuló

szimbolizmus költészettanához: „A szó maga a valóság, melyet jelképez, magának a valóságnak veleje, kútfeje és kezdete. Milyen csodálatos is a bibliának ez a szózata: »Kezdetben vala az ige.«” – írja Kosztolányi 1933-ban. A nyelv élete örök mozgásban, hullámmásban bontakozik ki múlt és jövő között: „Hérakleitosz mondása semmire sem áll inkább, mint a nyelvre.” (*Öreg szavak*, Nyugat, 1909. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 14.) Ez az örökös alakulásfolyamat egyetlen pillanatra sem rögzíthető meg, ezért van az, hogy a szó értéke a helyzettől függ. Ebben a szüntelen időzajlásban a régi és az új szó viszonya állandóan változik. Kosztolányi hatástörténeti folyamatként gondolta el a szavak életének alakulását. A modern művész az öröklött hagyományban rejlő tartalékokat újítja meg, nem a semmiből teremt saját világot, ennek köszönhetően „annál nagyobb művész valaki, minél inkább újat tud varázsolni a régiből.” (*Öreg szavak*, Nyugat, 1909. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 14.) Az író felfigyel a szavak összekapcsolódásának véletlenszerű, személytelen, nem értelmi, vagy érzelmi késztetésre bekövetkező eseteire is, a szó önálló (embertelen) viselkedésére. Ebből is arra következtet, hogy az alkotó nem korlátlan ura a nyelvnek. Az *élő természet* alkotása nem a lineáris szerveződés mintáját követi, ezért Kosztolányi a *létesülő nyelvi műalkotást*, jóval összetettebb gondolatalakzatban képzei el, mint amilyen a szerves műalkotás romantikus eszménye, vagy annak kortárs megújítási kísérletei, hogy napjaink evolúciós esztétikájáról itt ne is essék szó.

Kosztolányi a természetes mesterkelt voltáról, s a mesterkelt természetes hatásáról elmélkedik, akárcsak Gottfried Benn, aki megkülönbözteti a verstől az új lírát, a műalkotást, amellyel összekapcsolódik az *előállítás* képze. Kosztolányi nyelvszemlélete több ponton kapcsolódik Benn modern líra fogalmához. Legalább annyira érdekelte a költemény alakításának, létrehozásának a folyamata, mint maga az elkészült mű. Kosztolányi költőként és regényíróként is egyaránt jelentős életművet hozott létre, s ezzel kivételt alkot, mivel Benn tipológiája szerint a modern regényíróra nem jellemző, hogy egyúttal lírikus is. Benn modern líra fogalma két pilléren nyugszik: az egyik

az átgondolt, tudatosan felépített kompozíció, a másik az alkotási folyamat rendszerezése.

Kosztolányi elsősorban nem saját verseinek az elméletét dolgozta ki, mint Benn, ugyanakkor a „kompozíció fenomenológiája” visszatérő témája irodalomról szóló értekezéseinek. Benn szerint „A modern európai művészet alapító aktusa Marinetti FUTURISTA KIÁLTVÁNY-ának közzététele volt, amely 1909. február 20-án látott napvilágot a párizsi Figaróban.”²⁸³ Kosztolányi a futurizmusról az elsők között adott hírt, A Hét 1909. július 11-i számában. Évek múlva, először 1913-ban, majd ezt követően több alkalommal is visszatért a jelenséghez. Benn a *Líraproblémák*ban tétova várakozással beszél a lettrista kísérletek kapcsán, a „szóérzékelés” átalakulásának lehetőségéről. Új lírai beszédmód megjelenésének esélyeit latolgatva három összetevőt vesz tekintetbe: a szóérzékelés átalakulását, a „lankadatlan önelemzést” és a nyelvkritikai elméletek továbbfejlesztését. Kosztolányi *homo aesthetica* hasonlít Benn rendszerzésében az „artisztikum emberé”-hez, aki az élet egyetlen méltó feladatának a művészetet tekinti, s a kifinomultság különbözteti meg. A *homo aestheticus* gondolatával egybehangzó, ahogy Benn a maga lírafogalma felől olvassa Nietzsche artisztikum értelmezését: a művészet mint metafizikai tevékenység az élet voltaképpeni feladata.²⁸⁴ Az artisztikum magának a művészi alkotásnak az élménye, voltaképpeni tartalma pedig az, hogy új értéket szögez szembe a lét teljes értelmetlenségével. Kosztolányi Nietzschétől is ihletett megközelítésében a *homo aestheticus* a kifinomult esztétikai érzékkel rendelkező ember. Művészi hitvallása szerint az önmagáért való szépség válthatja meg a világot a haszonszerzés eluralkodásától, az élet minőségének további romlásától, s az értékek általános válságától. Kosztolányi a nyelv-művészet tökéletes alkotásaiban ismerte fel a múlhatatlan szépséget,

²⁸³ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, Holmi, 3. évf. 8. sz., 1991. augusztus, 953.

²⁸⁴ *Uo.*, 955.

mely – Benn felfogásával összhangban – a „mondatok, szavak, hangok elrendezése révén” érhető el.²⁸⁵

Szép és jó elválaszthatatlan egységének emlékét még ma is őrzi a nyelv, amely ősi ösztönök, vágyak és elképzelések tárháza. A fogalom jegye a szó, amelynek a jelentése idővel változik, így szépnek sem csak azt nevezzük, amit érzékszerveinkkel látunk, hallunk, vagy tapintunk. A szépség szó jelentése átszellemült – Bennél szavakká transzcendálódott –, ezért nem kizárólag észlelésünk által válik hozzáférhetővé. Kosztolányi az érdektől megszabadított szép elgondolásának kialakulását hősi küzdelemként jellemzi. Szép az, ami érdek nélkül tetszik – Kant meghatározását, írja Kosztolányi, ma már minden iskola fejből tudja. Ez a definíció azonban „hosszú, szívós harc eredménye, melyben a legnagyobb gondolkodók és bölcselők tevékeny részt vettek. Arisztoteléstől és Aquinói Szent Tamástól kezdve Schellingig és Schopenhauerig mindenki azt igyekezett megértetni a csökönyösen önző, birtoklásra hajlamos emberiséggel, hogy a szépség káprázat és öncél, a véges dolog végtelen visszfénye, mely többet ér, mint maga az a dolog, melyből kiárad, s a csöndélet akkor is szép, ha nem ehetjük meg azt a fácánt és nyulat, melyet ábrázol, a költemény akkor is szép, ha nem visszhangozza meggyőződésünket, és nem mozditja elő közvetlen érdekeinket.” (Szépség, Pesti Hírlap, 1932. december 25., *Nyelv és lélek*, 302.)

A szépség fogalma viszonylagos. Egyénenként, művelődési körönként és korszakonként más és más nyerheti el tetszésünket érdek nélkül: „a szépség tudatos önámítás.” (Szépség, Pesti Hírlap, 1932. december 25., *Nyelv és lélek*, 302.) Más megfogalmazásban a képzelet tudatos öncsalásra csábít. Ez a reflektált képzelet, a nyelv ironiáját is számításba véve, mást jelent, mint a romantika „csalóka” képzeletfogalma, melyben a fantázia olyan korlátlan képességgé emelkedik, „amelynek – Hugo Friedrich *Vallomások* értelmezése szerint – joga,

²⁸⁵ *Uo.*, 955.

hogy a szubjektum rendelkezésre állásából megteremtse a nem létezőt, és a létező fölé helyezze.”²⁸⁶

A modern, artisttikus nyelvi műalkotás a lírai én helyzetére kérdez rá. Amikor a költő ént mond: abban nincs semmi személyes. Kosztolányi meghökkentő alaptétele a társalkotó nyelv tételezéséből következik: „Itt kezdődik a szavak fölényes élete, a szavak kultúrája, a költészet. [...] felemelkedni, odáig, hogy érdektelenül haszon nélkül – szeressük a nyelvet. [...] legnagyobb költőinket máig sem értik. Személyes közlésnek, magánlevélnek tekintik a verseiket. Nem szűröcsölik a szavaik ízét és mézét, a zenei és metafizikai tartalmát. Ha szomorú verset írsz, másnap megkérdezik: mi bajod, csak nem vagy beteg, csak nem mentél tönkre? Abban a barbár hitben élnek, hogy a tárgy minden.” (A–Aszó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 24.) Benn számára a korszerűtlenség tünete a megverselt tárgy és lírai alany mint külső ékítmény és belső vonatkozás elkülönítése. Továbbá a lírai nyelv erőtlenségére utaló „mint” gyakori előfordulása, s a színek fölös használata. A negyedik a „szeráfi hang”, mely a szerző részéről kiszámított eljárás, voltaképpen visszaélés az olvasó érzelmességével.²⁸⁷ Kosztolányi szigorúan vonja meg remekmű és életmű arányainak a mérlegét Ady-pamfletjében: „Kevés költő hagyott maga után annyi selejtest, művészileg idétlent és modorost. Mégis jelentős tehetség volt. Maradandót, alkotott azzal a harminc-negyven versével, mely pályája szerencsés termékének tekinthető.” (*Írástudatlanok árulása, Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929. július 14., *Tükörfolyosó*, 386.) Kosztolányi mintha Benn kivételesen szigorú mértékével mért volna: „korunk nagy lírikusai közül sem hagyott hátra senki többet hat-nyolc teljes értékű versnél; a többi érdekes lehet esetleg a szerző életrajza vagy fejlődése szempontjából, de ritka a magában nyugvó,

²⁸⁶ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik, Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rohwolt, 1956, 7.

²⁸⁷ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, i. m., 957.

belülről sugárzó, tartós varázsú alkotás – szóval ezért a hat versért a harminc – vagy ötvenévnnyi aszkézis, szenvedés és küzdelem.”²⁸⁸

Kosztolányi a kezdetektől fogva változatlanul azt hirdette, hogy a nyelv művészetben *az egyedülálló forma a lényeg*. A magyar költő alaptétele egybehangzik Gottfried Benn líraelméletének „forma” fogalmával, amely hordozza, s „a szavak révén varázserővel ruházza fel”, autochtonná teszi a vers tartalmát.²⁸⁹ Benn azonosul Staiger meghatározásával: „A forma a legmagasabb rendű tartalom.”²⁹⁰ E tétel változatának tetsző megállapításokat tucatszám lehetne Kosztolányitól idézni: „Boszorkányos mesterségünkben a forma a lényeg, az árnyalat.” (*Lenni vagy nem lenni*, Nyugat, 1930. február 16., *Tükörfolyosó*, 15.) Kosztolányinál a mű érzéki, magával ragadó hatása szavatolja tovább élését az irodalomtörténetben. Benn megfogalmazásában a remekmű messze hatóan „bűvöletbe ejt.”²⁹¹

Hangzás és értelem rejtelmes kapcsolatának kérdése nem engedte el Kosztolányit, a kezdetektől fogva mindvégig jelen volt megválaszolásra váró kérdésként az értekező irodalmában. Állandó témáinak egyike volt az alkotó és a befogadó nyelvre hangoltsága, a szavak rezonáló képessége. Megfigyelései több ponton érintkeznek Benn ide vágó gondolataival: „A tudat belenő a szavakba, szavakká transzcendálódik. Feledés – ugyan mit jelentenek ezek a betűk? Semmit, érthetetlenek. Mégis összekapcsolódik velük a tudat bizonyos irányultsága, amely felcsendül bennük, ezek az egymás mellé helyezett betűk pedig akusztikusan és emocionálisan felcsendülnek a tudatunkban.”²⁹²

²⁸⁸ *Uo.*

²⁸⁹ „Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht.” In: Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik, Vortrag in der Universität Marburg am 21. August 1951*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1954³, 20. Az eredeti szöveghez ezen a ponton szorosabban kapcsolódik a fenti interpretáció, ez indokolja hivatkozását.

²⁹⁰ „Form ist der höchste Inhalt.” *Uo.*

²⁹¹ *Uo.*, 959.

²⁹² „Das Bewußtsein wächst in die Worte hinein, das Bewußtsein transzendiert in die Worte. Vergessen – was heißen diese Buchstaben? Nichts, nicht zu verstehen. Aber mit ihnen ist das Bewußtsein in bestimmter Richtung verbunden, es schlägt in diesen

Szó és lírai én kapcsolatának kérdése a biopoétika távlatát lépteti be a líraértelmezésbe. A szó helyét a *természet és a szellem közbülső tartományában* jelöli ki Benn, s ez különösen figyelemre méltó Kosztolányi felől, aki a nyelvet *élő szövekként* azonosította. Benn 1923-ban ezt írta: „Élnek a tengerben az alsóbbrendű zoológiai rendszerhez tartozó organizmusok, amelyeket csillók borítanak. A csilló az elkülönült szenzuális energiákra való differenciálódást megelőző animális érzékszerv, általános tapintószerv, a tenger külvilágához fűződő egyetlen kapcsolat. Képzeljünk el egy embert, akit ugyanilyen csillók borítanak, nemcsak az agyát, hanem tetőtől talpig, az egész szervezetét. A funkciójuk specifikus, az ingerelhetőségük élesen izolált: a szóra érzékenyek, különösképpen a főnévre, kevésbé a melléknévre és csak igen kis mértékben az igei szerkezetre. Érzékenységük a jelnek szól, a jel nyomtatott képének, a fekete betűnek, csak annak.” Egy pillanatra félbeszakítom itt a régi mondatokat, mert szeretném hangsúlyozni: a csillók tapogatva közelebb terelnek valamit, tudniillik a szavakat, és ezek a tapogatva közelebb terelt szavak rögtön jellé, stilisztikai alakzattá olvadnak össze. „[...] a fekete betű már maga is a művészet terméke. Egy közbülső rétegbe tekintünk tehát a természet és a szellem között, és olyasvalaminek a közrehatását látjuk, amit a szellem formált és a technika alkotott.”²⁹³ A költészet szóvarázs: Kosztolányinak az emlékező nyelv rezonáló képességére alapozott tétele a hangoltság összefüggésébe ágyazva felbukkan Bennél is, aki azt feltételezi, hogy a szavak „látens

Buchstaben an, und diese Buchstaben nebeneinander gesetzt schlagen akustisch und emotionell in unserem Bewußtsein an.” *Uo.*, 23–24.

²⁹³ „Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein.” *Uo.*, 24.

egzisztenciával” rendelkeznek, tehát az ember megfelelő beállítódása szükséges ahhoz, hogy a szó misztériuma megtörténjen.

Kosztolányinál a nyelvre hagyatkozás, vagy a nyelv felől érkező ösztönzés gyümölcsöző lehetősége a költői alkotásnak. Benn is gyakran visszatér a rím jelenségéhez, amelyet a nyelv nyújt a lírai szerzőnek, aki „minden bizonnyal olyan princípiumként értékeli a rímet, amely nem ő maga, hanem amelyet a nyelv kínál fel neki, így aztán mindig különösen kritikus szemmel vizsgálja, és nemegyszer tanácstalanul áll előtte.”²⁹⁴ A forma a költészet lényege: Kosztolányi szilárd meggyőződése ez, amelynek az adja a különös nyomatékot, hogy szemben más nézeteivel, idővel semmit sem változott. Benn idevágó megállapításai a forma elsődlegességéről egytől-egyig fellelhetők Kosztolányi értekező műveiben: „A mi rendünk a szellem, törvénye a kifejezés, a formálás, a stílus. Minden egyéb: pusztulás. Akár absztrakt, akár atonalis, akár szürrealista – a forma törvénye, a kifejezés, az alkotás anankéja az, ami ránk méretett.”²⁹⁵ Kosztolányi is kikerülhetetlen végzetnek tekintette a nyelvvel együtt alkotó költő tevékenységét, amellyel *részt vesz*, s egy-szersmind *részesül* az őt meghaladó *keletkezésben*.

A szóvarázs mágikus tevékenység. Az alkotás iránti vágy részben önkéntelenül ébred fel a költőben. Szavak és képek hívására születik a vers: „Ezek [...] már megírandó verséből valók, mely valahol létezik is, csak még benne nem jutott öntudatra. Nyomukon indul el, vakon, anélkül, hogy tudná, hova fog érkezni.” (*Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 454.) Azonosítható külső inger nélkül létrejött hallucinációit és vízióit követve a költő átadja magát a hamis érzékelésnek: „Fogalma sincs még, hogy mi a lényeg, csak azt érzi, hogy mi

²⁹⁴ „Der lyrische Autor selbst wird wohl immer den Reim als ein Prinzip empfinden, das nicht er selber ist, sondern das ihm von der Sprache nahegelegt wird, er wird ihn immer besonders prüfend betrachten und oft zögernd vor ihm stehen.” *Uo.*, 28–29.

²⁹⁵ „Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heißt Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang. Ob abstrakt, ob atonal, ob surrealistisch, es ist das Formgesetz, die Ananke des Ausdrucksschaffens, die über uns liegt.” *Uo.*, 39–40.

a forma. Munkája abból áll, hogy odaveti magát ennek az érzéki játéknak, ennek a túlvilági kalandnak, ennek az incselkedő kísértésnek, s nem erőszakoskodik anyagával.” (*Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 455.) A látási és hallási érzéksalódások a nyelvben keletkeznek, melynek engedelmeskedve az író „hagyja, hogy a nyelv a munkatársa legyen, és az érezzen, gondolkozzék helyette, s rész és egész, pillanat és végzet, szerencse és szándék boldogan összecsattanjon.” (*Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 455.) Érzéki mozzanat indítja el ezt a kegyelmi állapothoz vezető alkotó folyamatot, melyben hirtelen nem sejtett összefüggések, rejtett kapcsolatok tárulnak fel: „Ezt a megszállottságot [...] közrendű szóval ihletnek szokás nevezni. A lélekelemzés megkísérelte, hogy közelébe férközzék. Egy-egy titkát tisztáznia is sikerült. De mivolta így is titok marad, sőt talán még nagyobb titok, mint annak előtte. Az ihletet nem lehet elemezni, nem lehet ezt mesterségesen semmiféle boszorkánysággal vagy izgatószerrel fölidézni. Parancs és szeszély ez együtt, kényszer és akarat, kaland és törvény: a véletlen tündéri ajándéka.” (*Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 1931. március 8., *Nyelv és lélek*, 456.) A művészet termeli a fényt, két forrásból táplálkozva: „Mert két lámpa van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Két világ is van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Mindig e két pont között ingadozott a művészet.” (*Katé*, Pesti Hírlap, 1925. február 22., *Nyelv és lélek*, 426.) Kosztolányi a kommutáció retorikai eszközével, szószerkezet tükörszerű ismétlésével foglalja zárt ismeretelméleti képletbe alany és tárgy viszonylagosságát: a világ az én tükre, az én a világ vetülete. Eldönthetetlen, hogy én és világ viszonylatában mi számít külsőnek, s mi belsőnek. Annyi bizonyos, hogy hol az egyik, hol meg a másik láthatósága erősödik fel, s ennek hullámmozgását követik a stílusirányzatok. A művészet öncélúsága az érdektől megszabadított szépség.

Benn világosan látta Eliottal szemben, hogy a költészet helyzete visszafordíthatatlanul megváltozik a technikai médiumok gyors

fejlődésével és tömeges elterjedésével. Kosztolányi is érzékelte a nyelv-művészet helyzetében bekövetkező fordulatot, immár a látvány (mozi), a hang (rádió) médiumaival verseng az irodalom: „a könyv nem divatcikk ma, s a jelen más egyebet bámul. Ennek a Gutenberg-je Edison és Marconi, Blériot és Lindbergh. Inkább nézi a könyvet a mozi képeiben, inkább hallgatja a könyvet a rádió hangszórójából.” (*Levél a könyvről*, *Literatúra*, 1929. június, *Nyelv és lélek*, 361.) A nyelv-művészet számára nagy kihívást jelent, hogy a közvetítő eszközök közvetlenül jelenvalóvá teszik a képet és a hangot. Jóllehet, a technikai fejlődés még mindig nem érte el a végső határát, mégsem kellene sietősen búcsút venni a könyv korszakától. A médiatechnológia tökéletesedése nem teszi haszontalanná a könyvet, mivel képes olyan hatásokat kelteni, amelyeket más médiumok technikai lehetőségek felhasználásával érnek el. Kosztolányi a könyvet mindenek fölé helyezi, dicsőíti, felmagasztalja az amplifikáció retorikai alakzatához folyamodva: „A könyv, a szellemi manna, melyből mindenki jóllakhatik, az égi táplálék, mely minél inkább fogyasztják, annál több lesz belőle, a bűvös kenyér, mely senkit se hagy éhen, minden ínségest kielégít, hatalmassá tesz, úgy-hogy mindenki az ismeretek tőkése és nagybirtokosa lehet általa, gondolatmilliomos. A könyv, ez a medicina, ez a lelki gyógyszer, amint Ozimandiasz egyiptomi király nevezte, ez a »beteg lelkeknek való füves kertecske«, amint egy bájos magyar költő nevezte. A könyv, mely tékozlóan odaadja magát, és sohase fukarkodik, sohase titkolózik. A könyv, ez az ékszerszertartó, melybe a legértékesebbek mentették bele kincseiket. A könyv, mely századok során volt márvány, érc, papirusz, hártya, kéreg, viasz, fatábla, bőr és rongy, de változtatva anyagát, mindig megtartotta belső, rejtélyes mivoltát. A könyv, ez a tekercs, ez a gyöngy, ez a gyöngy. A könyv, mely az ókorban és a középkorban kolostorok homályában ritka, egyetlen gyémánt volt, s a nyomtatás fölatalálásával oly általánossá vált, mintha az utcán kavicsként heverne a gyémánt, és a szellemi jólétet oly magasra fokozta, mintha a munkások gyémánttűt viselnének, a gyári lányaink fülében briliáns szikráznék. A könyv, mely által megismerjük elődeinket, hírt kapunk

a múltból, s nélküle szellemi sehonnaik volnánk, bitang jöttmentek, akikre nézve nem is léteznék az, amit előttünk járó testvéreink tapasztaltak és láttak. A könyv, melynek segítségével utódjainkkal érintkezünk és üzenünk a jövődőknek. A könyv, mely nemcsak azt tette lehetővé, hogy gép nélkül Budapestről New Yorkba és Yokohamába szálljunk, hanem azt is, hogy elzarándokoljunk a Krisztus utáni XVIII. századba, és benyissunk a Krisztus előtti VIII. századba, mint holmi szomszédos szobába. A könyv, mely mindenütt jelenlevővé varázsolta a szellemet, megteremtette az emberiség lelki közösségét. A könyv, mely nemcsak a teret hódította meg, hanem béklyóba verte a tért is nagyobb ellenségünket, az időt. Ennél nincsen nagyobb csoda.” (*Levél a könyvről*, Literatúra, 1929. június, *Nyelv és lélek*, 363.) A művészet „alkalmazkodott az ember idegrendszeréhez.” Biopoétikai távlatból, *a figyelem bio-ökonómiájából* érthető meg a művészet széles alakulástörténete és változó határfoka: „Idő múltán a művészi ingerek nem hatnak többé, elkopnak, halottak. Akkor jön az új, mely szintén a régi.” (*Káté*, Pesti Hírlap, 1925. február 22., *Nyelv és lélek*, 426.) Benn nem értett egyet Eliottal, aki szerint az öntudat kiterjesztése, a nyelvről való tudás gyarapítása, a nyelvvel kapcsolatos erőfeszítések fokozása segít felülemelkedni a mediális környezeten. Benn szerint Eliot értékelése azért téves, mivel nem lehet meggátolni a televízió térnyerését. Kosztolányi is számot vetett a technikai médiumok megjelenésének és elterjedésének költészetre gyakorolt hatásával, de *töretlenül hitt a nyelv képzetes cselekvésre ösztönző performatív erejében*, ezért nem látta a helyzetet lehangolónak.

A modernség biopoétikai korszakmodelljeinek kidolgozásához kapcsolódó költészettörténeti megfigyelés szerint a szerves forma eszméjében szerkezeti módosulás megy végbe a húszas-harmincas években. Előtérbe kerül, s új értelmet nyer a kifejlésként, keletkezésként megvalósuló költészet fogalma. Látnivaló, hogy az elgondolás olyan előzményekre tekinthet vissza, mint a korábban tárgyalt valamivé válás (becoming) szimbolista poétikája. A szerves forma eszményének továbbgondolásához szellemi ösztönzőként Arisztotelész entelecheia

tana, vagyis az anyagnak határozott létet adó és célját meghatározó formai ok elgondolása kerül látótérbe, melynek idevágó alapelve (Metafizika IX. 8.) szerint belső erő valósítja meg a dolgokban rejlő lehetőséget, ennél fogva a magát felépítő organikus kifejlés/kiteljesezés célja önmagában van. Az egzisztenciális ökológia tételének áthelyezése során láthattuk, hogy ez a hosszú árnyékot vető gondolat teljes összhangban áll Kosztolányi nyelv művészet-értelmezésével. Németh László ugyancsak szemléletes képet adott a nyelvi műalkotás keletkezéséről nevezetes esszéjében: „halhatatlan zengésben szökik elő a mű, melyben minden szó harangnyelve egy másik szó harangtestén kongat.”²⁹⁶ Németh László megfigyelésének jelentőségét nem halványítja el az a körülmény, hogy Kosztolányi szövegértelmezései sokoldalúan és rendszeresen tárgyalják a szerves forma eszméjét. Az organikus formává válás (növekedés) célja önmagában van: ez az Arisztotelészhez köthető elv érvényesül alkotó módon elsajátítva számos Kosztolányi-értekezésben. „A műalkotás” – írja Németh László 1931-ben – „jól előkészített varázslat.”²⁹⁷ Nem társtalan ez a gondolat, Kosztolányi a költészetet már korábban varázslatnak tekintette: „Minden a szavak varázslatán múlik, azon a keverésen, azon a boszorkányos vegyítésen, melynek titkát csak igazi költők tudják.” (Szép Ernő, Új Idők, 1929. január 20., *Tükörfolyosó*, 509.) Más megközelítésben: „a nyelv ősi televényét túrja, s amint játszadozik – igénytelenül és szeszélyesen –, hirtelen egy lesz a művész és bűvész, s verse úgy csattan össze, mintha varázslat hozta volna létre.” (Jászay-Horváth Elemér, Pesti Hírlap, 1932. augusztus 7., *Tükörfolyosó*, 582.) Ráhagyatkozni a nyelvre, engedni a szó varázsanak, hagyni a költői kép kifejlését, ezek Kosztolányi irodalomértelmezésének az alapelvei. A keletkező létezésben lévő műalkotás elképzelésében magától értetődő, hogy a szöveg leválik alkotójáról, s belép a hatástörténet irányíthatatlan folyamatába. A vers szerves képződmény, saját életre kel, és saját életet él. Egymásra rezonáló,

²⁹⁶ NÉMETH László, *Ars poetica*, Nyugat, 1931. 11. szám, Figyelő.

²⁹⁷ Uo.

együttműködő nyelvi alakzatokból épül fel a szöveg. Az író a műalkotás társalkotója.

Kosztolányi viszonylagosnak tekintette a művészi „korszerűséget”, s általában szellemi jelenségekkel kapcsolatban kétségesnek vélte az újabb fejlemények bármiféle előre haladó elrendezését. Vajon korszerűbb-e Juhász Gyula természetlírája, mint Petőfié? Kosztolányi kapcsolatot tételezett az *élet* fogalmának átalakulása és az irodalom *élő nyelv*használatának a változása között: „Senki sem tilthatja meg az élőknek, hogy jobban érdeklődjenek azok iránt, kik közvetlenül az ő lelküket fejezik ki. És nem hiszem, hogy ez a felosztás, mely éles határvonalat von a régi és új költészet közé, teljesen önkényes volna. Van valami, amit tapogatódzva, ügyetlen szókkal »modern szellemnek« nevezünk.” (*Új költészetünk*, Nyugat, 1926. április 1., *Nyelv és lélek*, 428.) „Hérakleitosz mondása semmire sem áll inkább – írja Kosztolányi –, mint a nyelvre. Minden folyik, hullámszik és megújholdik. A nyelv is. [...] Sőt a nyelv élete talán leginkább hasonlít a miénkhöz, melyet megrögzíteni lehetetlenség, hisz múlt és jövő között örökös mozgásban halad előre, s stabilitása legfőljebb ahhoz a repülő nyílveszszőéhez mérhető, melyet a fényképész rögzít meg egy ügyes pillanati felvételen.” (*Öreg szavak*, Nyugat, 1909. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 14.) A gondolkodó test Nietzschehez köthető elképzelése a nyelv szelleméről és testéről Kosztolányi értekező írásainak állandó eleme. A saját test idegenségének tapasztalata Tóth Árpád költészetét elemző írásának vezérfonala. Mélyen foglalkoztatta az élet fogalmának változása, s ezzel összefüggésben a növényi, az állati és az emberi létezés közötti határok átjárhatósága, a köztük lévő hierarchia elbizonytalanítása, mely, láthattuk, antropológiai tapasztalatként nemcsak a művek tematikájában jelenik meg, hanem a versek képalkotásában, beszédmódjában, poétikai eljárásaiban is megmutatkozik. Az „alkoss újat a régiből” elve szinte folyamatosan jelen van Kosztolányi szépirodalmi alkotásaiban és értekező prózájában. Az „élet” modern felfogásának egy-egy jellegzetességére ezért hoz példát a költészet történetének korábbi szakaszaiból is.

Kosztolányi megannyi változatban fogalmazta meg antropológiai felismerését, mely szerint az emberi jelenlét átmeneti, világban való létünk érzéki gazdagsága egyszer lezárul előttünk, az élet kihunyása után pedig a holt anyag visszatér a természet körforgásba. Szabó Lőrincnél az új természeti rend, növény, állat és ember egy szintre kerülése – Kulcsár Szabó Ernő következtetése szerint – eltörli az ember összetéveszthetetlen egyediségét.²⁹⁸ Magam úgy látom, hogy Kosztolányinak a biopoétika horizontján megjelenő személyiségfelfogása pedig újra alkotja az emberi jelenvaló lét téveszthetetlen egyediségének elképzelését: „Ilyen az ember. Egyedüli példány.” A vers a növényi létezés mintáján ismeri fel az emberi ittlét egyszerű, s megismételhetetlen voltát:

„Nem élt belőle több és most sem él
s mint fán se nő egyforma-két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.”

„Akárki is volt ő, de fény, de hő volt.
Mindenki tudta és hirdette: ő volt.”

Tudvalévő, hogy az ember nemcsak szemmel képes érzékelni az elektromágneses sugárzás ingadozó erősségét, de hőérzékelő szervével is, mivel a fény úgy viselkedik, mint a hullám. Az ember fényforrás a szó szoros értelmében azért lehet, mert maga is hőt bocsát ki. E közös élettani tulajdonságok akár el is törölhetnék az egyéniséget, az ittlét természeti megalkotottságára helyezve a hangsúlyt,

²⁹⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A biosz „dinamikájának” felfüggesztése/ Rilke – Benn – Szabó Lőrinc = „Fényem nő: magam termelem”: Biopoétika a 20–21. századi magyar lírában*, szerk. BALAJTHY Ágnes, MEZEI Gábor, Bp., Prae Kultúratudomány, 2022, 36; KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Lizard on a Sunlit Stone”: *Lőrinc Szabó and the Biopoetical Beginnings of Modern Poetry = Life After Literature, Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, SIMON Attila, VÉGSŐ Roland, Springer, 2020, 215–229.

ugyanakkor a másik ember gondolkodva észlelő tekintete megtartja, létrehívja azt:

„ahogy zengett fülünkbe hangja,
mint vízbe süllyedt templomok harangja”

Hang és harang összecsengése, élő és élettelen összefonódása ismét Benn interpretációját hívja elő: „Egy közbülső rétegbe tekintünk tehát a természet és a szellem között, és olyasvalaminek a közrehatását látjuk, amit a szellem formált és a technika alkotott.”²⁹⁹ Kosztolányi *Halotti beszédének* „egyedüli példánya” mondhatni itt átalakul „példányszerű egyediséggé”. Kulcsár Szabó Ernő értelmezése szerint „a biomateriális egylénység” okán „dezindividualizált, inkább példányszerű egyediség” jelenik meg a harmincas évek költészetében Szabó Lőrincnél. Úgy gondolom, míg a hangsúly Kosztolányinál az egyedülire esik, addig Szabó Lőrincnél a példányszerűsége helyeződik. Kosztolányi az állati világgal szembeni alázatra inti az embert, amikor búcsút vesz hú kutyájától, Hattyútól, akit a költészet madaráról nevezett el. Abban bizonyára Szabó Lőrinc rokona az idősebb pályatárs, hogy kivételes hangsúlyt helyez a világ érzéki megközelítéséből nyerhető tapasztalatra. Tucatszám lehetne idézni tőle szemléletes példákat annak igazolására, hogy számára a nyelvművészeti alkotás lényege nem értelmében, de érzéki varázsában rejlik.

Kosztolányi zenei természetével azonosította a nyelvművészet lényegét, s ez összhangban áll a modern líra szerkezetének elgondolásával, amely szerint a nyelvi zene és a szómágia a költészet fő jellemzője. A modern költészetet nem lehet teljesen megérteni – Kosztolányi líraelméleti alaptétele egybehangzik Hugo Friedrich vezérelvével: „A vers inkább egy önmagában álló, több jelentésű szerkezet akar lenni, amely abszolút erők feszültséghálózatából áll, amelyek szuggesztív hatást

²⁹⁹ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, i. m., 960.

gyakorolnak a preracionális rétegekre, ugyanakkor rezgésbe hozzák a fogalmak titkos zónáit.”³⁰⁰

A modern költészetet azért nem lehet teljesen megérteni, mert *nem akarja*, hogy teljesen megértsék. Hugo Friedrich utolsó, 1964-ben megjelent könyve, *Az olasz költészet korszakai* a barokk költészetet a modern líra szerkezetének „megkésett őstörténeteként” mutatja be. Nagy ívű elemzése nem homályosítja el a modern és a barokk költészet közötti különbségeket: ha a barokk költészet gyakran „sötét” is volt, mégis egy megfejthető hermetikáról szólt, amelyet a humanista, mitológiai és poétikai műveltséggel rendelkezők feloldhattak. A modern költészetben ez már nem így van. Az egyetlen kiút az, ha az egyes versből a mű egészére, vagy a költői kontextusra tekintünk. De ez sem mindig vezet célhoz. Kosztolányi azt hangsúlyozza, hogy a keresztény művészet virágzása egységes és eleven világképre épült. A biblia embere egykönyvű volt: homo unius libri. Az egybefogó művészet eszmei alapja mára megszűnt: „ezerkönyvű emberek élnek, kik egyetlen könyvben, egyetlen tanításban sem hisznek.” (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 291.) A század különleges érzékenysége a rejtelmek iránt az észbe vetett bizalom megrendülésével is összefügg: a boldogtalan egyéniség a miszticizmus kerülőútján keresi a kielégülést. (*XIII. Délmagyarország*, 1917. május 20., *Nyelv és lélek*, 288.)

Kosztolányi és Hugo Friedrich esszéinek java része két további közös vonást mutat. Az egyik tartalmi, az érzelemmentes szerzők iránti rokonszenv, a másik módszertani, tartózkodás attól az irodalomértéstől, amely az „élmény és költészet” egységének örökletes elvétől szenved. Az irodalmi kultúrák eltéréseiből következően szövevényesebb kérdés Kosztolányi és Hugo Friedrich egyaránt antiromanitikus költészeteszményének összevetése.

A német irodalomtudósra heidelbergi germanisztikai tanulmányainak korai éveiben döntő hatást gyakorolt George tanítványa,

³⁰⁰ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, i. m., 10–11.

Gundolf, aki olyan munkával kezdte, mely a modern Franciaország antiromantikus gondolkodásáról szólt. A francia jobboldal klaszszicizmus- és latinbarát volt, szemben a német szélsőjobbal, amelynek gyökerei a germán „vér és föld” többé-kevésbé romantikus legendájában gyökereztek. Friedrichnek egyrészt fontos volt elismerni a francia antiromantika racionalitását, másrészt viszont elítélni annak nacionalista vakságát. A magyar irodalom kontextusában érthető, ha az újklasszicizmus hívei, vagy az utóromantikát bírálók nem érzékelték a korabeli francia jobboldal romantikaellenességének a politikai felhangjait. Kosztolányi a latin szellem világosságát ünnepelte. Versben örökítette meg a sztoikus filozófus császár alakját, Marcus Aureliust, aki megtestesítette számára a tiszta gondolkodás és kifejezés egységének eszményét. Elutasította az élmény és érzelmek kultuszát, amelyet Ady későromantikus költészetében fedezett fel, ezért ítélte idejétmúltnak. A nyelvművészetben minden csak írástárgy, a vers nem személyes élménykifejezés, vallotta. A modern vers – írja Hugo Friedrich – kerüli a kommunikatív otthonosságot, „tartózkodik a hagyományos értelemben vett emberségtől, az »élménytől«, az érzelmektől, sőt sok esetben még a költő személyes énjétől is. A költő nem magánemberként vesz részt alkotásában, hanem mint költői intelligencia, *mint a nyelv kezelője*, mint művész, aki parancsoló képzeletének vagy irreális látásmódjának átalakító aktusait bármilyen, önmagában jelentés nélküli anyagon kipróbálja.”³⁰¹

Kosztolányi némi fenntartással méltányolja Hevesy Iván elképzelését az egyéniség-központú művészet válságáról: „Kiindulópontja az, hogy a mai művészet, a XIX. században keletkezett naturalista-impreszionista-szimbolista világszemlélet megbukott [...] a formát lehetetlen tovább szivattyúzni, mert nincs benne semmi erkölcsi tartalom [...] játék vált belőle, mint minden lejárt műveltségéből.” (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 290.) Kosztolányi enyhe iróniával ad hangot várakozásának a még ki

³⁰¹ Uo., 11.

nem alakult, „ködben lévő” közösségi társadalom művészeinek fellépése iránt, akik az erkölcsöt az esztétikum fölé helyezik, s talán azért teszik ezt ilyen kizárólagos formában, mert még semmi jelentőst nem alkottak. (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 290.) Az avantgárd hazai zászlóvivői a technikai médiumok fejlődésétől teszik függővé az új vallást hordozó művészet kialakulását, amelytől azt remélik, hogy egységes szelleművé teszi a tömegeket. Kosztolányi a közvetítő eszközök tudatformáló szerepének túlértékelésével kapcsolatban kétségeinek ad hangot: „az új festészet a plakáton alakul ki, az új irodalom az újságban, hol »nem a költemények válnak rossz vezércikkekké, hanem a vezércikkekből válnak jó költemények«, a dráma, az embereket összefogó új tragédia pedig a moziban. Ezek jóslatok, melyek jobbára külsőségekre [...] vonatkoznak, s ezért meglehetősen felelőtlenek.” (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 292.) Kosztolányi nem bírálja Hevesy Ivánt baloldali politikai meggyőződése és túlzottan derülátó tudományos meggyőződése miatt, de hiányolja művészi hitvallásából a belső formára vonatkozó elképzelést. (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 293.) A nagy művész lemond a teljességről, s a nyelv roppant billentyűzetén csak azt az egy-két hangot üti meg, amelyet már előre hall. Vele szemben a műkedvelő igyekezete a mélység görcsös akarásában merül ki: „Aki túlon túl mély igyekszik lenni, mint általában a meddők és kontárok, szükségszerűen sekélyessé és elcsépeltté válik.” (*Szép*, Pesti Hírlap, 1932. október 23., *Nyelv és lélek*, 299.) A titok nélküli titokkal azonosított irodalom kapcsán Kosztolányi gyakran idézi szabadon a Goethehez kötődő mondást: Az ember észreveszi a szándékot és elkedvetlenedik. („Man merkt die Absicht und man ist verstimmt.”)

A korszakküszöb fogalma, mely később Jauss modernségértelmezésének az egyik, általa kidolgozott kategóriája lesz, felbukkan Kosztolányi stílustörténeti áttekintésében: „Az a termékeny és tegnap még gerjedő korszak, mely 1904-től 1918-ig zajlott le a magyar líra történetében, egyszerre valami egységet, kerekdedséget, szinte ünnepi

lezártságot kap, mihelyt a mai *küszöbről* tekintünk rá. Ekkor emelkedett nálunk délszínre az impresszionista és szimbolista líra.” (*Horvát Henrik antológiája, Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*, Nyugat, 1919. április 16., *Nyelv és lélek*, 502.) (Kiem. tőlem, D. I.) Benn szigorú véleménye, mely szerint a korszakváltásokban való gondolkodás a szellemtörténet kliséje, valójában a fejlődés-képzetekkel terhelt rendszerezésekre vonatkozik, nem általában a korszakalakzatok megkülönböztetésére: „Az abszolút versnek semmi szüksége a korszakváltásra, mert, ahogy azt a modern fizika formulái is jó ideje teszik, idő nélkül is képes operálni.”³⁰²

A biológiai antropológia nem történeti keretben értelmezi az ember megváltozott helyzetét a létezők rendjében, ugyanakkor az *antropoé-tikai* szemléletváltozás irodalomtörténeti jelentőséget nyer a korszakretorikák működtetésének köszönhetően. Minden olyan újabb kísérlet, amely az élet fogalmának a költészetben tetten érhető átalakulását követi nyomon, érdemben hozzájárulhat a modernség poétikai alakulástörténetének az árnyaltabb leírásához.³⁰³

³⁰² Uo., 967.

³⁰³ Ide sorolható vállalkozás a *Life After Literature, Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, i. m.

A FORDÍTHATATÓSÁG KÉRDÉSE – HERMENEUTIKA ÉS DEKONSTRUKCIÓ

Az értekező Kosztolányi érdemi kérdések sorával kapcsolódik több kortárs elméleti diskurzushoz, megmutatva nyelvszemléletének idő-szerűségét, és megújuló interpretációs hatékonyságát. Hogyan zajlik gondolatcsere a társalkotó és munkatársa, a nyelv között? Nyilván nem illeszthető ez az esemény a *tudatok beszélgetésének* sorába. Semmi sem tiltja azonban, hogy Kosztolányi *társas együtt alkotás* fogalmát a dialógus szerkezetének megfelelő nyelv elgondolása felől is megközelítsük.

Az író munkatársa, társszerzője a nyelv, így hát egymás beszélgetőpartnereinek tekinthetők. Irányítók és irányítottak egyszerre, s előzetesen eldönthetetlen, hogy a szót értés, vagy annak kudarca, mint valami történés megy-e végbe velük a szöveg létesülése közben. Kosztolányi fordításelemzéseinek alapszólama összecseng Gadamer felismerésével: „Mert minden fordító interpretátor.”³⁰⁴ Különösen indokoltta teszi a fordító kritikai tevékenységét a hagyomány nyelvisége és történeti létezőmódja. A modern költő a régiből alkot újat, kiaknázva a tradíció nyelvi közegének hatástörténeti teljesítőképességét. A fordító interpretációja azért válik jelentőssé, mert írásos hagyományról lévén szó az idegen szöveg megkívánja, hogy jelei eleven értelemmel telítődve változzanak vissza kortárs beszéddé. A fordításvers függetlenedik eredetétől és szerzőjétől, s a befogadó irodalom közegében átadja magát a megértés új vonatkozásainak. Annak a versnek, amelyről a *fordításvers* készül, az értelmezés révén kell megszólalnia. Nincs elvi különbség a versnek a fordítás révén történő értelmezése

³⁰⁴ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, Bp., Osiris, 2003 (Sapientia Humana), 429.

és a filológus olvasata között. Mindkét megértés tartalmazza az applikáció mozzanatát. A szóalkotás állandó továbbfejlesztésén munkálkodó Kosztolányi a hermeneutikai jelenség lényegét ragadja meg, amikor a nyelv befejezetlenségét hangsúlyozza. A vers tárgya mint önmagáért létező dolog előzetesen nem ismert, ahogy a szavak sem állnak kézhez. A költő nyelvszemléletétől idegen az instrumentalista jelelmélet, mely a szót és a fogalmat készen álló vagy elkészítendő szerszámnak tekinti. A szavak hatalmát nem lehet legyőzni technicizálásukkal. A műnyelvek lelketlen, emlékezet nélküli gépezetek Kosztolányi számára. A fordítás ellenben közelebb visz a nyelv lényegéhez. *Az eredeti versről íródo fordításvers* esetében nyilvánvaló, hogy a tapasztalat nem független a szótól, amelyet tehát nem jelként rendelünk hozzá utólag a reflexió tárgyává tett dologhoz, hanem „magához a tapasztalathoz tartozik – írja Gadamer –, hogy keresi és megtalálja a szavakat, melyek kifejezik.”³⁰⁵ A fordításvers nem az „eredeti” leképezése: „A helyes szót keressük, tehát azt a szót, amely valóban a dologhoz tartozik, úgyhogy maga a dolog jut benne szóhoz.”³⁰⁶ Kosztolányi meggyőződése szerint a nyelvnek saját szelleme van, mely magában hordja tulajdon igazságát, ezért a fordítás során a forrás- és a célnyelv között különbségek tárulnak fel, az idegen a sajátból is előhoz valamit, ami aztán ettől fogva van. Kosztolányinál a nyelvek találkozása sohasem lehet tisztán értelemtapasztalat. Az eredeti jelentésének megőrzését a célnyelvben nem a betű szerint való hűség szavatolhatja, hanem a forrásmű esztétikai összehatásának felkeltése, melyben *az értelem, az érzéki materialitás és a hangulati érték egyaránt* szerepet játszik. A fordító az idegen és a saját között olyan nyelvet talál, amely nemcsak az övé, hanem az eredetinek is megfelel. A szavak szobrászának más anyagból kell művét megformálnia, ezért kénytelen meghamisítani az eredetit annak érdekében, hogy „vele lélekben, zenében, formában mégis azonos”-t hozzon létre. (A *Holló*, Nyugat, 1913. november 1.,

³⁰⁵ Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, i. m., 462.

³⁰⁶ *Uo.*, 462.

Nyelv és lélek, 496.) A fordító méltó feladata a szépség újjáteremtése, melynek az igazságról való lemondás lehet az ára: „az eredeti, egy vers, melyről a műfordítóköltő másik verset ír.” (*Előszó a Modern költők második kiadásához*, Budapest, 1921. január hóban, *Nyelv és lélek*, 510.) Hogyan viszonyul egymáshoz az eredeti vers és a műfordítóköltő róla készített másik verse?³⁰⁷ Az eredeti vers vajon miről készült? Feltehetően másik versről. A leszármazás mítoszát követő olvasás végtelen tükörijátékában az *eredeti tetten érésének lehetetlensége* mutatkozik meg. A versről készült másik vers korlátozza a nyelv referenciális szerepét.

Az *öntükrözés* Kosztolányi elbeszélő irodalmának jól ismert jelensége. Vajon létesíthető-e kapcsolat *metapoétika és műfordítás* között? A műfordítás irodalomról szóló irodalom, amely az ihlet ösztönösségével szemben felértékeli a nyelvi alakítás tudatosságának szerepét a költészetben. Mennyire jellemző az önértelmezés vagy önmegjelenítés Kosztolányi fordításverseire? A nyelvi jelölő önmagára történő visszautalása nem feltétlenül reflexív formában valósul meg, poétikai hatásként is megnyilvánulhat. Jellegzetes önreprezentációs költői alakzat az önmagát tematizáló költemény, az önmagával mint tettel egybeeső performatív nyelvi aktus, az írásos jel mint „chiffre” (G. Benn), a megtevesztő tükrözés vagy a nyelv gépszerűségének effektusa.

A *költő fordításában tükröződik saját lírájának szelleme*. Valéry esetében ez a tíz legszebb francia szó kiválasztásában is megmutatkozik. Valéry az alábbi szavak mellett döntött: „– Pure, jour, or, lac, pic, seul, onde, feuille, mouille, flûte. Ez a szócsokor így hangzik nyelvünkön: –Tiszta, nap, arany, tó, hegyfok, egyedül, hullám, levél, csermely, fuvola.” (*A tíz legszebb szó*, Pesti Hírlap, 1933. november 19., *Nyelv és lélek*, 211.) Nyilvánvaló, hogy a francia költő nemcsak a szavak jelentését vette figyelembe, hanem hangzásukat is, ezért szoros értelmük

³⁰⁷ Józán Ildikó a műfordító Kosztolányi tevékenységéről szóló tanulmányának kiindulópontja a nyelvek különbözőségének kérdése: a fordított műveket irodalmi alkotásként veszi számba. Vö.: JÓZÁN Ildikó, *Nyelvek poétikája: Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom és a fordítás*, Filológiai Közlöny, 2010, LVI. évfolyam, 3., 213–239.

visszadása után Kosztolányi zenei fordításban is közli a Valéry által kiválasztott tíz legszebb szót: „– Ür, ur, szór, csak, csik, föl, mondd, főjj, mülj, süt.” Az eredeti francia szótár értelmi fordításban „laza” versként is olvasható, kötetlenebb hangtani változata ellenben nem. A fordítási kísérlet metapoétikai olvasata talán az lehetne, hogy az avantgárd utáni modern költészetnek Valéry és Kosztolányi által művelt alakváltoztatában a dallam nem választható le teljesen a fogalmi jelentésről, bármennyire is hangsúlyozza mindkét szerző a költészet zeneiségét. Ez a felismerés ugyanakkor Kosztolányi szó szerinti fordításába már belejátszott, mivel az eredetinel emelkedettebb jelentésű szavak mellett döntött, s választását bizonyára a szép hangzás is befolyásolta, ahogy ez a „Mi tehát a tíz legszebb magyar szó?” kérdésre adott válaszában is megmutatkozik: „– *Láng, gyöngy, anya, ősz, szűz, kard, csók, vér, szív, sír.*” (*A tíz legszebb szó*, Pesti Hírlap, 1933. november 19., *Nyelv és lélek*, 211.) Magában a nyelvben tárulhat fel az a szakadék, amelybe a használója beleeshet. Ezt a lehetőséget foglalja magába Kosztolányi nevezetes mondása: „nem csak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkodik.” (*Túlvilági séták*, Pesti Hírlap, 1931. március 1., *Nyelv és lélek*, 113.) A nyelvi megnyilatkozást megelevenítő intenció megoszlik a szerző és a nyelv között, ezért soha nem lehet teljesen jelen egy alkotói tudat számára. Ez nem ugyanazt jelenti, mint az intenció radikális hiánya, mely feljogosíthatna arra, hogy a nyelvet, különbséget előállító, s újratermelő gépezetnek tekintsük. A performatív megnyilatkozás esetében sem arról van szó, hogy jelentése egy hozzá képest megelőző vagy külsődleges tényre vonatkozik. A konvenció követésével önmagában nem lehet kizárni a nyelvből annak a kockázatát, hogy nem sikerül, mert hatástalan lesz a megnyilatkozás. A kudarc nem helyezhető kívül a nyelven, nem külsődleges veszély, de lényegeset árul el magáról a nyelvi fenoménről. Az apória semlegesítésétől óva intő Derridához folyamodva a kérdés így összegezzhető: „Elismerve a bukás szükség-szerű lehetőségét, vajon véletlen balesetnek lehet-e még tekinteni, amikor bekövetkezik? És mi számít sikernek, ha a kudarc lehetősége

folyton konstitutív elemét képezi a sikerületlenségnek?”³⁰⁸ Kosztolányi meglepő módon Kazinczyról azt állítja, hogy „Ügyszólván mindent tudott, amit mi most tudunk, amiről ma Paul Valéry és André Gide ír. Tudta, hogy a nyelv rejtélyesen élő szerv.” (*Kazinczy Ferenc*, Pesti Hírlap, 1935. november 3., *Tükörfolyosó*, 75.) Talán itt arra lehet gondolni, hogy a fordításban is jelen van a kapcsolatteremtési vágy, amennyiben a nyelv organizmusként működik, alapvető törekvése, hogy a másik nyelven át megtapasztalja önmagát, ami az elevenség, az „élő szerv” lényege. Akárcsak az ember, aki egy másik emberen át kerülhet kívül önmagán, s tehát szert új önmegértésre, a fordító „idegen nyelvekben és szellemekben mindig anyanyelvét és népe szellemét szemlélte. Arcunkat se látjuk, csak idegen tárgyban, a tükörben.” (*Kazinczy Ferenc*, Pesti Hírlap, 1935. november 3., *Tükörfolyosó*, 75.) Az idegenben mutatják fel a sajátot Arany Shakespeare-fordításai, „melyek fölérnek megannyi eredeti alkotással. Hogy dobognak és toporzékolnak itt a mondatok. Hamlet a szellemjelenet után arra kéri barátait, hogy amit láttak, ne beszéljék el senkinek. Ezt leleményes tömörséggel így fejezi ki Arany: »Vennétek észre, ámde nyelvre nem.« Szavaink ősi gyökerét érezzük.” (*Arany János*, Új Idők, 1932. október 2., *Tükörfolyosó*, 113.) A fordítás mutatja meg, hogy az egyes nyelvek más és más szemléletet, és ízlést hordoznak. Tanulságos példája ennek *Az ember tragédiája* francia tolmácsolása.³⁰⁹ Ismert tény, hogy Madách bizonytalan volt műve nyelvi megformáltságának a sikerültségét illetően, ezért amikor elkészült vele, elküldte Arany Jánosnak, aki – mint írta egyik hozzá intézett levelében – „»kisimításokat« végzett rajta itt-ott”. (*Madách Imre*, Pesti Hírlap, 1931. szeptember 20.,

³⁰⁸ Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Liceum, 2015, 43–69, itt 62.

³⁰⁹ Kosztolányi nem nevezi meg melyik kiadásról ír, csak a fordító családi nevét adja meg, a keresztnevének csak a kezdőbetűjét: G. Vautier. Ez alapján a Budapesten és Párizsban ugyanabban az évben megjelent Emeric MADÁCH, *La Tragédie de l'homme: Poème dramatique hongrois*, traduction de Guillaume VAUTIER, préface de J. Louis FÓTI, Bp., 1931, 252. Idem. Paris, 1931. Librairie Française című könyvről van szó.

Tükörfolyosó, 148.) Kosztolányi lelkesen magasztalja Arany minden javítását, mert „ha csak pár betűből is áll, remeklés. A harmadik szín egy helyén a »hálának pántjá« -t a »hála csat«-jára változtatja, az »anyag kötelék«-ét egyszerűen »kötél«-lé. A mi nyelvünk szépsége, kifejezőereje, hatalma abban van, hogy érzéki és érzékletes.” (*Madách Imre*, Pesti Hírlap, 1931. szeptember 20., *Tükörfolyosó*, 148.) Ezeket a „kézzelfogható” szóképeket a francia fordító, anyanyelvének szellemében, s ízlésére hallgatva elvontabb, eszmeibb kifejezésekre váltja, mind a pántot, mind a csatot köteléknek, lien-nek fordítja, lényegében tehát visszaállítja Madách eredeti, kevésbé szemléletes megoldásait, anélkül, hogy ismerte volna Madách fogalmazványát. (*Madách Imre*, Pesti Hírlap, 1931. szeptember 20., *Tükörfolyosó*, 149.) A költő fordítóként saját egyéniségét találja meg az idegen nyelvű alkotásban. Babits azért választotta Dantét, mert az *Isteni színjáték*ban „mindazok a tulajdonságok megvannak, melyek költészetét érdekessé teszik.” (*Pokol*, *Dante Isteni színjátéka*, Babits Mihály fordítása, Világ, 1913. február 9., *Tükörfolyosó*, 750.) Kosztolányi saját költői egyéniségét kortársai közül az angol Yeats, Oscar Wilde, Swinburne, a francia Heredia, Mallarmé, Moreas, Valéry, a német George, Rilke, az osztrák Hofmannsthal, az olasz Carducci, D’Annunzio, a spanyol Dámaso, Guillén, Manuel Machado, Unamuno nyelvművészetében találta meg.

3.

KAPCSOLATOK

*A jelentésteremtő nyelv költészettana
és a kortárs stílusirányzatok Kosztolányi értekező műveiben*

Előzetes megfontolások

Jóllehet, az értekező művek alapkérdései nem a stílustörténet köré szerveződnek, Kosztolányit mindvégig foglalkoztatta a stílus számos megjelenési formája. Így került az irodalomértelmező látókörébe a klasszicizmus, a romantika, a realizmus, a naturalizmus, a parnaszszizmus, az impresszionizmus, a szimbolizmus, a futurizmus, az expresszionizmus, a dadaizmus, és a szürrealizmus. Jelen fejezet az „élő művészet” stílustörténeti jelenségeire összpontosít. E megkülönböztetés azt hivatott kifejezni, hogy Kosztolányi szótárában az *eleven hagyomány* is része a kortárs művészetnek, a jelenkori irodalom pedig az irodalomtörténettel létesít kapcsolatot. Kölcsönhatásuk biztosítja az emlékezet folytonosságát, amelytől ugyanakkor elválaszthatatlan a felejtés.³¹⁰ Az irodalom hatástörténeti szemléletével magyarázható Kosztolányi rugalmas stílustörténeti fogalomhasználata: régi költőket minden további nélkül modernnek nevez, ha örökségük korszakról korszakra képes megújulni. A minden részletében gondosan megformált tökéletes műalkotás parnasszista eszményének megtestesüléseként olvassa Arany kései műveit: az *Epilóg* „Théophile Gautierhez sem lenne méltatlan.” (Vargha Gyula, Nyugat, 1922. július 15., *Tükörfolyó*, 218.)

Amennyiben az életművet lefedő időmetszetre szűkítjük vizsgálódásunk látószögét, az értekező művek hangsúlyai módosulnak, de a vezető témák tekintetében a kezdetektől folyamatosan jelen van

³¹⁰ A „költő jelenkorbeli létezésének” a feltételeit mérlegelő Hofmannsthal sejtet összefüggést a nyelv emlékezete és a költő időrétegeken áthatoló érzékenysége között: ő az, aki „magában egybekapcsolja a kor elemeit. Ha valahol, benne megvan a Jelen. De a szövedékeken még finomabb szálak futnak keresztül, és ha nincs szem, mely meglássa, az ő szeme meg nem tagadhatja ezeket. Benne a jelen megmagyarázhatatlan módon összeszővődik a múlttal; testének pórusaiban bizsereg az eltelt napok, távoli, soha nem ismert apák és ősök, eltűnt népek, lemorzsolts korok átszármazott élete.” A költő az, aki „Semmit soha nem feledhet el, amiről egy szó, egy név, egy sejtetés, egy adoma, egy kép, egy árnyék, valaha a lelkébe hullott.” Hugo von HOFMANNSTHAL, *A költő és a ma*, = Uő., *A költő és a ma – Levél*, (Két tanulmány), ford. LÁNYI Viktor, Athenaeum R-T. Kiadása, é. n. (Modern Könyvtár) 20–21.

a nyelv kifejezési képességének, az irodalom hatás-lehetőségeinek a mérlegelése, az olvasó és a szöveg közötti változó kapcsolat tanulmányozása. A jelentésteremtő nyelv fogalma nem eszmék szavakkal történő helyettesítéséről szól, hanem a nyelvben rejlő tételező erőről, amely képes a még nem itt lévő jelentés létrehozására. A jelentésteremtő nyelv költészettanának kiindulópontja szerint a kifejezésmód érzéki észlelése és reflektáló értelmezése az elsődleges, ahogyan nyelvi formát nyer a fogalmilag megragadhatatlan. Az érzéki hatás visszavezetése a nyelvhez, s átalakítása szellemi tartalommal eredményezi azt, hogy – Kosztolányi szóhasználatával – „érzéskomplexumokhoz” juthat el az olvasó. A költemény azonban nem érzések kifejezése, hanem a forma reflexiójának köszönhetően még ismeretlen tartalmak szóhoz juttatása. Kosztolányi a jelentésteremtő nyelv poétikáját jórészt a költészet, közelebbről a szimbolista vers hatásának a vizsgálata során dolgozta ki, megnevezetlenül kapcsolódva Humboldt nyelv-felfogásához. A német nyelvész bölcslete nélkülözhetetlen forrás a szimbólumelméletek egyik közös pontjának, a hypotypózisnak, vagyis az ábrázolásnak, tehát a fogalom közvetett nyelvi kifejezésének megvilágításához, mely utóbbi lényeges mozzanata a szimbólumértelmezéseknek. Humboldt az ábrázolás meghatározásától hátrébb lépve azt mondja: „a fogalom sem független a nyelvtől”,³¹¹ amely „voltaképpen nem a már megismert valóság ábrázolása, hanem sokkal inkább a még ismeretlen felfedezésére szolgál.”³¹² A nyelvben tehát sajátos szimbolikus, mondhatni „jelentésteremtő” energiák rejlenek. Amikor Humboldt arra a következtetésre jut, „mily csekély is az egyes ember ereje a nyelv hatalmával szemben”,³¹³ a nyelv múltjáról beszél, tehát azt állítja, hogy a nyelv emlékezetével szemben csekély az egyes ember energiája. Tovább árnyalva a nyelv uralhatatlanságának elképzelését,

³¹¹ Wilhelm HUMBOLDT, *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben* = Wilhelm von HUMBOLDT *Válogatott Írásai*, ford. RAJNAI László, Bp., Európa, 1985, 59.

³¹² *Uo.*

³¹³ *Uo.*, 113.

e megállapítás mellé kell helyoznünk Humboldt kiegészítő gondolatát, amely „a nyelv rendkívüli alakíthatóságát” hangsúlyozza.³¹⁴ Humboldt nem hirdeti egyoldalúan a nyelv ellenőrizhetetlenségének tételét, kiegyensúlyozott álláspontot képvisel, s talán ezért is kötődik örökségéhez olyan szorosan Kosztolányi nyelvszemlélete: „Abban, ahogy a nyelv minden individuumban módosul, megnyilvánul a nyelvnek az előzőekben ábrázolt hatalmával szemben az a kényszerítő erő is, amellyel az ember a nyelv felett rendelkezik.”³¹⁵

Kosztolányi a nyelv rejtelmes természete mellett az alkotó *egyénisége* foglalkoztatta a teljes életmű egyes időmetszetein átívelően, ezért a stílust érintő kérdései ezen az átfogóbb látókörön jelennek meg.

A nyelv létmódja iránti érdeklődése a húszas évektől fogva erősödik fel fokozatosan. „Hosszú időtartamra” vetített, szükségképpen leegyszerűsítő képlethez folyamodva: *fordított előjellel megy végbe nyelv és egyéniség szerepének az átértékelődése* Kosztolányi értekező műveiben. Az 1920-as évekig az alkotó teremtő ereje számít elsődlegesnek, melyhez képest a hagyomány sem jelent valódi ellensúlyt, a húszas évektől a nyelv egyenrangúvá válik a személyiséggel.

Kosztolányi szemléletváltozásának a meghatározó jegyeire lehet következtetni ugyanarról a költőről szóló, különböző időszakban keletkezett írásainak az összevetésével. A kínálkozó példák közül itt Balassiról szóló cikkeit említhetem. Az egyéniség feltétlen

³¹⁴ Ennek folytán „áll ismét helyre valamelyest az egyensúly, csak ama lehetőség következtében, hogy formáit, a közérthetőség károsodása nélkül, igen különböző módon foghatjuk fel, és amaz erő révén, mely mindazt, ami eleven szellem, úrrá lesz a holt hagyomány felett.” (Uo., 113.) A „nyelv rendkívüli alakíthatóságának” gondolata a huszadik század fordulóján lesz erős hiedelem a parnasszizmus hatására. Ignotus szállóigévé vált mondása szerint: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat.” In. IGNOTUS *Válogatott Írásai*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 465. Humboldt nyelvszemléletének az összetettsége egyik szép gondolatának a megfogalmazásában mutatkozik meg, amelyben a jelentés elkülönülő játékát felidéző szemléletes kép kapcsolódik össze a félreértés hermeneutikai maximájával: „Egy adott szó esetében senki sem gondolja hajszálpontosan ugyanazt, amit másvalaki, s ez a mégoly kicsiny különbség úgy rezeg végig az egész nyelven, mint gyűrűzés a vízen. Ezért minden megértés egyben meg nem értés is, a gondolatok és érzelmek minden megegyezése egyúttal szétválás is.” Uo., 114.

³¹⁵ Uo.

nagyrabecsülése fejeződik ki azon meggyőződésében, mely szerint a régmúltból az a költő él elevenen tovább a köztudatban, akinek a műveiben egyedülálló, összetéveszthetetlen személyiség szólal meg: ebben az értelemben tekinti kortársának Balassit 1906-ban: „Úgy látszik, hogy az egyéniség ma, az individualizmus századában minden idők felett, függetlenül minden irányzattól, műveltségtől és tudománytól, egyedül uralkodik.” (*Balassi Bálint*, Magyar Szemle, 1906. augusztus 30., *Tükörfolyosó*, 17.) Negyedszázaddal későbbi keltezésű terjedelmesebb esszéjében a reneszánsz költő szélsőséges megnyilvánulásait értékelve leszögezi: nincs joga a visszatekintőnek ítélni felette, hiszen az „adatok tétovák”, de akkor sem lenne könnyebb felfedni egyéniségének a titkát, ha közelről ismernénk, s „szemtől szembe” látnánk. Az egyéniség rejtélyének kibogozása meghaladja az értelmet, a költészet nyelve azonban e nehézségen felülemelkedve egyaránt képes az ellentmondásokkal teli személyiség összetettségét, s titokzatos egységét megragadni. A lélektani kérdések így kapcsolódnak össze költészettani szempontokkal, jelesül a nyelv akkori állapotának, kifejezőképességének a mérlegelésével: „Ez a rendkívüli lélek, ez a fejedelmi véralkat is hiánytalanul tudott megnyilatkozni minden hányódásával azon a még pallérozatlan nyelven, melyet addig úgyszólván csak gyakorlati közlésre vagy jámbor, egyszerű érzés kifejezésére használtak, s még senki se csiszolt, még senki se tört öntudatosan művészi céljához.” (*Balassi Bálint*, Magyar Szemle, 1906. augusztus 30., *Tükörfolyosó*, 28.)

Számos szükséges megszorítást itt mellőzve, úgy látszik, hogy az irodalomértelmező Kosztolányi nyelvszemléleti irányváltásának a tanújelei a húszas évek elején született írásaiban sűrűsödnek meg. A szó egyedül való mestereként ünnepli Pázmányt 1920-ban. Prózájának elevenségét a nyelvi alakzatok bősége és változatossága felől közelíti meg, s összességében az írásmód dinamikájával magyarázza: „Mintegy bőségszaruból önti a rokon értelmű szók zuhatagát, tiszaháti népi szólásokat, s maga alkotta *terminus technikusokat*, ellentéteket tornyoz és lerontja, vitázik önmagával.” (*Pázmány Péter*,

Nyugat, 1920. október 15., *Tükörfolyosó*, 34.) Az esszé alapgondolata szerint Pázmány prózanyelvének megalkotottsága biztosítja műveinek élő hatását 1920-ban. Kosztolányi szinte kizárólag a nyelvhasználat kérdéseire összpontosít, amikor Pázmány kivételes hatástörténeti helyzetét mérlegeli. Pázmány prózájának hatásával magyarázza Arany erős és kifejező „parasztnyelvét” Shakespeare-fordításaiban: „Ő más utat talált, az erős, gyökeres, cikornyátlan szavakat kereste elő, melyeken még érzik a középkor vad zamata; nyilván Pázmány Pétert böngészte.” (*Paraszti és népies*, Nyugat, 1917. május 1., *Nyelv és lélek*, 340.) Arany „csontos, izmos és darabosan-kemény magyar nyelve” *népi*, míg a biedermeier irodalmi regisztere *népies*: „Hogy a kettő közt van legalább egy árnyalatnyi különbség, mindig éreztem, de igazán öntudatosá akkor vált bennem, mikor növekvő gyönyörűséggel végigolvastam Pázmány Péter összes munkáit, melyeket a magyar hittudományi kar adott ki. Itt leltem meg a nyelvújítástól, a német hatástól és a XIX. századbeli meg a későbbi »népiesség«-től mentes, szeplőtelen magyar nyelvet, mely legföllebb a latinon iskolázódott, és prózánk törvényeül tekinthető.” (*Paraszti és népies*, Nyugat, 1917. május 1., *Nyelv és lélek*, 340.)

Szemléletének alakulása jól érzékelhető közel három évtizedet felölelő értekező irodalmában: *álláspontja több művészeti kérdésben számottevően változik*. 1918-ban fenntartás nélkül úgy látja, hogy a jelenkori magyar költészet „jórészt impresszionista és szimbolista ösvényeken jár, szereti a kifejezésekben azt a határozatlant, melyről Verlaine beszél, azt a tétovaságot, mely a gondolatot talán elködösíti, de ugyanakkor sejtelmesebbé, forróbbá, jelképesebbé teszi az érzést.” (Pázmány Péter, Nyugat, 1920. október 15., *Tükörfolyosó*, 34.) Ettől a megerősítő jellemzéstől némileg eltér a pályakezdő megítélése: enyhe bírálatban részesíti a kifejezés ártatlanságát elvesztő modern irodalmat túlzott tudatossága miatt, mely a művészi hatás kiszámíthatóságát eredményezi. 1906-ban – még valahonnét valahová tartó folyamatként beszélve az irodalom történetéről – így vonja meg az önmagáért való kortárs művészet mérlegét: „Elérkeztünk arra a pontra, mikor az író

már nemcsak tárgyát látja, melyet meg kell írnia, hanem önmagát is, és pedig abban a pillanatban is, mikor ír. Tisztában vagyunk a feladatunkkal, s érzelmeinket már nemcsak érezzük, hanem ismerjük is, lemérjük hatását grammokra.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 273.) A régebbit nem feltétlenül tekinti korszerűtlenebbnek az újnál. Az impresszionizmus is ebbe a helyzetbe kerül a huszadik század második évtizedében. Az európai irodalom tizenkilencedik század végén kialakult irányzatához képest – véleménye szerint – régiesebb a hatása a kortárs Gábor Andor őszinte és szókimondó költészetének. Kosztolányi a stílustörténetet nem fejlődéselv alapján szemléli, inkább alakulásfolyamatként fogja fel, hasonlóan, mint a francia szimbolizmusról kortársként értekező Jean Moréas: „ciklikus, pontosan meghatározható ismétlődések jellemzik.”³¹⁶

Kosztolányi számon tartja az „egyidejű nem egyidejűségeket”, anélkül, hogy elvétené a mértéket, s valamely „vezető” nemzetközi irányzat szolgálna viszonyítási pontként a magyar és a világirodalom összehasonlításában. Érzékelhető némi módosulás az esszéíró fogalomhasználatában, amikor a hazai műveltség megkülönböztető vonásaira irányítja a figyelmet, olyan jelenségek értelmezésével, mint például a „látnok” költő vitatható megnevezése Móricz Aranybírálataiban.³¹⁷ Kosztolányi nyelvközpontú irodalomszemléletére jellemző, hogy az *Elveszett alkotmány* íróját azért tartja hősnek, mert töretlen hittel művelte pusztulásra szánt népének a nyelvét.

³¹⁶ Jean MORÉAS, *A szimbolizmus* = MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó, *Nyelv, költészet, titok: Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 115.

³¹⁷ Móricz szerint Arany nem volt elég bátor, ezért nem volt látnokköltő. Kosztolányi Arany védelmére kel: „az igazi pesszimisták és igazi tragikusok, a nemes hitetlenek, akik madártávlatból látják az élet örökké megismétlődő hiábavalóságát, mely egy az ókori Ninivében, a középkori Rómában, s az újkori Nagykőrösön.” (*Író és bátorság: Válasz Móricz Zsigmondnak*, Nyugat, 1932. február 1., *Nyelv és lélek*, 564.) „Nem az fáj nekik elsősorban, hogy a megyei tisztújítás nem folyik szabályszerűen, hanem hogy minden múlik és kopik [kiem. D. I.], hogy a megsemmisülés felé bukdacsoló ember évezredeken át alig változott valamit. Arany is így szemlélte az embert.” (*Író és bátorság: Válasz Móricz Zsigmondnak*, Nyugat, 1932. február 1., *Nyelv és lélek*, 565.)

Szimbolizmus, impresszionizmus, parnasszizmus

Hogyan látta Kosztolányi saját korának művészetét? A jelentésteremtő nyelv költészettanából következik, hogy az impresszionista és szimbolista látás- és kifejezőmód állt hozzá a legközelebb az élő irodalom megannyi törekvése közül, amelyekkel érdemben számot vetett, lefegyverzően gyors tájékozódással, és kivételes érzékkel.³¹⁸

Kosztolányi stílustörténeti látásmódja, szimbolizmus-felfogása többféle távlatból értelmezhető. Más képet kapunk, ha a kortárs európai, elsősorban francia kontextushoz viszonyítunk, s megint mást, ha a modernség későbbi rendszerezéseit vesszük alapul. A nyelv-és szubjektumfelfogásra alapozott hazai korszakretorika szerint a két szóban forgó irányzat, az impresszionizmus és a szimbolizmus a *klasszikus modern* irodalom keretén belül helyezkedik el.³¹⁹ Kosztolányi nyelvszemlélete és szubjektumfelfogása nem feleltethető meg hiánytalanul a történeti avantgárd előtti „*klasszikus modern*” irodalom hazai modelljének. E korszakalakzat lényegi, tőle elválaszthatatlan tulajdonságai, ismertető jegyei közül szinte egyik sem jellemző változtatás nélkül Kosztolányi irodalomértésére, s művészi gyakorlatára. Hadd utaljak itt most csak arra, hogy Kosztolányi erőteljesen bírálta a vallomásos lírai önkifejezés költészettanának továbbélését, a versben megszólaló, *felértékelt én* kizárólagos jelenlétét. Élesen elhatárolódott a *késő romantikus költői szerepfelfogástól*. Az *Új versek* 1906 februárjában jelenik meg. A kötet nagy visszhangot kiváltó, Lédának ajánlott ciklusában Ady a vallomásos lírai hagyomány folytatója, ezzel szemben Kosztolányi az *impassibilité és impersonalité* eszményét megvalósító Leconte de Lisle költészetét üdvözli ez év októberében a Magyar Szemlében. A parnasszisták szenvedély és egyéniség, ihlet és küldetés

³¹⁸ Vö.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Nyelv és nemzet*, = Uő., *Kosztolányi Dezső*, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010, 518–548, különösen 520 és 523.

³¹⁹ Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = „*de nem felelnek, úgy felelnek*”: *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 21–52.

nélküli művészi hitvallását és poétikai gyakorlatát csendes forradalomnak nevezi. Talán túlértékeli Leconte de Lisle költészetét, de hazai viszonylatban a késő romantika hatásának az ellensúlyozása érdekében joggal méltatja az irodalomban általa végrehajtott szemléletváltozás jelentőségét: „Az ő ihletük a hideg bölcsesség, a tárgy objektív látása, a szűzsén való uralkodás. Művészetük a görögök technéje, a kézügyesség, a hajlékonyság, a formák, a szavak költészete.” (*Charles Leconte de Lisle, Magyar Szemle*, 1906. október 4., *Szabadkikötő*, 100.) Nem becsüli túl Endrődi Sándor költészetét, de visszafogott személyességét, mívés formanyelvét, stíluskísérleteit 1920-ban korszerűbbnek érzeke, mint az Ady-versek felnövesztett, drámai személyiségét. Öregkori istenversei ellenképei „Ady egetvívó és hánykódó istenverseinek, melyek az angyalal tusakodó Jákobot juttatják eszünkbe.” (*Endrődi Sándor*, *Nyugat*, 1920. december, *Tükörfolyosó*, 212.)

Nyilvánvaló, hogy a parnasszizmus *személytelen beszédmódjának* dicséretében Kosztolányinak a vallomásos lírával szembeni fenntartásai is kifejezésre jutnak,³²⁰ jóllehet, a pályakezdő halvány eszménye rövid ideig az egésznet alkotó művészet. Kosztolányi szűk látóköre miatt bírálja az impresszionizmust 1906-ban: „szintetikusabb költészetre vágyunk”, „tágasabb horizontot akarunk”, „az utóbbi évtizedek l’art pour l’art költészetében csak az intimségeket, a lélek színes változásait fejezték ki, az irodalom inkább analizált, s e révén nagy átfo-gókéességéből sokat veszített.” (*Új célok felé, Magyar Szemle*, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 274.) Az impresszionizmus és a l’art pour

³²⁰ Látnivaló, hogy *A Tollban* megjelent 1929-es vitairat előtt több mint két évtizeddel Kosztolányi alapvető poétikai fenntartásokkal élt a továbbélő romantikával szemben. A modern magyar költészet megteremtését nem a költői én felnövesztésétől remélte, s ez a tartósan bizonyuló meggyőződése csak felerősödött – nem utolsó sorban az avantgárd kísérletek hatására – a húszas években, mely korszakot – részben Ady örökségének az ideológiai kisajátításával szemben – az irodalmi modernség újraértelmezése határoz meg. Ady vallomásos költészetének a bírálatával kapcsolatban jelen fejezet Kosztolányinak elsősorban a nyilvános megnyilatkozásait veszi tekintetbe, de ezek költészettani szemléletüket tekintve alapvetően nem különböznek a fiatal Babits és Kosztolányi levelezésétől. Vö.: VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma: Filológiai regény*, Bp., Balassi, 2012, 18.

l'art képviselői új művészi öntudattal, tervszerűen alkotnak, ezért „a modern irodalmak perspektívája módfelett összeszűkül.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 273.) A *Faust* és *Az ember tragédiája* tág látókörét hiányolja a kortárs modern irodalomból. „A világirodalomnak ez a két bibliája szintetikus megalakotottságában csakugyan az egész életet kifejezi [...] látjuk az embert minden oldalról [...] érezzük az egész földi lét értelmét, értjük az érzelmet.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 274.) „Az impresszionista, a parnasszusi s dekadens művész – írja Kosztolányi – ezt a problémát a végletekig egyszerűsíti, elaprózza.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 274.) Hangot adott a kortárs stílusirányzatokkal szembeni fenntartásainak, ugyanakkor feleslegesnek, sőt aggályosnak vélt művészeti kérdésekben mindenféle kizárólagosságot, követendő célt és kötelező mértéket, legyen bár az a korszerűség követelménye, az önmagáért való szépség, vagy éppenséggel a nemzetépítő politika szolgálata. Egyedül a művészi teljesítményt tekintette mérvadónak, amelytől azt remélte, hogy segít felülemelkedni a kategóriatévészű besorolások egyoldalúságain: „Nagy boldogság az, hogy nekem Kuprin, akit az orosz vörösök vertek ki, éppoly kedves lehet és testvérrien közeli, mint Heinrich Mann, akit német rohamosztatok cipeltek el az akadémia épületéből.” (*A magyar írók helye a nemzetépítő politikában*, Magyarország, 1934. április 1., *Nyelv és lélek*, 569.)

Az értekező megnyilatkozásai könnyen félreérthetőek a beszédhelyzettől eltekintve. Méltányos megértésre történetietlen megközelítéssel aligha juthat a mából visszatekintő. Egyáltalán nem közömbös, hogy Kosztolányi éppen 1933-ban vállalkozik az *én felmagasztalására*. Az egyént maga alá gyűrő, a személyiséget elsorvasztó tömegtársadalom értékrendjével szemben hirdeti „korszerűtlen” nézeteit: „A XX. század emberei elfelejtették ezt a szót: »én«. Mindenki csak ezt a szót harsogja erre vagy arra a közösségre hivatkozva: »mi«. Csodálatos, hogy milyen kevés becsülete van ebben a században az egyénnek. [...] Megsemmisítették az egyént, szétbombázzák

a társadalom ez apró, alkotó parányát, s most azon csodálkoznak, hogy a világ fölrobban.” (*A magyar írók helye a nemzetépítő politikában*, Magyarország, 1934. április 1., *Nyelv és lélek*, 569.) Kosztolányi a személyiség önállóságát fölszámoló tömegtársadalom térhódításával szemben az én jogainak visszanyerése mellett száll síkra. Az egyéniség válságát taglalva világosan megkülönbözteti a jelenség művészeti és társadalmi vonatkozásait: a személyiség méltóságának a védelme fenntartás nélkül elfogadható magatartásforma a polgári életben, de nem lehet követelmény a művészet területén. Kosztolányi nézete szerint bármiféle kötelező érvényű eszme, közösségi előírás, és csoporttudat az alkotó munka ártalmára van.³²¹ Amikor arra a kérdésre kell válaszolnia, mit tegyen az író a háborúval szemben, azt hangsúlyozza, hogy az írás mesterség, s aki ezt műveli, a papírlap fölé hajolva, nem vezérnek született, inkább hasonlít az órára.

A *személyiség egységének* kérdése már a pályakezdő költőt is foglalkoztatta. Kosztolányi szerint a művészet állandóságának egyik biztosítéka, hogy a kifejezés tárgya, az ember, alapvetően nem változik: az élet hiábavaló, s a létezésnek nincs értelme. A szecesszió nem volt irodalomértelmező alapszókincsének a része, a szimbolizmus ellenben az egyik mesterszavának tekinthető. Ez önmagában nem cáfolja a feltevést, mely szerint a szecesszió túlsúlya, a szimbolizmus jelenlétének gyengesége okolható a klasszikus modern magyar irodalom nyelvkritikai érdeklődésének hiányáért. Mindenesetre Kosztolányi irodalomértése kivonja magát e magyarázat hatálya alól.

Ezúttal csak néhány példával tudom érzékeltetni a különbséget az író szemlélete és a „klasszikus modern” fent körvonalazott alakzata között. Mindenekelőtt arra lehet hivatkozni, hogy Kosztolányi figyelmét nem kerülte el a költői nyelv létmódjának értelmezésében bekövetkezett fordulat. Látóköréből nem hiányzott az a romantikus nyelvbölcséleti hagyomány, amelytől az elszakadás lehetőségeit majd Hugo Friedrich modernség-értelmezése mérlegeli szisztematikusan.

³²¹ Kosztolányi a nyájszellem bírálatában Nietzsche gondolatait visszhangozza.

Kosztolányi irodalomszemléletétől korántsem állt távol az alkotásban feloldódó szerző gondolata, sőt, ennek következményeként értékelte a társalkotó olvasó méltó helyének visszanyerését. Tanulmányainak, kritikáinak szinte magától értetődő kiindulópontja, hogy az író nem képes korlátlan hatalmat gyakorolni műve fölött. E közismert tétel távolról kapcsolatba hozható Roland Barthes megközelítésével, mely szerint „Mallarmé egész poétikája abban áll, hogy megsemmisítse a szerzőt az írás érdekében.”³²²

Kosztolányi alapvető felismerése szerint megváltozik az *olvasó és a szöveg viszonya* a kortárs irodalomban: „A művész sejtet, s szókin-cse gazdagságából éppen csak jelképpül szerepeltet valamit. Ennélfogva az olvasó tevékeny-alkotó munkatársává válik.” (A *kiolvashatatlan vers*, Pesti Hírlap, 1935. március 28., *Nyelv és lélek*, 490.) Rendre a befogadás felől mérlegeli a költői *nyelvhasználatban* bekövetkezett fordulat hatását. Igen korán, 1909-ben már arról beszél, hogy *másként olvasunk* lírai szövegeket, nem feltétlenül a jelentésre összpontosítva: „A költemény megértése csak másodlagos processzus már, transzpónálása, emberi szavakra való áttétele annak a ködös érzéskomplexumnak, amit egy szó, egy rím, néhány hangzó művészi egymásmelletti-sége kelt fel bennünk. Zene...” (Edgar Allan Poe, Élet, 1909. január 31., *Szabadkikötő*, 91.)

Kosztolányiról nem mondható el, hogy a korabeli stílusirányzatok poétikai teljesítményeit értékelve elkanyarodott volna a költői nyelv kérdésétől. Éppen ellenkezőleg, ő, meglehet, ezzel pályatársai között kivételnek számít, alaposan mérlegelte a szimbolista költői jelrendszer kifejezőképességét.

A Mallarmé-évforduló felszínre hozta a francia költő örökségének értelmezői kisajátításait. A félreértések egyik forrása, ha a jelen múltjára visszatekintő irodalmár saját tanítványává teszi az író, az irodalomtörténetet pedig a rákövetkező irodalom felől szem elől téveszti. Bertrand Marchalnak az új Pléiade-kiadás szerkesztőjének,

³²² Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996 (Osiris Könyvtár), 51.

és Daniel Osternek az intésére figyelve,³²³ talán megfogalmazható, hogy Kosztolányi nem ilyen célzattal olvasott, s kortársaihoz viszonyítva nemcsak rendkívül összetett képet alkotott a költői nyelv működéséről, de számos, az irodalomértés történetében jóval későbbi belátást is megelőlegezett.

A *parnasszista* költészet személytelensége felől értelmezte újra a vallomásos megnyilatkozást: „nem minden egyéni, ami személyes. A kitarulkozás se mindig őszinteség. Egy rejtekező, szemérmes lírikus, aki meg akarja kerülni a közvetlen vallomást, sokszor többet árul el magáról, mint aki mellét döngetve henge: »Ilyen vagyok.« A közvetlenség bűvös feszítőerőt teremt.” (*Lionello Fiumi*, Nyugat, 1930., *Szabadkikötő*, 65.) E jelenség kapcsán később Derrida „rupture”-ről, szakító erőről beszél, amely minden tanúságtételként olvasható írást megfoszt a személyes megnyilatkozás eredeti környezetétől, s ezáltal a szöveg végtelen számú új kontextusba léphet. Kosztolányi a nyelvi megalkotottság feltétlen elsőbbségét hangoztatja a közvetlen önfeltárlkozás romantikus ábrándjával szemben. A „nyelvi megalkotottság” mint szóösszetétel egyébként része Kosztolányi szókincsének. Jellemző, hogy a *Vallomások* nevezetes részletét, a szalag ellopásának történetét öntetszelgő nyelvi megalkotottsága miatt marasztalja el: „Rousseau, amikor bevallja, hogy gyermekkorában lopott, nem közvetlen. Nem közvetlen, mert henge. Fél szeme az olvasóra sandít, hogy élvezze megrökönyödését s a maga émelyítő prédikátorfölénységét, melyet holmi emberboldogító, neveléstani szándékkal igyekszik kihasználni. Az ilyesmi elviselhetetlen.” (*Charles Lamb*, Pesti Hírlap, 1935. március 31., *Szabadkikötő*, 56.) Kosztolányi fenti megfigyelése távoli kapcsolatba hozható Paul de Man retorikai elemzésének az egyik fontos mozzanatával. Emlékezhetünk rá, az ellopott szalag a szerelmi és a birtoklásként felfogott vágy jelölőjeként vándorol a szövegben,

³²³ Bertrand MARCHAL, *Introduction*, 1998. xi. = Stéphane MALLARMÉ *Oeuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, »Bibliothèque de la Pléiade«, 2 tomes, 1998–2003., Daniel OSTER, *L'Individu littéraire*. P.U.F., 1997, 227.

de – többek között – megjeleníti Rousseau kitárulkozás iránti vágyát is. A vallomásként és mentegetőzésként is működő szöveg hangnemében és ékesszólásában elégedettség érzékelhető, az önleplezés élvezete. Az önfeltárás vágyának leleplezése iránti vágy is ott munkál a szövegben. Az alkotó becsvágya a kitárulkozás jelenetének a hatásos megformálásában fontos szerephez jut de Man ironikus magyarázatában. Eszerint Rousseau azért követi el a bűnt, hogy „mindez színpadot nyújtson a számára, melyen közszemlére teheti szégyenét [...] hogy frappáns befejezést szolgáltatson a *Vallomások* második könyvéhez.”³²⁴ E gondolat távoli előzményeként említhető Kosztolányi *Új célok felé* című, 1906-ban megjelent írása, mely szinte a kiáltványok egyértelműségével hirdeti: „Senki sem érez kevesebbet, mint az író.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 270.) „Mindenben csak írástárgyat látunk.” (*Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11., *Nyelv és lélek*, 271.) Kosztolányi a nyelvet nem engedelmes eszköznek, de társalkotónak tekintette, melynek az egyik lényeges tulajdonsága, hogy időnként ellenszegül.

Kosztolányi pontosan érzékeltette a nyelv önállóságának a fokozatait, amikor a műalkotás keletkezésének a megváltozott feltételeit mérlegelte. Értekező művei azt sugalmazzák, hogy *korlátlan hatalommal sem az alkotó sem a nyelv nem rendelkezik*, ezért egyik sem kerekedhet a másik fölé, hatóerejük csakis viszonylagos lehet: „Ebből a játszmi megalkuvásból, ebből a művészi egyezkedésből alakul ki költészete.” – írja Gyöngyösiről 1935-ben. (*Gyöngyösi István*, Pesti Hírlap, 1935. január 27., *Tükörfolyosó*, 42.) Alapvetően egyenrangú a nyelv és a személyiség szerepe Kosztolányi irodalomértelmezésében: „A költészet veleje, hogy a költő és a nyelv egyenrangú munkatárs, egyenrangú játszótárs: néha az egyik enged, néha a másik, ezen a baráti kötődésen pedig mind a kettő egyaránt nyer.” (*A rím bölcselete*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 27., *Nyelv és lélek*, 471.)

³²⁴ Paul DE MAN, *Mentegetőzések* [Vallomások], = Uő., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus-JATE, 1999, 384.

Számos alkalommal megfogalmazta, hogy a költő „Társszerzője a magyar nyelvnek.” (*Gyöngyösi István*, Pesti Hírlap, 1935. január 27., *Tükörfolyosó*, 42.) Az irodalmi mű a nyelv és az író közös alkotása: „A költő, aki alkot, pillanatról pillanatra a maga céljához képest idomítja a nyelvet, de barátságosan, nem ellenkezve vele, gyakran engedve is neki. Ők voltaképpen társszerzők.” (*Műhely*, Pesti Hírlap, 1931. október 11., *Nyelv és lélek*, 460.) Hofmannsthal kudarcént értékeli ezt az együttműködést. A *Chandos-levél* végkicsengése szerint a személyiség azonossága ideiglenes, és mindig megalkotott, a lényegét érintő dolgok pedig elmondhatatlanok.³²⁵ Ellenben *A költő és a ma* című, ritkábban hivatkozott előadásában Hofmannsthal nem fogalmaz ilyen végletesen, amikor a nyelv „hatalmas titkára” emlékezteti hallgatóit. *Hangszerhez* hasonlítja az élő nyelvet, amelyen a költő játszik: „A nyelv révén történik, hogy a költő rejtekéből egy világot kormányoz, melynek egyes tagjai őt esetleg megtagadhatják, létét esetleg elfelejthetik. S mégis ő az, aki gondolataikat egymáshoz és egymástól széjjel vezérli, aki ura és jártatója képzeletüknek; még önkényességeik, groteszk ugrásaik is az ő jóvoltából vannak.”³²⁶ A nyelv teremtő „fenség és ragyogás”, s még akkor is „bűvös sugarakat szór”,

³²⁵ „die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.” <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> – „az a nyelv, melyen énnekem nemhogy írnom, de csak gondolkoznom is megadatott volna, sem a latin, sem az angol, sem az olasz, sem a spanyol, hanem egy oly nyelv, melynek egyetlen szavát sem ismerem, az a nyelv, melyen néma dolgok [néha – D.I.] szólnak hozzám és amelyen valaha tán a sírban az ismeretlen bíró előtt fogok magamért felelni.” Hugo von HOFMANNSTHAL, (*Chandos*) *Levél* (1902) = Uő., *A költő és a ma – Levél*, (Két tanulmány), ford. LÁNYI Viktor, Athenaeum R-T. Kiadása, é. n. (Modern Könyvtár), 48.

³²⁶ HOFMANNSTHAL, *i. m.*, 15. – Vermöge der Sprache ist es, daß der Dichter aus dem Verborgenen eine Welt regiert, deren einzelne Glieder ihn verleugnen mögen, seine Existenz mögen vergessen haben. Und doch ist er es, der ihre Gedanken zueinander und auseinander führt, ihre Phantasie beherrscht und gängelt; ja noch ihre Willkürlichkeiten, ihre grotesken Sprünge leben von seinen Gnaden. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/natur-und-erkenntnis-971/15>

ha használója akarata ellenére „széttört ritmusokat”, szóköteket termel.³²⁷ Kosztolányinál e gondolat kiegészítő párja szerint *a költő hagyja magára a nyelvet*, ezért kerekedhet a beszélő fölé. Az irányítatlan nyelv működésének köszönhetően azonban ekkor nem széthangzás, hanem megvilágosodást hozó összecsengés következik be: „a költő – írja Kosztolányi – egy érzésbe, gondolatba belefeledkezve – a nagy művészi cél felé feszülve – magára hagyja a nyelvet, hogy helyette érezzen, gondolkozzék, s akkor a betűk véletlenjéből – szinte jutalmul erőfeszítéséért – hirtelen valami meglepő és fényes támad, valami tündéri illanása-villanása a szavaknak, akár a kéneső, amelyet az aranycsinálók is úgy fedeztek föl, hogy az egyedül való, annyira sóvárgott aranyat keresték. Ez a szóvarázs: a költészet.” (Nadányi Zoltán, Új Idők, 1932. január 10., *Tükörfolyosó*, 608.)

Francis Baconnak két év hallgatás után írt levelére válaszolva Chandos számára kérdéses a visszaemlékező és a felidézett én azonossága: „azt sem tudom, az vagyok-e még, akinek az ön nagybecsű levele szól.”³²⁸ Az irodalomtól történt végleges visszavonulásának legfőbb indítékát azzal magyarázza, hogy „idegenül szól hozzá”, amit írt.³²⁹ E két meghatározó idegenség-tapasztalat összekapcsolódik Kosztolányi számos művében, jelesül a korainak számító *Négy fal között*, s a *Mágia* című köteteiben. Az utóbbi *Arcom a tükörben* című versében így jelenik meg a kettős idegenség tapasztalata:

„Tükör visszfénye voltál, álmok árnya,

...

Mindenkinek örökre idegen,

³²⁷ Freilich, er erniedrigt sie wieder, er nimmt ihr soviel von ihrer Hoheit, ihrem Glanz, ihrem Leben, als er kann; aber er kann sie niemals so sehr erniedrigen, daß nicht die zerbrochenen Rhythmen, die Wortverbindungen, die seiner Feder, ihm zu Trotz, zur Verfügung stehen, die Bilder, die in seinem Geschreibe freilich das Pranger stehen lernen, noch da und dort in eine ganz junge, eine ganz rohe Seele wie Zaubersstrahlen fallen könnten. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/natur-und-erkenntnis-971/15>

³²⁸ HOFMANNSTHAL, i. m., 34.

³²⁹ *Uo.*, 35.

még rám is ismeretlenül meredsz most,
bámullak hidegen.”

Az én így szól erről az előbbi kötetben:

„borzadva, félve hallom hangomat,
a néma légbe száll. S oly idegen.

.....

A többi rám ismer belőle mind –
csak én nem értem, mit jelent e hang.”

Hogyan határozza meg az értekező a szimbolizmust? Kosztolányi érzékelés és kifejezésmódot ért rajta: „A szimbolista művész hajlandó az életben, minden cselekedetünkben és szavunkban többet látni, mint mások. Minden valamit jelent. Nemcsak magát, de ezen kívül mást is. [...] A szimbolista érzi azt a kapcsot, amely minden ismeretes dolgot összefűz a nagy egésszel. A szimbolista titkolódzó.” (*Az új irodalom, Egy húszperces előadás*, Temesvári Hírlap, 1913. március 23., *Nyelv és lélek*, 278.)

A szimbolistákhoz hasonlóan Kosztolányit is foglalkoztatta a magányos tudat kérdése, a természeti világ egységétől elszakított szubjektum kielégítetlen vágya a teljesség iránt. A részlegesség, s töredezettség meghatározó élményének kihívására azonban nem válaszolt a költészet szerepének mértéktelen felmagasztalásával. Távolságot tartott az ige hirdetés minden formájától, ezért nem szegődött azoknak a táborába, akik a szimbolista költészettől remélték a világ elveszett egységének, és teljességének a visszanyerését. Kosztolányi nem azt hangsúlyozza, hogy a költészet a szimbolista nyelvhasználat segítségével a már létező dolgok felbomlott egységét állítja helyre, hanem a még nem ismertet kísérti meg: „mégis csak egy nagy, ismeretlen úrnak vendége voltam.”

A *Hajnali részegség* példaként szolgálhat az értekező szimbolizmus értelmezésének és költői gyakorlatának szembesítésére. A vers

hétköznapi látványából kibomló látomás a megvilágosodás pillanatát örökíti meg. Az életkép a természetfölötti sejtelmével telítődik, ámulatba ejtve az epifániára emlékeztető esemény átélőjét. A vers jelentése más költői szövegek kölcsönhatásában bontakozik ki.³³⁰ Metaforahasználata kétféle hagyományhoz viszonyul: a romantikához, amelyben a kép létrehozza a szellemi és az érzéki transzcendens egységét, illetve a korai szimbolizmushoz, amely ígérete szerint helyreállítja szó és dolog hiánytalan egységét. A költészet mindkét esztétikai ideológia szerint a transzcendens vigasz hordozója. Kosztolányi képalkotása és reflektált költői nyelvhasználata fékezi ennek az eszménynek a tiszta megvalósulását. Az érzéki észlelés bizonyossága, szó és dolog tökéletes egysége *mintha* megvalósulna a *Hajnali részegség* képalkotásában. Az „azúr” a kék éggel, tehát önmagával azonos, és semmi más. Az „azúr” szó azonban hang, szín és kép egységének pusztán a látszatát kínálja, mivel a „tulajdon értelemmel bíró”, „kék égbolt” jelentésű szóba foglalt másik szó „az ismeretlen úr” alakzatában halasztódó különbséget keletkeztet. Az ismétlődés fellazítja az azonosságot, s felerősíti jel és jelölt szétválását, amelynek az egysítésére a szimbólum elvileg hivatott. A poétikai megnyilatkozás jelentése nem ragadható meg egyértelműen a szimbolista nyelvhasználatban, az „agrammatikalitásnak” nevezett nyelvi jelenségek nem hagyhatók figyelmen kívül.³³¹ A *Hajnali részegség* befogadástörténete az „azúrnak”- „Úrnak” paronomázia jelentésvezérelt megközelítésének tanulságos eseteit kínálja ebből a szempontból, akár a végtelenbe

³³⁰ VÖ.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Hajnali részegség jelentésrétegei = Hajnali részegség: A tizenhét legszebb magyar vers*, 6., szerk. Fűzfá Balázs, Savaria University Press, 2010, 133–153.

³³¹ Kulcsár Szabó Ernő kiinduló kérdése a *Hajnali részegség* értelmezési lehetőségeit mérlegelve arra irányul, „vajon milyen része van – van-e egyáltalán – a transzcendens elemnek a vers ódai emelkedettségű hangolásában, ünnepélyes összhatásának alakításában.” Esztétikai megközelítésének végkövetkeztetése szerint a „túlvilági kék” elérhetetlen az érzékek számára, de nem a természetfeletti, hanem a természetivel azonosítható, a beláthatatlan natúrának a kultúra prefigurációitól mentes dimenziójával. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Boldogan és megtörötten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában*, Alföld, 67, 2016/8, 48–69.

tűnő természet (natúra) nem látható tartományával, akár a természet-fölötti transzcendens képzetével, a hitben való részesülés metonímiájával igyekszik az olvasat megszilárdítani *az égi látvány hangzó értelmét*. Kockázatos általában szimbolista versről azt állítani, hogy bizonyos jelentésnek nyoma sincs a szövegben, történeti-poétikai szempontból pedig kiváltképp nehezen alapozható meg efféle álláspont.³³² A zenei sejtelem keletkezése Kosztolányi versében strukturális hasonlóságot mutat Jean-Luc Nancy *tiszta rezonancia* fogalmával, amely nem csupán feltétele a jelentés létesülésének, de a megragadhatón túli értelem kezdete, és megnyílása. Innen nézve a szubjektum úgy képzelhető el, mint a testben az a rész, amely a túlvilági jelentés hallgatásával – vagy annak visszhangjával – hallgat vagy rezeg.³³³ A nyelvművészet – Nancy kifejezéséhez folyamodva – olyan „rezonáns jelentést” terem, amelynek az értelmét a jelentés és a hang közös terében feltételezzük.

A költői kép szó szerinti, fenomenológiai intuíción alapuló jelentése – a kortárs értelmezők szerint – nem elvárás a szimbolizmus költészettanában.³³⁴ Édouard Schuré, *A nagy beavatottak* című esszéje a szimbolizmust a transzcendens iránti érdeklődés felerősödésével hozza összefüggésbe: „a költészetben, a zenében és az irodalomban szinte öntudatlanul söpör végig az ezoterikus gondolkodás szele.

³³² Mintha Kant tételezése kelne életre, vagyis létezne tiszta szemlélet, amelyben a pusztá – de Man által materialisnak nevezett – látást nem előzi meg az elme munkája, a megjelenőhöz kapcsolódó megannyi képzet, melynek az egyik forrása éppenséggel az esztétikai ítélet.

³³³ „– Écoute ! Qu'est-ce qui résonne ?

– C'est un corps sonore.

– Mais lequel ? Une corde, un cuivre, ou bien mon propre corps?

– Écoute : c'est une peau tendue sur une chambre d'écho, et qu'un autre frappe ou pince, te faisant résonner, selon ton timbre et à son rythme.” Jean-Luc NANCY, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002.

³³⁴ Nietzsche óta tudjuk, mennyire kockázatos az érzékek bizonyosságra hagyatkozni, hiszen – hogy csak egyetlen példára hivatkozzam – Arthur Rimbaud a tenger vízfelületének tükröződését *zöld azúrnak* nevezi: „Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,/ Dévorant les azurs verts;” – „Azóta egyre fürdök a roppant tengerek/ költészetében, melyre csillag csorog és béke/ s nyelem e zöld azúrt”

Az emberi lélek [...] soha nem vágyott hevesebben a láthatatlan túlvilág után, noha nem hitt benne igazán.”³³⁵ „szemünk átfogja az égboltozatot és megpihen a *nyugodt kékség* (kiemelés tőlem, D. I.) látványában.”³³⁶ A szimbolizmus kortárs francia értelmezőinek távlatából az „azúr” az érzéki és az érzékfölötti közös tartománya, akárcsak Mallarmé költészetében – fűzhetnénk hozzá. Rónay György fordításában olvasva a *L’azur* című verset, nem érzékelhető az örök (l’*éternel*) és az örökkévaló (l’*Éternel*) közötti áthallás, mivel a magyar változatban – „Az állandó Azúr derűs ironiája” – egyszerűen eltűnik. A francia szövegben a végtelen örök ég, a „kék angelusz” (*bleus angelus*) érzékfeletti jelöltre utal. A l’azur előfordulásait tekintve Mallarmé más versei is kiaknázzák az érzéki és az érzékfeletti összjátékában rejlő többértelműséget.³³⁷ Hivatkozni lehetne arra, hogy Kosztolányi fordítása is ezt a kettősséget írja be Verlaine: *Költészettan* című versének magyar változatába: „Fuis du plus loin la Pointe assassine,/ L’Esprit cruel et le Rire impur,/ Qui font pleurer les yeux de l’Azur,/ Et tout cet ail de basse cuisine !” – „A gyilkos Csattanó gaz úr,/ baj lenne ha versedbe hagynád,/ az ötletet, e durva hagymát,/ melytől könnyez a szent Azúr.” Kosztolányi látja el a nagybetűvel írt „Azúrt” a „szent” jelzővel, mely szó a francia szövegben nem található. Az azúr szakrális értelme jelen van tehát Kosztolányi költői emlékezetében, hiszen „a szent Azúr” szó szerkezet tulajdon teremtménye.³³⁸

³³⁵ Édouard SCHURÉ, *A nagy beavatottak* = MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó: *Nyelv, költészet, titok: Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 21.

³³⁶ *Uo.*, 29.

³³⁷ Vö.: *La solitude bleue/ Par qui coule en blancheur sibylline la femme/ Pour des lèvres que l’air du vierge azur affame? (Don du poème)*; „Et la bouche, fiévreuse et d’azur bleu vorace”; *Renouveau*.

³³⁸ A *L’Azur* záró sorának hangzásához képest új elem a magyar változatban, hogy a határozott névelő az azúrral együtt megszólaltatva kétszer hangzik fel, ismétlődő alakzatban. A két rövid szótag kétféle nyomatékkal szólaltatható meg. Lehet az első szótag hangsúlyos, s ezáltal a határozott névelő deiktikus, rámutató helyzetbe kerül. Amennyiben úgy tagoljuk a szerkezetet ritmikailag, mint az anapesztust, tehát két, kevésbé nyomatékos, egymást követő rövid szótagot összeolvasva kiemeljük a harmadik,

A szimbolistákat foglalkoztatta a színes hallás kérdése: „A szavak [...] nem pusztán bizonyos előzetesen kialakított, fogalmi természetű gondolatok képi formában való megjelenítései, hanem ezzel egyidejűleg a gondolatoknak megfelelő vokális hangzások hordozói is.”³³⁹ René Ghil, *A nyelvi hangszerelés* című esszéje foglalja össze a költészet hangszínét. Vajon az „azúr” szó hangjai e rendszerezés alapján milyen színérzeteket keltenek? Az *a* és az *u* a cinóbervörös illetve a barna, vörösbe hajló szín hordozója. A hozzájuk kapcsolódó *r* és *z* az öröm és a harmónia kifejezői. Az azúrkék színt ellenben az *í* hangzás jelenítheti meg. Ghil hangszerelése összefoglalja a korban ismert rendszerezéseket, s nem igazolja a szószerintiségben gyökerező értelmezés történeti-poétikai magalapozottságát. A költői mű beszélő hangokon érzékeli és érti meg a világot, s eszerint az azúr szó hangzásának nem feleltethető meg a kék szín. A paranomázia olvasásában nyilvánvalóan megszüntethetetlen a különbség kép és hang között, s ez is kérdésessé teszi az azúr szó érzéki bizonyosságát.

A szimbolizmus kortárs értelmezőinek történeti-poétikai látóhatárán a szavak képi megjelenítő ereje egyenrangú a zenei hangzással. E jól ismert tételt visszahangozzák Kosztolányi értekező művei: „a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rimből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt. Ez a vers mintája a nemes, szimbolikus költészetnek, mely egyszerű eszközzel kelti a legbonyolultabb hatást, és nem kész kifejezett valamit ad, csak vázlatot, melynek vonalait meg kell hosszabbítani, hangot,

hosszú, nyomatékos szótagot, akkor értelmi azonosítást hajtunk végre: azaz úr! azaz úr! azaz úr!

³³⁹ René GHIL, *A nyelvi hangszerelés* = MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó, *Nyelv, költészet, titok, i. m.*, 90.

melyet a visszhang teljesít ki.” (*Tanulmány egy versről*, *Nyugat*, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 413.)³⁴⁰

Kosztolányi fordítóként minden valószínűség szerint érzekelte Mallarmé nyelvhasználatának rendkívüli összetettségét, ezért hagyott fel szimbolista verseinek az átültetésére tett kísérleteivel. Mallarmé költészettana azonban, amelyről már a francia költő életében roppant kiterjedt irodalom állt rendelkezésre, átítatja Kosztolányi értekező műveit. Nemegyszer hangot ad annak, hogy a költő számára az érzéki valóság feltétlen elfogadásánál fontosabb az igazság keresése.³⁴¹ Nem talált magasrendű élvezetet a valóság utánzásában. Maupassant egyik frissen, először kiadott, 1887-ben keletkezett leveléből azt a részletet idézi, mely erre a hiányérzetre ad magyarázatot: „nem hiszem, hogy a természetesség, a valóság, az élet *conditio sine qua non*ja egy irodalmi munkának.” (*Guy de Maupassant*, *Nyugat*, 1924. február 1., *Szabadkikötő*, 196.) Téodor de Wyzewa, Mallarmé értő kortárs olvasója így fogalmaz 1886-ban: „Elfogadta a valóságos világot, de csak, mint a fikció valóságát. A természet sokszínű látványa, a felhők gyorsan változó mozgása, a forrongó emberi társadalmak – mind a Lélek látomásai; valóságosak, de nem valóságos-e minden látomás; lelkünk a képzelt dolgok kimeríthetetlen tárháza, s ezek annál is értékesebbek, minthogy saját teremtményeink. Az alkotás áradó öröme, a nyomasztó érdektől megszabaduló költő gyönyörűsége, az álmait tisztán látó szem határtalan büszkesége; ezek a mallarméi versek nagy témái.”³⁴² Kosztolányi idekapcsolódó gondolatai szerint „a külső valóság csak a nyersanyag. A belső valóság a formáló erő.” (*Műhely*, *Pesti Hírlap*, 1931. október 11., *Nyelv és lélek*, 460.) „A költészet veleje az,

³⁴⁰ Szitár Katalin elsősorban Kosztolányi elbeszélő szövegeiben vizsgálta az „értelmealképzés” poétikai megvalósulásait, s teljes joggal utalt arra, hogy Kosztolányi nyelvfelfogásában mennyire fontos a szó hangalakjának, a jelentőnek az elsődlegessége a jelentettel szemben. SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, Bp., ELTE, 2000, 247.

³⁴¹ Téodor de WYZEWA, *Mallarmé* (1886) = MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó, *Nyelv, költészet, titok*, i. m., 194–195.

³⁴² Uo.

hogy érzékletes és érzéki. Szépsége olyan valóság, mint egy hibátlan test vagy egy gyönyörű rózsza valósága, melyet több érzékünkkel észlelünk. Elemzéssel nyilván nem juthatunk sokra és mélyre.” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 481.) „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája.” (*Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 1934. június 17., *Nyelv és lélek*, 484.) A nyelvi megalkotottság tökéletessége magával ragadó örömet vált ki az olvasóból. A szimbolista vers hatásának a titka, előtér és háttér kölcsönhatása, a távlatváltás, kihagyás és kiemelés viszonya, a sűrítés erőteljesen foglalkoztatta az irodalomértelmezőt, s ezzel kapcsolatban vizsgálta az érzéki benyomás átadásának a lehetőségeit: „A kontár mindent kifejez, amit érez és gondol, s odadobja nekünk valamennyi szavát. A művész sejtet, s szókinccse gazdagságából éppen csak jelképpül szerepeltet valamit. Ennél fogva az olvasó tevékenyalkotó munkatársává válik.” (*A kiolvashatatlan vers*, Pesti Hírlap, 1935. március 28., *Nyelv és lélek*, 490.) Maurice Barrès hasonló kérdéseket mérlegel Mallarmé költői nyelvhasználatát elemezve *Érzékelés az irodalomban* (*La sensation en littérature*) című esszéjében: „Szókinccse egyszerű, mondatainak minden eleme világos, s az egész mégis gyakran érthetetlen [...] kiválaszt egy ritka, de találó hasonlatot, hogy aztán mindent elhagyjon és csak magát a hasonlatot őrizze meg, melyből kiindulva, minden magyarázat nélkül, újabb meglepő analógiákat állítson föl. S végül, hogy az egészet szorosabbra fogja, eltávolítja az értelmi összefüggéseket, és ezáltal nem gondolatról gondolatra, hanem érzésről érzésre halad. Ez az igazi szenzualista művészet, mely azonban Mallarménál mindig átgondolt, mindig tudatos, s az értelem munkája sohasem hiányzik belőle.”³⁴³

A titokkal kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy Kosztolányi használja az alkímia fogalmát, de nem a Mallarmé-adta értelemben,

³⁴³ Maurice BARRÈS, *Az érzéki benyomás az irodalomban* = MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó, *Nyelv, költészet, titok*, i. m., 217.

mely szerint az alkimista képes megfeleltetni egymással távoli, a köz-napi tudat számára össze nem illő dolgokat, s érzékeli a kapcsolatot a párhuzamos világok között. Az efféle analogikus gondolkodásmód nyelvi jelenség is, amennyiben a környező hétköznapi világban zajló események, fizikai kölcsönhatások titkos jelrendszeren alapuló nyelvi érintkezésként is megvalósulnak: a szervetlen anyagok is párbeszédet folytatnak egymással. Kosztolányi alkímián önkéntelenül bekövetkező nyelvi eseményt ért: „E kötet írója szenvedélyes alkimistája azoknak az összhangzásoknak, melyek csak játék közben, szándéktalanul jelentkeznek” (*Nadányi Zoltán*, Új Idők, 1932. január 10., *Tükörfolyosó*, 608.) A szimbolisták esztétikai ideológiája szerint a hangok, a színek, a formák kapcsolatai az egyetemes analógia forrásából táplálkoznak.

Áthallás mindazonáltal érzékelhető a *jelentésteremtő nyelv* működésének a fenti leírása és a Mallarmé-i *alkímia* között. Ez utóbbi a költészetre vonatkoztatva a nyelv megtisztítását is jelenti a rárakódott szennyeződésektől, amely végeredményben az arany kinyerésének a folyamatára emlékeztet. A szó, anyagi tulajdonságait megőrizve így válhat az abszolút üzenet hordozójává. Kosztolányi gyümölcsözőnek tartotta a hangos olvasást, mert képes előhívni az anagrammatikus alakzatokat a szövegből, s ezáltal fokozza többértelműségét. Mindazonáltal nem szegődött a hermetizmus hívei közé, akik bizonyos szimbolista versek alkimista olvasatának jogosságát tételezve egységes és egyértelmű jelentést tulajdonítanak a szövegeknek. A szerzői szándék helyreállítását célul kitűző értelmezés a szimbolista költői nyelvet másodlagos jelrendszerre fokozza le, a szövegbe zárt hermetikus jelentés közvetítésének eszközévé. Kosztolányitól távol állt az alkotói szándék vizsgálata s a titokfejtésre emlékeztető olvasás, melynek célja a tudatosan elrejtett jelentés feltárása.³⁴⁴

³⁴⁴ Mallarmé két hermetikus korszakának magyar versértelmezője így fogalmazza meg célkitűzését hiánypótló munkájában: „azt próbálom meg bebizonyítani, hogy számos szimbólumuk eredetileg is, a költő részéről szándékoltan használt és evidens alkimista jelkép, amely nem minden szempontból hagyja nyitva az értelmezés lehetőségeit.”

Nem hallgatható azonban el, hogy Mallarmé egyik levelében, az ismétlődő mormolás kabbalisztikus élményéről írva, hasonló tapasztalatról számol be, mint Kosztolányi, aki megfigyelte, hogy a jelenítés egy idő után elillan, leválik a hosszan ismételt szóról. A hangzás üressé, értelem nélkülivé lesz. Kosztolányi a titokfejtéssel szemben az egyéni képzeletet, s az egyedülálló alkotás nyelvi játékát helyezi elemzéseinek a középpontjába, s ezáltal fenntartja a szimbolista versek irodalmi olvasásának a lehetőségét. Szövegértelmezéseiben, például a *Szeptember végén* szoros olvasatában érzékelhető Kant elgondolásának az elsajátítása, mely szerint a szimbólum érzéki szemléletnek meg nem feleltethető fogalom közvetett nyelvi ábrázolása analógia alapján, tehát „a szemlélet tárgyról alkotott reflexió átvitele egy egészen más fogalomra.”³⁴⁵ A vers jelképeinek körkörös értelmezésében, jelesül az *Elhull a virág, eliramlik az élet* sor aprólékos vizsgálatában, mondhatni nyomokban jelen van az a kettősség, amelyről az irányzat kapcsán később Paul de Man értekezik. A versben „a képek nem hasonlatosak” – írja Kosztolányi –, s amint létrejön zene és értelem egysége, „úgy tűnik el szemünk előtt.” (*Petőfi Sándor*, Pesti Hírlap, 1934. június 24., *Tükörfolyosó*, 143.)

Kosztolányi kiterjeszti a jelkép fogalmát a regényre. Az életnek a maga hétköznapi közegében – az író szerint – nincs semmi értelme, ezért az eseményeknek sincs jelentése. Ellenben a megalkotott szerkezetű regényben az elbeszélte történetek jelképes értelemmel telítődnek: „Maga az élet a regényben ébred először öntudatra. Itt van kezdet és vég, hová és miért.” (*Földi Mihály*, *Nyugat*, 1920. június, *Tükörfolyosó*, 626.) Kosztolányi nem szokványosan használja a stílus-történeti fogalmakat, és egyszeri szóösszetételeket is alkot. A „tündéri realizmus” saját leleménye, mely időközben Gelléri írásmódjának a védjegyévé vált.

FÖLDES Györgyi, *Textus, szimbólum, allegória: Szimbólumelvű poétika a klasszikus modernségben*, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2012 (Mit Füzetek, 1), 63.

³⁴⁵ Immanuel KANT, *A szépségről mint az erkölcsiség szimbólumáról* = Uő., *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Bp., Akadémiai, 1979, 321.

A szimbolizmus jelentéstörténetének távlatába helyezve Kosztolányi értekező műveit, elmondható, hogy a magyar író kerülte a szimbolizmus szó használatának mind a szűk értelemben vett mozgalomtörténeti, mind pedig a metaforikus költői nyelvvel azonosított tág használatát. Az előbbi szerint Verlaine-t el kellene különítenie Mallarmé tanítványaitól, akik Moréas vezetésével 1885-ben különböztették meg magukat a *décadents*-nek nevezett Verlaine-követőktől. Kosztolányi együtt említi a két költői csoportosulást. Azt a másik szélsőséges nézetet sem képviselte, mely szerint végső soron minden költészet szimbolista.³⁴⁶ Kosztolányi értekezőként nem épített ki rendszert, bár bizonyos művekre – mint a *Dorian Gray arcképe* – visszatérően hivatkozott különböző művészeti kérdések kapcsán.

Tudott dolog, hogy allegória és szimbólum viszonyának az értelmezéstörténete nem pusztán retorikai alakzatokról szól, de a művészetelmélet, s a nyelvbölcselet számos (eldöntetlen) alapkérdését foglalja magában. Hogyan képes a nyelv megjeleníteni az érzékfelettit? A fogalom képszerűen ábrázolható-e? Létrejöhet-e jel és jelentés egy-ége, s amennyiben igen, mi teszi lehetővé azt? A metafizikai háttér vagy az értelmezői munka a biztosítéka a szimbolikus tartalom megragadásának? Hogyan „érzékelhető” a tisztán szellemi? A szimbólum és az allegória összehasonlító értékelésében bekövetkezett fordulatok a kérdés összetettségéből következően nem fedhették le a teljes kutatási területet, s így mindig helyet hagytak újabb válaszadási lehetőségeknek. Minden jel arra utal, hogy Kosztolányi ismerte a meghatározó gondolkodásmódokat, s tudatában volt a retorika mezében megjelenő hermeneutikai kérdések jelentőségének. A téma határai nem rögzítettek, de folyton elmozdulnak, sőt áthelyeződnek értekező szövegeiben.

Kosztolányi irodalomszemlélete több tekintetben változott, s az általa használt némely fogalmak jelentése is csupán időlegesen szilárdult meg, de a korban ez nem számít kivételesnek. A szimbolizmus

³⁴⁶ Vö.: Paul DE MAN, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő., *Olvasás és történelem*, Bp., Osiris, 2002 (Osiris Könyvtár), 99–100.

első hullámának francia képviselőihez viszonyítva Kosztolányi ingadozó szóhasználatát nem látszik kirívóan következetlennek. Baudelaire 1846-ban a romantikát eleven művészeti irányzatnak tekintette, s érzésmódként értelmezte, melynek lényege a boldogság-keresés eszményében, s a kor erkölcsi felfogásának megfelelő szemléletben rejlik.³⁴⁷ Ennél is lényegesebb, hogy ekkor, *Baudelaire a romantikát a modernnel azonosította*: „Aki azt mondja: romantika, az azt mondja: modern művészet, vagyis mélység, szellem, szín, a végtelen utáni vágy – a művészetek minden lehetséges módján.”³⁴⁸ A francia szimbólum-értelmezések sajátja a fogalmi képlékenység, melynek jellemző példája Baudelaire változékony, bizonytalan szóhasználatát metafora, allegória és szimbólum között.³⁴⁹

Kosztolányi irodalomértelmezésében a jelentésteremtő nyelv költészettana bizonyult meghatározónak. Jól érzékelhető ez a nyelvi működés a *Hajnali részség* metaforahasználatában. A vers témája *hajnali történés*, amelynek értelme a beszélő számára fokozatosan világosodik meg, ahogy újraalkotja az eseményt időbeli, szekvenciális folyamatként elmesélve, mintha allegorikus történetről volna szó.³⁵⁰ Az azúr olyan szókép, amely nem ragadható meg fenomenális

³⁴⁷ Charles BAUDELAIRE, *Mi a romantika?* = Uő., *Művészeti kuriózumok*, vál., bev., jegyz. Julien CAIN, ford. CSORBA Géza, Bp., Corvina, 1988 (Művészet és Elmélet), 24–25.

³⁴⁸ Uő., 25.

³⁴⁹ A francia értelmezői hagyomány fogalmi határátlépéseivel szemben a német gondolkodás mindig is igyekezett szigorúan elválasztani s rangsorolni a szimbólumot és az allegóriát, jobbra az utóbbi retorikai alakzat rovására. Ennek az örökségnek a mérlegét megvonva szorgalmazta Walter Benjamin az allegória újraértékelését, két fogalom, a képteknika és a kifejezőmód segítségével. Helytelenítette, hogy az allegóriát pusztán konvencionális képteknikaként fogják fel. Véleménye szerint az allegória is kifejezőmód. Vö.: Walter BENJAMIN, *Allegória és szimbólum* = Uő., *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 130–133.

³⁵⁰ A vers felkínálja az üdvtörténeti magyarázat lehetőségét, de függőben hagyja a kérdést, hogyan kapcsolódik a vendéglét felismerése, s az „ismeretlen Úr” képzet a megjelenés, illetve a feltámadás hajnalhoz köthető eseményéhez. Az evangéliumok szerint Krisztus hajnalban támadt fel (Lk 24,1; Jn 20,1), hívei napkeltekor már csak az üres sírt találták (Mk 16,2). A hívó élet célba érkezéséhez vezető út, „az igazak ösvénye” is olyan „mint a hajnal világossága, mely minél tovább halad, annál világosabb lesz”. (Péld 4:18)

attribútumokkal, mivel ismeretlen, vagy létében igazolhatatlan értelmet tételez, s éppen ez a jelentésteremtő nyelv egyik lényegi funkciója. A szó mintha magától értetődőnek tekintené a megnevezett dolog létezését, de éppen a legkézenfekvőbb jelviszony (azúr=kék ég) bizonyul megragadhatatlanul többértelműnek. Nemcsak az elbeszélt élményre, de az elbeszélés nyelvi tapasztalatára is vonatkoztatható az ámulat lelkiállapota, melyet az érzékfeletti iránti hangoltság készít elő, s alkotás közben áll elő. Maurice Blanchot Mallarmé írás-tapasztalatáról ezt írja: „Ami megigéz, megfoszt bennünket attól a képességünkől, hogy értelmet adjunk, leveti »érzéki« természetét, odahagyja a világot, visszahúzódik a világ mögé, és oda húz minket is, már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenben állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára.” „Ha valaki elragadtatásba esik, azt mondhatjuk róla, hogy semmilyen valóságos tárgyat, valóságos alakot nem érzékel, mert az, amit lát, nem a valóság világához, hanem az elragadtatás meghatározatlan közegébe tartozik. Mondhatnánk abszolút közegébe.”³⁵¹

A jelentésteremtő nyelv költészettanának köszönhetően Kosztolányi – többek között – meghaladta fikció és valóság ellentétes viszonyfogalmainak a szemléleti keretét: „Jelenségeket vesz észre az író, tümenyeket, s ezekből a lenge, pókhálószerű holmikból teremti meg a valóság káprázatát, mely élőbb, mint a valóság, de azért nem valóság.” (*Mit tegyen az író a háborúval szemben?* Nyugat, 1934. december 1., *Nyelv és lélek*, 571.) Realizmuson nem a valóság ábrázolását értette: „Nincs csodább csoda, mint az a realizmus, mely elfelejteti velünk a körülöttünk levő valóságot, és megáhíttatja azt a valóságot, amely a papíron van.” (*Igék*, Pesti Hírlap, 1929. július 14., *Nyelv és lélek*. 364.) Visszatérő gondolata szerint a realista regény *teremtett világának* köszönhetően igézően vonzó, érzékletes és meghitten ismerős.

³⁵¹ Maurice BLANCHOT, *Közelítés az irodalmi térhez: Mallarmé tapasztalata* = ÜÖ., *Az irodalmi tér*, Bp., Kijárat, 2005 (Figura, 1), 18.

A jelentésteremtő nyelv költészettanának képviselője a húszas évektől, az avantgárd irányzatok megsokszorozódásával egyre több nehézségbe ütközik. A szavak művészetének a kortárs irodalom nem kedvez: „Kétségtelen, hogy manapság rossz idők járnak arra a művésztetre, mely elsősorban a szavakra épít.” (*A téli rege új szövegéről, Vita és tanulmány*, Nyugat, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 519.) Kosztolányi értékelése szerint a huszadik század első két évtizedének az irodalmát az impresszionizmus, s a szimbolizmus kiteljesedése határozta meg: „Az a termékeny és tegnap még gerjedő korszak, mely 1904-től 1918-ig zajlott le a magyar líra történetében, egyszerre valami egységet, kerekdedséget, szinte ünnepi lezárttságot kap, mihelyt a mai küszöbről tekintünk rá. Ekkor emelkedett nálunk délszínre az impresszionista és szimbolista líra.” (*Horvát Henrik antológiája, Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*, Nyugat, 1919. április 16., *Nyelv és lélek*. 502.) Kosztolányi nem vádolható ütemkéséssel azért, hogy határozottan leszögezze: a kortárs irodalomban érvényesülő alkotó szellemiséget a szimbolizmus fejezi ki. Egyáltalán nem időbeli ellentmondás ezt állítani a huszadik század második évtizedéből visszatekintve, hiszen erről a korszakról lényegében ugyanezt mondja.³⁵²

Futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus

Köztudomású, hogy pályatársaihoz képest Kosztolányi mennyire megengedő volt a *futurizmussal* szemben. A futurizmus hazai fogadtatásáról szóló tanulmányokban nem esett eddig szó arról, hogy Kosztolányi *változó* irodalomszemléletének a hátterében találhatók érintkezési pontok a futurizmus némely kölcsönzött művészeti eszményével. Ilyennek vélem a megnevezett dolgok és a nyelvi jelek közötti természetes kapcsolat hiedelmét, s ezzel összefüggésben a költészet és a figurális nyelv azonosítását. A futurizmus újabb

³⁵² Jean ROYÈRE, *Szimbolista kiáltvány*, Grand Revue, 1909. augusztus 26.

szakirodalmában Croce Vico-értelmezésének szellemi rokonságával kapcsolatban kerülnek elő az említett tételek.³⁵³ Nincs valójában megkülönböztető jelentősége Kosztolányi futurizmus-értékelését mérlegelve olyan közösnek mutatkozó szellemi forrásoknak, mint a wagneri összművészeti alkotás eszménye, mivel ez utóbbi a legszélesebb körben hatott ebben az időszakban. Mindenesetre Kosztolányit is élénken foglalkoztatta a különböző érzékterületeket érintő tapasztalatok egyidejű kifejezésének lehetősége. Marinetti futurista művészetközi tervezete így szól: „Mozgásba hozzuk az oldott szavakat, melyek áttörvén az irodalom korlátait elindulnak a festészet, a zene, a hangok művészete felé, és csodálatos hidat vernek a szó és a valóságos tárgy közé.”³⁵⁴ Kosztolányi értekező műveiből tucatszám lehetne ehhez hasonló megfogalmazásokat idézni a futurizmussal való találkozása előtti s utáni időszakaiból is. Önmagában az, hogy Kosztolányi nem volt indulatosan elutasító a futurizmussal szemben, mint pályatársainak többsége, nem minősítheti az irányzatról alkotott véleményét, hiszen szinte kivétel nélkül nyitottan, de kételkedve, mértéktartó derűvel közeledett az új művészeti jelenségekhez.

Az első világháború megrendítő tapasztalata fordulatot hoz 1914 után a harcias futurizmus értékelésében. Kosztolányi 1915-ben elhatárolja Kassák költészetét a „háborús” futurizmustól, noha arra a leegyszerűsítő álláspontra sem helyezkedik, hogy a harc iránti rajongás kimerítené e művészeti törekvés lényegét: „Észre kell venni ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti, semmi köze az európai köztudatban élő háborús költészettel, az ósdival és az újjal, a futuristák költészetével. Mert a futuristák, akik azt hirdetik, hogy a háború az emberiség egyetlen higiéniája, úgyszólván testegyenészeti intézete,

³⁵³ Vö.: DÁVID Kinga, *A futurizmus esztétikája*, Helikon, 2010/3. 345.

³⁵⁴ Filippo Tomaso MARINETTI, BRUNO CORRA, ENRICO SETTIMELLI, REMO CHITI, GIACOMO BALLA, ARNALDO GINNA, *La cinematografia futurista*, 1916. szeptember 11. = Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, szerk. Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 1983 (I Meridiani), 141. Lásd DÁVID Kinga, *A futurizmus esztétikája*, i. m., 353.

pár cifra hangulatrongyon kívül semmit sem tudtak mondani a háborúról.” (*Kassák Lajos*, Nyugat, 1915. június 1., *Tükörfolyosó*, 558.) Kassák képalkotását elemezve kiemeli, hogy egyszerre, egyidejűleg tud kifejezni feltoluló érzéseket, látomásai egymásra torlódnak, akárcsak az expresszionista költeményekben. Általában elmondható, hogy az avantgárdnak tekinthető poétikai gyakorlatok bizonyos elemeit méltányolta, mint amilyen a költői én elszemélytelenedése, feloldódása vagy a szavak jelentésének felszabadítása s a képtöredékek egyidejű megjelenítése, hiszen ezekkel a megoldásokkal maga is kísérletezett, talán elég az *Októberi táj* színesztéziáira emlékeztetnem. Félreértés ne essék: távolról sem kívánom a *klasszikus modern* korszakalakzat alá rendelni az *avantgárdot*,³⁵⁵ Bori Imre *képletét* mintegy *megfordítva*. Azt sem állítom, az egykorú konzervatív ideológiakritika nyomdokaiba lépve, hogy a modernség s az avantgárd felforgató művészi törekvése egy töről fakad.³⁵⁶ Annyit azonban megkockáztatnék, hogy Kosztolányitól sem volt idegen az a gondolat, mely szerint bizonyos poétikai jellegzetességek alapján a hazai *avantgárd* és a *klasszikus modern* irodalom nem válik el élesen egymástól. Ettől eltérő álláspontot képviselt Babits, amikor úgy vélte, a Nyugat már véghezvitte nagy műgonddal azt, amire kezdetlegesen vállalkozik az avantgárd. Az avantgárd mozgalmak világnézetét ellenben szűkséggéppen Kosztolányi is elutasította, hiszen nem hitt a haladásban, annak egyetlen formájában sem: „A haladás – művészetben és egyebütt – visszatérő hullámvonalban történik, a legnagyobb zsarnokság és a legnagyobb szabadság között. Előbb építünk, aztán, amikor égbe emeltük palotáinkat, s fölraktuk rá az oromdíszeket is, lebontjuk őket, újra kezdünk építeni, szépíteni és ékesíteni. Ez a törvény. Tehát

³⁵⁵ A képzőművészetből eredő „avantgárd” megnevezés, stílustörténeti gyűjtőfogalom, amely irodalmi jelenségekre alkalmazva általában leegyszerűsíti, s a valóságosnál egységesebbnek mutatja fel a széttartó poétikai törekvéseket.

³⁵⁶ Vö. SZALAY László, *Kassák Lajos: Eposz Wagner maszkjában*, Magyar Kultúra, 1915, I, 378.

a haladás mindig viszonylagos, időhöz kötött.” (*Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*, Pesti Hírlap, 1934. március 11., *Nyelv és lélek*, 478.)

Jellemző, hogy Kosztolányi a *Le Figaro* 1909. február 20-i számában megjelent *Futurista kiáltvány* harmadik pontjának második mondatát választja olaszul jeligeeként *Futurismo* címmel megjelent első cikkéhez: „Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést, a halálugrást, a pofont és az ökölcsapást magasztaljuk.” Kosztolányi kihagyja az idézett szakasz első mondatát, mely így hangzik: „Az irodalom mindmáig a megfontolt mozdulatlanságot, a révületet és az álmodozó magasztalta.” Ez a sor ugyanakkor visszaköszön az ismertetés bevezetőjében, ahol a magyar irodalom élharcosait révült, puhány, álmodozó alakokként festi le: „Elnéztem az arcukat és a kezüket és fáradt gesztusukat, amelyek bágyadtan kísérték szavaikat, és mosolyogva gondoltam el, hogy ezek a mai forradalmárok.” (*Futurismo*, A hét, 1909. július 11., *Szabadkikötő*, 412.) Kosztolányi a századvég tárgyatlan bánatát, ernyedti, dekadens hangulatát ragadja meg az ismert közhelelyek, sztereotípiák halmozásával. Túlzásokba esve irodalmi torzképet rajzol a művészeti megújulás képviselőiről, akik kivétel nélkül közönyös, hitetlen, fáradt, akarategyenge, életunt alakok. Kosztolányi ezzel az ironikus ellenpontozással talán azt sejteti, hogy a társadalmi forradalom és a művészet megújítása alapvetően különbözik egymástól.

Kassák expresszionizmusának s a futurizmusnak a nagyvonalú értékelése elsődlegesen azzal magyarázható, hogy Kosztolányi a *nyelvhasználat felforgatására* irányuló törekvést bizonyos mértékben *méltányolni tudta* saját nyelvszemlélete felől, mely szerint az ember s a nyelv nem ésszerű: „az élet nem ésszerű folyamat. Kis részleteiben, felületesen szemlélve talán az, de mély mivoltában, kellő távlatból ésszerűtlen. [...] Ennek az ésszerűtlen életnek egyenértékű kifejezője az ésszerűtlen vers, az a beszéd, mely legméltóbb az emberhez.” (*Új idők*, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.) A költészetben a szóvarázs, a formateremtés számít, s nem az értelem. Ezért figyelte érdeklődéssel a szavak jelentésének szabad használatával kísérletező futurizmust és expresszionizmust. Egyiket sem tekintette a modernség kizáró ellentétének, mivel

a szimbolizmusához hasonlóan mindkét irányzat a költői nyelv megújításával kísérletezett. Kosztolányi az impresszionista pontfestészethez hasonlítja Kassák szimultán költői kifejezőmódját, több tárgy egyidejű megjelenítését: „Egyszerre sok érzésgondolat rohan meg bennünket, és ezeket egyszerre kell kifejeznünk, egy markolással. Úgy, ahogy néhány új festő egyszerre ábrázolja, amit lát, néha egymásra kenve a két képet.” (*Kassák Lajos*, Nyugat, 1915. jún.1., *Tükörfolyosó*, 558.)

Babitscsal ellentétben Kosztolányi az értelmesség követelményének nevében *nem utasítja el* az olasz futurizmust vagy Kassák expreszszionizmusát. A szimbolizmusról szóló írásai visszhangozzák a közismert tételt, mely szerint a jelkép tulajdon értelme megfoghatatlan, a vershangzás legfeljebb sejtet, sugalmaz bizonytalan, „rebbenékeny” jelentéseket. Jóllehet, Babits is érzékeli ezen a ponton az avantgárd és a szimbolizmus kapcsolatát, de a nyelv felforgatását más előjellel értékeli. Babits szerint a futurizmus nálunk nem számít modern törekvésnek. A magyar irodalom ugyanis már túljutott az értelmetlen versnyelvi kísérletezés korszakán. Sejthető, hogy ez utóbbin Ady szimbolizmusát érti, ugyanis a futurizmus hazai híveit az *Új versek* költőjének epigonjai között vélelmezi: „Nálunk már csak harmadrangú Adyutánzó ragaszkodik okvetlen az értelmetlenséghez s vidéki írók akarnak mindenáron perverzek lenni mint a gimnazista ha tiltott gyümölcsről álmodik.”³⁵⁷ Kosztolányi méltányolja *a szóhasználat felszabadítására* irányuló avantgárd kísérleteket, melyek célja a mesterkelt, szecessziós versnyelv megtisztítása a ráarakódott, másodlagos jelentésektől, ugyanakkor ennél összetettebben látja régi és új szó viszonyát. „A szó értéke mindenekelőtt a helyzetétől függ, s annál nagyobb művész valaki, minél inkább újat tud varázsolni a régiből.” (*Öreg szavak*, Nyugat, 1909. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 13.) Az avantgárd a jövőre függesztette tekintetét. Kosztolányi időszemlélete ehhez képest jóval bonyolultabb: „A nyelv élete talán leginkább hasonlít a miénkhez, melyet megrögzíteni lehetetlenség, hisz múlt és jövő

³⁵⁷ BABITS Mihály, *Futurizmus*, Nyugat, 1910, 7., Figyelő.

között örökös mozgásban halad előre, s stabilitása legfőljebb ahhoz a repülő nyílveendőéhez mérhető, melyet a fényképész rögzít meg egy ügyes pillanati felvételen.” (*Öreg szavak*, Nyugat, 1909. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 14.) Nyelv és emlékezet szoros kölcsönhatásának a feltételezése nincs összhangban a futurizmus szélsőséges nyelvújításával. „Egy nyelv szellemével nem lehet vitatkozni.” – írja Kosztolányi. (*Udvariasság*, Pesti Hírlap, 1933. január 1., *Nyelv és lélek*, 163.)

A futurizmus feledésre fogná a nyelvet a szabad szavak használatával. Kosztolányi ezzel szemben azt vallja, hogy „az irodalmi nyelvnek [...] van öntudata és emlékezete is. Éppen arra valók az írók, hogy a nyelvnek ezt az emlékezetét eddzék, távlatát kiterjesszék a múltra s a jövőre is.” (*Nyelvművelés*, Nyugat, 1933. május 1., *Nyelv és lélek*, 180.) A nyelv emlékezete határt szab a jelrendszer önkényes felforgatásának, s e szabály hatálya alól a teremtő újítás sem vonhatja ki magát. Kosztolányi futurizmusról szóló második írásának egyik találó okfejtése szerint a lenyűgöző múlt ellen lázadtak fel Marinettiék. Itáliában minden emlék: „a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb téglá is [...] Ez nem is otthon, de börtön.” (*Futurismo*, *A hét*, 1909. július 11., *Szabadkikötő*, 416.) A magyar költő megállapításával cseng össze a vele egy évben született, 1974-ben elhunyt Aldo Palazzeschi verse: „A futurizmus csakis Itáliában születhetett meg, e véglegesen és kizárólag a múlt felé fordult országban, ahol csak a múlt időszakú”³⁵⁸

Kosztolányi álláspontja idővel változott az avantgárd körébe tartozó törekvéseket illetően is. Tanulságos ebből a szempontból a Jules Romain-el 1927-ben készített interjú:

„–A hét unamista még együtt van?

–Lélekben.

–Mit tart működésük lényegének?

³⁵⁸ SZKÁROSI Endre, *Elmúlt-e a futurizmus? Az irányzat recepciójának problémái*, Helikon, 2010/3, 309.

–Talán azt, hogy leromboltuk a régi, regényes pátoszt, s újat alkottunk, az egyszerűség pátoszát.

–Áll még a »költők iskolája«, melyet ön alapított?

–Csak két évig tartottuk fön. Miután a tanítás által tisztáztuk a versről való elméletünket, abbahagytuk. Célunk nem az volt, hogy költőfiókákat neveljünk.

„–Mit csinálnak a dadaisták, szürrealisták?

–Mi már túl vagyunk a kísérletezéseken, a divatokon. Ezeket az irányokat a háborús csömör szülte, egy meddő művészi bolsevizmus. Az író, akinek oly kevés a belső mondanivalója, hogy unja az anyagot, a formát, nem író.” (*Jules Romains*, Pesti Hírlap, 1927. március 27., *Szabadkikötő*, 343.)

Kosztolányi nem fűz kommentárt a francia író történeti okfejtéséhez, amely kérészéletűnek minősíti az avantgárd irányzatok jelentőségét. Ennek az egyik oka formai: a műfajtól idegen a kérdező saját véleményének a határozott kifejtése. A másik, s lényegesebb talán az, hogy hihetőleg a fenti magyarázat nem állt Kosztolányitól sem távol, legalábbis ekkor.

Futurizmus-értékelésének a változására példaként említhető Lionello Fiumiról szóló írása 1930-ból. Kosztolányi a futuristák gépiesen hirdetett jelszavain élcelődik. Véleménye szerint a szabálynélküliség, a lázadás s a folyamatos forradalom ígéinek szajkózása idővel az ellenkezőjébe fordult: megszokottá vált. A futuristák oly mereven ragaszkodnak eredeti elképzelésükhöz, hogy immár saját hagyományaik védelmezőjeként „konzervatív” színben tűnnek fel. Félreértés ne essék, a stílustörténet Kosztolányinál nem vonalszerűen egymást követő alakzatok sorozata. Nem emel kifogást egy svájci egyetemi tanárnak az Akadémián tartott előadása ellen, amelyben Proustról expresszionista regényíróként beszélt. (*Negyvenévesek*, Aurora, 1923. március., *Nyelv és lélek*, 347.) Egyfajta kortalan nyelvhasználat, kifejezés mód értelmében is használja az expresszionizmus fogalmát, akár csak a szimbolizmust, amelynek a jelenlétét kiterjeszti, időben

visszafelé haladva, mivel nyelvi hatást ért rajta. Goethe, *Über allen Gipfeln* című versét szimbolista szöveggként olvassa: „a zene jelképezi a gondolatot, s a gondolat jelképezi a zenét.” (*Tanulmány egy versről*, Nyugat, 1920. február 1., *Nyelv és lélek*, 413.) Az élő művészet stílustörténeti jelenségei felől értelmezi Shakespeare-t: „Emberei kitárulkoznak, megnyilatkoznak, vallanak, leleplezik, kivetítik magukat, a bensőt kifelé, a világba. Ez a legjobb értelemben vett expresszionizmus.” (*A téli rege új szövegéről*, *Vita és tanulmány*, Nyugat, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 519.) A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Kosztolányi ugyanakkor határt is szab a régi művek jelen felőli újraértelmezésének. Az árnyalatokat elmosó tárca-nyelv hatására figyelmezteti a kortárs fordítót, aki Shakespeare-t szólaltatja meg: „Tilos felönteni azt, ami tömör, legyalulnia, ami érdes, elsápasztania, ami pirosposzsgás, leegyszerűsítene, ami bonyolult.” (*A téli rege új szövegéről*, *Vita és tanulmány*, Nyugat, 1933. október 1., *Nyelv és lélek*, 519.) Ezzel szemben az utóbbi időben Shakespeare művei leegyszerűsített, köznapi nyelven kerülnek színpadra a historizmus ellentétes végletét képviselő rendezői felfogásnak köszönhetően, amely a jelent tünteti ki. E kérdés előtörténeteként tartható számon Kosztolányi intése.

Kosztolányi közeledett a stílustörténeti korszakok hullámszerű váltakozásának az antropológiai magyarázatához a húszas-harmincas évek fordulóján. A stílus – ezen elgondolás szerint – művészi keretet ad az ellentétes szellemi alapirányultságok kifejeződésének: „Az, ami látszik, a klasszicizmus. Tárgyak között az ember. Hideg, de nem érzéketlen. Menekülése a láznak a nyugalom felé, a rohanó-elmúlónak a biztos felé, a korlátatlannak a korlát felé, hogy belefogóddzék. Nem igaz, hogy utánoz vagy másol. A realizmus, naturalizmus, verizmus sem tette ezt, csak stilizálta – őrzöngő képzelettel – azt, ami látszik. Ami van, azt nem is lehet változtatás nélkül papírra vetni.

Az, amit látok, a romanticizmus. Emberek között a tárgyak. Forró, cikázó én. Távolban a valóság. Impresszionizmus, impresszió, benyomás, a világ képe, szaggatott vetülete énbennem. Szimbolizmus, jelkép-költészet, jelkép, valami, ami jelentős, egy és mégis sokat jelentő,

a sok hiábavaló érzés, történet, küzdelem nélkül. Expresszionizmus, ez kifelé törekedni innen belülről, kifelé nyomulni, kifelé énbőlőlem, világ, melyet az én képemre és hasonlatosságomra teremtek. Nem én vagyok a te tükröd, hanem te légy az én tükröm, világ. Mindegyik művészi forma őriz halhatatlan alkotásokat.” (*Káté*, Pesti Hírlap, 1925. február 22., *Nyelv és lélek*, 427.) A stílus ellentétes alapformái hullámszerűen váltakoznak.³⁵⁹ Nincs fejlődés a művészetben, inkább „örök” visszatérésről beszélhetünk. Divatja múlt, letűnt irányzatok időnként felértékelődhetnek az eleven irodalom távlatából. Kosztolányit nem zavarja a stílusok „farsangja”, melyet a futurizmus és a dadaizmus

³⁵⁹ Kosztolányi a stílustörténet két, egymással örök küzdelmet folytató válfaját különbözteti meg 1922-ben: a klasszicizmust és a romanticizmust. E szembenálló művészi kifejezőmódok, szemléletformák és szellemi attitűdök – a Worringer-Strich-féle kételemű viszonyfogalmak szellemtörténeti képletére emlékeztetve – folytonosan váltják egymást: „A klasszicizmus az, amely rajtunk kívül van, tőlünk idegen természet személytelen élete, melyet nem színez vérünk, nem alakít gondolatunk, a romanticizmus pedig az, melyet magunkban hordozunk, a külső visszfénye, egyéniségünk tükrében. Az első a nem-én világ. A második az én-világ. Olyan viszonyban van ez a kettő, mint test és lélek, mint a bölcséletben a materializmus, mely a természetet csak érzékeink tapasztalatából akarja megismerni, és a spiritualizmus, mely a szellem sugallatából következtet a valóságra. A klasszicizmust, mely az értelmi életet, a rendet, a kötött forma tisztelét, a hűs szigort jelenti, mindig törvényszerűen követi a romanticizmus, mely érzelmi szabadságot hoz, biztosítja az egyéniség korlátlan kiélését és a formák változatosságát. Ha az egyik zsarnokság, akkor a másik a fölszabadító forradalom. Úgy látszik, az emberi szellemnek szüksége van erre a folytonos hullámmásra. A klasszicizmus, melyet idők során realizmusnak, naturalizmusnak, verizmusnak is neveznek, iskolává merevedik, az olvasó nem látja meg fakó színét, melyet annak előtte nemesen-tartózkodónak és izlésesnek érzett, nem hallja hangját, mely már meg sem üti dobhártyáját, s szemefőle erősebb hatásra vágyakozik. Akkor jut jogához minden korban a romanticizmus, melyet impresszionizmusnak, szimbolizmusnak, futurizmusnak, expresszionizmusnak, dadaizmusnak is hívhatnak, és feldöntve a korlátokat a tárgyi szemlélettel szemben az alanyit hangsúlyozza. Természetesen a romanticizmus is kiéli magát, hatásesszökei elkopnak, színeit nemsokára rikitóknak, hangjait durváknak találják. Nemcsak a klasszicizmusnak vannak akadémikusai, hanem a romanticizmusnak is. [...] Így követik egymást akció és reakció, hatás és visszahatás, az örök változatosság és örök megúnás szerint.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Giosuè Carducci, Irodalmi miniatűrök, I*, szerk. BENEDEK Marcell, Bp., Dante, é. n. Az írás megjelenésének idején, 1922-ben Kosztolányinak valamelyest már rálátása nyílt nem csak egy avantgárd irányzatra.

szabadított az irodalomra.³⁶⁰ Iróniával tekint az aggodalmaskodókra, akik szerint az új naturalizmus „egyedül kalauzolhat ki bennünket a mai útvesztőből.” (*Különvélemény a naturalizmusról*, Pesti Hírlap, 1923. február 25., *Nyelv és lélek*, 343.) Az élet másolását „idétlen hóbotnak” minősíti. A kifejezés mód szempontjából azonban a legnehezebb stílusként értékeli: „A naturalistának erősebben kell stilizálnia, mint bármely más művészek, hogy a valóság káprázatát keltse, s művésze épp ezért alig látható.” (*Különvélemény a naturalizmusról*, Pesti Hírlap, 1923. február 25., *Nyelv és lélek*, 344.)

Az avantgárd képviselői hittek a haladásban, Kosztolányi ellenben kételkedett a művészet szakadatlan s határtalan megújításának lehetőségében. Azért dicsérte Szép Ernő pályakezdését, mert nem akart mindenáron újat. (Szép Ernő, *A Hét*, 1912. február 11., *Tükörfolyosó*, 504.) Kosztolányi szerint az eredetiség a modern irodalomban viszonylagos érték, ezért fölös hajszolása hiábavaló. Nem lehet véletlen, s talán a fenti gondolatmenet lezárásaként is tanulságos erre emlékeztetni, hogy az értekező éppen az alábbi alapeszmét emeli ki La Bruyère művének a bevezetőjéből: „»Mindent elmondottak, s nagyon későn érkezünk, több, mint hétezer esztendő múltán, mióta emberek vannak és gondolkoznak.« Mi újat, eredetit lehet mondani manapság? Tárgyban alig valamit.” (*Kisbéry János, Új Idők*, 1930. augusztus 24., *Tükörfolyosó*, 656.)

³⁶⁰ Azzal kell kiegészíteni ezt a megállapítást, hogy Kosztolányi átmenetileg, feltehetően a békeszerződés okozta döbbenet hatása alatt, rövid ideig a formabontó stílusirányzatok kiüresedéséről beszél: „a mai művészet, a XIX. században keletkezett naturalista-impresszionista-szimbolista világszemlélet megbukott, s azok az irányok, melyek belőle sarjadnak, és életre akarták hevíteni az elmúltat, a futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, a finomkodó különcködésükkel és lármás erőszakosságukkal szemlélhetően igazolják a világszűdőt.” „A formát lehetetlen tovább szivattyúzni.” (*A művészet agóniája és reinkarnációja*, Nyugat, 1922. szeptember 1., *Nyelv és lélek*, 290.) E kivételnek számító vélemény háttérében vélhetőleg a történelmi megrendülés élménye áll. Jóllehet, Kosztolányi szellemi alapállása programellenes, de a teljes művészi szabadság jegyében efféle gesztust is képes méltányolni. A művészi gyakorlat vonatkozásában viszont határozottan kárhoztatja a tervezetek követőit.

4.
A MODERN IRODALOM
NYELVSZEMLÉLETE

Kosztolányi poétikai alapelveinek világirodalmi kontextusai

Általános jellemzők

Kosztolányi értékező irodalma a nyelvről szerezhető tapasztalatok beható elemzésével azt tanúsítja, hogy a költészet kifejező ereje nem kisebb, mint a filozófia, a tudomány, a festészet vagy a zene közlési képessége a modernség szellemi helyzetére nézve.³⁶¹ A költői nyelv különleges lehetőséget hordoz a még itt nem lévő, *a kimondatlan szóhoz juttatásához*. A modern költészet egyik lényeges vonása, hogy érzéki hatást gyakorol az olvasóra, még mielőtt számot tudna adni róla, hogy *a szó mágiájával* milyen titokzatos jelentés közelébe érkezett.

Az érzékeket magával ragadó nyelvi hatás zavart összhangot eredményez: sötét és rejtélyes tartományaival egyszerre vonzza és távolítja a tekintetet, miközben kizökkenti az értelmet. Érzéki bizonyosság és tanácstalanná tett megértés feszültségéből támad a *disszonancia*, melynek kiváltása a modern nyelvművészet egyik célja.

A költészetre is érvényes, amit Sztravinszkij ír a zenéről a *Poétique musicale* című művében: „Semmi sem kényszerít bennünket arra, hogy mindig csak a nyugalomban keressük a kielégülést. Több mint egy évszázada gyűlnek a példák arra a stílusra, melyben a disszonancia önálló életre kelt. Önálló dologgá vált. És így történik, hogy nem készít elő és nem jelent be semmit. A disszonancia éppúgy nem hordozója a rendezetlenségnek, mint ahogy a konszonancia sem a bizonyosság garanciája.”³⁶² Hivatkozni lehet itt Gottfried Bennre, aki szerint

³⁶¹ Szegedy-Maszák Mihály következetesen tartózkodott a modernség értelmező fogalomként történő használatától, mert nehezen körvonalazhatónak vélte. A kifejezés mindössze hatszor bukkan fel száz lapra rúgó Kosztolányi-monográfiájában, jobbra fenntartásokkal kísért vélekedésekből merített rövid szemelvényekben. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010.) E visszafogott szóhasználatból arra lehet következtetni, hogy nem tekintette feladatának az írói nyelvszemlélet jellemzően modern alkotóelemeinek és világirodalmi párhuzamainak a feltárását. Kosztolányi legalaposabb értelmezőjének az írói életműről alkotott minden korábbinál részletesebb képe ennél fogva a modernség összehasonlító távlatából kiegészíthető, s tovább árnyalható – jelen fejezet erre tesz kísérletet.

³⁶² Igor STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, 1942, 25.

verset írni azt jelenti, hogy „a döntő dolgokat a felfoghatatlan nyelvére emelni, olyan dolgoknak szentelni magunkat, amelyek megérdemlik, hogy senki ne legyen meggyőződve róluk” („die entscheidenden Dinge in die Sprache des Unverständlichen erheben, sich hingeben an Dinge, die verdienen, daß man niemanden von ihnen überzeugt”).³⁶³

Kosztolányi számára a vers egyértelműen lefordított tartalmának közvetítése a költői nyelvhasználat lelkét oltja ki: a szavak titokzatos rendjét, a rejtett zenei hálózat felépítését, amelyek az észlelő megértés előtt hatnak a befogadó érzékeire, de a fogalmak derengő övezeteit is közelebb hozzák.

Az új iránti feltétlen akarat általában a régi felbontásaként fejeződik ki a modernség művészeti programjaként. Kosztolányi ars poeticája ebből a szempontból is különleges, mert *kötődése a hagyományhoz a modern költőé*: „Csinálj újat a régiből!” – hirdette, jóllehet nem irányzatosan gondolkodott a nyelvművészetről. A szimbolisták, kiváltképp Rimbaud szélsőséges hagyománytagadása idegen volt tőle.

A modern költészet fent említett meghatározó vonásai arra figyelmeztetnek, hogy Kosztolányi poétikai felfogásának jellemzését nem kell feltétlenül közvetlen világirodalmi hatásokra alapozni, amennyiben a *szerkezeti hasonlóság* fogalmához kapcsolódó módszerrel egy közös költői magatartás megmutatkozásainak a leírására vállalkozunk.

Szerkezeti hasonlóságok

Tudvalévő, hogy a „struktúra” Dilthey óta a humán tudományokban elvesztette eredeti, szervesen jelentését. Irodalmi jelenségekben a „szerkezet” különböző dolgok típuszerű közösségét jelenti. A struktúra nem afféle merev, a hajlékony költészetet rugalmatlanul összefogó váz, hanem szerves összeállítás. A szerkezeti hasonlóság

³⁶³ Gottfried BENN, *Kunst und Drittes Reich* = Uő, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Klett/Cotta, 2. Auflage, 2009. IV, 278.

fogalma ebben az értelemben, összhangban áll Kosztolányi biopoétikai szemléletével. A modern irodalom nyelvszemléletének szerkezeti hasonlósága itt számos, főként lírai műből álló csoport általános formáját jelenti, melyeknek az egyéni sajátosságai összhangban állnak, vagy legalábbis olyan gyakran és hasonló helyzetben fordulnak elő, hogy nem tekinthetők véletlen egybeesésnek. Jelen megközelítés eltér a komparatisztika adott szövegeket összevető exegetikai módszerétől, és a klasszikus irodalomtörténeti rendszerezésektől. Kapcsolódni kíván Hugo Friedrich itthon méltatlanul háttérbe szorult nagy ívű áttekintéséhez, mely alkalmazható szempontokat, rugalmas és hatékony értelmezői keretet kínál a modern európai költészet évtizedeken átívelő ismertetőjegyeinek feltárásához a mindenkori hatástörténeti helyzet tudatosításával.³⁶⁴

A szó mágiája – A képzelet alkotása

Munkatársunk a nyelv, egyenrangú társszerzőnk. Kosztolányi *a modern mágikus-szuggesztív költészethez kapcsolódva a szónak azt a tekintélyt adja, hogy a költői aktus megvalósítója legyen*. A szó a tiszta szellem teremtető aktusa:

Most ezt valloim utólszor: csak a betű, csak a tinta,
nincs semmi más, csak a szó, mely elzeng
s visszhangot ver az időben, csak a szó, mely
példázza az időt s úgy múlik el, hogyha beszéljük,
mint ütőereink gyors kopogása s ha látjuk,
olvasva szemünkkel, akkép tűnik tova, mint az
emlékeink az élet ütemére. (*Költő*)

³⁶⁴ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, i. m.,

Kosztolányi nem hitt a szubjektum önmegjelenítésének szabadságában, ezért alkotóként képzelőerejével nem kényszerítette az olvasót a széttördelt, átalakított valóság elfogadására, mint Baudelaire vagy Rimbaud. A nyelv által teremtett világ önállóságát hangsúlyozta, a másolás régi szokásával szemben az előállított mű szuverenitását, a dolgok reprodukálása helyett az együtt alkotás izgalmát. A modern irodalmat nem szabad az ábrázolás szempontjából értelmezni, ahogy a festészetet, a vonalak színek varázslatát vagy a fogalmilag megragadhatatlan zenét sem. Kosztolányi nyelvszemléletében a mágia és a fantázia nem a sötét költészetet készíti elő. Rögzíti a rendellenes tudatállapotokat, a megnevezhetetlen titkokat, és az értelemmel összeférhetetlen benyomásokat. Amikor Kosztolányi növényeknek, állatoknak, szervetlen létezőknek és élettelen tárgyaknak ad hangot a *Zsivajgó természetben*, határt szab a képzelőerőnek, nem korlátlan alkotói szabadsággal alakítja át a valóságot.

Kosztolányi jeligéje szerint a költőhöz a *töredék* illik. A töredék a tökéletességhez való közeledés hívó szava lett a romantika után a szimbolista esztétikában. A töredék és a nem létező, pontosabban a még itt nem lévő kifejezése szorosan összetartozik. Kosztolányi *ismerte Valéry költészettanát*, többször hivatkozott is rá, de ettől függetlenül is hasonló elképzeléseket fogalmazott meg, jelesül azt, hogy *a költészet behatolás a nyelv ősi rétegébe*. Minden versre igaz – hangoztatták a gondolatot mindketten –, hogy nincs egyetlen értelme, nevezetesen olyan, amely jelentését egyedül kimeríthetné.

A vers „egy nemlétező struktúra tökéletesen megformált töredéke” („C’est un fragment parfaitement exécuté d’un édifice inexistant”) ³⁶⁵ – hangzik Valéry egyik legleplezőbb mondata. A *nemlétező* itt azt jelenti, hogy a tartalomnak csak, mint nyelvnek van léte, a *töredék* pedig a vers céljának részleges teljesülését fejezi ki. Egy másik alapgondolata *A fehér levélben* (*La feuille blanche*) szó szerint visszaadva így szól: „Semmi sem olyan szép, mint ami nem létezik” (il n’est rien

³⁶⁵ Paul VALÉRY, *Variété V*, Gallimard, Quarantiém Edition, 1945, 113.

de si beau, Que ce qui n'existe pas). Az üres lap fehér kiterjedéséből a semmi jelenléte sugárzik: „varázslatos tükrén [...] a lélek a csodák helyét látja maga előtt. Amit jelekkel és vonalakkal lehetne teremteni” (Sur le miroir magique [...] l'âme voit devant elle le lieu des miracles, que l'on ferait naître avec des signes et des lignes). A költészet a nyelvteremtés ősi aktusa, a kimondás mindig a kimondatlan kimondása. Ezt a célkitűzést Kosztolányi is magáénak vallotta: „nincs, ami van és van az, ami nincs” – írja 1930-ban. Négy évvel később e felismerés József Attila *Eszméletében* talál visszhangra:

„Csak ami nincs, annak van bokra,
csak ami lesz, az a virág,
ami van, széthull darabokra.”
(*Eszmélet*, 1934)

Szó, zene és kép kölcsönhatása – Együtt érzékelés

Nyelvi mágia, zene és jelentés viszonya döntő mozzanata Kosztolányi költészetértelmezésének. Hangzás és értelem feszültségét nem oldja fel sietősen, de ilyen esetekben *sem mond le a jelentésről*, hanem inkább arra tesz kísérletet, hogy azt az uralkodó hangzáson át fokozza. Kosztolányi, ahogy ezt már a *désire-vezír* átültetése kapcsán érintettük, komolyan mérlegelte a hangzást az értelem elé helyező fordítás lehetőségét is.

A *nyelv egyenrangú társszerző* a zenei hatás kiváltása tekintetében is, mivel a szavak hangzásszerkezete erőteljesen befolyásolja a társítások rendjét. A francia nyelv azért írja elő, hogy a *virágokat szíveknek és nővéreknek* nevezze a költő, mert ugyanaz a magánhangzó szerepel bennük (*fleurs, cœurs, sœurs*). A fordító reménytelen kísérletre vállalkozik, hogy az idegen nyelvben olyan szóképeket találjon, amelyek megfelelnek az eredeti hangsor és jelentés formájának.

Kosztolányi felismerte, hogy Mallarmé költői nyelvének összetettsége nem hasonlítható egyetlen elődjéhez vagy kortársához sem. Talán azért nem vállalkozott a francia költő verseinek átültetésére, mert felmérte a feladattal járó leküzdhetetlen nehézségeket. *Mallarmé költészetelmélete* azonban mélyen átitatta az értekező nyelvszemléletét.

Francia kortársához hasonlóan azt vallotta, hogy *a vers hangból keletkező mágikus esemény*. Ennek legismertebb példája az *Ilona*. A nyelv hanganyaga szuggesztív erőre tesz szert. Kosztolányi mértéktartó megkülönböztetése fejeződik ki abban, hogy külön csoportba sorolta könnyed rímjátékait. Az *Ilona* asszociatív rezgésbe hozott szóanyagából követhető képzetkapcsolások bontakoznak ki, nem hangzó sugallatok, amelyek az álomszerű végtelenség terébe vezetnek. A hangzó nyelv határozza meg a vers keletkezésének folyamatát, amelyben az alkotó átadja magát a zenei hatásokban rejlő impulzusoknak. A hangnemi és ritmikai elemek kombinatorikusan változtatják egymást, de nem függesztik fel a nyelv kommunikatív szerepét, a zenei erőter nem válik önálló szervezettségű rendszerre.

Előfordul, hogy hangzó képletekből alakul ki a születőben lévő vers lebegő, nehezen meghatározható jelentése, melynek titokzatos-sága a hangulat jelentéstani peremterületén testesül meg: „Nem fájt-e velőmíg [...] a sápadt szlávok unalma, a bánat aranyszín fáradt ragyogása?” (*Európa*, 1930). Indokolt a zenei értelem keletkezése kapcsán figyelembe venni Edgar Allan Poe, *A műalkotás filozófiája* (1846) című esszéjét. Kosztolányi jól ismerte Poe munkásságát, hivatkozik John H. Ingramre, aki az amerikai költő versei elé írt bevezetőt. Kiss Józsefnek a dalolható versek poétikájáról elejtett szavait felidézve lényegében összefoglalja Poe fent nevezett esszéjének alapeszméjét: „amit értelmi módon kifejezni nem tudunk, amire a gondolat kevés, ami zenét kíván, egyszerre életre kívánczik, és mindjárt formában jelentkezik.” (Kiss József, *Nyugat*, 1922. január 16., *Tükörfolyosó*, 185.)

Poe egyéni elképzelése abban áll, hogy megfordítja a hagyományos esztétikák által feltételezett költői aktusok sorrendjét. Ami végeredménynek látszik, a forma, az a vers eredete. A költői folyamat kezdetén van egy „hang”, egy alaktalan hangulat, amely megelőzi az értelmes szavakat. A költészet a jelentés előtti formából keletkezik, az elsődleges, kezdő hangból, melyhez a szerző kapcsolódó szavak rezonáló hanganyagait társítja. A vers nem közvetít semmit, lényege a jelentés fölötti rezgés. Poe szerint a vers önmagába zárt egység. Ezek a gondolatok képezik a költészet modern elméletének alapjait, amelyek később a *poésie pure* fogalmában kristályosodnak ki.

Poe valószínűleg ismerte a francia illuminátusok tanításait, amelyekben Baudelaire értelmezése szerint a szimbolizmus gyökerei rejlenek, s magukban foglalják a nyelv spekulatív elméletét: *a szó nem az ember alkotása, hanem a kozmikus ősz-Egyből ered*; kimondása mágikus kapcsolatba hozza a beszélőt egy ilyen eredettel; mint költői szó, a triviális dolgokat visszaveti metafizikai eredetük misztériumába, és a létezők közötti rejtett analógiákat a fényre hozza.³⁶⁶ Kosztolányi elsajátította Baudelaire és Poe költői tanait, amelyeket feltehetően ezek a közös források ihlettek. Tudvalévő, hogy Kosztolányi szabadkőműves páholy tagja volt, az illuminátus spekulációk pedig ebben a körben ismertek voltak. Kosztolányi szerint Poe költészetét „beteges rezdülékenység” különbözteti meg. (*Babits Mihály*, Aurora, 1911. április 8., *Tükörfolyosó*, 454.)

Kosztolányi verseiben nem nyilvánul meg a francia szimbolistákra jellemző intenzitással az a *disszonáns feszültség*, amely az archaikus, misztikus, okkult eredetű vonások változatlanságának és az eleven intellektuális mozgalmasságnak az ellentétéből keletkezik, elszakítva a valóságot a térbeli, időbeli, materiális és szellemi rendtől.

³⁶⁶ Vö. Hugo FRIEDRICH, *Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten des 18. Jahrhunderts, insbesondere Saint-Martins* (1935) = UÖ., *Romanische Literaturen, Aufsätze I*, Frankreich, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1972, 159–176.

Az alkotó képzelet által létrehozott dolgok kárpótlást nyújtanak az emberi ittlét hiábavalóságáért, ezért nem a valósághoz mérjük, hanem a létezők fölé helyezzük őket – hangoztatta Kosztolányi. A művészi alkotóerőnek önálló rendet tulajdonít a *homo aestheticus*, aki a szép, az igaz és a jó egységét megszünteti, így küszöböli ki annak kötelezettségét, hogy az érzéki szemlélet számára megnyilvánuló szépet az erkölcs irányadó értékeihez kösse. Kosztolányi alkotó képzelete mindazonáltal nem korlátlanul teremtett kapcsolatokat a jelenségek között. A metafora nem számolja fel teljesen szó és dolog között az összehasonlítás lehetőségét. Kosztolányi elsősorban a zenéhez, a hangzáshoz közelítette a költészetről való modern gondolkodást, nem a képzőművészetéhez, mint Baudelaire. A nyelvi zene és a szómágia hangsúlyozásával költészetfelfogása jól illeszkedik a modernség átfogó szerkezetéhez. A költészet nyelvi varázslat: dallam, lejtés, ritmus, a hangok összecsengése, a rím, az asszonánc és az alliteráció együtt hozza létre a vers valószínűtlen érzékiségét, a szavak asszociatív rezgését. A hangzás ebben a szerkezetben nem a megkülönböztethető jelentés szolgálatában áll, hanem hozzájárul ahhoz, hogy a szóból előhívja az ismeretlent, az érzékszervek számára hozzáférhetetlent.

Baudelaire a varázsigé alakkal nevezi meg a költői nyelv mágikus műveleteit és az okkult miszticizmus gondolkodásmódjával kapcsolja össze őket. Amennyiben a költői aktusban a mágikus és alkímiai műveletek analógiáját látjuk, a zene az a titokzatos „anyag”, amelynek segítségével az alacsonyabb rendű elemek átalakulnak nemes fémmé. Ennek a szemléletnek a tiszta megvalósulásaival ritkán találkozni Kosztolányi költészetében. A mágia tekintetében saját költészettana és alkotói eljárása között ellenben zavartalan az összhang. Kötetcím-választása azt jelzi, hogy a *tiszta nyelvi mágiát* művelte, jelesen szokatlan rímképletek, távoli asszonáncok, hangnemi ívek és rebbenő jelentésű hangáselemek formájában. Kosztolányi költőként teljesen nem mondott le a szöveg valóságra vonatkoztatható építőelemeiről, az értelmi és érzelmi összefüggések rendjéről a hangok mágikus erőinek javára, de hagyta, hogy a szó váratlan ösztönzései olyan titokzatos

jelentéseket szabadítsanak fel, amelyeket tervszerű megfontolással nem talált volna meg.

A hétköznapi világról alkotott képet rögzíti a szokványos szóhasználat, amitől menekült a költő, ezért kísérletezett a hangzásban és a képzettársításban rejlő erők önállósításával, a nyelv egyenrangú társszerzőjeként. A valóságtól való elfordulás vágya nemcsak a szecesszió művészetvallását hatotta át, jellemző volt a modernség első hullámának valamennyi változatára. A nyelv lehetséges világot teremt, melynek egyik módja az érzéki területek határainak szinesztéziás feloldása. Kosztolányi evégett volt az „együtt érzékelés” lelkes híve és művelője.

Ahogy a modern poetológia megújítói, Stéphane Mallarmé, Gottfried Benn vagy Paul Valéry, Kosztolányi is azt vallotta, hogy a vers kiiktat mindent, ami ábrázol, ahogy a színek és formák autonóm szerkezete eltolja magától a valóság leképezését, hogy csak önmagát teljesítse ki, úgy valósul meg a költészetben a nyelv öntörvényű működése, belső mozgása, az értelmet elzsongító hangok ismétlődése, visszatérése, a dallam hatásfokának hullámmzó játéka, mely feltartóztatja az egyértelműsíthető jelentést. A sztoikus filozófus császárhoz verset író költő ugyanakkor a latin szellem világosságát ünnepelte. *Marcus Aurelius* elmélkedéseinek azt a tanítását szemléltetve, mely szerint a gyakorlat mindig ellentmond az elméletnek: e tétel úgy látszik, mintha részben a költő és az értekező kettősségére is alkalmazható volna.

Kosztolányinak a versírás folyamatára vonatkozó meglátásai egyenértékűek költészetével, sőt sok esetben merészebbek, mintegy meghaladják azt. Lehetne itt a nyelvművészet ontológiai megközelítésére hivatkozni, mely szerint a vers nem jelent, hanem van. A költemény az, ami, önmagával azonos, olyan, mint a természeti létező. A tiszta költészet (*poésie pure*) poetológiája szerint az alkotó elsősorban átalakítja a világot és a nyelvet. A még itt nem lévő létrehozása a célja, nem a személyes élmény, vagy az én kifejezése.

Baudelaire és Kosztolányi költészettana között számos párhuzam vonható, jóllehet a hasonlóságok mellett bizonyos eltérések is kimutathatók. A magyar költő mérsékeltebben vonzódik a disszonáns szépség megjelenései iránt, mint francia elődje, de ugyanúgy jellemző törekvése a közvetlen érzelm kiiktatása: izgatja a rendellenes tudatállapotok hatása, a nyelv mágikus ereje, és a szavak titokzatos rezgése. Felkelti figyelmét az abszolút metafora elgondolása, mely identitást teremt, nem pusztán összehasonlítási alakzat.

A szimbolista költő leértékeli a vegetatív természetet, mivel kaotikusnak, áttekinthetetlennek és tisztátalannak véli a fölötté álló szellemi rendhez képest, ezért a művészi munka szervetlen matériáját, jellemzően a szobrász anyagát, a követ egyenrangúnak tekinti az organikus-sal. Kosztolányi biopoétikai értelmezésében is jelen van *zoé és biosz izgalmas egyensúlya*: a nyelv élő természet, a műalkotás pedig szerves képződmény. A mesterséges és a természetes között az álom és a képzelet keresztirányú kapcsolatokat létesít, kitágítva az érzékelés határait, így távolodva a szűkös valóságtól a szimbolikus titokzatos tartománya felé. Baudelaire az alkotói képzeletből fakadó nyelvművészetre a „surnaturalisme” kifejezést használta 1859-ben, Apollinaire pedig ebből vezette le a „surréalisme” fogalmát 1917-ben. A valóságtól való elfordulás Kosztolányi korai költészetének is az egyik jellemző gesztusa, értekező irodalmának pedig állandó szemléleti eleme: a teremtető képzelet felszámolja a valóságot.

A képzelőerő teljes felszabadítása a valóság abszurdba hajló átalakításához vezethet, ám eddig versíróként nem követte Kosztolányi Mallarmét. A francia költő kortársának, Rimbaudnak egyik viszonylag mérsékeltebb szövege *Az özönvíz után (Après le Déluge)* lázadásról szóló mese. Erkölcsi tanítása szerint lázadjunk újra és újra, még ha a siker valószínűtlen is, amíg rá nem jövünk a fájdalmas titokra, mely megakadályozza, hogy boldogok legyünk. Az alapelvet három történet (özönvíz, kommun, és a szerző személyes életútja) szemlélteti, mindegyik a régi és az új közötti szakításról szól, ez adja a szöveg mélyebb egységét.

Az özönvíz után

Amint az özönvíz gondolata lecsillapodott,
Egy nyúl megállt a szajkók és a mozgó harangok
között,
és a pókhálón keresztül elmondta imáját
a szivárványhoz.

Après le Déluge (Illuminations, 1873–1875)

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes
mouvantes
et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile
de l'raigné

A szemelvényhez fogható szürreális képzetkapcsolás mérsékelten, Mallarmé költészetelmélete azonban erőteljesen áthatotta az értekező nyelvszemléletét: szinte valamennyi alapeszméjét áthelyezte saját irodalmi gondolkodásába. A véletlen nem iktatható ki a nyelvi műalkotásból, mivel mindkettő a valóság és a szükségszerűség ellentéte. A szavak „egymás mellé hullanak – gyöngy és emlék, virág és szív, szalag és seb –, majd fehéren, mint a fagyott könnyek, majd pirosan, mint a vérrögök, s olyan színesen mozgó, eleven ábrákat raknak ki, hogy e meglepő találkozás láttán fölujjongunk, a teljes sikert üdvözölve. Senki, ki újabb verset írt, nem követte ily ösztönösen a jelképes költészet tanítását, mely a verset »jó kaland«-nak tekinti, és senki sem köszönhet ennyit a véletlen ez áldott és termékenyítő szerencséjének, mely már nem szeszély többé, hanem maga a szavak végzete.” (Somlyó Zoltán, Nyugat, 1926. január 1., *Tükörfolyosó*, 449.) A játék Kosztolányi számára is az alkotó szellem feltétlen szabadságát jelentette. A szóban archaikus erők rejlenek, s a költészetben mintha a szavakba vetett ősi hit éledne újjá. A modern költészet elválaszthatatlan a versről való egyenértékű elmélkedéstől. Kosztolányi ebben az értelemben is modern: értekező irodalma azonos jelentőségű lírájával.

Kosztolányi figyelemmel kísérte a képzőművészet és az irodalom kapcsolatának tanulmányozását, ismerte a beolvadás technikájáról szóló elgondolást, mely szerint a költészet úgy használja a metaforát, mint a festészet a metamorfózist, hogy az ábrázoltat a valóságban nem létező entitássá alakítsa át.

Baudelaire a költészetet és a festészetet egy mágikus gyakorlathoz, a varázslás művészetéhez társítja, és ezzel megkérdőjelezi az utánzást támogató érveket. A festészet megidézése, amennyiben a képet természetfeletti perspektívába helyezi át – írja Baudelaire –, „mágikus művelet [...], és amikor a megidézett szereplő, a feltámasztott eszme felemelkedett és szemtől szembe nézett velünk, nincs jogunk [...] a varázsló megidéző formuláiról vitatkozni.”³⁶⁷

Baudelaire sajnálattal állapítja meg, hogy a tiszta művészet hagyományát képviselő kép kultusza összeomlott, de hitet tesz a kép ígérete mellett. A kép természetfeletti légköre olyan, mint a szépség titkos tartaléka az akadémizmus és a realizmus együttes súlyával szemben, mely a képi ábrázolást pusztá másolási eljárássá fokozza le. A fényképezés megjelenése megállítja a képzelet erejének hanyatlását az ábrázoló művészetekben. A kép megszabadulhat a reprodukció haszontalan terhetől, s újra olyan alkotás lehet, amely a képzelet szigorának, s a kompozíció átgondolt tervének van alávetve. A képnek kevesebb köze van a téma figurális megjelenítésében megnyilvánulóhoz, mint ahhoz, ami megfoghatatlan, akár a levegő vagy az atmoszféra. Más szóval, a vonalak, a színek, az árnyékok és a fény együttesen hozzák létre azt a mozgást, azt a légköri kinetizmust, amely „mint a szivárványban – írja Baudelaire – két szín bensőséges összeolvadásából” ered („comme dans l’arc-en-ciel de la fusion intime de deux couleurs”).³⁶⁸ Baudelaire elhatárolódik attól az elképzeléstől, amely legalábbis a reneszánsz óta azt írta elő, hogy a festészet az érzékeket megtévesztő

³⁶⁷ Charles BAUDELAIRE, *Exposition universelle* = BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, szerk. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975–1976 (Bibliothèque de la Pléiade), II, 580.

³⁶⁸ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846* = BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, i. m., II, 434.

ábrázolásnak feleljen meg, pontosan azt az érzetet keltve, mintha a közvetlen megragadásnak kitett tárgyak és a kép között szinte csodás optikai-fizikai folytonosság jönne létre.

A kép poétikája a látomásos költészet elveinek letéteményese lesz Baudelaire-nél. Az organikus képi megjelenítés egészként kínálja fel magát, a befogadót az alkotóelemek egységbe foglalására hívja fel, és vonakodik az analitikus lebontástól. A szín „önmagáért gondolkodik” („pense par elle-même”) az általa ábrázolt tárgytól függetlenül.³⁶⁹ „Egy jó festményt – jegyzi meg Baudelaire –, amely hűséges és egyenlő az álommal, mely szülte, úgy kell létrehozni, mint egy világot” („Un bon tableau fidèle et égal au rêve qui l’a enfanté, doit être produit comme un monde”).³⁷⁰ A teljesség, a szervezettség, a színek koncentrációja és a formák diffúziója jelenti a képnek mint a vers nyelvének alapját. Baudelaire arra vállalkozott, hogy a mélységnek a képzeletbeli dimenzióját átültesse a Delacroix-nak ajánlott híres négysoros strófájába:

Les Phares

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber

Szó szerint:

Delacroix, rossz angyalok által kísért véres tó,
Mindig zöld fenyőerdő árnyékában,
Ahol szomorú ég alatt furcsa fanfárok
Haladnak el, mint Weber elfojtott sóhaja.

³⁶⁹ Charles BAUDELAIRE, *Exposition universelle* = BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, i. m., II, 595.

³⁷⁰ Charles BAUDELAIRE, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, i. m., II, 749.

Delacroix-ról írja az 1855-ös Szalonban, hogy a hozzá kapcsolódó tónusok és megfeleltetések, „a színek e csodálatra méltó akkordjai” („ces admirables accords de la couleur”) révén, amelyek gyakran „harmóniáról és dallamról álmodnak”, „a benyomás, amelyet (Delacroix) festményeiről nyerünk, gyakran szinte zenei”.³⁷¹ Kép és zene összehatásával kapcsolatban felidézhetjük a „tiszta művészet” meghatározását, amelyet Baudelaire a *L'Art philosophique* első bevezetésében adott: „olyan szuggesztív varázslatot létrehozni, amely egyszerre tartalmazza a tárgyat és a szubjektumot, a művészen kívüli világot és magát a művészt.”³⁷²

Kosztolányi a modern irodalom átfogó jellegzetességeként ismeri fel, hogy a művet nem lehet teljesen megérteni; rejtélyekben beszél. Elutasította „élmény és költészet” korszerűtlenné vált elvének az életben tartását, és a túlradó érzelm kultuszát. Mérsékelt érdeklődést tanúsított a politikai költészet iránt, mivel úgy látta, hogy túlságosan könnyű hozzáférést nyújt a jelentéshez, titokzatosság helyett akadálytalan megértést biztosít. Már korai, szecessziós hangulatú, keresetten mesterkelt verseiben az emlékezésben felidézett én és a világ lényegét a titok, a rejtély alkotja.

Tusakodás

Titkok lebegnek lelkem tengerében,
egy más világnak csillagképei.
S nem fejthetem meg ez írás jegyét, nem,
bár lelkemet mind majd kiégeti.

-

Honnan kerültem e talányvilágra,
mit mond fölöttem e sok csillagábra, (1905)

³⁷¹ Charles BAUDELAIRE, *Exposition universelle* = BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, i. m., II, 595.

³⁷² „créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même” = BAUDELAIRE *Ouvres complètes*, i. m., II, 598.)

A lírai én tükörszínjátéka – Eljátszott beszédaktusok

Kosztolányi minden romantikától távolító költői gesztusa ellenére a modern verset a magányos szemlélődő szellem, a személyes lélek nyelvének tekinti. A vallomásos élmény költészettől lassan vett búcsút Kosztolányi. Rá különösen érvényes Hugo Friedrichnek a modern líra szerkezetéről tett megállapítása, mely szerint a modern költészet tartósan a *romantika-mentesítés* folyamatában van.

Csendes viszontlátás

Leszállva a vonatról azonnal elhajtattam öcsémhez,
ki orvos a vidéken
s dolgozik hajnaltól napestig,
hogy megéljen feleségével és kislányával.

A lírai alany személytelen megszólaltatásának kísérlete kezdetben az önvizsgáló én megkettőzésével történik, a visszatekintő és a felidézett alak szembesülésének eseményében, mely után rendre titok, rejtély marad. A saját hang eltávolodása, az én idegenné válása a személyiség megghasadásának tapasztalatát közvetíti.

Én

Mi ez a rejtély?
[...]

borzadva, félve hallom hangomat,
a néma légbe száll. S oly idegen.
Oly bágyatag csodálkozó fülemnek,
mint hogyha távol zajnak álma lenne.
A többi rám ismer belőle mind –
csak én nem értem, mit jelent e hang.
[...]

az ősi rejtély, ősi sejtelem,
amit ennen-kezemmel érzek,
amit csodálva hallok en-fülemmel:
az én vagyok!
(Négy fal között 1907.)

A személyiség visszaverődő képének a tükörszínhátka valami más, mint a tiszta szubjektivitás polifóniája, mert végső soron lebontható egyes érzelmi értékekre: a tűnt ifjúság iránt feltámadó vágyra, a mulandóság sejtelmének melankóliájára, az idő- és értékszembesítésben feltáruuló veszteségek rezignált tudomásulvételére.

A jelentésteremtő nyelvre hagyatkozás Kosztolányinál távoli területek összekapcsolásában, különmemű elemek szokatlan elrendezésében, az ismerős értelem elidegenítésében mutatkozik meg, ám ezek a felvillanyozó kísérletek a szintaxis szétbomlásáig nem vezetnek el. A vers elemi építőköveit úgy használja, hogy a hasonlat és a metafora megőrzi az összehasonlítás természetes elemét, s nem kényszeríti ki az anyagszerűen és gondolati értelemben összeegyeztethetetlen alkotórészek valószerűtlen egyesítését.

Kosztolányi társalkotónak tekinti a nyelvet, következésképp ebben az egyenrangú viszonylatban a szerepek felcserélhetők: a nyelv társalkotója így a szerző. Kosztolányi közel kerül a modern mágikus-szuggesztív költészettanhoz, mivel eldöntetlenül hagyja, ki, vagy mi a költői aktus első végrehajtója. A vers viszont jellemzően továbbra is a lélek mágiájából fakad, illetve felébreszti azt. Kosztolányi *értekezőként radikálisabb* felfogást képviselt a modern nyelvművészetről, *mint költőként*. A tudat felügyeletének korlátozása a nyelvi játék kiszámíthatatlanságával, a jelentéstől való megszabadulással keletkező vers lehetősége a szövegmagyarázót erőteljesebben foglalkoztatta, mint a versíró.

A kezdő költő szecessziós *hangulatlírájának* egyik forrása a világfájdalom, a tárgyitalan melankólia, a másik szellemi élményköre a korszakmeghatározó *dekadencia*, az értékek hanyatlásának tudata,

a beteges érzékenység kultusza, az önelvesztés élvezete, s a művészet öncélúságának hirdetése. Mindezek a személyesen átélt vagy színlelt élmények kifejezési lehetőségeket szabadítanak fel a nyelvben. Leggyakrabban előforduló jelzői, mint a *bús*, vagy a *sötét* fokozatosan üres jelölővé válnak, különösen az *eljátszott beszédaktusokban*. A kor-szellem bensőséges elsajátítása, a századelő alaphangulata iránti alkotói fogékonyság, a költői megszólalásmódok virtuóz előadása, a belső átélés és a játékos imitáció különös ötvözete, az árnyalt intimitások és a tiszta hang vegyítése varázslatos nyelvet hoz létre. Még a hétköznapi események is az élet szépségének ünnepi alkalmai lesznek a szó mágiájának köszönhetően. Klasszikus modern költői nyelve díszes, zengő, áradó. A szépség ígézetében tobzódik a válogatott jelzőkben, a bravúros megoldásokban, a csengő-bongó, vagy éppen csilingelő rímekben. Ebben a nyelvi univerzumban nem tudnak felülkerekedni a magukról hírt adó félelmetes és hátborzongató erők. Kosztolányi megfosztotta varázsától a felmagasztalt szubjektumot, jobbra ironiával szólt a fölérendelt énről, amely a környező világtól elkülönülve, a meg nem értett nagyság pátozásával jelenik meg.

Kosztolányi is megfogalmazza a romantikus hagyomány nyomvonalát követve, hogy a költészet az emberiség ősi nyelve, beavató erővel bír, ugyanakkor messze állt tőle minden túlfűtött elragadtatottság vagy az a hiedelem, hogy a líra a sötétségből ered. A fekete humor, a rút, a torz megjelenítésének kultusza, a groteszk látásmód nem vonzotta a modernség első hullámára jellemző erővel Kosztolányit. A szó elevenségének, életszerűségének elképzelése hatotta át gondolkodását a költői nyelvről. A csúnya, bizarr szépség nem önmagáért, hanem ellenpontként jelenik meg Kosztolányi költészetében. Szabadkát porfészeknek látta a rohamosan világvárossá fejlődő fővároshoz képest ifjúkorában,³⁷³ s ámulatba ejtette Budapest titokzatos szépsége, jóllehet, érzekelte az ember elidegenedését a nagyváros sivatagjában.

³⁷³ ARANY Zsuzsa, *Kosztolányi Budapesten* = Uő., *Kosztolányi Dezső élete*, Bp., Osiris, 2017, 59–65.

A lakótelep sivár környezetét ellenpontoszó eseménynek számít a zongora hangjának megszólalása, mely megtöri a nyomasztó csöndet:

A nagy bérházba, hol kőrengeteg
sorvasztja el az izmos életet,
hol a szegény fáknek köves ugar jut
s mind kétségbe esve nyújtják égre karjuk,
hol a szobák vak mélye zúgva mormol,
hol otthonos a bűz, zaj és piszok, por,
hová a gyárfüst vastagon terül,
hol kis gyerek sír-rí szünetlenül
s a háziúr, lakó egyként fogoly,
hol a nótás cseléd ruhát porol;
hol annyi közt vagy s mégis egyedül,
hol a nyomor s gazdagság elvegyül,
hol a sötét, dohos, vizes szobákba
sápadt írók éjente lázban írnak,
(*A nagy bérházban történt valami* 1906)

A *Mérgek litániája* a bódítószerek, kábítószerek élvezetét a költészetre gyakorolt ösztönző hatásuk miatt dicséri. Az átkos szerek mozgásba hozzák a képzeletet, mágikus műveleteket indítanak be, és valószínűleg világot előállítását segítik elő.

Mérgek litániája
Mind szeretem. A titkos zűrzavarban
csendben susognak hozzám, mint a sír.
Oly egyszerűen, gazdagon, ragyogva,
akár a gyémánt, a rubin s zafír.

Az ópium volt első ideálom,
az álom, az én altató arám;
csak rám lehell és az enyém, mi drága,
enyém lesz Kína, Tibet és Japán.

Lihegve néztem ódon patikában
az atropin megcsillanó levét.
Bús kedvesünk szemébe álmokat lop
s sötét szeme az éjnél feketébb.

Szeretem a tápláló s gyilkos arzén-t,
mert vézna arcunk tőle gömbölyül
és éltető rózsás lehelletére
az élet és a halál leng körül.

Fejfájasztó homályos délutánon
az antipyrin-hez esedezünk.
Egy perc s fejünk a semmiségbe törpül
és óriási lesz pici kezünk.

A koffein komoly, nyugodt barátunk,
mélységek kútja, bölcsek itala.
A veronál vén gyermekek dadája,
a morfium az örök éjszaka.

A nikotin zavart füstfellegében
keleti lázak fátyola remeg.
Az alkohol gyógyítja életünket,
ezt a fekélyes, óriás sebet.

Hogy integetnek, hívnak és üzennek,
ha bánatoktól bong a beteg éj:
az éjjeliszekrényünkön alusznak
és hallgatásuk is zokog, zenél.

Simák, szelídek s szörnyű gyilkosok mind,
olyan kicsik és mégis oly nagyok.
Oly mozdulatlanok. S fakó ölükben
egy túlvilági lángvihar ragyog.

Mind szeretem. És ők is mind szeretnek.
Komor nevük imába foglalom.
Rettegve, félve rejtem el a titkuk,
mint átkomat és örök bánatom.
1909

Költészetében állandó menedéket talált a formák felépítésében és a zenei értelem létrehozásában. Szellemi világának szélső pontjai akár egy versen belül is jelen vannak:

Szemét és csillagok között
Ha emberek közé megyünk, fényes terembe,
remegve toljuk a tiltó reteszt.
A tiszta nők nyugodt és enyhe mellén
oly súlyosan lóg az aranykereszt.
Ez a talaj szilárd – ők állnak, ülnek,
vagy fekszenek, nyugodtan alszanak.
Övék a föld, a biztos rejtve-élés,
vetésükben lassan kikél a mag.
Mi a jövőt fogunkkal ráncigáljuk,
köldökzsínórját tépjük esztelen,
mi Mágusok vagyunk, Előidézők
és korcsolyázunk kócos fellegen.

És minden úszik és csurog köröttünk,
 bukunk, ha csak hozzánk nyúlnak puhán,
 folyton-folyó és folyton-újuló lét,
 síkos, csuszamlós trottoir-roulant,
 hullám a szélben, szél a fellegekben,
 szemét és csillagok közt a kezünk,
 bizonytalan habokban, életünkben
 alélva és őrzöngve evezünk –
 csak evezünk a ködben és a szélben,
 mint tántorgó és ájult szívbajos,
 ki kétes életének óceánján
 rozzant ladikkal tétova hajós.

A szemét és a csillag oximoronja az emberi ittlét végleteinek feszültséggel teli összetartozását közvetíti. A csillag szó ugyanakkor összességében kétszer olyan gyakran fordul elő Kosztolányi verseiben, mint a szemét. A lírai alany mintha gyakrabban tekintene az égi pólus felé a lelki lázban, mint lefelé, ennél fogva talán erősebb benne a fel-emelkedés iránti vágy, mint az elkárhozottság tudata. Legerősebben összefogott szövegei megtartják az oximoront, a jelenvalólét szerkezetének megfelelő retorikai alakzatot.

Rimbaud kíméletlenül támadja a hagyományt, a mítoszt, és radikálisan szembefordul a szépséggel. A *Vénus Anadyomène* című szonett egyenesen a rótságot ünnepli. A cím az egyik legszebb mítoszra utal: Aphrodité (Venus) születésére a tenger habjaiból. A meghitt jelenettel bizarr feszültségben áll a díszlet: egy zöld bádoggádból egy kövér női test emelkedik ki, nyaka szürke, gerince vörössel színezett. Kosztolányi verseiben ilyen fékezhetetlen erővel nem szabadul fel a rombolás művészi ösztöne. Kosztolányi nem tagadta meg a keresztény kultúrát a francia szimbolistákra jellemző szellemi irányt követve, melyet Hugo Friedrich rendkívül tömören és találóan jelölt ki: Baudelaire még képes volt rendszert csinálni a kárhozatából, Rimbaud-ban káosz lett belőle, és végül csend. Kosztolányi modernitáshoz való viszonyának

összetettséget mutatja, hogy bár megjelenik nála a nagyváros költészet, ez nem kapcsolódik össze a szépség és a hagyomány elleni heves kirohanásokkal.

A költő, aki az ismeretlenbe tekint, arra eszmél, hogy „Nemcsak mi gondolkodunk: a nyelv is gondolkodik.” Kosztolányi meglátása közvetve kapcsolódik a *Látnok levelek* idevágó elképzeléseihez. A költészet célja az ismeretlenbe való megérkezés: látni a láthatatlant, hallani a hallhatatlant. „Én jelen vagyok, amikor a gondolkodásom kivirágzik – írja Rimbaud –, figyelem, hallgatom. Megütöm a vonót: a szimfónia megmozdul a mélyben, vagy a színpadra ugrik.”³⁷⁴ A modern személyiségfelfogás szállóigévé vált tétele eredeti szövegkörnyezetét tekintve elválaszthatatlan a nyelvszemlélettől: „Helytelen azt mondani: én gondolkodom. Azt kellene mondani: valaki gondol engem [...] az »én« egy másik” („C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense. [...] JE est un autre”).³⁷⁵

Rimbaud látnoka a személy előtti mélységekbe menekül, az üres transzcendenciába. Az ilyen műveletek által létrehozott költészetet új nyelvnek nevezi, amelyben az elidegenítő, a kifürkészhetetlen, a viszszatasztító és a gyönyörködtető egymásba fonódik, az értékek kiegyenlítődnek, beleértve a szépség és a rótság rangsorát is. Egyedül az érzékeket izgató *disszonáns zene* számít. Kosztolányi a költészet *zenei értelmét* hangsúlyozza. Nem tudott lelkesedni a jövő ígéretét hordozó technikai vívmányokért, mert nem hitt a történelmi haladásban. Kigúnyolta a világmegváltással házaló politikusokat, de nem tagadta meg a keresztény kultúrát, s tisztelte a tudományos felvilágosodást. A verseiben megszólaló én ugyanakkor éppoly kevésbé ismerhető fel

³⁷⁴ „j'assiste à l'éclosion de ma pensée; je la regarde, je l'écoute; je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.” Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, Charleville, (13) mai 1871. = Arthur RIMBAUD, *Les lettres du «voyant»* (1885). RIMBAUD, *Œuvres Complètes*, GF Flammarion, 2020, notice de Jean-Luc STEINMETZ sur *Les lettres du «voyant»*, I, 135–136.

³⁷⁵ *Uo.*

és érthető meg a szerző személyéből, mint a *Fleurs du Mal*, az *Une saison en enfer* vagy a *Les calligrammes*.

Kosztolányi verseinek lírai énje képes sokféle álarcot magára öltetni, de nem válik olyan szabad jelölővé, mely vonatkoztatható szinte minden létezési módra, korra és kultúrára. A kiismerhetetlenség modern kényszere a lélektani magyarázat lehetőségét nem oltja ki. Az önátalakítás termékének, az én elképzelt polifóniájának emberi hang a forrása, nem semleges rezgés.

Októberi táj

Piros levéltől vérző venyigék.

A sárga csöndbe lázas vallomások.

Szavak. Kiáltó, lángoló igék.

A személytelen események hordozója az őszi szőlővessző. Kimondatlanul, az elmúlást idéző folyamatok felvillanó képei a költői szubjektum jelenlétére is utalnak, aki már nem azonosítható a természetben önmagát szemlélő lírai alannyal. Az élőlény idejének bevégződését sejtető ősz abszolút metaforaként jelenik meg a háromsoros szövegben, amely már nem összehasonlítási alakzatként beszél a szimbolizált énről, hanem identitást teremt. Az érzéki valóságosság hatását felkeltő kép valójában megfoghatatlan látvány, amely ellenáll a megjelenő azonosításának. A nyelv varázslata a valóságértlen elfogadtatása. A hangulati egység letisztult elrendezésben tartja a verset. Minden csak a nyelvben létezik.

Kosztolányi ismételten mérlegelte az értelem korlátozó szerepét, de nem csatlakozott a szembenálló költészetfelfogások egyik végletéhez sem, jóllehet, ismerte Valéry jelmondatát, mely azt hirdette, „A vers legyen az értelem ünnepe”, illetve Bretont, ki az értelem összeomlása mellett foglalt állást. Az önmagáért helytálló, autonóm vers elkötelezettje volt, amely csak nyelvének, korlátlan képzetfelidéző erejének, s érzéki pompájának köszönhetően létezik. A magyar költő távolodva az emberi középpont romantikus eredetű gondolatától,

s a közvetlen érzelm kifejezéstől, többféle irányba tájékozódott, így találkozott a modern avantgárd alogikus költészetével, a tárgyias lírával, az előállítás aktusának öntükröző poétikájával, s a költői én személytelenné tételének kísérleteivel.

Nyelv a halál árnyékában
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.
(*Ének a semmiről* 1935)

Kosztolányi irodalomértését áthatják Mallarmé művészetre irányuló reflexiói, de nem alkotnak egységet azok a gondolatai, melyek a semmivel egyenlővé tett abszolút lét és a nyelv egymáshoz való viszonya körül forognak. A vers Kosztolányi számára is nyelvben zajló folyamat, ám nem kapcsolódik hozzá Mallarmé ontológiai igazolása, mely szerint a költészet akar az egyetlen hely lenni, ahol az abszolútum és a nyelv találkozhat. Az ókori gondolkodás szerint a költői formák a logosz megnyilvánulásai. Mallarménál a „jelentésvirág” költői szóösszetétel, mely az ókori retorika egyik kifejezésére (flos orationis) megy vissza.³⁷⁶ Kosztolányi is kapcsolódott a költői szó mint virág alapmetafora értelmezéséhez.

A csend közelsége Mallarmé elmélkedéseiben az egyik leggyakoribb szókapcsolat, de a beszéd hiányánál többet jelent, a lehetetlen közelségét, néma menekülést, a szöveg kihunyását. Az ilyen megfogalmazások *a semmi misztikája* felől nyerik el értelmüket: a nyelv elégtelensége az üres transzcendencia megtapasztalásából következik. A csend a lehetetlen közelségének jele. Kosztolányi azt sugallja, hogy *a csönd*

³⁷⁶ CICERO, *A szónok (De Oratore)* = CICERO *Összes retorikaelméleti művei*, szerk. ADAMIK Tamás, Pozsony–Bp., Kalligram, 2012, 611–688.

a legtisztább költészet: a szót megváltja felesleges terheitől, az érzelm gyötrelmétől, a gondolat fájdalmától és a belső élet zűrzavarától. De *a különbséget nem szabad figyelmen kívül hagyni.* Bármennyire is rejtélyes Kosztolányi versének metaforarendszere, olyan költői nyelvet használ, amelynek kifinomult szókészlete a modern irodalom közös tulajdona volt, szemben Mallarmé elszigetelt kísérleteivel, amelyek a kifürkészhetetlen jelentéstől a nyelv önfelszámolásáig vezettek.

Csönd

Szent csönd, terítsd palástodat fölem,
fülembé kriptád hallgatása csöng,
s mélységeidből nem nézek föl én:

Ó, én fehér sírboltom, tiszta csönd!

Mallarmé lerombolja mű és olvasó kapcsolatát, míg Kosztolányi megteremti saját befogadóját, aki többféle megértésre nyitott. (Ha negyvenéves ... 1929) Valéry, akit Kosztolányi nagyra becsült, a párbeszédbe vont szöveg köztes létmódját később a következőképpen fogja kifejezni: „Verseimnek az a jelentése, amit az olvasók tulajdonítanak nekik.” („Mes vers ont le sens q'on leur prête.”)³⁷⁷ A szuggesztív az olvasóval való laza kapcsolatot fejezi ki Mallarménál: a vers a rezonancia lehetőségét kínálja fel: „Egy dolgot megnevezni annyi, mint elrontani a vers élvezetének háromnegyedét; az élvezet a fokozatos kitalálásban áll; a dolgot sugallni, itt van a cél.”³⁷⁸

Mallarmé költészetében az eszmény felé való törekvés beteljesületlen szenvedély az abszolútum iránt. Az ideálnak nincs metafizikai léte: tagadó meghatározása a Baudelaire óta használt *üres transzcendencia*, állító megjelölése a *semmi*. Kosztolányi világos különbséget

³⁷⁷ Paul VALÉRY, *Oeuvres I-II*, Paris, Gallimard, 1957–1961 (Bibliothèque de la Pléiade), I, 1509. Vö. Dominique COMBE, *Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry: une phénoménologie de la lecture*, Littérature, 1985, 59, 57–70.

³⁷⁸ Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Párizs, 1951² (Bibliothèque de la Pléiade), 869.

tesz az erkölcsi nihilizmus és a platonizmusból eredő semmi ontológiai fogalma között. A semmi mindannak az elégtelenségét fejezi ki, ami ténylegesen létezik.

Mallarmé az abszolútumot „a lét tiszta, minden tartalomtól elszakított lényegeként gondolja el, és megkísérli olyan költészettel megközelíteni – írja Hugo Friedrich –, amelyben a nyelv maga teszi jelenvalóvá a semmit, amennyiben ez a valóság megsemmisítésével elérhető.”³⁷⁹ Az el nem ért abszolútumért a véletlen adománya nyújt kárpótlást, amely megszabadítja az alkotót a tökéletes bizonyosság iránti vágytól, s a rá kényszerített szükségszerűségek összes terhétől a kétértelműségek zavaróan szép konstrukcióival.

A semmi és a nyelv viszonyára vonatkozó ontológiai kérdés Kosztolányinál egzisztenciális színezetet nyer, az én színeváltozásaival, személytelenné válásával kapcsolódik össze. Az én a néma ősök üzeneteként értett megnyilatkozások összegyűjtésének helye. Kosztolányi példája is amellet szól, hogy *a szimbolizmus tovább él a modernségben*, nem hal ki az avantgárd megjelenése után, amennyiben stílusstruktúrát fejez ki. Lehet itt hivatkozni az *Autre Eventail* című versre, melyben kettős esemény történik, az egyik anyagi, a másik szellemi természetű. Az első az érzékek számára hozzáférhető: egy nyitott legyezőt mozgatnak, majd összehajtogatnak. A második spirituális jelentésátvitellel létesül: a legyezőben él a tiszta vágy a végtelenbe táguló tartomány felé, mely bezárul előtte, kudarcot vall, a szellemi létig nem jut el. Matisse-nak e verset szemléltető rajzán a legyező a mélybe zuhanó angyal szárnyára emlékeztet. A vers jelentése ennél lebegőbb, bizonytalanabb, inkább csak sejtések megfogalmazását engedi meg az olvasónak, az értelmezés múló lehetőségeit sugallva, ahogy Kosztolányi, *Ha negyvenéves ...* kezdetű szövege.

³⁷⁹ „Wesen des Seins, und ihm versuchsweise eine Dichtung anzunähern, in der die Sprache selber das Nichts soweit gegenwärtig macht, wie dies durch Vernichten des Wirklichen geschehen kann.” Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik, Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rohwolt, 1956, 95.

Kosztolányi számára a vers zenéje nem csupán a nyelv dallamát jelenti. Sokkal inkább szellemi tartalom és hangzó értelem feszültségét, vibrálását. Az értékek viszonylagosságának tudata korlátozottan érvényesül költészettanában. Jóllehet, a sírás és a nevetés közel kerül egymáshoz regényeinek világában, s így a tragikum könnyen fordulhat át komikumba, a komikum pedig tragikumba, de nem ragadja magával a képzeletnek az a feltétel nélküli szabadsága, melyet Apollinaire programadó esszéje, a *L'esprit nouveau et les poètes* (1918) szorgalmazott. Eszerint a költészet szabadsága minden anyag korlátlan befogadásához vezet, tekintet nélkül annak rangjára: *a költészetet a csillagködök és az óceánok gyűjtják meg, de egy lehulló zsebkendő, egy izzó gyufa is*. Kosztolányi soha nem merészkedett el addig, hogy a nevetésgest és az abszurdot ugyanolyan státuszúnak tekintse, mint a hősi helytállást. Kedvelte a tiszta, haszontalan szépséget, amely csak akkor jelenik meg, ha a közölhető érzések, a prózára lefordítható tartalmak megszűntek a pusztán nyelvként létező övezetében. Csodálta a képzelet átalakító erejét, amely a költői nyelvben érvényesül.

Kosztolányi nyelvszemlélete a stílust látásmódként határozza meg, amelyben felismerhető, hogyan gondolkodik az irodalmi mű az emberről. A költészetben az ember megsemmisíti saját természetességét, elszigeteli magát a világtól, hogy kiteljesítse saját szabadságát. A műalkotás megfosztása az emberi mértéktől a személytelenné vált lírai én megragadásának különös ellentmondása. Proust emlékképek-ből akarta összerakni az ént. Kosztolányinál a *Meztelenül* (1928) verseiben a múlt emlékeitől való elszakadás az ára a szerepeitől megszabadított én újjászületésének:

Csomagold be mind, ami volt, ami régen
volt, ami édes, mind csomagold be,
ami több, mint játék, szerelem, több, mint
élet is, a kincseim csomagold be,

régi szavam, az aranyt, kevélyen
csengő rímeim, melyekkel magasan
röpültem a többi fölött, s ékes igéim,
mind-mind csomagold e batyuba,
abba, amit hoztam, s hagyd az úton másnak,

Az éntől való elfordulás vágya a személyiség elvesztésének a kísérleteit hívja elő:

Magány

Hogy gyűlölöm magam! Mindig csak Én!
Változva folyton s mégis változatlan.
Tükörszobába járok. S száz alakban
másolja halvány képemet a fény.
Csak Én! Csak Én! A Végtelen egy Én!
Kié a szirtben szunnyadó szobor-más?
Arcom kacag belőle: hű – de oly más.
Kié az árnyék a falon? – Enyém.
Nem gyűlöli úgy a rab tömlöcét,
hol örökös a végtelen sötét,
s magába rogyva ordít társtalan: –
mint ahogy én utálok önmagam!

Az ihlet perce

Megyek: vonatja lettem önmagamnak,
s lázult erem csak azt kopogja: Én.

Kosztolányi költészete a megszólalót túlnyomórészt úgy határozza meg, mint aki tudatosítja az én reménytelen magányát a világban és az emberek között.

Egyedül

Magam vagyok, rám hull a végtelenség,
a fák, a lombok ezre eltemet.
Olykor fölém cikáznak még a fecskék,
nem láthat itten senki engemet.

Modern poétikájának előterében a *halál* fogalma áll. Korai költészetében a valóságtól való menekülés vágya az elmúlás borzongató sejtelmét az esztétikai élménnyel ellensúlyozza, anélkül, hogy feloldaná a szorongást:

Most tört a lámpám és nincs lámpafény.
Isten-kísértő, vágyvillámos éjjel járok
kihűlt lámpával, tört cseréppel.

Te vagy napom, nagy sárga lámpa,
te vagy mezőm, rideg szoba –
s oly jó e lámpafényes árnyba!

Az én párnám a szürke asztal,
a fegyverem csupán a toll,
csak a sötét betű vigasztal.
(*Lámpafény*)

A szép érzékelése és létrehozása a halállal szemben a feloldás nélküli feszültség dinamikájához és az önmagáért való titokzatossághoz vezet. A félelem és a rettegés azonban jobbára átmeneti formát ölt költészetében, s nem válik alapvető érzületté. Egyedül az alkotás aktusa tartja fenn az értelmes transzcendencia ígértét. Kosztolányi is hagyja a szót a maga többértelműségében vibrálni, de ezt nem viszi végletekig. Mallarmé versei jellemzően önmagukra, keletkezésük folyamatára irányítják a figyelmet. Az öntükröző irodalom közel állt Kosztolányi nyelvszemléletéhez is. A teremtmő képzelet a nemlét időtlenségét helyezi

az árnyékvilág mulandósága fölé. Az élet értéke viszonylagossá válik. A szobor mozdulatlan nyugalma érvényesebb létformának tűnik fel, mint a látszat-élet halottjainak jövés-menése. A tudós szobra élőként néz le az árkádok alatt elhaladóra az „eszmehonból”:

Az a szobor mindig fagyos, komoly,
akár a tenger szürke pusztasága,
akár az éj sötétlő gyász-szine –
örökre egy, örökre mozdulatlan.
Egyhangúan szemléli az időt,
mert ami itt a létben elmúlandó,
tisztább alakba az már mind övé
s az eszmehonból bágyatag mosollyal
nézhet ma már e változás-világra,
hol fogcsikorgva, lázadozva, sírva,
nevetve s elhaladva küszködünk mi,
a látszat-életnek halottjai,
kik a szobor-alapzatok alatt mozgunk,
eszünk, elnyűve testerőnket,
kapkodva a türemlő semmiért
s megvetve azt, ami a létező.

Kosztolányi a semmit nem préseli bele az egyszerű, hétköznapi dolgokba, de nem mulasztja el felfedezni a titokzatost a megszokottban, olyan hangzó szóképekkel, amelyek az ismeretlenbe vezetnek. A nyelv zenéje az érzékelhetőt átváltoztatja, és eltávolítja, idegenné formálja az empirikust.

Hans Robert Jauss felosztásában *a modernség második hullámá-*nak megjelenése az 1912-es korszakküszöbhez kapcsolódik, melynek több jellemző poétikai vonása Kosztolányi költészetében is felismerhető. Megjelenik a *szimultán szerkesztés*, az egyidőben zajló folyamatok *kaleidoszkópja*, s a *mozaikszerűség*.

Az *Őszi koncert* (1912) beszélgetésverseiben nem emberi hangok is megszólalnak: az élő természet létezői, és az élettelen környezet tárgyai.

A kártyás

....

Fínom kezünk szelíd arcunkra nyomjuk,
s az álmok álma csöndbe hull reája,
és játszani kezd elhagyott szivünkben
az életünk *laterna magicá*-ja.
Látunk mezőt és virgonc, pici bárányt,
látunk karácsonyt, kávé reggelit,
és az anyánkat is, kisírt szemekkel,
és a szemünk könnyekkel megtelik.

Itt a költői képek a tudat éber ellenőrzése mellett idézik fel a belső káoszt, az érzelmi zűrzavart. A látványok kaleidoszkópja, a képrajzás a magány átélésének hatására keletkezik a magyar költőnek az 1912-es korszakküszöb körül született verseiben.

Panoptikum

Nézd: csurog a hús őszi este nyirka,
az ember most üres szobában áll.
Az árnyékára bámul,
és a lelkében százezer halál.

Nézd: víg hegyekbe most rakéta pattog,
fürtök között kacagnak a szüzek,
és fojtó illatokban
mustos pincékbe gajdol a szüret.

Nézd: a hordókban őrzöngő bolondok.
élet színe fekete s bibor
és a taposókádban
az ember vért és erjedt bort tipor.
Nézd: ott a betegek, hosszú menetben,
szemmel, fázva, félszegen,
és meghalnak szüretkor,
mert végtelen a tánc, ó végtelen.
Nézd: vityillókban a temető alján
sárga halottra sárga mécs lobog,
s a viaszfiguránál
zokognak a jajgató asszonyok.
Nézd: a világ teljes panoptikumját.
A bábukat, kik járnak szerteszét,
s szívd a fájdalmad mézét
és a levegő gyógyító tejét.
Nézd: mind, és telj be aztán bús malasztal,
légy, mint az élet cifra tánca künt,
s a lelked bánatában
az ősz mint érett aranyalma csüng.

Az esetleges képzettársítás beszivárgására a versalkotás folyamatába jelszavak foszlányai és szürreális álmok kavargó képei figyelmeztetnek:

Induló költőkhöz
Ez itt az élet, hámor és kohó –
világ költői, ide jőjjetek,
testvéri szemmel, örökös merészek,
nézzétek itt az ősi lényeket.
Látjátok-e, a zöld asztal szövetjén,
ott ugrik a véletlen, mint a nyúl,

és kavarnak a színek veszetten,
mint álmainkba, határtalanul.

A modern technikai vívmányok tömeges megjelenése nem lekese-
dést vált ki a költőben az „új szépség” iránt, de elvágódást a régmúltba.

Ének Virág Benedekről

Jaj, hogy szerettem volna élni régen,
vén századok bús mélyein, korábban,
mikor a lélek nyílt, a jószág, s nem ma,
a buta „modern technika” korában.
Otthontalan bolyongok, hazavágyván,
és sírva vágyom vissza, ami volt már,

Az ember szellemi létezőként tovább él, a másik lelkében róla alko-
tott kép emléke őrzi meg.

Vigyázz

Vigyázz.

Ez a nagy pillanat.

Egy ember jön feléd, bemutatkozik,
már tárja kezét, most lát legelőször,
rád néz,
és elviszi majd az arcod, a hangod,
s őrzi.

Lélek csak az ember a többi
emberek lelkében,

törékeny gondolatokból faragott,
száztitkú, halovány emlék,
mely néha a fellegekig magasul.
Légy méltó e testvér
áhitatos várakozására,

s remegjen által a tudat,
hogy most történhet valami,
ami még nem volt,
mióta áll a világ,
s Isten kezében se reszketett úgy
sárananyagod, mint most
az ő kezében,
ki megteremt igazán,
fényből, szeretetből,
Ő, a te rokonod,
Ő, a te Urad, Istened.

Kosztolányi létfelfogásában a valóság viszonylagossá válik, elválaszthatatlanná az álomban keletkező képektől.

Plato olvasása közben
Való-e a világ körültem,
vagy tán az álom a való
s e napsugáros, kékes űrben
a durva hajsza a csaló?

A lírai én polifóniáját előidéző jellemző történés a versben, amikor a felidéző nem ismer rá egykori önmagára.

A hídon
Ki tudja? ... Mostan is gyakorta
úgy rémlik, mint egy költemény
az én sírásos, nyári éjem,
az én könnyes álom-regém.
Olyan, mint egy ezüstös álom,
mely ifjan hull a sírba le,
s ma sem tudom, hogy az az ifjú
én voltam-e? ...

A modern vers disszonáns feszültsége más módon is megnyilvánul. Archaikus, misztikus, okkult eredetű vonások állnak szemben az éles intellektualitással, egyszerű kijelentések a mondanivaló bonyolultságával.

Pán

véres szemekkel és maró fogakkal
szirinxesen kel s tántorogva halkal
ágaskodik s nő, nő kacagva Pán.

A kommunikatív otthonosság nem tűnik el Kosztolányi költészetéből.

Az ősz néni – hangja vékony –
okuláréval köt és fon,
s hogyha bekerül akárki,
kész a lagzi, kártyapárti.
Mindenütt jó mód, középser,
víg pazarlás józan ésszel.
Otthonosság – kedves és szép –
fürge készség, friss egészség:
ez a kincsük önekik. És a dalt is szeretik.
Kedvük vidor, lelkük éber
s néha este tétován
zeng föl a kis zongorán
áradozva, sírva Weber.

A költői szubjektum deperszonalizációját, a személyes érzelm és a közvetlen élmény kiiktatását szemléletesen valósítja meg a *Szegény kisgyermek panaszzai* (1910–1923) nyitó verse a *Mint aki a sínek közé esett* (1910). Nem közvetlen benyomást rögzít, hanem a végesség tudatára eszmélés jelképes pillanatát ragadja meg, azt a rendkívüli lelkiállapotot, amelyben megmutatkozik a halálra szánt emberi lét kivetettsége.

A napraforgó, mint az őrült
röpül a pusztán egymaga,
a tébolyító napsugárban
kibomlik csenevész haja.

A látomás nem a lírai énhez kapcsolódik közvetlenül, hanem személytelen hanghoz, és tekintethez, amelyben az én tárgyi megfelelője jelenik meg. Itt már nem a romantika örökségéhez kapcsolódó versszubjektum fedezi fel magát a környező természeti világban, a kivetített belső lelki tájban, hanem a személyiség kifejezésének objektív korrelatívja hívja elő az emberi tulajdonságokkal felruházott alak képzetét. Az alkotó képzelet eloldja a képet az azonosítható érzéki tapasztalattól, s autonóm nyelvi teremtményt létesít. Mallarménál a semmi ontológiai fogalom: mindannak az elégtelensége, ami ténylegesen létezik, míg Kosztolányi költészetében a céltalan, varázstalan élet kifejezője. Jobbára az ígélet nélküli jövőhöz kapcsolódik, a felnőttkor sivárságához:

Menj, kisgyerek.
Most vége ennek is.
Menj, drága gyermek, édes kisfiam.
A te utad a végtelenbe visz,
de én előttem már a semmi van.
A semmiség.

Az „elátkozott”, kiközösített költő toposza megújítva jelenik meg Kosztolányi költészetében: az élvezeteg bánatba süppedő beteg poéta maga is átváltozik, miközben a nyelv által újrateremti a dolgokat.

Beteg vagyok, szépségektől beteg,
nem is vagyok más, egy beteg poéta.
Ha egyet nézek, elfakul a fény
és ferdül a nap, mint a hold karéja.

Ha kettőt nézek, hullik a levél,
és föltámad az, aki rég nem él.
Ha hármát nézek, az erdőn keresztül
szél száll és kiszakad a köd
és a világ fázlódva összerezdül.
(Őszi koncert, Praeludium)

Megfigyelhető maga az átalakulás egyik formából a másikba:
a mozaikszerű szerkesztés a szöveg öntükrözését eredményezi.

Ez itt a korzó.
Most tekints körül
s nézd a parázsló brilliántot, édes,
nyíltan, közönnyel, bátran, ahogy illik
egy „hipermodern” költő kedveséhez.
Ott vannak még a nyártól züllött ernyők,
halványpirosal, kiszíttan, fakón,
a kánikula sok-sok martaléka,
egy kerti szék az őszi udvaron,
rongyok, remények, megpörkölt rakéták
és cigarettavégek és szivek,
fölöttük az árny, a halál, az éjjel
és a hideg, a szomorú hideg.
Itt egy kávéház, fázó, néma néppel,
ott meg az irodalmi emberek,
kik szivarozva, szigorú szemöldökkel
szegény hullám fölött veszezszenek.

A költői nyelv átalakítja a világot. Nem a személyes élmény vagy
az én kifejezése a célja. Az én fölérendelt helyzetének megkérdőjele-
zése az önértelmező versek jellemző zárata.

Mindegyiken képmásom, mint királyé
s a peremén
a gőgös írás:
én.
(1931)

Az én ismerős idegen, de mindig valaki más. A lírai alany saját idegenségét ismeri fel a tükör visszfényében.

Tükör visszfénye voltál, álmok árnya,
hogy is, hogy is kerülhettél ide?
Fáradt kezem lassú mozdulatától
még meg se billen a tükör vize.
Beszélj, ki csókolt? Senki. Mondd, ki értett?
Mindenkinek örökre idegen, még rám is ismeretlenül
meredsz most,
bámullak hidegen.

Az én soha nem azonos önmagával, tulajdon lényege hozzáférhetetlen, ugyanakkor a személyiség teljes megismerésének csillapíthatatlan vágya miatt a versben beszélő számára megkerülhetetlen.

Gyűlölöm magamat
Hogy gyűlölöm magam! Mindig csak Én!
Változva folyton s mégis változatlan.
Tükörszobába járok. S száz alakban
másolja halvány képemet a fény.
Csak Én! Csak Én! A Végtelen egy Én!
Kié a szirtben szunnyadó szobor-más?
Arcom kacag belőle: hű – de oly más.
Kié az árnyék a falon? – Enyém.

Kosztolányi költészete ismeri a személytelen szuggesztiót, de alapvetően megőrzi a bensőséges, meghitt kapcsolatot az olvasóval.

Egy kézre vágyom

Jó olvasó, ki ülsz a lámpa mellett,
akárcsak én itt, most rád gondolok
s akárki vagy, versekkel ünnepelek.
Látom fejed, figyelmes homlokod.

Költészetére jellemző az emlékezésből kibomló idő- és értékszem-
besítő (Németh G. Béla) verstípus. A gyermekkor teljességéhez képest
a férfikor beszűkülést hoz, majd a nemlét felé fordul.

„mert aki meghalt az időben, úgy van fölöttem, mint
az ég.” (1921)

„Boldog, aki még hinni tud, de lefelé visz minden út.”

A lét értelmetlenségéről, a kísértő semmiről a Kosztolányi versek
a mondandóhoz nem teljesen illő, ezért nyugtalanítóan zengő, áradó,
pompás nyelven beszélnek, kiaknázva a jelentés és a hangzás között
támadó feszültséget.

Fülledt magány. Halotti utcasor.
Füstöl a föld, akár a puskaapor.
Megállni, menni, mondd, mi célja van?
Nézz jobbra, balra, minden céltalan.
A semmiségnek mondom a neved
s a szájamon a bánat fölnevet.
Ha volna nálam most méreg, talán
erőm is volna és fölhajtanám.
(1923)

Ideges rímek

„szegény dalom, te árva, zord,
dalold a semmit és a port.
Reménytelen,
ki él, az mind reménytelen,
(1917)

A rímek csengése, a válogatott jelzők gazdagsága nem oldja fel a földi lét értelmetlenségének tudatát, de a nyelv pompája ellensúlyozza az otthontalanság ontológiai alapélményét.

Semmi

szerettünk volna mindig menni, menni,
mit is sejtettük, hogy ez itt a minden
és ami aztán jött, a semmi, semmi.

A tékozlóan bőséges költői eszköztárból idővel csak a legszükségesebbek kerülnek elő, a nyelv fokozatosan egyszerűsödik, dísztelenné válik.

Utolsó kiáltás

Én nem hiszek semmiben.
Ha meghalok, a semmi leszek,
mint annak előtte, hogy
e földre születtem. Szörnyű.
Hozzád kiáltok majd utólszor.
Légy jó anyám, örök sötétség.
(1924)

A pusztá kimondás adja meg a végleges következtetések józan belátásának, s tudomásulvételének méltóságát.

„ki szenved, nincs magába,
vagytok ti itt a földgolyón sokan.
Térdelve, föltárt hassal, láncra kötve,
templomba, kórházakba, börtönökbe
lassan vonul a roppant karaván”

...

de hát hova mehetnél? mit akarnál?
mi érdekelne még? mi kellene?

...

az ócska élet mily rongy kabaréja,

...

„nincs semmi sem, amit elveszthetünk.”
„csak a boldogtalan a hős.”
(1933)

Kosztolányi kivételes tudatossággal viszonyult a forma jelenségéhez, s alaposan mérlegelte az új médiumok megjelenésének irodalomra gyakorolt hatását. Tagadta az ész mindenhatóságába vetett hitet, de a technikai fejlődés iránt a modernség második hullámával érkező avantgárd lelkesedés sem ragadta magával.

Tőlem locsoghat megváltó igéket
s unalmas örültségeket az ép ész,
nem az enyém a század rongy bohóca,
se a felhőkbe zörgő, bamba gépész.

A modern kor zűrzavara, a technikai civilizáció térnyerése nem kerülte el érdeklődését, de nem fedezett fel benne titokzatos szépséget, mint Baudelaire vagy Apollinaire.

Litánia

Az én koromban:
zörgött az egekben a gépek acélja.
Az én koromban:
nem tudta az emberiség, mi a célja.
Az én koromban:
beszéltek a falban a drótok, a lelkek.
Az én koromban:
vad, bábeli nyelvzavarok feleseltek.

Kosztolányi számára minden elsősorban nyelvként létezik. A *bűntelen bűnösség* gondolata a lehetőségek elmulasztása mellett a lehetetlennek bizonyult célkitűzések kudarcával kapcsolódik össze költészetében. Nyugtalan, örökké elégedetlen szelleme erejét meghaladó feladatok vállalásába hajszolta a költőt:

Vétkeztem itt s vétkeztek ellenem,
bár senki úgy, mint lázadt szellemem,
az sarkantyúzott szűnös-szüntelen,
s ezért vagyok én bűnös-bűntelen.

Kosztolányi világértelmezésében a visszafordíthatatlan idő és a lelki kiüresedés tapasztalata összekapcsolódik.

Üres órákban

Üres vagyok. Átfog a semmiség.
A szürke ég kódébe bámulok.

Jellegzetes gesztusa az értékvesztéssel szembesítő fájdalmas emlékezés az egyre távolodó ifúságra.

Csak álmodol. S álmodban újra látod
a tűnt szerelmet, a tűnt ifjúságot,
hallod Schubert zenéjét, ezt a lírát,
amin a válás fájó kínja sír át

Az egykori én felismerhetetlenné válik az emlékezésben.

Már-már tükörbe sem tekintek,
ködkép leszek, bizonytalan
árnyéka tűnő éveimnek.
És elfelejtem önmagam...

Az *Anyuska régi képe* kezdetű költeményben a beszélő anyja leánykori arcában, tekintetében ismerős idegent vesz észre, tulajdon személyét, akiben majd saját halála után mások eszmélhetnek magukra.

Jaj, de édes
Itt oly fiatal még. Tizenhat éves.
Mellén egy nagy elefántcsont kereszt.
De dús, komoly haján, bársonyruháján
titkos jövődök szenvedése rezg.
Keze ölében álmodozva nyugszik
karperecek, gyűrűk súlya alatt
és könnyen az asztalra könyökölve,
feje előrebillen hallgatag.
Oly idegen így. Olyan ismeretlen.
Tündéri ábrándok menyasszonya.
Csak a szeme nevet rám ismerősen,
két mélabús, merengő viola.

Csak kék szemében ismerek magamra,
mely eljövendő álmoktól homályos
s rettegve a bús végtelenbe réved.
A lelkem már körötte szálldos.

Az együttérzékelés, a szinesztézia hozzájárult Kosztolányi önálló költői szemléletének a kialakulásához, de két művészeti irányzat jellegzetességeinek keveredésére is figyelmeztethet: a jelképteremtés igénye és a szecessziós nyelv érzelmessége egyaránt érzékelhető Kosztolányi költészetében.

Miért zokogsz fel oly fájón, búsán
csöndes szonáta, álmodó szonáta?
.....
Kis ujjaim alatt zokog a dal.
Sok régi ábránd újra visszaszáll ma.
Anyám nevet és újra fiatal
s csak zeng az édes, illatos szonáta.

A nyelv egyenrangú társszerzője az írónak, ezért „Még a legmagányosabbak is tudják, hogy egy örökkévalósághoz tartoznak, nevezetesen a nyelv örök szabadságához, hogy kitaláljanak, játszanak, énekeljenek és varázsoljanak.”³⁸⁰ Kosztolányi modern költészetfelfogása és nyelvszemlélete szervesen hozzátartozik a huszadik századi európai művészeti gondolkodáshoz. A modernség meghatározó szemléleti irányzatai összefonódnak az értekező nyelvében. Kérdésfeltevései, válaszadási kísérletei, lényeglátó értelmezései a kortárs világirodalmi kontextus bensőséges ismeretéről és alkotó elsajátításáról tanúskodnak.

³⁸⁰ „Selbst die Einsamsten unter ihnen wissen, daß sie hierin einer Ewigkeit angehören, nämlich der ewigen Freiheit der Sprache, zu erfinden, zu spielen, zu singen und zu zaubern.” Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, i. m., 153.

5.
KOSZTOLÁNYI
NYELVSZEMLÉLETE
A LÍRAELMÉLETEK TÜKRÉBEN

Kosztolányi értekező irodalma a költészet számos olyan oldalára és összetevőjére vonatkozó megállapítást tartalmaz, amelyek elméleti szempontból is értelmezhető, lényeges összefüggéseket érintenek. Természetesen nem ad átfogó líraelméletet, feltéve, hogy ilyen egységes mű a huszadik században egyáltalán lehetséges. A líra elmélete iránti érdeklődés újraéledésének folyamatában Jonathan Culler széles körű, nagy műveltséganyagot megmozgató, lényeges szempontokat érvényesítő munkája mérőkövnek számít. A könyv alapvetően kedvező fogadtatásban azonban kritikaként megfogalmazódott, hogy az elméletíró a „Mi a líra?” helyett inkább a „Hogyan működik a líra?” kérdésére keresi a választ.³⁸¹ Kosztolányi a *társalkotó olvasó* tudatosan kialakított értelmezői szerepét sokoldalúan kibontakoztatva jelentős, napjainkban is releváns líraelméleti összefüggésekre irányította a figyelmet. (*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 305.) Egyedi szövegelemzései kiemelik azokat a poétikai jellegzetességeket, amelyek összekapcsolják a lírai hagyományban szerepet játszó verseket egymással, és lehetővé teszik a műfaj átalakulásának leírását. Kosztolányi nézőpontja nem tűntet ki *elvont líra* modelleket. Megkülönböztetett figyelmet fordított a nyelvek különbségére (*A világ nyelvei*, Pesti Hírlap, 1931. december 25., *Nyelv és lélek*, 126.), mely egyben kijelöli a fordíthatóság határait, mivel a költészetben a szavak hangját nem lehet elválasztani a jelentéstől, s a nyelv emlékezetétől. (*Párbeszéd*, Pesti Hírlap, 1933. szeptember 3., *Nyelv és lélek*, 206.) Sarkalatos tétele szerint a költő és a nyelv egyenrangú munkatársak: „néha az egyik enged, néha a másik, ezen a baráti kötődésen pedig mind a kettő egyaránt nyer.” (*A rím bölcselete*, Pesti

³⁸¹ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015., Review by Rachel FALCONER, *The Wenshan Review of Literature and Culture*, Vol. 10.1 December, 2016., Review by Marjorie PERLOFF, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 71, No. 2. September, 2016. 256–261. *The Lyric in Theory: A Conversation with Jonathan Culler*, Los Angeles Review of Books, Francesco GIUSTI discusses the theory of the lyric with Jonathan CULLER, May 27, 2017. Review by Margaret RONDA, *Comparative Literature* Vol. 69, No. 4., December 2017. 449–452.

Hírlap, 1933. augusztus 21., *Nyelv és lélek* 471.) Megfigyeléseinek a különös jelentőségét az biztosítja, hogy képes volt értékelni több idegen nyelven írott mű lírai hatását az olvasás észlelő, értelmező és történeti horizontjának közös metszetében.

Ki a lírai alany? Költői nyelv és szubjektivitás

A líraelméletek klasszikus kérdésére, hogy *ki hajtja végre a beszédaktust*, Kosztolányi értekező irodalma végtelenül árnyalt választ ad. A beszédcselekvés alanya a szövegben különböző helyzetű lehet: énen belüli történésekre figyelő személy vagy külső dolgok jelenléte mögött sejthető szemlélő, az érzékletek kiváltója és befogadója vagy éppenséggel a látvány és a hang kiáramlásának személytelen forrása, a megszólítás által arcot és alakot nyert retorikai képződmény vagy az organikus keletkezésből kiszigetelt alaktalan létező.

Az *élményköltészet* (Erlebnislyrik) *reflektálatlan* hagyományához kötődő hiedelem szerint *a lírai alany a költő személye*. Az *élményköltészet* valójában történelmileg meghatározott fogalom, amely, mint ismeretes, Dilthey lélektani elméletéből ered, és a 18. század végén kialakuló, személyes érzelmet kifejező líra leírására szolgál. Az élmény nem csupán életrajzi értelemben ismert, Husserl a tudat valamennyi folyamatának (észlelés, képzelet, felismerés, fantázia stb.) átfogó fogalmaként használta.³⁸² Kosztolányi sokrétű értekező irodalma megerősítheti azt a sejtést, hogy a *közvetlen* lírai önkifejezés naiv eszménye a *közvetítettség* különféle poétikai elgondolásai által teremtetten mítosz, amely elrugaszkodási pontként szolgál a személytelenített költészet fogalmának kifejtéséhez. A romantikusok nem képviselték soha azt a naiv álláspontot, mely szerint a vers a szerző gondolatainak

³⁸² Husserl a tudat intencionális élményeiről beszél, és egyenlővé teszi a tapasztalattal. Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen, II: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Első rész, V. fejezet: *Über der intentionale Erlebnisse und ihre Inhalte*, Springer Verlag, 2014.

és érzéseinek közvetítetlen (*unmediated*) kifejezése. Ezt az Új Kritika (*New Criticism*) tulajdonította nekik. A *Lírai balladákhoz* írt *Előszó* ellenben azt tanúsítja, hogy Wordsworth mennyire tudatosan vetett számot a nyelvi közvetítettség olvasóra gyakorolt hatásával, amikor a klasszikus mértéket követő balladahagyománytól eltávolodva védelmébe vette a szokatlan hangzást, a fennkölt stíl után a szabadabb köznapi nyelvhasználatot.³⁸³ Jóllehet Wordsworth az emelt beszéd-móddal, a „költői dikcióval” szemben a „természetességre” hivatkozik – ezt sajátítja ki a „közvetlenség” esztétikai ideológiája –, a líraiság nála valójában többszörös közvetítettséget jelent. A „rendkívüli esetek” (*extraordinary incident*) iránti heves olvasói kíváncsiság kielégítésében játszik szerepet. A költő a képzeletet hívja segítségül a különösen izgalmas balladai események által kiváltott felfokozott lelkiállapot megragadásához. A ballada azt sugalmazza, hogy az elbeszélte történet tanulságot *hordoz*, amelyet az olvasó alkot példázatértékű mesévé, fantáziájára és emlékezetére támaszkodva. A romantikus képzelőerő és a nyelvi közvetítettség tudatossága nem ellentéte egymásnak. A szimbolisták a romantika szellemében foglalmaztak meg fenntartásokat az önkifejezés szabadságával és eredetiségével szemben. A líra Hegel esztétikájában kidolgozott és továbbhagyományozott romantikus modellje számításba veszi hang és szöveg, szóbeli és írott forma elválaszthatatlan kapcsolatát, s a köztük létesülő szövevényes viszonyokat, amikor költészeten „a nyelv beszédét” érti. A nyelv múltja, hatástörténete s a szubjektum szellem általi meghatározottsága kétségtelenül korlátot szab a személyes önkifejezés szabadságának.

A romantika poétikai hagyományának összetettségére rámutató fenti fejtegetés a lírai modellek ismert, bizonyos értelemben bennük

³⁸³ William WORDSWORTH, *Preface 1800 version (with 1802 variants) = Lyrical Ballads Wordsworth and Coleridge, The text of the 1798 edition with the additional 1800 poems and the Prefaces*, szerk. R. L. BRETT, A. R. JONES, London–New York, Routledge, 1991, 233–259. Lásd a *Lírai balladák* előszavához kapcsolódva: FOGARASI György, *Fikció és tanulság: Wordsworth anekdotája a nem-morálisan felfogott hazugságról = Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*, szerk. HORVÁTH Márta, SZABÓ Judit, Bp., Ráció, 2021, 200–223.

rejlő vakfoltjaira kívánta felhívni a figyelmet. *Kosztolányi nem líra-modellekben gondolkodott*, talán ez is oka lehet annak, hogy költészettana ellenáll a rendszerező elméleti besorolásoknak, amelyek az „önmagának elégséges szubjektivitás” korlátlan önkifejezéseként értett romantika konstrukcióját választják a vele érintkező „klasszikus modernség” paradigmájának jellemzéséhez a visszatekintés modernség utáni távlatából.

A gyakran hivatkozott hegeli keretben azonban *a szubjektivitás nem a személyes érzelem, vagy egyéni tapasztalat kifejezése*, hanem mindenekelőtt a líra formai egységesítő funkciója. Hegel részletesen kidolgozott elméletet nyújt az *Esztétikai előadások* keretében a líráról, amelyben a szubjektivitás központi szerepet játszik. A szubjektum a tapasztalat és a reflexió révén jut önmaga tudatára. A művészet rendeltetése az, hogy kilépve az érzéki valóságba, tárgyiasuljon a szellem az anyagi meghatározottságoknak és az érzékeknek megfelelően.³⁸⁴ Hegel az abszolút szellemet fogja fel olyan szubjektumként, amelynek önmaga egyszersmind adekvát külső megjelenése: „A külső természet szemben áll a szubjektív benső, az emberi lélek, mint az abszolútum létezésének és megjelenésének eleme. Ezzel a szubjektivitással nyomban fellép az egyéniség sokasága és különbözősége, a szellem elkülönződése, különbsége, cselekvése és fejlődése, általában teljes és tarka valóságvilága, melyben a szellem tudja, akarja, érzi és működteti az abszolútumot.”³⁸⁵ Nem naiv, közvetlen érzelemkifejezés a költészet Hegel értelmezésében: „itt nincs szó az egyéni belsőnek pusztá kifejeződéséről, az első közvetlen szóról.”³⁸⁶ A költészet a beszéd művészete: „a szellemnek és szellemként való megnyilvánulásának abszolút igazi művészete. Mert mindazt, amit a tudat elgondol és saját bensejében

³⁸⁴ „a műalkotás [...] nem pusztán érzéki, hanem az érzékiben megjelenő szellem.” = HEGEL, *Esztétikai előadások, I–III*, szerk. LUKÁCS György, MÁTRAI László, FOGARASI Béla, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1955 (Filozófiai Írók Tára), II, 197.

³⁸⁵ *Uo.*, 199.

³⁸⁶ HEGEL, *Esztétikai előadások, I–III*, szerk. LUKÁCS György, MÁTRAI László, FOGARASI Béla, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1955 (Filozófiai Írók Tára), III, 331.

szellemileg megformál, csak a beszéd képes felfogni, kifejezni és a képzelet elé állítani.”³⁸⁷ A szubjektivitás az általánost és különöst magában összekapcsolja és közvetíti: „a költő [...] egyes helyzetet, érzést, képzetet [...] mélyebb lényegességében ragad meg s így magát is szubsztanciális módon fejezi ki”,³⁸⁸ „a szív feltárul, hogy kifejezze magát, s ezért azt, amit előbb csak érzett, öntudatos szemléletek és képzetek formájában fogja fel és fejezi ki”.³⁸⁹ „a líra a belső szellem totális kifejezése.”³⁹⁰ A hang érzéki anyaga felel meg legjobban a szellemnek. Hegel esztétikája a szellem fokozódó önmegvalósulásaként mutatja be az egyes művészetek történelmi fejlődését: „a szubjektum szabadon egyesül az általánossal, mint saját szellemének szubsztanciájával, s ezt az egyéni egyesülést bensőleg saját költői tudatára hozza.”³⁹¹ Az archaikus korszak szimbolikus művészetét legjobban az építészet (piramisok) képviseli, míg a szobrászat a klasszikus művészet csúcsa, és a három „romantikus” művészet (festészet, zene és költészet) a kezdeti individualizmus korszakában találja meg teljes kibontakozását. A líra egyetlen formája és végső célja a belső világ, a gondolkodó és érző elme kifejezése.

Számos érintkezési pont ismerhető fel Kosztolányi értekező irodalma és a hegeli alapokra épülő későbbi líraelméletek között. Közös kérdésként merül fel, hogy a versben megvalósuló beszédcselekvést ki hajtja végre? A legjellemzőbb válasz erre az, hogy végső soron minden lírai megnyilatkozás *drámai monológ*, amely egy feltételezett „beszélő” vagy „személy” által kimondott. A mondás tárgya a líraelméletekben az ókori görög *epideixis* retorikai hagyományához kapcsolódik, mely értékről szóló kijelentés, gyakran a dicsérrettel vagy a hibázta-tással kapcsolatos, s célja a meggyőzés. A szubjektum önkifejezéséhez

³⁸⁷ HEGEL, *Esztétikai előadások, I–III*, szerk. LUKÁCS György, MÁTRAI László, FOGARASI Béla, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1955 (Filozófiai Írók Tára), II, 201–202.

³⁸⁸ HEGEL, *Esztétikai előadások, I–III*, szerk. LUKÁCS György, MÁTRAI László, FOGARASI Béla, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1955 (Filozófiai Írók Tára), III, 323.

³⁸⁹ *Uo.*, 321.

³⁹⁰ *Uo.*, III, 334.

³⁹¹ *Uo.*, 356.

kapcsolódva jelentős hangsúly helyeződik erre a lírai trópusra a poétikatörténetben. A költői nyelvvel való képzeletbeli „játék” révén a szubjektivitás úgy használhatja fel a felidézett tárgyat vagy körülményt, hogy belőle valami önmagában értékeset csinál. Az *Esztétikai előadások* Pindarosz példáját említi, aki azt állította, hogy a szíve mélyéről ír, jóllehet a nemes gondolat elegáns és erőteljes megszólaltatása – epideiktikus működése – az, ami a legtisztább értéként jelenik meg. A *Wiederfinden* című versben hasonlóképpen, a teremtményszellemes és spekulatív felhasználásának köszönhetően jön létre a szabadság gyakorlásáról szóló értékállítás.

Kosztolányi irodalomértelmezésében a költészet azonban elsősorban *alkotás*, hiszen bármit is akar a költő a világról állítani, igazából nem fedez fel semmit sem, amíg a tényleges kapcsolódás a nyelvvel nem történik meg. Ahogy Mallarmé megfogalmazta a *Vers válságában* (1886–96): „A tiszta mű magában foglalja a költő eltűnését, mint beszélőt, aki a kezdeményezést a szavakra bízta.” (l’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots).³⁹² Mallarmé titokzatos magyarázatában olyan líraelmélet rejlik, amely Kosztolányi számára megfelelőbb, mint bármelyik formális modell. A lírai vers tapasztalatának lényeges eleme, hogy egy lehetséges, többé-kevésbé felismerhető tárgyi referenciát csak a vers nyelvi megalkotottságában betöltött szerepe alapján építünk be értelmezésünkbe, vagyis, ha alapvetően megszabadulunk a tárgy belső értékével kapcsolatos mindenféle érdekeltégünktől. Kosztolányi cáfolja a modernségben érvénytelenné vált hiedelmet, mely szerint a költő a személyes élményeit énekli ki: „Élménye nem az, ami vele történik, akármily nagy megrázkódtatás is legyen az, hanem az, amit művészien megalkot a papíron.”³⁹³ Kosztolányi Paul Zech expresszionista költő³⁹⁴

³⁹² Stéphane MALLARMÉ *Oeuvres complètes, i. m.*, 366.

³⁹³ Rainer Maria RILKE = *Irodalmi miniatűrök*, II, szerk. BENEDEK Marcell, Bp., Dante, é. n. [1922], Szabadkikötő, 333.

³⁹⁴ A kalandos életű szerző, aki tetszés szerint alakította életrajzát, publikált a *Der Sturm* című irodalmi folyóiratban és szerepelt az expresszionizmus első verses antológiájában,

Rilke-tanulmányára hivatkozik a lírai és az önéletrajzi én elkülönítése mellett érvelve. „A költői Én fogalmát a naturalizmus roppant összezavarta és torzképpé tette, mert a költői Ént sokszor azonosította azzal az Énnel, ki határozott nevet viselt, ilyen vagy olyan volt, ezt vagy azt élte át. Ennek az Énnel, aki különben bármily értékes lehet, a másik Énhez semmi köze sincsen, a költészetben semmi keresnivalója. Az személy, és a személy megírhatja emlékiratait, elbeszélheti, mi történt vele, mit mondott itt vagy ott, de ha ezt versekbe tenné, azért nem lenne föltétlen líra. A másik Én, a költészet Éne úgy viszonylik ehhez az adott Énhez, mint a tárgyakban lakozó törvény magukhoz a tárgyakhoz.”³⁹⁵ Kosztolányi élesen megvonja a határvonalat a személyes élmény és a műben megalkotott érzés, hangulat, lelki történet között: „A költő az egész világ médiuma, mindené, ami benne és körötte van.”³⁹⁶ Kosztolányi végkövetkeztetésként Rilke megvilágító erejű megfogalmazásához folyamodik: „Mert a versek nem érzések, mint az emberek gondolják (nagyon korán, eleget érzünk mindnyájan) – a versek tapasztalatok.”³⁹⁷

A lírai költészet romantikához köthető elmélete a maga összetettségével adott ösztönzést a klasszikus modernség művészi programjához. Két pont – Kosztolányi felől különösen – lényeges: a *szubjektivitás* kérdése és a *nyelv* szerepe. A lírai szubjektum belső élete nyelvvé válik, ezért a versben beszélő sajátként leírt meglátásai és érzései bár egyetlen személyhez tartoznak, mégis egyetemes érvényességgel rendelkeznek. A szubjektivitás az egység elveként működik: a lírai megnyilatkozás egy szubjektumnak tulajdonítható, míg az „élet” széttöredezett és szétszórt lehet, különféle eszmék, érzések, benyomások, belátások változatos sokasága között. A költőnek önmagát kell felismernie abban a részekre osztottságban, amelyet lírája tartalmaz. A költészet által

amelyet Kurt HILLER adott ki 1912-ben.

³⁹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rainer Maria Rilke = Irodalmi miniatűrök, II*, szerk. BENEDEK Marcell, Bp., Dante, é. n. [1922], Szabadkikötő, 333.

³⁹⁶ *Uo.*, 333.

³⁹⁷ *Uo.*

keltett önmegismerés a modern prozódia működése révén éppúgy az olvasóé, mint a szerzőé. A formai mintázatnak és különösen a rímnek az a hatása, hogy az érzéki szubjektív rend jelenlétét jelzi, és megteremti az önfelismerés lehetőségét a befogadó és az alkotó számára egyaránt. A szubjektivitás a költészetben ismeri fel önmagát, ezzel szemben az epika egysége a cselekedetből ered. Kosztolányit is foglalkoztatja líra és próza különbségének a kérdése, mely megglátása szerint alapvetően az eltérő nyelvhasználatban gyökerezik.

A *filozófiai esztétikában* a lírát a nyelv átalakítása különbözteti meg a rendszeres gondolkodás által szervezett pontos, tudatos prózai kifejezésmódtól. A költői nyelv a világ prózai érzékelésétől való elszakadást hozza. A lírai hasonlat a tárgyban való elidőzést vagy elmélyülést ösztönzi, mely az elme szabadságát helyezi előtérbe. Mint sokan előtte és utána, Hegel is megkülönböztette a nyelvi készség és a retorika *mesterséges hatását* a *valódi érzéstől* és képzelettől. A lírai költészet romantikus modelljében az alkotásfolyamat egyéni *ihlettel* kezdődik, amelynek először a költő tudatára ébred, majd a kifejezés folyamatában ez a szubjektív élmény „megtisztul”. Látnivaló, hogy a szubjektivitás telosza a tiszta eszme, ebből következően nem lehet azonos a modern szubjektivitás affektív módon színezett, személyes tapasztalatra alapozott fogalmával. A költészetet az önmagát felismerő tudat reflexivitása és az érzés szabadsága együtt határozza meg.

A szerves forma romantikus eszményét illetően Kosztolányi eredeti álláspontra helyezkedik: az *élő természet* mintájára képzelettel a *nyelvi műalkotást*, s ezt az összetett gondolatalakzatot sokrétűen kifejti. A *természetes mesterkélt* voltáról, s a *mesterkélt természetes* hatásáról gyakran elmélkedik, akárcsak Gottfried Benn.

Az irodalom öntükröző szemlélete áthatja Kosztolányi poétikai gondolkodását. Elhalványult annak emlékezete, hogy Hegel a líra öntükröződő tendenciáját azonosította Goethe, *Wiederfinden* című versét olvasva:

Ist es möglich! Stern der Sterne,
Drück ich wieder dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz.
Ja, du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden,
Schaudr ich vor der Gegenwart.
(Goethe: *Wiederfinden*)

A líra teljesítménye a vers metapoétikai olvasatában a tropológiai lehetőségek, a nyelvi képzelet játékának felfedezése lesz: „Itt a szerelem teljesen a fantáziába, ennek megindultságába, boldogságába, üdvösségébe van áthelyezve. Általában a hasonló nemű alkotásokban nem találunk szubjektív sóvárgást, szerelmet, vágyakozást, hanem csak a tárgyakon érzett tiszta tetszést, a fantázia kimeríthetetlen áradozását, ártatlan játékot, szabadságot még a rímek és a mesterkéltségek versmértékek enyvelgéseiben is, s emellett az önmagában mozgó léleknek olyan bensőségét és jókedvét, amely a megformálás derűjével magasan föléje emeli a lelket minden kínos belekeveredésnek a valóság korlátoltságába.”³⁹⁸

A szöveg önértelmező poétikája, melyet Kosztolányi különösen kedvelt, irodalomról szóló irodalomként teszi olvashatóvá saját jelrendszerét. A *Szegény kisgyermek panaszaiban* újrateremtett gyermeki nézőpont és hang vajon egy szubjektumnak tulajdonítható, vagy olyan nyelvi funkciónak, amely fiktív szubjektumokat hoz létre?

Valódi hangzás vagy eljátszott beszéd?

E kérdés áll Käte Hamburger elméletének középpontjában. A *költészet logikája* a líra és a nyelv közötti kapcsolatot kijelentéseméletként

³⁹⁸ HEGEL, *Esztétikai előadások, i. m.*, II, 184.

fejt ki, ez utóbbit jelenti a logika kifejezés, amelyet a szerző megkülönböztet Wittgenstein filozófiai nyelvkritikájától.³⁹⁹ A *költészet logikája* alaptétele szerint „A lírai kijelentő szubjektumot tapasztaljuk meg, és csakis ezt. Nem lépünk túl tapasztalati mezején [...] Ez azonban azt jelenti, hogy a lírai kijelentést a valóság kijelentéseként éljük meg, egy valódi kijelentő szubjektum kijelentéseként, amely nem vonatkoztatható másra, mint magára a szubjektumra.”⁴⁰⁰ Hamburger saját feltevésére reflektálva elismeri, hogy az látszólagos visszatérést jelenthet az „élményköltészet” (Erlebnislyrik) fogalmához, amelyben az alany a költő személye. A kijelentés-szubjektum azonban a kijelentés szubjektuma és nem személy. A lírai műfaj a kijelentés-szubjektum „bejelentett” szándéka révén létesül azáltal, hogy önmagát lírai „én”-ként pozicionálja. A kijelentés kioldódik a valóság kontextusából, és visszahúzódik önmagába. Kosztolányi kortársa, Karl Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Nyelvelmélet: A nyelv reprezentációs funkciója) című, 1934-ben megjelent könyvében a kijelentés a nyelv szubjektum-objektum struktúrájaként jelenik meg.⁴⁰¹ Az állítás nyelvelméleti és nem grammatikai vagy akár ítéletlogikai fogalom, amennyiben minden mondat rendszerét, azaz minden

³⁹⁹ „Logik oder Sprachlogik der Dichtung bedeutet deshalb nicht Sprachkritik im Sinne Wittgensteins, sondern kann genauer als Sprachtheorie bezeichnet werden, die untersucht, ob und wie weit die Sprache, die die Formen der Dichtung hervorbringt (wie wir zunächst noch allgemein sagen wollen), sich funktionell von der Sprache unseres denkenden und mitteilenden Lebens unterscheidet. Die Logik der Dichtung als Sprachtheorie der Dichtung hat zum Gegenstand das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem. Logik der Dichtung ist also im sprachtheoretischen Sinne zu verstehen, wobei die hier gemeinte Sprachtheorie im folgenden als Aussagetheorie entwickelt wird und als solche im Laufe ihrer Erhellung den Terminus Logik ersetzen kann.” Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968², 10.

⁴⁰⁰ „Wir erleben das lyrische Aussagesubjekt, und nichts als dieses. Wir gehen nicht über sein Erlebnisfeld hinaus [...] Dies aber besagt, daß wir die lyrische Aussage als Wirklichkeitsaussage erleben, die Aussage eines echten Aussagesubjekts, die auf nichts anderes bezogen werden kann als eben auf dieses selbst.” Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, i. m., 216.

⁴⁰¹ KARL BÜHLER, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Gustav Fischer, 1934, 90. Az alapmű második kiadása: Gustav Fischer, Stuttgart, 1965.

modalitást magában foglal. Nemcsak a „kijelentő” (azaz állítmányos) mondat, hanem a kérdés, a kívánság, a parancs és a felkiáltó mondat is kijelentés.

Csak a kijelentés szerkezete világítja meg a nyelv és a valóság, s így a költészet és a valóság sokat tárgyalt viszonyát. Nem maga a valóság fogalma, hanem *a valóságról tett kijelentés* az, ami a költészet műfajainak rendezésében a döntő kritériumot adja. A lírai szubjektum–tárgy viszony különféle módozatainak bemutatása a költészet szimbolista elméletén alapul *A költészet logikájában*. Mallarmé meghatározásához folyamodva: „Egy tárgyat megnevezni annyi, mint elvenni a vers élvezetének háromnegyedét, amely abban rejlik, hogy apránként kitáljuk: sugallni, ez az álom. Ennek a rejtélynek a tökéletes felhasználása a szimbólum: egy tárgy fokozatos felidézése, hogy megmutassa a lelkiállapotot, vagy fordítva, egy tárgy kiválasztása és a lelkiállapot kivonása a megfejtések sorozatán keresztül.”⁴⁰² Amit Mallarmé szimbólumnak nevez, megmutatja a tárgynak a lírai én által történő megragadását és átalakulását. Käte Hamburger ezt a folyamatot – amelyet a kijelentés-szubjektum lírai pozicionálása indít el – a kijelentésnek a tárgyi pólusból való kivonulásaként ír le. A vers nem engedi felismerni, hogy a tárgy „csak” alkalma-e a nyelvi eseménynek, vagy a szavak a tárgyra irányulnak.⁴⁰³ A tárgy eltűnik a szavakban. A szó voltaképpen nem a tárgyról, hanem a nyelvi szubjektumról szól. A lírai szubjektum–objektum viszony a lírai kijelentő szubjektum végtelenül változatos pozicionálását teszi lehetővé. Minden olyan esetben, amikor valóságot tulajdonítunk egy ténynek, bármilyen természetű legyen is az – érzékszervi vagy érzékfeletti, anyagi vagy szellemi –, a róla szóló

⁴⁰² „Nommer un objet c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait use de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet, pour montrer l’état d’âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme par une série de déchiffrements.” MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, i. m., 869.

⁴⁰³ „Und im Resultat des entstandenen Gedichts kann nicht unterschieden werden, ob die Zuordnung und Form der Aussage den Sinnzusammenhang ergibt oder dieser die Zuordnung lenkt.” KÄTE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, i. m., 200.

kijelentés valóságnyilatkozatnak nevezhető. Nem az állítás tárgya, hanem az állítás alanya a döntő. Egy állítás mindig azért valóságos állítás, mert az állítás alanya valóságos, mert egy állítást csak az állítás valóságos, valódi alanya tehet. Ebben az összefüggésben a valóságfogalom magában a szubjektumban megalapozott.

Käte Hamburger megkülönbözteti a fiktív állítások közvetítő funkcióját, amelyek egy kitalált elbeszélőt és egy elképzelt világot tételeznek a lírai állításoktól, amelyekben közvetlenül a lírai szubjektum állapota fejeződik ki, de ez alapján, *ebben az értelmezési keretben eldönthetetlen*, hogy a kijelentés-tárgy a szerző vagy az életrajzi szubjektum élménye-e: „nincs pontos kritérium, sem logikai, sem esztétikai, sem belső, sem külső, amely minden információt megadna, hogy a lírai költemény alanyát azonosíthatjuk-e a költővel vagy sem.”⁴⁰⁴ Míg a regény teremtett világa elvileg összehasonlítható a szerző életének nem fiktív mozzanataival, addig a líráé, mely a lírai „én” jelzése alapján saját, szubjektív élménye, nem vethető össze semmilyen „objektív valósággal”. A verset a kijelentés alanyának tapasztalataként éli meg az olvasó.

Kosztolányi talán nem ennyire szigorú logikával, de lényegre törő, szemléletes elemzésekkel fejt ki, hogy a lírai „én” és a költő közötti viszony azért meghatározhatatlan, mivel a két entitás lényegében nem hasonlítható össze. Kétségtelenül döntő különbség van aközött, hogy *a lírát fiktív világ kivetítésének tekintjük*, elképzelt beszélővel, vagy azt tételezzük, hogy *a költészet valós kijelentéseket tesz a világról*, még akkor is, ha állításainak viszonya a szerző tapasztalatához meghatározhatatlan. Roman Ingarden más utat választ *Az irodalmi műalkotás* című könyvében. Nála a képzeltnak a valósághoz való transzcendentális viszonya az ítéletrendszer alapja. A költői tárgy csak tisztán intencionális módon létezik. A mondatok, amelyekből egy vers áll, nem valóságos ítéletek, hanem kvázi ítéletek, amelyeket

⁴⁰⁴ „es kein exaktes, weder logisches noch ästhetisches, weder ein internes noch ein externes Kriterium gibt, das uns darüber Aufschluß gäbe, ob wir das Aussagesubjekt des lyrischen Gedichtes mit dem Dichter identifizieren können oder nicht.” Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, i. m., 219.

az határoz meg, hogy nem tartalmaznak átvitelt egy valóságos létszférába, mégis képesek a valóság illúziójának megteremtésére. Ingarden megkülönböztető fogalma, a tisztán intencionális, azonban – Käte Hamburger megítélése szerint – túl szűk. Ingarden nem írja le kimerítően a költészet és a valóság viszonyát azzal, hogy a regény mondatai azáltal válnak kvázi-kijelentéssé, hogy regényben vannak.

Mit ért lírai szubjektumon Kosztolányi? Úgy látja, hogy az irodalomban *a kijelentés tárgya elsődlegesen nyelvi képződményként létezik, mindenféle észlelést megelőzve*. A felhalmozott kifejezőkészség *poétikai rácsozatot* alkotva *csatornázza az érzéseket*, irányt szab a tekintetnek, keretezi a látást, kétségessé téve bármiféle közvetlen hozzáférést magához a dologhoz. Kosztolányi a szó elsődlegességét vallotta, ezért tekintette hiú ábrándnak az élmény közvetlen kifejezését az irodalomban. *Szisztematikus* idejét tekintve Kosztolányi nyelvszemlélete korszerűbb, közelebb áll a posztstrukturalista felfogáshoz, mint a szónak a költői kijelentésben közvetlen szerepet tulajdonító Käte Hamburgeré, aki szerint a vers átélője, az olvasó közvetlenül a lírai én akaratára reagál, arra, hogy kijelentő szubjektumként értelmezzük: „A lírai kijelentő szubjektumot tapasztaljuk meg, és csakis ezt. Nem lépünk túl tapasztalati mezején, amelybe száműz bennünket. Ez azonban azt jelenti, hogy a lírai kijelentést a valóság kijelentéseként éljük meg, egy valódi kijelentő szubjektum kijelentéseként, amely nem vonatkoztatható másra, mint magára a szubjektumra. Éppen ez különbözteti meg a lírai élményt a regény vagy a dráma élményétől, hogy a lírai vers kijelentéseit nem látszatként, fikcióként, illúzióként éljük meg. [...] Hiszen mindig közvetlenül szembesülünk vele, ahogyan egy valóságos másik, egy te, az énhez szól [...], egy valódi másik, egy te kijelentésével is szembesülünk. *Nincs semmiféle közvetítés. Mert csak a szó van, és semmi más.*” (Kiemelés tőlem: D. I.)⁴⁰⁵ Az áttetsző költői nyelv eszménye idejétmúlt Kosztolányi szerint, mivel *a szó poétikai*

⁴⁰⁵ „Eine Vermittlung irgendwelcher Art gibt es nicht. Denn es gibt nur das Wort und nichts weiter [...]” Käte HAMBURGER, *i. m.*, 216.

lenyomatai kondicionálják az érzékelést, s ez által a szöveg tapasztalattát. Kézenfekvő példája ennek a természetábrázolás: a natura a kultúra szimbolikus rendjén és poétikai mintázatain át válik hozzáférhetővé. Ennek a kettős megelőzőttségnek a tudata megjelenhet az érintkezés nyelvi eseményére irányuló reflexióban. Kosztolányi a vers szerveződését *élőlény*hez hasonlítja. A nyelv figuratív erejét kiaknázva értekező irodalma előhívja a test belsőjének képzetét a költészet organikus működésének szemléltetéséhez, álláspontja azonban az irodalom biopoétikai megközelítését illetően sem egysíkú.

A tropológiai ökonómia tulajdonságok kölcsönös felcserélhetőségét jelenti, a biopoétika értelmezői látókörén az oikosz (háztartás) és a logosz (beszéd- vagy írásmód) összekapcsolódását, amely az emberi és természeti vonások helyettesítésében, valamint az élőlények és környezetük kölcsönhatásában nyilvánul meg. Kosztolányi összetetten viszonyul a természet és az ember kiasztikus viszonyának elképzeléséhez, mely szerint tulajdonságaik keresztirányú felcserélésével válnak egymás értelmezőivé. Az *Őszi reggeli* emlékezetbe mélyülő képére lehetne itt hivatkozni: „Jobb volna élni. Ámde túl a fák már/aranykezükkel intenek nekem.” A hívás mozdulatát és a fák hajladozását egymásra vetítve a természetiben megjelenő emberi hangoltság átjárhatóként mutatja az élet és nem-lét határát. Kosztolányi személyiség-felfogása a természet és az ember egymásban tükröződését, a versnek az utóbbi által vezérelt biopoétikai szerveződését korlátozta. A lírai én önmagáról alkotott képe és természetben visszaverődő képmása többé nem feleltethető meg hiánytalanul egymásnak. Az ember átláthatatlanságának, titokzatosságának, idegenségének, ismeretlenségének tapasztalatát az organikus kód már nem képes közvetíteni. A modernség új hullámának 1912-től számított korszakküszöbét a lírai szubjektum azonosíthatatlansága, a ki beszél, kihez és milyen szándékkal kérdés megválaszolhatatlansága jelzi Jauss rendszerezésében. Az *Őszi reggeli* nominális beszédmódja felszabadítja a szavak, szókapcsolatok szerkezetének többértelműségét. A költői nyelv

viszonylagos önállósításának kísérletei Kosztolányinál javarészt a közvetítettség személytelen poétikájával társulnak.

A szerző és a lírai én kapcsolata

Kosztolányi visszatérő témája életrajz és mű viszonya. Nem mulasztotta el hangoztatni, hogy az írók kultikus szemlélete elmaradottságot fejez ki, elavult művészetértést: „mi még csak meg sem merjük írni lángeszeink bátor, természettudományos életrajzát. A hatvanas években egy kritikus vállalkozott erre, de nemcsak a bicskája tört belé, hanem a dereka is. Egyetemeinken pedig katonai szigorral, szinte politikai hatalommal iktatják törvénybe minden írónk örök dicsőségét. A szkeptikus hang újra felébred bennem. Vajon kultúránkat jelenti ez? Vagy éppen a kulturálatlanságunkat?...” (*Írók ellenségei*, A Hét, 1908. augusztus 9., *Nyelv és lélek*, 323.) A másik végletet képviselő poésie pur vonatkozásában összetettebb álláspontra helyezkedett. Viszonyításként Benn elképzelésére lehet emlékeztetni, Mallarméhoz és Eliothoz képest határozottabban képviselte, hogy a költészet bizonyos mértékű „tisztátalanságot” kénytelen megőrizni, mivel alapjában véve „a vers mögött minden esetben jól láthatóan ott áll a szerző, a lénye, a léte, a belső állapota; a dolgok is csak azért kerülnek előtérbe a versben, mert azelőtt az ő dolgai voltak, minden esetben megmarad tehát az a tisztátalanság, amelyről Eliot beszél. Alapjában véve úgy gondolom tehát, hogy a líra egyedüli tárgya maga a lírikus.”⁴⁰⁶ Ezt a líraelméleti tételt nem vitatva Kosztolányi a külső valóságot nyersanyagnak tekintette, mely a bennünk lévő gyermekkori rétegeken szűrődik át, s változik belső valósággá. Vegyi folyamathoz hasonlított a külső tapasztalat belsővé tételét, ezzel is hatálytalanítva az irodalmi szöveg életrajzi magyarázatát: „De hogy egy nyers tény, egy életrajzi adat s egy lelki történet, egy alkotás között az az egyszerű

⁴⁰⁶ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, i. m., 959.

párhuzam volna, mint a természettudományoktól megittasult, felületesen nagyzó és önhitt XIX. század hirdette, azt mi már kötve hiszszük [...] a vegyi folyamat, különösen a művészi teremtésben, sokkal bonyolultabb, semhogy azt nyomról nyomra követhetnők. (*Madách Imre*, Pesti Hírlap, 1934. október 31., *Tükörfolyosó*, 150.) Kétkedve tartotta számon a természettudomány eszközeit alkalmazó életrajzot, melynek becsvágya a valóság pontos, hű ábrázolása. Nálunk emberi tudomány az irodalomtörténet. Múlt és jelen eleven kapcsolata élteni, melyet az utókor olvasói teremtenek meg, „akik olvasunk, érzünk, gyűlölünk, akik összegyűltünk erre a szeánszra, akik ítélnék, koszorút, gáncsot adunk, akik irányítani akarjuk a históriát.” (*Emberbőr*, A Hét, 1914. február 22., *Nyelv és lélek*, 332.) A műalkotás nem akkor hat őszintének, ha megfelel a szerző életrajzi valóságának. A szavaknak nem az ad nyomatékot, ha orvosi bizonyítvány tanúsítja, hogy a költő beteg. (*Őszinteség*, Pesti Hírlap, 1931. április 26., *Nyelv és lélek*, 369.) Kosztolányi az olvasó figyelmét magára az eseményként megtapasztalható szövegre irányította, nem pedig az odaértett szerző megnyilatkozásának őszinteségére: „Az érzés pusztán nyersanyaga egy versnek, akár a szobornak a kő vagy a fa. Kőből és fából egyformán lehet jó és rossz szobrokat faragni. Akkor hangsúlyozzuk őszinteségét. De mi az őszinteség? Külső megnyilatkozásunk teljes összevágása belső valóságunkkal, a tett és szó megfelelő volta. Hol azonban a mérték, mely ezt kétségtelenül megállapíthatja, amikor egy költemény van előttünk, egy művészi termék, mely pontosan nyolcvanhét esztendeje támadt, olyan lázból, melynek lángja, szikrája rég ellobbant, s mivolta örökké ismeretlen marad számunkra? Nincs összehasonlítási alapunk.” (*Petőfi Sándor*, Pesti Hírlap, 1934. június 24., *Tükörfolyosó*, 141.) Olvasóként az érzéki varázslatok világában nem keresett makacsul értelmet.

Kosztolányi fenntartásokkal élt a személyes vallomás poétikai örökségének folytathatóságával szemben. Egészen addig ment, hogy azt firtatta, vajon a beszélő alany testi működésének személytelen terméke a vers, vagy személyes megnyilatkozás? Összekapcsolta a tudattalant és a gyermekkort. A költészet, melynek a játék lételeme, mindkettőből

merít: „A rímet nem lehet kiirtani a költészetből és az emberi lélekből. Gyökerei mélyre nyúlnak, csecsemőkorunk bűvös világába, s a tudatalatti végtelen televényéből táplálkoznak.” (*A rím varázslata*, Pesti Hírlap, 1933. augusztus 20., *Nyelv és lélek*, 470.) Kosztolányi nyelv-szemlélete eleve korlátot szab a versbeszéd személyességének.

Milyen tényezők teszik viszonylagossá a személyiség (személyesség) megnyilatkozását a költői nyelvben az értekező Kosztolányi szerint? A nyelv természeti jelenség, ebből következően magának a nyelvnek az ösztöne működteti, mely a szubjektum akaratánál erősebb. A nyelv hangoltsága, szelleme, szemléletmódja, s annak a személynek a nyelvre hangoltsága, aki használja, a megnyilatkozástól részben független előfeltétele az alkotásnak és befogadásnak. Hagyomány és egyéniség nem egyenrangú társalkotók a nyelvművészetben. Legfeljebb annyit tehet a modern költő, hogy a régiből újat teremt. A nyelv légköre, a szó hangulata, megelőzve a személyiség intim szféráját, *előformálja* a személyes közlést. A nyelvművészeti alkotás nem elszigetelten, de szövegvilág hálózatába illeszkedve létezik, s fejt ki annak személyfölötti hatását. Másként gondolkodnak a nyelvek: az anyanyelvben az én feloldódik, az idegen nyelvben ismerősen idegen marad.

A kortárs líraelméletek különböző költészeti modelljei abban megegyeznek, hogy a lírai mondatok alanya és a költő mint biográfiai személy közötti viszony *meghatározhatatlan*. Az, hogy a költők az igazmondást színlelhetik is, régóta fennálló ellenvetés, amelyet a kritikusok és az elméletírók túl gyakran próbáltak azzal cáfolni, hogy a lírát fikcióként kezelték. Széles körben elterjedt nézet, hogy végső soron minden irodalom fiktívnek tekinthető abban az értelemben, hogy a képzelet alkotása: a versek olyan élményekről is beszélhetnek, amelyek nem estek meg, az egyes szám első személyben előadott történet alanya így éppúgy kitaláltnak tűnhet, akárcsak egy regény vagy novella elbeszélője. Vannak, akik szerint, ha a versben fiktív beszélőt vagy nyelvi megnyilatkozást tételezünk, azzal azt kockáztatjuk, hogy a költészetet implicit módon az elbeszélő irodalomhoz társítjuk, amely számos hátrányos következménnyel jár. Jonathan Culler már említett

könyvében drámai monológként tekinti azokat a verseket, amelyek egy fiktív beszélő nyelvi aktusát ábrázolják.⁴⁰⁷ A beszédcselkvés fiktív utánzása nyelvi esemény, amelyet a lírai megszólalás aktusaként értelmezve olyan költőnek tulajdoníthatunk, aki biográfiailag meghatározhatatlan viszonyban marad magának a versnek az állításaival.

Élet és művészet

Az ember és a költő monisztikus egységének felfogása tévedés: *a művészet tudatos öncsalás* (*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 304.) Kosztolányi eredeti elképzelése időszerűnek számít a médiaantropológiai művészetelmélet értelmezői látókörén. Az öncsalás fogalma összekapcsolható K. L. Pfeiffer irányadó feltevésével, mely szerint lelkesítő, magával ragadó tapasztalatokra van szükségünk, amelyeket a legfejlettebb mediális konfigurációk hatékonyan képesek előállítani. Élet és művészet megváltozott kapcsolatának az értékelése úgyszintén K. L. Pfeiffer érdeklődésének a homlokterében áll: „Az élet igényli a legalábbis aforisztikus kommentárt, mivel az életminőségek tudatosságuk rögzítése nélkül lassan eltűnnének. Az írásnak azon kell fáradoznia, hogy nyitva maradjon az előtt, amit mindenféle episztemológiai kétely ellenére (nem-diszkurzív) tapasztalatnak nevezhetünk.”⁴⁰⁸

Hogyan érzékeljük elevennek az életről tudatos öncsalással előállított esztétikai tapasztalatot? Pfeiffer szerint „az észlelés és a képzelet között vándorló képek” lelkesítő erejűek.⁴⁰⁹ Ezzel a gondolattal összecseng a művészi hatás magyarázata Kosztolányinál: „Művészi élvezőképességünk is úgy támad, hogy érzékenységünk pörbe száll értelmi

⁴⁰⁷ *Lyric Structures, Dramatic Monologue* = Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, i. m., 263–275.

⁴⁰⁸ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius: egy kultúranropológiai médiaelmélet dimenziói*, Magyar Műhely, 2005, 91.

⁴⁰⁹ *Uo.*, 101.

bírálóösztonunkkal. Egy darabig közöttük mozgunk, tétován, mint az inga. A valóság és a káprázat közt lengünk. Aztán a küzdelem a káprázat javára dől el.” (*Művészet és öncsalás*, Pesti Hírlap, 1933. július 23., *Nyelv és lélek*, 304.) Ez akkor történhet meg, ha a befogadó már eleve bizalommal lép kölcsönhatásba a műalkotással. Kosztolányi itt világosan körvonalazza a művészet érzékelésének önreferenciális összetettségét, jóllehet, értelemszerűen nem a médiaantropológia fogalomkészletét használja, de afelé mutat, mely – Luhmannal szólva – óva int a művészet „trivializáló” módon történő érzékelésétől.⁴¹⁰ Kosztolányi szerint az élet írástárgy: „Ma az, aki tollat forgat, az, aki vérbeli író, az életet mindenkor az írás szempontjából szemléli. Az, hogy felkel a nap, az ő életére nézve csak egy esetleges esemény, a lényeges benne a színhatás, a hangulat, mondjuk röviden: az egész napfölkelte egy dal; a háború vér folyamaival, vagyis iszonyával ránézve egy tragédia és semmi más. Azt, amit a többiek életnek neveznek, ő nem érti; ránézve teljesen másodlagos jelentőségű lesz. A tárgyak az ő szemében írástárgyak lesznek.” (*Heti levél*, Bácskai Hírlap, 1905. június 18., *Nyelv és lélek*, 313.) Az írástárggyal azonosított élet gondolata azt sejteti, hogy az intermedialis viszonyok nem engedik meg a művészet és az élet övezeteinek szigorú elhatárolását. Kosztolányi sem rögzített helyzetű, megingathatatlan ellentétpárokba rendezi a fikció és valóság, a művészet és az élet fogalmait, de vándorlásukat feltételezi, s *egyidejű mediális jelenlétükkel* magyarázza antropológiai hatékonyságukat. Ezzel mintegy mögé kerül a nevezetes líraelméleti vitának, mely arról szól, hogy a lírai kijelentés alanya valóságos vagy fiktív szubjektumnak tekintendő-e.

Kosztolányi a befogadás távlatából közelít az egyidejű jelenlét működéséhez, melynek lényege az imaginárius és reális hatások egymásra vonatkoztatása. Pontosan érzékeli az esztétikai tapasztalat antropológia-mozzanatát: *képzetes cselekvés és távolságtartó önmegfigyelés kettősségét*, termékeny összjátékát. A nyelvi műalkotás olyan övezeteket biztosít, amelyek nem engedelmesskednek a *realitás*

⁴¹⁰ *Uo.*, 108.

és a *fikció* örökletes, de alapjaiban gyenge tapasztalati ellentétének. A művészetben az életszerűség a valóság káprázatának felkeltését jelenti, tehát nem utánzás révén jön létre, hanem erős stilizálással, amelynek észrevétlennek kell maradnia.

Az irodalom feladata nem a valóság leképezése, hanem az újratemtés, ebből következően célja nem a tanítás, hanem „önmagunk fölismeretése.” (*Negyvenévesek*, Aurora, 1923. március, *Nyelv és lélek*, 346.) Az érzékelés naturalista felfogása szerint a szem visszatükrözi az élet hű képét. A természetes látás azonban merő káprázat. A szem lelke optikai eszközhöz, a camera obscura működéséhez hasonlóan a környezet vizuális leképezésére szolgál. A fény egy apró lyukon keresztül hatol be. Kosztolányi biopoétikai magyarázata szerint nem pusztán a külső benyomásokot fogja fel „a szem lelke”, de „a művészet gyűjtőlencséjén bebocsátott életsugarakat” rögzíti. (*Párbeszéd a művészetről*, Magyar Szemle, 1906. július 12., *Nyelv és lélek*, 272.) Az író ezért mondhatja azt: „Nekem, tudod, minden csak írás-tárgy...” Más megközelítésben: nincs az írásnál természetellenesebb. (*Nyomdafesték*, Nyugat, 1915. augusztus 1., *Nyelv és lélek*, 281.)

Önkifejezés vagy mimézisz?

A romantikus líraelméletektől távolságot vett egyik markáns irányzat szerint a vers alapvetően nem a költő személyes élményeinek a kifejezése, hanem a szubjektum tapasztalatának imitációja. A vers által létrehozott személyiség beszédének mimézise. Amióta megtörtént a lírai szöveg beszélőjének elválasztása a költőtől, a versolvasás maximumára vált, hogy a lapon lévő szavakra kell összpontosítani, nem pedig a szerző szándékaira.

A hangsúly a beszélő karakter által kifejezett attitűdök drámájára helyeződik az amerikai *Új kritikában*. Az angol-amerikai irodalomtudományban az vált a líra értelmezésének elvi alapjává, hogy a versben beszélő mindig valaki más, mint a költő, ezért a költemény nem

annak a személynek a közvetlen megnyilatkozása, aki írta, hanem egy elképzelt beszélőé, akinek a helyzetét, indítékait kell elemezni. Barbara Herrnstein Smith szerint a versben a megszólítás, a kifejezés, és az utalás fiktív verbális aktus, ezért az értelmezés elsődleges célja a megnyilatkozás körülményeinek feltárása.⁴¹¹

Az új kritika alapelvével összhangban Kosztolányi is a *szoros, szövegközpontú* olvasást szorgalmazta, nemcsak a költészetben, de az elbeszélő irodalomban is, hogy felfedezze, hogyan működik egy mű önálló, önreferenciális esztétikai tárgyként. Jóllehet a mozgalom John Crowe Ransom 1941-ben megjelent *The New Criticism* című könyvéről kapta a nevét, de módszertanának kialakulásához jelentősen hozzájárultak T. S. Eliot kritikai esszéi, például a *Hagyomány és az egyéni tehetség* (1919) (*Tradition and the Individual Talent*), amelyet Kosztolányi ismert.⁴¹² Annak érdekében, hogy értekező irodalmának középpontjába a szövegek aprólékos elemzése kerüljön, arra törekedett, hogy a szerző szándékát, az életrajzra vonatkoztatást, és a tanító célzatot mellőzze az olvasásban. Kosztolányi törekvése találkozik Wimsatt figyelmeztetésével, aki az *affektív tévedés* (affective fallacy) fogalmát a kritika minden olyan formájára használta, mely a szöveg olvasóra gyakorolt érzelmi hatásának elemzését tekintette a mű jelentőségének és értékének megállapításához vezető elsődleges útnak.⁴¹³ Kosztolányi befogadás-központú felfogása ezzel nem azo-

⁴¹¹ Barbara HERRNSTEIN SMITH, *On the Margins of Discourse*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, 8, 142.

⁴¹² A The Dial díját 1922-ben T. S. Eliot kapta. „Comment,” *The Dial* magazine, New York, vol. 73.6. (December 1922) 685-687. A döntés indoklása szerint T. S. Eliot kritikája és költészete egyaránt megérdemelte a díjat, amelyet az irodalomnak tett szolgálatáért ítéltek oda. Eliot rendkívül nagy hatást gyakorolt a kortárs irodalomra. A folyóiratban fellelhetők Eliot költészetéről szóló viták, különös tekintettel terjedelmes lírai művére, a *The Waste Land*-re, mely egy hónappal a díj odaítélése előtt jelent meg a lapban. A The Dial alapos ismertetést közölt Eliot, *The Sacred Wood* (1920) címmel megjelent első kritikai esszéjéről is, amelynek írásai között megtalálható a *Tradition and the Individual Talent*.

⁴¹³ W. K. WIMSATT JR., M. C. BEARDSLEY, *The Intentional Fallacy*, *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3. Jul.-Sep., 1946, 468-488.

nosítható, ugyanakkor tőle is távol állt az irodalomnak a feltételezett *érzelmi hatás*okon alapuló szemlélete, mely szubjektív benyomásokra támaszkodva mindig ki van téve a tévedés kockázatának.

Különösen az 1960-as évekre jellemzőek a költői nyelvnek a mindennapi nyelvtől való megkülönböztetésére irányuló kísérletek. Abból azonban, hogy a szavak és mondatok jelentése a mindennapi és az irodalmi környezetben való használatuk függvénye, még nem következik szükségszerűen, hogy *a vers egy valós, életvilághoz kötődő megnyilatkozás fiktív reprezentációja*. E feltevés kétséges voltát erősíti, hogy sok vers esetében rendkívül nehéz lenne megnevezni, mi az a valós kijelentés vagy beszédaktus, amelyet utánoz. Herbert Tucker magyarázata szerint a lírai beszélő fikciója azért vált elfogadottá, mert a szabad és kontextustól független beszélő szubjektum tételezése megerősítést ad az olvasónak, aki a nyelv személytelen hatalmával szemben magát is ilyennek képzei.⁴¹⁴

Az olvasó tapasztalatát a költői konstrukció határozza meg, nem egy valóságos beszédaktus fiktív beszélő általi ábrázolása. Jonathan Culler a líra tágabb felfogását javasolja, mely nem egy fiktív beszélőre összpontosít. Előterbe helyezi – a már korábban említett – *epideiktikus diskurzus*nak nevezett változatot, amely *értékekről szóló valódi állásfoglalás* ebben a világban. Kosztolányi legemlékezetesebb kései versei, a *Marcus Aurelius*, a *Hajnali részegség*, illetve az *Ének a semmiről* a lírai költészet *epideiktikus* hagyományának körébe tartoznak.

A líra performativitása

A mai költészetelméletekben a líra három fontos jellegzetessége: a kimondás jelenvalóságának hatása, a lírai nyelv anyagsága valamint

⁴¹⁴ Herbert TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric = Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, szerk. C. HOŠEK, P. PARKER, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 241–242.

a szöveg intertextuális létmódja nem illeszkedik az utánzó beszédaktus modelljébe, mely a versben beszélőnek a felismerhetőségét helyezi előtérbe. A líra legyen bár gondolatokat felkínáló írásmű, vagy ismétlésre épülő dal, nem igényel fiktív beszélőt. Az olvasó valahol, valamikor újra előadja a számára komponált lírai szöveget. A költemény „újra mondhatósága”, ismételhetősége is azt igazolja, hogy a líra nem fikciós kijelentés, hanem a kimondás alanyának valódi megnyilatkozása, mely illokúciós erővel rendelkezik, s képes más megvilágításba helyezni az értékeket az idő múlásával.

A líra olyan *performatív kifejezőmód*, amely az olvasó bevonásával különösen alkalmas az úrafogalmazásra. Roland Greene koncepciója a líra – előadásra vonatkozó utasításként értelmezett – rituális dimenziójáról az ismétlődés elvét ragadja meg, valamint egy bizonyos szertartásosságot, és annak lehetőségét, hogy valami a világban megjelenjen a ritmus, a rím és a nyelvi mintázatok révén.⁴¹⁵ Kosztolányi hasonló megfontolásból, a líra szertartásosságát, a költői nyelv performatív hatását előtérbe helyezve védelmezte a szavaltat: „Azt mondják, hogy nem szabad szavalni. Le kell tompítani a tónust, hagyni kell, hadd végezzék el munkájukat maguk a verssorok, hadd keltsenek bennünk intim és mély hatást, hadd vessenek a lélek tükrén egyre táguló hullámgyűrűket. Mennyire nincs igazuk. Hiszen szavalni annyi, mint kiformálni a betűket, a hangokat, magukat a szavakat.” (A–A szó, Élet, 1914. március 22., *Nyelv és lélek*, 24.) Az olvasó a világ egy sajátos látásmódjához csatlakozik, amely nem kötődik feltétlenül fiktív univerzumhoz. Az elképzelt beszélőre való kizárólagos összpontosítás, amelyet a líra mint drámai monológ modellje elősegít, sok más lényeges elemet figyelmen kívül hagy.

A líra szertartásossága performatív jellegű, elősegíti, hogy valami megtörténjen. A versek tartalmazhatnak explicit performatívumot – mint Baudelaire: *Andromaque*, rád gondolok (*Andromaque, je pense*

⁴¹⁵ Roland GREENE, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 7, 10.

à vous) című költeménye –, amelyek végrehajtják azokat a cselekményeket, amelyekre utalnak, vagy megvalósítják, illetve előidéznek azt, amiről beszélnek. Az irodalom általános performativitását legjobban a kitalált szereplők és események megteremtése mutatja, de a fikciónak korlátozott helye van a lírában, és feszültségben áll rituális jellegével. A versek általában nem egy fiktív univerzumot hoznak létre performatív módon, ahogyan a regények, hanem átvitt értelemben állításokat tesznek a világról.

A legfontosabb cselekedetek, amelyeket egy vers végrehajt, valószínűleg azok, amelyeket nem indokol: megmozgatja az olvasót, reflexióra készíti, arra, hogy felülvizsgálja vélekedéseit a világról. A líra performatív jellege Barbara Cassin értelmezése szerint jól kapcsolható az epideixis hagyományához, melynek a nevét Platón örököltette meg.⁴¹⁶ Az epideixisnek azért a performansz a legjobb fordítása – méltatja Culler a klasszika-filológus Cassin megoldását –, mert azt a „cselekvésként értett diszkurzust jelöli, melynek célja meggyőzni, megmozgatni, megújítani.”⁴¹⁷ Az amerikai teoretikus a performatív nyelv fogalmát a különleges szerkezeti hatékonyság vagy sikeres megfogalmazás számára tartja fenn egy műben, mint például Szapphónál vagy Goethénél, ahol a vers explicit performatív konstrukció nélkül is úgy tűnik, hogy megvalósítja azt, amit megnevez.⁴¹⁸

Kosztolányi értelemszerűen nem használta a performatív fogalmát, de ennek szellemében a nyelv mint aktus és nem, mint reprezentáció kerül előtérbe írásaiban. Szövegmagyarázatai az irodalmi beszédmód hagyományos jellegéhez kapcsolják az általános performativitást,

⁴¹⁶ „Epideixis est le nom même que la tradition attribue à la discursivité sophistique. Le terme est consacré par Platon (par exemple Hippias majeur, 282c, 286a; Hippias mineur, 363c; Gorgias, 447c)”. Barbara CASSIN, *La performance avant le performative, ou la troisième dimension du langage: Epideixis et performance: effet rhétorique et effet-monde = Genèse de l'acte de parole*, szerk. Barbara CASSIN, Carlos LEVY, Brepols, 2011, 113–147, itt 133.

⁴¹⁷ „discourse conceived as an act, aiming to persuade, to move, to innovate.” Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, i. m., 130.

⁴¹⁸ *Uo.*, 129.

amelyről azt lehet mondani, hogy létet ad annak, amit leír. „Mintha élne!” – írja Kosztolányi. A „szó által lesz a világ” jelige különösen a fikciós diskurzusokra vonatkozik. A költészet eredendő performativitása ettől különbözik: nem egy fiktív világ előállítása, hanem nyelvi esemény, amelynek effektusai olyan felételeket teremtenek, hogy a szöveg magát líraként hozza létre. A performativitás jellemző esete Kosztolányi értekező irodalmában, amikor *a jelentésteremtő nyelv megvalósítja azt, amit leír*. A lírai esemény, a költői nyelv látványt (opsis) és hangzást (melos) keltő effektusai bűvöletbe ejtik az olvasót, szinte átváltoztatják.

Kosztolányi a hangzásnak döntő szerepet tulajdonított a lírai hatás megteremtésében, ezért megkülönböztetett figyelemben részesítette a hangzás egyenértékű mintázatait, a metrikai egységek, a sorok, a strófák, a rím, az alliteráció és az asszonánc szerepét a versben. Felfigyelt a gazdag hangrendszerek intenzitására, asszociatív ritmusára, melyek a személyes kifejezés helyzetéből a személytelen érzékiség módjába helyezik át a nyelvet. Költőként kiaknáztatta a hallhatót (melos) átformáló látvány (opsis) poétikai lehetőségeit is: az *Őszi reggeli* alkotásmódjára lehet emlékeztetni ezzel kapcsolatban. A tekintet tárgyáról a lírai alanytól elvonatkoztatott nyelvi megalkotottságra irányul a figyelem a vers által előhívott metapoétikai olvasatban.⁴¹⁹ Kosztolányi a ritmust alapvető fontosságúnak tekintette, Valéry, Yeats, Nicolas Abraham, vagy Jean-Luc Nancy felfogásával egybehangzóan, miszerint *a vers hangzó nyelvi esemény*.⁴²⁰ A líra gyökere a *melos*, amely reprezentáció nélküli verbális mintázat, illetve a vizuális *opsis*, vagyis a képek, jelentések és szerkezetek társítása.

A vers ismétlődő hangmintái – refrén, rím, alliteráció, asszonánc, ütem, metrum, szójáték, a sorok hosszúságának kombinatorikája –

⁴¹⁹ MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció*, Kosztolányi Dezső: *Őszi reggeli = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 27–36.

⁴²⁰ Nicolas ABRAHAM, *Rhythms*, Stanford University Press, 1995, 123, illetve Jean-Luc NANCY, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, 31–32.

idézük elő a performatív hatást, összezavarják a tudatot, elbűvölnek, és cselekvésre készítetnek a jelentéstől szinte függetlenül. A lírai szövegre emlékezni annyit jelent, hogy a ritmusnak köszönhetően legalább a szavak egy részét megjegyzi az olvasó. A melos a megidézés nyelve. Kosztolányi a költemény érzéki hatását hangsúlyozza, s nem az értelmi megragadást tekinti elsődlegesnek. A metrum az egyenértékű hangzó elemek szigorúan szabályozott mintázata, amelyen belül a nyelv prozodiája és a szintaktikai szerveződés által kiváltott hangúlyok hozzájárulnak a ritmushoz, amely mozgásba hozza a költői nyelvet. A ritmus bevonja a testet a vers érzékelésébe, s megújítja az olvasó észlelését. Az *Ilona* című verset bizonyára úgy is lehet értelmezni, hogy a ritmus erejének *allegóriája*.

A *nyelv szelleme* az érzékek számára hozzáférhető jelenségekben nyilatkozik meg, amelyek ugyanakkor nem válhatnak a szemlélet tárgyává külsődlegesen, mint ahogy ezt a kézzelfogható dolgok alakjával tesszük, mivel metafizikai kiterjedéssel is rendelkeznek. Ilyen a rím, amelyről Kosztolányi ezt írja: „fizikán túl való, metafizikai jelenség.” (*A magyar rím*, Nyugat, 1921. december 16., *Nyelv és lélek*, 419.) A rím hallható, ugyanakkor mélyreható elemzése a közvetlen szemléleten túli tartományok felé nyit utat. A vershangzást ahhoz a jellemzéshez hasonlóan kell elemezni, „mely az alakok egyéniségét érezteti, azt a valamit, ami túl van a tárgyak tapintható világán.” (*A magyar rím*, Nyugat, 1921. december 16., *Nyelv és lélek*, 419.) A rím metafizikai értelmét kifejtő megannyi mesteri Kosztolányi-olvasat közül egyetlen részletet idéznék:

Emlékezet!

Te összetört hajónk egy deszkaszála,

Mit hullám s szél viszálya

A tengerpartra vet...

Az egyedül – árván! – álló első szót átöleli (a b b a) az utolsó, ezzel az egytagú és reám megdöbbentően ható rövid rímmel: vet, mely úgy

hever a vers végén, mint a hajóroncs. Azt érzem, valaminek vége, s a két sor közt sziszeg (deszkaszála, szél viszálya) a tenger. Hasonlóan sugallatos művészet alkotása ez a kis költemény, mely különben szokott-kopott ötletet versel meg, de formájánál fogva örökkévalóan:

A bánat? egy nagy óceán.
S az öröm?
Az óceán kis gyöngye. Talán,
Mire fölhozom, össze is töröm.

Milyen jó helyen van a talán a sor végén, félénken és tétovázva, s az öröm törekenysége mennyire benne van ebben a nyelvi ráeszmélésben: öröm – töröm.” (*A magyar rím*, Nyugat, 1921. december 16., *Nyelv és lélek*, 422–423.)

A hangzásból kifejlő szimbolista vers poétikája több szállal kötődik a romantikához. Arany, aki Kosztolányi számára a feltétlen mértéket jelentette, a ballada írást ösztönző hangzás szövegtapasztalatot megelőző hatásáról vall: „az első, még homályos eszme felködlésnél már ott volt a rhythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang”. Ebből is látszik, milyen sokféle kapcsolat teremthető a megújulásra képes klasszikus modernség poétikája és a romantika összetett öröksége között, amelynek bizonyos, a lírai nyelv működésére reflektáló elemei a „csinálj újat a régiből” elve jegyében átformálva beépültek Kosztolányi költészettanába, míg más, nyelvet feledő részei, jelesül az alkotó szubjektum korlátlan szabadságának hiedelme, folytathatatlannak bizonyultak. A korszakképzés retorikájának függvénye, hogy a nyelvi tudatosságot, mellyel a romantika a modernség előzményévé vált, az értelmező kiterjeszti-e a periódus egészére, vagy csak a későromantikára szűkíti, s így olyan önfelszámoló jellegzetességgént értékeli, mely a rákövetkező paradigmát készíti elő.⁴²¹

⁴²¹ Az utóbbi mintázat érvényesül EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Bp., Ráció, 2010. című gondolatébresztő könyvében, illetve a koncepció egyik előzményének

A lírai költemény Kosztolányi értelmezésében nem a közvetlenség illúzióját kelti: egy másfajta rend tapasztalatát nyújtja, melynek alapja a jelentésteremtő nyelv, feltöltve összetett gondolkodási folyamatok figuratív mintáival, érzellemmel, történelemmel, egyszóval *saját anyagiságának emlékezetével*. A vers ritmusa nem a szubjektum akaratától függ, mivel elsődlegesen a saját test elképzeléseit követi: a hangzás különös tapasztalata a szomatikus dimenzióban vált ki érzéki örömet. A vers lírai szubjektumot hoz létre, egy „én”-t, amely a nyelv személytelen rendjéből fakad. A költői megszólalás alanya tehát termék, s nem forrás.

A lírai megszólítás

Kosztolányi, amint az már szóba került, *az olvasó társalkotó* szerepét helyezi előtérbe. A megszólítás eseménye a líra alapját képezi: a vers beszélője valaki vagy valami máshoz szól, miközben a valódi címzett a befogadó, akit felhív arra, hogy hangot adjon az írott szövegnek. „Az olvasó megszólítása valaminek vagy valaki másnak a megszólítása révén – írja Jonathan Culler – a líra rituális dimenziójának döntő aspektusa.”⁴²² Frye ide vágó elképzelése megerősíti az aposztrophé szerepét: „A lírai költő általában úgy tesz, mintha önmagához vagy valaki máshoz beszélne: a természet szelleméhez, a múzsához, egy személyes baráthoz, egy szeretőhöz, egy istenhez, egy személyes barát absztrakciójához, vagy egy természeti tárgyhoz [...]. A lírában a bemutatás radikális formája annak a hipotetikus formának, amit a vallásban »én-te« kapcsolatnak neveznek. A költő, úgymond, hátat fordít hallgatóinak, noha ő beszél helyettük, és ők megismétlik szavainak egy

tekinthető klasszikus modern–későmodern korszakalakzatok megkülönböztetésében. Vö.: Ernő KULCSÁR SZABÓ, *Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken = Spätmoderne, Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I*, szerk. Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, Berlin, Frank & Timme, 2006, 23–41.

⁴²² Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, i. m., 186.

részét.⁴²³ A modernista költészet legismertebb aposztrófái közé tartozik D’Annunzionak egy torpedóhajót megszólító verse („Naviglio d’acciaio, diritto ve-loce guizzante / bello come un’arme nuda” („Acélhajó, egyenes, gyors, villogó, szép, mint egy meztelen fegyver”) illetve Apollinaire Eiffel-toronyhoz intézett beszéde. („Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin” („Pásztorlány, Ó Eiffel-torony, a híd csordája ma reggel béget.”))

Kosztolányi is hatásosan használja a nem emberi címzethez intézett megszólítást, amelyet megidézéssé, majd az elmélkedés eseményévé alakít át:

Csönd

Lebegj reám, ó csendes némaság,
véresre horzsolt szívemet kötözd be,
ontsd rám a holtak áldott balzsamát!

Kosztolányi magyarra ültette át Goethe, *A vándor éji dala* (*Wanderers Nachtlied*) című költeményét, a meghatározatlan megszólítás egyik legismertebb példáját, amely az olvasó felé irányul, de akár magát a költőt, akár valaki mást is hihető módon érthetünk rajta:

A szikla-tetőn
tompá csönd.
Elhal remegőn
odafönt
a szél lehellete is.

⁴²³ „The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a muse, a personal friend, a lover, a god, a personal friend abstraction, or a natural object [...] The radical of presentation in the lyric is the hypothetical form of what in religion is called the ‘I-Thou’ relationship. The poet, so to speak, turns his back on his listeners, though he may speak for them and though they may repeat some of his words after him.” Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, 250.

Madárka se rebben a fák bogára,
várj, nemsokára
pihensz te is.

Kosztolányi megoldása eltünteti a te (du) megszólítást az első szakaszban, felerősítve a személytelenséggel a halálra való utalás egyetemességét, mely által a vers óhatatlanul az olvasót szólítja meg. Itt érdemes megjegyezni, hogy Kosztolányi értekező irodalmának a modern költészetből merített példái időtállóan bizonyultak. Minőségérzékét, ítélőerejét, értékelismerő képességét igazolja, hogy *a mai líraelméletek paradigmatisz verseire nemcsak hivatkozott, de nem egyet közülük le is fordított, s értelmezett*. Jól érzékelt, hogy a meghatározatlan megszólítás hagyománya a modern költészetnek is központi eleme marad. W. Ralph Johnson, *A líra eszméje (The Idea of Lyric)* című könyvében azt állítja, hogy a görögöktől örökölt költeményt valójában a közönségnek énekelték, így van egy „te” és egy „én”, egy beszélő vagy énekes, aki egy másik személyhez vagy személyekhez beszél, nekik énekel: „A beszélő, a diskurzus és a hallgató retorikai háromszöge a görög líra, a görög hagyományt folytató és továbbfejlesztő latin líra, valamint a görög-római hagyományt átvevő és továbbfejlesztő középkori és kora újkori európai líra alapvető jellemzője.”⁴²⁴ A meglévő korpusz alapján többen vitatják azt az elképzelést, hogy a görög líra megkülönböztető jegye a hallgatóságnak szóló közvetlen megszólítás. Meggyőzőbbnek látszik *a modern lírában* tovább élő szerkezetnek az olyan értelmezése, mely szerint *a megszólított személy* (akár valós, akár kitalált) *a vers olvasójának a metaforája* – alapvetően ezt az aposztrophé-felfogást képviselte Kosztolányi.

Költői életműve nem a szerelmeshez intézett megszólítás modelljét valósítja meg. Ady lírája ebben a tekintetben közelebb áll Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* című mintaadó művéhez, amelynek a hangneme rendkívül változatos: egyszerre áhítatos, ördögi, gyengéd, érzélgős,

⁴²⁴ W. Ralph JOHNSON, *The Idea of Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1982, 34.

könyörgő, magasztaló és gúnyos. A modern szerelmes versek megszólítása az olvasó számára az emberi kapcsolatok alapvető lehetőségeit hozza létre. Kosztolányi, amikor a megszólítás aktusát helyezi előtérbe, kiemeli a hétköznapi kommunikáció kontextusából, s különleges nyelvi eseménnyé avatja. A megszólítás előhívásának rituális aktusához kötődik a *Halotti beszéd*, melynek előadója megindultan fordul a végső búcsúvételre összegyűlt közönség felé. Kosztolányi költészetének jellegzetes gesztusa az élettelen címzethez intézett megszólítás, amely elvont létezőt idéz meg, s meditációvá alakul át:

Lámpafény

„lámpafény, oly szép vagy, méla, halvány,
mint a beteg ajkán a bús mosoly,
te vagy, aki a napnak alkonyatján
fáradt szivünkre balzsamot hozol.

A megszólítás aktusának belsővé tevő ereje az átváltozás, mássá válás eseményének az alkalmát teremti meg. Kosztolányi elképzelése lényegében megegyezik a kortárs Heinz Schlaffer elméletével, mely szerint a költészet ellenállás a világ egyoldalúan racionális megközelítésével szemben. Az észelvőség felülkerekedett a gondolkodás korábbi formáin, amelyek a líra rituális, mágikus műveleteiben, a megidézés és a varázslat módozataiban maradtak fenn.⁴²⁵ Schlaffer a költészet céljáról és eszközeiről szóló nagy hatású könyvében, a *Geistersprache*-ben szemléletesen mutatja be a korai kultúráktól kezdve egészen Rilke és William Carlos Williams huszadik századi lírai életművéig, hogy a költészet funkciója lényegében a szellemek dicsérő, könyörgő vagy panaszos megidezésében áll. A modern „tisztá” költészetben ugyan háttérbe szorult ez az archaikus funkció, de nem tűnt el teljesen. Harold Bloom például azt sugallja, hogy Shelley aposztrofikus

⁴²⁵ Heinz SCHLAFFER, *Geistersprache, Zweck und Mittel der Lyrik*, Carl Hanser Verlag, München, 2012.

verse nem csupán a nyugati szélben lévő szellem megidézése, hanem egy mögötte álló végső Te megszólítása.⁴²⁶

A líra belső és külső tulajdonságai

Az angolszász líraelméletek – Northrop Frye nyomán – két alapfogalom, az *inscape* és az *outscape* segítségével értelmezik és írják le a mű stílusát, hatását és kapcsolatát a szélesebb környezetével. Az *inscape* azon belső tulajdonságokra utal, amelyek egy költeményt vagy művet egyedivé és jellegzetessé tesznek. Ez magában foglalhatja a költő egyedi hangját, a metaforák vagy a képek eredetiségét, valamint a mű egyedi érzelmi vagy intellektuális hatását. Az *outscape* a művet vagy költeményt körülvevő külső kontextusra vagy térre utal. Ez felöleli a mű keletkezési körülményeit, a társadalmi vagy történelmi kontextust, amelyben létrejött, valamint az olvasói vagy nézői reakciókat és értelmezéseket. Az *outscape* segít megérteni, hogyan kapcsolódik a mű a világhoz és a körülötte lévő kontextushoz. További megkülönböztetés a fentiekben már használatba vett *melos* és *opsis*, ahol a *melos* a hangmintázatokra és a zenei minőségekre utal, míg az *opsis* a vizuális képi világhoz, a szimbolizációhoz és a reprezentációhoz kapcsolódik. Ez a fogalompár a vers hangzása és az általa keltett mentális képek közötti különbséget fejezi ki.

Kosztolányi szövegértelmezéseiben a vers belső tulajdonságainak (*inscape*) vizsgálata, kiváltképp a *melos* és az *opsis*, a hang és a látvány, a szavak ritmikus elrendezése és a képi nyelv viszonyának elemzése élvez elsőbbséget a külső körülmények (*outscape*) mérlegelése felett. Különösen fogékony volt az *epifánia* pillanata iránt: az áhítat, az ámulat, az odaadó figyelem, a csodálattal teli felfokozott érdeklődés a legjellemzőbb szellemi attitűdjei közé tartozott:

⁴²⁶ Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, New Haven, Yale University Press, 1959.75.

Hajnali részegség

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

A modern líra egyik alapvető jellemzője, hogy az epifánia eseményévé válhat a jelentéktelennek látszó megfigyelések jelentőségének felismerése. Ez a konvenció határozza meg például Ezra Pound, *Egy metróállomáson* (*In the Station of the Metro*) című versét:

Egy metróállomáson

Arcok jelenése e tömegben;
szirmok nedves, fekete ágon.
(Ford. Eörsi István)

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

A jelentéktelen esemény fontosnak bizonyul, ez különösen jellemző mozzanata a modern lírai művek működésének. Kosztolányi fordítóként, versíróként különösen kedvelte az epifániaként szolgáló haikut:

Harang

A templomi harang bronzán libegve
alszik
egy csöppnyi lepke.

Rövid strófaszerkezeteinek kivételes nyelvi tömörségét a haiku ihlette:

Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyóról
és elgurul, akár a briliáns.

A pompa ez, részvételen, derült

...

Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezűkkel intenek nekem.

(Őszi reggeli, 1929)

A mulandóság felismerésének pillanatába sűrűsödik az ember élete. Kosztolányi a líra objektívebb, személytelen kifejezésformáival kísérletezett, de nem gondolta, hogy a drámai monológ, vagyis a fiktív beszélő megalkotása és bemutatása lenne a líra általános modellje, s nem annak egyik sajátos formája. A fiktív szereplő beszédének mimézise, az elképzelt személyes megszólalás utánzása Kosztolányit elsősorban regényíróként foglalkoztatta.

A drámai monológ fiktív elemek irányított felhasználását foglalja magába, s ez rendre feszültségbe kerül a lírai megszólalás rituális jellegével. Ezt a költészet számára konstitutív ellentmondást tárgyalva Roland Greene bevezeti az *artefaktuális* és a *nominatív* lírai dimenzió fogalmát, s világossá teszi, hogy a kettő nem zárja ki egymást. A nominatív elemek egy karakter/beszélő megalkotásában vesznek részt, az artefaktuális összetevők pedig egy ismétlésre rendelkezésre álló műtárgy (*artefactum*) létrehozásában.⁴²⁷ Culler kapcsolódó kommentárja szerint a líra szempontjából inkább két erő közötti viszonyról van szó, mintsem folytonosságról, mert míg az egyik vagy a másik mód kifejezetten dominálhat egy adott versben vagy verscsoportban, a versek olvasói gyakran a másik erőnek adnak elsőbbséget, vagy éppen fordítva: a verset mindenekelőtt előadási utasításként, szavalásra és ismétlésre szánt nyelvként olvassák, illetve a rituális elemeket megkerülve cselekményt és egy szereplő ábrázolását keresik a versben.⁴²⁸

⁴²⁷ Roland GREENE, *Post-Petrarchism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 14.

⁴²⁸ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, i. m., 264.

A modern költő munkája Kosztolányi szerint jórészt öntudatlan: „Nem kereshet úgy élményeket, mint az útirajzíró, aki elutazik idegen országba, hogy azt, amit ott lát, leírja. Az ő élménye messzebb van, az öntudatlan országában. Ha megtalálta, már elvesztette, ha megértette, már nem érti, ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés és önelemzés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképp akkor tudja meg, hogy mire akart emlékezni, hogy mit akart magáról kideríteni, mikor verse már elkészült.” (Vajda János, Új Idők, 1927. május 8., *Tükörfolyosó*, 163.) Kosztolányi jól ismerte a fiktív beszélőket felleptető modern francia szimbolista költészet irányzatát, így Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* (1876) (*Egy faun délutánja*), Valéry *La jeune Parque* (1917) (*A fiatal park*), és *Ebauche d'un serpent* (1926) (*Vázlat egy kígyóról*) című versét. Mindhárom formálisan drámai monológ, de egyáltalán nem próbál a tényleges beszédre hasonlítani: a faun a nimfákkal való reggeli szerelmi találkozásáról elmélkedik, az ifjú magánbeszédet mond a parton az időről és az örökkévalóságról, a sátáni kígyó pedig erkölcsi és filozófiai kérdésekkel foglalkozik. Ezen a téren Kosztolányi újítása abban áll, hogy nem mitológiai alakot, vagy történelmi személyiséget szólaltat meg, hanem egy asszonyt, elrejtve a drámai monológ költői megalkotottságát:

I.
Neki az élet a szerelem
 Mennyit kinlódik, hazudik
 szegény!
 Megbujnék vele akárhol a
 föld kerekén.
 De neki az élet a szerelem,
 nekem csak ő meg én.

II.

Nekem az élet a szerelem

Már nem is mondom soha neki,

mennyire szeretem.

Férjem, uram, eltart, szeret,

és idegen:

nekem az élet a szerelem,

őneki nem.

A lírai önkifejezés kerekedik itt felül a belső magánbeszédben, megerősítve a kortárs Robert Langbaum drámai monológokról szóló könyvének, *Az élmény költészetének* (*The Poetry of Experience*) megfigyelését: „A líra az [...], ami a tiszta akarat kifejezéseként jelenik meg, olyan kifejezésként, amelyhez a drámai helyzet, ha van ilyen, csupán alkalmat ad.”⁴²⁹ Kosztolányi a *Zsivajgó természetben* hangot ad a fák, az állatok, a madarak, a rovarok, a lepkék, az ásványok, a drágakövek, a nemesfémek beszédének, amelyek a lírai én önkifejezésének közvetítőivé válnak.

Ezüst

[...] fáradt lelkemből a múlt halvány fénye árad.

Olyan vagyok, mint ég késői ősszel,

mint könny a csipkén, a holdfény s az őszej.

Emlékezem csupán, de már nem élek.

Kosztolányi felismerte a ballada lírai vonásait is, azt, hogy a múltbeli eseményeket általában személytelen, azonosítható narrátor nélkül keretező költői elbeszélés a lírikus megnyilatkozása. Arany balladaköltészetéről írja: „Kísértetlátó balladái egytől egyig elvetélt hamleti drámák, a lelkiismeret és önvád apró, gyorsan lepergő drámái.”

⁴²⁹ Robert LANGBAUM, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957, 187–188.

(*Arany János*, Új Idők, 1932. október 2., *Tükörfolyosó*, 113.) Kiss József balladáinak líraiságára is érzékenyen mutat rá: „ezekben a tragikus rajzokban természetes kétségeit, önvádoló lelkének kísérteteit tárgyi-asította.” (*Nyelv és lélek*, Nyugat, 1922. január 16., *Tükörfolyosó*, 185.) Kosztolányi balladafelfogása összeegyeztethető a mai líraelméletekkel.

Felmérte a *lírai időviszonyok* poétikai jelentőségét. A jelenet *egyidejűsége* a nyelvi történés érzékelésének köszönhetően szinte kézzelfogható Keats, *Az őszhöz* (*To Autumn*) című versében, amely Tóth Árpád fordításában jelent meg a Nyugat 1919/7-es számában. A mai líraelméletek gyakran hivatkoznak e műre a modern költészet alapvető vonásának tekintett *meghatározhatatlan most* példajaként. *Az időtlen pillanatra* a líra másik alapvető lehetősége, amelyre Kosztolányi, *Vigyázz* című verse idézhető:

Vigyázz.

Ez a nagy pillanat.

Egy ember jön feléd, bemutatkozik,

már tárja kezét, most lát legelőször,

rád néz, és elviszi majd az arcod, a hangod s őrzi.

A lírai megszólalás történésének ideje mintha a múlton és a jelenen kívül, az időtlenbe érne. Az idő érzékelésének ez a különleges változata kiváltképp a modern angol nyelvű költészet történetéhez kapcsolódva kerül elő a mai líraelméletekben.⁴³⁰ Az ókori görög költészet óta a lírai versek újra-előadásra készülnek, egy ismételhető pillanatra. Ebbe a szerkezetbe illeszthető Kosztolányi számos műve, így az *Éjjel az alvó mellett*:

Éjjel, ha alszol s hallom, hogy lehelsz,

megrémülök: ez az, mit szeretek?

⁴³⁰ George T. WRIGHT, *The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems*, PMLA 89., 1974, 563–566.

Ezt a ziháló, gyarló gépkazánt,
ezt a szegény, kis árva kelepet?
És hallgatom, hogy lopja életét
a semmiből a gyöngé fújtató,
amellyel együtt reszket életem
isten kezébe s földre sújtható.

A líra önmagán túlmutató célja

Kosztolányi a költészet és a társadalmi cselekvés kapcsolatát ellentétesnek látta. Ez a megközelítés alapvetően jellemző a modern irodalmi gondolkodásra. Theodor Adorno, *Beszéd a költészetről és a társadalomról* (*Rede über Lyrik und Gesellschaft*) című nagyhatású előadása bevezetésként bemutatja a hallgatóságnak azt a jellegzetes értésmódot, amelyet joggal lehetne Kosztolányinak tulajdonítani.⁴³¹

A költői tevékenységet Kosztolányi élesen elválasztotta a társadalomtól. Ennek az elkülönítésnek a kétségtelen előnyét abban látta, hogy a lírai kifejezés megszabadulva az objektív nehézkességtől képes az élet olyan képének a megidézésére, mely mentes az uralkodó gyakorlat, a hasznosság és a makacs önfenntartás kényszerétől. Adorno magyarázata szerint ez az igény tiltakozást jelent a társadalmi állapot ellen, amely a költő számára ellenséges és idegen. Minél nyomasztóbb ez a tapasztalat, annál hajlíthatatlanabbul áll ellen neki a költészet azzal, hogy saját törvényei szerint alkotja meg magát. A lírának a pusztá létezésétől való távolsága annak mértékévé válik, hogy mi elfogadhatatlan a társadalomban. Az érdekek emberek feletti hatalma ellen tiltakozva a vers egy olyan világ álmát fejezi ki, melyben a dolgok másképp lehetnének.⁴³² Kosztolányi nem hangsúlyozza közvet-

⁴³¹ Theodor W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* = Uő., *Noten zur Literatur*, szerk. Rolf TIEDEMANN, Frankfurt/M., 1981, 49–68, itt 51.

⁴³² Uo.

lenül az irodalmi alkotás és befogadás politikamentes jellegét, mert magától értetődőnek tekinti, hogy a nyelvművészet nem a hétköznapi életvilág övezetéhez tartozik. Szatirikus alakrajzai mintha ellentmondának az öntörvényű irodalom eszményének, holott a nyelv ironiájával éppenséggel megerősítik azt, hamis dicséretekkel halmozva el a kisszerű érdekharcoló lírai hőseit (*Közéleti kitűnőség, Űriasszony, Forradalmár*).

Kosztolányi számára az anyanyelv jelentette a nemzeti közösség összetartozásának zálogát: „Én a szó és szellem jogán minden porcikámmal és leheletemmel egy közösséghez tartozom.” (*Mit tegyen az író a háborúval szemben?* Nyugat, 1934. december 1., *Nyelv és lélek*, 574.) Azt vallotta, hogy az irodalom a nemzeti emlékezet hordozója, az anyanyelv pedig kiapadhatatlan forrása a közösség szellemi és lelki kultúrájának. Ez a meggyőződés végső soron értelmezhető *az irodalom társadalmi szerepéről* alkotott elképzelésként. Kosztolányi megközelítésében az anyanyelv hangszekrény, amelyben a költői szó lefordíthatatlan érzelmi, hangulati rezonanciákat kelt. A szó emlékezeti tartalma, hangoltsága az anyanyelvet érzékelők tudatát éri el, s köztük alkot köteleket. Kosztolányi nem folytatta az erkölcsi nevelés eszközének tekintett költészet hagyományát, s fenntartással viszonyult a tanító célzatú irodalomhoz. Ugyanakkor nyelvművelő és irodalomnépszerűsítő tevékenységét az a hit táplálta, hogy *a nyelvművészet egyre növekvő számú olvasóközönségben serkenti a képzeletet, ösztönzi az elmét, az érzelmi tudatosságot, erősíti a szellemi jelenlétet, és az önmegértést.*

Kosztolányi elgondolása szerint a költészet képzetes cselekvési mintákat kínál fel. Ez az elképzelés találkozik K. Walton líraértelmezésével: a költészet „gondolatírás” (*thoughtwriting*). Az elnevezés a beszédírás (*speechwriting*) analógiájából ered, abban az értelemben, hogy mindkettő követhető nyelvi mintákat, alkalmazható meglátásokat biztosít az olvasónak, illetve a hallgatónak. A költő emlékezetes szavakat tesz elérhetővé, kitágítja a nyelv kifejezési lehetőségeit, olyan megfogalmazásokat ajánl fel, amelyekkel a befogadó megkísérélheti

a hangulatok átélésének fokozását.⁴³³ Kosztolányi a nyelvi műalkotás létrehozásának eseményét a létezés adományának tekintette, Benn értékelésével összhangban, aki szerint „»egy szó többet nyom a latban, mint egy győzelem!«. Ez a hit és remény nélküli vers, ez a senkihez sem szóló vers is transzcendens, hogy egy francia gondolkodó szavait idézzem: »részvétel az emberre rábízott, de őt meghaladó keletkezésben.«”⁴³⁴

Kosztolányi a lírai költészet vizsgálatában olyan korszerű szempontrendszerrel érvényesített, amely összetettségével kiemelkedik a modern magyar irodalomértés klasszikus korszakából. Napjainkban is eleven, meggondolkodtató kérdésfeltevései, elméleti szempontból is releváns észrevételei kivételesen gazdag, sokrétű és kiterjedt szövegvilágra épülnek. Társalkotó olvasóként arra figyelmeztetett, hogy a mű mindig ki van téve azoknak a változó feltételeknek, amelyek között értelmezhető. Kosztolányi azt sugallja, hogy a líra időtlen fogalma kritikai fikció, mivel nem képes lefedni az írás és az olvasás sokféle, egymással összeegyeztethetetlen gyakorlatát. A líra meghatározása próbára teszi az értelmezőt, elbizonytalanítja, de engedi megtörténni tapasztalatként a gondolkodás alapjainak bizonytalanságát és törekénységét, már ezért érdemes kitartani mellette.

⁴³³ Johathan Culler megerősíti K. Walton líra értelmezését. Vö. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, i. m., 134.

⁴³⁴ „»ein Wort wiegt schwerer als ein Sieg!« Auch dieses Gedicht ohne Glauben, auch dieses Gedicht ohne Hoffnung, auch dieses Gedicht an niemanden gerichtet ist transzendent, es ist, um einen französischen Denker über diese Fragen zu zitieren: »der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen, ihn aber übersteigenden Werdens.«” Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik*, i. m., 40.

6.

**KOSZTOLÁNYI MODERN
NYELVMŰVÉSZET-ÉRTELMEZÉSE
A RECEPCIÓESZTÉTIKA
HORIZONTJÁN**

Jauss a modern irodalom kezdeteit nem a szubjektivitás romantikus esztétikájában vagy az ezzel szembeforduló romantika-ellenességben pillantja meg. Adorno elméletét, amely ezt a korszakhatárt beilleszti a felvilágosodás dialektikájának átfogó folyamatába, Jauss egyoldalúnak véli, mivel az irodalmi folyamatokat nem tekinthetjük pusztán hagyománysértések sorának. A produkciót öncéllá változtató negativitás révén a francia avantgárd hagyománnyal szakító szövegei (*textes de rupture*) kitüntetett kanonikus helyzetbe kerülnek a modern irodalom egy sereg klasszikus szerzőjével szemben, akik saját koruk társadalmát ugyancsak hatékonyan provokálták. Jauss a tagadás és intézményesülés dialektikájaként ragadja meg a *modernség folyamatát*, melyben a létrehozó és a befogadó tevékenységének egyaránt része van: „A negativitás esztétikája elkerülhetetlenül a törés (*rupture*) metafizikájába csap át.”⁴³⁵ Jauss a romantika utáni modern korszakváltás egyre gyorsuló folyamatát a klasszikus retrospektív fogalmával együtt értelmezi: „Stendhal a romantikust, Baudelaire a „modernitét”-t definiálja úgy, mint éppen aktuálisat, mely holnap már maga is klasszikus. Nem sokkal később a modernség fogalma már oly elhasználódottnak tűnik, hogy az avantgardizmusával helyettesítik. A mostani utolsó lépés: a posztmodernség a modernség utáni modernnek állítja magát.”⁴³⁶ *Klassik – wieder modern?* (1975) (*Klasszikus – újra modern?*) című írásában Jauss azt vizsgálja, miként lehet egy klasszikus művet a jelenkori tapasztalat horizontjában úgy időszerű jelentéssel feltölteni, hogy a múltbeli és a jelenkori értelem közötti összekötő fonál ne szakadjon el, amint az egy naiv aktualizálás vagy a szigorú historizálás esetében elkerülhetetlenül bekövetkezik. Jauss íásaiban a *klasszikus* a produkcióesztétika jelzője, míg a recepcióesztétikáé a *modern*. Ezzel szemben Paul de Man nevezetes *Bevezetése*, melyet

⁴³⁵ Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla, BONYHAI Gábor, KATONA Gergely, KIRÁLY Edit, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 1997, 196.

⁴³⁶ Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet...*, i. m., 211–212.

Jauss tanulmánygyűjteményének amerikai kiadásához írt, Jauss olvasási modelljét nem modernnek, hanem klasszikusnak nevezi, mivel túlnyomóan mimetikus: „ha az irodalmi megértésbe bevonódik egy elvárási horizont, akkor ez arra utal, hogy egy perceptív érzetnek felel meg, s talán helyes azt állítani, hogy »imitálja« ezt az érzékelést.”⁴³⁷ A *klasszikus modern* fogalma az amerikai posztmodern alapvető dokumentumaként hivatkozott John Barth: *The Literature of Exhaustion* (1967) (*A kimerülés irodalma*) című szövegéből kölcsönzött idézetként fordul elő Jaussnál, mely „egyszerre jelzi a 20. század ezen túl már klasszikus modernségének a végét és – röviden – irányt mutat az új avantgárdok indulásához.”⁴³⁸ Az bizonyos, hogy klasszikus és modern viszonyának a megragadásához a megértés dialogikusságának hermeneutikai alapelve szolgál kiindulópontként Jauss hatás- és befogadáselméletében.

A klasszikus mű sem végzi el maga – mint Gadamer feltételezi – a történelmi távolság legyőzését, a művészet régebbi hagyománya is előfeltételezi a jelen-múlt dialógusát. Jóllehet a modern irodalom nem minden veszteség nélkül (Emil Staiger) igyekszik kivonni magát a klasszikus tekintélye alól, ugyanakkor nem zárkózik el kanonizálódott művek újraolvasása elől, tudatosítva nyilvánvaló távolságukat a jelentől, nem keltve azt a látszatot, hogy a műalkotásban időtlen igazság fejeződik ki.⁴³⁹

Jauss *az esztétikai modernizmus korszakváltásáról* írt tanulmányaiban⁴⁴⁰ a modernitás fogalomtörténetét elemzi a felvilágosodástól napjainkig.⁴⁴¹ Kosztolányi nyelvszemléletének biopoétikai összetevői felől külön figyelemre méltó, hogy az egyik keretező esszé, *Kunst als*

⁴³⁷ Paul DE MAN, *Bevezetés* = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet...*, i. m., 426.

⁴³⁸ Hans Robert JAUSS, *A recepció elmélete* = Uő., *Recepcióelmélet...*, i. m., 31.

⁴³⁹ Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet...*, i. m., 86–87.

⁴⁴⁰ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, 1989 (taschenbuch wissenschaft, 864).

⁴⁴¹ Uő., *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* = Uő., *Studien zum Epochenwandel ...*, i. m., 67–104.

*Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789 (A művészet mint természetellenes: Az esztétikai fordulat 1789 után)*⁴⁴² a történelem, a természet és az esztétika viszonyának a felvilágosodásban felvetett új kérdésével foglalkozik. Célja, hogy előtérbe helyezze egy olyan történeti antropológia kezdeteit, amely 1750 körül alakult ki, és azóta az esztétikai tapasztalat változó horizontjait támasztja alá. Ebből az elméleti kiindulópontból világossá válik, hogy a modernség felgyorsuló művészeti hullámai nem váltják le önműködően az ember és természet kapcsolatáról a tizennyolcadik század közepén kialakult elképzelést.

Kosztolányi a modernség szellemében régi szövegek újraolvasására vállalkozott. Összhangban áll ez a gyakorlat Jauss megfigyelésével: „a múltbeli művészet felszabadult recepciója megfelel a kortárs modern művészet felszabadult termelésének.”⁴⁴³ Az idő gyorsuló mozgását érezte Kosztolányi, de nem fejlődésfolyamatként gondolta el a modern irodalom kiteljesedését. Nemcsak az újítások sűrűségének növekedését látva tekintette viszonylagosnak a művészi „korszerűséget”, de általában kétségesnek vélte az újabb fejlemények utólagos elrendezését bármiféle előre haladó besorolás szerint. Vajon korszerűbb-e Juhász Gyula természetlírája, mint Petőfié? Kosztolányi tanúja volt annak – amit később Jauss a modernizmus esztétikai folyamatának elvével azonosított –, hogy *a művészeti korszakok, stílusok és iskolák érvényességi ideje fokozatosan lerövidül*. Az új varázsa a folytonos felülmúlásban gyorsan elenyészik, így fedezi fel a „nouveau” esztétikája (Baudelaire) a mulandó szépet, mely egyre rövidebb időszakokban számít érvényesnek. „Ami a modernizmus művészetét minden megelőző korszak művészetétől megkülönbözteti – írja Rainer Warning az 1900 körüli korszakküszöb kapcsán –, az a korszakos egység elvesztése.”⁴⁴⁴ Kosztolányi az elsők között adott hírt a futu-

⁴⁴² Uő., *Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789* = Uő., *Studien zum Epochenwandel...*, i. m., 119–57.

⁴⁴³ Uő., *Studien zum Epochenwandel...*, i. m., 7.

⁴⁴⁴ „Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet, ist der Verlust epochaler Einheit.” Rainer WARNING, *Surrealistische Totalität und die*

rizmusról, de mint különös, furcsa újdonságról, melyről bizonyosan egyelőre nem lehet tudni, hogy „mi szunnyad benne”. (*Futurismo*, Hét, 1909. július 11., *Szabadkikötő*, 412–413.) Négy évvel később tér vissza a jelenség értelmezéséhez, amikor úgy véli, hogy éppen azért született meg olasz földön a jövőbe tekintő futurizmus, mert ott minden a múlthoz kötődik: „Képzelnék egy földet, ahol minden emlék, a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb téglá is, ahol a nyelv [...] már maga kész, nagyon kész dal, ahol a színek a klasszikus hagyományok rabságába beleszáradnak, ahol a formák még mindig bilincsekbe dermedeznek, ez nem is otthon, de börtön.” (*Futurismo*, Hét 1909. július 11., *Szabadkikötő*, 412–413.) Ebben a visszatekintő értékelésben is megmutatkozik a korszakküszöb és a korszaktudat közötti különbség, a *várákozás és a tapasztalat aszimmetriája*, mely Reinhart Koselleck historiográfiája szerint a rekonstruktív megértés alapfeltétele.⁴⁴⁵ Nem Baudelaire kortársai, hanem egy későbbi nemzedék, Mallarmé és Valéry ismerte fel, hogy a romantika elutasítása a modernizmus új korszakát alapozta meg, amely a hangsúlyos *természetelenség*ből fakadt.

Kosztolányi második, 1913-as futurizmus-értékelése ahhoz a korszakküszöbhez kapcsolódik, amelyet a kortársak nyilván nem így érzékeltek. Az, hogy mi volt a közös James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust művészetében az esztétikai tapasztalat szempontjából az új küszöbén, recepcióesztétikai megközelítésben még a legérzékenyebb tanúk előtt is rejtve maradt 1912 körül. Az immár *klasszikusnak számító modernség* tudata fokozatosan alakult ki. Megfelelő időtávlat kellett ahhoz, hogy alakítói felismerjék az egymással versengő *irányzatok heterogén sokszínűségében a korszakos egységet*. Jauss a tizenkilencedik század közepén kezdődő modernség nyitott horizontjának *eltolódásait* (*Verschiebungen* im

Partialität der Moderne = Lyrik und Malerei der Avantgarde, szerk. Rainer WARNING, Winfried WEHLE, München, 1982, 481–519, itt 481.

⁴⁴⁵ *Epochenbegriff und Epochenschwelle*, Poetik und Hermeneutik XII, szerk. R. HERZOG, R. KOSELLECK, München, 1987, 564.

offenen Horizont der Moderne)⁴⁴⁶ öt korszakküszöb viszonyában rekonstruálja: a kezdet mítoszai (1750 körül), a művészet mint természetellenes (1789 után), az aura elvesztése (1848 után), szürrealizmus, Apollinaire és Valéry (1912 körül), posztmodern (1967 körül). Kosztolányi a modern irodalom egyik fontos hivatását a még itt nem lévő felismerésében látta. Mondhatni, utalva egy közelmúltbeli vitára, számára az esztétikai modern *befejezhetetlen* vállalkozás maradt.⁴⁴⁷ Kosztolányi elgondolása kapcsolatba hozható az esztétikai tapasztalat szerepének hermeneutikai értelmezésével: a művészet azért nélkülözhetetlen, mert az idő adott horizontján belül megmutatja, mi lehet még fel nem ismert, vagy elképzelhető.

A korábbi esztétikai tapasztalat a modernség alakulástörténeti folyamatában maga is újra a retrospektív korszakképzés elvének van alávetve. Ez a hatástörténeti összefüggés biztosítja a *strukturális analógiában rejlő összehasonlítási lehetőséget*, jelesen Kosztolányi modern nyelvművészetről alkotott felfogása és a modernség befejezettségét cáfoló Habermas posztmodernség-kritikája között. A visszatekintés mai távlatából az író nyelvszemléletének több lényeges vonása új megvilágításba kerülhet.⁴⁴⁸ Habermas a frankfurti iskola kritikai filozófiáját vallja, ezért határozottan bírálja a posztmodern gondolkodást. A felvilágosodás központi eszméihez – haladás, tökéletesség, optimizmus, racionalizmus – való ragaszkodása egyértelműen megmutatkozik *A kommunikatív cselekvés elmélete* (1981) című két-kötetes főművében. Habermas ebben fogalmazza meg az „uralomtól mentes diskurzus” eszméjét, amelyben a „kommunikatív racionalitás” révén „konszenzust” kell elérni, azaz az egyenlő és észszerű

⁴⁴⁶ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, i. m., 9.

⁴⁴⁷ Vö. Jürgen Habermas két előadásával: *Die Moderne- ein unvollendetes Projekt*, (1980), *Der philosophische Diskurs der Moderne*, (1985) = Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne, Zwölf Vorlesungen*, Shurkamp, 1988.

⁴⁴⁸ Hermann LÜBBE, *Historisierung und Ästhetisierung, Über Unverbindlichkeiten im Fortschritt*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 30/1 (1985) 5–22.

kommunikációnak általános egyetértésre kell jutnia, és társadalmi fejlődéshez kell vezetnie. Kosztolányi bizonyos értelemben ennek az álláspontnak az ellenpólusát képezi, amennyiben nem hisz a társadalmi fejlődésben, az ész és logika esendőségét hangsúlyozza, s a nyelvjátékok különbözőségére hivatkozva kételkedik a kölcsönös megértés sikerében. A felvilágosodás eszméivel, fejlődéshítével kapcsolatban reflektált kételyeinek ad hangot, s fenntartásokkal él az egységre és teljességre való törekvéssel szemben, különösen, ha az a modern társadalom széttöredezettségét mesterségesen kialakított közösségekben akarja megszüntetni. A konszenzus ez utóbbi esetben kikényszerített lehet, erről szól a kommün tébolyult légkörét felidéző *Édes Anna*, vagy ironikus formában a falanszter színrevitele az *Esti Kornél*ban.

A régiből újat csinálni! – ez a modern irodalom legméltóbb hivatása Kosztolányi művészi hitvallása szerint. Hagyomány és újítás viszonyát sokoldalúan megvilágította esszéiben. A kérdés elevenségét tanúsítja – többek között – a *Tradition und Innovation* című konferenciakötet, közelebről Hans Robert Jauss: *A régiből újat csinálni? Hagyomány és innováció az esztétikai tapasztalatban* című tanulmánya.⁴⁴⁹ Az „időhézag hermeneutikája” rávilágít arra, hogy egy előtörténet általában csak egy bekövetkezett fordulat utótörténetéből ismerhető fel teljes mértékben.

A korszakküszöb fogalmát értelmező Jauss szerint a romantikus természet felé fordulás kudarcát a modernizmus arra irányuló kísérlete követte, hogy a természetet teljesen kiszorítsa az esztétikai tapasztalatból. A természetellenesség – az emberi szubjektum osztódásának folyamatában – Baudelaire: *Reve parisien* című művében éri el tetőpontját, s Valérynél a határát. *A szegény kisgyermek panasza*i minden elemében hangsúlyozza világának megalkotottságát. Nyelvezete korához képest is mesterkéltén túldíszítettnek, érzelgősnek hathat, ugyanakkor erőteljesen fejezi ki Kosztolányi személyiségfelfogásának egyik

⁴⁴⁹ Hans Robert JAUSS, *Aus Alt mach Neu? Tradition und Innovation in ästhetischer Erfahrung = Tradition und Innovation*, i. m., 393–413.

alaptételét: a gyerekkort úgy értelmezi, mint teljességet, s azt sugallja, hogy a felnőtté válás beszűkülést hoz, a gyermeklét kezdeti tisztasága elvész. A magyar költészet egyik legegységesebb hangvételi kötete ugyanakkor nem csatlakozik az ember eredeti természetének mitizáló elképzeléseihez, amelyekről Edward W. Said *Beginnings* (1975) című könyvében esik szó.⁴⁵⁰ Kosztolányi modern költőként elfordul a *hoz-záférhetetlen eredet* felvilágosodásban gyökerező kulturális mítoszaitól. Kosztolányi szerint az ember létviszonya a természethez különösen összetett formában jelenik meg a nyelvi műalkotásban.

A *modernizmus új hullámának* korszakküszöbét 1912 körül datálja a recepcióesztétikai alapozású integratív irodalomtörténetírás: ekkor Apollinaire *Égöv* (*Zone*) címmel – az avantgárd fogalmával jellemezhető – programadó nyitóverset fűzött *Szeszek* című kötetéhez.⁴⁵¹ 1912 decemberében megjelent *Az ablakok* (*Les Fenêtres*), a *Hullámok* (*Ondes*) ciklus első darabja is, egy nagyon „különböző stílusú versekből”, más néven beszélgetés-versekből (*poèmes-conversations*)⁴⁵² álló sorozat, amely a későbbi, 1912 és 1914 között írt *Kalligrammák* (*Calligrammes*) című gyűjtemény első részét képezte. *Az ablakok* és az *Égöv* közötti lírai metszetben megragadható korszakküszöb a modernség új hullámában nyilvánul meg, amelyet számos elméleti kiáltványban éppoly polifonikusan, mint kétértelműen hirdettek. A *modern költészet új hulláma* joggal tekinthetné magát az *esztétikai modernizmus avantgárdjának*.⁴⁵³ A bekövetkezett horizontváltozást az *Égöv* (*Zone*) és a *Hétfő Rue Christine* (*Lundi Rue Christine*) kontrasztív értelmezésével vázolja fel Jauss.

⁴⁵⁰ Edward W. SAID, *Beginnings: Intention and Method*, Columbia University Press, 1985, 414.

⁴⁵¹ Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1986. 1. Abhandlung: *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaire: „Zone” u. „Lundi rue Christine”*, vorgetragen am 11. Jan. 1986., Heidelberg, Winter, 1986.

⁴⁵² Philippe RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, 1969 (Lettera, 1), 570. A műfaji megnevezésekről lásd 237, 314.

⁴⁵³ *Die Epochenschwelle von 1912...*, i. m., 8.

A modern költészet avantgárd korszakküszöbét az egyidejűség új elve, a beszédszólamok közötti határok átlépése, a másik hangjának ismerős idegensége, a beszéd felismerhetetlensége, összességében *a nyelv valóságának esetlegessége* jelzi.

Az *egyidejűség* új elvét emeli ki Kosztolányi 1915-ben – szinte a modernség új hullámát 1912-ben elindító Apollinaire verseivel egyidőben –, Kassák Lajost méltató írásában: „Olvastam egy expresszionista verset, amelynek homlokán ez a különös jegyzet állt: éjjel 2 óra 45 perctől 2 óra 47 percig. Ez azt jelenti, hogy a költő ekkor és ennyi ideig írta a költeményét. A vers egy éji olvasó víziója volt, a lámpástól átfűlt fő sok-sok látománya, egymás hegyén-hátán, egyszerre összefogva, de oly tömör együttesben, hogy az ember csakugyan érezte e két perc babonás valóságát [...] Új formát keres. Az expresszionizmusban találja meg. Egyszerre sok érzésgondolat rohan meg bennünket, és ezeket egyszerre kell kifejeznünk, egy markolással. Úgy, ahogy néhány új festő egyszerre ábrázolja, amit lát, néha egymásra kenve a két képet. Csak hogy a költészet időbeli művészet, a költőnek inkább módjában van ez az ábrázolás, a kísérlete nem feneklik meg komikumban. A vállalkozás merész és érdekes.” (Kassák Lajos, Nyugat, 1915. június 1., *Tükörfolyosó*, 558.) Jauss az 1912-es korszakküszöb meghaladásaként értelmezte Duchamp *horlogisme* fogalmát, mely azt az igényt fejezi ki, hogy a talált tárgyat, a ready-made-et napra, órára és percre kell datálni, így utalva a nézőt arra a pillanatra, amikor az időfolyamba beíródott.⁴⁵⁴ A tényszerűség, az időfolyamat dokumentálása, a hiteles részlet a tizenkilencedik századi realizmusban az utánzott valóság illúziójának igazságát garantálta volna, most viszont arra szolgál, hogy a modern mindennapok valósága fiktívnek tűnjön. Az ismerősség látszatának lerombolása az avantgárd modernizmus célja. Ennek az új esztétikai tapasztalatnak a paradoxonát értelmezi Adorno az „elidegenedett világ második elidegenítésének”

⁴⁵⁴ „egy jövőbeli pillanatra [...] kész tervet készítünk [...] A lényeg tehát ez az óramű, ez a pillanatkép [...] Ez egyfajta találkozás.” In. Philippe RENAUD, *Lecture d'Apollinaire...*, i. m., 304.

(einer zweiten Entfremdung der entfremdeten Welt).⁴⁵⁵ Alapvető feltevése szerint éppen a nem szinguláris dolog (kerékpárvilla) vagy a mindennapi életben használt sztereotip mondatokból álló beszéd válik – Valéry *objet ambigu* elnevezéséhez folyamodva – kétértelmű esztétikai tárggyá a kiemelés pillanatának felirata által.⁴⁵⁶ Kosztolányi a jelentés egyértelműségével és referenciális megbízhatóságával kapcsolatos kételeyei ellenére sem vált a nyelv felfüggesztésének hívévé az eredet tekintélyének, s a szubjektum autoritásának leépülése után. Megkockáztatható a feltevés: *Kosztolányi regényíróként közelebb került a modernség második hullámának költészettanához, mint lírikusként.* A beszédszólamok és nézőpontok közötti határok átlépése, a saját és az idegen azonosíthatatlansága, a hang és a tekintet felismerhetetlensége, a jelentés esetlegessége elsősorban az elbeszélő nyelv művészetének a megkülönböztető vonása.

Az *Égőv* nyitó verseiben az avantgárd modernista költészet megtestesítőjévé a nagyváros képeinek kaleidoszkópja válik, a gyorsan és állandóan változó világ, mint esztétikai táj, amely csodálatot vált ki, ezzel szemben Baudelaire természetigen paradicsoma szorongást kelt. Kosztolányi kétségtelenül érdeklődött a modern technika új vívmányai iránt. Mérsékelt lelkesedése kifejezte szkepszisét az avantgárd jövőbe vetett határtalan bizalmával szemben. Alaphangoltságát a világ érzéki gazdagságának befogadására kész ámulat és áhítat határozta meg: „Marinetti, aki ízlési és tapintási hangversenyeket is rendezett, kudarcot vallott.” (*Szépség*, Pesti Hírlap, 1932. december 25., *Nyelv és lélek* 301.) Jobbára ironiával fogadta a modern kor új megváltóit, akik élen jártak a vallásos hit blaszfémiát súroló kisajátításában. Kosztolányi az avantgárd háború iránti lelkesedését leszállítja az érzéki materialitások szintjére, ellenben felemeli a fájdalom átélésének erényét: „Marinetti a háborút csak így határozza meg = súly + szag. Ennek

⁴⁵⁵ Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur, II*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, 97.

⁴⁵⁶ Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, 117.

a szelíd költőnek a meghatározása talán ez lenne = könny + könny ... a végtelenig. Kassák Lajosnak van egy nemes és egyszerű ékszere: a fájdalom.” (*Kassák Lajos*, Nyugat, 1915. június 1., *Tükörfolyosó*, 559.) A Babel tornya, mint az elidegenedés ősmítosza, mely az *Égöv* (Zone) rejtett tengelye, a szinte mindenütt jelenlévő nyelvi viszonylagosság alaptémájához kapcsolódva áthatotta Kosztolányi értekező irodalmát. Az embert nemcsak az *elkerülhetetlen félreértés* sújtja, hanem az *én emlékezetének elhalványulása* is. Az *Égöv*ben a flâneur mindenben felfedezi és dicséri a technológia költészetét és az ipar művészetét párizsi sétáján, miközben saját énje elkerüli őt. Kosztolányi költészetére jellemző a nagyváros feltűnő látványaihoz kötődés, de jelen van a céltalanul szemlélődő ember, aki euforikusan magába szívja az élet véletlenül eléje kerülő képeit, *mintha arra lenne kárhóztatva, hogy múltbeli életének minden emlékezetes pillanatával úgy találkozzon, mintha az egy idegen én anamnézise lenne*. Az izgalmas látvány hatására felidézett én ismerős idegenként tekint a visszaemlékezőre.

A szegény kisgyermek panasza
az udvaron a szilfa vén árnyéka,
a kapunál – az arcom nézi tán?
– egy idegen és merev tulipán.

A megpillantott idegenben fedezi fel a sajátot az élet forgatagában szemlélődő én:

Csendes, ünnepi óda az élethez
Vallom, hogy nagy vagy és mindig tudom,
a kávéházban és a villamosban,
a lármás körúton,
és féltve viszlek a tömegbe mostan,
hol száz idegen szem mered felém
és gonddal nézek minden elmenőre:
ó, életem, enyém.

Az én térben és időben való szétszóródása a névtelen tömegben való létezés eufórikus tapasztalata.

Bologna

Tűrhetetlen vágy fogott el,
hogyan szaladjak, kóboroljak, megfürödjek,
elmerüljek, elterüljek
az idegen életekben.
Már futottam is a lépcsőn
a városba, boltívek közt,
Petronio templomához,
a titkos találkozóra.
Mindenünnen fény kiáltott,
fény sikoltott rám az úton,
mint egy emlék, mint a múltból,
fény kiáltott, hogy megállják,
fény kiáltott, hogy maradjak.

Az önelvesztés élménye az érzékelés határainak kitágításával, elsősorban a szinesztézia, vagy érzetcserével (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) metaforájának a kiaknázásával kapcsolódik össze.

A lámpagyújtó éneke

A rézkupaknak öblén halkán szitál a tört fény,
ha jó az alkonyat

A látvány, a látomás és az emlék egyidejűsége az esztétikai érzékelés szokatlan teljesítményét követeli meg az olvasótól, akit a szöveg a társalkotó szerepébe helyez.

Csáth Gézának

Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom
és a beléndeken s a vad farkasbogyókon
alszik a fény.

Minden cselekvés és mozgás tiszta történéssé olvad össze, ahogy később az *Eszmélet* nyitó képében:

Földtől eloldja az eget
a hajnal s tiszta, lágy szavára
a bogarak, a gyerekek
kipörögnek a napvilágra;
a levegőben semmi pára,
a csilló könnyűség lebeg!
Az éjjel rászálltak a fákra,
mint kis lepkék, a levelek.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése és nem valamely emberi arccal és alakkal ellátható beszélő hozza létre a vers trópusait. Az esztétikai érzékelés átalakításának poétikai eljárásai között a másik végleletet a társalgási versekre emlékeztető beszédtröredékek képviselik.

Apollinaire beszélgetésrészletei egyszerre banálisak és homályosak, mert el vannak vágva a beszéd eredetétől és céljától. A strukturális analógiát Kosztolányi: *Egy asszony beszél* című kísérlete és a modernség második hullámát jelző társalgási vers között az teszi lehetővé, hogy a korábbi lírai hagyománytól eltérően mindkettőben az olvasó a kirekesztett harmadik fél, vagyis nem dialógusban rendelődik hozzá mindaz, ami elhangzik. Jauss értelmezésében az a tény, hogy Apollinaire két, egy időben lezajlott beszélgetés hiteles gyorsírással feljegyzését tette közzé további kommentár nélkül, de pontos hely- és időmeghatározással, alátámasztja azt a tézist, hogy beszélgetés-verse és Duchamp ready-made-je az 1912-es irodalmi és művészeti avantgárd *analóg kísérletének* tekinthető. Kosztolányi a belső beszéd

részleteit kihangosítja, s az *elszigetelt diszkurzus*, mint a ready-made, a *jelentéstől elidegenedett, kontingens valóságot mutatja be*. A belső valóságot ugyanúgy, mint a külsőt, elérhetetlennek éljük meg.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése analóg a modernség második hullámának újszerű irodalmi hatásával, amelyet Apollinaire *orfikus festészet* névvel illetett: a világ elevensége tárul fel a látványban, az egyidejű mozgásban (action synchrone), s a fény marad meg mint – akárcsak Delaunay számára – az egyetlen valóság. A *hangulatlíra* (lyrisme ambiant) megújított poétikája próbára teszi a megértést. Kosztolányinál elsősorban nem a modern nagyváros forgatagában átélt kontingens itt és most-ban tárul fel az élet nem sejtett titokzatos sokszínűsége, hanem a látványtól a látomásig vezető *euforikus elmerülés pillanatában*:

Hajnali részegség
a csillagok
léleklő lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe

A klasszikus modern és a vele egyidejű avantgárd esztétikai tudata között az egyik jelentős különbség, hogy *Kosztolányi visszatekintve* mutatja be a modern irodalom új hajnalát, s ami belőle kibontakozott, míg a „kozmoszba derülő ember” a *jövőbe néz*: Kassák szilárd meggyőződése, *hogy nemzedékének esélye van arra, hogy jól látható korszakküszöböt jelöljön ki avantgárd mozgalmával* a modern művészet történetében. Ezzel az aktivista szellemi beállítottsággal az olasz futuristákhoz kerül közel. A modernség második hullámának meghatározó alakja, Apollinaire elutasítja mind a futuristák jövőmítosztát, mind Baudelaire mulandó szépségét (beauté fugitive). Amit a jövőben szépnak kell nevezni, annak nem szabad sem a jelenben bekövetkező sokszínű változás élményéből, sem egy ismeretlen jövő esztatikus várakozásából fakadnia. Kosztolányi homo aestheticusa, aki

számára – Nietzsche szellemében – a „létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását”, kapcsolható az *orphikus festészet*ként értett nyelvművészet elképzeléséhez, amely mindent, ami objektív, kiolt a kontingens itt és most egyidejűségében, hogy végül felragyogjon benne egy világharmónia mély dimenziója.

A századforduló apokaliptikus hangulata 1912-ben idejétmúlt-nak tűnt a modernizmus avantgárdjainak, ahogy fokozatosan vesztett jelentőségéből Kosztolányi kortárs művészeti tapasztalatában is. Az egyszerre megjelenő, egymásnak ellentmondó és gyorsan felbomló iskolák egymásmellettsége egy folyamat, amely a nemrég kialakult modernizmus hallatlan fellendülését jelezte. Kosztolányi gyorsan reagált a változásokra, már 1907-ben számot vetett az olasz futurizmus programjával. Marinetti *Futurista kiáltványát* 1911-ben fordították le németre *Der Sturm* címmel, magyarul 1912-ben jelent meg.⁴⁵⁷ Az avantgárd modern első hullámában legalább három, egymástól alapvetően különböző irányzat – az olasz futurizmus, a francia kubizmus (és orfizmus), valamint a német expresszionizmus – egyszerre lépett a versengő művészeti irányzatok nemzetközi színterére. Az egyetemes korszaktudat felbomlása maga után vont minden egyenrangú, szabadon hozzáférhető múltbeli művészet „musée imaginaire”-jének kialakulását, amelyet Walter Benjamin *az auravesztés jelensége*ként írt le.

Tudvalévő, hogy Kosztolányi költészetét, irodalomszemléletét jelentősen befolyásolta Rilke hatása, fordításai és tanulmányai tanúskodnak erről. Első, Rilkéről szóló tanulmánya 1909. szeptember 16-án jelent meg a Nyugat hasábjain. A következő három Rilkéről szóló értekező szöveg az első átírt változatának tekinthető. Kosztolányi jól érzékelte, amit a visszatekintés távlatából a recepcióesztétika is megerősít, hogy a *Das Stunden-Buch* fordulópont Rilke korai és kései költészete között. Jauss a modernség 1912-es korszakküszöbével hozza kapcsolatba a *Duinói elégiákat*, amelyet Rilke 1912-ben kezdett el írni.

⁴⁵⁷ <https://www.mke.hu/lyka/11/264-268-futurizmus.htm>

A korszakküszőb Jauss által kidolgozott fogalmában *az átmenetre kerül a hangsúly, nem a paradigmaváltásra*: „A korszakküszőb metaforája lehetővé teszi, hogy *a még nem és a már nem között fennálló hermeneutikai különbségben, azaz a horizont fokozatos változásaként ragadjuk meg az egyidejű nem egyidejűségét (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen)*, ennél fogva nem kell többé feltételeznünk az »objektív szellemet« vagy egy történelmi korszak hipotetikus egységét.”⁴⁵⁸ Apollinaire szemszögéből nézve – írja Jauss – az új esztétikai tapasztalat, amely küszőböt képez a „még nem”, az *Égöv (Zone)*, és a „már nem”, a *Hétfő Rue Christine (Lundi Rue Christine)* között, úgy határozható meg, mint amely láthatóvá teszi az irodalmi valóság megváltozott fogalmát.

Az 1912-es korszakküszőb Nietzsche feltételezésével határozható meg: „a szubjektum mint sokféleség ekkor egy olyan folyamat kezdetén állna, amelyben a szubjektum euforikusan afirmálja a modern világtapasztalat határainak feloldódását, ugyanakkor nem találja többé önmagát az idegenné vált múltjának töredékeiben.”⁴⁵⁹ Az önmegfosztás új tapasztalatában az emlékezés elveszítette identitásképző erejét: ebben az értelemben az „én” halálát éli át a felejtés elkerülhetetlen folyamatában *Az eltűnt idő nyomában (A la recherche du temps perdu)* elbeszélője újra és újra. Nem véletlen, hogy Kosztolányi, kinek értekező irodalmában mély nyomot hagyott Proust „titáni regénye”, a *Swannék oldalán* egyik idevágó részletével, a combray-i harangtorony leírásával ragadja meg *saját fordításában* az én tünékenységeivel szembeesítő Proust művészetének lényegét: „És még ma is, ha valamilyen járókelő »útbaigazít« egy nagy vidéki városban vagy Párizs egy előttem ismeretlen negyedében, s ha a távolban egy kórház haranglábat mutatja nekem vagy egy kolostor tornyát, fejében a hegyesedő papi süvegével, mint valami célpontot, melyet el kell érnem, emlékezetem

⁴⁵⁸ *Die Epochenschwelle von 1912...*, i. m., 31.

⁴⁵⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Fragment aus dem Nachlaß*, Kritische Gesamtausgabe, VII, szerk. COLLI, MONTINARI, 3, De Gruyter, 1967, 382.

bármily csekély és homályos hasonlóságot tud is találni e tornyok és az eltűnt kedves torony között, mihelyt hátrafordul a járókelő megbizonyosodni, vajon nem tévedtem-e el, ámulva láthatja, hogy feledve megkezdett sétámat vagy sürgős utamat, ott rekedek a torony előtt órák hosszáig, gyökeret vert lábbal álldogálok, emlékezni próbálok, érzem, amint lelkem mélyén visszahódítom a feledés árvizétől előntött területeket, és azok lassanként kiszáradnak, megint fölépülnek, s ekkor – és sokkal szorongóbban, mint az imént, amikor a járókelőtől fölvilágosítást kértem – még mindig keresem az utam, befordulok egy utcán [...] de [...] benn a szívemben...”. Kosztolányi – amint ez már felmerült – két olyan óriásmondat zsúfoltságára ad érzékeny magyarázatot, mely együttesen harminc sort tesz ki: „Itt az író ... az emlékek áradata ragadja el és sodorja visszafelé az elmúlt időbe, akár egy megduzzadt záporpatak, és vele együtt kell rohannia, akár akar, akár nem, s egyszerre, egy lélegzetre vagy inkább egy szuszra kell kimondani mindent, ami hirtelen eszébe jut, különben, ha pontot tenne oda, ahova pont nem való, egyszerre megsemmisülne az emlékezés és szellemidézet egész varázsa.” (*Rövid és hosszú mondat*, Pesti Hírlap, 1935. január 13., *Szabadkikötő*, 243–244.) Az önkéntelen emlékezet pillanataiból helyreállított hiteles tapasztalatot a valóság torzításainak ellenálló tudattalan őrizte meg. Kosztolányi azt sugallja, hogy az elvesztett múlt az írás megszakítatlan folyamatában állítható helyre. Ezzel lényegében megegyezik Jauss új távlatot nyitó értelmezése, mely szerint Proust számára az átláthatatlanná vált valóság kizárja az igaznak a jelenben való megvilágítását, de az anamnézis révén az igaz, a jó és a szép transzcendens birodalmához való reflexív hozzáférést is: „A most kezdődő modern kor költészete akkor nyerheti vissza a művészet által megtagadott megismerő funkcióját, ha lemond a már ismertek felismeréséről, és az elérhetetlenné vált valóság ellenállásának újraértékelését a világ és az én valódi feltárásaként értelmezi magában az írás aktusában.”⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, i. m., 34.

Jauss elgondolása szerint a *decentrált szubjektum* képlete határozza meg 1912-től a modernség új korszakküszöbét Apollinaire, Ezra Pound és T. S. Eliot költészetében, illetve Proust, James Joyce és Virginia Woolf regényeiben. A hozzáférhetetlen valóság modern tapasztalata, s a „szubjektum mint sokféleség” Nietzschehez köthető felismerése mélyen áthatja a húszas évektől Kosztolányi regénypoétikáját. Ennek felel meg – többek között – a rögzített, szubjektumhoz kötött nézőpontok lebontása, valamint a többszólamúság és az öntükrőzés. A szereplők személyisége közötti átmenetek, a szubjektum egységének felbomlása, az én titokként megképződő, áthatolhatatlan világa jelzi, hogy az emberi jellem alapvetően megváltozott. Jauss korszakképzése a középpontját és egységét veszített szubjektum megjelenését a *modernség második hullámának* 1912-es korszakküszöbéhez köti. Nem csak a regionális időeltolódást veszi figyelembe a 1920-as évek végén a *magyar irodalomban késő modern* korszakküszöböt tételező másik konstrukció, melyre a későbbekben még visszatérünk.⁴⁶¹ Jauss modernség felfogását megkülönbözteti, hogy a szubjektum paradigmátikusan megkezdett decentralizálását nemcsak a veszteség kategóriáival értelmezi, hanem olyan új esztétikai tapasztalat megjelenéseként, amelyben a „modernitás klasszikusai” a nyelv felülvizsgálatának különböző fokozataiban egyszerre tágitották és újralétesítették a szubjektivitás határait.⁴⁶² A fenti összefüggés az autonóm én auravesztésének közös nevezőjében is összefoglalható: *az auratikus és a posztauratikus művészet közötti törés az egyik markáns választóvonal* a modernitás alakulástörténetében, amelyet a kortársak is felismertek, *de ezt nem annyira hiányként, mint inkább az esztétikai tapasztalat – produktív és befogadói – határainak kitágulásaként élték meg.* A szerves műalkotás klasszikus elvével való szakítás felszabadítja az esztétikai befogadást a szemlélődő tétlenség alól azáltal,

⁴⁶¹ Ernő Kulcsár Szabó, *Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken = Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, I, szerk. Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, Berlin, Frank & Timme, 2006, 23–41.

⁴⁶² Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, i. m., 35.

hogy bevonja a mű jelentésének létrehozásába, jelentésteremtő értelmezésébe, mely egy befejezhetetlen feladat. Kosztolányi szinte szó szerint megelőlegezi Jauss felismerését: az olvasó „a mű társalkotójává válik” (Er wird [...] zum Mitschöpfer des Werks).⁴⁶³ A szembetűnő egybeesésre talán az adhat magyarázatot, hogy *mindketten azonos forrásból, Valéry esszéiből merítettek*, közelebbről a francia költő nevezetes mondása volt ihletőjük: „Mes vers ont le sens qu'on leur prête” („Verseimnek az a jelentése, amit az olvasók tulajdonítanak nekik”). Az esztétikai avantgárdok prófétái és teoretikusai nem ejtették rabul Kosztolányit. Átlátott a haladás illúzióin, nem esett áldozatul, mint Apollinaire és Marinetti a háborút igenlő ideológiának, ahogy a nemzeti mítosznak, vagy a közeli világforradalmat hirdető szocialista üdvtörténetnek sem. Kosztolányi az avantgárd jövő iránti pátosza nélkül fogalmazza meg a közlő történelmi katasztrófa előérzetét. Kassákat azért méltatja, mert nála az avantgárd öntudat nem fordult az erőszak ideológiájának elfogadásába. Jauss azt sugallja, hogy az esztétikai avantgárdok történelmi vaksága részben az elutasított történelem és a megtagadott természet bosszújának következménye. Másfelől Nietzsche eszméjének követése, miszerint „a létezés és a világ csakis esztétikai jelenséggként nyeri el örök igazolását” is hozzájárult a vakság kialakulásához. Kosztolányi helyzete különleges, amennyiben elutasítja az evilági üdvtörténetek minden időszerű válfaját, nem ragadja magával a háború kitörésekor feltámadó pillanatnyi lelkesedés, mérsékeltén örvend a technikai civilizáció új vívmányaiért, s noha számos tekintetben Nietzsche követője, a szemlélődő homo aestheticus magatartását tartja leginkább elfogadhatónak.

Kosztolányit nem érintette meg a modern esztétikai nevelésnek a történelem menetét befolyásolni képes idealista programja, melyet Jauss nagyívű áttekintése, a *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* (A modernizmus irodalmi folyamata

⁴⁶³ Uo., 36.

Rousseau-tól Adornóig) részletesen bemutat.⁴⁶⁴ A magyar író nem táplált reményeket sem a társadalmi, sem a művészeti forradalmak emancipációs ígéretei iránt, ezért a művészetet nem az elszenvedett történelmi csalódások kompenzálásaként fogta fel a felvilágosodás dialektikájának szellemében. A *játékban* megélhető szabadságot viszont feltétlen értéknek tekintette. Baudelaire modernség-felfogásához kapcsolódik Kosztolányi, amennyiben idejétmúltaknak tekinti a Rousseau-i természetfelfogást, kritikával illeti a magabiztos szubjektum önhitt elképzelését, s meghaladottnak véli a romantika idealizáló jelképességét. Az irodalom nem ad hasznos tanácsokat az olvasó életproblémáinak megoldásához, nem tárja fel az élet értelmének rejtélyét, nem fogalmaz meg örök igazságokat. A költemények „gyakorlati szempontból teljesen haszontalanok és ésszerűtlenek.” (*Abécé a versről és költőről*, Új Idők, 1928. január 15., *Nyelv és lélek*, 434.) Mindezek az örökletes antropológiai szükségletek és elvárások a művészetekkel szemben a felvilágosodás humanista emberképének távlatából fogalmazódnak meg, azt feltételezve, hogy az ember alapvetően ésszerűen gondolkodó lény. E hitében rendül meg az önkéntes halált választó Novák Antal, az *Aranysárkány* című regény számtan- és fizikatanára.

A homo aestheticus gondolatában testet öltő öncélú művészet ars poétikája elmozdulást jelent az *esztéta modernség* (Jauss) új korszakában, melynek Baudelaire veti meg az elméleti alapját: „A költészetet nem lehet halál vagy kihalás nélkül a tudományhoz vagy az erkölcs-höz hasonlítani; a költészetnek nem az Igazság a tárgya, hanem csakis önmaga” (*La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même*).⁴⁶⁵ Baudelaire *esztéta modernsége* (Jauss) fontos

⁴⁶⁴ Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* = Uő., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, 1989, 67–104. A tanulmány angol közönség számára átdolgozott változata: Hans Robert JAUSS, Lisa C. ROETZEL, *The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno*, Cultural Critique, No. 11. Winter, 1988–1989, 27–61.

⁴⁶⁵ Charles BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, szerk. Y.-G. LE DANTEC, Paris, 1928.

viszonyítási pont Kosztolányi homo aestheticus fogalmának az értelmezéséhez, mivel – ahogy ezt később látni fogjuk –, legfőbb ihlető forrása, Jules de Gaultier műve a „surnaturel” (Baudelaire) gondolati hagyományába illeszkedik. Eszerint egyedül az esztétikai érzékenység az, ami a modern embert bukott természete fölé emeli: a képzelet fokozása lehetővé teszi számára, hogy elérje egyéniségének a kitágulását, megdőbbszűrőződését. Kosztolányi visszatérő személyiségképe a tükörszobában sokszorozódó én látványában ölt testet.

Baudelaire képzeletbeli múzeuma (musée imaginaire) az örökség újraértelmezését tekinti az utódok hivatásának: a historikus tudat ugyanis csak egy halott múltba képes eljutni. Kosztolányi műértelmezőként *a múlt újraélesztésére* vállalkozott a jelen távlatából. Ellenben az avantgárd időszemléletében a jövő a jelenben virtuálisan megelőlegezi önmagát. Kosztolányit nem sodorja magával az ipari civilizáció által kínált határtalan lehetőségek euforikus megragadásának hulláma, inkább *A haladás illúzióit* leleplező Baudelaire-rel tart. A modernség korszakolásának lényeges összefüggésére világít rá, hogy Kosztolányi megközelítésében *az avantgárd nem váltja le az esztéta modernt*. Megegyezik a magyar író és a későbbi recepcióesztétika álláspontja abban a tekintetben, hogy *a klasszikus modern is képes megújulni* az avantgárd kibontakozásával párhuzamosan: az aura elvesztése után új kifejezésmódokkal kísérletezik. Jauss korszakkonstrukciójában az úgynevezett „*második avantgárd*”, a francia szürrealizmus, a dadaizmus, a konstruktivizmus nem nyitott új horizontot a modern esztétikai tapasztalat alakulástörténetében, mert nem vezetett be olyan művészi gyakorlatot, amelyet az első hullám ne hozott volna létre.

Az autonóm műalkotás zárt, organikus formájával való szakítás megnyitja a klasszikus modern irodalmat *a nyelvvel együtt alkotó befogadás* előtt, melynek ékes bizonyítéka Kosztolányi értekező irodalma.

7.

**KOSZTOLÁNYI NYELVMŰVÉSZETE
A MODERNSÉG KORSZAKOLÁSÁNAK
LÁTÓKÖRÉN**

A modern elsősorban a tizenkilencedik század végén és a huszadik század elején jelentkező irodalmi és művészeti törekvések önmegjellelése, mely azért különleges meghatározás, mert későbbi irodalomtörténeti konstrukciók is átveszik.⁴⁶⁶ A modernitás egy még befejezetlen, a jövő felé többé-kevésbé nyitott korszakként nyer értelmet. Az irodalmi-művészeti modernitástól idővel megkülönböztetik a társadalmi és a gondolkodástörténeti modernitást.⁴⁶⁷ Az irodalmi-esztétikai modernitáson belül további elkülönítések érvényesülnek, mindenekelőtt az egyes művészeti ágak szerint, az irodalomban pedig a benne rejlő dinamikának köszönhetően. Vitathatónak bizonyult az állítás, mely szerint a „Moderne” szót 1887-ben Eugen Wolff alkotta meg a berlini „Durch!” irodalmi egyesület téziseiben.⁴⁶⁸ A „modernitás” szó létrehozásáért valójában a német romantika tehető felelőssé. Novalis már 1798-ban megjegyzi, hogy a költészet egyetemes történetében „az antikvitás, a modernség és az egyesített korszak” váltják egymást, később pedig alkalmanként az „antikvitás és modernség” ellentétes formulát használja.⁴⁶⁹ Az kétségtelen, hogy a „modernitás” csak az 1880-as, 1890-es években vált közkeletű jelszóvá, és így került be az általános szóhasználatba. A „modernség” általában mindazon tulajdonságokat jelenti, amely egy dolgot idősrűvé, ténylegesen működővé tesz.

⁴⁶⁶ Vö. *Die literarische Moderne, Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, szerk. Gotthart WUNBERG, Frankfurt a. M., 1971; *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, szerk. Gotthart WUNBERG, Stuttgart, 1981.

⁴⁶⁷ Vö. Jörg SCHÖNERT, *Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne = Zur Terminologie Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft*, Würzburg, 1986, 393–413.

⁴⁶⁸ Hans Robert JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität = UÖ., Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., 1970, 11–66; Hans Ulrich GUMBRECHT, *Modern, Modernität, Modernität, Moderne = Geschichtliche Grundbegriffe*, szerk. O. BRUNNER, W. CONZE, R. KOSELLECK, Stuttgart, 1978. IV, 93–131.

⁴⁶⁹ NOVALIS, *Antike und Moderne = NOVALIS Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, begründet von Paul KLUCKHOHN, Richard SAMUEL, Historischkritische Ausgabe I–IV, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1960–1988, itt 1978, II, 326, 637, 673.

A német „Moderne” szónak nincs pontos megfelelője az angol és a francia nyelvben, ezért jelentését a „modernitás”, „modernité”, és „modernizmus”, „modernisme” kifejezésekkel lehet visszaadni. A modernitás megjelenése azzal függ össze, hogy *az adott jelen először fogta fel magát önálló korszakként*. A „modernité” fogalma hallgatólagosan már jóval azelőtt létezett, hogy a szót 1800 körül megalkották volna. A középkor, és mindenekelőtt a francia *Querelle des Anciens et des Modernes*, a régi és az új, az ókori és a modern szembeállítás is hozzájárult a „modernség” korszakfogalmának megszilárdulásához, amely a későbbiekben időről időre új jelentést kapott. A fogalom 1800 körüli feltalálását követően azonban bizonyos szempontból ellentmondásos folyamat figyelhető meg. A „modern” már a tizenkilencedik században nagyrészt elveszíti többé-kevésbé átfogó korszakspecifikus jelentését, és fokozatosan a „pillanatnyi időszerűség” szűkebb értelme felé közelít. Az 1900-as évek végén, a századforduló táján használt „modernség” kifejezés kevésbé egy, a múlttól elhatárolható korszakra, mint inkább egy, a jövő felé irányuló, *önmagát folyamatosan meghaladó mozgásra* utal. Az itt következő rövid fogalomtörténeti áttekintés keretét adhat Kosztolányi nyelv művészetének kijelölésére a modernség alakulásfolyamatában.

Curtius kimutatta, hogy a korszakok által meghatározott történelmi tudat még nem létezett az ókorban.⁴⁷⁰ Cassiodorus (490–585) tekinthető az elsőnek, aki a „modernus” jelzőt kétségtelenül korszakmegjelölő értelemben használta. A keresztény szerző saját korát az előzőtől elkülönülő, világos cezúrával elválasztott korszakként értelmezte. *Variae* című levélgyűjteményében a hellenisztikus-római kultúra, mint önálló, de nem folytatható korszak jelenik meg, amelyet a szerzetes és államférfi csodál, de már nem érzi magát hozzá tartozónak, ugyanakkor nem látja szükségesnek, hogy kora másságát pozitív értelemben meghatározza az előző korszakhoz képest.

⁴⁷⁰ Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur...*, i. m., 257.

A modernitásnak nemcsak formális, hanem tartalmilag is meghatározott tudatossága először a középkorban jelenik meg. A kereszténység égisze alatt egy új történelmi öntudat bontakozott ki. Ezt a korszakot nem ismétlésként vagy helyreállításként, hanem meghaladásként és növekedésként értelmezték. A történelemnek az a modellje, mely ezt az új önszemléletet lehetővé tette, nem a természetes ciklikus, hanem a lineáris üdvtörténeti modell volt. Ennek felelt meg a gondolkodást strukturáló forma: a tipológia. A tipológia a bibliai exegézis kontextusához kapcsolódva, a kereszténység azon törekvésének megfelelően, hogy az Ószövetséget az Újszövetség előképeként, illetve az Újszövetséget az Ószövetség beteljesedéseként olvassa, hamarosan általános történetfilozófiai sémává fejlődött, amely lehetővé tette, hogy az újat mint típust a régi meghaladásaként értelmezze. Krisztus születésével új világtörténelmi korszak kezdődik, ehhez tartozik a modern. Az a sejtés, hogy egy külön, az ókortól teljesen eltérő korszakban élünk, legkésőbb a Karolingok korától kezdve minden területen elterjedt. Az ókor feltétlen példamutatása korlátozottnak tűnt, és a jelen a saját jogait követelte.

Az először 1075-ben dokumentált „modernitas” kifejezés egyre gyakrabban bukkan fel, újabb szószólókra találva.⁴⁷¹ Bár az antikvitás tűnik az alapnak, amelyen az ember áll, mégis magasabbnak hiszi magát, és ezért messzebbre lát. A haladásnak ezt a többé-kevésbé visszafogott tudatosságát mindenképpen meg kell különböztetni a tipológiai elsőség magabiztosságától, amely csak a minőségi ugrást ismeri el, a fokozatos növekedést nem.⁴⁷² Az első azonban nem lett volna lehetséges a második nélkül. A keresztény történeti metafizika árnyékában, de azzal egyidejűleg a szekuláris szférában is kialakult egy külön történeti tudat, amelyre aztán az újkor építhetett.

⁴⁷¹ Walter FREUND, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln–Graz, 1957, 67.

⁴⁷² Ld.: Walter HAUG, *Die Zwerge auf den Schultern der Riesen, Epochales und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen = Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, Poetik und Hermeneutik, XII*, szerk. Reinhart HERZOG, Reinhart KOSELLECK, München, 1987, 167–194.

Természetesen ebben a szekuláris tudatban is megjelenik még egy látens kereszténység. Amennyiben a középkori „modernitas” önértékét kizárólag a vallásból vezette le, az antikvitás tekintélyét csak azért korlátozta, hogy helyet adjon a hit tekintélyének, s ezt meg kell különböztetni a későbbi korok modernitástudatától. A középkornak még nem volt *modern értelemben vett korszaktudata*.⁴⁷³

Az olasz reneszánsz visszahelyezte az antikvitás tekintélyét, amelyet a középkor visszaszorított. Azzal, hogy elkülönítette magát a középkortól mint a hanyatlás és a sötétség korától, amelyben az antik kultúra ragyogó teljesítménye elsüllyedt, új és független korszakként hozta létre, s határozta meg magát. A reneszánsz először adott teret egy olyan modernségtudatnak, amely bizonyosságát és önbizalmát már nem elsősorban a vallásnak vagy egy történelmen kívüli igazságnak vagy üdvtörténeti tervnek köszönhette. A reneszánsz tehát az újkor első modernségének tekinthető. A felvilágosodás modernsége viszont már úgy vélte, hogy nagyrészt nélkülözni tudja nemcsak a vallás kinyilatkoztatásait, hanem mindenféle külső iránymutatást és az antikvitás örökségét is. A felvilágosodás az emberi ész és a tapasztalat tekintélyére hivatkozott. Ehhez az új öntudathoz mindenekelőtt a modern természettudományok sikerei járultak hozzá. A jövő egyre fontosabbá válik, mint a múlt. A történelmi gondolkodás fokozatosan elszakadt az ember saját képességeiben bízó humanizmus nagyhatású, ciklikus gondolkodásmódjától, és egyre inkább megnyílt a lineáris és végtelen fejlődés eszméi felé. A modern *haladás* elképzelése, mielőtt ideológiává szilárdulhatott volna, legalábbis bizonyos területeken megrendült. Az időtlen szépség eszméje mellett megjelenik a „beau relatif” fogalma, mely az egyes korszakok sajátos, összehasonlíthatatlan szépségét jellemzi. Ennek szellemében *a maga egyediségében és sajátosságában kell értékelni a műalkotást*.

⁴⁷³ Walter HAUG, *Die Zwerge auf den Schultern der Riesen, Epochales und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen = Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, i. m., 167–194.

A felvilágosodás büszke és magabiztos modernsége után az európai romantika először mutatott alaposan megtört öntudatot, amely a történelemszemléletben már nemcsak saját sikereit vette számba, hanem önkritikusan elemezte veszteségeit is. Ami miatt a romantikus modernizmus ma is „modernnek” tűnik, az valószínűleg éppen ennek a szkeptikus-melankolikus vonásának köszönhető.⁴⁷⁴

Míg Perrault-nál a korszakok összehasonlítása elsősorban a fokozatos fejlődésre vagy visszafejlődésre vonatkozott, addig Schiller és Schlegel először tételezett alapvető kategorikus különbségeket. Schiller az antik és a modern költészet közötti eltérést a „naiv”- „szentimentális” fogalompár segítségével értelmezte. Ahogyan a gyermek a naiv, úgy a felnőtt a szentimentális művész modellje. A gyermeki egyszerűség és féltelenség, a személyiség önmagával való belső egyése nagyrészt eltűnik a felnőttek szabályozott világából, amelyet a lét és a látszat, az érzékiség és az értelem megkülönböztetése szervez. Az ókor egyfajta természetes vagy ősi állapotként jelenik meg, amelyben a művészet még nem került ellentmondásba a környező természettel. A naiv költő feladata tehát csakis a „valóságos utánzásában” állhat. A szentimentális költő viszont a természetes benyomást egy eszméhez kapcsolja. Az adottnak egy eszméhez való viszonya megnyitja a reflexió lehetőségét. Vesztesége egyúttal nyereség is; a különbség uralma a szabadság növekedését vonja maga után. A valódi eszmény tehát nem egyszerűen az elveszethez való visszatérést jelenti, hanem annak magasabb szinten való helyreállítását, a természet visszanyerését a szabadság feltételei között. Ez utóbbi nem a múltban, hanem a jövőben rejlik. A modern művészet tehát Schiller számára utópisztikus funkciót tölt be.⁴⁷⁵ Schlegel szintén ellentétes viszony-

⁴⁷⁴ Winfried ECKEL, *Moderne = Basislexikon Literaturwissenschaft*, Lexikon der Fachgruppe Literaturwissenschaft der Fakultät für Philologie an der Ruhr-Universität, Bochum, 1997.

⁴⁷⁵ Vö.: Hans Robert JAUSS, *Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes”* (1967) = UÖ., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 67–106.

fogalmakkal dolgozott. Schillerhez hasonlóan ő is az egység és a teljesség kategóriáit tartotta fenn az antikvitás számára, a modernséget pedig a különbség fogalmából vezette le. Érdekesnek az számít, ami „szubjektív esztétikai erővel” rendelkezik.

A modern csak addig tűnt előremutatónak, amíg azonosítani lehetett a romantikával: amint ez akadályokba ütközött, a kritika áldozatává vált. Novalis már 1800-ban bírálta Goethe *Wilhelm Meisterét* mint modern, vagyis prózai könyvet, amelyben a romantika elpusztul, és a gazdasági szellem győzedelmeskedik a csodálatos felett. A jelen köznapi viszonyai szinte programszerű figyelmet kaptak a 19. század utolsó harmadában. Fogalomtörténeti szempontból tehát egy döntő ponthoz érkeztünk.

A jelen már nem értelmezhető olyan korszakként, amelyet valamilyen módon a múlthoz való viszonya határoz meg. A „modern” jelző csak arra az időszakra utal, ami éppen aktuális, ami holnap maga is múlt lehet.⁴⁷⁶ A modernként felfogott történelmi tér a jelen egy pontja felé szűkül, és így egy eddig ismeretlen dinamizálásnak van kitéve. A modernségre nézve fenyegető, hogy egyre gyorsabb változások korszakaként éljük meg. A *gyorsulás tapasztalata*, melyet Reinhart Koselleck *a modernitás alapélményének* nevezett, a tizenkilencedik század technikai-ipari forradalmával kerül be a köztudatba.⁴⁷⁷

A „modernité” esztétikájában – amelyet Baudelaire mindenekelőtt a párizsi rajzolóról, Constantin Guy-ról szóló *Le peintre de la vie moderne* (1859) (*A modern élet festője*) című esszéjében fogalmazott meg – talán a legvilágosabban tükröződik az *új időtapasztalat*. A felgyorsult változás élménye itt annak a parancsolatnak felel meg, hogy *a saját múltó jelenünket a lehető legerőteljesebben, legélénkebben érzékeljük*. Baudelaire történeti elméletet („théorie ... historique”) állít fel, amely a szépségnek a maga sajátos időbeliségében – „beauté

⁴⁷⁶ Hans Robert JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, (1965) i. m., 50.

⁴⁷⁷ Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 1979, 300.

particulière” (különleges szépség), vagy „beauté de circonstance” (alkalomhoz illő szépség) – kíván igazságot szolgáltatni, mely nemcsak a nagy festőknél és költőknél, hanem gyakran a kevésbé jelentős szerzőknél is megtalálható.

Baudelaire szépségfogalma kettős: egyik eleme örök, változatlan, a másik szükségszerűen egy bizonyos időből ered, amelynek megnyilatkozása „a korszak, a divat, az erkölcs, a szenvedély.”⁴⁷⁸ Az örökkévalónak mint a szép titokzatos elemének a fogalma, ahogy Jauss kimutatta, pontosan azt a tulajdonságát jelöli egy műnek, amely lehetővé teszi, hogy ami ma modern, egy napon az antik vagy klasszikus rangjára emelkedjen.⁴⁷⁹ Nem a klasszikusok követéséről, nem is a természet utánzásáról van itt már szó, hanem önreferenciális művészetről, amely tudatában van újszerűségének és mesterkéltiségének. Ez a modernség lényegében *az újat önmagáért keresi*.

Tudatos törekvésüket tekintve az *avantgárd modern* irányzatok legfontosabb közös nevezője, hogy egységesen ellenezték az élet és a művészet szétválasztását, mely utóbbi először a romantikában érvényesült, majd az esztéta modernben kizárólagossá vált. Az életnek a művészetbe való beolvadásával a művek elvileg új, kísérleti jelleget nyernek. Többé nem rejtik el készütségüket, így jelenik meg az avantgárdban a befejezetlen alkotás, a töredék és a folyamatban lévő munka is. Az avantgárd modern irányzatok végső soron nem oldották fel a művészet fogalmát, hanem kitágították azt.

A posztmodern a modernségtudat új formája. A posztmodernizmus az úgynevezett klasszikus modern számos motívumát veszi át és folytatja, ugyanakkor kinyilvánítja szakítását ezzel a hagyománnyal. A posztmodern alapvető tapasztalata szerint kimerültek az újítás lehetőségei, és ettől kezdve csak az ironikus ismétlés játéka

⁴⁷⁸ Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, Publié la 1ère fois en 1863. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf

⁴⁷⁹ Hans Robert JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, (1965) i. m., 54.

marad. Nem véletlen, hogy a kollázs és a montázs, az idézet és az utalás a posztmodern kedvelt módszerei közé tartozik. A posztmodern szemléletet egymástól különböző nézetek, értékrendek, nyelvhasználatok sokféleségének az elfogadása jellemzi. Előrejelzése szerint alapvető újítások helyett a készlet váltogatása, ismétlése következik más-más formában.⁴⁸⁰

A posztmodern fogalmáról az 1950-es évek vége óta először az Egyesült Államokban, majd Európában is zajló viták keretében a modernitás fogalmának meghatározására irányuló törekvések is új lendületet kaptak. Vannak, akik a modernitást lényegében lezárt korszaknak tekintik. A vélemények azonban eltérnek abban, hogy pontosan hol is van az így meghatározott modernitás kezdete, és hogyan becsülhető meg a vége. Azok, akik úgy vélik, hogy a modernizmus a posztmodernben ért véget, általában hajlamosak a modernizmus fogalmát meglehetősen szűken meghatározni. Ellenben, ha a saját jelenünket még mindig a modernitáshoz tartozóként érzékeljük, a fogalmat tágabban értelmezzük. Akik a modernitás kezdetét a felvilágosodásban látják, tekintélytagadó, egyenjogúsító, történetileg derűlátó alapvonását hangsúlyozzák, akik pedig a romantikától számítják a kezdetét, azok inkább kultúrával és történelemmel szembeni kétségeit emelik ki, azok pedig, akik az avantgárd megjelenéséhez rögzítik a kezdetét, dinamizmusának és hagyományellenességének adnak nyomatékot.

Az is kérdéses, hogy az irodalmi modernitás történelmileg egymás után felbukkanó formációi miféle rendbe állíthatók, hiszen a különböző modernitás-fogalmak követelményei, szempontjai közötti kapcsolatok korántsem egyértelműek. A modernitás egymással versengő elméletei közül azokat a rendszerezéseket érdemes előnyben részesíteni, melyek *a tárgyi hűséget*⁴⁸¹ és *az elvi következetességet a lehető legnagyobb fokú összetettséggel ötvözik*.

⁴⁸⁰ Vö. SZIRÁK Péter, *A posztmodern = Korstílusok és stílusirányzatok*, szerk. FAZAKAS Gergely Tamás, Debrecen, *Debreceni Egyetem*, 2022, 200–231.

⁴⁸¹ Horváth János így határozta meg a tárgyi hűség követelményét: „Tárgyunk, az irodalom, időben változó jelenség; rendszerező elvünk számoljon tehát a változandóság tényével,

A kelet-közép-európai „késő modern”

„A korszakváltozásoknak nincsenek tanúi. A korszak fordulópontja egy észrevehetetlen határ – írja Blumemberg –, amely nem kötődik nyilvánvalóan semmilyen konkrét dátumhoz vagy eseményhez.”⁴⁸² Több mint fél évszázad telt el azóta, hogy a *Poétika és hermeneutika* sorozat második kötetének bevezetője megállapította: a költészet „mint a modern irodalom felé fordulás paradigmaticus műfaja azért került szóba, mert a formabontás a költészetben dokumentálódott legkorábban és egyúttal leghatározottabban.”⁴⁸³ A kötet keletkezésének idején maga a költészet azt az íratlan igényt támasztotta, hogy a huszadik századi modern irodalom lényegének megtestesítője legyen. Ezt a tényt igazolja Hugo Friedrich már korábban hivatkozott, *A modern költészet szerkezete* című, azóta klasszikussá vált kiadványának sikere is. Figyelemreméltó fejlemény, hogy Friedrich 1966-ban a korábbi *Baudelaire-től napjainkig* alcímet felváltotta az irodalomtörténeti szempontból jobban tájolt *A tizenkilencedik század közepétől a huszadik század közepéig* változatra. Ezzel a döntéssel a német irodalomtudós kiterjesztette szándékát, hogy „a modern költészet személyfeletti, nemzetek feletti és századokon átívelő jelenségeit” tekintse át, különösen azzal, hogy bevezetett egy időbeli végpontot, vagyis irodalomtörténeti cezúrát jelölt ki, s ez által a modern költészetet befejezett korszaknak nyilvánította. Friedrich kétségbe vonta, hogy e cezúra után lesznek olyan költők, akik „végérvényesen és jövőformálóan túllépnek a modernizmus klasszikusai által megnyitott

tárgyából eredeztesse magát: történeti elv legyen.” HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, = HORVÁTH János *irodalomtörténeti munkái*, I., szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, Bp., Osiris, 2005. 71.

⁴⁸² Hans BLUMEMBERG, *A korszakfogalom korszakai*, Helikon, Irodalomtudományi Szemle, 46., 2000/3., 313.

⁴⁸³ Vorwort = *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, szerk. Wolfgang ISER, München, 1964, 9.

mezőn”.⁴⁸⁴ A modern költészet ellentmondásos folyamatainak főbb jellemzőit Friedrich a következő kategóriákkal írta le: disszonancia, sötétség és abnormalitás, hermetizmus, önreferencialitás, deszubjektivizálódás és dezantropomorfizálódás, valamint a hangsúlyok eltolódása a *jelentés* szintjéről a *kifejezés* mód szintjére. E nagyszerű rendszerezés megjelenése óta a modern költészet minden korábbinál erőteljesebben lépett be a közvetítő közegek közötti átmenetek erőterébe, s ez nem maradt hatás nélkül a líra szerkezetére, poétikájára és retorikájára nézve sem.

A *Poétika és hermeneutika* sorozat modernség-kötetének megjelenése után több mint félszázaddal léptek fel A 20. századi költészet Kelet-Közép-Európában (*Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*) című vállalkozás kezdeményezői, akik az „időbeli rétegmodell” (Reinhart Koselleck) alapján szekvenciákra osztották kutatási témájukat, tudományos eredményeiket pedig a *Késő modernizmus*, a *Szocialista realizmus*, és az *Intermedialitás* című tanulmánykötetekben mutatták be.⁴⁸⁵ Minden egyes gyűjteményes kötet a modern költészet egy-egy kulcsfontosságú időszakának – a későmodern 1920–1940, a szocialista realizmus 1940–1960, és a posztmodern 1960–1990 – lényegesebb kultúraformáló összetevőit vizsgálja szinkron metszetben. Az egyes szakaszok kronológiai szempontból zökkenőmentesen követik egymást.

A szerkesztők, ahogy a kötethez írt előszóban hangsúlyozzák, kutatási érdeklődésükből kiindulva tudatosan Kelet-Közép-Európára és annak költészetére, azaz a bolgár, horvát, lengyel, román, szerb, szlovák, szlovén, cseh, ukrán és magyar költészetre összpontosítottak.

⁴⁸⁴ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik: Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, 1956, 1966, 11, 13.

⁴⁸⁵ *Spätmoderne, Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I*, szerk. Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, Berlin, Frank & Timme, 2006, 444; *Sozialistischer Realismus, Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa, II*, szerk. Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, Berlin, Frank & Timme, 2006, 520.; *Intermedialität, Lyrik in Ost-Mittel-Europa III*, szerk. Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, Berlin, Frank & Timme, 2007 (Literaturwissenschaft, 11), 386.

A címben szereplő Kelet-Közép-Európa (*Ost-Mittel-Europa*) szokatlan írásmódja is azt volt hivatva jelezni, hogy a regionális megkötés helyenként megtörik. A sorozat első kötete, a *Késő modernizmus* (*Spätmoderne*) azokra a költőkre irányítja a figyelmét, akiket az avantgárdra összpontosító kelet-közép-európai kutatás nem mindig tudott egyértelműen irányzathoz rendelni, megkérdőjelezve egyúttal az avantgárd túlságosan általános kategóriájának interpretációs hatékonyságát. Az eddigi besorolási mintáktól eltérő *későmodernizmus* más szempontokat kínált a nehezen elhelyezhető szerzőkkel kapcsolatban. Kulcsár Szabó Ernő különböző tárgyfogalmak alapján kezdeményezte a huszadik századi költészet hármasságú tagolású modelljének (modernizmus – avantgárd – posztmodern) az átalakítását négyrészes irodalomtörténeti modellé (modernizmus – avantgárd – késő modernizmus – posztmodern).⁴⁸⁶ Véleménye szerint a „késő modern” jelentősen különbözik a „klasszikus modern” és az „avantgárd” jelhasználatától. Az emberi lét végessége és esetlegessége mutatkozik meg a személyiség egységének felbomlásában, és a nyelvhasználat változásában. Ettől az elképzeléstől eltérően Peter V. Zima a „modernizmus” szinonimájaként használja a „késő modernizmus” kifejezést, és hatókörét a hatvanas évekre is kiterjeszti. Felfogása szerint a „késő modernizmus (modernizmus) és a posztmodernizmus közötti különbség nem annyira az új stílusjegyek és fogalmak megjelenésében rejlik [...], hanem a már ismert jelenségek funkcióváltásában, többek között az egyéni szubjektivitás kérdése tekintetében”.⁴⁸⁷ A *funkciótörténeti változással* összefüggésben így folytatja: „Míg a modernizmusban az irónia és az intertextualitás a szubjektivitás önkritikus megalapozásának a szerepét töltötte be, addig

⁴⁸⁶ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „Die Welt zerdacht ...” *Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne*, = *Avantgarde und Postmoderne, Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Klaus SCHWIND, Tübingen, 1991, 29–44.

⁴⁸⁷ PETER ZIMA, *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen–Basel, 2001, ix.

a posztmodern szövegkísérletekben a szubjektivitás feloldását szolgálja.⁴⁸⁸ Más megközelítésben a „késő modernizmus” az 1945 utáni német „romirodalom” helyzetének összefüggésében kerül elő, melyet például Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen vagy Rolf Dieter Brinkmann elbeszélései képviselnek. Az angolszász és a francia irodalomkutatás nem használja a „késő modernizmus” fogalmát. A szlavisztika általában különbséget tesz a modernizmus és az avantgárd között, ahogyan azt Nils Åke Nilsson is hangsúlyozza.⁴⁸⁹

A két világháború közötti időszak „késő modernista” költészetének háttérében olyan társadalomtörténeti események állnak, mint a háború és a tömegpusztítás tapasztalata, a monarchiák összeomlása és az új államok kialakulása, a hagyományos (többnyire katolikus) vallás visszaszorulása, s az evilági üdvtörténetekkel – a korai fasizmussal, vagy a kommunista ideológiával – való szembesülés. Ezekhez a tapasztalatokhoz kapcsolódnak még a gazdasági válság monetáris hatásai, az utazási szabadság korlátozása a kettős monarchia összeomlása után kialakult új határok következtében, a város és a vidék közötti ellentét felerősödése és a demokráciák kudarcának tapasztalata. Ezek a sarokpontok jelölik ki azt a keretet, amelyen belül a későmodern művek történeti háttére meghatározható.

A magyar hatástörténet szempontjából még egyszer emlékeztetni kell arra, hogy Kulcsár Szabó Ernő a modern irodalom három szakaszos felosztását (modern, avantgárd, posztmodern) egy negyedikkel, az avantgárd utáni „késő modern” alakzattal egészíti ki. A recepcióesztétika megfontolásai, nevezetesen a megértés és az értelmezés történetiségére vonatkozó tételek szolgálnak kiindulópontként ehhez az elképzeléshez. A „késő modern” formáció időbeli elhelyezése azonban – ahogy ezt az előző fejezetben láthattuk – eltér a Jauss által kidolgozott 1912-es korszakhatártól, mely nála a *modernség második hullámának* kezdete. Jauss ezt poétikai szempontból Guillaume Apollinaire

⁴⁸⁸ *Uo.*, 7.

⁴⁸⁹ *The Slavic Literatures and Modernism*, szerk. Nils Åke NILSSON, Stockholm, 1986, 8.

költészetében, társadalomtörténeti tekintetben pedig a modern világ és az ipari civilizáció igenlő megerősítésében ismerte fel: a *Zone*, az *Alcools* (1912) programadó nyitóverse patetikus gesztussal búcsúzik a teljes nyugati múlt régi világától, hogy aztán a nagyvárosi civilizáció és az ipari művészet álmódhatatlan szépségét dicsérje. A *modernség második hullámának korszakküszöbét* jelző *Zone* művészi hitvallását Jauß szöges ellentétben látja Marcel Proust *késő modernnek* nevezett poétikájával. Az *eltűnt idő nyomában* írója „a szubjektum eltemetett élményét kizárólag az önkéntelen emlékezés pillanataiból kísérelte meg rekonstruálni, mely a tudattalan ellenálló valóságában őrzi meg azt, ami a tudatos és társadalmi életet elkerülhetetlenül eltorzítja” („die verschüttete Erfahrung des Subjekts allein aus Momenten der unfreiwilligen Erinnerung zu rekonstruieren, die in der widerständigen Realität des Unbewußten bewahrt, was das bewußte und soziale Leben unweigerlich entstellt).”⁴⁹⁰ A „*késő modern*” Jauß szóhasználatában nem önálló korszakfogalom, hanem a *modernség második hullámának egyik változata*, mely jellemzően kevésbé érdeklődik a „mindennapi valóság itt és mostja” iránt, ahogy azt Apollinaire poétikai alapkövetelményként megfogalmazta, inkább az *auratikus művészet* vonzását érzi változatlanul erőteljesebbnek.

A modernség korszakolásának teljes kérdésköréről csak mozaik-szerű áttekintés adható ebben a keretben. A nyugati és a közép-európai régióhoz tartozó irodalmak irodalomtörténeti periodizációiban nem játszik szignifikáns szerepet a „*késő modernizmus*” integratív korszakfogalma.⁴⁹¹ A magyar irodalomtudományban viszont a „*késő modern*” és a rokon értelmű elnevezésként használt „*másodmodern*” kifejezések bevett fogalmak.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, i. m.

⁴⁹¹ Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF, Peter ZAJAC, *Vorwort: Lyrik des 20. Jahrhunderts...*, i. m., 9–23.

⁴⁹² Tamás Attila a kilencvenes évek elején azt javasolta, hogy figyeljünk inkább a szövegek közötti stíláriis hasonlóságokra, kapcsolódásokra és kölcsönzésekre, és ne engedjünk annak a vágnak, hogy a valóban megkülönböztethető poétikai tényezőket egy olyan

Az egyes kultúrák költészeti és kutatási hagyományai túlságosan eltérőek, mindazonáltal – akár közvetlen, akár közvetett módon – a „késő modern” fogalmának poétikai megkülönböztetését célzó kutatások a legváltozatosabb formában *termékeny* elemzési szempontokat kínáltak az utóbbi évtizedek során a magyar irodalomtudományban, közelebről bizonyos életművek, elsősorban Szabó Lőrinc és József Attila költészetének az újra olvasásához,⁴⁹³ de szemléleti hatásuk a tizenkilencedi századi magyar irodalom második felének a korszak-képzésében, és a kultúratudományokban is tetten érhető.⁴⁹⁴

A német nyelvű művészet- és kultúraelméletben a posztmodern megjelenését követően tűnik fel az avantgárd utáni modern időszak megkülönböztetésére a későmodern (*Spätmoderne*) elnevezés, jobbra leíró jelleggel, a modernség időben későbbi szakaszának jelölésére, elsősorban az osztrák irodalomtörténet-írásban, anélkül, hogy alternatívaként egy világosan körülhatárolt költészettant – mint amilyen a személytelen kifejezőmód, a nyelvbe vetett bizalom megrendülése, vagy az én egységének felbomlása – állított volna szembe a „klasszikus” modernnel.⁴⁹⁵

korszakfogalomba egyesítsük, amely mindent – vagy inkább: majdnem mindent – magába akar foglalni, ami fontosnak látszik.

⁴⁹³ *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1997 (Újraolvasó); *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001 (Újraolvasó).

⁴⁹⁴ Vö. EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Bp., Ráció, 2010, 328; HANSÁGI Ágnes, *Irodalmi kommunikáció és műfajiság: A Jókai-próza narrációs eljárásai a romantikától a korai modernségig*, online megjelenés, Bp., Akadémiai, 2022; FODOR Péter, *Térfélcseré: A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Bp., Kijárat, 2009; BEDNANICS GÁBOR, PATAKI VIKTOR, *Irodalom és sport – Testgyakorlatok, testtechnikák, testképek a sport irodalmi színrevitelében*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2022 (Minerva Könyvek); KERESZTES BALÁZS, SMID RÓBERT, *Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kultúrtechnikák?* Tiszatáj, 71. évf., 2., 53–59.

⁴⁹⁵ „Moderne”, „Spätmoderne” und „Postmoderne” in der österreichischen Literatur, szerk. Dietmar GOLTSCHNIGG, Günter A. HÖFLING, Bettina RABELHOFER, Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanien-Streitens, Wien, 1998., Zirkural, Sondernummer 51., 278.

A posztmodern fogalma az 1980-as évek elején kezdett meghonosodni a germanisztikában. A kortárs kultúrának a modernizmus esztétikai, filozófiai és ideológiai alapelveitől való eltávolodását volt hivatott kifejezni. A „radikális sokféleségnek” nevezett alapvető *posztmodern heterogenitás* ugyanakkor megerősítette a *tovább élő modernség* elgondolását, mely tagadja, hogy az új szellemi-poétikai formáció leváltja a modernséget, mivel *a posztmodern a modern egyik konfigurációja*. A szisztémaváltásokat hatástörténeti horizonton értelmező rendszerekben *a modernség folytonossága megszakítottságokon át is biztosított*, ezért a későmodern (*Spätmoderne*) az avantgárd vívmányainak integrálásával sem képvisel radikális poétikai paradigmaváltást. A későmodernnek (*Spätmoderne*) összességében tehát nem az a hivatása, hogy a klasszikus modern beszédmódjának érvénytelenítésével előkészítse a posztmodern.

Különösen külföldi germanisták írásaiban jelenik meg a *posztmodern* és az *esztéta modern* közötti strukturális *hasonlóságok* keresése, időnként túl könnyen feltalálva a különbözőben a hasonlót. Az egykori Osztrák–Magyar Monarchia nagyvárosainak irodalmi-szellemi közege szolgáltatja az anyagot az előző századforduló és a posztmodern kultúra helyzetének összehasonlításához. A krakkói germanista Krzysztof Lipiński a jellegzetes kávéházi légkörben („Café-Chaos”) azt látja, amit sokan mások csak az ezredfordulón érzékelnek „posztmodern” hangoltsággént: „nyitottság és sokszínűség, spontaneitás és oralitás [...] töredékesség, intertextualitás [...] több program és nézet versengése.”⁴⁹⁶ A szerző a kávéházról mint a szellemi eszmecsere központjáról szóló megfontolásaira alapozva arra a következtetésre jutott, hogy „az 1900 körüli modernizmus [...] a mi „poszt-posztmodernizmusunk” értelmező paradigmájaként használható.”⁴⁹⁷ A modernség korszakalakzatainak kapcsolatára inkább az *átjárhatóság* jellemző, mint az éles paradigmaváltás a kortárs történeti-poétikai kutatások szerint.

⁴⁹⁶ Uo., 16.

⁴⁹⁷ Uo., 15.

A tovább élő modern eszményének a *tartam poétikája* felel meg; az idők egymásra rétegződése. Ezt a szemléletet képviseli az osztrák von Doderer, *Strudlhofstiege* című 1951-ben megjelent regényének mitizált valóságábrázolása, mely az osztrák „létmód” megteremtésére hivatott. A Bécsben játszódó cselekmény számos összefonódó narratív szálból áll, amelyek az 1923–1925 közötti időszakhoz kapcsolódnak, kiegészítve a főszereplő 1910 és 1911 nyarán Boszniában töltött vakációjának felvillantásával. A jelenetek többsége a város 9. kerületében, Alsergrundban játszódik, ahol egy utcai lépcsőn, a Strudlhofstiege-n történnek kulcsfontosságú találkozások, de a visszaemlékezések a Monarchia különböző városaiba vezetnek. A regény előterében Melzer hadnagy önálló személyiségének kialakulása áll. A fő történet-szálak azonban csak a könyv legkisebb részét fogják át, sokkal jellemzőbbek az egymásba szőtt kis történetek. A mű végtelenül árnyalt stílusára jellemzőek a betoldáson belüli betoldások, a nyelvjárások váltakozása, a meglehetősen bonyolult mondatszerkezetek, valamint az eredeti szóalkotások latin és görög idézetek felhasználásával. A modernizmus és a posztmodernizmus közötti nézőpontból lehet meghatározni a *tartam* poétikáját megvalósító regény helyét az európai elbeszélői hagyományon belül, de az bizonyos, hogy a mű ellenáll a központosító értelmezésnek, mely az irodalom alakulástörténetének irányát határozottan kijelölő korszakretorikák sajátja.

A *Spätmoderne und Postmoderne, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Későmodern és posztmodern. Hozzászólások a kortárs német nyelvű irodalomhoz) című kötet szerkesztője, Paul Michael Lützeler neves írók, kritikusok és germanisták tizenhét esszéjéből állította össze azzal a céllal, hogy az elhamarkodott általánosításokat elkerülve megragadja az 1980-as évek német irodalmának néhány alapvető vonását, amelyet egy elméleti háttérrel vázoló bevezető előz meg.⁴⁹⁸ A kötet kritikai fogadtatásában kifogásként merült

⁴⁹⁸ *Spätmoderne und Postmoderne, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, szerk. Paul Michael LÜTZELER, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, 265.

fel, hogy az esztétikai modernizmus olyan mértékadó szerzőinek, mint Peter Weiss és Uwe Johnson, másfelől a posztmodern írásmód felé inkább hajló Christoph Ransmayr és Wolfgang Hildesheimer mellőzése „furcsa fényt vet egy olyan vállalkozásra, amely így diszkurzívan nem képes teljesíteni a címében rejlő igényt.”⁴⁹⁹ Ebből a bírálatból itt a *későmodernség* értelmezése szempontjából az a lényeges, hogy a *Spätmoderne* pusztán *időben későbbit jelent*. Peter Weiss (1916–1982) svéd drámaíró, a Brecht utáni német színház legnagyobb feltűnést keltő és legsikeresebb szerzője, továbbá Uwe Johnson német író (1934–1984), akinek a műveit a hagyományos regényformával kapcsolatos kétely hatja át, az *esztétikai modernizmus* képviselőinek minősülnek. Ha közelebről szemügyre vesszük, még összetettebbé válik a modernség korszakfelosztása: Uwe Johnson stílusát többek között a szerzői narrátor relativizálása, a főmondatok parataktikus sorrendje, és a hangok polifóniája jellemzi. Az író életművét átfogó igénytellemmel elemző, De Gruyter-nél megjelent másik tanulmánykötet a premodern (Vormoderne) és a posztmodern között helyezi el munkásságát.⁵⁰⁰

Visszatérő kérdésként merül fel a szakirodalomban, hogy a modernizmus és a posztmodernizmus között csak elmosódott különbség tehető, különösen a posztmodernizmus kifejezés használatának csökkenő értéke következtében, amellyel szemben Lützel bizonyos tehetlenséget érzékel. Az irodalmi szintér sokszínűségének áttekintése érdekében jellemző módszertani előfeltevésként fogalmazódik meg, hogy „a modernista irodalomból a posztmodern irodalomba való átmenetet McHale-lel együtt úgy írhatjuk le, mint egy lépést az episztemológiai attitűdből az ontológiai attitűdbe”.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Dirk OSCHMANN, Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Vol. 3, No. 1. 1993, 221–223.

⁵⁰⁰ Norbert MECKLENBURG, *Das Poetische in Uwe Johnsons Prosa, Kommentar zu einem Stück aus „Versuch, einen Vater zu finden“ = Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne*, szerk. Carsten GANSEL, Nicolai RIEDEL, Berlin, De Gruyter, 1995, 5.

⁵⁰¹ *Spätmoderne und Postmoderne...*, i. m., 13.

Az intertextualitás – jórészt elhanyagolt – jelensége a germanisztikában az értelmezés bevett szempontjává a nyolcvanas évek során válik, s ennek köszönhetően a modernség irodalomtörténetei elhagyják a „dichotóm relációk” mintázatait az esztétikai modernizmus, az avantgárd, a későmodern és a posztmodern közötti viszonyok leírásában. *A késő modernitást a legkülönbébb ambivalenciák hatják át a pszichoanalízist és a társadalomtudományt, a szubjektum képletet és a szociokulturális formációkat egymáshoz kapcsoló megközelítések szerint.*⁵⁰²

A kortárs német nyelvű irodalmak közelmúltjára visszatekintő értelmezésekben közös nevezőnek számít, hogy a nyolcvanas évek termése nyelvi tudatosság és reflexivitás tekintetében felülmúlja a korábbi évtizedekét.⁵⁰³ A kortárs irodalom kutatásának a voltaképeni nyeresége az a módszertani belátás volt, mely szerint az évtizedek szerinti osztályozás elsősorban a gondolkodás örökletes konvenciójából fakad. Hage és Winkels az irodalom esztétikai sajátosságát kísérli meg felismerni a maga sokszínűségében, a magas- és a mindennapi kultúra közeledését, a Fiedler és Jencks adta értelemben vett „többszörös szemantikai és szociológiai kódolást”, az önéletrajzi, a történelmi, és a helyi sajátosságok összefonódását, a nyelvváltozatok sokféleségét, és a szerkezeti nyitottságot. A modernista irodalomban az ismeretelméleti irányultság az elbeszélői eszközök vizsgálatához, a narratív technikákról folyó elmélkedéshez vezetett, s ez általában a beszéd-módok megújítását eredményezte, ahogy azt Joyce, Faulkner, Döblin és Broch regényeinek értelmezéseiben láthatjuk.

A legújabb irodalom képviselői sokkal határozottabban teszik meg az átmenetet a modernizmusból a posztmodernbe, mint a *47-es csoport* (Gruppe 47) szerzői. A költészetben, akárcsak más területeken,

⁵⁰² Daniel ZETTLER, *Das Maßlose der Spätmoderne, Eine Kritische Theorie*, transcript Verlag, 2020.

⁵⁰³ Paul Michael LÜTZELER, *Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne, Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre*, *The German Quarterly*, Vol. 63, No. 3/4, 1990, 350–358.

ez az átmenet képlékenynek bizonyult, ezért okoz nehézséget egyértelműen megnevezni a modern és a posztmodern közötti ismeretelméleti különbségeket. A posztmodern teoretikusai Călinescutól Hassánon át Welschig azt hangsúlyozzák, hogy *nincs éles határvonal a modernizmus és a posztmodern között*. Annyi mindenesetre elmondható, hogy a posztmodern irodalom kevésbé rabja a teljesség ígzetének, az egészelvű látásmódnak, és a tisztán tartott magas irodalmi regiszter eszményének, mint a modern, ellenben híve a merev kánon kritikájaként értett nyelvjátéknak, az intertextuális kolláznak, és a műfaji átváltozásnak. Az *ontológiai érdeklődés* azt jelenti, hogy nemcsak a hagyományos történetmesélés, hanem maga az elbeszélés is felülvizsgálat alá kerül, azaz *a szövegben a szöveg létezés módja válik a reflexió tárgyává*.

Az egyre erősebb *önreflexió* felé tett lépés magának az *esztétikai modernizmusnak a fejlődésében gyökerezik*, amely már a kései Joyce-nál is megmutatkozott. Az énré és az önismeretre irányuló kitüntetett figyelem, amely az *Új Szubjektivitás* (Neue Subjektivität) irodalmát jellemezte a hetvenes években, ragaszkodott az autenticitáshoz, a költői szöveggel folytatott meghitt dialógushoz, de nyelvszemlélete és személyiségfelfogása nem bizonyult megújulásra képesnek a kortárs művészet számára. Ahogy az „NDK-irodalom” sem, amely a régi, sajátos közéleti szerepének kiüresedése következtében megszűnt a szabad véleménynyilvánítás intézményeinek megjelenésével. Ebben a hatástörténeti helyzetben jelentkezett a klasszikus modernizmus tovább élése mellett a posztmodernizmus a maga pluralizmusával és a korábbi évszázadok európai nagy elbeszéléseivel szemben megfogalmazott kételyével, a történelemnek nem „egydimenziós folyamatként”, hanem „kanyargó folyosóként”, sőt útvesztőként történő poszt-historikus felfogásával.

A fogalomtörténeti elemzés végéhez közeledve meg kell említeni, hogy a „késő modernitás” („Spätmoderne”) a társadalomelméletben jól körülhatárolt jelentésű kategória, melyet a jelenkor társadalmi

életkörülményeinek és viszonyainak jellemzésére használnak.⁵⁰⁴ A posztmodern kifejezéssel ellentétben azt feltételezi, hogy *a jelen a modernitás következményeként értelmezendő*. E nézet legismertebb szociológus képviselője Anthony Giddens.⁵⁰⁵ Az angol elméletíró szerint a késő modern társadalmakat ugyanazon erőknek a kiterjedése és fejlődése jellemzi, melyek a modern társadalmi élet korábbi formáit szervezték. Ugyanakkor a hagyományos kötöttségek megszűnnek, és az *egyén* válik a cselekvés és a felelősség új központjává, nem a közösség. Andreas Reckwitz szerint ez a fejlődés egy „szingularizált életmódhoz” vezet, amely magában foglalja az egyediségre és a rendkívüli teljesítményekre való törekvést.

Andreas Reckwitz és Hartmut Rosa kritikai párbeszédében azok a társadalomelméletek kerülnek terítékre, melyek döntő hatással vannak a késő modernitásról folyó időszerű vitákra. A modernitás mint társadalmi képződmény elemzéséhez kidolgozott elméleti perspektívák és vezérfogalmak közül kiemelhető Reckwitznél a „társadalmi gyakorlat”, a „kontingencia” és a „szingularizáció”, míg Rosa megközelítésében a „gyorsulás”, a „növekedés” és a „rezonancia”. A *Spätmoderne* kritikai elméleteit összegző kötet rávilágít a késő modernnel kapcsolatos álláspontok alapvető különbségeire, de rámutat a köztük felfedezhető hasonlóságokra is.⁵⁰⁶

A fenti fogalomtörténeti áttekintésből levonható az a következtetés, hogy a *későmodern* integratív irodalomtörténeti korszakfogalmának disszeminációja végeredményben részlegesen bizonyult: a kelet-közép-európai régió irodalmának kutatásában történtek kísérletek az alkalmazására, ellenben a magyar irodalomtudomány terminológiájára számottevő hatást gyakorolt.

⁵⁰⁴ Andreas RECKWITZ, Hartmut ROSA, *Spätmoderne in der Krise: Was leistet die Gesellschaftstheorie?*, Suhrkamp, 2021.

⁵⁰⁵ Anthony GIDDENS, *Kritische Theorie der Spätmoderne*, Wien, Passagen-Verlag, 1992.

⁵⁰⁶ Andreas Reckwitz, Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise*, i. m.

A modernség mint megújuló alakulástörténet

Kosztolányi több irányban gyorsan tájékozódott, így tisztában volt a modern irodalom német, francia és angol önszemléletének különbségével. Kosztolányi értekező irodalmának elhelyezése nem lezárt kérdése a hazai irodalomtudománynak, kiváltképp német orientációjú ágazatában merül fel újra, ezért érdemes legalább felvázolni *a modernség alakulástörténetét* itt elsősorban a német nyelvű elméletek távlatából.

A modernitás a kezdetektől fogva *összetett* fogalom. Az eredettörténeti vitáktól itt eltekintve az bizonyos, hogy a modernitás modern fogalma 1886 körül jelenik meg. Eugen Wolff, a „Durch” irodalmi egyesület vezető teoretikusa egy Berlinben tartott előadásában az irodalom modernizálását tűzte ki célul. Felszólalásának alcíme: *Revolution und Reform der Literatur* (Az irodalom forradalma és reformja) előrevetítette *a modernitás kettős struktúráját*. Wolff megfogalmazása – egyidejűleg forradalom és reform – a modernitás jelenségének *sokrétságát és ellentmondásosságát emelte ki*, mely soha nem engedte, hogy az irányzat körüli vita nyugvóponttra jusson.⁵⁰⁷

Kosztolányi szemlélete közel áll *a modernség mint megújuló alakulástörténet* elképzeléséhez, a fogalom olyan összetett meghatározásához, mely szerint *a modern irodalom a művészi provokáció és a konvenció, tehát a radikális újítás és a hagyományhoz való visszatérés végletei közötti feszültségmezőben oszcillál*.⁵⁰⁸ A modernitás minden-

⁵⁰⁷ Eugen WOLFF, *Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne, Revolution und Reform der Literatur*, Eckstein, 1888 (Litterarische Volkshefte, 5). Reprinted in: *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, szerk. Gotthart WUNBERG, Stephan DIETRICH, Freiburg, Rombach Verlag, 1998², 27–81, itt 68.

⁵⁰⁸ A modernség kettősségéről: Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*, Frankfurt a. Main, 1985; Uő., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* = Uő., *Kleine philosophische Schriften (I–IV)*, Frankfurt a. Main, 1981, 444–464., itt 446. Vö.: Matei CĂLINESCU, *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington–London, 1977. CĂLINESCU „két modernitásról” is beszél (i. m. 5.). Gerhart von GRAEVENITZ, *Einleitung* = Uő., *Konzepte der Moderne*, szerk. Gerhart

kori értelmezése szempontjából döntő az a kérdés, hogy az irodalmat autonóm jelenségként, vagy éppen a társadalmi rendszer részeként írjuk-e le. Walter Benjamin 1938-as kijelentése, miszerint „a modernitás [...] maradt a legkevésbé állandó”⁵⁰⁹, aligha idegen Kosztolányi felfogásától, mely szerint *stílusok folyamatosan megújuló sokszínűsége* értendő esztétikai modernségen, s ez utóbbi nem azonos a civilizációs, társadalmi, szociológiai modernitás fogalmával.

Kosztolányihoz közel állt az időtállónak bizonyult megközelítés, mely szerint a modernitás nem zárt, autopoietikus és autoreferenciális rendszer, hanem olyan nyitott forma, melynek megújulási képessége attól függ, milyen mértékben tudja az időben korábbi felől érkező művészi ösztönzéseket, valamint az idegen hatásokat befogadni és feldolgozni. Kosztolányi avantgárd iránti megértésének határát kijelölte az öncélú művészet eszménye, mellyel azonosult, szemben a társadalmi megújulás mellett elkötelezett mozgalom aktivizmusával. Az iparosodás, a gépesítés, a városiasodás, a technikai fejlődés, a szekularizáció és a tömegtársadalom kialakulása általános lelkeseledést váltott ki az avantgárd képviselőiből, amelyet Kosztolányi ironikus távolságtartással vett tudomásul, mivel nem hitt a történelmi haladásban, ellenben azonosult az örök visszatérés Nietzschéhez köthető gondolatával, ezért sem fogadta el az avantgárd hagyománytagadását.

Kosztolányi az irodalmi modernség lényegi jellemzőjének *nem a szubjektivitást tekintette, hanem az autonóm műalkotás önreferenciális, önreflexív poétikáját. Tárgyas, személytelen lírai beszédmód kialakításával kísérletezett. Irodalomtörténeti távlatból a szubjektivitás visszavétele a modernség meghatározó törekvésének bizonyult.*⁵¹⁰

von GRAEVENITZ, Stuttgart, 1999, 1–16, itt 10; Carsten ZELLE, *Die doppelte Ästhetik der Moderne, Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar, 1995, 3.

⁵⁰⁹ Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [1939] = Uő., *Gesammelte Schriften, I–II*, szerk. Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a. Main, 1974, 509–653, itt 593.

⁵¹⁰ Lásd: Christoph MENKE, *Ästhetische Subjektivität, Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik = Konzepte der Moderne DFG-Symposion 1997*, szerk. Gerhart von GRAEVENITZ, J. B. Metzler, 1999, 593–611, itt 609.

Kosztolányi a maga összetettségében szemlélte a modern irodalom alakulásfolyamatát, a klasszikus modern és az avantgárd viszonyát. Nem kétséges, hogy jobban vonzódott a töredékhez, a tünékeny benyomásokhoz, a véletlen, kifürkészhetetlen nyelvi eseményekhez, vagyis a már Baudelaire által a modernitás jellemzőjeként megnevezett összetevőkhöz, mint az avantgárd mozgalmi retorikájához, mely a mindennapi valóság dinamikus átalakítását szorgalmazta.

Tudvalévő, hogy Baudelaire után a modernizmus a természet és a civilizáció rousseau-i ellentétének meghaladására épül. Végül soron a civilizáció javára történik elmozdulás, már az esztéta modernben, amely egyfelől elzárkózik az ellenséges iparosodott világtól, ugyanakkor mesterkéltn művészi magatartást tanúsít a természettel szemben, amikor életérzésként állítja színpadra. Alig akad olyan mű, mely ezt maradandóbban fejezné ki, mint a „fin de siècle” kultikus könyve, Joris-Karl Huysmans 1884-es, *A rebours* című regénye, melyet Kosztolányi nagyra értékelt. Benjamin az aura felbomlásának megrendítő hatásával azonosítja Baudelaire esztéticizmusának alapélményét, amely megingatta a világ elbeszélhetőségébe vetett, addig nagyrészt biztos hitet.⁵¹¹ Baudelaire hagyományának folytatójaként a modern író elutasítja a mimézis elvét, és a tizenkilencedik századi realizmusfelfogást, ahogy ezt Kosztolányi is tette. A képzeletben való létezés nála nem olyasvalami, amit a nyelv előtt és tőle függetlenül, egy olyan pszichikai valóságban kell keresni, amelynek a költészet lenne a kifejezője.

A modernség változatainak poétikatörténeti áttekintéseiben általában elválik egymástól az avantgárdra jellemző *töredék* és a modern sajátjának tekintett *önreflexivitás*. Kosztolányi életműve ebből a szempontból is különleges, mivel nála a kettő összefonódik. *Önértelmező* művei tudatosan vállalt célként hirdetik a *töredék* poétikáját. Az *Esti Kornél* címmel 1933-ban megjelent mű *öntükröző elbeszélés*, mely

⁵¹¹ Walter BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire* = Uő., *Gesammelte Schriften*, szerk. Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Suhrkamp, 1991, I, 605–655.

olvasói szerepeket tematizál. Az 1925-től formálódó szövegegyüttes vonatkozásában a metafikció elsődlegesen azt jelenti, hogy a színre vitt rendhagyó regény nemcsak egy történetet beszél el, hanem az elbeszélés megírásának, szöveggé alakulásának történetét is. A mű címszereplője író, aki különböző írásmódokkal, hangnemekkel, stílusokkal kísérletezik készülő regényében. A metafikció alapvetően az elbeszélés módjairól, vagyis egy történet elmondásának lehetőségeiről szóló másodlagos elbeszélés. Az *Esti Kornél* közvetlenül kapcsolódik, többnyire játékosan-ironikusan idejétmúlnak tekintett regényírói hagyományokhoz. A metafikció így egyszersmind szöveg közötti viszonyokat is létesít a regényben. A könyv leggyakrabban visszatérő jelenetében a címszereplő *élszóban adja elő megírásra szánt történeteit íróbarátai előtt*. Így az elbeszélés mintegy *színre viszi az olvasást*, tehát a kész mű és a befogadó eljövendő találkozását. Esti történetmondóként imaginatív játékaival lehetséges világokat szerkeszt, s minden esetben bevonja a műben megjelenített olvasót a fikció felépítésének folyamatába. A könyv metafikatív figurák felfedezésére ösztönöz folyamatosan intertextuális játékaival és belső idézetrendszerén. Vagyis olyan önértelmező alakzatok feltárására, melyek magának az *Esti Kornél* címet viselő műnek a lehetséges olvasásmódjaira utalnak, kétségbe vonva, hogy a szöveg jelentése egyetlen kitüntetett értelmezéstávlatból egyesíthető volna.

Milyen tényezőknek köszönhető, hogy a metafikció, az irodalom öntükröző szemlélete és a szövegközöttiség fontos szerephez jut az *Esti Kornél*ban? Az első szemelvény azt hivatott szemléltetni, hogy önértelmezésként fogható fel a könyv legkésőbb írt bevezető fejezete a metafikatív olvasás távlatában:

„–Szóval útirajz lesz? – firtattam. – Vagy életrajz?

– Egyik sem.

– Regény?

– Isten ments!

–

– Hát mi lesz?

– Mind a három együtt. Útirajz, melyben elmesélem, hol szerettem volna utazni, regényes életrajz, melyben arról is számot adok, hogy a hős hányszor halt meg álmában. Egyet azonban kikötök: össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek.” (*Első fejezet, melyben az író bemutatja és leleplezi Esti Kornélt, e könyv egyetlen hőstét*)

Mind az elbeszélő, mind a címszereplő író. Az első fejezet értelmezi a szöveg egészét. Ebben a bevezető fejezetben arról a megírandó közös könyvükről társalognak, amelyet a tényleges olvasó már késztermékként tart a kezében. Esti modern irodalmi eszményként fogalmazza meg a *töredék* poétikáját, amely ugyanakkor *önreflexió* nyomán kikényszerített írásmód.

A modernség történeti-poétikai alapozású elméletei nagyrészt az *antireflexív töredék*ben ismerik fel az *avantgárd modernitás* volta-képpeni lényegét, szemben az *önreflexív klasszikus modernizmussal*, Thomas Mann, Broch, Musil, Kafka, Canetti, Otto Flake vagy Franz Werfel kifinomult önértelmező szövegeivel.⁵¹² Kosztolányi nyelvjátékai, a példázat tanító célzatának kifordítása, a tettek indítékait oksági rendben kibontakoztató lélektani történet paródiája nem csatlakozik az avantgárd destruktív nyelvfelfogásához, inkább kapcsolható a megújuló modernséghez. Az *Esti Kornél konceptualista reflexivitásával* előre mutat a posztmodern újrahasznosítás (recycling) gyakorlata felé. Az elbeszélés válságára való tekintettel a regényíró Kosztolányi is új kifejezés módok kialakítására tesz kísérletet, de Musiltól eltérően nem az esszéhez,⁵¹³ hanem a színjáték hatásainak befogadásához, az *elbeszélt előadáshoz* közelítve.⁵¹⁴

⁵¹² Sabina BECKER, Helmuth KIESEL, *Literarische Moderne Begriff und Phänomen*, De Gruyter, 2007, 1–35., itt 23.

⁵¹³ Birgit NÜBEL, *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin, 2006.

⁵¹⁴ Az „elbeszélt előadás” poétikai fogalmáról: DOBOS István, *Az olvasás ütközetei: Elbeszélt előadás a regényben*, Filológiai Közlöny, LXI. évf., 2015/1, 16–33.

A magyar irodalomtudományban a recepcióesztétika tovább gondolása nyomán használatos négy modernség fogalom – klasszikus modern, történeti avantgárd, későmodern, posztmodern – kezdeményezésként értékelhető a német irodalomtudomány terminológiájához képest, amely döntő részben (klasszikus) modern, avantgárd és posztmodern korszakalakzatokat különböztet meg.⁵¹⁵ A klasszikus modern elnevezés az avantgárd előtti és utáni formációt is jelölheti, de jelző nélkül is használatos. A klasszikus modern és az avantgárd modern viszonyának kérdésére többféle válasz érkezett.⁵¹⁶ Az egyik jellegadó nézet kapcsolatukat „két egymástól idegen áramlat” együttéléseként jellemzi, ahogy Peter Zima javasolta.⁵¹⁷

A klasszikus modern recepcióesztétikai megközelítése szerint a modern az avantgárddal ellentétben nem kérdőjelezi meg a művészi autonómia ideológiáját, az egyéni kifejezés lehetőségeit hangsúlyozza, tehát fenntartja és elmélyíti a tiszta művészet elkülönítését a mindennapi kultúrától.⁵¹⁸ A modernnel szemben az avantgárd a művészet „aurájának” Benjamin által diagnosztizált felbomlását nem veszteséggént éli meg, inkább erőt merít a poetológiai átrendeződésből, a valóság és a fikció, az irodalom és a társművészetek közötti mediális határok feloldódásából, valamint a szerves műalkotás klasszikus elvének megkérdőjelezéséből.

Létezik olyan felfogás, mely az avantgárdot a modernizmus alá rendeli. Az avantgárd utáni modern művek hatás- és befogadásmódjáról értekező Jauss némely megállapítása, jelesül a *társalkotó*vá váló olvasó leírása – ahogy erre jelen kötet egy korábbi fejezete felhívta a figyelmet – strukturális hasonlóságot mutat az értekező

⁵¹⁵ Helmut KOOPMANN, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann – Döblin – Broch*, Stuttgart, Berlin, Köln, München, 1983, 9–23.

⁵¹⁶ Walter FÄHNDEK, *Moderne und Avantgarde 1890–1933*, Stuttgart, Weimar, 1998, 6.

⁵¹⁷ Peter ZIMA, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Basel, 1997, 1–28, itt 11.

⁵¹⁸ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. Main, 1989, 99.

Kosztolányi fogalomhasználatával: „A posztauratikus művészet felszabadítja az esztétikai befogadást a szemlélődő passzivitás alól azáltal, hogy az olvasót vagy nézőt bevonja az esztétikai tárgy konkréti- zálásába. A mű társalkotóivá válnak, amennyiben lemondanak a zárt, értelmes forma, mint a klasszikus illúzió par excellence elvárásáról, és a jelentésteremtő értelmezést, akár csak magát a művészi tevékeny- séget, mindig csak egy befejezhetetlen feladat lehetséges megoldása- ként értelmezik.”⁵¹⁹ A modernizmus és a posztmodern viszonyának tárgyalásától függetlenül, a klasszikus modernség 1933 utáni holléte vagy sorsa központi, de nem kellően megválaszolt kérdésként van jelen a német modernségkutatásban.⁵²⁰

Annyi bizonyos, hogy a modernitás összetettségének lényege az ellentétek közötti mozgás. A posztmodernitás feltehetőleg a moder- nitás ezen ellentmondásosságának a következménye. Olyan művészeti tér ez, amelyben az áramlatok ellenmozgások révén hajtják egymást, s éppen e különös jelenség a modernitás alakulásfolyamatának fő jel- lemzője.⁵²¹ A modernitás *egyidejű sokféleség*ként úgy írható le, mint „olyan áramlatokból álló folyamat, amely a modern írás lehetősége- inek körét több irányba kitágította.”⁵²² Erről tanúskodik, hogy képes volt olyan avantgárd eljárásokat integrálni klasszikus modern elbe- szélői koncepciókba és írásmódokba, mint a montázs, a kollázs, vagy az asszociatív írás.

A kutatás felveti a kérdést, vajon a modernség alakzatai közötti különbségek társadalmi alapúak-e. Mennyiben lehet a moderniz- mus eltérő esztétikai és stíláriis jellegzetességeit szociokulturális

⁵¹⁹ Uo., 99, 249.

⁵²⁰ Erhard SCHÜTZ, *Sach-Moderne: Zur Avantgardisierung und Entavantgardisierung des Fiktionalen im erzählenden Sachbuch zwischen 1920 und 1950 = Literarische Moderne, Begriff und Phänomen*, szerk. Sabina BECKER, Helmuth KIESEL, De Gruyter, 2007, 367–383; Walter DELABAR, *Zur Dialektik des Modernen in der Literatur im Dritten Reich*, Uo., 383–403.

⁵²¹ *Literarische Moderne, i. m.*

⁵²² Vö. KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne, Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 2004, 10.

keretfeltételek különbségeire visszavezetni? A differenciák, amelyek Stefan George és Filippo Tommaso Marinetti, Marcel Proust és James Joyce, Thomas Mann és Döblin munkásságában nyilvánvalóak, vajon a társadalmi modernizációs folyamatban elfoglalt saját helyzetüktől függenek? És amennyiben igennel válaszolunk a kérdésre, ebből az következik-e, hogy a modernizmus változatai a tizenkilencedik század végén és a huszadik század első felében egytől-egyig mások voltak? Létezik olyan modernségfelfogás, mely szerint a klasszikus modernizmus és az avantgárd modernizmus „kényszerű pluralizmus” – ahogy Wolfgang Iser fogalmazott –, ellentétben a posztmodern „radikális pluralitásával”, amely tudatosan állította színpadra a „heterogén felfogások, nyelvi játékok és életformák sokféleségét.”⁵²³

Annyi bizonyos, hogy a modernizmus különböző elképzelések termékeny szimbiózisaként kezdődött, és ilyen együttélés formájában folytatódott.

⁵²³ Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, 1994, 5.

8.
HOMO AESTHETICUS –
HOMO MORALIS

Kosztolányi művészeti alapfogalmainak feltáratlan forrása:
Jules de Gaultier

A *homo aestheticus* és a *homo moralis* fogalmi megkülönböztetése összeforrt Kosztolányi nevével. A Kosztolányi-filológia azonban eddig nem tárta fel a nevezetes tipológiának talán a legfontosabb forrását.⁵²⁴ Elkerülhette a kutatók figyelmét, vagy talán nem tulajdonítottak jelentőséget annak a ténynek, hogy e kétféle szemléletmód jellemzésének bevezetőjében Kosztolányi említést tesz Jules de Gaultier-ről, akit túlzás nélkül nevezett „a mai Franciaország egyik legeredetibb” gondolkodójának. Magyarországon Gaultier munkássága Kosztolányi hivatkozása ellenére szinte teljesen ismeretlen maradt. Gaultier (1858–1942) különösen a Belle Époque idején örvendett nemzetközi hírnévnek. Tucatnyi könyvet, számos cikket írt, és közreműködött korának legtekintélyesebb folyóirataiban, mint a *La Revue Blanche*, a *Revue des Idées* és mindenekelőtt a *Mercure de France*, melynek több éven át filozófiai rovatát vezette. Nagy hatással voltak rá a francia írók, különösen Flaubert és a német filozófusok, Kant, Schopenhauer és kiváltképp Nietzsche, akiknek számos

⁵²⁴ Szegedy-Maszák Mihály az író munkásságáról készített monográfiájában a szakirodalom egyik feltűnő hiányosságának nevezi, hogy figyelmen kívül hagyta Jules de Gaultier munkáit, majd Kosztolányinak a francia szerzőt név szerint említő írásai közül kettőre hivatkozik: az egyik a Nyugat „Figyelő” rovatában, 1925. június 15-én *Orosz színészeket* méltató rövid cikke, melyben kifejtetlenül, a forrás megnevezése nélkül felbukkan Gaultier „Bovarysme” kifejezése, a másik a Nyugat 1933. január 1-jén megjelent számában közölt *Önmagamról* című szövege. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010, 161–162.) A továbbiakban a monográfus két olyan megállapítást idéz Gaultier munkáiból, amelyeket „Kosztolányi ösztönzésként vagy megerősítésként foghatott fel.” (Uo., 163.) Az egyik: „A zsidó messianizmust Izrael népének alsó osztályai hozták létre.” (Uo., 162.) A másik: „Nem hiszek a mesterséges nyelvekben és hazákban.” (Uo., 163.) Szegedy-Maszák Mihály feltételezése szerint az első „megkülönböztetés segíthette Kosztolányit abban, hogy meghaladja szocializmusnak és zsidóságnak azt a szoros összekapcsolását, amely a Juhász Gyulához 1920-ban írt levelének tanúsága szerint őt is megkísértette.” (Uo., 163.) A második tétel pedig talán az 1921. december 18-án a Pesti Hírlapban a bolsevik Oroszországról közölt tárcájának az alábbi megállapításához kínálhatott támpontot: „Tragikomédiája ennek az országnak, hogy szellemi élete a nemzetközi cégér alatt kikapcsolódott az emberi közösségből és elszigetelt, korlátolt, kicsinyes lett” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az élet primadonnái*, s. a. r., utószó URBÁN László, Bp., Palatinus–Intera, 1997, 147). A monográfus nem említi a Pesti Hírlap, 1932. december 25-i számában megjelent *Szépség* című írás hivatkozását, amelyben Kosztolányi határozottan Jules de Gaultier ösztönzésére utal.

könyvet és folyóiratcikket szentelt: *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), *Le Bovarysme: essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902); *Le Génie de Flaubert* (1913) *De Kant à Nietzsche* (1900) (új kiadása 2006), *Nietzsche et la réforme philosophique* (1904), *Nietzsche* (1926). Alapvető gondolata a „bovarizmus” (*Bovarysme*) fogalmához kapcsolódik, amely lehetővé tette számára, hogy megvizsgálja a tudás határait és azt, hogy az ember miként alkot megszépített és megtévesztő képet a valóságról. Talán legjelentősebb filozófiai monográfiája, melyre gyakran hivatkozik és számos későbbi tanulmányának elvi alapját adja, *La Sensibilité métaphysique* (1924, 2007.) (*A metafizikai érzékenység*). Gaultier emlékezete mára elhalványult, de teljesen nem merült feledésbe, műveit újra kiadják, s tanulmányok jelennek meg róla.⁵²⁵

Kosztolányi nem nevezi meg, mit olvasott Gaultier roppant kiterjedt életművéből a *homo aestheticus* – *homo moralis* nevezetes fogalomparját bevezető *Szépség* című írásában, mely a Pesti Hírlap, 1932. december 25-i számában jelent meg: „a széplelek, az esztéta az, akinek a világ csak mint látvány és kép létezik. Jules de Gaultier [...] ezt az érdemtelenül meggyalázott széplelket ünnepli. A homo morális – a mai kor divatos nagysága – el akarja osztani a földi javakat, ki akarja elégíteni az összes mohó igényeket, de nem sikerül neki, szigorú törvényeket hoz, háborúkat indít, gyilkoltat és akasztat az erkölcs nevében, hol azt parancsolja, hogy adjuk oda kabátunkat az erkölcs nevében, hol pedig azt, hogy húzzuk le mások kabátját, szintén az erkölcs nevében, állandóan rendelkezik, önsanyargatást, munkát, fáradságot követel tőlünk, állandóan boldogságot ígér nekünk, de mindig csak egy távoli időpontban, sohasem a jelenben. Vele szemben nem a homo immorális áll, nem az erkölcstelen ember, mert nincs módunk eldönteni, hogy a létharcban ki az erkölcsös és ki az erkölcstelen, hanem

⁵²⁵ Alice GONZI, *Jules de Gaultier: la filosofia del bovarismo*, Florence, Le Càriti Editore, 2008 (Logos); Alice GONZI, *La première réception de Nietzsche en France: Gaultier, Chestov, Bataille, Fondane*, 2010, 91–100.

a homo aestheticus, aki a tiszta boldogságot már megtalálta a szemléletben, az a legmagasabb rangú ember, aki a lélekben birtokolja a világot, akinek nincs szüksége közvetítőkre, aki magában is teljes egész, akinek erkölce a szépség.”⁵²⁶ Kosztolányi itt szabadon összefoglalja a hivatkozott francia szerző két évvel korábban megjelent *Les éléments esthétiques de la moralité* (Az erkölcs esztétikai elemei) című filozófiai értekezésének főbb megállapításait.⁵²⁷ Kosztolányi osztályozása – „homo aestheticus, aki a tiszta boldogságot már megtalálta a szemléletben, az a legmagasabb rangú ember, aki a lélekben birtokolja a világot” – a megkülönböztető jegyek alapján szorosan kapcsolódik a *szemlélődő magatartás* kialakulásának Jules de Gaultier adta nagyívű élettani magyarázatához: „A biológiában van egy olyan tendencia, amely az élet legáltalánosabb irányultságát, az élet szellemi jellegét világos kifejezésekkel tárja fel: az élet az élőlényekben az elsőfokú érzékelésekhez fűződő érdeklődésből emelkedik ki – öröm és fájdalom – a megismerés iránti érdeklődésig a tudás és a látás végső formájában. Ez az öröm, amely a szemlélődésben fejeződik ki, az elsőfokú

⁵²⁶ *Szépség*, Pesti Hírlap, 1932. december 25., Nyelv és lélek, 303.

⁵²⁷ Jules de GAULTIER, *Les éléments esthétiques de la moralité*, Revue Philosophique de la France et de l'Étranger, T. 109 (de janvier à juin, 1930), 161–197. Okkal lehet arra következtetni, s ezt a továbbiakban részletes összehasonlító szövegértelmezések hivatottak igazolni, hogy Kosztolányi *Önmagáról* című, a Nyugat 1933. 1. számában megjelent hét kisebb szövegből álló nyilatkozatában ugyancsak Gaultier, *Les éléments esthétiques de la moralité* című tanulmányára támaszkodott: „Jules de Gaultiernek, a francia gondolkodónak rendszeréhez és fogalmazásához folyamodom, aki két emberfajtát különböztet meg: az egyik a homo moralis, az erkölcs embere, a másik a homo aestheticus, a szépség embere.” A fent hivatkozott tanulmány nem került a Kosztolányi kutatás látókörébe. Takács László az *Önmagáról* című írás lehetséges forrását vizsgálva Karátsón Endre nézetéhez kapcsolódik, de nem foglal egyértelműen állást, jóllehet nem is zárja ki azt a lehetőséget, hogy Kosztolányi a homo moralis és a homo aestheticus megkülönböztetésében Jules de Gaultiernak a Mercure de France-ban 1928–29-ben megjelent tanulmányát követte, melyre Tverdota György is hivatkozott, de egészen más kontextusban. TAKÁCS László, *Kosztolányi és a bovaryzmus*, = *Kosztolányi és az izmusok*, Tanulmányok, szerk. BUDA Attila, Kosztolányi Kritikai Kiadás Kutatócsoport, Budapest, 2018, 194., TVERDOTA György, *Polémia a szépség fontosságáról*, *Kosztolányi Dezső*: Pacsirta, Irodalomismeret, 2014/2., 17–33.

érzékelésekhez viszonyítva egy lelki valóság.”⁵²⁸ A francia bölcseleti alapfeltevése szerint a *szellemi valóság*nak a beavatkozása szükséges ahhoz, hogy megelőzzük a mai világunkat fenyegető veszélyt.⁵²⁹

A következőkben amellet igyekszem érvelni a francia tanulmányból merített jellemző részletek kiemelésével, hogy Kosztolányi fő forrása és ihletője Jules de Gaultier-nek, a *Szépség* (1932) előtt két évvel korábban megjelent *Les éléments esthétiques de la moralité* (1930) című tanulmánya volt a *homo aestheticus* és a *homo moralis* fogalmának a kidolgozásához.

Gaultier eredeti kérdésfelvetésével megfordítja a művészetelmélet hagyományos távlatát: nem az *esztétika erkölcsi vonatkozásairól*, hanem az *erkölcs esztétikai elemeiről* értekezve indítja gondolatmenetét. Az erkölcs az ember boldogságra való törekvése. Az erkölcs a létmódok összessége, mely meghatározza egy faj életét. Az erkölcs az ember munkája. Az erkölcs a Tapasztalat műve (így, nagybetűvel az eredetiben), abban az értelemben, hogy a Tapasztalat az a metafizikai tevékenység, amelyen kívül semmit sem lehet tenni.⁵³⁰ A Tapasztalat szempontjából az erkölcs és a boldogság egy és ugyanaz. Az erkölcsi-ség a boldogságot a lét feltételein kívül keresi, melyek megváltoztatására hatalmat követel magának. Az Embernek arra irányuló kísérlete ez, hogy a boldogságról alkotott feltevése fényében *azt, ami van*, helyettesítse azzal, *aminek lennie kellene*. A *homo moralis* értékítélete

⁵²⁸ A fent magyarul visszaadott idézet az eredeti, francia nyelven: „Il y a dans la biologie une tendance qui nous renseigne sur l’orientation la plus générale de la vie dont elle révèle en termes clairs le caractère spirituel: la vie chez les êtres vivants s’élève de l’intérêt attaché aux sensations du premier degré, – plaisir et douleur – vers un intérêt pour la connaissance sous la forme ultime de la vision. Ce plaisir pris à la vision et qui s’exprime en la contemplation est par rapport aux sensations du premier degré une réalité spirituelle.” Jules de GAULTIER, *Les éléments esthétiques de la moralité...*, i. m., 182.)

⁵²⁹ „Cette nécessité de l’intervention d’une réalité spirituelle pour prévenir la menace qui pèse sur notre monde actuel” *Uo.*, 80.

⁵³⁰ „La morale est la forme que prend chez l’homme la recherche du bonheur. La moralité est l’ensemble des manières d’être qui conditionnent la vie d’une espèce. La morale est l’oeuvre de l’homme. La moralité est l’oeuvre de l’Expérience au sens ou l’Expérience est cette activité métaphysique en dehors de quoi rien ne peut être conçu.” *Uo.*, 162.

mindig szembeállítja azzal, ami van. Azt akarja, hogy a dolgok mások legyenek, mint amilyenek.⁵³¹ Ezzel olyan dualizmust vezet be a tapasztalatba, amely a definíció szerint egyedülálló. Ez az előfeltevés Gaultier számára elégséges magyarázat arra, hogy az erkölcs nem tud belépni egy olyan valóságba, amelyből kizárta magát.

Hogyan lehetséges a morális? Az ember erőtlen a morálban magának tulajdonított cél elérésére, ezért visszailleszkedik a céllal cselekvő értelem, a tapasztalatszerzés, vagyis egy tárgy vagy önmagunk megismerésének egyedülálló játékába, miközben eszközzé válik egy másik cél eléréséhez. A fizikai-kémiai világ meg van fosztva a tudástól. Nem létezik önmagáért. Nem létezik senki számára. Ahhoz, hogy a Tapasztalat létrejöttéhez nélkülözhetetlen megismerés feltétele teljesüljön, szükséges lesz, hogy a biológiai evolúcióban létrejöjjön az Ember.⁵³² Az Emberben a tudat megjelenésével a Tapasztalat eléri az önismeretet, mely létét feltételezi. Ez egy lényeges *esemény*, amely a tudatosságnak a látásban értelmet ad.

A tudat keletkezését az Emberben a fájdalom megjelenése kíséri az érzékelésben. A fájdalom hatására az ember elfordult a tudat szemlélődő funkciójától, hogy azt a fájdalomtól való megszabadulás eszközeként használja. A tudatot, amely a metafizikai játékban a szemlélődés szerve, a dolgok természetének megreformálására szolgáló eszközzé alakítja át, hogy azok kevesebb fájdalmat és több örömet

⁵³¹ „Au regard de L'expérience, moralité et bonheur se confondent. La morale recherche les conditions du bonheur hors des conditions de l'existence qu'elle s'attribue le pouvoir de modifier. Elle est de la part de l'homme, la tentative de substituer à ce qui est ce qui doit être au regard de sa présomption de bonheur. Elle oppose toujours à ce qui est un jugement de valeur, un jugement de valeur humain. Elle veut que les choses soient autrement qu'elles ne sont.” *Uo.*, 162.

⁵³² „Avec le monde physico-chimique L'Expérience est pourvue d'un objet. Mais ce monde parfait est privé de la connaissance. Il n'existe pas pour lui-même. Il n'existe pour personne. Pour que la condition de connaissance essentielle à L'Expérience soit réalisée il faudra que, greffée sur L'improvisation physico-chimique, une évolution biologique fasse, à quelque moment de son développement, apparaître un objet sur lequel soit reflété le jeu de l'improvisation antérieure et auquel soit abandonnée une part de l'activité de L'expérience afin que ce reflet en soit animé. Cet objet, pour abréger et faire abstraction des transilions, dans révolution biologique, c'est L'homme.” *Uo.*, 163.

okozzanak neki.⁵³³ Gaultier gondolatmenetének eddigi összefoglalásából is látható, hogy *a morális és az esztétikai szétválaszthatatlanul összefonódik az ember keletkezésének lehetőségi feltételeként a francia bölcselő kivételesen feszes és tömör okfejtésében.*

Gaultier összetett elképzelésének kifejtése az alábbi tézisben foglalható össze: minden morális aktivitás a tudat funkciójáról szóló tévedésnek a megvalósítása. A tudat eredendő szerepe a kontempláció: ettől téríti el a morális aktivitás. Gaultier izgalmas fordulatot hozó felismerése szerint mégsem az ember tévedett a tudat funkcióját illetően, mert *a szemlélődő tudat eltérítésének megvan a maga helye* a Tapasztalat játékában. Elkerülhetetlen egyszerűsítéssel: ez a tévedés azért volt lehetséges, ha előfordult és továbbra is előfordul, mert szerepe van abban a metafizikai játékban, amely ellen látszólag felemelkedik.

A tudat tevékenységének ugyanis a kontemplatív céltól való eltérítésével sikerül a maga számára olyan *új látványokat alkotni*, melyek a fizikai-kémiai improvizáció első termékeihez képest *érzékeny elemekből állnak* – vágy, öröm és fájdalom –, ennél fogva jobban képesek felébreszteni az emberi lény látvány iránti érzékét. Az Ember eleinte nem hallotta meg a hívást.⁵³⁴ Hogyan is tévedhetett volna tehát a tudat funkcióját illetően? Azért, mert *megvan a helye a Tapasztalat játékában*, és mert a belőle fakadó erkölcsi tevékenységgel az ember, miközben személyes célokat tűz ki maga elé, anélkül, hogy azokat valaha is elérné, csalódásaival éppúgy, mint örömeivel és múltó sikereivel olyan *látványosságokat komponál, amelyekből a látványérzék táplálkozik.*

⁵³³ „L’homme s’est détourné de la fonction contemplative de la conscience pour en user comme d’un moyen de se délivrer de la douleur. Il a converti la conscience qui, dans le jeu métaphysique, est un organe de contemplation, en un instrument propre à réformer la nature des choses et à faire en sorte que celles-ci lui apportent moins de peines et plus de joies.” *Uo.*, 163.

⁵³⁴ „qu’en détournant l’activité de la conscience de sa fin contemplative être réussit à composer de nouveaux objets de vision pour la conscience, des objets plus pathétiques, par les éléments sensibles qui les composent, – le désir, le plaisir et la douleur – et par là plus propres que les premiers objets insensibles de l’improvisation physico-chimique, à éveiller ce sens spectaculaire dont L’homme, tout d’abord, n’a pas entendu l’appel.” *Uo.*, 163.

Gautier művének a címe, *Az erkölcs esztétikai elemei*, ebben leli magyarázatát. Az Ember morális tevékenysége tehát nem lényegtelen a Tapasztalat általános játékában: csak akkor képes veszélyt és katasztrofát előidézni abban az emberi környezetben, amelyben kifejlődik, ha más elemek nem avatkoznak közbe.

Az erkölcsös Ember egy olyan valósággal megküzdve, amely több bánatot okozott neki, mint örömet, kétféleképpen próbálta elérni, hogy a dolgok másként alakuljanak, mint ahogyan a Tapasztalat adta őket. Felváltva akarta megújítani *saját érzékenységet* és megváltoztatni a *külső világot*.⁵³⁵ Mivel saját cselekedetei és a mögöttük álló indítékok éppen abban a pillanatban jelennek meg tudatában, amikor azokat végrehajtja, vagy amikor azok az elméjében felmerülnek, az ember egy *természetes illúzióval* meggyőzte magát arról, hogy *ő maga az oka a cselekedeteinek és indítékainak*, és azáltal, hogy *ő maga az ok*, meg tudja változtatni azokat. Minden ezt cáfoló tapasztalat ellenére fenn tartotta a hitét, hogy kontrollálni tudja vágyait és ösztöneit, amennyiben azok káros következményekkel járnak önmagára vagy másokra nézve. *Az ember a kauzalitás feletti uralmat megszerezve a maga szolgálataiba állította a természetet, saját természetét viszont nem sikerült legyőznie*. Képtelen volt úrrá lenni birtoklás iránti vágyán.

A leghiábavalóbb törekvés olyan érzékenységet kielégíteni, amely soha nem elégszik meg a neki felkínált javakkal. *A tudat funkciójára vonatkozó tévedés szülte a morális tevékenységet*. A vágy, amely sohasem éri el célját, állandóan ösztönzi az intellektust új perspektívák felfedezésére, amelyeken át a világ nagyszerűségének új látómezőit tárja fel az elme előtt, hogy új örömöket szerezzen neki. Bármennyi győzelmet is arat az ember a természet felett, nem tudja megváltoztatni a lényét alkotó *elégedetlenségre való hajlamát*. Az Ember úgy véli, fel van ruházva azzal a hatalommal, hogy növelje örömét, viszont csak

⁵³⁵ „Aux prises avec une réalité qui lui causait plus de peine que de joie L'homme moral s'est efforcé de deux façons à faire en sorte que les choses deviennent autres que L'expérience ne les a faites. Il a tenté tour à tour de réformer sa propre sensibilité et de réformer le monde extérieur.” *Uo.*, 163.

a tudását sikerül gyarapítania. Ez a *lelkiismeret működésének terrorja*, melyben minden erkölcsiség áll.

Történelmileg az erkölcsi tevékenység ugyanolyan erőtlennek mutatkozott arra, hogy a javakat egyenlően ossza el az emberek között, akár a birtoklási vágy csökkentése, akár a javak számának növekedése révén. A birtoklási érzék a nemzetek közötti verseny új indítékait teremti meg, hozzájárulva ahhoz, hogy metamorfózisa lényegében ragadozó tevékenységgé alakuljon át. Ennek fényében a legutóbbi háború a tudat funkciójára vonatkozó tévedés szélsőséges következményeként jelenik meg. Érthető, ha Gaultier az első világháborúban és az általa Kelet-Európában előidézett óriási társadalmi felfordulásban – utalva Spengler, *A Nyugat alkonya* (*Der Untergang des Abendlandes*) című művére – egy olyan katasztrófa előhírnökét látja, melyben a civilizáció elsüllyedhet.

A morál olyan feltételezéssel azonosult, amely a Tapasztalat világát helyettesíti azzal a valósággal, amelyet az ember a boldogság feltételeiről alkotott személyes elképzelése szerint kijavít. Az erkölcsi tevékenység, azáltal, hogy aránytalanságot teremtett a vágy impulzusai és az azokat a társadalmi élet keretein belül féken tartó korlátok között, romboló mechanizmust épített ki, minden erkölcsi szándéka ellenére. Ahhoz, hogy ezt a mechanizmust megállítsuk, hogy a katasztrófát elhárítsuk, le kell leplezni a tudat funkciójával kapcsolatos tévedést. Ebben az időszakban jelenhet meg *az erény mint veszély, melyet el kell hárítani* a civilizáció megmentése érdekében.

Eloszlatható-e a tudat funkciójával kapcsolatos tévedés? Az emberek eltérítik rendeltetésétől a tudatot azzal, hogy az erkölcsi érzékkel együtt a reformok eszközeként használják. Van-e a természetben olyan működő elem, amely ettől a tévedéstől mentesen alakult ki? Gaultier igennel válaszol a kérdésre: a tapasztalat az emberi tekintet elől védve, egy új érzéket, az *esztétikai érzéket* hozza létre az emberben, amely az emberi faj fejlődésében éppoly jelentős, mint amennyire észrevétlen szerepet játszik. Az *esztétikai érzék az a képesség, hogy élvezzük a dolgokat anélkül, hogy birtokolnánk őket*. Az esztétikai érzék képekké

alakítja át az érzéseket kiváltó tárgyakat és eseményeket, s a szellem birodalmába emeli őket, ahol nem lehetnek mások, mint a szemlélődő látás egyedülálló örömeinek forrásai. Az esztétikai érzék így visszaadja a tudatnak a valódi funkcióját: a látást.⁵³⁶

A tudat a megosztottság állapotának bevezetésével egyúttal a tökéletlenség jellegét is bevezeti annak a lénynek a működésébe, melyben megnyilvánul. Az esztétikai érzék ellenben örömet szül. A szépség megjelenésének lehetősége nem egy adott tárgy kizárólagos joga, hanem azt a kapcsolat meghatározott módja hozza létre, amelyet az alany bármilyen tárggyal létesít, amelynek odaadja magát.⁵³⁷ Kosztolányi ebben az értelemben áhítozik a szépség után: „Milyen szép is volna – és milyen jó –, ha a világot a szépség váltaná meg.”⁵³⁸

Kérdés, hogy vajon az esztétikai érzék által a *homo estheticus*ban (l'*homo estheticus*) kifejlesztett szemlélődő öröm, nem mentheti-e meg azt a fajt, amelyben megjelent. Az esztétikai érzék, amely az embert a katasztrófa hatósugarába helyezi, hatással lehet a katasztrófa elhárítására is.⁵³⁹ *A morálba vetett hit azt feltételezi, hogy az ember kegyelem nélkül is képes megmenteni magát.* A Tudat funkciójával kapcsolatos

⁵³⁶ „Qu'est-ce donc que le sens esthétique? Je l'ai défini dans *La Sensibilité métaphysique: le pouvoir de jouir des choses sans les posséder*. Il s'oppose au sens possessif. Celui-ci n'a trait qu'aux sensations élémentaires du jouir et du souffrir. Le sens esthétique convertit en images les objets et les événements qui provoquent ces sensations, et par cette métamorphose les élève en un domaine spirituel ils ne peuvent plus être que des objets de vision, où toute l'intensité du plaisir ou de la douleur que déterminent dans l'organisme les objets anciens se nme en l'unique joie de la vision contemplative. Le sens esthétique rétablit ainsi la conscience dans sa véritable fonction: voir.” *Uo.*, 174.

⁵³⁷ „Et faut-il noter que le pouvoir de faire apparaître la beauté n'est l'apanage d'aucun objet particulier, mais qu'il est engendré par un état déterminé de la relation que le sujet noue avec quelque objet qu'elle se donne.” *Uo.*, 174.

⁵³⁸ *Szépség, Nyelv és lélek*, 303, Pesti Hírlap, 1932. december 25.

⁵³⁹ „Je me suis donc demandé si les éléments que le sens esthétique développe chez l'*homo estheticus*, tandis que l'expérience réalise avec eux dans la conscience individuelle la métamorphose en joie contemplative de l'activité où elle s'est tout d'abord improvisée, ne pouvaient avoir aussi pour effet de sauvegarder l'espèce au sein de laquelle ils apparaissent. Je me suis demandé si le sens esthétique, qui situe l'homme au-dessus des atteintes de la catastrophe, ne pouvait aussi avoir pour conséquence de conjurer la catastrophe.” GAULTIER, *Les éléments esthétiques de la moralité...*, i. m., 175.

tévedés ennek az erkölcsi meggyőződésnek a következménye. A *homo moralis* értékítéleteivel beavatkozik a dolgok történésébe, elszegényíti szemléleti tevékenységét, mert azzal foglalkozik, hogy a dolgoknak *hogyan kellene történniük*.

Az ember világából kiiktathatatlan szellemi valóság lényege, hogy nem lehet megszervezni. Gaultier ihletett megfogalmazásában: „a lelki-szellemi valóságnak (réalité spirituelle), ahhoz, hogy az üdvösség elve legyen, az egyén szívéből kell fakadnia.”⁵⁴⁰ Ez az értelmezés egybeolvad az esztétikai érzék mibenlétének kifejtésével. Az élet alapvető irányultságában feltárul szellemi lényege. Az élőlények élete az öröm és a fájdalom első fokú érzékelésétől a megismerés iránti érdeklődés felé emelkedik. A *szemlélődésben kifejeződő látás öröme szellemi valóság a tudat megjelenése előtti állapothoz képest*. Új kapcsolat alakul ki az élő anyag és a külső környezet között.⁵⁴¹

Kosztolányi a *szemlélődő látás öröme mellett érvelve* azt hangsúlyozza, hogy minden csak *írástárgy*, s e szabály alól még az önéletrajz sem kivétel: „Mindenben csak írástárgyat látunk.”⁵⁴² Teljes összhangban áll ez a gondolat az esztétikai érzék Gaultier által adott

⁵⁴⁰ „une réalité spirituelle, pour être un principe de salut, doit surgir au coeur même de l'individu.” *Uo.*, 181.

⁵⁴¹ „Cette réalité spirituelle existe-t-elle dans le milieu psychique? Quelle est-elle? Or á cette question les développements du deuxième chapitre de *La Sensibilité métaphysique* ont apporté déjà une réponse. Ces éléments existent. Non seulement ils existent dans l'homme, mais on les rencontre déjà, et on les voit se former aux premiers stades de la biologie. Il y a dans la biologie une tendance qui nous renseigne sur l'orientation la plus générale de *la vie dont elle révèle en termes clairs le caractère spirituel: la vie chez les êtres vivants s'élève de l'intérêt attaché aux sensations du premier degré, – plaisir et douleur – vers un intérêt pour la connaissance sous la forme ultime de la vision. Ce plaisir pris á la vision et qui s'exprime en la contemplation est par rapport aux sensations du premier degré une réalité spirituelle. Cette tendance révèle son action, á un stade encore primaire de la biologie, en la métamorphose de la *sensation* au sens plaisir et douleur, en *perception*. A mesure que le toucher, siège primitif du jouir et du souffrir, engendre la diversité des sens, du goût, de l'odorat et plus particulièrement de l'ouïe et de la vue, cette métamorphose s'accomplit. Une relation nouvelle se formule entre la matière vivante et le milieu extérieur où elle est plongée.” *Uo.*, 182.

⁵⁴² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Új célok felé*, Magyar Szemle, 1906. október 11. = *Uő.*, *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 2002 (Osiris Klasszikusok), 271.

értelmezésével, amelyben még az önéletrajz is szóba kerül mint viszonyítási pont.

Az öröm és a fájdalom érzése az ábrázolás jelenségévé válik, látványérzékké alakul át. Flaubert mélyreható megfigyelése szerint a született művészek eljutnak abba az állapotba, amikor minden, beleértve a saját létezésüket, a vágyaik és a szenvedélyeik által kitűzött célokat, már nem igazolhatja más, mint hogy egy szemlélfelhető látványosságot készítenek elő. Ezért beszélnek magukról úgy – ahogy Montaigne fogalmazott –, mint egy fáról, mint egy tárgyról, amely külsővé vált számukra, de amelyet kétségtelenül annál jobban ismernek, mivel hozzájárultak a létrejöttéhez. Kosztolányi számára minden, beleértve önmagát is, csak *írástárgy*. *Az esztétikai érzék kifejlődése az emberben kialakítja a dolgok birtoklás nélküli élvezetének magasztos képességét.* A *deperszonalizáció* nemcsak korlátozza a szubjektumot, nyereséggel is jár: kitágul a személyiség világa. Már nemcsak haszonelvű szemlélettel észleli a dolgokat, a látványosság iránti kíváncsisága spirituálizálódik, esztétikai érzékké válik. E gondolat háttérében ott dereng Nietzsche nevezetes tétele: „A létezés és a világ csakis esztétikai jelenséggént nyeri el örök igazolását.”⁵⁴³ E híres idézet, *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* szövegkörnyezetébe vissza helyezve, még több kapcsolódási pontot tesz felismerhetővé Kosztolányi, Gaultier és Nietzsche művészetértelmezése között. Nietzsche arról elmélkedik, hogy amennyiben minden igazság az irdatlan lét (das Ungeheuer), a sötét ösztönök és a pusztító szenvedélyek oldalán áll, miért van az, hogy az apollóni művészet nem csupán lehetséges, hanem egyenesen nélkülözhetetlen. Miért van szükség a dionüszoszi valóság apollóni elfátyolozására, tulajdonképpen metaforikus megjelenítésére? A világ lényegi ellentmondásossága abban mutatkozik meg, hogy az igazság csak az erkölcsi szabályok megszegése árán érhető el. Ebből fakadóan pótolhatatlan *lényegi teatralitásának a valódi szerepe, mivel ábrázolja, s ezzel közvetve, mintegy az apollóni*

⁵⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, Bp., Európa, 1986, 54.

szellem fedezékében megtapasztalhatóvá teszi a romboló erőket. A diónüszoszi és az apollóni világ elválaszthatatlansága mint közös szellemi alap támpontot kínál a *homo moralis*–*homo aestheticus* viszonyának további értelmezéséhez.

A *homo aestheticus* megoszthatja öröme tárgyát anélkül, hogy azt csökkentené. A tudat működésével kapcsolatos tévedés szerint az erkölcsi tevékenység olyan valóságot teremt, amely meghatározza az emberek közötti versengést és küzdelmet, mert az általa kielégíthetetlen vágy mohóságának felkínált tárgyakat birtokolni kell ahhoz, hogy élvezni lehessen. *A tudat szemlélődő funkciójának megfelelően a látványos tevékenység az esztétikai örömben az emberek közötti egyesülést hozza létre, olyan örömet, amely annál erősebb, minél többen vesznek részt benne.*⁵⁴⁴ Az esztétikai öröm közösségalkotó szerepének feltételezése emlékeztet Kant felismerésére, mely szerint az értékélmény közösségteremtő erővel bír: arra készíti a befogadót, hogy megossza másokkal azt, amivel megragadta a mű értékvilága. A tudat működésével kapcsolatos tévedés elemzésével teljes összhangban Kosztolányi egyértelművé teszi, hogy megalapozatlan és félrevezető az erkölcsi tevékenységnek az esztétikai szemlélődés fölé helyezése, s a két művészeti alapfogalom, a *homo moralis* és a *homo aestheticus* egymást kizáró szembeállítás.

Kosztolányi művészetértelmezésének *biopoétikai* összetevői felől jelentős Gaultiernek az antropológiai differenciára vonatkozó feltételezése, mely szerint az esztétikai tevékenység a magasabb rendű állatokban is létezik, viszont ez a faj fennmaradásához kapcsolódik, s nem nyilvánul meg olyan műben, amely ennek tárgyasult bizonyítékát nyújtja. Ellenben az ember esztétikai tevékenysége látható formát ölt

⁵⁴⁴ „En fonction de l'erreur sur la fonction de la conscience, l'activité morale engendre une réalité qui détermine la concurrence et la lutte entre les hommes parce qu'il faut posséder pour en jouir les objets qu'elle propose à l'avidité d'un désir insatiable. En conformité avec la fonction contemplative de la conscience, l'activité spectaculaire engendre dans la joie esthétique l'union entre les hommes, une joie qui se fortifie avec le nombre de ceux qui y participent.” GAULTIER, *Les éléments esthétiques de la moralité...*, i. m., 185.

a műalkotásban. Az *esztétikai érzék* olyan állapotot hoz létre, mely nem a biológiáról szól, hanem a szemlélődés értelmében vett látásról. Az erkölcsi tevékenység során döntő részben az élet iránti érdeklődés fejeződik ki. A műalkotásban pedig *az ember él, és látja magát élni*.

A műalkotás intencionált tárgyiassága – Ingarden kifejezéséhez folyamodva – megszakítja a kauzalitás áramlását, amely a valóságos dolgoktól az ember felé tart, s arra készíti, hogy cselekvéssel válaszoljon rájuk. Kosztolányi ismételten azt hangoztatja, hogy *a művészet tudatos öncsalás*: képezetes cselekvési mintákat kínál fel az olvasónak. Gaultier határozottan leszögezi, hogy az esztétikai valóság *létezik*. A műalkotásban metaforikusan átalakul az életvilágban szerzett élmény. Gaultier és Kosztolányi eredetre vonatkozó elképzelése eltér Nietzsche örökségétől: megkülönbözteti az a feltevés, hogy *a művészetet a természeti világ alkotásának kell tekinteni*. Gaultier megközelítésében a műtárgy a metafizikai tudatalatti teremtménye, mint a „nitrogen- vagy az oxigén atom.”⁵⁴⁵ Az esztétikai érzék olyan tárgyat állít a szellem elé, amelyhez csak a szemlélődés rendjében lehet hozzáférni. Kosztolányi alapgondolata szerint a műalkotás létrejötté és létezése természeti csoda. A nyelv rejtélyes élő szerv. A költészet varázsa a nyelv „östelevényéből” születik. (*A tudomány nyelve*, 1933. március 1–15., *Nyelv és lélek*, 170.) Gaultier feltevése szerint az esztétikai érzék is létezik, ez maga a tudat sajátos tevékenysége, melyet valódi metafizikai funkciója szerint gyakorol. Az esztétikai érzék is a természet alkotása: „a fajteremtés értékével bír.”⁵⁴⁶ Miközben az ember arra használta a tudatát, hogy a jelenségeket irányító kauzalitást a maga javára kiaknázza, a természet kifejlesztette benne azt az érzéket, amely felismertette vele *a metafizika hasznosságát*. Gaultier emelkedett végkövetkeztetése szerint ez a belátás teszi „az embert a világegyetem szívében a látás helyévé.”⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ „Elle est une création du subconscient métaphysique comme un atome d'azote ou d'oxygène.” *Uo.*, 187.

⁵⁴⁶ „La création du sens esthétique a la valeur d'une création d'espèce.” *Uo.*, 187.

⁵⁴⁷ „une utilité métaphysique fait de l'homme au sein de l'univers le lieu de la vision.” *Uo.*, 188.

A *művészet öncélúságának gondolata* más megvilágításba kerül, ha Kosztolányi eddig rejtőzködő ihletője, *Gautier műve felől* olvassuk: ami nem hasznos, annak a szemlélete is örömet okoz. A *homo aestheticus* magatartásának alapjellemzője a haszonelvű kauzalitás kiiktatása. Az *Esti Kornél* elbeszélője az olvasásról kialakított előfeltevéseinek felülvizsgálatára készíti azt a befogadót, aki az elbeszélést tanító célzatnak akarja megfeleltetni. A könyv tizedik fejezetében Zsuzsika beugrik a kútba és férjhez megy. A példázat kifordítása egyben a hasznos tanulságot kereső olvasás ironikus színre vitele: „Ugyebár eléggé változatos az élet? Nem, efelől igazán nem panaszkodhatunk. De tegyük hozzá, hogy nemcsak változatos, hanem mély értelme is van.” Lehet itt általában utalni Kosztolányi jellegzetes írásmódjára, mely fellazítja a történet folytonosságát biztosító szoros ok-okozati rendet, emellett a metafora sem teremt egyértelműen azonosítható kapcsolatokat a történet egyes elemei között.

Az esztétikai érzék valóban létezik, s az erejét az a szellemi mediáció mutatja, mely hagyja a műélvezőt megfedkezni a haszonelvű kauzalitásról.⁵⁴⁸ Ezt a szellemi alkatot nem győztesként, hanem a közember gyűlöletének tárgyaként jeleníti meg Baudelaire, *Bénédiction*, Babits fordításában *Áldás* címmel megjelent verse, melyet Kosztolányi jól ismert. Baudelaire iróniával testesíti meg az életidegen, gyakorlati feladat elvégzésére alkalmatlan költőt, akit az anyja kitagad, a környezete pedig megvet, sőt pusztulásra ítél:

⁵⁴⁸ „Que le sens spectaculaire existe en fait chez les hommes, c’est ce dont témoigne la force avec laquelle il s’oppose chez certains d’entre eux au sens utilitaire et les rend inaptes à pourvoir aux soins de l’existence, malgré les facultés supérieures dont ils peuvent être doués. Cela se voit chez les savants, cela se voit chez les poètes, cela se voit chez les philosophes dont le nom même est devenu un terme servant à désigner un homme indifférent aux biens terrestres.” *Uo.*, 188.

Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux

Szó szerint:

Az ég felé, ahol szeme egy pompás trónt lát,
A derűs költő felemeli jámbor karját,
És világos elméjének hatalmas villanásai
Elrejtik előle a dühös népek arcát

Babits fordításában felerősödik a pátosz: a költő vállalja, hogy a birtokló értelemtől megfosztva éljen, mert erősebb benne az esztétikai érzékelés ösztöne, mely erővel ruházza fel:

De a Költő nyugodt; fényes trónt lát az égen
és áhitatosan emeli kezeit.
A lelki szent tüzek ragyogva nyílt szívében
a durva nép dühét előle elfedik.

Baudelaire verse Gaultier példái között is szerepel. A szemlélődő *homo aestheticus* kiteszi magát, *mint egy műalkotás* az esztétikai érzékelés képességével szemben megnyilvánuló értetlen elutasításnak. *Gaultier* mintha megfordítaná az apollói szellem és a dionüszói ösztön közötti viszonyt, s *a birtoklási érzéket tekinti olyan fátyolnak, amely a valóságot elrejtí az ember elől*, mivel megakadályozza, hogy kapcsolatba kerüljön a dolgok haszonelv nélküli szemléletével, vagyis az esztétikai valósággal. Az esztétikai érzékenység létfeltétele magának a fajnak, amelyben megjelenik. Ha a szépség élvezetéből származó öröm több ember számára jelent értéket, mint a javak megszerzése, akkor csökken a veszélye annak, hogy az ember maga ellen fordítja azokat az erőket, amelyek a birtoklás érzékéből származnak.

Önmagunkkal, a bennünk lévő szellemi-lelki valósággal való közvetlen kapcsolatunk lehetőségét az esztétikai érzék szolgáltatja nekünk.

A francia filozófus megfontolásai az erkölcs esztétikai elemeiről szólnak. Jean Paul Gaultier, *Les éléments esthétiques de la moralité* című tanulmányának felvázolása nyomán megkockáztatható a feltevés, hogy a francia bölcsező Kosztolányi művészeti alapfogalmainak ihletője volt. A *homo aestheticus* és a *homo moralis* közötti viszony a magyar író értelmezésében sem egymást kizáró ellentét, inkább egyik a másiknak lehetségesi feltétele: a *homo aestheticus* „erkölcse a szépség.”

9.

A REGÉNY PERFORMATIVITÁSA

Kosztolányi Dezső: Édes Anna

Az *Édes Anna* magával ragadó remekmű. A hiteles emberi mérték keresése, a helyes arányok megkísértése, a megértés határaiba ütköző tapasztalatok érzéki ereje, a záró fejezet címébe emelt „Miért...?” kérdése nyomán megnyíló szellemi-erkölcsi távlatok újra meg újra lenyűgözik Kosztolányi regényének értő olvasóit. Az *Édes Anna* értelmezésének története rendkívül kiterjedt, s – a hosszú ötvenes éveket nem számítva – folyamatosnak mondható.⁵⁴⁹ Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája éles megvilágításba helyezi a regény jellegzetes megközelítéseit,⁵⁵⁰ amelyek döntő részben az elkövető tudattalan indítékairól, kiszolgáltatott helyzetéről és megaláztatásáról szólnak.⁵⁵¹ Az elbeszélte történetre alapozott lélektani magyarázatok azonban sokat veszítenek meggyőző erejükből, ha szem előtt tartjuk, hogy e látzólag eszköztelen nyelvi műalkotás sokrétű közeget létesít.⁵⁵² Az *Édes Anna* narratív előadása képes befogadni más művészi hordozók hatásait, s láttató példákat szolgáltat a *határátlépés* performatív jelenségére, többféle értelemben is.⁵⁵³

⁵⁴⁹ Vö. VERES András, *A regény befogadástörténete* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk., jegyz. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010, 708–907. A továbbiakban a főszövegben a regényből vett idézetek utáni lapszám zárójelke között erre a kiadásra vonatkozik.

⁵⁵⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Édes Anna: regény és/vagy példázat* = Uő., *Kosztolányi Dezső*, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010, 285–318.

⁵⁵¹ Tamás Attila negyedszázaddal ezelőtti írása ebbe az értelmezési vonulatba illeszkedik; a gyilkossághoz vezető folyamatot, a lélektani motiválás tényezőit veszi számba. Az elkövető indítékaira olyan magától értetődően mutat rá, hogy a szörnyű kettős gyilkosság szinte törvényszerű emberi cselekedetnek látszik érvelése nyomán. TAMÁS Attila, *A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi Édes Annájában*, *Studia Litteraria*, 1985, 23. szám, 113–120.

⁵⁵² Az írás térbeli kiterjedése a szövegben – később ehhez még vissza kell térni – Derrida elgondolására emlékeztet. A papír működésbe léphet multimédia módjára egy műben, „le papier peut se mettre en oeuvre à la façon d’un multimédia”, az írás csupán a nyelv egyik modalitása a többi között. Jacques DERRIDA, *Le papier ou moi, vous savez... = Pouvoirs du papier (nouvelles spéculations sur un luxé des pauvres)*, propos recueillis par Jacques DERRIDA, Marc GUILLAUME, Daniel BOUGNOUX, Paris, Gallimard, 1997 (Les Cahiers de médiologie, 4).

⁵⁵³ DOBOS István, *Performativitás a 20. századi magyar regényben* = *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Bp., Ráció, 2010, 503–515.

A regény ismételt újra olvasása után egyre erősebben fogva tart a sejtelem, hogy e különös gonddal megmunkált szöveg megszüntet-hetetlenül többértelmű.

Ismétlődés és performativitás – a különbség visszatérése

Kosztolányi alighanem mindent legalább két változatban írt meg az *Édes Annában*. A szöveghatárok vonzzák és taszítják egymást, ezért az ismétlődések dinamikus játéka zavart összhangot eredményez. A hálózatosan kibontakozó szerkezet újabb és újabb középpontot kínál az olvasónak, de az elbeszélés iróniája folyton elmozdítja az értelmezés időlegesen rögzített távlatát. A szöveget behálózó tropológiai láncolatban az ismétlődő szóképek jelentése folyton elmozdul. Egyetlen példát mutatnék.

A *madár* és a *kalitka* az emberi léthelyzet metaforája a regényben. Az ember önmagába zártan él, mint madár a kalitkában, világa áttetszőnek látszik, de valójában áthatolhatatlan. Ez a meghatározottság a regény valamennyi szereplőjére érvényes. A nyelv különbségeket létesítő játékában a jelkép értelme azonban korántsem rögzített és áttetsző, így jelentése sem meríthető ki szokványosan, jelesül a szabadságától megfosztott ember kiszolgáltatottságával, bár a szöveg megengedi ezt az értelmezési lehetőséget is: Anna börtöncellája „világosabb és valamivel nagyobb, mint a konyhája” (516.), melyben együtt lakott egy csirkével, amit maga nevelt föl, s madárnak tekintett. Anna „Olyan idegen volt, mint egy vadmadár” (377.) – olvashatjuk másutt. Vadmadár, tehát nem rab, hanem szabad lény, ugyanakkor társtalan, megszelídíthetetlen ragadozó, amelynek áldozatául esnek a gyengébb párák.

Jancsi állandó jelzője a szélkelep. A szélről forgatott kereplő különböző madarak elriasztására szolgál. Hasonló szerepet játszik a szélkakas, az épület tetején a szél irányát mutató, kakast ábrázoló fémlemez. Amikor Jancsi Annához akar közeledni, rémülten fedezi fel, hogy lábával a lány kedvenc madarához, az ágy végében kapirgáló tyúkhöz ért.

Anna kérője, a kéményseprő jár még a tetőn, aki a gerendán egyensúlyozva fekete kandúrhoz hasonlít; ennek a házasított ragadozónak is madár a kedvenc zsákmánya. A madárral azonosított Annára tehát veszély leselkedik, ugyanakkor maga is veszélyt jelent a környezetére. Anna nem képes védekezni a megtévesztő látszatok ellen. Az ijesztő megjelenésű, ám őszinte szándékú kéményseprőt elutasítja, ellenben a csalárd aranyifjú közeledését elfogadja. Anna későbbi áldozatai sem sejtik közeledő végzetüket.

A szövegközeli irodalmi olvasással érzékelhető *metaforalánc* futó elemzése azt hivatott szemléltetni, hogy *az azonosságot felfüggesztő ismétlődés zavart összhangot eredményez*: „A pénztárteremben harminc írógép kattogott, s vagy száz hivatalnok görnyedezett üvegkalitkájában.” (327.) A *kalitka* jelentése a szöveg hálózatában feloldhatatlanul többértelmű. A gépies munkavégzés ugyanis végső soron jótékony hatású, mert időlegesen távol tartja a szereplőktől az élet céltalanságának gondolatát. Az ünnep kikapcsolódást jelent, ezért veszedelmes: „Az utcák gránitkövein az ünnepnap vigasztalan fénye reszketett. Ez a munkátlan-végtelen szabad idő értelmetlenül meredt eléje.” (281.)⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Az élet céltalanságáról szóló szövegrészlet hálózatos szerkezetet alkotva kapcsolódik Kosztolányi több művéhez, amelyben felbukkan ez a gondolat. Az *Aranysárkány*ban ez olvasható: „Vasárnap volt. Novák, mint a legtöbb ideges ember, félt az ünnepnapoktól, melyeken megáll a kattogó munka, s a hirtelen támadt csöndben még inkább érzik az élet hiábavalóságát.” XXVIII. fejezet = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranysárkány* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes művei*, kiad. BENGI László, PARÁDI Andrea, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Pozsony-Bp., Kalligram, 2014, 635. A *Pacsirtában* Vajkayék izgatottan várják az állomáson Pacsirtát: „Ha izgatott állapotban vagyunk, akkor minden jelentőssé válik, amit különben meg sem figyelünk. Ilyenkor maguk a tárgyak is – egy lámpaoszlop, egy kavicsos út, egy bokor – fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét, s szívünket fájdtatva mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy visszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önzőek, és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennünket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkünkben az élet egész céltalanságának.” In: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes Művei*, kritikai kiadás, s. a. r., kísérő tanulmányok, jegyz. BUCSICS Katalin, Pozsony-Bp., Kalligram, 2013, 465. Ezt az alaphangoltságot a kortárs recepció már Kosztolányi első regényében is felismerte: „Kosztolányi a semmit érzékelteti, a két élet

A szolgálok szabadnapon látogatják meg korábbi gazdájukat, s ekkor szembesülnek fájdalmasan azzal, hogy nem pótolhatatlanok. A jelentés elkülönöződő mozgása, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés a szöveg megszűntethetetlen többértelműségének az egyik forrása.

Az olvasás megújuló tapasztalata, hogy folyton ismeretlen nyomok bukkannak fel a szövegben, minden felfedezés újabb várakozást kelt, s a „Miért?” kérdésre adható válasz ígérétét hordozza. A kapcsolódó szövegek találkozása azonban egyidejűleg építi és rombolja az értelmezés egységét. A szövegek dinamikus kapcsolódását az biztosítja, hogy mindegyik elem önmagában is ironikus szemlélettel megformált, ezért egyenként is összetett értékelő távlatoknak az elrendezése. Nemcsak a bírósági tárgyalás jelenetére, de a regény egészére jellemző, hogy valamennyi szereplő rendre a megértés határaiba ütközik. Vagy nem ért valamit, vagy őt nem értik meg. Az ismétlődés, amely felfüggeszti az azonosságot, ebből a távlatból nyeri el valódi jelentőségét.

A különbséget termelő ismétlődés (*iteráció*) alakzatai a szöveg szintjén is megjelennek. Elsőként a legismertebb esetre emlékeztetnék, a keretet alkotó nyitó és záró fejezetre: mindegyik az „így gondolkodtok ti” címkével látható el. Két csúfondáros paródia, amely az előítéletes gondolkodás ökonómiájáról szól, s mintha kivezetne a regény világából. Ennél azonban többről van szó. A szöveg ezen a ponton *mintha olvasná önmagát*, jelesül a *kalitka és a madár* metaforáját, s az önkényes jelentéstulajdonítás kockázataira figyelmeztetne.

Az utolsó fejezetben feltűnik Kosztolányi Dezső, az író, házának a teraszán, amely *üvegkalitkára* emlékeztet. A járókelők köpönyegforogatóként jellemzik, aki ma keresztény, de fénykép készült róla, melyen

céltalan tétovaságát, az évek tűnését a biztos halál távlatával.” SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Kosztolányi Dezső*, Szeged, Magyar Irodalomtörténet Intézet, 1938 (Értekezések a Magyar Királyi Ferencz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetéből, 18, 9), 67–68, 84–85. In. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Béla, a buta, A rossz orvos: Kisregények és elbeszélések*, szerk. BARTÓK István, SÁRKÖZI Éva, s. a. r., kísérő tan., jegyz. BARTÓK Flóra, BARTÓK István, JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva, Pozsony–Bp., Kalligram, 2015, 511.

együtt látható a Vérmezőn egy pogány népbiztossal. Az ítélezők önkényesen olvasnak jeleket, s a meg nem értetteknek tulajdonítanak egyértelmű jelentést. „És mit csinált ott vele? – tudakolta az első kortes. – Nézte. – felelte Druma titokzatosan. – Nem értem – csóválta fejét az első kortes. – Hát akkor tulajdonképpen mit akar? Kikkel tart ez? – Mindenkiel és senkivel. Ahogy a szél fúj. [...] A három barát megegyezett ebben. [...] Látszott azonban, hogy még most sem értik egészen.” (542.) Nem véletlen, hogy a képtelen magyarázatokra *hattyú* felel, a költészet *allegorikus madara*, akinek a nevét viseli az író rosszállóan csaholó fehér kuvasza. Itt elágazás nyílik a jelsorban, s újabb figuratív láncolat bontakozik ki. Jancsi kutyaszagot érez Anna közelében, akinek olyan éles a szaglása, mint a kutyáé (193.). Az elbeszélő jellemzése szerint Anna olyan megfásult, mint az a „kutya, mely nem kap enni s nem tudja, hogy mi bántja és mégis folyton odavánszorog az üres ételestáljához, körülszaglássza s miután látja, hogy semmit se lát, csüggedten a vacca felé kullog, vissza-visszasandítva.” (439.) – ezt a képrajzást már nem kísérhetjük végig aprólékos elemző figyelemmel. A szöveg azonban kijáratokat is nyit, amelyek közül az egyiken érdemes kipillantani a *madár és a kalitka* tropológiáját követve.

„Egy kalitka madarat keresni ment.” – a 16-os jelzetű idézet Franz Kafka, *Nyolc óktávfüzetének* kiemelt bejegyzései közül való, amelyeket kicédulázott és egyfajta aforizmagyűjteményként sorszámmokkal látott el. Ezek a kiemelések 1917 októbere és 1918 februárja között születtek.⁵⁵⁵ Kafka szövege a szabadság hiányának példázataként olvasva ellenáll a jelentésazonosító megkettőzéseknek, s nem engedi elkülöníteni az összetevőket, a kinti és a benti világ, a fogoly és az őr, a börtön és a rab mintázatát követve. Visky András költeménye, amely az utazás, átkelés, kapcsolat, érintkezés jelentéskörében mozog (*Songs of Passage*) újra írja Kafka aforizmáját: „Mehetek, mondják, végeztünk, minden rendben, / Egy kalitka elindult madarat

⁵⁵⁵ Franz KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.

keresni, / mondják mögöttem...”⁵⁵⁶ A saját világ itt már mindig az idegenre utalt, az én mindig a másik viszonylatában létezik, mintha a kalitka ezért igyekezne magához vonzani a leendő madarat: „Arcot és tekintetet szórnak ki belőlem,/ Egytől egyig mind a tied, belőled vagyok,/ Mondom a férfiaknak szabadkozva,/ Ez csak természetes, mondják, ugyan kiből/ Lehetne az ember, ha nem valaki másból”.

René Magritte visszatérő formái közé tartozik a *madár és a kalitka*. A belga művész a húszas évek második felében – vagyis Kosztolányi regényének 1926-os első kiadásával egy időben – készített festményein szakít a tárgy reprezentációs használatával (*La trahison des images*), s érvényteleníti a jelkép allegorikus jelentését. A megszokott tárgyak vázlata nem cserélhető fel magával a dologgal, a kép megtéveszti a nézőt, a „*misztérium*” valóságosnak mutatja az ismeretlent. Az *Édes Anna* különbségeket létrehozó ismétlődése legalábbis a *tárgyak performatív átváltoztatását* tekintve nem idegen Magritte látásmódjától, aki jellemzően festés közben jeleníti meg önmagát, s bár tojás a modell, a művész átiratában madárként jelenik meg a vásznon.⁵⁵⁷ Az *Édes Anna* olvasási tapasztalatának, s a regény szerzői értelmezésének szempontjából egyaránt indokolt megemlíteni, hogy e változó jelentésű alakzat megújítóinak sorából kiemelkedik az amerikai Joseph Cornell (1903–1972) „madárkalitka” sorozata, melyből a belga

⁵⁵⁶ VISKY András, *Songs of Passage*, Helikon, XIX. évf. 2008. 1., 495. *Éjszaka a 92nd Street Y-ban*, New York, 2007, 3, 21.

⁵⁵⁷ Marcel PAQUET, *Magritte*, Köln, Taschen–Vince, 2002, 26. Akad példa a fordított irányú átváltozásra. A *Vonzások és választások* című képről ezt írja Magritte: „Egyik éjszaka felébredtem a szobámban, ahol egy kalitka állt, benne alvó madár. Nagyszerű tévedés folytán egy tojást láttam a köddé vált madár helyett. Ekkor új és megdöbbentő költői titok tárult fel előttem, hiszen a sokkot éppen a két tárgy – a kalitka és a tojás – rokonsága okozta bennem, míg korábban ezt a sokkot úgy váltottam ki, hogy egymással semmiféle kapcsolatban nem álló tárgyakat társítottam össze.” *Uo.*, 26., A belga festő folyton visszatér a tárgy (le signifié) és a vásznon megjelenő kép (le signifiant) különbségének kérdéséhez, a performativitás rejtelmes jelenségéhez. „La fameuse pipe, me l’a-t-on assez reprochée! Et pour- tant, pouvez-vous la bourrer ma pipe? Non, n’est-ce pás, elle n’est qu’une représentation. Donc si j’ava- is écrit sous mon tableau «ceci est une pipe», j’aurais menti!” In. René MAGRITTE, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André BLAVIER, Paris, Flammarion, 1979.

festő képei mellett néhány darab látható volt a londoni Barbican *The Surreal House* (Szürreális ház) című kiállításán. (2010. 09.) Felidézve, a kiállítóterben két szinten berendezett ház tizenhat szobából áll, s *tükör-labirintusra* emlékeztet belső útvonalainak az elrendezése. *A látogató „szabadon mozoghat” a kalitkában, így minduntalan eltéved*, anélkül, hogy elvétene bármiféle irányt, az útvonal ugyanis tet-szöleges, tervezhetetlen, mivel az épületről nem áll térkép a látogató rendelkezésére, ezért bejárhatatlan, s ennek megfelelően a kiállított műalkotások befogadásának a folyamatát csakis félbeszakítani lehet, de lezárni nem. Kosztolányi *tükörszobához* hasonlítja a regény mentális terét, amelyben a személyiség mindig más tükörképpel találkozik. (749.) A regény személyiségfelfogásáról később még részletesen szólunk.

Az *önkéntes jelolvasás* eseteinek sorához visszatérve, ebbe a lán-colatba illeszkedik Katica jelenete a Vérmezőn. Vیزیék korábbi szol-gálólányának román katona a szeretője a megszállás alatt. Társai ezért hazaárulónak nevezik, s megszakítják vele a kapcsolatot. Elhíresztelik róla, hogy román kém, mivel tanúi lesznek, amint titkos jeleket vált a vassisakos vitézzel, aki valójában néma jelekkel esküdözik Katicának, hogy a háború után feleségül veszi. Fergeteges humor for-rása az abszurd jelenet, amely nem nélkülözi a Nietzsche-i értelemben vett félelmetest sem, mert megmutatja, hogy *az erkölcsi ítélkezésnek jobbára félreértés vagy önkényes értelmezés az alapja*. Vizyné egy fehér asztalkendőt ráz ki az ablakon, ezért letartóztatják, ugyanis azt hiszik róla a vörösök, hogy kém, aki titkos jelekkel üzen az ellenforradal-mároknak. Vizyné pantomimra emlékeztető jelenetének is megtalál-ható a „komoly” párja. A krisztinai polgárok performansa, akik fehér zsebkendőt lobogtatva tiltakoznak a templomra sortüzet leadó Lenin-fiúk terrorja ellen.

A jelolvasás önkénye emberi, túlságosan is emberi, sugalmazza a regény: egyszerre fájdalmas és mulatságos. A nyomkövetés megkí-sérti, s ismételten kudarcra ítéli azt az olvasót, aki – Austint kisajá-títva – tetten akarja érni a szavak jelentését. Báthory úr, a kéményseprő

golyózik. Jancsi úrfi biliárdozik. Anna viszont nem ismeri se a munkaeszköz, sem pedig a hasonló kinézetű játékszer rendeltetését. Vég nélkül lehetne sorolni a jelentéstelítődés folyamatának *megtörését* szemléltető példákat a hálózatos szerkezetű szövegből.⁵⁵⁸ A regény hangnemének összetettsége közvetíti az azonosságot felfüggesztő ismétlődés nyomán támadó *zavart összhangot*.

A záró fejezetben a beszélgetőtársak között létrejövő egyetértésnek a *meg nem értés* az alapja. A párbeszéd kifordított értelmű. Ez a *mintázat* behálózza a regényt. Az utca embere és az igazságszolgáltatás szakavatott képviselője hasonló értelmezési hibákat követ el, amikor ítélezik. A regény azt sejteti, hogy a hétköznapi ember vélekedései önkényes értelmezésre, s *képzelgésre* épülnek. A szóbeszéd, a híresztelés, a pletyka valóságteremtő erővel bír a regény világában. A népbiztos elrepülésének bemutatásában bukkan fel először ez az ismétlődő alakzat, s mintázatot alkotva tűnik fel a regény szövetében.⁵⁵⁹ Az olvasó

⁵⁵⁸ Vizyné gyakran látta kislánya szellemét a spiritiszta üléseken, ezért fenntartás nélkül hisz abban, hogy „minden jelent valamit. A legkisebb jelekkel is izennek nekünk, onnan túlról, kis jelekkel nagy dolgokat.” (145.) Vizyné folyton jeleket olvas: „a tányér alatt néhány rizszem búj meg. Villája hegyével megolvasta. Hét szem rizs volt. Megolvasta többször. Mindig hét szem volt. Miként került oda? Nem értette. [...] A szám gondolkodóba ejtette. Miért épp hét? Minden jelent valamit.” A hét szem rizs Anna eljövételének jó hírét jelzi Vizyné számára, aki azt is érteni véli, hogy halott kislánya mit üzen jelekkel a túlvilágról. Vizyné a kislánya halála után szanatóriumba került, ott élt évekig. „Kivett az árvaházból egy leányt, hogy fölnevelje.” (67) A kísérlet kudarcot vallott, a leány „nem vált be”, ezért visszavitte az intézetbe. Vizyné a „saját nevelésű” cseléd eszménye jegyében tekinti lányának Annát. Vizyné Jancsi arcáról is titkos bűnöket olvas le. (335.), s „gyönyörködött az ő férfi rokonában” (335.) Férje csalja, elhidegült tőle, évek óta külön alszanak, ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy Vizyné feltűnően sokat foglalkozik a cselédek szerelmi életével. A felügyelet és a büntetés Vizyné napi foglalkozása. A cselédnek tilos férfit a házba hozni. Vizyné szigorú önsanyargatásának részeként is felfogható, ahogy számon tartja a cselédek szeretőit, s *jeleket olvas* a fehéreneműikből is.

⁵⁵⁹ Valamit hallottak a környéken lakók arról, hogy Vizyt elvitték a parlamentbe. „Legalább a Krisztinában ezt beszélték” – fűzhetné hozzá az olvasó. Az elbeszélő ugyanis később ezzel szemben azt állítja, hogy nem Vizyvel, hanem a feleségével történt meg a sajnálatos eset. Való igaz, hogy a megalapozott véleményalkotáshoz nélkülözhetetlen intellektuális lelkiismeret hiányzik a legtöbb szereplőből: rendre felcserélik az okot a következménnyel, s képtelenek egynél több szempontot mérlegelni. Csakis érdekeik szerint alakítják ki véleményüket, értelmezés helyett minősítenek, s meg sem kísérlik,

rendre beszámolóinak feltüntetett értelmezésekkel találkozunk, amelyek a közvetlen jelenlétre hivatkozva igyekeznek alátámasztani episztemológiai hitelüket, ugyanakkor igaznak tételezett állításaik megfogalmazása során *eltörlik a nyelv kognitív és performatív használatának különbségét*, s így eldöntetlen marad, melyik kijelentés számít referenciális értelemben hitelesnek. A személyes tapasztalat azért sem bizonyul elégséges alapnak a dolgok azonosságának tételezéséhez, mert a ténylegesen megtörténtek csakis nyelvi közvetítés által válnak hozzáférhetővé, az elbeszélő tevékenység sikere pedig a mindenkori történetbefogadóra gyakorolt *hatás* függvénye. *Performatív erő és episztemológiai érvényesség* nem feleltethető meg egymásnak a regényben. Valamennyi szereplő áldozata lesz az érzékek bizonyosságába vetett feltétlen hitnek, s ez azt sejteti, hogy a tévedések forrása, a jelolvasás önkényének indítéka az erkölcs világánál mélyebben fekszik.

A jelölő láncolatokba *szövegpárok* illeszkednek, s újrafelismerésük annál mozgalmasabb, minél távolabb helyezkednek el egymástól. Példaként a *szakrális tér* világi változata szolgálhat. Az épület, ahová Vízny újra dolgozni jár, szinte *templommá* változik délben, amikor harangszó jelzi a miniszter érkezését. Anna táncol a lábára szíjazott keféken, fényezi a parkettet, „csúszkálva, görnyedezve, térdelve, mint egy templomban, valami hosszan tartó örökimádás közben.” „Anna reggeltől estig a por és a szemét glóriájában állott.” (211.) Vízny elhelyezi Jancsit egy bankban, amely a pénz valóságos *szentélye*. A bank bálványházának felmagasztalása kifordított értelemben a *Szeptemberi áhítat* égi báljának látomásával kapcsolható össze. „Azok, kik künn a városban, az életben semmiben sem hittek, itt hittek valamiben, érezték, hogy itt csakugyan van valami.” (325.)

hogy megértésre jussanak a másikkal. Moviszterné sopánkodik a gyilkosság felfedezése után: „Nem értem... Egy ilyen lány, egy ilyen becsületes lány... – Nekem már régóta nem tetszett – szólt Drumáné. – A szemében volt valami gonosz. [...] Te – mondta Drumáné a homlokára csapva – most jut eszembe. Nekem volt egy kisollóm. [...] Hát kérlek: ez vitte el. Azt gondolod? – Azt, édesem, Meg vagyok győződve. Aki gyilkol, attól minden kitelik.” (509.)

Jancsi szeret időzni az impozáns csarnokban. Az ügyfelek értékeikkel „egy kis fülkébe vonultak, mely a gyónószékre emlékeztetett”. (327.) A szakrális tér profán változatainak ismétlődése könnyen sugallhatja azt, hogy a 20. században az emberek egyedül a pénz istenében hisznek. Való igaz, Jancsi is a nihilizmus korának gyermeke, ugyanakkor őt nem a gazdagság, hanem a *biztonság* nyűgözi le a bankban: „úgy érezte, hogy a megrendült világ szilárd pontjára került, s maga is tagja ennek az egyházi rendnek, mintegy az új vallás kispapja.” (329.) A bank vonatkozásában a biztonság érzete szintén magától értetődőnek látszik, azonban a szó kiterjedt értelmében ennél megfoghatólanabb a jelentése, talán a hitre vágyó lelki szükségletének kifejezésére szolgál a regényben. Jancsi, amikor jegyet vált pathefon, azaz régi típusú gramofon nyilvános hallgatására, Wagnertől a *Bolygó hollandit* kéri. Nem kizárt azonban az sem, hogy látványosság iránti vonzalma is belejátszik a zenemű kiválasztásába, tehát ezúttal is közönségnek játszik, mint egy mozisínész.⁵⁶⁰

A *szerkezet* szintjén, s a *hangnem* tekintetében is megfigyelhető a különbségeket létrehozó ismétlődés s az összetartozó elemek párokba rendeződése. A „*Miért ...?*” című fejezet a legterjedelmesebb a könyvben, huszonöt lapra rúg, míg a rá következő záró jelenet ennek mindössze az egy tizede. Mindegyik a maga módján az emberi cselekedetek végső magyarázatát keresi. Az előbbiben a tragikumra, az utóbbiban a komikumra esik nagyobb nyomaték, de mindkettőben elválaszthatatlan egymástól e kétféle hangnem; efféle összetettség

⁵⁶⁰ Jancsi legfontosabb foglalatossága, hogy átjárókat nyit a képzelet és a valóság között, s utazásai végén jobbra nagyon is evilági dolgokhoz érkezik. Rajong a moziért. Erotikus képzelődései filmként elevenednek meg előtte: „Anna letette a vasalót, kétesen elmosolyodott, és beleült az ölébe. (345.) De az előszobában nem volt sem ő, sem a vasalódeszka. Hol van? Jancsi zavartan nézett be a konyhába. – Ebédünk?” (347.) Jancsi Anna elcsábítására kidolgozott terve felborul, megijed, zavartan viselkedik, s a kínos helyzet elől elmenekül otthonról: „Beült egy moziba, végignézett egy hétfőlvonásos, olasz szerelmi filmet.” (359.) Jancsi műveltsége valóban felszínes, bőrdíjában az *Így írtok ti* és egy angol dióhéjnyelvten található, de a művészetek iránti érdeklődése nem teljesen egyoldalú.

jellemző a regény egészére, amelyben az ismétlődés az azonosság fel-függesztését, s a különbség visszatérését jelenti.⁵⁶¹

Regény és performativitás – Narratív előadás

Az irodalom és a performativitás nem szembenálló, de egymást feltételező fogalmak, ha a beszédcselekvések elmélete nem korlátozza értelmezésünket. Látnivaló, hogy az elméletalapító Austin nyelvészeti útmutatásait követve, jobbára csak az eltéréseket vehetnénk számba regény és performatívum között.⁵⁶² A nyelv különbségeket létrehozó játéka az irodalom sajátja, s ezért ami itt az olvasásban megtörténik, eseménnyé válik, az csak részlegesen irányítható, legalábbis abban az értelemben, ahogy Austin a – többértelműséget lehetőség szerint kiiktató – performatív nyelvi megnyilatkozások sikerülségéről beszél.⁵⁶³ A nyelvi esemény az irodalmi olvasásban nem ellenőrzött szemiotikai műveletek eredménye, de *bekövetkező történés*. Itt nem lehet cél sem a feladó, sem a címzett részéről a performatívumok többértelműségének kiküszöbölése. A megnyilatkozó személy teljes, s közvetlen jelenléte is megvalósíthatatlan ábránd az elbeszélés eredendő közvetettsége miatt, amelyben megszüntethetetlen az elkülönülő mozgás elbeszélt és elbeszélői én között. Aligha teljesülhet irodalmi

⁵⁶¹ A *Miért...?* című fejezet sem nélkülözi a humort. Ficsorné vallomása derűtséget kelt a hallgatóságban. „Én különben nem mondhatok rá semmit. Azelőtt igen jó lány volt, de [...] De? – De később rossz lett. – Ezt mi is tudjuk – jegyezte meg az elnök.” (529.) E példa azt is megmutatja, hogy a közeli rokonokat is nagy távolság választja el egymástól, ha nincsenek közös emlékeik. Az *Édes Anna* kapcsolatot létesít Kosztolányi más műveivel, így ezen a ponton a *Pacsirta* sugalmazásával, mely szerint az *emlékezés* a mély lelki élet záloga.

⁵⁶² Sokféle szempontból érte az irodalomtudomány felől bírálat, ezért nem szükséges részletesen kitérni Austin idejétmúlt művészetfelfogására, mely szerint színpadon vagy versben „egyfajta komolytalansággal használják” a beszédmegnyilatkozásokat. John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak: A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 45.

⁵⁶³ *Uo.*, 84.

szövegben az austin-i performatívum legfőbb feltétele, *a beszélő szubjektum intenciójának tudatos jelenléte* a megnyilatkozás aktusának teljességét tekintve. Szöveg és olvasó párbeszéde sem feleltethető meg a jelentés átvitelére szolgáló közlés modelljének, amelyben a szavak adott, eredendő értelme számít a kölcsönös megértés előfeltételének. A nyelvi műalkotás fogalma szerint a szavak jelentésének megújítására tesz kísérletet, így a résztvevők sohasem határozhatják meg maradék nélkül a szavak értelmét, sem pedig azt a kontextust, amely lehatárolhatná az olvasás terét. Austin a teljes beszédaktus abszolút kontextusát tekinti mérvadónak, ami a szöveg közegében, vagy a megnyilatkozás megismétlésekor aligha állítható helyre.⁵⁶⁴ A szöveg-közötti játékok dinamikája újabb és újabb vonatkoztatási mezőket nyit. A szavak utakat találnak, de az átjárás korántsem akadálymentes, mert a közeg sem áttetsző. Az irodalmi szöveg jelentésalkotásának fontos tényezője az ismétlődés, amely nem jelenti az önmagával azonos megismétlést, sokkal inkább *a különbség visszatérését*. Az értelmező visszatérése az ismétlődő alakzatokhoz kétségtelenül tartalmaz *performatív mozzanatot*, amennyiben valamely szignifikánsnak vélt elem kiválasztása, újrafelismerése, s a visszatérés megismétlése, *igenlést*, afirmációt fejez ki, amely fogalma szerint *performatív aktus*. A szó cselekedtető ereje azonban a nyelvi műalkotásban sokkal inkább a nyelv szerkezeti *iterabilitásában* rejlik, s ebből következően az ugyanannak látszó mindig másként tér vissza, mert jelentése folytonos időbeli s térbeli elmozdulásban jön létre.

Derrida nevezetes első Austin-kritikája a beszédcselekvés-elmélet legfontosabb tartópilléreit mozdította ki, amikor a kommunikációt szembeállította minden nyelvi tevékenység lehetőség-feltételével, a különbözőessel.⁵⁶⁵ A nyelv a feladó halála után is kifejti hatását. Az íráshoz, de minden nyelvhez hozzátartozik a *hiány*, akár a távollévő

⁵⁶⁴ „A megnyilatkozások keretétől szolgáló helyzet egészét kell tekintenünk.” AUSTIN, *Tetten ért szavak*, i. m., 68.

⁵⁶⁵ A *Société de philosophie de langues française* nemzetközi kongresszusán, 1971 augusztusában, Montréalban elhangzott előadás fontos eseménye a beszédaktus-elmélet

címzett hiányára, akár a halott író hagyatékára, testamentumára gondolunk, a hiány a nyelv szerkezetének az alkotórésze, ezért leválik az intencióról, a jelentés mondani-akarásának jelenbeli feltételeiről.⁵⁶⁶ Az írás olvasható marad a címzett halálán túl, s a szerző is szükség-szerűen eltűnik a szövegben. A nyelv különbségeket termelő masinériájának nincs olyan saját működési elve, szabályrendszere, amely ne törne meg, ezért helyesebb poliszémia helyett disszeminációról beszélni, zárt kontextus helyett pedig *szakító erőről*, amely újrarendezzi a kontextust. Derrida szerteágazó gondolatmenetéből az irodalmár számára különösen jelentős az a nyelvre vonatkozó felismerés, mely szerint *nincs tiszta jelenlét-tapasztalat*, pusztán a differenciális jegyek láncolata.⁵⁶⁷ A jelentés-megoszálással kapcsolatosan a legkézenfekvőbb jelenségre utalnék. Az idézett belső magánbeszéd a történetmondásos művek elengedhetetlen eleme. Az idézetben az eredeti megnyilatkozás szükségképpen elveszti azonosságát. A beszédmód közvetítettsége megszüntethetlenné teszi a hasadást a beszélők nyelvhasználata között. Tudvalévő, hogy az olvasó *társalkotó, performatív* tevékenységét nem a szavak tulajdon értelmének tettenérése vezérli, de lehetséges értelmek feltárása, a jelentés mezejének szétnyitása, amelyben az ismétlődés eltörli az azonosságot.

A kivételesen összetett, titkokat rejtő művek esetében, mint amilyen az *Édes Anna*, az értelmező rendre a megértés határaiban ütközik, ahol megtapasztalja a nyelv „önmagába roskadását”, ahogy Derrida fogalmazott, s nyilvánvalóvá válik számára, hogy a saját, a tulajdon törvényének (*le droit de la propriété*) már nincs semmi értelme. *Édes Anna*. Tulajdonnév? Nyilvánvaló, hogy a névben nemcsak tulajdonság rejlik, de egész értelmezési rendszerek kapcsolódnak hozzá, melyek e kivételesen összetett szöveg hatástörténete során létrejöttek.

hatástörténetének. A *Tetten ért szavak* fordítója, Pléh Csaba, bevezető tanulmányában nem említi Derrida nevezetes kritikáját. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, i. m. 7–27.

⁵⁶⁶ Jacques DERRIDA, *Signature Evenement Contexte = Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, 374.

⁵⁶⁷ *Uo.*, 378.

A *Miért...?* című fejezet láttató példája e név meghatározhatatlanságának. Minden szándék célt téveszt, amely megkísérli jellemezni, értelmezni, azonosítani azt a létezőt, amely *a nyelv performatív teremtménye*, s a regény világában is leginkább árnyékként, tüneményként vagy fogalomként jelenik meg. *A szó teremtő ereje* itt a címszereplő nevében nyilvánul meg, amely éppen ezért hasonlóképpen haladja meg saját nevét, s válik megragadhatatlanná, mint a Khora Derrida magisztrális elemzésében: „befogad minden meghatározást, hogy helyt adjon neki, de ő tulajdonképpen semmiféle meghatározással nem bír. Birtokolja, bírja azokat, miután befogadja őket, de nem úgy birtokolja őket, mint tulajdonait, tulajdonképpen semmije sincs. Nem egyéb, mint sumája vagy folyamata annak, ami „rá”, róla (*à son sujet*) magáról íródik, de nem ő a *szubjektuma* (sujet) vagy *jelenlévő alapzata* mindezeknek az értelmezéseknek, holott ugyanakkor nem is redukálódik rájuk.”⁵⁶⁸

A regény performatív lehetőségeinek távlatából a *színjátás* és az *irodalom* viszonya is újraértést kíván. Az irodalom esztétikai hatáslehetőségeit tekintve nem szükségképpen ellentéte az *előadásnak* a médiumközi átmenetek versengésének művészeti korszakában. Az *Édes Anna* regényformája is megkísérli a nyelvi kifejezés határainak meghaladását, amikor a színjáték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként viszi színre az elbeszélés előadását*. A magam részéről *narratív előadásnak* nevezem ezt a poétikai alakzatot. A narratív szöveg határai megnyílnak az előadás esztétikai hatáslehetőségei előtt, s ennek következtében a kívülálló szemlélő elveszíti védettségét, s többféle értelemben is köztes állapotba kerül. Egyfelől az olvasó és a néző észlelési lehetőségei között kijelölhető helyzetbe, másrészt a szöveg fiktív szereplői és a testet öltő alakok világa között ingadozó befogadói pozícióba. Az olvasó nem résztvevője az eseményeknek, de folyton arra kényszerül, hogy a szövegben megjelenő szereplő fikciója és a megtestesült alakok játéka közötti térben helyezkedjen el.

⁵⁶⁸ Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, Pécs, Jelenkor, 1995, 123.

A testi megnyilatkozások alapvetően a művészi közegek függvényében válnak esztétikailag értelmezhető tapasztalattá. A test mediális közvetítettségére irányuló reflexió a jelentésalkotás egyik fontos mozzanata, mely megkülönböztetett szerepet játszik az *Édes Anna* narratív előadásában. Ez a megértési mozzanat elválaszthatatlan a teatralitásnak teret adó narratív előadás közegének értelmezésétől. A test észlelésének elsődleges közege a látás a színházi helyzetben, ahol a színész nem megalkotja a szerepet, hanem mintegy a szerep médiumává válik, kiszolgáltatva saját testét mások tekintetének. A színpadon lezajló performatív események is reflektált közegben fejtik ki hatásukat. Bizonyos megszorításokkal azt lehet mondani, hogy efféle mediatizált játéktek létrejönnek az *Édes Anna* narratív előadásában is. Test és teatralitás több szálon kapcsolódik össze az *Édes Anna* narratív előadásában. A test sokféle kontextusával együtt szinte lehatárolhatatlan fenomén, akárcsak a teatralitás, amely a színházművészetnél jóval szélesebb hatókörű jelenség.⁵⁶⁹ Jelen fejezet ebben az értelemben tárgyalja a teatralitás jelenségét. Eseményszerű cselekvések játszódnak a nyilvánosság egyéb közegeiben, nemcsak a színpadon, ezért a teatralitás nem választható el élesen a *performativitás* más *színtereitől*. A hétköznapiakban jelen lévő teatralitás formái a regényben elemző figyelmet érdemelnek: így a nyilvános megjelenés, az öltözködés, az arcöltés, s a különböző testi megnyilvánulások bemutatása szoros összefüggésben a nyilvánosság változó tereivel. Hasonlóképpen jelentésalkotó tényező a regényben a hatalmi intézményeknek alávetett, felügyelet alá helyezett, közszemlére kitett test, az átalakított, a mássá váló test. A „nézve levés” Édes Anna állandó tapasztalata. Anna félelmének megtestesülése a madár tropológiai alakzatának helyettesítéses láncolatába illeszkedik: „Egy Macquart-csokortól, melyből pávatollak nyúltak ki, egyenesen retteggett. Azt hitte, hogy a pávaszemek őt nézik, s mikor elhaladt előtte,

⁵⁶⁹ DOBOS István, *Határátlépések – színház és irodalomtudomány kölcsönhatása*, P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Literatura, 2010/4. 386–395.

félretekintett.” (199.) Amikor Anna először néz Vizyné arcába, ismeretlen *madárnak* látszik, szétborzolt dísztollakkal. (169.)

A látott test és a testbe zárt szubjektum közötti összefüggésnek az a feltevés jelenti a kiindulópontját, hogy a „nézve levés” tapasztalata, a megfigyeltség tudata szerepet játszik az öntudat, s a lelkiismeret kialakulásában. Vizyné szünet nélkül vizslatja, felügyeli a munkáját. Gyanakodva figyel. Anna tudatában van annak, hogy megfigyelik, de ezt már szinte észre sem veszi. Amikor Jancsi kéjvágyból figyel meg, s pózolásra veszi rá, Anna kényszerítve érzi magát, és szégyenkezik. Az öncélú játék Jancsit felszabadítja, ellenben Anna viszolyog tőle, mert természetellenesnek találja, a megfigyeltség számára ugyanis a munka világához tartozó tapasztalat, nem pedig haszontalan szerep.

Patikárius Jancsi folyton szerepeket alakít, ezért könnyen átlépi a cseléd és az úr világa között húzódó határokat. A személyiségváltoztatás összetett élmény, de Jancsi legfőképpen érzéki vonzereje miatt kísérletezik vele. Az esztétikai élvezet szerepe sem lebecsülhető a maszköltésben. Annát viszont éppen a liminalitás tapasztalata bilentli ki legerőteljesebben egyensúlyából. Képtelen szerepet váltani, cseléd voltára emlékezteti a lakás, ahol a tér használatához szabályok kapcsolódnak, amelyeknek a megsértése szorongást vált ki belőle. Jancsi nem képes reflektálni a színházi alaphelyzet egzisztenciális dimenziójára. Annával művelt szórakozása minden ízében közönséges, eltervezett és mesterkélt. Jancsi éppoly könnyen adja át magát a hódító szerepének, mint amilyen gyorsan megszabadul a mestersegesen előidézett lelkiállapottól. Anna nem képes alkalmazkodni az embert meghatározó színházi alaphelyzethez, így soha sem tud megszabadulni önmagától. Ez legalább olyan iszonytató lehetőség, mint az én-elvesztés élvezet hajszolása Jancsi részéről.

A testi lét meghaladhatatlan meghatározottságai a teatralitás nem színházi közegeiben is megmutatkoznak, az embernek arra irányuló hasztalan törekvésében, hogy a reflexiót megelőzve érzékelje a testet, megpillantsa a maszk mögötti arcot, megtapasztalja a kifejezés előtti

világot a maga közvetlenségében. Vizyné mintha ettől a vágytól hajtván is fürkészné Anna titokzatos alakját.

Kosztolányi regénye szakít test és tudat végletes szétválasztásának a hagyományával, amely azt eredményezte a nyugati filozófiában, hogy kialakult az absztrakt individuum képze. A személyes testi tapasztalat észlelése alkotórészévé válik a szereplők önmagukról alkotott képzeiteinek az *Édes Anna* narratív előadásában. A személyes testi tapasztalat észlelése és értelmezése révén jut ki a szubjektum a tudat zártságából a világba, s jut el a másik emberhez. E belátás érvényesül a regényben. A narratív előadás olyan közeget biztosít, amelyben *megmutatkozhat* a test mediális működése. Ebben az összefüggésben a test mint az észlelés szerve, nem választható el az észlelés tárgyától, amely másfelől nem pusztán tárgyi jellegű (Körper), hanem alanyi, eleven (Leib). A másik test (Körper) észlelése különbözik a saját test (Leib) megtapasztalásától, amely alapját képezi az „én”-en belüli személy-közöttségnek, vagy „interszubsztivitásnak”, ahogy Husserl nevezte.

Az *Édes Anna* narratív előadása azt sugalmazza, hogy a test szubjektumalkotó tényező, s maga is konstrukció eredménye. Anna teste, alakja, arca különböző nézőpontokból és hangok közvetítésével jelenik meg. A cselédkönyv hivatalos *személyleírását* Vizyné félhangosan *felolvassa*. (155.) Máskor Jancsi szemszögéből *látja* az olvasó Annát. (351.) Amikor Jancsi védekezni próbál a rátörő érzéki vágy ellen, Anna elidegenítő vonásait emeli ki, ennek viszont ellentmond a narrátor által közvetített kép. Nemcsak a látó része a látványnak, de a másik teste is.

Emlékezetes nyelvi rétege a regénynek az a metaforikus leírás, amely különböző érzékterületekről származó képzetek közvetítésével jeleníti meg, hogyan érzékeli Jancsi Anna testét szeretkezés közben. (375.) *Két áldozat* sorsszerű összetartozására utal, hogy hasonló mozdulatot végez Anna az első, Vizyné pedig az utolsó éjszakája előtt. Az egyik az ártatlanságát veszti el, a másik az életét. Anna önként adja oda magát Jancsinak, de Vizyné is könnyen adja meg magát a halálnak. Anna karja Jancsi nyakára kulcsolódik a vad éjszakán, Vizyné

karja Anna nyakára a végzetes éjszakán. Az ölelés és az ölés, a gyönyör és a félelem egyaránt jelen van mindkét helyzetben: „hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet. Lassan merült el a gyönyörűségbe.” (375.) „Vizyné a még szabad karjával a leány nyakához kapott, hogy eltaszítsa, ellenben olyan ügyetlenül lökte el, hogy csak még jobban magához szorította, valósággal ölelte már.” (498.) A halott Vizyné „arca valami átszellemült nyugalmat sugárzott.” (503.) Az áldozatok némaságukkal Annához kerülnek közelebb haláluk után. Anna órákig együtt van az áldozatok tetemeivel, amíg rá nem találnek. A gyilkosság helyszínét tüzetesen átvizsgáló nyomozók akarják szóra bírni a holtakat.⁵⁷⁰ A testről leolvasható jeleket fürkészik, s az értelmezésnek ebből a távlatából Vizynét felkészületlenül éri a halál. A narratív előadás viszont azt viszi színre, ahogy Vizyné álmából felriadva védekezni próbál, de óvatlanul átkarolja Anna nyakát, s ahelyett, hogy eltaszítaná, átöleli, maga felé húzza, siettetve ezzel végzetét. A halott arcának és testének a leírása alapján nem teljesen légből kapott feltételezés, hogy *nyugodtan* fogadja a halált. Olyan *elrendezettnek* látszik körülötte minden, mintha nem is gyilkosságnak esett volna áldozatul. Nyugodt az arca. Mintha aludna. Nincs vérfolt. Csak egyetlen szúrt sebe van: a szívéen.

Az *Édes Anna* narratív előadásában megnyilvánuló személyiség-felfogástól nem idegen az, amit Nietzsche állít a gondolkodó testről: „A testből kell kiindulni, ezt kell vezérfonalnak tekinteni. Ez az a sokkal gazdagabb jelenség, amely lehetővé teszi a pontos megfigyelést.”⁵⁷¹

⁵⁷⁰ A nyomolvasás kudarcra emlékeztetheti az irodalmárt Greenblatt nevezetes tanulmányának nyitó mondatára: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.” Az archeológus a holtak irodalmi nyomainak tanulmányozásával kíván az elmúlt élettel kapcsolatot teremteni, de kísérlete megtervezett kudarcra van ítélve. Stephen GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása = Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Attila, KOVÁCS Sándor S. K., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 355.

⁵⁷¹ Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 236.

A német bölcselő utalása szerint „hatalmas ész a test”.⁵⁷² Ez a sokrétű kijelentés a testbe vetett hitben gyökerezik, amely a filozófus korai monográfiusa szerint Nietzsche gondolarendszerében szilárdabb alapon áll, mint a szellembe vetett hit.⁵⁷³ Nietzsche ezt írja: „Tested szerzősége csak egy eszed is, testvérem, amelyet úgy nevezel: »szellem«; hatalmas eszed aprócska szerzősége, avagy játékszered. / Azt mondod: »Én« – és büszke vagy szavadra. Mégis nagyobb, amiben hinni nem akarsz – a tested a maga hatalmas eszével: ő nem mondja, hanem csak az ént.”⁵⁷⁴ Amint Anna először átlépi Víznyék küszöbét, érzékszervei az új hely veszélyeire figyelmeztetnek. Anna teste tiltakozik a tér idegensége ellen. Lepleznie kell testi fájdalmát a magzatelhajtás után. Érzékei határozzák meg a gondolkodását, ezért nincs hatalma a nyelv fölött. Érzékei olyan erőteljes tapasztalatokhoz juttatják, amelyeket nem képes elemző figyelem tárgyává tenni, a reflexió így nem jut el a kifejeződésig. Anna nyelvinségben szenvedő személyiségének a megtestesítésére azért alkalmas a *narratív előadás*, mert képes megjeleníteni azt, ami nem ér el a nyelvhez.

A teatralitás jelenségéhez kapcsolódik a *test használatának szabályozása* a társadalmi nyilvánosságban, a társas érintkezésben. A regény narratív előadásában a testi viselkedés megítélésének s a gesztusnyelv olvashatóságának a kérdései teatralis vonatkozásaikkal együtt jelennek meg. A szótlán Anna *egyetlen mozdulata* négy, egymástól különböző értelmezéssel együtt érkezik meg az olvasóhoz. Anna testbeszédét Víznyé, Ficsor, az elbeszélő, sőt, maga Anna is másként értelmezi, így végül az olvasóra hárul a feladat, hogy mérlegelje az össze nem egyeztethető magyarázatok érvényét. Víznyé kérdésére, hogy „van-e kedve a helyhez”, Anna nem válaszol, csak alig láthatóan vállat von, „szomorúan és könnyedén”. Víznyé ezt a mozdulatot a lázadás jeleként olvassa, ezért ráripakodik Annára. „Tessék? – kérdezte gúnyosan. – Nálam

⁵⁷² Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra: Könyv mindenkinek és senkinek*, ford. KURDI Imre, Bp., Osiris–Gond, 2004, 41.

⁵⁷³ Alfred BAEUMLER, *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, Leipzig, Reclam, 1931, 635.

⁵⁷⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, i. m., 41.

nem így szokás felelni.” (165.) A mondat többértelmű: egyfelől jelentheti azt, hogy nem ilyen módon, tehát nem testbeszéddel, másfelől azt, hogy határozott igent szokás mondani, fenntartás nélkül. Ficsor meg akarja menteni a helyzetet, ezért Ő is értelmezi Anna néma mozdulatát: „Nem, nem úgy értette az Anna – mentegette Ficsor. – Ugye Anna, nem úgy értetted. – Hát hogy értette? Csönd volt. Vizyné és Ficsor várt a válaszra. – Van – rebegte hangtalanul Anna, aki úgy értette, hogy neki mindegy, hiszen mindenütt csak dolgozni kell.” (166.) A regény narratív előadása *test és teatralitás* viszonyát tekintve is megszüntethetetlenül többértelmű.

A *teatralitás a történelmi színtér* átalakulása miatt is meghatározó a regényben. Az egymásra torlódó rendszerváltozások átrendezik a történelem színpadát, s – amint ezt a későbbiekben közelebbről is megvizsgáljuk – alakoskodásra kényszerítik a résztvevőket. A történelem erőinek uralhatatlan *performativitása* félelmet vált ki a szereplőkből, amellyel szemben az *ünnep* jelent támaszt a maga szertartásos színpadiasságával. A narratív előadás jelenléte ezzel a tényezővel is kapcsolatba hozható. *A történelem értelem híján való. Az ünnep ellenben folytonosságot kölcsönöz a széttöredezett élet kiszámíthatatlan játékának.* Az ismétlődő családi események alatt időlegesen megfeledeznek az ember arról, hogy mindaz, amire ösztönösen vágyik, a szilárdság, az értelem s a cél hiányzik az életfolyamból. A létezés esetlegességének a kísértésével szemben menedéket jelent az ünnep, a maga kiszámítható rendszerességével.

Vizyék baráti körben, a hagyományos szertartásrendet követve megtartják az ünnepeket. A közösségi összejövetelekhez kapcsolódó tevékenységek az együvé tartozás tudatát erősítik a résztvevőkben, akik a történelem áldozatainak tekintik magukat. Az ismétlődő ünnepi események részét alkotja a színjáték, a szerepjáték és az alakoskodás. Történelmi léptékben mérve s egzisztenciális értelemben egyaránt határhelyzetben zajlanak ezek a félig-meddig titkos mulatóságok, amelyek betöltik az ünnepek voltaképpeni szerepét, amennyiben megannyi öröklött szabályszerűségükkel együtt, mint „*kulturális*

performanszok” lehetővé tesznek egyféle transzgressziót, határátlépést, identitásváltást. Ünnepek és színjáték szorosan összetartozik. Ebben az összefüggésben az ünnepek „kulturális performanszok-nak” tekinthetők, amelyeket „egyfelől a liminalitás és a periodicitás, másfelől a szabályszerűség és a transzgresszió dialektikája különböztet meg a többitől.”⁵⁷⁵ Az ünnep keretén belül létrejövő színházi előadások hatását az *átmenetiség* biztosítja többféle értelemben is. A történelmi helyzet kiszámíthatatlanul s gyorsan változik, mintha a szereplők forgószínpadon lennének. Az egymást váltó politikai rendszerek körforgása szinte állandósítja az átmenetiség állapotát a résztvevőkben. A társadalmi ranglétra időről-időre megfordul. A szembenálló politikai osztályok képviselői csúfondárosan kigúnyolják egymást. Az ünnepi színjátékok lehetőséget adnak az idegen szerepének eljátszására, a fenyegető másik identitásának a kipróbálására, s a saját kicserélésére. Anna Vizynét, Vizyné Annát utánozza. A mimikri, az arcrongálás mintegy megsemmisíti az eltorzított alak identitását. Vizyné számára, aki később áldozattá válik, kapóra jönnek az ünnepekhez kapcsolódó baráti összejövetelek, amelyek időnként bizonyos mértékig karneváli jelleget öltenek. A hangulat emelkedésével a résztvevők levetkőzik hétköznapi énjüket, alkalmi színi előadásokat rögtönöznek, amelyekben helyet cserélnek az alul lévőekkel. A játék átváltoztató esemény, a résztvevők rögtönzött színjáték szereplőivé válnak, s megszabadulnak a hétköznapi kötelező viselkedés kötelmei alól. Nyíltan semmibe vehetik a személyiség méltóságát, a sajátjukét éppúgy, mint másokét, anélkül, hogy szavaikért és cselekedeteikért viselniük kellene az erkölcsi felelősség terhét. Vizyné egészen addig merészkedik, hogy tehetetlen dühében Katica halálát kívánja.

Vizyné *játékmesterként* jelenti be vendégeinek Annát, az alkalmi színdarab főszereplőjét: „Alighogy becsukódott mögötte az ajtó, oly nevetés harsant föl, mint mikor a színről egy hírneves komika távozik.

⁵⁷⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *Színház és rítus*, ford. Kiss Gabriella, Theatron, 2007. tavasz–nyár, 6. évf., 1–2. sz., 4.

Maguk se tudták, min nevettek, de nevettek. Mulatságos volt az egész: ez a félszegség, ez a klaffogó cipő, meg a bemutatási jelenet.” (241.) „Vizy valami történetet adott elő Annáról, melyet hahota követett.” (241.) Moviszter ebbe a hangulatba lép be. „Ő is úgy érezte itt magát, mint aki színfalak között tévelyegve véletlenül a színpadra botlik, egy ismeretlen darab zajos jelenetébe. Nem értette mit jelent ez a nagy gaudium.” (243.)

A társaság fesztelenül mulat a cselédtörténeteken, a szalon vidám színpaddá változik, a vendégek versengő mutatványosokká, akik egymást túlszárnyalva adják elő legjobb számaikat. Tatár egyenesen megrendeli kedvenc jelenetét: „Tatár oda intett feleségének: – A macskát.” (249.) „–Ja – szolt Tatárné –, a macska. Mikor beszegődött, volt egy két hónapos cicánk.” (251.) Az emelkedett hangulatban Vizyné zongorázik, a szalon performatív térré alakul át. Ebbe az élő komédiába úgy lép be az irgalomról szóló eszmefuttatásával Moviszter, hogy értelmezi a cselédekkel űzött tolsztojánus komédiát. Moviszter tudomásul veszi, hogy az emberek döntő része képtelen az önálló gondolkodásra, előítéletek fogságában él, de nem is akar szabadulni ebből a kényelmes állapotból. Meggyőződése, hogy a közöny rontja meg az emberek közötti kapcsolatokat. Nem hisz a változásban, mert a kiszolgáltatottakkal szemben megnyilvánuló ellenséges érzület a kultúra belsejéig hatolt Vizyék társaságában. Moviszter szavai belevesznek az alkalmi kamarajáték hangzavarába.

A teatralitás legkülönfélébb megnyilvánulási formái jelennek meg a regényben. Jancsi mintha színpadon volna, eljátssza a szerelmes együttlét különböző helyzeteit Annával, akit próbabábuként használ, miközben operettprimadonnát képzel a helyébe. Annának folyton át kell öltöznie s pózolni, mint a modelleknek a kifutón. „Az ablak elé – vezényelt Jancsi. – Ide a sarokba. A szekrény mellé. A világosságra. Nézni akarlak. Nézz te is engem.” „Most pedig – szolt Jancsi – ne érhj hozzám. Én se tehozzád. Hanem így. Karját hátra tette.” „Anna úgy engedelmeskedett neki, mint mikor egy kefét, egy cipőhúzózt kért.” (383.) A gyilkosság felfedezése után, amint vallatják Annát, „egy

pillanatig valami régi, félszeg oszlopszentet idézett az emlékezetükbe, aki égnek tárt karral áll.” (506.) Jancsi klubokba jár, a kétségbeesés és az undor elől ide menekülnek a háború után sokan: „Maga a tánc terem valóságos látványosság volt. Üveglap borította, alulról rózsaszín villanylámpák világították meg, melyeket virágfüzerek fontak körül, úgyhogy valami meleg tündéri jégpályának tetszett.” (411.) Moviszterné műkedvelői körbe jár próbákra, „otthon verseket szavalt, a szalonja közepén kivágott pongyolában hajlongva, erős taglejtésekkel.” (407.) A lakók a katonai felvonulásokat színi látványossággént kísérik figyelemmel a házak ablakaiból. Az évszakok változásával átalakul a tér, az élet *színtere*. Minden esetben bejelenti az elbeszélő, melyik évszakban vagyunk.

Anna önkéntelenül Vizynét utánozza, de vonakodik attól, hogy Vizyné ruháiban tetszelegjen az élvhajász Jancsi előtt. A performansz azért fullad kudarcba, mert Anna képtelen a személyiségcserére, a teljes átváltozásra a játékban. Jancsi ezzel szemben gátlás nélkül lépi át a játék és a valóság között húzódó határokat, személyisége alkalmi szerepekre bomlik, folyton elveszti azonosságát. Minthogy az arc megkülönböztethetlenné válik az álarctól, az olvasó nehezen tudja eldönteni, melyiket is tekintse valódinak. A szereplők színjátékszerű fellépése minden tekintetben többértelmű. Jancsi megérkezése Vizyékhez hatásos belépő, mely a nézők bevonásával újabb játék elindítója. A jelölő láncolatok többértelmű játéka bontakozik ki a narratív előadásban. „A viszontlátási jelenet sokkal elevenebb volt, mint egy színpadon lett volna.” (305.) Jancsi tótágast áll, humoros tárgyait mutogatja, kezdetleges angolsággal fecseg, kétszer köszön, ugyanis nincs tisztában a személytelen üdvözlés, és a hogylét felőli érdeklődés alaktani különbségével, de vélhetőleg Vízzy sem, mert Jancsi köszönésére válaszol, tehát rokon lelkek találkoznak, s így szó szerinti és átvitt értelemben is rokonsági viszonyba kerülnek: csak színlelik nagyvilági műveltségüket, s mindketten magukra erőltetik a jókedvet. Jancsi, a hetrefüles, vagyis zöldfülű unokatestvér zajos

fellépése felkelti Vizyné ifjúkori csínytevéseinek emlékét. (309.)⁵⁷⁶ Egyetlen utalás ez a regényben Vizyné boldogtalan házassága előtti éveire, amikor még nem kerítette hatalmába a szorongás. Jancsi harásny jókedvét is beárnyékolja, hogy hajlamos a tárgyitalan félelemre, s szabados játékaival akar úrrá lenni állandósuló szorongásán. Jancsi „egy mindenkinek ismeretlen kor szabadosságával csak tengett-lengett. Társasági fiú vált belőle. Végigtáncolta a házi bálokat [...] mint alkalmi humorista szerepelt. Arról álmodozott, hogy moziszínész lesz. Máshoz nem volt kedve.” (301.)

Vizyék többféle értelemben is teátrálisnak, színjátékszerűnek érzékelik a maguk életét. Amikor Vizyné sírva fakad saját nyomorúságán, a férje belefeledkezik a látványba, s egy székre ülve nézi, „hogya rakosgatja a vánkosoakat, arcán a nagy-nagy csillogó könnyekkel, mint a moziban Ásta Nielsen.” (73.) Vizyné alkalmi bemutatót tart férjének, Katica járását és hangját utánozva. „Az ura egy pillanatig döbbenően nézte feleségét, aki végigtáncolt a szobán, s dühében játszott, mint valami különös színésznő valami különös színpadon.” (55.) Anna ismeretlen lényre szemlélhető alakot ölt az ünnepi kamarajáték színpadán. Amikor először járul Anna Vizyné színe elé, lornyonját szeméhez emelve vizsgálja a lányt, mintha színházban ülne, majd szemét behunyva hatni engedi magára, amit tapasztalt: „egyszerre érezte, hogy ez az, akit évekig keresett mindhiába. Belső sugallatot hallott, mint élete döntő fordulataikor.” (153.)

A miniszteri tanácsosnak is szüksége van a nyilvánosságra, hogy *színpadon* érzékelhesse hatalmát. Vizyné korábbi életformájának része volt a vendégfogadás, ami elviselhetőbbé tette magányát. A társasági élet némi kárpótlást jelent a megtört asszonynak, akinek a készülődés változatosságot hoz tétlen, egyhangú életébe. Az esemény, amíg zajlik a maga szertartásaival, izgalmaival életet lehel belé, hisz legszívesebben elhunyt gyermekének szellemével társalog. Előfordul, hogy amikor mások vigadnak, Vizyné hirtelen magára

⁵⁷⁶ A „hetrefüles” jelző felbukkan Esterházy *Esti* című művében is.

marad, mert halott lányára gondol. Nyelv váltással védekezik a rátörő fájdalom ellen. Szó szerint idegen nyelvhez folyamodik, hogy elmondhassa, egyszersmind eltávolíthassa magától a naponta elismételt történetet. Hallgatónak idegen német vendéget választ: „Vizyné leült meléje. Nagyon részletesen elmesélte neki – németül – a kislánya halálát. De ezt már annyiszor elmesélte, hogy most csak kopogó, gépies szavait hallotta, még a fájdalom vigasztalását sem érezte.” (496.) A vacsorákat követően a történetek értékelése, az elhangzottak felidézése szintén értelmet kölcsönöz Vizyné céltalanná vált életének. Talán maga is sejti, amit háziorvosa rég belátott: az ember kénytelen valamivel eltölteni a rá kirótt időt.

Narratív előadásban az elbeszélés és az előadás az írott szövegbe helyeződik át. A leírás, a legnyilvánvalóbb írásaktus is magán viseli a műben a véletlen esemény esetlegességének s értelemnélküliségének a nyomát, az olvashatatlanságát, amely a hermeneutikai magyarázat határaival szembesíti az *Édes Anna* befogadóját. A kiszámíthatatlanság, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés, amint azt az előzőekben láthattuk, a regény szövegszerveződésének az egyik meghatározó szabálya. A leírás sem helyettesít megragadható jelöltet a műben, de katakrétikus jelentést létesít, mivel eseményszerű a működése. A leírások szinte kivétel nélkül külső és belső nézőpontok határmezsgyéjén helyezkednek el, ahol találkozik a narrátor, a tanú, illetve a szereplő nézőpontja: „Most látta először Vizynét: egy sápadt, nagyon magas, jéghideg nő meredt eléje, aki – nem tudta, miért – egy ismeretlen madárhoz hasonlított szétborzolt, fényes dísztollakkal.” (169.)

A szereplői és az elbeszélői nézőpont, illetve hang közötti feszültség biztosítja a narratív határátlépés egyik jellegzetes változatát az elbeszélésben. Katica „(a)rcán az átázott rizspor megtúrósodott.” (512.) A régi gazdáit sirató szolgáló részvétnyilvánítása egyszerre megindító és nevetséges. Az olvasó szinte semmit sem vehet azonosnak önmagával a leírásokban ismétlődő részekben. Ezt szem előtt tartva érdemes *egyesíteni*, s *nem egyesésgesíteni* az összetartozó, de hiánytalanul össze nem illeszthető szövegpárokat. A leírások is többértelmű láncolatot

alkotnak, így a jelölés játéka a történetmondás felfüggesztésekor sem szünetel a regényben. Különösen az elhomályosult értelmű, furcsa hangzású, ritkán használatos szavak mesteri elhelyezése fékezi a jelentés gyors azonosítását, (pörnye, himalájakendő, kuláns, lippent, rongyosleves, hetrefüles, hencser). Akad példa a próza zenei hangzására, amely kitágítja a szöveg terét: „csobbant a rocskákban a szennylé, locsant a rongy”. (211.) Ütemhangsúly és időmérték találkozása alakítja e mondat hangzó ritmusát, amelyhez a hangutánzó szavak zeneisége is hozzájárul: „Álmatag babrálással, kéjes andalgással poczogott a szappan lanyha tajtékében.” (207.) „Kicsit lippentett a topázsárga borból s így folytatta.” (261.) A leírásban keletkező metaforikus láncolatoknak akadnak áttetszőbb változatai is a regényben. Ilyennek tekinthető a *gőz* és a *pára* trópusa. Jancsi parfümjének bódító illatfelhőjébe lép be Anna a fürdőszobába. Anna vasal, gőzfelhő veszi körül. (339.) „Gőzöl”, vagyis érzéki vágyat kelt Jancsiban. Egy beteges kinézetű, elesett nő látán heves vágy tör Jancsira a vonaton. „Lassan csöpörgött az eső, mely a levegőt gőzfürdőszerűen elnehezítette.” (357.) Anna szeme „kék volt, de nem csillogó, inkább tejeskék, violáskék, mint a Balaton vize, párás, nyári hajnalon.” (169.) Előfordul, hogy a leírás érzékletesen hangzik, de látványként a modell megragadhatatlan. A főváros kifosztása után „fönn, a barokk cukrászda kirakatában drága porcelánon mindössze egy szíjas pogácsa szomorkodott.” (233.) *Efféle* nehezen azonosítható csemegét, mondhatni madárláttaeledelt őrizget Anna a batyujában. A szíjas pogács azért kerülhet Édes Anna batyujának a tartalmával összefüggésbe, mert abban szintén nehezen azonosítható dolgok vannak, *efféle* eledel a „papírzacskóban összeszenesedett maróni”. A madárlátta jelző itt visszaüt a kiszolgáltatott emberi léthelyzetet tárgyiasító madár és kalitka topológiai láncolatának nyomon követésére a regény szövegében, amely a mű értelmezésének fajsúlyos kérdése, ezért aligha kerülhető meg.

A narratív előadás térnyerése azzal magyarázható, hogy a *színházi alaphelyzet* határozza meg a regény szereplőinek létét. Jelenetek állnak az elbeszélés előterében, a történetmesélés másodlagos szerepet kap.

Kézenfekvő példaként a *tárgyalási jelenet* említhető, amely *előadás-szerű*. Az igazságszolgáltatás legszembetűnőbb *teátrális* megnyilvánulási formái között említhető az esketés, a kihallgatás, a vallomástétel, a megidézettek szembesítése, a vád felolvasása, az ítélet kihirdetése, a bizonyítási eljárások, az események újrajátszása a jelenlévő közönség reakcióitól kísérve.

A *liminalitás* határozza meg az elbeszélte történet idejét is, a háború elvesztése utáni köztes, átmeneti történelmi időszakot, amikor áttekinthetetlenül válnak az alá-fölé rendeltségi viszonyok, mint az időszakos ünnepek alkalmával. A regényben kitüntetett szerepet játszanak az ünnepi alkalmak, a jeles napok, a szertartásos vendéglátások, a társas összefüggések, a bálók, a karneváli multságok, amelyek az én-határok átlépésének, a szerepjátéknak s az alakoskodásnak a színterei a regényben.⁵⁷⁷

Öntükrözés és performativitás

Az elbeszélésben megvalósuló performanszok fikcionalitás és utánzás, valamint képzetes cselekvés és szerepformálás szoros kapcsolatát mutatják, s ez utóbbiakról – merész, de talán nem teljesen önkényes analógiával – elmondható, hogy a *poetológia* kérdései is.⁵⁷⁸ Köztudott,

⁵⁷⁷ A határátlépés kiterjedt elméletének a legfontosabb forrásai közül használhatónak bizonyult a határhelyzetbe került személyiség megközelítése kapcsán Victor TURNER antropológiai munkája, elsősorban a *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolism*, Rice University Studies, 1974, Arnold van GENNEP, *The Rites of Passage*, University of Chicago, 1960 című alapműve, amely a küszöbátlépéssel bekövetkező kétértelműséget, zavarodottságot hangsúlyozza. A társadalmi rend felbomlását követő karneváli határátlépések vonatkozásában Peter STALLYBRASS, Allon WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986 című könyve. A helyváltoztatás, a térbeli átmenetek összefüggésében Paul SMETHURST, *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2000 című munkája.

⁵⁷⁸ Rendszeres áttekintést ad az önértelmező alakzatok fogalmáról DIAN Viktória, *Köztes tükrök: Önértelmező eljárások a századforduló prózájában*, Bp., Gondolat, 2013.

hogy az irodalomról szóló irodalom s általában az önmagára reflektáló mű eszménye erőteljesen foglalkoztatta Kosztolányit. A regény lehetséges magyarázatai mintegy színre kerülnek a „*Miért... ?*” című bírósági jelenetben, amely a kérdést eldöntetlenül hagyja, s így a mindenkori olvasót szólítja a lezárhatatlan értelmezés folytatására.

A *reflexivitas* önmagában nem elégséges alap az öntükrözés tételezéséhez, s könnyen csábít történetietlen szövegátlátatok létrehozására, ezért is vélem kissé nagyvonalúnak Patrícia Waugh modern és posztmodern viszonyáról szőtt elképzelését.⁵⁷⁹ Korántsem vagyok arról meggyőződve, hogy a modern művészetek alakulástörténete az amerikai irodalmár fogalmai szerint igazolható. Ha jól sejtem, a szerző állításával szemben a posztmodernnek nevezett regények éppenséggel cáfolják az autonóm mű fogalmát, s így véleményem szerint a reflexivitas önmagában nem elégséges alap a késő romantikus regény, a kora modern és a posztmodern közötti párhuzam megvonásához.

Hasonlóképpen aggályosnak vélem, ha a szövegközöttséget a *mise en abyme* eljárásai közé soroljuk, s ez utóbbit kiterjesztjük a játék, a humor, a paródia, az irónia és a groteszk formáira. Ismeretes, hogy a *mise en abyme* kifejezést Gide használja elsőként naplójának egyik 1893-as bejegyzésében.⁵⁸⁰ Gide leírása szerint a *mise en abyme* a címerpajzskészítéshez hasonlítható írói eljárás, amely a mű tárgyát a szereplők viszonylataiban is megjeleníti, hasonlóképpen, mint

⁵⁷⁹ Patricia WAUGH, *Practizing Postmodernism Reading Modernism*, London, Hodder & Stoughton, 1992.

⁵⁸⁰ „J’aime assez qu’en une oeuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tes tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau de *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. [...] Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second » en abyme.«” In. André GIDE, *Journal, 1889–1939* Paris, Gallimard, 1948 (coll. de la Pleiade), 41.

ahogy a címerpajzsba mélyesztett kisebb címer készül. A vizuális médiumhoz kötődő *mise en abyme* fogalmától a szakirodalom megszire távolodott.⁵⁸¹ Ugyanakkor Gide sokrétű meghatározása éppen *a performativitás távlatából vált újraolvasásra érdemessé*. Gide szemléletes példája a képíró megörökítő kép, a festett jelenet színterét viszatükröző domború tükör Velázquez *Las Meninas* című festményén az elbeszélés nyelvi közegébe áthelyezve értelmezhető olyan poétikai eljárásként, amely színre viszi az alkotás létrehozásának *performatív* mozzanatát.

Kézenfekvő, hogy a szövegben az elbeszélés történetére vonatkozóan számos reflexív elem fordulhat elő anélkül, hogy öntükröző alakzattá válna. Véleményem szerint *a mise en abyme teatralitásként* is jószerivel csak *figuratív képek* esetében értelmezhető. Mieke Bal, *Reading Rembrandt* című könyvének befogadásközpontú fejtegetéseiben az öntükrözést (self-reflection) *olvasási alakzatnak* tekinti.⁵⁸² Ugyanakkor az *olvasás eseményében létrejövő képződménynek* a körülhatárolására, s megragadására a *tükör* fogalmának használata csakis kiterjedt jelentésben indokolható, mert véleményem szerint a műalkotás aligha jeleníthet meg képi vagy nyelvi alakzat ismétlése révén szerzteágazó, összetett olvasói műveleteket saját *képmásaként*. E megfontolásokat mérlegelve az „öntükröző forma” helyett szerencsésebbnek vélném az „önértelmező alakzat” megnevezést. Öntükrözés és önértelmezés között a különbség nemcsak fokozati, mint ahogy Jerome

⁵⁸¹ Ezt a folyamatot mutaja be Lucien DÄLLENBACH, *La récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

⁵⁸² Mieke BAL, *Reading Rembrandt, Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge UP., 1991. Jelen könyv nyelvközpontú megközelítése találva érezheti magát, amikor a *Reading Rembrandt* újrakiadásának (Amsterdam University Press, 2006) előszavában a szerző élesen elhatárolódik a „nyelvi imperializmus”-tól: „The word reading in the book’s title indicates the emancipation of the image from its subordinate role of illustration, not its appropriation by linguistic imperialism.” Vélhetőleg itt a nehezen értelmezhető „linguistic imperialism” kifejezés a szerző saját célkitűzésének a markáns megkülönböztetését szolgálja. Mike Bal könyvében megkísérelte feltérképezni a vizuális jelentésalkotás módjait, felszabadítva a képet a „nyelv uralma” alól.

Klinkowitz véli, hanem lényegi, tehát elméleti jelentőséggel bír.⁵⁸³ Az öntükrözés különféle eseteit, bármi legyen is az, így a metafikciót, a metalepszist, az önmagába forduló (introverted), az öntudatos (selfconscious), az önnemző (self-begetting) regényt a *mise en abyme* elvét követő olvasásmód képes egységes folyamatba ágyazva megjeleníteni, mivel az alakzat önmagában nem, csakis valamely értelmezés függvényében létezhet. A figura észlelése többszöri olvasást feltételez, a jelentő hasonlóságának felismerése alapján az alakzat összetartozó elemeinek többirányú összekapcsolását, egyre táguló szövegtérben. Olvasásmódként közelítem meg a *mise en abyme* jelenségét.

Véleményem szerint olvasói műveletek elemzéséből kiindulva lehet választ adni az alakzat önreflexiók szerkezetére vonatkozó kérdésre, amelyet Dällenbach és Genette nyomán Mieke Bal narratológiája is az *alaktan* horizontján belül maradva vet fel, amennyiben a megjelenés alapján kísérli meg azonosítani a *mise en abyme* figuráját. Látnivaló, hogy a narratológia alaktani beágyazottsága erőteljesen megmutatkozik a *mise en abyme* szakirodalmában. Többek között a szövegszintek elkülönítésében, az alakzat megjelenési módjainak rendszerezésében, az elsődleges és az erre mintegy ráarakódó másodlagos jelentések összegző olvasatában. Sok tekintetben félrevezető a tükör kínálta értelmezési keret a *mise en abyme* jelenségének megközelítéséhez.⁵⁸⁴

A regény performatív lehetőségeinek mérlegelésekor az öntükrözés mediális vonatkozásait kell szóba hozni, mellyel kapcsolatban számos

⁵⁸³ Jerome KLINKOWITZ, *The Self-Apparent World*, Southern Illinois UP, 1984.

⁵⁸⁴ Talán nem érdektelen felhívni a figyelmet arra, hogy a legutóbbi időben megjelent hazai szakirodalom szinte kivétel nélkül esztétörténeti reflexió nélkül használja az „öntükröző forma” fogalmát: e fesztelenség a „tükrözésemélet” elhalványuló emlékezetéről tanúskodik. A magyarországi humán tudományokban a huszadik század második felében négy évtizeden át hivatalos rangra emelt marxizmus szóhasználatában a tükrözés metafizikai mélységek látszatát kínálta. A múlt századi művészetelméletnek ez a fejezete mára szinte teljesen feledésbe merült. Magának a problémának az érzékelése sem magától értetődő a fiatalabb nemzedék tagjai számára, akikhez a marxista kultúratudomány napjainkban jószerivel angolszász közvetítéssel jut el a posztkolonialista kritika, a feminizmus, a kulturális materializmus, vagy az új-historizmus formájában.

kérdést lehetne felvetni, azonban itt nem lehet cél a művészeti közegek összehasonlításában rejlő felismerések teljes kiaknázása. A különböző médiumok közötti határok átlépése korántsem magától értetődő, sőt az átmenetek megvalósulásának sikere alighanem kérdéses. Joggal lehet kölcsönhatást feltételezni a képzőművészet s az irodalom között a huszadik század első felében. Az értelmező azonban helyesen teszi, ha elsősorban a szó és a kép közötti jelentésátvitel lehetőségének korlátait mérlegeli. Az *Édes Anna* képleírásai értelmezést kívánnak, ám hiba volna lebecsülni a különböző hordozó közegek különbségét. Az anyagszerű feltételek eltéréseinek vizsgálata fontos belátásokkal szolgálhat a *mise en abyme* további kutatásában.

Köztudomású, hogy a *mise en abyme* alakzatával összefüggő kérdéseket tárgyaló szakirodalomban nemcsak a narratológiai indítású francia hagyomány van jelen, de a hermeneutika és a dekonstrukció értelmezői távlata is megkerülhetetlennek számít. A „retorikai olvasás” érdeklődésének előterében a szépirodalom *önmegjelenítésének* a nyelvelméleti vonatkozásai állnak, másfelől az öntükrözés egyéb alakzatai.⁵⁸⁵ Hogyan képes a nyelv önmagára, saját működésmódjára reflektálni szépirodalmi alkotásban? Vajon miként viszonyul egymáshoz a nyelvnek az utaló, illetve az önmagára visszamutató szerepe? Minden elbeszélés önreflexívnek tekinthető, mely az elbeszélés módozatát valamiként az elbeszélés tárgyává teszi? A nyelvi jelölőnek az önmagára vonatkozása egyszersmind elégséges feltétele volna az önreflexivitásnak? A *mise en abyme* jelenségéhez kapcsolható nyelvelméleti kérdések futó érintése is sejteti, mennyire szövevényes kérdés a nyelv önmegjelenítő képességének megragadása történetmondásos művek esetében. Az önmagához már mindig is viszonyuló nyelv eszméje elsősorban a német elméleti hagyomány szemhatárán, közelebbről a nyelvet *energiaként* felfogó Humboldt és az *önmagával*

⁵⁸⁵ E tárgykörrel a költészetre vonatkozóan átfogó magyar nyelvű monográfia is született. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika – önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony-Bp., Kalligram, 2007.

törődő nyelvhez közelítő Heidegger írásainak a segítségével jeleníthető meg, de ebben a műértelmezésben ez már nem lehet célunk.

Az elbeszélés előadása – az előadás elbeszélése

Véleményem szerint az elbeszélés előadása végső soron a művészi önértelmezés új lehetőségeként is megközelíthető. Az elbeszélő hangok tolmácsolása s magának az elbeszélésnek a színrevitele, „az előadás előadása” megnyitja a szöveg terét. A közvetítettség megsokszorozódásával átmeneti képződmények jönnek létre. A reflektált forma a közvetítő közegek közötti határátlépések lezárhatatlan játékára irányítják a figyelmet. Az egymással szembefordított tükrök a végtelenbe vezetik a tekintetet, a mélység látszatát kínálják, s képzetes terekbe helyezik át a szemlélt. A megsokszorozódó látvány, a csalóka visszfény, a káprázat a művészet önértelmezésének visszatérő jelképe Kosztolányi írásművészetében. A szereplői s az elbeszélői megnyilatkozásokat előadássá alakító hangok és nézőpontok a közvetítettség reflektált alakzatait hozzák létre, nem utolsó sorban a közvetítő látószög s a beszédmód változásának következtében. Az olvasó a távlatmozgásokat s hangnemváltásokat reflektált elbeszélésként érzékeli, mivel a narratív forma határainak az átlépésére irányulnak, s a történet „elmondhatatlanságát” sugalmazzák, helyesebben szólva a pusztá elmondás erőtlenségét, s ez által fokozzák a feszültséget, amelyet az *Édes Annában* a gyilkossághoz vezető okok feltárásának elégtelensége vált ki. Az ironia és a részvét együtthangzása, s a gyakori modalitásváltások a szöveg legkisebb egységéig áthatják a regényt. Változik az esztétikai távolság az idéző és az idézett, a megjelenítő és megjelenített hangok között, s a távlatmozgás ugyancsak dinamizálja az elbeszélés ritmusát.

Az elbeszélés és az előadás közötti határok átlépése a művészet önértelmezésének részeként fogható fel Kosztolányi írásművészetében, s tágabb összefüggésrendbe helyezhető. A két háború közötti

magyar és európai regényirodalom egyik központi kérdése volt a nyelv kifejezési lehetőségeinek megújíthatósága. Szegedy-Maszák Mihály beszélt arról, hogy két szélsőséges törekvés érvényesült a kor elbeszélő művészetében: az egyik a nyelv felmagasztalása, míg a másik a nyelv szétrombolása jegyében alakította írásmódját.⁵⁸⁶ A magam részéről a regénynyelv megújításának a lehetőségei között tartanám számon a *narratív előadást*, az elbeszélés előadását, s az előadás elbeszélését.

Néhány alapelv megfogalmazása szükséges az előadás és az elbeszélés közötti határok átlépésével kapcsolatban. Nem létezik történet az elbeszélés előtt. A történet nem lehet azonos önmagával, mert csakis elmondásban létezik. A regény nem ismer változatlan ismétlődést, csakis iterabilitást. A történet az alakító beszédben, s a beszéd „alakításában” jön létre, ezért létezési módjához hozzátartozik a narratív előadás, amely újrajátszható, de mindig másként, megismételni ugyanúgy lehetetlen.

Képes-e az elbeszélés *megjeleníteni* a szereplők látásmódját, beszédét és cselekedeteit? Az éloszóban *elhangzottak elbeszélésének az előadása* felidézheti a szereplő közvetlen jelenlétének képzetét. A jelenvaló lét azonban ekkor is pusztán érzékcsalódás, a közvetítettség ugyanis meghaladhatatlannak látszik, s erre éppen a szereplő *elbeszélésének az előadása* irányítja rá a figyelmet. A *közvetlenség látszatát* megnyilvánító művészi tapasztalat segít tehát hozzá annak belátásához, hogy *a közvetítettség megkerülhetetlen*, s csakis ebben az összefüggésben lehet választ adni a „valódi” adottságok mibenlétének kérdésére. A regény kiaknázza az elbeszélés közvetítettségében rejlő lehetőségeket, s ennek köszönhetően többféle értelmezés számára kínál kapcsolódási felületet.

A *narratív előadás* alkalmazása a művészi önértelmezés kérdéseivel függ össze. Történet nem létezik elbeszélésen kívül, az elbeszélés

⁵⁸⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztalás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben* = „Szintézis nélküli évek”: *Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 13–36.

viszont önmagában nem, csakis egy másik elbeszélés *előadásában* jelenhet meg. Az elbeszélés előadása nem pusztán az elbeszélés új lehetőségeinek a kutatását jelenti, mely az író örök feladatainak körébe tartozik, különösen a modernség korában, de joggal feltételezhető, hogy megjelenése a művészet bölcséleti kérdéseinek tágasabb mezőjében értelmezhető szemléleti változásokkal függ össze.

A jelölés színterei. Esemény – jelentés – performativitás

A bírósági tárgyalás mint színtér az értelmezés hermeneutikai színterévé alakul át a regényben. A gyilkosság ésszel felfoghatatlan, minden magyarázat részlegesnek bizonyul. Az értelmezés végső határáig nem képes eljutni a bíró sem, s ennek egyedül ő van tudatában, tehát éppen az a személy, aki ítéletet hoz az igazságszolgáltatási procedúra szereposztása szerint.

A jel–jelölt–jelentés fogalmi szétválasztásával nem közelíthető meg a jelölés színtere a többretegű szövegben. Nem ragadható meg a regény „tárgya”, amelyet mintegy ábrázol, bemutat, leképez a szöveg. A „*Miért... ?*” kérdését megelőzi az értelmezésre váró *tárgy* részletes bemutatása, melyről az olvasó elvileg többet tud, mint a *tárgyaláson* felvonultatott tanúk, mert megismerkedhet minden egyes nézőponttal, míg a szereplőknek csak a történetben találkozó beállításokról lehet tudomásuk. Maga a *per tárgya*, a gyilkosság minden elemében adottnak látszik, de különféle magyarázatokban létezik, s a távlatok váltakozásának következtében nem képes megszilárdulni a jelentése, még a bíró előtt sem teljesen világos, valójában mi történt, holott elvileg – legalább is a szereplők közül – ő rendelkezik a legnagyobb rálátással az esetre. Az áldozatok tetemének aprólékos leírása, a gyilkosság körülményeire utaló nyomok gondos rögzítése, a tárgyi bizonyítékok részletes számbavétele, az elkövető őrizetbe vétele a tett helyszínén, összességükben áttetszőnek mutatják az esetet, de valójában egyetlen bizonyíték sem rendelkezik megvilágító erővel, mert az értelmezések

szóródásában minden elveszíti határozott körvonalait. A regény felépítésének köszönhetően a valóság tűnékenységének, illékonyságának a jelei korán megjelennek, a címszereplő ugyanis késleltetve, csak a hatodik fejezetben lép színre, miután az érkezésére várók felmagasztalják, mintha nem is valóságos emberi lény jönne közéjük, hanem „tünemény”. A regény olvasásának az allegóriájaként is felfogható ez az azonosítás, mert a szöveg világában még a tulajdonnévhez is megfoghatatlan jelentések társulnak, semmi sem átlátszó, de tűnékenynek bizonyul. A regény visszatérő tapasztalata, hogy az ítéletalkotás biztos alapjának hitt „észleletek” félrevezetnek. *A szereplők jeleket olvasnak, s ez az ismétlődő tevékenység öntükröző alakzatként a regény olvashatóságának allegóriájává válik.* A jelolvasás önkénye határozza meg a szereplők értelmezői műveleteit.

A regény szereplőinek leírására szolgáló nyelv hagyományosan *kognitív* szerepet tölt be, tehát a személyek azonosítására, reprezentálására szolgál, az *Édes Annában* viszont a nyelvi jelölés *performatív eseményként* valósul meg. A leírás nem rendel a személyhez tulajdon értelmet, hanem átváltoztatja a szereplőket, átmenetivé teszi létezési módjukat. Különös, leginkább állatokra emlékeztető lények népesítik be a regényt. Az állati létmódra utaló tropológiai láncolat végigvonul a regényben. Az utcán strázsáló, apró termetű vöröskatona „nem is emberhez, hanem egy embrióhoz hasonlított”. (19.) A budai polgárok alkalmi csoportokba verődve álldogálnak, mint „riadt embernőj.” (21.) „Vizy Kornél óvatosan aludt. Összegömbölyödött, mint a sün, hogy minél kevesebb helyet foglaljon el.” Ficsorék is „úgy éltek föld alatti odujukban, mint a vakondok.” (409.) Ficsorné tudja, mivel lehet ámulatba ejteni Vizynét, ezért így jellemzi Annát: „Annyit eszik az, mint egy madár”. (127.)

Az *írás*, az *elbeszélés* és az *előadás* képezi a *jelölés egymásba nyíló színtereit* a regényben. Az olvasó helyzete, tevékenysége módosul a színtér változásának következtében. A szöveg „színtjén” létesülnek tropológiai láncolatok, s e hálózatosan kibontakozó szerkezetben érzékelhető az ismétlődés, amely felfüggeszti az azonosságot. Az elbeszélés

hangok és látószögek megsokszorozása révén többszörösen közvetített. A narrátor szólaltatja meg az elbeszélőként fellépő szereplők hangját, s amikor a regényalakok jelenetben kerülnek színre, idézve, illetve utánozva mások beszédét, az „előadás” elbeszélt. A narratív előadás térnyerése azzal is magyarázható, hogy a regény szereplői szinte kivétel nélkül színjátékosként is fellépnek, alkalmi előadást rögtönözve. Vizyné Katicát utánozza férje előtt, aki nemcsak az elbeszélt történet hallgatója, de a történet előadásának a nézője is, sőt az alkalmi színjáték résztvevője. A narratív előadás egyaránt megteremti az olvasói, s a nézői pozíciókat, de nem különíti el a kétféle befogadói tevékenységet, sőt, igényli a köztük húzódó határok átlépését.

A *szövegnek* hagyományosan az *írás*, a *betű nyelvi modellje* felel meg, az *elbeszélésnek* pedig a *beszéd*, a *hang modellje*. A narratív előadás nem pusztán kevert formának tekinthető valamiféle kibékítő dialektika jegyében, de a *fenti oppozíciókat érvénytelenítő nyelvi alakzat*. Anna szótlanságának következtében a közvetlen belső magánbeszéd elenyésző szerepet kap a lelki történések megjelenítésében. A hangzó szó és a lelkiállapot lényegi összetartozásának hiedelme nem érvényesül ebben a tekintetben a regény jelrendszerében. Szinte kivételes alkalomnak számít, ha a narrátor a címszereplő szavait szó szerint (tudja) idéz(n)i. A hangzó beszéd, az artikulált hang kifejező erejének csökkenésével párhuzamosan megnövekszik az írásban megnyilvánuló jelölés, a lélektani történéseket megnyilvánító nem verbális elemek közvetítő szerepének jelentősége, így az olvasó figyelme elsősorban a szövegszerű megjelenítésre irányul, a jelölők időbeli mozgására és térbeli kiterjedésére, vagyis a textúra működésére. A gondolat és a hangzó szó régtől fogva tételezett egysége felbomlik a regény világában. Az olvasó nem tud meggyőződni arról, valójában mit ért meg a címszereplő mindabból, ami vele történik, mert nem képes hangot adni gondolatainak.

Az érzékfeletti és az érzéki szétválasztása olyan különbséget feltételez, amely megelőzi, s egyben lehetővé teszi ezt a megkülönböztetést. E kételemű szembeállítás a metafizikai gondolkodás hagyományába

ágyazott, s számos egyéb formában jelenik meg. Ide tartozik a jelölő és a jelölt fogalmi kettőssége. Az esetek döntő részében a szereplők s a narrátor sem tudja bizonyosan, mire utalnak, mi helyett állnak, mivel helyettesíthetők a jelek. A *jelolvasás önkénye* határozza meg a szereplők értelmező tevékenységét, amelyet a narrátor iróniával mutat be. A narrátor komolyan latra vet nyilvánvaló képtelenségeket is. Ellenfelei nem tudják egyértelműen megállapítani a kerettörténetben megjelenő író politikai hovatartozását, ezért köpönyegforgatóként jellemzik, ennek igazolásához pedig elegendő számukra az a fénykép, amelyen együtt látható egy népbiztossal.⁵⁸⁷ Az érzékek bizonyosságába vetett hit vaskos tévedések forrása. Ez a Nietzschevel kapcsolatba hozható gondolat, amint az korábban már szóba került, erőteljesen áthatja a regényt, s ebből arra lehet következtetni a regény jelhasználatának vonatkozásában, hogy megalapozatlan az érzéki és a fogalmi megkülönböztetésének megfelelően jel és jelölt szétválasztása. A jelolvasás önkénye a regényben a *reprezentáló* nyelv szemiológiai modelljének az összeomlását sejteti.

Az *Édes Annában* feltűnően gyakori félrehallások (Gornél-Kornél) az érzékelő képesség korlátozottságára irányítják az olvasó figyelmét. Nem igazolja az *Édes Anna* a régi hiedelmet, mely szerint a láthatóság és a hallhatóság a megértés „természetes” közege. A fonocentrikus írásban megjelenő félreértés itt esendőnek mutatja azt az „elsődlegesnek” vagy „eredendőnek” hitt nyelvi rendszert, amely magába foglalja

⁵⁸⁷ A köpönyegforgató minősítés jóllehet nem szerepel a regény szövegében, de megengedhető az értelmezésben ez a szóválasztás, mivel pontosan megfelel a regényt záró képben felbukkanó író jellemzésének a járókelők szemszögéből: „Hát akkor tulajdonképpen mit akar? Kikkel tart ez? – Egyszerű – döntötte el a vitát Druma. – Mindenkivel és senkivel. Ahogy a szél fúj. Azelőtt a zsidók fizették meg, s az ő pártjukon volt, most meg a keresztények fizetik.” A hamis szószerintiségben lehorgonyzó értelmezés számára az irodalmi mű olvasása nem lehet más, mint szövegének betű szerinti megismétlése, mely műveletnek a filológiai alapja azonban korántsem megingathatatlanul biztos. A szövegek kritikai kiadására éppen azért van szükség, mert szövegváltozatok léteznek, amelyeknek a szerzője esetenként lehet az író, a szerkesztő, a szedő, a nyomdász vagy a kézirat betűhű átírására vállalkozó filológus, s korántsem dönthető el minden esetben, kinek a kezétől származik egy betű.

a lét értelmét jelenlétként meghatározó logocentrikus metafizikát. A jelölt önazonossága megkérdőjeleződik a regényben, mivel a szöveg feltartóztatja az utalást, a jelölt rejtőzködik, s szüntelenül változtatja a helyét. (Anna tünemény, látomás vagy eljövendő ígélet.) Értelmezők végtelen sora keletkezik a jelölés mozgásában, s maguk a „dolgok” a létrejövő, alakot váltó jelek rendszerén belül mutatkoznak hozzáférhetőnek. A hangzó név alapján azonosítja az áldozatot az a rendőr, aki először jelenik meg a gyilkosság helyszínén, s telefonon jelenti felettesének, mintegy élő adásban közvetítve, mit látott és hallott a helyszínen. Elsődleges feladata, a tett helyszínén talált állapot *tárgyilagosa leírása*, a *nyomok rögzítése*, tehát a *jelenlévő múlt archiválása*. Beszámolójából elbeszélések sokasága keletkezik, élő példaként a nyelvileg teremtett világok összemérhetetlenségének.

A személyiség performativitása. Érzékelés – nyelv – gondolkodás

Kosztolányi a mű új személyiségfelfogását hangsúlyozza az *Édes Anna* megjelenése alkalmából. A szerző *tükörszobához* hasonlítja a regény mentális terét. Való igaz, hogy a személyiség önmagával mindig a másik róla alkotott képének a közvetítésével szembesül az *Édes Anna* narratív előadásában. Az ember mindig más tükörképpel találkozik szövevényes emberi kapcsolataiban, s e váltakozó reflexképek segítségével alkotja meg sajátként elfogadható személyiségét. A könyv érvényteleníti a személyiség önállóságának gondolatát. Az én magáról alkotott képzetei nem elszigetelten keletkeznek, hanem a másik ember viszonylatában: „mi nem vagyunk külön-külön, hanem egymásban, a valóság nem megfogható, az emberek igazán csak egymás képzeletében élnek.” (749.) A tükörszobában magára ismerő személyiség azonossága pusztán káprázat: „minden alak száz és száz változatban rémlik.” (749.)

Kosztolányi az igazság tűnékenységének és megosztottságának tapasztalatára alapozza új személyiségfelfogását. Kissé talányos

végkövetkeztetése szerint az *irgalom* mutatkozik egyedüli olyan értéknek, amely fenntartás nélkül vállalható. Vélhetőleg a másik tekintetere utalt személyiség gondolata vezeti el az irgalom elfogadásáig, mert az utóbbi fogalma szerint tételezi a másakra irányuló figyelmet. A személyiség alter és ego mindenkori összjátékában létesül, s ebből következően én és másik többféle értelemben is szükségszerűen egymásra utalt: „nem élünk külön életet, hanem egymásban és egymás által élünk mi emberek. A magunk egyénisége, a mi lényegünk embertársaink lelkében tükröződik. Azt mondom, hogy minden bizonytalan, csak egy bizonyos van és ez az egy: az irgalom.” (750.) Az irgalom tanát hirdető Moviszter a szeretetet hiányolja Anna gazdáinak magatartásából. A jóakarátú orvos távlata mellett azonban létesül a szövegben olyan értelmezői horizont, amely a személyiség egzisztenciális vonatkozásaival együtt teszi lehetővé a szeretet és az irgalom fogalmának megjelenítését, s ebben a dimenzióban Moviszter szavainak az érvényessége viszonylagossá válik.

A *mimikri*, a *helycsere*, a *rejtett azonosulás* – amelyek egyben Ferenczi Sándor korabeli lélektani jegyzeteinek a kulcsfogalmai – megszüntethetetlenül többértelműek a regényben. Minden megszorítással együtt talán nem teljesen alaptalan, ha azt feltételezem, hogy Kosztolányi regényének *személyiségfelfogása* sok szállal kapcsolódik Ferenczi Sándor lélektani fejtegetéseihez, amelyek kötetbe gyűjtve 1932-ben láttak napvilágot.⁵⁸⁸ Néhány témakör, jelesül a spiritizmus lélektani megközelítésének hasonlósága szembetűnő a regény és a napló között. Vizyné spiritiszta körbe jár, hogy megidézze elhunyt gyermeke szellemét, s szigorú „anyai” felügyeletet gyakorol Anna magánélete fölött. Ferenczi szerint a „spiritiszta médiumok, ha egyáltalán produkálnak valamit, képességeiket annak köszönhetik, hogy visszaesnek [...] a gyermeki bölcsességbe és mindent

⁵⁸⁸ FERENCZI Sándor, *Klinikai napló* (1932), s. a. r., jegyz. Judith DUPONT, ford. VÉG Katalin, Bp., Akadémiai, 1996.

tudásba.”⁵⁸⁹ Vizyné, ahogy férje s ismerősei nemegyszer megállapítják róla, „gyerekesen” viselkedik, s ez a személyiség „cseppfolyós” állapotára vezethető vissza, legalábbis Ferenczi szerint, aki ebben látja az okkult képességek és a téveszmék valóságtartalmának egy lehetséges magyarázatát. „Én már eleve hajlottam arra, hogy úgy véljem, az örültek hallucinációi nem képzelgések [...], hanem a környezetből és más emberek pszichéjéből származó valódi észlelések, amelyek számukra éppen pszichológiai túlérzékenységük révén hozzáférhetők [...]. Fontos, hogy itt eszünkbe jussanak bizonyos emberek úgynevezett okkult képességei, valamint a két állapot, a paranoia és a pszichés túlteljesítés közötti közeli rokonság és a könnyű átjárás.”⁵⁹⁰

A rejtett azonosulás indítékai hasonló szemlélettel jelennek meg Ferenczi írásaiban, mint a regényben. Anna észleli, hogy nem értik meg, illetve félreértik. Önkéntelenül elkezdi utánozni Vizynét. Anna azonosulásában megértés utáni vágya testesül meg. Ferenczi szerint a megértés azonosulás: „Understanding is eo ipso identification.”⁵⁹¹ Anna nem érti a környezetét, s őt sem érti a környezete. E két kegyetlenül fájó élmény váltja ki a megértés kényszerét, amely utánzásban ölt testet. A megértés azonosulás, bizonyos értelemben az én feladása, mert a mimikri reakció-elvnek van alárendelve. Helyet kell a másinak biztosítani a saját világban. „Egy rész »magan« kívül kerül. Hasadás. Az üressé vált helyet a támadó foglalja el. Azonosulás.”⁵⁹² A megértés érdekében gyakorolt utánzás és rejtőzködés együtt önfeladást, „cseppfolyósodást” eredményez, amely traumatikus élmény. A trauma valódi oka azonban az ért(het)etlenség, a saját tapasztalat érthetetlensége vagy a környezet értetlensége; mindkettő kiváltja a megértés kényszerét. Anna utánozza Vizynét, Vizyné utánozza Annát. Vizyné nemcsak azért utánozza Annát, hogy a társaság előtt megalázza, kifigurázva megsemmisítse, mivel ezzel a nyilvános

⁵⁸⁹ *Uo.*, 100–101.

⁵⁹⁰ *Uo.*, 81.

⁵⁹¹ *Uo.*, 189.

⁵⁹² *Uo.*, 213.

helycserével kiszolgáltatja önmagát is. Víz egy egészen megrémül látva felesége átváltozását. Vízyné viselkedése zavarba ejtően többértelmű. Ferenczi felfogását követve *Vízyné magatartása anyainak* tekinthető. Vízyné jószágos anyai hozzáállással helyet cserél a kiszolgáltatott Annával, hogy ezzel önmagát is kiszolgáltassa. A helycsere az elfojtás mintáját követi: „Ahelyett, hogy magamat érvényesíteném, a külvilág (egy idegen akarat) érvényesül az én káromra, rám erőlteti magát, és elfojtja az Ént. (Ez az »elfojtás« őseredeti formája?)”⁵⁹³ A regény megszüntethetetlenül többértelmű a pszichoanalízis távlatából is, mely könnyen csábít önkényes magyarázatokra; ezt a lehetőséget jeleníti meg a túlbuzgó, felvilágosult ügyvéd, akinek a fellépését ironikus megjegyzésekkel kíséri a narrátor a tárgyalási jelenetben. Ugyanakkor Moviszter magyarázata is esendőnek látszik Ferenczi lélektana felől. Amint láthattuk, a mimikri folyamatában az utánzás felfogható a *szeretet* megnyilvánulásaként, amelyet Moviszter a tárgyaláson annyira hiányol Anna gazdáinak magatartásából.

A regény utolsó előtti fejezetének címében a kérdőszó és az írásjel közötti három pont hiányt jelez. Az olvasóra hárul a feladat, hogy ezt megszüntesse, s helyreállítsa a jelentés folytonosságát. Hiba volna Moviszter szavaival lezárni az értelmezés terét. Az emberséges orvos megkísérli egyetlen mondatba sűrítve megragadni a kettős gyilkosságot elkövető személyiség alapkérdését. Az olvasás voltaképpen tétje abban fogalmazódik meg, hogy lehetséges-e efféle értelmezői műveletet végrehajtani. Kézenfekvő, de nem kielégítő megoldás, ha az olvasó pusztán a történet szintjén értelmezi a kérdést. E szerint a teljes mondat így hangzik: „Miért követte el Anna a kettős gyilkosságot?” A narratív előadás viszont nem tünteti ki a történetet, a regény poétikai felépítése, szövegalkotása pedig a jelentésteremtő nyelv eszményét valósítja meg, amely egyik záloga a mű megszüntethetetlen többértelműségének. Látni való, hogy *a szöveg több nyelven íródott*, s így többféleképpen olvasható. Latin nyelvű katolikus temetési szertartásszöveg

⁵⁹³ *Uo.*, 126.

nyitja a regényt. Az ítéletet hozó záró fejezet újra megszólaltatja idézetként a latin nyelvet az előírt formákat követő tárgyalási jelenetben. Égi és földi dimenziók találkozása, nyelvi világok ütközése zajlik a keretet alkotó fejezetekben. A földi igazságszolgáltatás nincs összhangban az egyházi szertartás szövegének végső kicsengésével, amelynek lényege a *szerepre alapozott irgalom*: „Non intres in iudicium cum famula tua Domine.” „Ne bocsájtkozzál ítéletre szolgálóddal, Uram.” A földi igazságszolgáltatás lényege a jogra alapozott ítélkezés, amely a megértés határaival szembesíti a regény szereplőit, kivétel nélkül. Anna ekkor már korántsem társtalan, mások is megtapasztalják a nyelvínséget, amikor hasztalan keresik a helyes szót, amely megvilágosodást hozhatna a történetbe.

Érzékelés és nyelv szövevényes összefüggései tárulnak fel a regényben, felerősítve a szöveg többértelműségét. Jól ismert, hogy észlelés és gondolkodás viszonya messzire vezető kérdése az európai bölcsletnek. A romantikus nyelvfilozófiai hagyománytól Heideggerig az a vélemény vált meghatározóvá, hogy *értelmező nyelv nélkül az öt érzék elveszti iránytűjét*, s nem képes összehangolt szenzuális tapasztalatot közvetíteni az ember számára. Az észlelés nem előzi meg a reflexiót: gondolkodva látunk és hallunk – ahogy a német bölcselő mondja. Annát erőteljes érzéki benyomások érik, de szinte néma, nem áll rendelkezésére olyan nyelv, amelynek a közbejöttével értelmezni tudná érzéki tapasztalatait. Hogyan használja Anna a nyelvet? Meddig terjed nyelv által kijelölt világának határa? Egyetlen alkalommal ered meg a nyelve, amikor Jancsi közeledését észreveszi. A *Vad éjszaka* című rövid fejezetben Anna többet beszél, mint a regény összes többi lapján. Helyesebben szólva itt beszél, tehát nemcsak megszólított, akihez kérdést intéztek, vagy kérdőre vonták, hanem kezdeményezőként is fellép, évődik, próbál szellemes lenni, anyásan leckézteti Jancsit. Másnap azon csodálkozik, hogy szóba áll vele az úrfi, sőt, megcsókolja, mert „természetesnek tartotta volna, ha [...] az éjszakai találkozás után meg sem ismeri többé, és sohasem beszél a történetekről. Ez sokkal jobban meglepte, mint az, hogy éjjel kijött hozzá.” (381.)

Anna egyre felszabadultabbnak látszik, de önfelelt pillanataiban sem képes kimondani a „te” szócskát. Mintha magától értetődő volna számára, hogy áthidalhatatlan a távolság, amely őt az úrfítól elválasztja. Anna elbeszél tudata alapján azonban az olvasó nem bizonyosodhat meg arról, hogyan érez és gondolkodik a címszereplő. Anna ugyanis jobbára hallgat, motyog, artikulálatlan hangokat ad ki magából, vagy érthetetlenül suttog. Első látogatásakor egyetlen szót rebeg el hangtalanul: „van”. Ezen azt érti, hogy van kedve beállni, dolgozni. Ez a nyelvhasználat felforgató hatású. Mindenki félreérti. Vizyné vérig van sértve, Ficsor dühöng. Anna voltaképpen a létigét is kényszer hatására préseli ki magából. Ha Annához szólnak, nem néz a beszélő szemébe, leszegi a fejét, s csak hangok jutnak el hozzá. Nyelvínségben szenved, s nem képes értelmezni érzéki benyomásait. Anna szótlansága, dadogása, töredékes nyelve még azt a kérdést is felveti, hogy beszámítható-e. A bíró tolmácsolja Anna érzéseit a tárgyaláson. Ezzel mintegy azt sugalmazza, hogy lehetséges a másik megértése, ugyanakkor kijelenti, hogy „az emberek nem ismerhetik meg egymást”. Viszonylagossá teszi mindkét feltevés érvényességét *szó és tett* feszültsége, mely áthatja a mű egészét. Az elnök lefordítja értelmes nyelvre Anna kaotikus érzelmeit. (Hasonló műveletet hajt végre tehát, mint a regény olvasója.) Közvetítő tevékenysége alapján megfogalmazható a sejtés, mely szerint a másik segítségével lehetséges önmagunk megértése. A különböző nyelvi világok közötti *fordításra* vállalkozó bíró azonban tehetetlenül vallja be magának, hogy nem érti, miért követte el Anna a kettős gyilkosságot. A bíró kimondja a végső szót, ítéletet hoz, a regény szereplői is folyton ítékeznek, de valójában nem értik a másik embert, aki reménytelenül idegen marad számukra. Annyi látszik bizonyosnak, hogy a lelki élet mélységének jele a megfontolt, kevés beszéd, a felszínes gondolkodás ismertető jege pedig a mértéktelen szószátyárság. Moviszter sem tudja eldönteni, vajon Katica másként cselekedett volna-e, ha Vizedék nem bocsátják el. Mindössze egyetlen szóval fejezi ki teljes tanácstalanságát: „Ha ő itt marad, akkor

bizonyára nem történik meg ez. Nem gondolja, doktor úr? – Lehet – szólt Moviszter, mélyen eltűnődve –, lehet.” (513.)

Anna lényének hangoltságát az „együgyű csodálkozás” határozza meg, amely az értelmező képesség korlátozottságát jelenti, s nem a reflexió teljes hiányát. Jellemző, hogy Anna utoljára egy kávéház *ablakán* át pillantja meg Jancsit „valami hosszú rúddal a kezében, egy zöld asztalra hajolva”. (439.) Anna idegen képet őriz meg Jancsiról: *nem tudja értelmezni a látványt*, mert nem ismeri a biliárdjátékot. A regény visszatérő alaphelyzetében Anna nincs tudatában annak, mit lát, mit hall és mit érzékel. Első mozilátogatása sokkhatásként éri Annát. Stefi magyarázza a képeket Annának: „Ő erre nem tudott mit felelni, mert azt sem értette, hogy mi az a zsánereim, aztán zavarta a sok kép, a körülötte ülő közönség. Megköszönte Stefinek, de többet nem ment el. Nem ért rá.” (441.) A regény *narratív előadása* azonban ezen a ponton is megsokszorozza az értékelés távlatát. A „együgyű csodálkozás” nemcsak Annát, de a regény többi szereplőjét is jellemzi. Úgy látszik nem képesek Moviszter irgalomról szóló eszmefuttatásának a felemelő erkölcsi távlatát érzékelni, ezért árnyalatlanul, a konkrét példába kapaszkodva utasítják el. „Hallottad? Hogy piskótát adjak a cselédemnek. Piskótát. – Bolond. Bolond.” (277.)

Nietzsche elbeszéléseiből jól ismert a „nemes lelkű ember” alakja, aki nem tiszteli a másikat, önzésből hirdeti a szeretetet, ezért tapintatlan azzal, akivel jót akar tenni. Amikor a piskótáról és az irgalomról folytat heves vitát Vizek társasága, Moviszter viselkedik egyedül valóban nemes lelkűen, mert az élet eleveenségében ragadja meg a szeretet lényegét, ezért ismeri fel, hogy az elvétett jó szándék képes megsemmisíteni a másik ember méltóságát. A józan mértéktartás és a földhözragadt gondolkodás különbsége mutatkozik meg abban, ahogy Moviszter szavai Vizekhez megérkeznek. Vize és felesége azonban nemcsak önzésből utasítja el Moviszter *irgalomról* szóló tanítását, de félelemből is, kénytelenek védekezni a nemes lelkű orvos gondolkodásmódjával szemben, mivel az *elfogadás*, a *befogadás*, az *örökbe fogadás* lányuk elvesztése miatt kísértést jelent számukra. A doktor

a személyiség méltóságának tiszteletére figyelmeztet, nagy körültekintéssel, tapintattal, finom arányérzékkel, de ez a szelíd tanítás is képes felborítani Víznyék egyensúlyát, ezért védekeznek ellene az orvos megbélyegzésével, ítélőképességének kétségbe vonásával.

Hallgatás és megértés rejtelmes összefüggése erőteljesen foglalkoztatta Kosztolányit.⁵⁹⁴ Itt csak a *Pacsirtára* utalnék. Vajkay elrejtí, álcázza valódi érzelmeit, amikor színleg vesz részt egy beszélgetésben. El akarja hallgattatni belül kísértő gondolatait, önmaga előtt keres menedéket, amikor megismétli felesége Ijas Miklóshoz intézett szavait „– Pihenni – szólt apa, ki gépiesen ismételte az utolsó szót, melyet hallott, mint rendesen, mikor idegeskedett, és hangjával akarta elnémítani gondolatait.” (273.) Az éjszakai leszámolási jelenetben pedig ez hangzik el:

„Mindig rosszabb és rosszabb lesz.

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egész csendesen mondta. – Azért, mert csúnya.

Elhangzott, először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.” (413.)

Beszéd, hallgatás és megértés viszonya többféle távlatból értelmezhető az *Édes Annában*. Az őszinte szó, amint kíméletlenül kimondják, elvétí a helyes mértéket, sértí az emberi méltóságot, ezért veszít érvényességéből. Az elhangzott szavak nyomán támadt csönd nem a megértés közösségére utal, hanem a kétségbeejtő felismerésre, hogy az ittlét feloldhatatlan tragikumának megnevezése ilyen egyszerűen megtörténhet, hogy a kendőzetlen igazság, amint hangot kap, ennyire *aránytalan* és megalázó. Az igazságszolgáltatás szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt hangsúlyosan jelen van Kosztolányi regényeiben.

⁵⁹⁴ Vö. DOBOS István, *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól: Metafiktív olvasás és intertextualitás = Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2000, 113–138.

A kerettörténetet nem számítva az *Édes Anna* utolsó, „*Miért...?*” című fejezete bírósági tárgyalást jelenít meg, amelynek szó szerint és átvitt értelemben igazságszolgáltatás a feladata. A *Pacsirta* tizedik fejezete „(melyben elkövetkezik az évek óta készülő, nagy leszámolás, és hőseink az élettől megkapják azt a vigasztalást és igazságszolgáltatást, melyre mindnyájan jogosan számot tarthatunk)” szintén igazságszolgáltatásra hivatott.

A megértés és kimondhatóság határaival is szembesít a regény. Moviszter a szeretet hiányáról beszél, de a hallgatóság nem érti a gyilkosság magyarázataként előadott szavait. Az irgalomról szóló okfejtése is *süket* fülekre talál. Anna némaságra van ítélve. Nincsenek szavai a megalázó helyzetek értelmezésére, a feltámadó boldogságra pedig nem lehetnek. Amikor először felszabadultan beszélni kezd, Jancsival évődve, az úrfi közönségesnek találja, nyers tréfálgatása megzavarja vágyát, ezért arra kéri, hogy maradjon csendben, ne szólaljon meg. Jancsi viszolyogva kerüli Anna száját az első éjszaka. Később, amikor Jancsi faggatni kezdi a szerelmi életéről Annát, a lány szótlanná válik, magába zárul, mert a kikérdezés, a vallatás újra függő helyzetbe hozza. Jancsi a maga örömét hajszoja, s amikor felfedezi, hogy bizonyos szavak kimondása érzéki hatással van rá, beszéltetni kezdi, helyesebben szólva, szavak gépies ismétlésére akarja rávenni Annát, akit tárgyként kezel.

A regény egészében, s különösen a tárgyalási jelenetben *nyelvek küzdelme* bontakozik ki, amelyben arra megy ki a játék, kinek a beszédművelete rendelkezik nagyobb meggyőző erővel. A küzdő felek saját nyelvüket idegen nyelvekkel erősítik meg, hogy minél nagyobb terület fölé terjesszék ki nyelvük hatalmát. Az ügyvéd védőbeszéde a pszichoanalízis nyelvét szólaltatja meg, elhangzanak a tárgyaláson latin teológiai citátumok, klasszikus bölcséleti tételek, szállóigék. A kevesek által birtokolt holt nyelv megidézése arra hivatott, hogy erőt adjon az *élő nyelvnek*. Anna mormog, suttog, motyog, dadog. Szavait tolmácsolni kell, s nemcsak a tárgyaláson. Az „idegen” számára a saját „élő” nyelvében jelenik meg, s nem az „idegen” szóban, a holt latinban.

Lehet más példákat is említeni: „– Mit mond? – Bocsánatot kér. – tolmácsolta szavait Vizyné –, nem jöhet ajtót nyitni. Bokszos a keze. – Mi az, bokszos? – érdeklődött Druma. – A pesti cselédek boksznak hívják a fénymázt. – Bokszos – ismételte Druma. – No lám, ezt se tudtam.” (275.) Stefi a moziban helytelenül használja az idegen szót, nem egyeztet: „Látja ez az én zsánereim.” (441.) Vízgyőzködi Ficsort, ezért folyamodik tekintélyt parancsoló latin kifejezéshez: „A törvény világosan meghatározza a gazda és a cseléd közti jogviszonyt. Ezt föltétlenül respektálni tartozik. – Igen – szólt Ficsor áhítatosan a latin szó hallatára.” (121.) Anna szótlansága, dadogása, töredékes nyelve jóval nagyobb hatást gyakorol környezetére, s ennyiben *sikeresebb nyelvi cselekvés*, mint az üres beszéd. A szöveg folyamatosan reflektál arra, hogy a beszélők nyelvhasználatuk különbözősége alapján alkotják meg saját világukat. A regény szólamainak gondos megalkotása azt sejteti, hogy az elbeszélő értékrendje szerint a hiteles nyelvi kifejezés érdekében kifejtett erőfeszítés, a megfelelő szó keresése a mély egzisztencia ismérve. A fecsegés érvénytelen beszédműveletnek bizonyul. Az élő beszédhelyzetnek megfelelő nyelvi magatartás az ítélőképesség mértéke a regény világában. A rosszhiszemű nyelvi fellépések nemegyszer a nyelvhasználat paródiájává torzulnak, megmutatván, hogyan érvényesül a nyelv hatalma a beszélők fölött.

Talán a jelen értelmezés nem véti el a helyes arányt, ha azt állítja, hogy Nietzsche szelleme erőteljesen áthatja a regény személyiségfelfogását. Nietzsche szerint a hétköznapi ember legfőbb vágya, hogy *színpadi hős* legyen. Mintha a regény igazolná a német bölcselő felismerésének különös érvényességét. A szereplők látszatok szerint élnek, s következetesen alakítják szerepeiket, olyan sikerrel, hogy eljutnak egészen addig, hogy nem tudják többé megkülönböztetni önmagukat. A látszat-én megalkotása és következetes alakítása megvédi a szereplőt önmaga rettenetes titkától, amelybe nem akar jobban belebonyolódni, mert nincsenek rá szavai. Ennyiben *Édes Anna* szótlansága nem ismeretlen a fesztelen társalkodók számára sem, mert belső világuknak vannak olyan tartományai, amelyek hozzáférhetetlenek

bizonyulnak. Másfelől a személyiség tükörijátéka abban is megnyilvánul, hogy a szereplők kívül keresik a magyarázatot életproblémáikra, s így egyre jobban eltávolodnak belső világuktól, amely ismeretlen veszélyeket hordoz magában. A külvilág felé a történelem áldozatainak mutatkoznak, mintha e szerep eljátszásával védekeznének a kimondhatatlanul személyes fenyegető valójától. Nietzsche világít rá, miért nem akar jobban belegabalyodni az ember abba a szövevénybe, amely közvetít önmaga és a másik között, s amelybe maga is beágyazódik. Ebben a hálózatban helyezkedik el akkor is, amikor próbálja megérteni önmagát, de „mindig csak azt tudatosítja magában, ami éppen a nem individuális benne.”⁵⁹⁵

Kosztolányi joggal hasonlítja tükörijátékhoz a regény új személyiségfelfogását. Én és másik kapcsolatainak hálójában helyezi el szereplőit, akik önmagukról is közvetítő rendszerek működése által szerezhetnek tudomást. Nietzsche tagadta, hogy a tudat tükrözőeszköz szerepet játszik az én megismerésében. Az emberi szövevényt közvetítő rendszernek tekintette. Kosztolányi regénye Nietzsche szellemében nevezhető tükörszobának. A német filozófus szerint a tudat nem képes tükröt tartani a belső világnak, mert annak nem megfigyelő szerve, hanem elválaszthatatlan alkotóeleme. „Az egész élet lehetséges volna anélkül, hogy mintegy tükörben látná önmagát: mint ahogy valóban ennek a mi egész itteni életünknek a túlnyomó része még most is e tükröződés nélkül játszódik le.”⁵⁹⁶

Fiktív igazságok. A létezés performatív erejének megfékezése

Átmeneti világban, tébolyult történelmi időben játszódik az *Édes Anna* cselekménye. A dolgok nem azonosak önmagukkal, ezt naponta

⁵⁹⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, Studien Ausgabe I–XV, szerk. Giorgio COLLI,azzino MONTINARI, München, 1980, III, 592.

⁵⁹⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1997, 268.

megtapasztalják a benne élők. A történelem színpada folyton átrendeződik, s aki ebben a körforgásban elszenvedi a változásokat, úrrá akar lenni az érzékletek sokféleségén. A szüntelen változásban lévő lét megismerése érdekében tételezi adottságként a levést (Werden), s igyekszik előítéletekkel, képleteket követő magyarázatokkal egyszerűsíteni, rendezni az alakuló világot. A megismerés, a hit, a logika és az ész segítségével akar úrrá lenni a létező *a gondolkodás performatív erején*, amely szétveti a rendelkezésre álló kereteket. A fiktív igazságok a kiszámíthatatlanság önkényének kitett személyiség számára valamiféle szabályt, rendet nyújtanak, amellyel védekezhetsz a teljes viszonylagosság kísértésével szemben, hogy ne tudjon mást gondolni, mint ami megszilárdítja „Én-be” vetett hitének alapjait.⁵⁹⁷

Meglehet, hogy a krisztinai polgár gondolkodása nem is annyira egysíkú, rosszhiszemű és önkényes, inkább csak *megfontoltan takarékos*. A történetet keretező fejezetek alapján a budai polgár korlátoltságáról szokás értekezni, s fel sem merül, hogy a túlzás, a mértékvesztés egyfelől mimikriként fogható fel, amely a gondolatok elrejtésével téveszti meg a másikat, akinek az ítéletétől joggal tarthat, másfelől önironikus gesztusként is felfogható. A nyilvánvaló túlzás, az értelmező ráfogás és egyszerűsítés, éppen a belső függetlenségének megőrzésére törekvő polgár védekezésének egyik formája a személytelen történelem örvénylő erejével szemben, amely minden kívülállót mélybe akar rántani, s maga alá akar gyűrni.

Nietzsche írja, hogy a dolgok valóságos adottságainak számbavétele kártékony az élet feltételeire, mert ellentétes velük, ezért a „lát-szatra van szükség az életben maradáshoz.”⁵⁹⁸ Víznyél évek óta lát-szatházasságban élnek. A regény valamennyi szereplője ad a látszatra. Moviszter kifelé segítőkész orvos, aki nemcsak a testi sebeket gyógyítja, de a lelkieket is. Valójában nem hisz abban, hogy a lelki bajokon lehet

⁵⁹⁷ Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 235.

⁵⁹⁸ *Uo.*, 255.

segíteni. Tagadhatatlanul vannak fokozatok a gondolkodói magatartás tudatosságát illetően a regény szereplői között, abban viszont megegyeznek, hogy *csakis fiktív igazságok szerint képesek értelmezni a környező világot, s a másik embert*. Azonosságot tételeznek ott, ahol a különbség megszüntethetetlen, észszerűnek mondják azt, ami kiszámíthatatlan, felismerésnek tekintik az előítéletet, s gondolkodásnak a nyelvi kényszert. E szabály alól a bíró sem kivétel, legfeljebb annyiban, hogy ő tudatában van az ítélet végső megalapozhatatlanságának, s ez által emelkedik a többi szereplő fölé. Jól sejti, hogy a tanúk, a vád és a védelem képviselői milyen személyes érdekeltég igényei szerint alkotják meg a valóság látszatát, s kétségbeesetten vallja be magának, hogy tisztán látni nem lehet, mégis meghozza az ítéletet. Az esetet jogi értelemben lezárja, a történetet viszont csak berekeszti, anélkül, hogy a regény nyugópontot találna.

A szereplők ragaszkodnak fiktív igazságaikhoz, amelyeket érzéki bizonyosságokkal támasztanak alá. A regény azt sugalmazza Nietzsche szellemében, hogy a látszat hatalma tartja fogva a szereplőket, mert természetesen nem állnak az ő rendelkezésükre sem olyan eszközök, amelyekkel „egy igaz világot megkülönböztethetnénk egy látszólagostól.”⁵⁹⁹ Nietzsche szerint nincs semmi, ami azonos volna önmagával, mert a valóságban csak *szakadatlan változás* létezik. A regényben zajló történelmi események igazolják ennek a tételnek az érvényességét. A szereplők alakoskodása, mimikrije, politikai köpönyegforgatása is felfüggeszti a személyiség azonosságát. Az arcváltás nyelvcserét is maga után von. Amikor Ficsor nyeregben érzi magát a vörös uralom idején, mindenkit elvtársnak szólít, s ezt a köszöntést Vizy kényszerűen viszonzozza. A proletárdiktatúra bukása után a házmester méltóságos uramnak nevezi Vizyt, aki a behódolást vonakodva, késleltetve fogadja el, hogy élvezettel nézhesse Ficsor vergődését, akit büntetésből, a megtorlás vágyától hajtva továbbra is elvtársnak szólít. Ficsor és Vizy történelmi udvariaskodása felfogható *nyelvek küzdelmeként*.

⁵⁹⁹ *Uo.*, 255.

Ficsor elvtársként nem javíthatná meg önként Vizedék elromlott cseggjét, viszont házmasterként minden további nélkül szívességet tehet a méltóságos úrnak.

A történelem önkényében, kiszámíthatatlan játékában, s a felbomlott társadalom életében is megjelenik a *szörnyűség* (das Ungeheuer), az a nietzsche-i értelemben vett titokzatos erő, amelyen nem lehet felülemelkedni, mert mindent magával ránt. Nincs olyan biztonságos tér, sem az otthon, sem a baráti kör, ahonnét e roppant örvényléstől távolságot lehetne tartani.

Vizedné nehezebben bocsát meg, mint a férje, aki nem tud olyan kérlelhetetlen lenni, mint a felesége. Vizedné Ficsorral szemben kíméletlenül elutasító, sőt legszívesebben börtönbe csuktná. Kosztolányi regénye az *igazságosság* hiányát mutatja meg a felbomlott társadalom életében, azt, hogy mennyire foglya mindenki az önérvényesítés érdekének. A dolgok reménytelenül többértelműek. Távol van az értelem, a jelentés és az igazság ettől a világtól. A főváros utcái, terei „átokfölddé” válnak, ahol mindennaposak az abszurd jelenetek. Vizedné képtelen felülemelkedni elszenvedett sérelmein, mert nincsenek céljai, ezért nem képes távlatot adni hátralévő életének, amelyből erőt meríthetne. Látásmódja beszűkül, nem csoda hát, hogy éppen a tökéletes cseléd birtoklásában talál vigaszt.

Az illúziók szertefoszlának, az érzékszalódások lelepleződnek, de ebből nem születik új igazság a regényben, legfeljebb a szereplők bizonytalansága fokozódik, amelynek következtében mozgósítják mentális védekezési eszközeiket. Az adottságként tételezett világ megismerésére irányuló kísérleteik voltaképpen azt a célt szolgálják, hogy ne kelljen szembesülni a szüntelenül keletkező és elmúló létezés (Werden) kiszámíthatatlan természetével. A jelen értelmezés távlatából a *performativitás* erejéről beszél Nietzsche, amikor azt, mondhatni a létezés megkerülhetetlen adottságaként tételezi: „Nem létezik tényálladék, minden folyékony, képlékeny, megragadhatatlan, visszahúzódo;

a legtartósabbak még mindig saját nézeteink.”⁶⁰⁰ A regény szereplői azt tekintik adottságnak, amit észlelnek. A megismerés számukra érzelmi bizonyosságot jelent. Saját megszokásaikhoz igazodó értelemmel ruházzák fel a dolgokat. Korábbi értelmezéseik üres jelekké válva hagyományozódnak tovább újabb magyarázataikban. Az előítélet jelölőláncolatokat alkotva vesz részt a regény jelentésalkotásában. „Tények nincsenek, csak interpretációk” – írja Nietzsche –, az értelmezések különbözőek, s mindegyiknek megvan a maga perspektívája, ezért megszámlálhatatlanul sok értelem van világmagyarázataink mögött.⁶⁰¹ Különösen érvényes ez a belátás az *Édes Anna* tükörszínjátékra emlékeztető világában.

A szereplők mennyiben vannak tudatában megismerő képességük korlátozottságának? Moviszter talán azzal emelkedik a többi szereplő fölé, hogy elfogadja a sorsát, s ez által hozzá is tesz valamit, alakítja, nemcsak elszenvedti azt. Az orvos naponta látja az ember esendőségét. Kénytelen tudomásul venni, hogy lényegében nem tud segíteni a másik emberen, legfeljebb az elrontott élet testi tüneteit képes orvosolni. Talán a bíró mellett ő az, aki a legtöbbet sejtí az emberi helyzetről, a „*conditio humana*”-ról, ezért képes reflektálni arra, ha a megértés határaiba ütközik. Vizedék társaságában egyedül ő képes észlelni, számon tartani, s mérlegelni a vélemények ütközésében megjelenő nézőpontok különbségét. A társasági élet gyógyító ereje Nietzsche szellemében abból fakad, hogy a résztvevők mások kárára szereznek örömet maguknak.

A regény szereplőire jótekonv hatással vannak a beszélgetések, felvillanyozódnak tőle, mert az önmegezősítés vágya hajtja őket. A harc szelleme korántsem idegen a békésnek látszó családi összejevetelektől. E szócsatáknak leggyakrabban Moviszter a vesztese, aki cseppet sem élvezi, ha másoknak fájdalmat okoz, ellenben barátai erőt merítenek a gonoszkodásból. „Egy társasági beszélgetés során minden kérdés

⁶⁰⁰ *Uo.*, 265.

⁶⁰¹ *Uo.*, 218.

és minden válasz háromnegyed része azért hangzik el, hogy a beszélgetőtársnak egy kis fájdalmat okozunk; ezért hajhásszák oly sokan a társaságot: erőérzetet merítenek belőle.”⁶⁰² Moviszter sem mondható fenntartás nélkül figyelmes, segítőkész beszélgetőtársnak, mert kissé felülről néz a másik félre. Egykedvűen fogalmazza meg alapelveit, mert távolról sem reméli, hogy képes volna bárkinek a gondolkodását megváltoztatni. Nem hisz abban, hogy különböző meggyőződésű emberek kölcsönös megértésre juthatnak egymással. Rezenéstelen arccal veszi tudomásul, hogy szavai nem jutnak el beszélgetőpartnereihez.

A létezés performatív erejének megfékezésére szolgál a morális ítélet formájában kifejezésre jutó büntetés, mely kezdetektől fogva számos változatban felbukkan a regényben. Az elbeszélő azonban nem sújtja erkölcsi megvetéssel Annát, aki gyilkolt, s ebben talán az a meggyőződés fejeződik ki közvetve, melyet a német bölcselő így fogalmazott meg: „a morális megvetés nagyobb méltánytalanság és kártétel, mint bármilyen büntetés.”⁶⁰³ Annát folyamatosan megalázzák, megbüntetik. A büntetésnek nincs semmiféle megtisztító ereje a regény világában. Ez vonatkozik a bírósági ítéletre is, az Annára kirótt börtönbüntetésre. A regény nyitányában felhangzó latin szertartásszöveg viszonylatában elmondható, hogy a büntetést nem követi megkönynyebbülés, föllélegzés, a vezeklő nem nyeri vissza méltóságát, s nem fogadja vissza a közösség, inkább bűnősként megbélyegezve kutasítja. A morális ítéletben kifejezésre jutó büntetésben a megtorlás szelleme nyilatkozik meg, amely a bosszú ösztönének egyik formája.

A keresztény irgalomról szóló tanítás hiedelme reflektálatlanul öröklődött tovább a regény értelmezésének története során. Mit jelent valójában a keresztény irgalom tana a regény világában, amelyet az értekezők kifejtetlenül Moviszter erkölcsi meggyőződésével azonosítanak? A regényt latin nyelvű imádság vezet be, amely a meghalt

⁶⁰² Friedrich NIETZSCHE, *Emberi, nagyon is emberi: Könyv szabad szellemek számára*, ford. HORVÁTH Géza, Bp., Osiris, 2008, 47.

⁶⁰³ *Uo.*, 316.

lelki üdvösségeért szól a katolikus temetési szertartásokon. Az első kiadásban a halottért való imádság csak latinul jelent meg. A regény mai értelmezőjének számolnia kell azzal, hogy Kosztolányi korában nem hangzott idegenül ez a szöveg, mert abban az időben a latin nyelvű egyházi szertartások jóval gyakoribbak voltak, mint napjainkban. A szertartáskönyv fő textusai a hitoktatás s a középiskolában kötelező latin nyelv tanítása révén a könyv nélkül ismert szövegek törzsanyagát képezték. Kosztolányi rövidítette az eredeti szöveget. *A katolikus teológia tanítása szerint Moviszter az irgalmasság erkölcsi erényével rendelkezik, mivel segítséget nyújt akkor is, amikor az igazságosság és a jog alapján az nem várható el.* Nem mentegeti Anna szörnyű tettetét, de mértéktartással elemzi a lélektani indítékokat. A bírósági tárgyaláson, végső soron egyedül az ő megnyilatkozása tanúskodik megértésről, amely nem jelenti a szörnyű tett elfogadását vagy a bűnös felmentését, de a gyilkossághoz vezető érzelmi-lelki tényezők megfontolt mérlegelését feltétlenül. Kérdéses, hogy a mértéktartás erényével rendelkezik-e Moviszter. Az orvos súlyos cukorbeteg. Kórosan elhízott, ennek ellenére folyton tömi magába a réteseket. Annát is kínálgatja, aki viszolyogva utasítja vissza. Ez a jelenet ironikus ellenpontja a nevezetes piskóta-epizódnak, amelyben Moviszter alakja felmagasodik, mivel egyedül ő képes megérteni, miért nem fogadja el Anna az édességet, holott – *nomen est omen* – nagyon is szereti. Moviszter gyengeségének a kiemelése azért indokolt, mert ez a jelenet ismétlődik, amikor a gyilkosság előtt Anna falja a piskótát. Anna korábbi önmegtartóztatása átcsap mértéktelen habzsolásba. Anna a keresztény erkölcs szerint *három* gyilkosságot követ el, mert a magzatelhajtás is annak számít. Ezért is kétséges, hogy a regényben a keresztény értékrend alapján esne szó az irgalomról. A Szentírásban *Isten irgalmassága* hasonló a gyermekét szerető szülőhöz, de túl is szárnyal minden emberi jóságot (Íz 49,15) Az irgalom az Ószövetségben az anyai szeretetre utal. Az anya védelmezi a méhében hordozott életet. Anna nem az élet gyarapításáért vállal szenvedést, hanem a magzat elhajtásáért. „Legyetek irgalmasok, amint a ti mennyei Atyátok is irgalmas!”

(Lk 6,36) – ebben Moviszter részesül, aki a szereteten alapuló ajándékot továbbadja, s másokat is részvételre készítet a felebarát iránt. (Ef 2,4-9; 4,32; Kol 3,12) Moviszter azonban meghasonlott ember.

A szereplők megítélése szorosan összefügg az elbeszélő magatartásával, amelyre nemcsak az értelmezés függvényeként tételezett igazság gondolatával gyakorolt nagy hatást Nietzsche, de az öröklött erkölcsi hiedelmek átértékelésével is.

Performatív átmenetek a szereplők között

Az *Édes Annáról* szóló magvas elemzések szinte egyhangú megállapításától eltérően magam úgy vélem, hogy az elbeszélő ironiája a saját értékrendjéhez legközelebb álló szereplők vonatkozásában is megszólal a részvét hangjai mellett. A többszólamúság, az értékelés távlatainak összetett játéka vonatkozik Moviszter, sőt, Édes Anna bemutatására is. Másfelől az elbeszélő nem tagadja meg együttérzését Vizektől, és a regény legellenszenvesebb színben feltüntetett szereplőjétől, Patikárius Jancsitól sem.

Helyesen tették a regény eddigi értelmezői, hogy hangsúlyozták Moviszter emberségét. Valóban ő a legkülönb tagja Vizek társaságának. Korántsem bizonyos azonban, hogy Moviszter testesíti meg a regényben az elbeszélő értékrendjét. Az elbeszélő ironiája a keresztény irgalom tanát hirdető orvost sem kíméli. Moviszter fiatal korában tanársegéd, szívspecialista a berlini egyetemen, itthon kényszerpályára kerül, kénytelen tömegorvoslást vállalni. A munkába temetkezik. Felesége csalja, semmibe veszi, a társaságban hóbotos vénemberként tartják számon.

Moviszter saját életét nem tudja hirdetett elvei szerint kormányozni. A szeretet számára a legfőbb érték, ugyanakkor retteg a cselédjétől, aki zsarnokoskodik családjá fölött. Az orvos fásult, unott arccal jár-ke, de a rendelőben felölti „nyájas, társadalmi arcát.” Jól tudja, hogy a betegségek lelki okait nem képes megszüntetni, ezért

érzi magát orvosként feleslegesnek. Miután Vizyné hasztalan fordult cselédkapitányhoz segítségért, hogy új lányt találjon, háziorvosa: „bizonyos fásult részvéttel tekintett rá, mint idegorvos a gyógyíthatatlan betegére.” (103.) Moviszter „(k)jábrándultan fogott hozzá a formasághoz, melyet már annyiszor hiába csinált végig életében.” (470.) Moviszter takarékosan alakítja szerepeit, mivel rezignáltan tudomásul veszi, hogy nem lehet megváltoztatni az emberek meggyőződését, mert a hangoltságból fakadó nézetkülönbségek megszüntethetetlenek.

Kivételesen megtörténik, hogy az elbeszélő elragadtatja magát, s kíméletlen bírálatban részesíti szereplőit. Patikárius Jancsiról ezt mondja: „nem volt ennél megbízhatatlanabb fráter az egész földgolyón.” (303.) Az elbeszélő hasonlóképpen értelmezi a részvét fogalmát, mint Moviszter, amikor a másik ember tiszteletének a hiányával jellemzi Jancsi nihilizmusát. Jancsi előtt nagynénje és férje nem volt több, „mint egy-egy szereplő, aki véletlenül épp ezt a maszkot választotta magának, s csak ezért viseli, mert különösen kedve telik benne. Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét.” (315.)

Jancsi maszkot viselő szerepjátékosként tekint a másik emberre. Vizyné ezt jól tudja: „Ismerlek, szép maszk. El ne csavard annak a lánynak a fejét.” (286.) Amikor ezt kimondja, az asszony nem sejtí, hogy máris áldozatává vált Jancsi szerepjátékának, ugyanis sikerül elhíttetnie magáról, hogy romlottabb a valóságosnál, a félrevezetett asszony viszont éppen a tévedésével kedveskedik Jancsinak, aki attól szenved, hogy felnőtt létére tapasztalatlan a szerelemben. Jancsi akkor is játszik, amikor megerősíti Vizynét tévedésében. Lekezelő kijelentéseket tesz a nőkről, s ezzel igazolja Vizynét, aki elégedetten olvassa tovább a férfi arcáról a bűn titkos jeleit. Mindketten azt hiszik, hogy képesek kívül maradni a megtévesztő látszatok játékán. A regény világában azonban nincs ilyen hely, olykor még a szerzői szerepbe helyezkedő narrátor is elcsodálkozik teremtményein: „a vezérigazgató irattömböt húzott ki zsebéből, irónt kért Jancsitól – érdekes, nem is volt irónja! –, s máris írt rá valamit.” (321.)

Jancsiról kiderül, hogy szenved a magánytól, a hirtelen rátörő szorongástól, a szélsőséges hangulatváltozásoktól, de fél szembe-sülni önmagával. Az egyedüllét fájalmát nem képes elviselni, ezért nem merészeli értelmezni széteső személyiségének az alaptapasztalatát. Inkább társaságba menekül, s mesterséges szerekhez folyamodik. Amikor egyetlen barátja magára hagyja a farsangi mulatságon, Jancsi kétségbeesve ordít Elekes után karját kitérve, Anna testtartására emlékeztetvén: „Egy darabig még állt, kitért karokkal, aztán leroskadt székébe.” (487.) A kóros lehangoltság ellen észveszejtő játékokkal védekezik. Folyton izgató látványosságokat keres. Az elbeszélő azonban nem tagadja meg a részvétet a veszendő sorsú fiatalembertől, akire „színtelen, alaktalan szomorúság borult”. Még róla is elmondható, hogy esendően tapogatózna a másik felé, de önmagába zárul, s reménytelenül idegen marad.

Jancsi védekezni próbál a céltalan szerepjáték kísértése ellen. Amikor Vیزیékkel beszélget, észreveszi, hogy vendéglátóit pusztán egy alkalmi jelenet szereplőinek látja, akiknek az arcát maszk takarja. Elsúlygyelli magát a tiszteletlen gondolattól. „Az ilyen benyomások zavarba hozták, s igyekezett elterelni őket. Köhentgetett, közbeszólt, hogy várják őket Egerben, csak menjenek le, s az asztalon levő evőszerket babrálgatta.” (315.) A következő pillanatban azonban a mámor bujtogatja, s nem képes ellenállni érzéki vágyának, a képzelet vad játécai magával ragadják. Amint magára marad Vیزیék lakásában, a családi szentély „büntanyává” változik. Emlékezhetünk rá, Esti Kornél világos *különbséget tesz szó és cselekvés* között. Kedvenc foglalatossága, hogy képtelen feltevésekkel kísérletezik. Sokat képzelődik, gondolatban bűnöket követ el, ám ezekért nem tartozik felelősséggel senkinek. Jancsi úrfi terveket kohol, s legfőbb vágya, hogy átlépje a képzelet és a valóság közötti határokat, hogy a szót tettevé változtassa, *a performatív nyelvi megnyilatkozást cselekvéssé*. A gyakran idézett farsangi jelenetben Jancsi nőnek öltözve táncol. A performansz azt mutatja meg, hogy Vizyné unokaöccse milyen könnyen átlépi a nemek közötti határokat: „többször végigbukdácsolta vele a termet,

s langyos, kellemes-nyirkos kezével szorongatta a kezét. Mindez olyan furcsa volt, hogy Jancsi utána maga is fölért többeket, váltakozva táncolt férfiakkal, nőkkel.” (484.)

A szöveg megnyitja az átmenet performatív lehetőségét a szereplők között. Édes Anna piskótát fal, Moviszter réteseket tüntet el a szájában, Kun Béla zserbókkal tömi ki a zsebeit. A népbiztos mindenféle ékszert zsákmányol, s ahogy „vásott kajánsággal, csúfondárosan még búcsút is intett egyeseknek” (13.), emlékeztet Jancsi gyerekes csínytevéseire.⁶⁰ Az ismétlődő szövegelemek találkozásai azt sugalmazzák, hogy a szereplők végzetesesen egymáshoz láncoltak. Amikor Jancsi a sötétben tapogatózva Annához lopózott, „a padló ropogott, mint a gépfegyver.” (361.) Közvetlenül a gyilkosság előtt Anna feldöntött egy széket, s „egyszerre oly zaj dördült végig a földült szobákon, mintha pisztollyal lőttek volna.” (497.) Anna Vizyektől fél, Vizyék Annától. Anna számára idegen az új környezet, Vizyéknek idegen Anna. A *cseléd létezési módja, mintha egyik alapformája volna az idegenségnek*, amely meghatározza az emberek együttélését, sőt, egymás közötti viszonyát. A regény meghatározása szerint a cseléd a „legközelebbi és legtávolabbi”. Anna a „titokzatos vendég”, „minden ház titokzatos vendége”, „egy idegen élt velük egy födél alatt, megérkezett a legközelebbi és legtávolabbi, a barát és ellenség egy személyben: a titokzatos vendég, minden ház titokzatos vendége.” (185.) Efféle kétértékűség hatja át Vizy és Vizyné kapcsolatát, egy fedél alatt élnek, mégis távol egymástól. Hasonlóképpen határozza meg az idegenség Moviszter és Moviszterné együttélését.

A regény többértelműségét fokozza, hogy narratív előadása kiegészül a formálisan szerzőinek mondható elbeszélésmóddal, amely idézetként szólaltatja meg a szereplők szavait, reflexióit. Amennyiben értelmezés is kíséri a közvetett belső magánbeszédet, a narrátor nyelvi magatartása az esetek döntő részében ironikussá válik. Az elbeszélő magatartása az elbeszéltek távolságának függvényében változik. Beszédes, hogy szeretetteljes, becéző, kedveskedő hangnemre vált, amikor először írja le Anna kislányos megjelenését: „Inkább nyúlánk

és törékeny, az arca tojásdad, csontjai finomak, arányosak. Üde pepita ruhácskát viselt, mely alatt puhán, öntudatlanul aludt a gyermek-melle, játékosan, mint két kis gumilabda.” (153.) Ezzel szemben Anna leírása Jancsi szemszögéből minden részletében mást mutat, elhasznált, fáradt, cseppet sem vonzó testet. A pepita ruhát, s Anna alakját később az elbeszélő is másként láttatja. Kopottnak, szájalomra méltónak. Anna mintha időközben megöregedett volna használati tárgyaival, ruhaneműivel, ormóttan férfibakancsával együtt. A különböző elbeszélői távlatok összjátékára jellemző, ahogy a narrátor részletesen leírja a meggyilkolt házaspár arcát, testét, s az utolsó arckifejezésükből, testtartásukból következtet haláluk körülményeire. A halott Víz arca férfias küzdelemről árulkodik. „Majdnem hősi volt ebben a halálontúli erejében: valami szép és régies, ami nincs többé.” (504.) Víz kilenc sebből vérzett el, vértócsában fekszik. Utolsó leheletéig küzdött. Hosszú haláltusa után halt meg. Arca haragos, szigorú, tiszteletet parancsol. A narrátor elismeréssel szól az elhunyról, de a következő pillanatban ezt vissza is vonja, amikor ironikus hangon szól Víz elzúllott hűgáról, aki megjelenik a színen: „zokogott a gyászfátyolában, hangosan siratva az ő bátyját, az ő nagy és hatalmas bátyját.” (515.) Úgy látszik, hogy a regény a narratív előadás és az elbeszélés találkozási pontjain sem jut nyugvópontra. Az irgalomról szóló jelenetben Tatár azt bizonygatja Moviszternek, hogy a cselédek egészen más emberek, mint a polgárok. „Vagy urak akarnak lenni, de egészen urak, vagy cselédek akarnak lenni, de egészen cselédek. Vagy-vagy. A többi komédia.” (263.) Kinek a szemében komédia, kérdezi az olvasó? A cselédekében, vagy az egyenlőség elvét tagadók szemében? A *nyelvi fordulatok megszüntethetetlenül többértelműek a regényben*. Az sejthető, hogy Tatár nem ismeri el az *átmenet* lehetőségét a személyiség világában.

Ritkán fordul elő, hogy az elbeszélő személytelen elmélkedésbe merül az elmesélt történethez kapcsolódva. Ilyennek tekinthető a lopás alattomos természetéről, a bénító érzésről szóló fejtegetés, amikor a károsult ráébred, hogy személyes tárgyai közül valami

végérvényesen nincs többé. Vizyné retteg attól, hogy meglopják. A regény értelmezéséhez is kapcsolódhatnak az elbeszélő gondolatai, amikor a tárgyak eltűnéséhez az elmúlásról szóló sejtését társítja. Miért szeretünk távol lévő ismerőseinkről rögzíteni egy képet? Mintha magunk fölött is megállíthatnánk így az időt a megsemmisülés felé vezető úton. A szegény emberek kedélytelen atyafiságáról szóló fejtegetése, amely a közös emlékek hiányára vezeti vissza, hogy „csak egymás mellett élnek, folyton dolgozva, önmagukba zárva, egymásnak áthatolhatatlanul, nagy távolságban” (175.), a címszereplőre is vonatkoztatható. Ilyen önmagába zárt lény Anna is.

A történelem performativitása – Némajáték

A regény a történelmi folytonosság szüntelen megszakadásáról is hírt ad. Az állandósuló rendszerváltozások a pusztta túlélésért folytatott színjátékra kárhoztatják a benne élőket. Látványosan változik az emberek külső megjelenése, a ruházat, a viselkedés, a megszólítás, a köszönés, a társas érintkezés nyelve, s a szimbolikus rend, amint történelmi fordulat következik be. A győztesek és vesztesek folytonos történelmi helycseréje karneváli átváltozásra emlékeztetve zajlik. Vizyné úgy néz ki, mint Édes Anna, olyan esetlen, törődött, clown szerű jelenség: álruhát öltve, lila pongyolában, barna félcipőben proletárasszonynak maszkírozva mer kimenni az utcára: „Ruhatárából gyorsan szedegette ezeket, mint színésznő, akinek nemsokára jelenése lesz.” A szereplők könnyen összetéveszthetők. Nemcsak Anna nincstelen, szinte mindenki szegény a proletárdiktatúra alatt. Vizedék szabályosan koplalnak, Vizyné a batyuzásban tizenkét kilót fogy. Amikor Vized először megjelenik, más embernek látszik, nem méltóságos úrnak, inkább éhenkórásznak: „olyan elhanyagolt, mint egy csavargó”. Vizedék élelmiszereket dugnak el a lakásban a legképtelenebb helyekre, vészpartalékot képeznek, mert rettegnek az éhenhalástól.

A némajáték, az abszurd színjáték hétköznapi jelenség a tébolyult történelmi időben. Az elbeszélő „históriai vendégszereplésnek” nevezi Budapest román megszállását, s a valószerűtlen esemény színjátékszerűségére helyezi a hangsúlyt, amikor előadja, milyen hihetetlen dolgok történtek a „döbbszent, megalázott” országgal. Történelmi lázalmok válnak valóra. Egy-egy felvillanó abszurd kép eleveníti meg az ostromállapotot, mint a kommentár nélkül pergő filmhíradókban. „Két hadiszékér megtetejezve telefonkészülékekkel, elszakított drótokkal végigdöcögött a Krisztina-körúton.” (91.) A magyarok nem hisznek a szemüknek, mintha rémlátomás tanúi lennének. „Maguk a románok sem hitték el mindjárt.” – fűzi hozzá ironikusan az elbeszélő. (89.)

A bolsevik uralom alatt a budai polgárok egymás között süket-néma jeleket váltanak, a szájak mozgásáról olvassák le a szavakat, vagy sutognak, nehogy kihallgassák őket. Ennek a hang nélküli kommunikációnak a képi megfelelője a regényben Berény Róbert, *Fegyverbe, fegyverbe!* című ismert plakátja, mely szintén mozdulatlan, hang nélküli állókép, de így is roppant mozgalmas, erőt és dinamizmust sugároz, mert *szó és tett* egységét testesíti meg. A *performatív* beszédmegnyilvánulás *nem hallható*, de cselekvésként *látható* a képen. A zászlót lengető matróz arcizmait megfeszítve, száját kitátva ordít, magával ragadó lendülettel. A polgárok némajelei viszont, félelemről és megalázottságról adnak hírt, a történelmi osztályok bénult állapotáról. A falragasz a polgárokból félelmet kelt, Víz még a fejét is elfordítja, amikor elhalad mellette. A proletárdiktatúra közeli bukásának hírére hallva meri először alaposan szemügyre venni a képet. A plakáton látható arcon ekkor viszont már kétségbeesés látszik. A falragasz jelentése megváltozik, elveszíti fenyegető erejét, amint fordul a kocka, s a történelmi helyzet megváltozik. A hang térbeli kiterjedése látható alakot öltve ártalmatlanná válik. E némajáték párdarabja Vízynéhez kapcsolódik. Amikor Ficsor megjavítja a csengőt, Víz gyönyörködve hallgatja. Vízyné ugyanekkor azt hiszi, hogy a füle cseng, Ficsor száját ugyanis a delejező cselédlány szó hagyja el. Miután Ficsor kiejti a bűvös szót, az asszony egyszeriben szerepet vált, hogy kegyes gyóntatót

alakítva kifaggassa a bűnbánót a cselédlányról, akiről ábrándokat sző. Vizyné jártas a szellemidézésben, s a rögtönzött gyóntatás szertartását is arra használja fel, hogy megidézze Anna ködképszerű alakját: „leültette az asztalhoz, ott a lobogó gyertyavilágnál gyóntatta.” Ficsor számításból jó médiumnak bizonyul. Annával esik meg, hogy kis időre megvakul, a látását visszanyeri, de a hallását még nem: „megjelent az ebédlőben a tálcával. – Jobban van? – tudakolta Vizyné? Anna már látott mindent, de hogy mit beszélnek, azt nem hallotta. Csak a szájak mozogtak körötte.” (423.)

A némajáték valóban vérfagyasztó légkörben zajlik: „Az ismert Krisztina a cirkáló járőröktől idegennek, egy különös gyarmatnak tetszett.” (133.) Az úrnapi körmenet gyilkosságba torkollik, a szentséggyalázó Lenin-fiút meglincselik, ugyanakkor a proletárdiktatúra is szedi áldozatait, a letartóztatások, kivégzések mindennaposak. A sortűztől egy kislány holtan esik össze kezében egy imakönyvvel Vizedék háza előtt: „Sokáig hevert a járdákon, mint egy darab fa.” (51.) Félelmében mindenki suttog, néma jeleket vált. *Édes Anna szótlansága, dadogása sem számít kivételesnek ebben a felbolydult történelmi időben.* Ahogy a természet elváltozik a vihar előtti csendben, úgy válik az épített terek mellett színpadszerűvé a táj is: „a természet egy óriási szobának, a fák játékszereknek, az emberek viaszbaboknak rémlenek.” (21.)

Az alakoskodás neurotizálja a történelmi színjáték résztvevőit. Vizedy magából kikelve gyalázza a bolsevikokat otthonában, amikor csöngetnek. A hivatalnok összerezzen, s szinte eszelős, némajátékra emlékeztető mozdulatokkal igyekszik elhessegetni a levegőben még ott keringő szavait. A regény cselekménye „tébolyult” történelmi időben játszódik. Az idegbetegség, az őrültség, az eszelős viselkedés a regény szinte valamennyi szereplőjével kapcsolatban felmerülhet. A villamos is úgy rohan, mint egy elszabadult őrült. Elsősorban Annával kapcsolatban merül fel, hogy nem beszámítható. Többször kerül bódult, az önkívülettel határos állapotba. Hosszan áll, üres kézzel a padlásfeljáró előtt. Anna és Jancsi két malomban örül, amikor az úrfi átadja a drogos csempésztől beszerzett, papírtasakba csomagolt

port: „ – Lenyeljem? – Nem érti. Benne van, ott a papírban van. Kinyitja, föloldja a vízben, és akkor issza meg. – Most? – Ha lefekszik. Reggelre segíteni fog. De észre ne vegyék. Mert ez tilos. Ha megtudják, be is csukhatják érte. – Akkor ne vegyem be, úrfi?” (419.) Anna a tiltott szertől önkívületi állapotba kerül. Mivel képtelen a szerepjátékra, ezért nem tud megszabadulni személyiségétől, számára a „kívül-ség” gondolata megvalósíthatatlan ábránd. A szertől látomása lesz. Jellemző, hogy viselkedését Vizyné félreérti, s „marhának” nevezi. Vizynéről is azt híresztelik, hogy nem beszámítható. Vizynéről Anna „nem sok jót hallott. Zsugorinak mondták, félbolondnak, aki a halottak lelkével beszélget.” (197.) Nem véletlen, hogy Vizyék háziorvosa, Moviszter, ideg orvos. A bolsevizmus bukását hallva Vizy „Az örömtől vicsorgott.” (31.) Vizy még álmában is taktikázik, védekezésre készen alszik, mint egy sündisznó. (77.)

Vizyné üres tekintettel néz, maga elé mered, „mintha nem azt látná, ami előtte van, hanem valami mást.”⁶¹ Mintha Godot-ra várna, úgy vágyakozik Anna eljövetelére, akinek az alakját földöntúli vonásokkal ruházza fel, s így inkább tűnik ködképnek, égi mannának, mint valóságos emberi lénynek. Anna szellemalakja jelenik meg a házmesterné szavai nyomán. Ficsorné mintha látna valakit, úgy beszél Annáról, mint akinek be kéne aranyozni a kezét. Vizyné lehunyja a szemét, s megjelenik előtte Anna, tömör, sárga, arany kezekkel. A megcsillanó iróniát itt is tragikum árnyékolja be. Angéla magánéletének boldogtalansága, magánya és kiszolgáltatottsága. A gyermekét elvesztő, megtört asszony nem csak a tökéletes cselédre vágyik, hanem menekül az élet céltalanságának kísértése elől. Vizyné védekezésként a napi szükségletek egyre több leleményt igénylő kielégítésével foglalkozik, de nagyralátó férjétől semmivel sem különbözve ő is látszatok foglyává válik.

Vizy lényét a hatalom élvezete határozza meg. Számára ott található az élet valódi színtere, ahol másokkal éreztetheti hatalmát. A minisztériumi szobájában érzi magát igazán otthon, itt alakíthatja legkedvesebb szerepét, ahol megrostálva színe elé járulnak a látogatók, készséges alkalmazottak szolgálják ki, vendégeit kegyesen szivarral kínálhatja,

szertartásosan, s nem utolsó sorban gyerekes örömmel nyomogathatja „az íróasztalon álló csengettyű-billentyűzetet, mint egy zongoraművész.” (115.) Víz az azonban „közéleti ember”, aki elfojtja esendően gyerekes lényét, a látszatoknak él. Kosztolányi műveinek jól ismert alakja ő, aki mindig távolra néz, s csakis nagy dolgokkal hajlandó foglalkozni, ezért sem veszi észre, mi történik körülötte saját otthonában.

Közeli, s távoli látószög, anyagi és szellemi megfontolások képtelenek egymásra találni a létfenntartásért folytatott napi küzdelmekben. Víz az ezért sem érthetik meg egymást. Az értelmezés eltérő távlatának függvényében nem ugyanazt látják, amikor az éppen bekövetkező eseményeket értékelik. Víz igyekszik folyton nagy távlatokba helyezni az éppen zajló eseményeket, de rendre megcsalják az érzékei, történelmi vakság áldozata lesz.

A történelmi sokk nem múlik el nyomtalanul, tovább rombolja a személyiséget. A regény sugalmazása szerint a *traumát* az áldozatok éltetik tovább, amikor átadják magukat az elégtételszerzés dühödte vágyának. Az ifjú ügyvéd „piros arca lángolt a história lázától.” (113.) Bosszút forral a bukott vörösök ellen, azt latolgatja kit, hány év börtönnel kell sújtani. A bosszú azonban rögzíti a múltat, az elszenvedett sérelemhez láncol, s megakadályozza az előretekintést. A megbocsátás nem jelent felejtést, az emlékezés szükséges az újrakezdéshez, mert az nem lehet a régi folytatása. A kárvallottak létezésének azonban nem adhat kielégítő értelmet a pusztá tagadás. Más célok, más távlatok kellenek az új kezdethez. Ebben áll a megbántottak felelőssége, erre is figyelmeztet Kosztolányi regénye.

A magánszférába kíméletlenül behatolnak a történelmi események. A regény hasonló jelölői nyitnak átjárást a regényterek között. A történelem dimenziója és az egzisztencia világa között anagrammaszerű szóképek létesítenek kapcsolatot. Egyetlen példát mutatnék. Fertőző *vörheny* pusztította el Piroskát, Vízyné kislányát. A regény sugalmazása szerint a *vörös ideológia* járványként terjed, megfertőzi az emberek gondolkodását. A vörös szó hétszer fordul elő fenyegető, félelmetes, vagy megvetést kifejező jelentésárnyalattal mindjárt a második fejezetben.

A *Vörös Újság* nemcsak a benne képviselt szellemiség miatt gyűlöletes Vizi számára, de anyagszerű megjelenésében is viszolyogtató. A kijárási tilalom miatt szobafogságra ítélt Vizi tehetetlen dühében mintegy meggyalázza az ellenség sajtótermékét, amikor földre dobja: „csörgött a hitvány szalmapapiros, mely barnás-füstös volt, mintha valami világégés pörkölte volna össze.” (19.) A vörös zászló szó szerint a tűz martaléka lesz, amikor elégetik a felkelők. A vörös házmester pálfordulása látványos külsőségekkel következik be: leszedi a ház homlokzatáról a vörös lobogót. Ficsor konyhájában várakozva Vizi szenved a tűzhelyen piruló *vöröshagyma* bűzétől. Szégyen, harag és félelem társul a vörös szó későbbi előfordulásaihoz. Anna zavarában rendre elvörösödik. Az indulattól is vérvörösre változik az arca, mikor dühösen visszautasítja Jancsi első közeledését. Annát visszatérően kísérti Jancsi kegyetlen tréfája, az a vörös szemüveges alak, aki revolvért fog rá.

Édes Annától idegen a szerepjáték. Nincs tisztában a színházi helyzet egyetemes érvényességével, ezért képzeletben azt, hogy kivonhatja magát a szabály alól, mely szerint minden ember szerepjátékra ítélt. Jancsi közeledését éjszaka örömmel fogadja, nappali udvarlásától viszont egyenesen viszolyog. Nem érti, minek a „sok hókuszpókusz”, miért udvarol Jancsi, hiszen már megkapta, amire vágyott. Annával szemben Stefi, Drumáék szolgálója nemcsak a munkája során gyakorolja a szerepjátékot, de kedvtelésből is: „hivatalnoklányokkal barátkozott, különösen Druma gépirókisasszonyával, akivel néha tünnetően karonfogva sétált, hogy őt is gépirókisasszonynak tartsák.” (197.) Stefi egy grófi családtól került a felkapaszkodott ügyvédékhez, akiket lenéz, s kegyesen előkelő szokásokra tanít, a többi cselédhez viszont nem ereszkedik le. Etel, Moviszterék cselédje zsarnokoskodik, az orvos és felesége retteg tőle.

Egyedül a *címszereplő* képtelen az alakváltoztatásra, ezért védtelen az életfolyam performatív erőivel szemben. Édes Anna lényéből hiányzik a személyiségmegosztás képessége, nem tud együtt élni a színházi alaphelyzettel, amelyben az ember egyszerre szomorú és nevetséges szerepjátékra van ítélve.

10.
CONDITIO HUMANA

Az Aranysárkány biopoétikai megközelítése

Cím és szöveg kölcsönhatása

Létformák közötti azonosságok és különbségek körkörös felépülő rendszere

Az emberi létet feszítő ellentétek kibontakozása veszi kezdetét a regényt nyitó jelenetben. A pisztoly eldőrdül, a fegyver csövéből füst száll fel, de a *hang* a *látványnál* később éri el a futóversenyt szemlélő érzékeit. Az esemény minden mozzanata a *sebességhez* kapcsolódik. A test *mozgása* azonban mesterséges eszközzel, órával mérhető, mivel a megtett út hosszának és az ehhez szükséges időnek a hánydosa az emberi érzékelés számára hozzáférhetetlen. A rajt pillanata, a feszült várakozás *állóképbe* merevedik, ugyanakkor arról szól, hogy ki startol el gyorsabban: „Vili már futott.”⁶⁰⁴ Mintha puskából lőtték volna ki. Amikor a startpisztoly dördülése elhallatszik a nézőhöz, a leggyorsabb futó már mozgásban van.

Nemcsak a kép és a hang mozdul el, de a fizikai *erő* és a *szépség* is elválík egymástól: a leggyorsabb versenyzőnek csúnya a testmozgása. A kultúra és a természet teljes szembeállításában azonban csak látszólagos. A narrátor ugyanis Vilivel kapcsolatban nem nyers erőről beszél, hanem *marhaerőről*, amelybe a butaság képzelete is benne foglaltatik. Vili teste, izomkötegei sem szépek. Kérdésessé válik *kint* és *bent* mibenléte is: aki résztvevő, az kívül kerül az eseményen. Vili, a futó, nem hallja az időeredményt. A néző, a kívülálló látja az elsőként elstartoló bajnok mozgását, de nem hallja a startpisztolyt. Az emberi test fizikai tulajdonságai az állati természetre emlékeztetnek, de azon belül sem alkotnak egynemű egységet. A használati értékkel rendelkező biopoétikai alakzatok gyakori előfordulása a szövegben idővel behatárolja, de nem szűkíti le az értelmezés terét. A szövegjelzések egyenletes sűrűsége képes folyamatosan fenntartani és növelni az olvasó figyelmét.

⁶⁰⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranysárkány* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes Művei*, kiad. BENGI László, PARÁDI Andrea, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Pozsony–Bp., Kalligram, 2014, 15. A regényből vett további idézetek oldalszámait zárójelben közlöm.

Vili olyan robbanékonyan rugaszkodik el, mint a *párduc*, de gyorsaságát *marha*erejének köszönheti. E kétértékű fizikai adottság hangsúlyozásával készíti elő az elbeszélő az erőszakos cselekedetet elkövető bukott diák tettét, aki *bikacs*ökkel veri meg volt tanárát. Bizonyos tulajdonságok, mint az erő vagy a gyorsaság közősek az ember és más fajok között, de ezeknek a képességeknek az összehasonlításából az állatok kerülnek ki győztesként. A mesterséges *eszköz*ökkel ellenben mintha *tárgyszerűen* lenne mérhető az emberi teljesítmény, holott az utóbbi értéke nem független a személyes távlattól. Vili két lélegzettel 11,8-at fut, tehát *túlszárnyalja* saját csúcsát, de a javítást *megdöntés*-nek tekint, s e minősítésben feszültség érzékelhető, miként abban is, hogy Vili, aki később matematikából bukik meg, a nyitó képben folyton számol, s kizárólag az órával mérhető eredmények foglalkoztatják: „Tizenegynyolc!”. „A pisztoly eldőrdült” (15.) – a vészjósló kezdés előreutalás a futóbajnok és a tanár sorsszerű összetartozására. A romantika kelléktárából kölcsönzött kifejezésmód ugyanakkor idézetszerű, ezért enyhén ironikus a felhangja.⁶⁰⁵

A cím és a szöveg kölcsönhatása hasonlatok sorában bontakozik ki, melyek mintázatot alkotva az emberi és az állati létforma közötti átmenetet tételezik, s létrehozzák az elválasztásnak és az összetartozásnak azt a közös mozgásterét, amelyben elindul az összehasonlítás folyamata.⁶⁰⁶ Az arany-sárga maga az átmeneti létforma megtestesí-

⁶⁰⁵ Az iróniát *mindvégig*, Novák *megveretése után* is működteti az elbeszélés: „Le-föl sétálva kérődzött szégyenén. Lassan emésztette.” (663.) A nyomozás kiábrándítóan felületes, a kihallgatást vezető alig leplezett unalommal végzi kötelező gyakorlatát, a felderítés halvány reménye nélkül: az eljárás gépiességének az érzékeltetése nem nélkülözi az iróniát. A végzés már azelőtt megszületik, hogy a nyomozás érdemben elkezdődött volna. A halott ügyek közé kerül Novák aktája az ügyvéd irattárában: „zsineggel átkötve elhelyezte szekrénye harmadik polcára, a negyedik rekeszbe, közvetlen a Fóris-ügy mellé, hol az ad acta teendő pöriratok pihentek. Ez lett a Novák Antal-féle ügy kriptája. Külön díszsír helyet kapott.” (603.) Az irónia Novák *halála után* is áthatja az elbeszélést. „Szapora” családnak adják el a „szaporodástól” undorodó Novák házát. (705.) A tanár szellemalakja már nem képes fejben gyorsan számolni, tehát kezd Vilihez hasonlítani ebben a tekintetben.

⁶⁰⁶ Tucatszám lehetne idézni az emberi és az állati lény tulajdonságainak keveredésére utaló hasonlatokat a regényből: „az osztály csak akkor vonult vissza a tekenősbékák lomha

tője: a sárkány állatra emlékeztet, de a fajok rendszerébe nem tartozó lény, lévén mitológiai szörny, ezért valóságghű, kicsinyített mása el sem készíthető. A felhasznált anyagok az imaginárius megjelenését készítik elő, amennyiben érzéksalódást keltenek. A nemesfémeket arany-színű papír helyettesíti, melynek ragyogása szinte túlszárnyalja az eredetiét. Az aranysárkány a föld és az ég között lebeg, nem eleve adott, s mint létező a megfigyelés műveleteiben keletkezik. Látványa ámulatba ejti nézőjét, ugyanakkor félelmet is ébreszt benne. Novák a cél-eszköz viszonyának alárendelt *technika* fogalma felől lép kapcsolatba vele. Meg van győződve arról, hogy az előállítás az el nem rejtettségen alapul. Az alkalmazott technika felfedi a dolog lényegét, s szertefoszlat minden vele kapcsolatos titkot, sejtelmet, transzcendens képzetet. Novák instrumentális megközelítése mellett a regény az aranysárkányt más szemtanúk nézőpontjából is megjeleníti, s ezáltal érvényteleníti azt a tételt, hogy a létező egy kitüntetett távlatból megfigyelve megismerhető. A cím által megszólított olvasó előzetesen azt a kérdést fogalmazza meg, *képes-e más létformák viszonylatában az ember kívül kerülni önmaga értelmezésének a rendelkezésre álló keretein*.

Az *Aranysárkány* aláássa az állat és az ember ellentétes viszonyfogalmát megalapozó antropológiai meggyőződést, mely szerint az ember fölérendelt helyzetét az ész, az akarat, az erkölcs,

mozdulatával, mikor az agg professzor erre külön megkért mindenkit”. (61.) – Vili italt kér a gyógyszerészsegédétől, majd leemel egy piócákkal teli üveget a polcról, s azt indítványozza, hogy igyanak belőle. Végül, az elfogyasztott pálinkától sziszeg, mint a kígyó. – Novákot bikacsökkal verik meg, Pepike marhanyelvvel várja vacsorára. – Novákot fogva tartja megaláztatásának a gondolata, ismételten előhossa, s nem tudja feldolgozni a sérelmét: „Le-fől sétálva kérődzött szégyenén. Lassan emészttette.” (663.) – Novák egyik támadója, Próféta, az elbeszélő és a főszereplő összemosódó nézőpontjából állatra emlékeztet: „Csűf írnok kelt föl, hasonló a majomhoz. Mintha majom volna, s azért tartanak ketrecben.” (353.) – Novák tanári zsebkönyve alapján akarja nyomon követni Vili évközi tanulmányi eredményeit. Régi dolgozatokat néz át: „Itt, a fojtó porban, pókhálótól cirmosan kikereste a sok ezer gyakorlat közül Vili füzeteit.” (487.) – A várandós Hilda úgy játszik önfeledten a kölyök macskával, mintha anyai szerepét gyakorolná, s ösztönösen utánozza az ártatlan, kedves teremtség viselkedését is, ha érkei úgy kívánják: „– Apus – dorombolt Hilda és hízelegve, mint a cica, odasimult melléje, bízva erejében.” (231.)

s a nyelvhasználat biztosítja, azt sugalmazva, hogy a különbségek és a törések, amelyek elválasztják az állattól és egyéb természeti létezőktől az embert, a kételeműre korlátozott hagyományos szembenálláshoz képest jóval összetettebbek; különmemű alkotórészekből állnak és többszörösek. Az aranyárákány imaginárius tekintete által megszólítva lenni, s e találkozás tapasztalatának értelmezését beépíteni az emberi természetéről alkotható képbe: ebből a távlatból nyerhet igazolást az *Aranysárákány* biopoétikai megközelítésének lehetősége.⁶⁰⁷

Az aranyárákány eltérő észleléseken nyugvó értelmezéseket tesz lehetővé, s idővel *különbséget keletkeztető rendszerként* fejt ki hatását. Képes kapcsolatba lépni az emberi létformát meghatározó más szerkezetekkel a regény autopoétikus terében. Az aranyárákány a maga meghatározatlanságát rendelkezésre bocsátja a szintén meghatározatlan „emberi” esetlegességének a megszüntetése érdekében.⁶⁰⁸ Az önszerveződő struktúrák között kommunikáció jön létre, egyik a másikat elegendő rendezetlenséggel látja el ahhoz, hogy elősegítse rendszereik felépülését a lehető legösszetettebb formában. A *kettős kontingencia* lehetőséghorizontok felvázolására, nem magától értetődő strukturális kapcsolódások létrehozására készíti a befogadót.

⁶⁰⁷ Az állati léthez viszonyított emberi természet megkülönböztetésének a bölcséleti vonatkozásai szerteágazóak, de a kultúratudományokban immár két évtizede jelen lévő biopoétikai érdeklődésnek köszönhetően meglehetősen jól ismertek, ezért elegendő itt csak utalni a közelmúltból időrendben először Derridára, aki *A* – így nagybetűvel – *macska* tekintetétől megigézve olvasta újra, s bontotta rétegekre az állattal minden vonatkozásban szembeállított ember felsőbbrendűségét megalapozó filozófiai hagyomány alapszövegeit. Jacques DERRIDA, *L'Animal que donc je suis (à suivre)* = Uő., *L'Animal autobiographique*, ed. Marie-Louise MALLET, Paris, Galilée, 1999, 251–301. A poszthumanista nézőpont kialakításának tanulságos kudarcait Rosi Braidotti a Nietzschéhez köthető szállóigére rájátszva foglalta össze: „emberi, túlságosan is emberi”. Rosi BRAIDOTTI, *Post-human, All Too Human: Towards a New Process Ontology*, Theory, Culture & Society, 2006/7–8, 197–208.

⁶⁰⁸ Vö. Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek: egy általános elmélet alapvonalai*, ford. BRUNCZEL Balázs, KISS Lajos András, Bp., AKTI – Gondolat, 2009, 120–154; PALKÓ Gábor, *A másodlagos megfigyelés gyakorlatai: Analóg és digitális szövegpraxisok olvasatai rendszerelméleti és médiaarcheológiai összefüggésben*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2019, 50.

Amikor a pisztoly eldördül, lángnyelv csap ki a csövéből, és a füst-felhő az ég felé emelkedik. E két jelenség az *irritáló* azonosságok és különbségek körkörösen felépülő rendszerében az aranysárkánnyal létesít kapcsolatot, akárcsak Vili elrugaszkodása a start pillanatában: „Úgy ugrott ki, mint a párdúc, egyenletesen, minden megtorpanás nélkül emelkedett a magasba.” (15.) Vili, mondhatni, akárcsak a sárkány, a magasba emelkedik. Az azonosság azonban az állat és az ember között nem lehet teljes, a hasonlatban különbség is megjelenik: a nagy sebességet elérő szárazföldi ragadozó viszonylag kis testű, ezért gyorsasági fölényét kihasználva ejti el áldozatát, míg Vili pusztán „marharejével” győzi a versenyt. A start pillanatában a feszült, néma várakozást kirobbanó mozgás és hangzavar váltja fel: „Szemében vágtattak a rétek. Szöges cipője karmolta a talajt. Fejét, melyet cigányos haj vert, hátravetette, s arcát eltorzította, csikorgó erőfeszítéssel. A föld dobogott.” (15.) A futóbajnok pillanatnyi észlelése és a külső megfigyelő látószöge összemosódik, ahogy az emberi, az állati, és az élő természet is szinte egybeolvad. A rétek, mint a versenylovak vágtatnak, a föld dobog. A szervetlen anyagok élőlényként viselkednek, a szöges cipő karmolja a talajt, mint a ragadozó állatok éles körömmel felfegyverzett mancsa. A futó arca elváltozik, elveszti emberi vonásait.

A létformákat egymáshoz közelítő tropológiai láncolatban megjelenik a *különbség* is. Vili és a környező természet összhangja csak látszólagos: „Körötte a városerdő lélegzett, titáni, zöld tüdejével. Amerre lépett, a szöges cipője gyöngyvirágokat, vadnefelejceket tiport, melyek tejkéken derengtek a világosbarna rögökön. Zsendült minden fa, cserje. Az orgonák tömör falat alkottak, belengve a vidéket keserű lehetetlünkkel.” (19.) Az összhang zavara újabb lendületet ad az *irritáló azonosságok és különbségek körforgásának*. A letaposott vadvirág olyan látványt nyújt, mintha a kék ég a földön tükröződne. Az aranysárkány megfigyelésével megnyílik a távlat a távoli, az időtlen felé, melynek megtapasztalásához az embernek át kell lépnie köznapi értelemben vett határait. Az élő és az élettelen természet közötti választóvonal elmosódik, az élőlények fajainak rendszere

fellazul, az ember–növény–állat közötti különbség bizonytalanná válik. Átjárók nyílnak egyik osztályból a másikba: „Bokrok fecsegetek embernnyelven, fák gondolkoztak emberagyvelővel, s a kövekben is emberszív dobogott. Emberek lüktettek mindenütt, elhozva a természethez a vágyat”, „a trombiták ragyogtak és a fény trombitált.” (31.) Emberi és állati hangok keverednek: „a verébcsiripelés-szerű diákzaj megöblösödik.” (49.) Eseménynek számít a városban az arany-sárákány feltűnése, mely szitakéreg hánscból készül, tehát hasonló anyagból, mint Novák szalmakalapja. Hírértéke van annak is, amikor a tanár felveszi könnyű fejfedőjét: azt jelenti, hogy szokatlanul korán beköszöntött a jó idő. Novák testének a leírása nemcsak mulatságos, de már-már rémisztő és kísérteties is, akárcsak az arany-sárákány, amely nemcsak ámulatba ejtő, de félelmet is ébreszt. A természettan tanárának testrészei élettelen tárgyakra emlékeztetnek, vagy „lélektelen”, anyagszerű tulajdonságaikra egyszerűsítettek: „Nevetséges volt, mert zömök, kappanhájjal földött törzsén egy golyóbist hordozott, melyet egyébként fejnek neveznek, emeletes fején pedig egy szőr-csombók látszott, melyet egyébként hajnak neveznek, az arcán két pislogó-világító kör, melyet egyébként szemnek neveznek, egy alig-vörhenyes dudor, a fej szelelőlyuka, melyet egyébként orrnak neveznek, aztán egy piros húsdarab, melyet egyébként szájnak neveznek, kissé elferdülve a barna bajusz alatt, a szája, az ő szája, Novák Tóni szája, mellyel az iskolában beszélni szokott, de enni is, titokban, akkor, mikor nem látják a diákok.” (75.) Az emberi vonásaitól megfosztott, geometrikus arc kapcsolatba hozható azzal a jelenséggel, hogy Novák, az elvont gondolkodás művelője *fogalom* a diákok számára. „Fogalomként lebegett fölöttük s ábrándoztak róla” (81.) – akárcsak az arc nélküli arany-sárákányról, fűzhetnénk hozzá.

Novák veszi észre a sárákányt, és mintha magától értetődő volna, néven nevezi, *arany-sárákánynak* hívja. Nem hasonlatot fogalmaz meg, hanem azonosítást hajt végre. Főris azonnal vitába száll vele: „– Papírsárákány – állapította meg fitymálva.” (39.) Novák, aki szóképpel él, szakszerűen elmagyarázza, szemléltető ábra segítségével, hogyan

készíthető sárkány. A porba rajzol, bemutatja a szerkezet minden apró részletét, kitér az anyagfelhasználásra, a bevonatnak az egyensúly kialakításában játszott szerepére. A messzeségben lebegő, csillámló tárgy lecsupaszított vázát jeleníti meg a porban, mintegy leszállítva az égből a földre. Fóris, a latin és a görög nyelv tanára, aki otthonos a szóképek világában, mindvégig kicsinyelve beszél róla, ellenben Novák, az ész- és anyagelvű gondolkodás híve, lelkesülten. Mintha ebben az esetben is átmenet jönne létre a szereplők között. A bölcsészet, illetve a természettudomány oktatója azonban alapvetően a várhatónak megfelelően érzékeli a jelenséget. Fóris rosszat sejt, mivel jártas a mitológiában, és önkéntelenül szörnyeket társít az aranysárkányhoz. Novák ellenben a sárkánykészítés gyakorlati vonatkozásait ismeri alaposan, ezért mosolyog. (41.) Számára az aranysárkány szitánád keret, vászon vagy papírborítás, kapocs és zsineg, egyszerűen anyag és szerkezet. Képzetele nem lelkesíti át a játékszer, a számok ígézetében azt latolgatja, hány méter magasan lehet.

Bizonyos tekintetben a fontosabb szereplők kivétel nélkül emlékeztetnek az aranysárkányra. Hilda „magasan röpült, fönn a gyümölcsfák koronája fölött. Átölelve a hinta kötelét, hátravetett fejjel szelte a levegőt”. (89.) Így látja Novák a lányát, amint hazaérkezve a kerítés mellől föltekint az égbe. Az apa visszafogottságával szemben Hilda „egészen odaadta magát az örvénylő szédületnek.” (91.) Az antikvitásban otthonos Fóris képzeletében a sárkányhoz félelmetes mitológiai alakok, szárnyas kígyók társulnak. Tibor a kígyó ravaszságával férkőzik tanára bizalmába, majd elragadja a lányát. Fóris is hasonlít valamelyest a sárkányra, neki sincs arca, legalábbis a szemét „a fekete szemüveg miatt sohase lehetett látni.” (51.) Novák öngyilkosságának hírére a szülőfalujából visszatérő Fóris madárijesztőhöz és garabonciáshoz hasonlít. (677.) A szellemidéző garabonciáshoz fűződő hiedelemkör egyik fontos motívuma, hogy *sárkányon* lovagol a falu fölött.

Az átmenetek és különbözőségek feszültséggel teli játéka a szereplők viszonylatában is mozgásba jön. Fóris is csúnyán fut, akárcsak Vili: „Fóris két öklét melléhez szorítva, futólépésben próbálta elérni

a rendetlenkedőket.” (57.) Vili magába néz, lehajtja fejét, gondterhelt, míg Novák gyorsan, „erőteljesen” lépked. A múltó idő kiváltképp foglalkoztatja a futóbajnokot, aki különleges versenyóráját magánál tartva méri a teljesítményét. Az idő meghatározása kulcsfontosságú Novák számára is, hiszen tanári hivatásából következően órákat tart, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt. Zsebórája fedőlap nélküli, hogy akadály nélkül, azonnal mutathassa az aktuális időt a rávetülő mohó tekintetnek. Novák egyik végzetesnek bizonyuló tévedése, hogy megfosztja Vilit az időnyerés jótékony lehetőségétől, amikor nem engedi ki a táblához felelés közben, s ezzel kétszeresen is érzékeny ponton találja el tanítványát, mivel a lassú észjárású Vili futóbajnok.

Az átmenetek és különbözőségek poétikai vetületét tekintve a nézőpont és a hang azonosságának kérdésére az *Aranysárkány* elbeszélsmódja alapján nem adható egyértelmű válasz. Eldönthetetlen, kinek a szemével látunk, s kinek a hangját halljuk, amikor „a szigorú, de kedves tanár” (71.) alakját megjeleníti az elbeszélés. A narrátorét és a diákokét, esetenként váltakozva, máskor meg egymásba olvadva. Megszólal a fesztelen mesélő is, aki felnőtt és diák, iskolán kívüli s azon belüli, saját és idegen nézőpontok és szólamok váltogatásával érzékelteti, hogy a tanárról megoszlanak a vélemények: „Tóninak nevezték a tanulók bizalmasan, de ez a becenév nem illett hozzá. Mindenekelőtt igen komoly ember volt. Aztán nem szolgált rá arra, hogy gúnyolják. Haladott, szabadelvű nézeteket vallott.” (71.) Az ironikus hang fokozatai árnyaltan szólalnak meg. Az egyik végletet a tudós tanár hasznos szolgálatának, a zivatarok megfigyelésének gunyoros dicsérete képviseli, a másikat az együttérző mosoly, amely az ismert ruházatában, megszokott testtartással szivarozó tanár esendő megjelenését kíséri.

Az ember esendősége és méltósága

Az emberi lét végső és átfogó eszméjének horizontja a csillagközi térben jelenik meg a regényben, amint az égboltot kémelve Novák

a bolygók pályáját magyarázza Hildának. A regény visszatérő jelenetében apa és lánya együtt nézik ámulva a csillagokat. Az ég örök körpályáin mozgó távoli égitestek fenséges látványa szembesíti őket az ember kicsinységével és mulandóságával. A természettan tanára az elszenvedett kettős csapás után fokozatosan ébred rá a földi lét feszítő ellentmondására. Számára az *ember* szó egyszerre fejez ki esendőséget és méltóságot. Önmaga *létszerű* érzékelésének a képességével csak az ember rendelkezik. Novák az ész, a szellem és az erkölcs nevében elutasítja a szenvedély és az erőszak megnyilvánulásait, ugyanakkor kénytelen szembenézni azzal, hogy maga sem tud mindig uralkodni magán. A regény azt sugalmazza, hogy az emberi természet belső megosztottsága meghaladhatatlan: a szélső értékek ellentétéből bontakozik ki az élet.

Novák nem tudja értelmezni az emberi gonosztságot a humanista nagy elbeszélés keretében, az észszerűség, a célszerűség és a műveltség fogalmaival. Az *emberi* tagadásaként vagy hiányként értékeli a szabályokat megsértő viselkedést. Más mozgatóerőt nem ismer, értékrendje zárt és szilárd. Személyiségfelfogása a felvilágosodás eszményének felel meg, amely szerint a tudat, az akarat és az erkölcs szigorú fennhatóság alatt tartja az ember sötét erőit, a romboló érzelmeket és a pusztító szenvedélyt. Novák nem számol azzal, hogy az elfogadott magatartás-előírások az emberi kultúra alkotásai, melyek a természet megfékezését szolgálják. A rosszakarat és a bosszúvágy létezéséről tudomása van, de nem tételezi fel, hogy intelligens ember tudatosan ártani akarjon a másiknak.⁶⁰⁹ Az *Aranysárkány a megértésről*

⁶⁰⁹ Az *aranysárkány* azt sugallja, hogy a gonosz az emberben van. Tudvalévő, hogy Kosztolányi műveinek értékrendje nem egységes. Az *Esti Kornél* szövegvilágában ezzel szemben igaz lehet, hogy „az ember nem annyira inherens tulajdonságként vagy ösztönként birtokolja a könyörtelenséget, kíméletlenséget, egyszóval a gonoszsgai diszpozíciót (mint ahogy a feltételezett „jóságot” sem), hanem ez egyfajta kiszolgáltatottság függvényében aktiválódik (a „boldogulásunk érdekében”, továbbá a „nagy dolgoknak” való kitettség értelmében.” LÖRINCZ Csongor, *Nyelvigazságosság avagy az udvariasság poétikája*, (Kosztolányi – Márai – Esterházy) = Uő., *Hallgatag hangolások, Nyelvi események – irodalom – antropológia*, Bp., Ráció, 2021, 255.

és a *megbocsátásról* is szól. Novák azt hiszi, hogy jóhiszemű Vilivel szemben, csak tanítványa félreérti mozdulatait a sorsdöntő pillanatokban. Való igaz, akaratlanul mondja ki a később megbánt szavakat – melák, bikfic, óriás –, amikor a futóbajnokot felelteti. Miután felismeri volt tanítványát az egyik támadójában, nem vádolja, hanem önvizsgálatba kezd, s azt kutatja, maga milyen hibát követett el, de nem képes megérteni Vili tettének mozgatórugóit: „Ön megalázott egy felnőtt embert, aki barátja volt és szerette, meggyalázta őt, – így mondja majd, ez jobb lesz, – meggyalázta őt.” (623.) Miért gondolja Novák, hogy a *meggyalázta* a helyes kifejezés, s nem a *megalázta*? Mi a különbség a megalázta, és a „meggyalázta” között, az elbeszélte történet idején? Az utóbbi esetben az áldozat esetleges rossz tulajdonságaival elvileg sem játszhat szerepet a bántalmazás kiváltásában. A *magyar nyelv szótára* meghatározása szerint: „Valakit becsületében megsért, megszégyenít, mások gúnyjának, megvetésének kitesz.”⁶¹⁰ A megalázás, az erkölcsi nagyság csökkentése ellenben részben indokolt is lehet, különösen, ha a megleckéztetés vagy kicsúfolás „a büszke, kevély, gőgös embert megszégyeníti, vagyis oly állapotba teszi, melyben mások felsőbbiségét megismerni kénytelen. A hetvenkedőt élces gúnyokkal megalázní.”⁶¹¹ Novák tehát csak vonakodva ismeri el végül, hogy részben felelős a történetekért. Álmában orvos és lélekgyógyász, aki megbocsátással kíván gyógyítani. Az ellentétes vágyképzetek kivetítésének köszönhetően különösen összetett az a terv, amelyet éjszakákon át folytatólagosan szövöget: úgy akar megbocsátani Vilinek, hogy először megfélemlíti, vagyis megtorolja sérelmét. „Megjelenése ünnepi lesz, de egyszerű. Vili épp ott áll egy zsák szárazbab mellett. Mikor észreveszi őt, el akar iszkolni. Ő egy taglejtéssel megállítja, a földhöz szögzi.” (619.) Novák félelmetes álomalaknak képzeleli magát, mondhatni hasonlóan ijesztő lénynek, mint a *sárkány*,

⁶¹⁰ *A magyar nyelv szótára*, szerk. CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, Pest, Emich Gusztáv, 1867, IV, 239.

⁶¹¹ *Uo.*

akitől Vili megretten: „Ő nem ül le. Áll, egyenesen, mint a számon kérő végzet. A pillanat rettenetes.” (621.) „A diák nem állja tekintetét, megretten, fejét elfordítja. Szeretne kirohanni, a rémülettől, itt hagyni ezt a szűk vallatósobát, mely irtózatossabb annál a nagy, sötét teremnél is, melyben a rendőrtiszt kihallgatta s gázlángok égtek. Megadja magát.” (623.) Novák színpadiasan, a tékozló fiú jelenetét megleve-nítve képzei el Vili töredelmes bocsánatkérését: „Vili – mondja neki életében először –, Vili. Itt a fiú hirtelen földre rogy. Nyöszörögve kéri, hogy bocsásson meg igazán, hálálkodik, porban kúszik feléje, las-san, mint a bibliai tékozló fiú az édesatyjához s átöleli Novák térdét. Ő ezt nem engedi. Int, hogy keljen föl. De bárhogy tiltakozik, nem bírja lefejteni magáról a reá fonódó eleven indát, mely körülkacsolja, összeforrad vele, a szeretet rabságában, mintegy mindörökre. Ekkor kezét diákja rövidre nyírt fejére teszi, melynek szúrós bizsergését is érzi, s érez még valami mást is: keze fején egy könnycseppet, egy forró, égető könnycseppet, mely Liszner Vilmos szeméből hull oda.” (625.) Novák erkölcsi magaslatra helyezi magát, felülről tekint le a porban csúszó bűnösre. A megalázott tanár, elszenvedve a kettős csapást, nem boldogul az emberi természet erkölcsi szempontokkal és érzel-mekkel terhelt magyarázatával. Kénytelen elismerni, hogy léteznek olyan megnyilvánulások, amelyek azt tanúsítják, hogy az állati ter-mészet erőteljesen jelen van az emberben. Novák gyermeki izgalom-mal várja az orvos érkezését, átadja magát az elvesztett hitnek, mely szerint az orvos pap és varázsló egy személyben: a sarkantyúja ezért cseng úgy, mint a mesékben. A tanár szenvedésén enyhít Barabás dok-tor határozott fellépése, mert önbizalmat áraszt, s legalább amíg jelen van, felébreszti Novákban a hitet, hogy lehet mégis valamit tenni. A mesterségét gyakorló orvos a beteg szakszerű ellátására szorítko-zik, szigorúan az élettan határain belül maradva. Józan mértéktartása megmutatja, hol húzódnak az emberi segítség határai, s ez Nováknak tanulságos példaként szolgál, hogyan viszonyuljon az emberi termé-szet ésszel felfoghatatlan tulajdonságaihoz, amelyek folyton a megér-tés korlátaival szembesítik.

Novák tisztán akar látni, elfogulatlanul, magát az életet akarja megérteni, minden szépítés és leegyszerűsítés nélkül, úgy, ahogy Barabás doktor vizsgálja és gyógyítja a betegeket: „Nem várt tőle csodát. De orvos volt, ki a szenvedéssel hivatásszerűen foglalkozott, kinek az a mestersége, hogy lásson minden csúnyát, förtelmeset, hamis káprázatok nélkül szemlélje húsunkat, vérünket, a könnyünket is, mely éppoly mirigyváladék, mint a többi. Előtte semmi sem szégyen, még sírni se az. Akinek senkije sem marad, annak még mindig ott az utolsó barát, az orvos, ki idegenül is ismerős, állati mivoltunk lelkiatyja, kezébe bele lehet fogódzni s kiáltani, hogy segítsen, nem bírjuk tovább. Maga ez a gondolat is vigasztalta. Az ősi népek bizalma, imádata ébredt föl iránta, melyek az orvost papnak és varázslónak tartották.” (613.) Az orvos „idegenül is ismerős”, vagyis közülünk való, de tudatában van az ember természetét feszítő ellentmondásoknak, s behatóbban ismeri a test működését. Novák megtapasztalja környezetében az „idegenül is ismerős” fonákját, az „ismerősen is idegent”. Lánya, akit egyedül nevel, az egyik tanítványával folytat titkos viszonyt szinte a szeme előtt közös otthonukban, végül megszökik tőle. Az érettségén megbuktatott, de jóra valónak hitt diákja orvul megtámadja a nyílt utcán. Nem utolsósorban, mindezen tapasztalatok összegzéseként kénytelen belátni, hogy *tulajdon személye testesíti meg az „ismerősen is idegent”*. Pepike a csukott ajtón át kér megerősítést a hazaérkező Nováktól: „– Te vagy az, Tóni?” A tanár kilétét igazolva először szólal meg megveretése óta, de idegennek hallja saját hangját: „– Én – mondta Novák tompa hangon.” Az „én” mibenléte, jelentése válik kérdésessé számára: „És megborzongott ettől az ismert, rövid szótól: én”, ami arra utal, hogy elvesztette önazonosságát. (461.)

Novák az ösztönök által meghatározott test készleteseivel a szellem indítékait állítja szembe. Nem ismeri el, hogy e két elem összetett, feszültséggel teli egysége az ember sajátos megkülönböztető jegye. Nevelőként azért küzd, hogy e zavaró és kártékony dualizmust megszüntesse. Novák eszménye a felerészben állati tulajdonságokkal rendelkező ember újrateremtése szellemi létezőként. Nem képes

elfogadni, hogy *e megosztottság megszüntethetetlen, mivel egységük megelőzi kettészakadásukat az emberi természetben.*

A *testiség* az emberlét egyik alapvető meghatározottsága. Novák csodálja az iskolaorvost, mert szakszerűen, tárgyilagosan szemléli és értelmezi az emberi jelenségeket. Titkon ő is arra vágya, hogy az emberi természet nem kézzelfogható alkotóelemeit, a lelki életet is szakszerű elemzés tárgyává tegye. A szenvedély és az erőszak értelmezése azonban meghaladja Novák antropológiai horizontját. Novák egyedül a szellem munkáját tekinti mérvadónak, de szembe-sülnie kell azzal, hogy az értelem mellett létezik szenvedély és erő is. A diákok babonásan vonzódnak Novák testi közelségéhez, titokban meg akarják érinteni a ruháját, mivel a tanárral csakis szellemi érintkezésbe kerülhetnek. Novák „szemérmes” ember. A diákok előtt csakis eszményi tanárnak akar mutatkozni, akinek a létezését szellemi minőségek és tulajdonságok határozzák meg. Az evés pusztán fiziológiai tevékenység, ezért nem tartozik Novák szerint a nyilvánosságra. A tanár azonban kiszolgáltatott helyzetben van, az iskolában naponta színre kell lépnie, s a diákok gúny tárgyává teszik életének minden felhasználható magánjellegű adatát.

Az osztályfőnök a hím *állatok* nevével illeti a számárpadban ülő, vélhetőleg túlkoros nyolcadikos fiúkat: „Utálta ezeket a kormos, fekete kamaszokat, ezeket a kanokat, kik nem iskolába valók, csak a levegőt rontják. Egész testében reszketett.” (287.) Novák fiatalon özvegygé lett, és *cselekvő akaratát védve* magányosan él. A szenvedély magával ragadó erejét csak mások viselkedésében ismeri fel megbotránkozva. A tanár ruházata egyaránt utal viselőjének szemérmességére és személyiségének zártságára: „mellényein nem tűrte a kivágást”. (67.) Fedetlen testtel nem mutatkozik, s nem szívesen tárulkozik fel másoknak.⁶¹² Novák megítélése szerint az álom „állaga” erkölcsileg aggályos, a levét eresztő narancsot pedig undorítónak találja.

⁶¹² A testi létezés sem jelent azonosságot az állat és az ember között. Az erkölcsi tudattal rendelkező, bűnbeesés utáni ember szégyent érezve takarja be a testét.

A tudattalan tartománya és a gyümölcs nedve szexuális képzetekkel kapcsolódhat össze, melyeket Novák módszeresen kizár saját világából. Mindössze negyvennégy éves, de csakis a szemérmetlenség dühödt elutasítása utal arra, hogy a test késztetései jelen vannak a tanár életében. Az orvos tekintete a testfelszín felől halad a test üregébe, amikor Hildát vizsgálja. Mindkét részlethez erotikus képzetek társulnak: „Hilda kinyújtotta nyelvét, mely külön életet élt szája rózsás barlangjában, mint egy kis, forró állatka. Hegye reszketett.” (253.) „Szeme alól azonban lehúzta a bőrt. És nem ezt a gyönyörű szemet bámulta, hanem a halovány szemhúst.” (251.) Novák ellenben Hilda „lelkére” beszélt. Az idézőjeles szóhasználat iróniája egyszerre érinti a lánya kiengesztelését megkísérlő apa kétes nevelői módszerét, és tettet kiiktató emberszemléletét. Ez utóbbiból következik, hogy nem érzékeli a másik ember személyes terét: „Novák lejött a dobogóról, a hetedik pad mellé állt, Liszner Vili mellé, hogy baráti jelenlétével erősítse.” (279.) A tanár határsértést követ el, belép Vili saját területére, tehát abba a védett zónába, amely – az etológia, s az emberi viselkedés tanulmányozói szerint egyaránt – olyan, mintha a másik testének a meghosszabbítása lenne. Novák megalázza Vilit, belenéz a szájába, testüregének a felnyitására kényszeríti. E jelenet párja, amikor lerántja ágyban fekvő lányáról a takarót. A lányát egyedül nevelő apa felismeri elhunyt feleségének jellemvonásait és szokásait gyermekének viselkedésében. Az öröklött tulajdonságok felfedezése Novák megfigyelésének köszönhető, de eszébe sem jut nagyapának tekinteni magát, sőt, nem is kíváncsi lánya gyermekére, akiben családja tovább él. A továbbörökítés után fokozatosan az önfenntartás késztetését is elveszti, s végül eljut az önkíoltás gondolatáig.

Novák nem becsüli a testi kultúrát, a test művelését, gondozását, amelynek Kant – ki elvetette a durva fegyelmezést s a lealacsonyító testi fenyítést – oly nagy jelentőséget tulajdonított. Nem képes méltányolni Vili sportteljesítményét, ezért csúfolódik atléta természetén, észre sem véve, hogy ezzel mélyen megbántja. A természettan tanára ezúttal is következetlen saját igazságfogalmához, hiszen a futóbajnok

eredménye órával mérhető. A testi-lelki szenvedés elválaszthatatlanságát hangsúlyozza a regény. A középkorú, ereje teljében lévő férfi olyan súlyos testi sérülést szenved, hogy gyógykezelésre szorul. Novák úgy értékeli, hogy beteggé tette meggyalázása, s mások is felfigyelnek testi elesettségére. Ki mérte Novákra a nagyobb csapást: Tibor, aki megszöktette a lányát, vagy Vili, aki megverte? Volt tanítványának nem az általa okozott súlyos testi sérülést rója föl, hanem azt, hogy megtagadta a barátságát és a szeretetét.

Az emberi létezés nem határolható el pusztán biológiai szemlélettel az állattól, Novák azonban hajlik erre. Amikor az ember viselkedését az állati magatartás felől közelíti meg, abban rejtetten jelen van az állati elhatárolása az embertől reflektálatlan antropológiai kifejezések segítségével. Az emberben lakozó állati természet elfogadása ellen tiltakozik Novák, de a szenvedély és az erőszak értelmezése során saját emberképének az idegensége annál inkább fokozódik, minél több olyan mozzanatot kénytelen felfedezni az elkövetőkben és önmagában, amelyek hasonlóak az állatokéhoz.

Az *Aranysárkány* kapcsolódik a szörny megjelenítésének művészi hagyományaihoz, melyek állati, emberi és gépszerű tulajdonságokkal rendelkező lényt testesítenek meg, s e szabálytalan, besorolhatatlan szerveződésekkel az ember egységének s önállóságának az újraértését szorgalmazzák. A Teremtés Könyve 1.26–28 az ember fennhatósága alá rendeli az állatokat. Az Úr azért teremtette a maga képére az embert, hogy engedelmeskedjen neki. Először a férfit, aki nevet adott az állatoknak az eredendő bűn előtt. Az állatok némasága, a kábultság, amelyről Heidegger beszél, szomorúsággal tölti el az embert. Walter Benjamin szerint szükség van a megfordításra (*Umkehrung*) a természet lényegét illetően: „Mert néma, ezért szomorkodik, gyászol a természet. Ám még mélyebben vezet be a természet lényegébe e mondat megfordítása: önnön szomorúsága némítja el

a természetet.”⁶¹³ Az ember felsőbbrendűsége a fölött, amit állati életnek hívnak, végtelen, határtalan, teljes és feltétel nélküli volna? Az időnek az állatok elnevezésével kapcsolatban azért van jelentősége, mert a meztelenség miatt érzett szégyen a bűnbeesés után alakul ki. Derrida szerint Heidegger a végsőkéig halasztja a választ a *Lét és idő*-ben arra a kérdésre, milyen jelentésben beszélhetünk pusztá előről, hogy és hol van az állatok létezése valamiféle időből megalkotva, s mit jelent az élet a maga tiszta állapotában.⁶¹⁴ Ha nem csalódom, a későbbiekben Heidegger az *akarattal* határozza meg az újkori ember lényegét. A világon belüli létezőnek az ontológiai meghatározása ilyen módon azért jelentős az *Aranyáskönyv* biopoétikai megközelítése felől, mert az *akarata*, a mások felett gyakorolt felügyelet Novák megkülönböztető jellemvonása.⁶¹⁵ Az utóbbi két évszázad során magától értetődővé vált az állat és az ember elhatárolása a nyelvhasználat képessége és az erkölcsi tudat alapján, melynek módját és fogalmiságát nemcsak a dekonstrukció, de Kosztolányi regénye is kérdőre vonja.

Novák sem boldogul az emberi és az állati természet „tisztá”, átmenetet nem ismerő megkülönböztetésével. Emlékei szerint „nem is emberhez hasonlított” az alacsonyabb támadó. Rettenetes alakja

⁶¹³ Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről*, ford. SZABÓ Csaba = Uő., „A szírének hallgatása”: *Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2001, 21. – Német eredetiben: „Weil sie stumm ist, trauert die Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen.” Walter BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), <http://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-sprache-uberhaupt-und-uber-die-sprache-des-menschen-6521/2> (Letöltés ideje: 2017. október 3.)

⁶¹⁴ Heidegger számára az állat az egyik visszatérő példa a csak élőnek (Nur-Lebenden) nevezett létezés értelmezéséhez.

⁶¹⁵ „A növénynek és az állatnak nincs akarata, tompult kedéllyel sohasem hozzák maguk elé tárgyként a nyitottat. Ők nem tarthatnak a kockázattal, mint valami önmagunk elé állított képzettel [...] Az ember velük ellentétben a kockázattal tart, mert ő az itt végiggondolt értelemben akarattal rendelkező lény [...] Az akarat ebben az értelemben önmagunk érvényre juttatását jelenti, aminek szándékát [Vorsatz] a világ az előállítható dolgok teljességeként már előre megszabta [gesetzt hat] [...] Az újkori ember, akit ez az akarat jellemez [...] szándékait érvényre juttató előállítónak bizonyul, így állítja fel magát, és mindezt feltétlen hatalomként érvényesíti.” Martin HEIDEGGER, *Költők – mi végre?* (1946), ford. SCHEIN Gábor = Uő., *Rejtektutak*, Bp., Osiris, 2006, 250–251.

az ember állati természetét testesítette meg. Ezzel szemben, miközben Fóris a pisztolyával kérkedik, s féktelen indulattól fűtve az erőszak, a megtorlás jogát hirdeti, „egy zsömlyeszín kutya, mely meg se ugatta, unalmában Novák nadrágjára nyújtotta két lábát, mintegy társaságot keresve”. (511.) A szelíd állat itt „emberibbnek” mutatkozik, mint dühöngő gazdája. Novák azt gondolja, hogy az elvetemültségre való hajlam elburjánzása az emberben hasonló, mint a növény vadhajtása. A fattyat egyszerűen le kell metszeni, ahogy a kertész teszi. Ebből is látszik, hogy a természettan tanára továbbra is hisz a nevelés hatékonyságában. Mintha a rossz tulajdonságok az emberi létezés felületén, „kívül” helyezkednének el, s ily módon eltávolíthatók lennének. Novák „emberteremtésnek” tekinti a nevelést, tehát jóval többnek értékek tervszerű közvetítésénél. Azt vallja, hogy a tanár alkotó tevékenységet folytat, korlátlan hatalma van a rábízott diákok fölött, s az emberanyagot tetszése szerint alakíthatja.

Az ember nem rendelkezhet más lelke fölött

Az ember a találkozásaiban érvényesülni engedi a másikat saját létében. Novákról ez a nyitottság nem mondható el fenntartás nélkül. Novák atyai szerepre tart igényt saját osztályának tanulóival szemben. Lányának a lelkét is birtokolni akarja. A nevelés, a szülő és a gyermek kapcsolata fokozatosan válik az emberi létezésnek olyan megoldhatatlan jelenségévé az *Aranysárkányban*, mint az úr és a szolga viszonya az *Édes Annában*, vagy a feltétlen szülői szeretet a *Pacsirtában*. Apaként nem kíváncsi Hilda személyes világára, csakis követelményeket fogalmaz meg vele szemben. Saját értékrendjét kiterjesztve minden mozzanatában korlátozza lánya életének kibontakozását. Nem engedi, hogy ivadéka tőle különböző mivoltában létezzék. Figyelme nem a másik egyéniségének megismerésére irányul, mert mindenekelőtt saját tulajdonságainak jelenlétét fürkészi az idegen világokban. Ezzel magyarázható, hogy vaknak mutatkozik a másikat megkülönböztető

személyiségjegyek iránt. Lemondóan veszi tudomásul, hogy az emberek egyformák, mintha gép állította volna őket elő sorozatban. Utólag felismeri, hogy nevelőként és apaként nem teljesen ártatlan a tanítványát és lányát vele végletesen szembefordító félreértések kialakulásában. Későn érinti meg a sejtelen, hogy az én és a másik világa kölcsönösen egymásra vonatkoznak. Novák apaként is öntetszelgő tanár. Vonzó pedagógiai kihívásként fogadja Tibor és Hilda lelepleződését. Saját tudásfölényének fitogtatása fontosabb számára, mint lányának a személyes sorsa, ezért ragaszkodik előítéleteihez: „Tibor összeborzongott az irtózattól, szájalomtól, ámulattól, hogy az apa mennyire nem érti a helyzetet.” (225.) Erkölcsi alapelvek személytelen ismételtetésével oktatja lányát. A képzettségére büszke nevelő számára – mondhatni – fontosabb a *módszer*, mint az *igazság*. Minden alkalmat megragad elvont bölcsességek megfogalmazására, de a szentenciák értelmét nem alkalmazza helyesen az adott helyzetre, vagy elmulasztja végrehajtani a közvetítést az általános szabály és az egyes eset között. Önhitt nevelőként azt hiszi, hogy kiskorúságban tartott lányát holmi csínytevésen érte, s a kísérleti alany szerepére kárhoztathatja, holott Hilda gyereket vár: „Azokra a kérdésekre, melyeket fölteszek neked, röviden, egyenesen fogsz felelni. Hajlandó vagy erre?” Hilda azért tagad konokul, mert nem tudja, hogy „Tibor mit árult el, melyik titkot.” (237)

Az apa hisz abban, hogy az önmagában való igazság létezik. A természettudomány személytelen, leíró, fogalmi nyelve azonban antropomorfizmusokkal s erkölcsi képzetekkel keveredik Novák érvelésében: „*érzékszerveink megbízható vallomása*”, „ellenkezik a többség *józan észleletével*”. (239.) Apa és lánya félreértésekbe torkolló beszélgetésében megmutatkozik, hogy az igazság kiszolgáltatott az egyedüli és felcserélhetetlen személyes távlatnak. Hilda az igazság Novák adta értelmében nem hazudik, mert nem valamely konkrét, kézzelfogható, létező igazsággal szemben állítja annak az ellenkezőjét. Novák hibát követ el, amikor általános kérdést fogalmaz meg, amely sem nem igazolható, sem nem cáfolható a tulajdon igazságfogalmával: „– Tehát az egész nem igaz? – Nem igaz. – Te hazudsz – mondta Novák,

nagyon erélyesen.” (237.) Az „egész” igazságát nem lehet felmutatni a kísérleti természettan szemléltető példájához hasonlóan. Novák szerint a dolgot magát kell szemlélni, ezt sulykolja a lányának, de nem következetes, mivel az „egész” mint olyan, Hilda számára ismeretlen beszélgetésre utal. Novák, ha hű akart volna maradni az önmagában vett igazság eszményéhez, rákérdezhetett volna a történet valamely konkrét részletére. Hildát tehát nem az „igazsággal” szembesítette. Megismerésbe vetett feltétlen hite védtelenné teszi a nyelv cselvetésével szemben. Novák elbeszél Hilda mellett. *Vallomást akar kicsikarni* a lányából. A kézzelfogható igazság híve az „egész” és a „minden” iránt vágyakozik. Elvétett szóhasználatát talán arra is utal, hogy szeretne közelebb kerülni Hildához. A vallomást azonban egyoldalúan megismerésként fogja föl, s ezért az általa már ismert *tények* feltárását várja el a lányától, magyarán vallatóra fogja, s nem lelki megtisztulásra bátorítja. A feltáruló igazság iránt nem mutat érdeklődést, távol áll tőle minden, ami keletkező létezésben lévő: „A hazugság az puha, szétfolyó, mint az álom.” (237.) Novák éppen ezért a vallomásos nyelvi megnyilatkozás gomolygó, zavaros, szétfolyó állaga iránt sem mutat érdeklődést, nem figyel fel a beszélő lelkiállapotában bekövetkező változásokra. Meg sem érinti a sugallat, hogy kétségeesetten védekező lányával két malomban örölnék. A természettan tanárának szemében Hilda észszerűtlenül viselkedik. Abból indul ki, hogy a *hazugság* empirikus tapasztalatok alapján cáfolható. A hazugság lelki indítéka, érzelmi háttere kívül esik az ő látókörén. A világ, s benne az ember a természettan tanárának szemszögéből elsősorban fizikai tények összessége. Minden más jelenséghez a hiba képzetét társítja. A saját világ határainak átlépése meglehet fáradtságos és kockázatos vállalkozás, de aligha megkerülhető, mivel a másikkal való találkozás alkotja a *conditio humana* közös alapszerkezetét. Vili elképzelt lelkiismeret-furdalására gondolva Novák igyekszik beleélni magát a másik világába, ugyanakkor szenvedéssel tölti el, hogy a benne lakozó rémtől, az ismerős idegentől nem tud megszabadulni. Saját világának belső határai áthághatatlanoknak bizonyulnak.

Novák beszélgetés helyett szívesebben adja elő nézeteit. Az egyirányú közlés mód előnyben részesítése nem tekinthető pusztán foglalkozási ártalomnak, ennél súlyosabban esik latba, hogy tanárként és apaként sem ismeri fel a jelentőségét a vélemények kölcsönös cseréjének, holott ez által jöhetne létre a lánya, a diákjai és közte valamiféle közös világ, amelyben a saját és az idegen gondolkodásmódok át- meg átjárhatnák egymást. Novák nemcsak a nyilvánosság előtt, de családi körben is mindig összefogottan, választékosan beszél. Kimondatlan meggyőződése, hogy aki árnyaltan fogalmaz, a valóságot is összetettebben érzékeli. Novák alig beszél magáról. Megveretése után sem folyamosodik személyes közléshez, a kivételt szinte csak az orvos, az ügyvéd és a nyomozó hatóság képviselőinek kérdéseire adott válaszai jelentik. Megrendült testi és lelki állapotában a mentális betegségek gyógyításának az egyik hatékony módja, „a szavak kiszabadítása” (*libération de la parole* – Lacan), nem adatik meg számára. Nem beszél önmagáról másnak, még Pepikének is csak szűkszavúan, töredékes utalásokra korlátozva mondandóját.

Novák teljesen természetesnek tekinti, hogy szülőként és tanárként rendelkezhet a másik ember fölött. Számára nincs más választható kerete az életnek, mint a családi kötelék, otthon és az iskolában. Ezt a kapcsolatot erősnek hiszi, még az után is, hogy a lánya felnőtté vált. Novák szülőként viszonyul az érettségire készülő nyolcadik osztály tagjaihoz, „huszonhárom nevelt fia” a tanár őszinte meggyőződése szerint a gyámolítására szorul. A tanár azzal áztatja magát, hogy független maradhat diákjai elvárásaival szemben, s nem törődik a véleményükkel. Novák szülői és tanári kudarcai ellenére is őrzi emelkedett eszményét a nevelésről, s ennek megfelelően magasztalja fel a pedagógus személyét, akit hivatása eredendően háládatlan szerepre kárhoztat. Érdem és jutalom egyenlőtlensége határozza meg e felelősségteljes pálya művelőinek a helyzetét a kezdetektől fogva, megszüntethetetlenül. Tekintély és jelentőség feszültségét Novák a tanítás antik hagyományáig vezeti vissza történelmi emlékezetének köszönhetően.

Novákat úgy korbácsolták meg volt tanítványai a huszadik században, ahogy a tanító rabszolgákat uraik az ókorban.

Novák meggyőződése szerint üdvös törekvést képvisel: tanárként föláldozza magát a tanulókért, apaként a gyermekéért. „Háládatlanok.” – ezt ismétli kettős csalódása után. Sejtelve sincs arról, hogy növendékei a hét egyetlen Novák-mentes napján érzik jól magukat.⁶¹⁶ Novák az individuumok hiányát fájlalja. E balhiedelmével is összefügghet hallgatólagosan kiterjesztett „rendelkezési joga” mások fölött.

Milyen viszonyban áll önmagával Novák? Szenved saját természetétől, idegenként tekint magára, nem fogadja el saját belső világát, de ezt a feldolgozhatatlan tapasztalatát nem osztja meg másokkal. Felismeri ugyan, hogy a dialogicitás a szubjektivitás megvalósulásának az egyedüli terepe, de mindent belülről él meg, s lezárja mások előtt a személyes világába vezető utat. Novák viselkedése félreérthető, mások viselkedését pedig ő érti félre, de utólagos felismerései nem alakulnak át kérdésekké, melyek válaszlehetőségeket nyitnának meg, mivel nem kapcsolódnak folyamatban lévő beszélgetéshez, megmaradnak önmagához szóló kijelentéseknek. A mások fölötti rendelkezés hiedelme is okolható azért, hogy Novák nem jut el annak belátásához, hogy „az »Én« soha sem csupán önmaga tulajdona”.⁶¹⁷

Novák tekintélytisztelő tanár, társas kapcsolatait, személyközi viszonyait zárttá teszik egyéniségét. Főris teljes joggal tartja rossz nevelőnek. Jellemzése előrevetíti Novák „tragikus vétségét”, Vili megalázását,

⁶¹⁶ Kosztolányi regényének az iskolában átélhető szabadság mámorító érzéséről szóló mondatai visszhangot vernek Ottlik főművében. „Jókedvüknek több oka volt. Először az, hogy délutánjuk kivételesen szabad s ez a kis szabadság gondolata már reggel felvillanyozta őket. Másodszor ez az egyetlen nap, mikor nincs se számtan, se fizika, az a két komisz tárgy, melytől a legjobb diákok is, hiába tagadták, egyformán rettegetek.” (59.) – „Elég régen, még január közepén, elmaradt a két utolsó órájuk. Erősen havazott. Ahogy kiléptek a piarista gimnázium kapuján, féktelen jókedv fogta el őket.” OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 2007, 63.

⁶¹⁷ Gerd HAEFFNER, *Filozófiai antropológia*, ford. GÁSPÁR Csaba László, <http://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2012/09/Haefner.pdf> (Letöltés ideje: 2018. február 1.)

amely a tanár és a diák végzetes összeütközéséhez vezet. „Novák fölemelte Vili padjáról a fizikakönyvét, hogy egy könnyű kérdést keressen.” (285.) Az „agyonfirkált, számárfüles könyv” arról tanúskodik, hogy Vili gyakran forgatta, de a tanár e felfedezésnek nem tulajdonít jelentőséget, holott *kézzelfogható* cáfolatát adja korábbi állításának, miszerint Vili nem tanult. Novák szembesíthetné magát azzal, hogy igaztalanul vádaskodott, de az önvizsgálat nem erénye.

Az emberi létmód alkotóeleme a megismerés

Novák mindent igyekszik számszerűsíteni, kiszámítani s ellenőrizni. *Uralkodni próbál* az ésszel nem irányítható folyamatok, így mások érzelmei és saját indulatai fölött, de ezen a téren fájdalmas kudarcot vall. Tálás Béla, a történelem tanára a diákok kedvence, erélytelen, de szeretetreméltó ember. Tudja, hol van az engedékenység határa, s a tanítványai végül is szót fogadnak neki. Ő csendben siratja Novákot, őszintén megrendíti munkatársa öngyilkossága. Mintha mélyebb tudással rendelkezne az emberi létezésről a történelem tanulmányozásának köszönhetően, mint a természettan oktatója, aki Descartes és Leibniz elgondolását követve geometriailag megragadható tulajdonságaik alapján határozná meg az érzékelhető jelenségeket. Leibniz azonban a kiterjedés és a mozgás mellett figyelembe vette az *erőt* is, amellyel Novák nem tud mit kezdeni: az értelem, az ész, a logika, a kézzelfogható igazság fogalmai keretezik gondolkodását, a jelenségek értelmezésének a vonatkoztatási kerete a számszerűsíthetőség.

A testi lét értelmezése a fiziológia és a biológia nézőpontjából közelebb áll a descartes-i és leibnizi szemlélethez, mint az erőszak magyarázata, amelybe belezavarodik Novák. Az őt vizsgáló orvos nézőpontja azért lesz vonzó számára, mert újra biztos alapokra akarja helyezni tudását az emberről. Novák az égre függeszti tekintetét, amikor a csillagokat nézi távcsővel, vagy az aranysárkány mozgását figyeli. E térszemlélet, a fölfelé irányuló tekintet, átvitt értelemben arra utal,

hogy a szellem emberének értékesebbek a földtől elemelkedett létezők s a magasabban fekvő tartományok. A dolgok elrendezhetősége kiterjedt és mélyen fekvő kérdése a regénynek. Novák minden tekintetben a rend nevében tevékenykedik. A tanár a külvilág felé rendezettnek mutatja magát, belül, a lelkében azonban zűrzavar uralkodik.

Az elbeszélő iróniával foglalja össze az iskolai követelményrendszert, azt sugallva, hogy a képzésben a lényeg sikkad el. Nem szemléletet alakítanak az oktatott tárgyak, jelesül a számtan és a fizika, hanem részletekbe menő, elszigetelt ismereteket közvetítenek. Az élet céltalanságának kísértő gondolatával szemben a folyamatosan és rendszeresen végzett tanári munka jelent Novák számára menedéket. A történet epológusa igazolja az érettségi banketten elhangzott beszéd alapgondolatát cáfoló osztályfőnök sejtését: az élet most végződik, a felnőttkor elszűrülést hoz. Jelképes, hogy Urbán Elemér kaptafakészítő lesz. Az élet egyhangúsága, a gépies napi működés kiábrándítja Novákot. Vajon meddig jut el Novák a nyelv természetének megismerésében?

A regény kulcsszereplői félreértések sorozatának áldozatává válnak. Milyen szerepet játszik a nyelv a főhős emberi világának kialakításában? Szemléleti fordulathoz Vili önkéntelen megalázása vezet el Novákot, ekkor ugyanis *történésként* tapasztalja meg a nyelvet. Érthetetlenül áll azelőtt, hogy miért használt olyan szavakat, amelyek addig hiányoztak a szókészletéből. Leibniz gondolkodásmódja irányadó a nevelés terén Novák számára, talán ezért tekinti egyértelmű jelrendszernek, a gondolatközlés eszközének a nyelvet. Nem mutat mélyebb érdeklődést a szóválasztás iránt, de felismeri, hogy a beszédmód súlyos félreértések forrása lehet. Visszatekintve nem érti, miért folyamodott önkéntelenül, tőle szokatlan módon nyers kifejezésekhez Vili felettébe közben. Novák a „kézzelfogható” igazság és az ennek megfelelő nyelvfelfogás híve. Arra a kimondatlan tételezésre alapozza nyelvbe vetett bizalmát, hogy a szó a dologhoz illik, eredendően a megismerésre van hangolva, ezért helyénvaló használata elsajátítható. Tréfából, ismerve Fóris érzékenységét, *istennyilának nevezi a villámot*, miközben az aranysárkány tudományos felhasználásához kapcsolódó

felfedezést magyarázza a latintanárnak, aki megijed a szó hallatán, s csak akkor nyugszik meg, amikor Novák reflektálva az ugratásra, elhárítja a metafora fenyegetését, megadva a szókép hétköznapi megfelelőjét. Novák jól számítja ki a latintanára gyakorolt nyelvi hatást, s ez nemcsak emberismeretről, de a célnak megfelelő tudatos szóválasztásról is tanúskodik. Főris, tanári hivatásából következően leginkább a nyelvvel foglalatosskodik, tehát tisztában van a képes beszéd valóságalkotó szerepével. Számára az *arctalan* sárkány, ahogy kollégája „szó szerint” értelmezve megnevezi a pusztá látványt, félelmetesebb, mint a fej imaginárius nézete, arccal kiegészítve.

Novák szerint a sárkány azért jelképezi az életet, mert segítségével többet tudhat meg az ember a természeti jelenségekről. A jelkép tehát nem megragadhatatlan szellemi létezőt jelent, hanem azt, hogy az egyik jelenség (játék) egy másik (élet) magyarázatát rejtí magában. Nem véletlen, hogy az *arany-sárkány* elkészítését tanító Novák zsebkönyvében a tudás jelképe, Pallas Athéné madara, *aranybagoly* fénylik. Az arany-sárkány Liszner és Novák háza fölött áll meg, kettejük sorsszerű összetartozására figyelmeztetve. Az öreg Liszner foglalkozásához elválaszthatatlanul hozzátartozik a pénz, a tanár tevékenységéhez pedig a nevelő célzattal használt szólások és szállóigék. *A kereskedőnél az apró érmék vannak kéznél, azokat csörgeti a zsebében, miközben az égre pillant, Novák értéktárában pedig a szállóigék, és a szólások töltik be az általános csereeszköz szerepét:* folyton bölcs mondásokat szajkóz, de a belőlük nyerhető tanulságokat nem képes átültetni az életbe. Mondhatni, nem tudja aprópénzre váltani magasztos eszméit. Rugalmatlanul társít jelképes értelmekeket hétköznapi helyzetekhez. Jellemző gondolkodásmódjára, hogy az adott esettől elvonatkoztatva mindig általános következtetés megfogalmazására törekszik: „A játék komoly dolog. Mindig az életet jelképezi. Ez vezeti be a gyerekeket az életbe. Csak játszva tanulhatnak.” (45.) Az arany-sárkány *életbölcsségek szemléletes hordozója*, mondhatni *szállóige* Novák látókörén.

Az elbeszélés ironikus önértelmezéseként is felfogható, hogy szókreatív módszert társít a feddéshez, amely a bemutató beszéd egyik

alfaja a dicséret mellett az antik hagyományban. Novák kíméletlenül megsegyeníti tanítványát, s ez tökéletes ellentéte a szókratészi dialógus megtisztító eljárásának, melynek célja a beszélgetőtárs átformálása s minél erősebbé tétele. Kölcsönös ráhatás beszélgetésben jöhetne létre, melynek során a tanítvány, lépésről lépésre felismerné korábbi vélekedéseinek helytelenségét, s maga változtatna magatartásán. Novák tekintélytisztelő személyiség, aki vakon hisz elsajátított eszméiben, s nem tűri az ellentmondást. A tanár eltanácsolja a tanulástól tanítványát, tehát lemond róla, amikor inasnak küldi. Ebből is látszik, hogy Novák lebecsüli a nem szellemi értékeken alapuló életformákat.

Kettős veresége után a regény főszereplője kíméletlen őszinteséggel kérdez rá a végső dolgokra, olyan metsző pontossággal fogalmaz, mintha orvosi láttelepet készítené: „Miért folyik a születek nagyüzeme, mikor csak ilyen egymáshoz hasonló, jól működő, de unalmas gyári áruk, ilyen szeretetre méltó, semmis portékák kerülnek ki a műhelyből? Miért is az egész?” (553.) Az „unalmas gyári áruk” eredeti nyelvi megoldás, ugyanakkor az efféle leleményes kifejezőmód nem jellemző a tanár inkább kimértnek, szokványosnak mondható hangvételére. Ki beszél? Novák ilyen kifinomult iróniával korábban nem élt, hiszen némi túlzással az okozza vesztét, hogy a bántó gúnyt nem érzékeli, azt hiszi, Vilivel ártatlanul évődik, amikor meláknak, bikficnek, óriásnak nevezi. Lehet arra gondolni, hogy az elbeszélő itt is a tőle megszokott *nézőpont-átfedéssel* él, s a szereplőnek kölcsönzi a hangját. Annyi bizonyos, hogy a kérdésre, „Ki beszél?”, nem adható egyértelmű válasz. „Háládatlanok, de az életrevalóság háládatlan. A háládatlanság a törvény. Nem haragudott már rájuk, lelkében megbocsátott mindhármuknak. Hibásnak is csak magát tartotta, hogy nagyobb föladatot tűzött ki, mint ereje bírta, s birkózni akart a természettel. Föladta a harcot. Gyöngé volt hozzá.” (665.) – összegzi Novák a végső tanulságot, s innét visszatekintve az emberi és az állati tulajdonságok együttélése készíti elő a történetben a szellemmel, erkölccsel, kultúrával nem korlátozható erő és szenvedély győzelmét. E belátás vezet el Novák öngyilkosságához.

Novák önámítás nélkül vonja meg élete végső mérlegét: tanárként és apaként egyaránt kudarcot vallott, de az elbeszélő nem azonosul a főszereplő „egyoldalú” értékelésével: „Csalódásai lábánál hevertek, s többre becsülte őket, mint mindazt, amit valaha tanult.” (665.) Mintha enyhe fenntartással élne a narrátor a kétségbeesett, nevelési elveit visszavonó Novák végletes következtetésével szemben, mely szerint a szellemi értékek idegenek az élettől, mivel azt a szenvedély és az erő határozza meg. A közvetett belső magánbeszédtől megkülönböztethető hang azt sugalmazza, hogy a nyomorúság és a méltóság egyszerre fejezi ki az emberi természetben munkáló megszüntethetetlen feszültséget. Novák értékrendje kiveti saját világából az emberben felismert „állati” lényt. Kizárólag a szellemet, az erkölcsöt ismeri fel önnön lényegként, mert nem képes elviselni az alulról jövő uralmát, s miután nem tud többé hinni abban, hogy az ember le tudja rázni az erő és a szenvedély igáját, öngyilkos lesz.

Az ember képes véget vetni életének

Novák özvegyen, egyedül neveli lányát. Magányosan él. Még a párzó állatok éjszaka beszűrődő zajától is viszolyog, a fajfenntartás pusztító ösztönének működése is zavarja. Nevelői és apai kötelességének teljesítése érdekében nemcsak a magánéletről képes lemondani, de miután kudarcot vall, magáról az életről is. Az önmegtartóztatás és az öngyilkosság két olyan tulajdonságot feltételez, amely a regény sugalmazása szerint megkülönbözteti az embert az állati létezésről. A regény időviszonyait behatóan elemezte Szegedy-Maszák Mihály.⁶¹⁸ Az idő értelmezése az antropológiai különbség szempontjából is jelentőséggel bír az *Aranysárkányban*.

⁶¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A nevelődési regény cáfolata* = Uő., Kosztolányi Dezső, Pozsony-Bp., Kalligram, 2010, 262–271.

A múlt, a jelen és a jövő egysége felbomlik a regényben. Novák nem szívesen emlékezik a múltjára. Házassága, felesége korai halála csak foszlányokban jelenik meg az emlékezetében. Hilda minden jel szerint anyjától örökölte nyugtalan, szeszélyes természetét. Hilda szökése után Novák egyszerűen lemond a lányáról, vele kapcsolatban megszűnik minden jövőre vonatkozó várakozása, holott Hilda gyereket vár. Az özvegy, elhagyott apa és pártában maradt unokatestvére, Pepike, mint két „árva” gondoskodik egymásról. Nemcsak róluk mondható el, hogy magányos lelkek. Vili, amíg futóbajnok s az érettségire készül, népszerű, megbecsült alakja a helyi közéletnek, de miután elveszti címét s megbukik a vizsgán, a senki földjén találja magát, megszégyenülten, egyedül köröz a városban. A *magány* szinte valamennyi szereplőt kísérti. Csajkás Tibor anyja egyedül él. A tanári kar színre léptetett tagjai szinte kivétel nélkül társtalan, megkeseredett emberek. Novák nem teszi magáévá a tetszetős gondolatot, mely szerint „Aki erősebb, annak igaza van”, de az erőszak kárvallottjaként kénytelen szembenézni azzal, hogy az őt ért igazságtalanság orvoslása a jog, az igazságszolgáltatás az erkölcs eszközeivel aligha lehet eredményes. Novák vívódása nem jut nyugvópontra. Vonakodva elfogadja, hogy az erőszak szükséges rossz az ember világában, mivel bizonyos mértékben „szabályozza az életet”, de nem tudja feladni saját értékeit, amelyek alapvetően a szellem, az ész és az erkölcs fogalmaira épülnek.

Az időtapasztalatok távlatából is értelmezhető az öngyilkossághoz vezető folyamat. Miként van jelen az eljövendő, az elmúlt és a jelenbeli Novák világában megveretése s Hilda szökése után? Novák nem kíváncsi sem a lányára, sem az unokájára. Az emlékezés fogva tartja s összeköti az elégtételszerzés elővételezésével, a vele szemben elkövetett tett megtorlásával s végül az elképzelt megbocsátással. A tevékeny életet és koncentrált figyelmet fokozatosan feladja a jelenben. Kerüli Flóri nénit, aki jelenlétével feleségének múltjára emlékezteti. A jövő elvesztése vonja magával Novák bezárkózását, *troglodita magányát*.⁶¹⁹

⁶¹⁹ Hommage egykori tanárom, Fülöp László emléke előtt.

A feldolgozatlan sorsfordító esemény, testének meggyalázása felémészti Novák jelenét, s megtöri, megfosztja méltóságától.

Emberi természet: conditio humana

Az *Aranysárkány* biopoétikai jelentésrétege az emberi természet lényegét kutatja az életvilág más létezési formáihoz mérve. Novák Antal miután szülőként és tanárként egyaránt kudarcot vall, fokozatosan ismeri fel magában az idegent, de nem képes sajátként elfogadni „tiszátalanná” vált lényét, szabadulni akar tőle, mindenáron. A halálra szánt főszereplő olyan csapásokat szenved el, amelyekben megmutatkozik az emberi létezés tényleges szerkezete, belső erőinek feszültséggel teli kölcsönhatása. Novák kénytelen belátni, hogy az eszméktől vezérelt ember is esendő, mert az önkéntelen cselekedetet nem képes kizárni saját világából. Az értelem, az értéktudat és az akarat önmagában nem elég az erőszak és a szenvedély késztetéseivel szemben, mivel a szubjektum nem feltétlenül ura saját cselekedeteinek. Az ember világában az idegenség kívül-belül jelen van, ezért amit sajátjának hisz, abban egyszerre irányító és irányított.

Novák az európai kultúra „humanista” alapértékeire alapozza nevelői hivatását. Értelem, ész, következetesség, jóság, mértéktartás, szorgalom, tisztesség, kötelességtudat, önfeláldozás – e fogalmakkal különbözteti meg az embert a többi lénytől. Novák végső szótárából azért hiányzik az erőszak és a szenvedély, mivel ez utóbbi tulajdonságok a *természet* világához kötik az embert, tehát nem fejezik ki megkülönböztető lényegét, a *műveltségét*, ezért egyszerűen meg kell fékezni, korlátozni kell tartani ezeket a mozgatóerőket, felügyeletet kell gyakorolni fölöttük. Novák olyan lénynek képzei az embert, aki tudja, ki is valójában, mi végre létezik, és miképpen kell élnie. Egyre másra ütközik azonban olyan tapasztalatokba, amelyek kikezdi ennek a józan tudatnak az egységét. Az emberről alkotott elképzelése férjként, apaként és tanárként vallott kudarcainak hatására változik meg. Az erőszakkal,

a szenvedéllyel és a becsstelenséggel kapcsolatban olyan tapasztalatokra tesz szert, amelyeket képtelen értelmezni az észszerű gondolkodás keretében. Miért üti pofon a lányát? Miért gúnyolódik Vili külsején, miért használ olyan megalázó szavakat, amelyektől maga is viszolyog? Miért nem tud megszabadulni önpusztító sérelmeitől, folyton kísértő képzeleteitől, tulajdon természetétől, az „ismerős idegentől”, amely a legtöbb szenvedést okozza neki? Jóllehet a szeretet Novák számára fontos érték, a keresztény eszmevilág nem tudja megerősíteni megrendült öntudatát. Az emberi természet magyarázata nem támaszkodhat vallási alapokra, hiszen Novák nem gyakorló hívő. Pepike egyedül jár a templomba. „Háládatlanok” – folyton ezt ismétli a tanár merénylőivel kapcsolatban, miközben a *megbocsátásra* készül. Szellemi és erkölcsi javak adományozására hangolt lénye érzékeny veszteséget szenved, amikor szembesül szeretett tanítványa elvetemült cselekedetével, a kegyetlen erőszakkal, az emberi méltóság meggyalázásával. Miként történhetett meg ez a borzalom művelt emberekkel, tanár és diák között? Mi minden rejtőzik az emberben, hogy mindez egyáltalán bekövetkezhetett? A bántalmazáshoz használt eszköz s az elkövetés módja sem közömbös: a tanárt *bikacsö*kkkel verik meg, vagyis állatok ösztökélésére szolgáló, hímállat szervéből készült ütleggel.

A regény cselekménye szokatlanul meleg májusi napon kezdődik, s javarészt a nyári iskolai szünidő időszakában, perzselő hőségben játszódik, egészen Novák öngyilkosságáig: „Másnap délután volt a temetés, tikkasztó hőségben. A halottaskocsi nagy kerekei forogtak a nyári porban.” (691.) A szöveg értelmezésének biopoétikai távlatából korántsem közömbös, hogy a többértelmű *kánikula* az ironikus csattanóval végződő regény zárlatában is jelen van: „Az asztal ismét nem válaszolt. De aztán az egyik lába hatalmasan magasba lendült, úgyhogy majdnem feldőlt, s a szellem 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.” (739.) A Szíriusz latin neve *Canicula*, azaz „*kiskutya*”. A csillag első hajnali megjelenése egybeesett a legmelegebb napokkal, innét

származik a kánikula elnevezés. „A szellem gondolkozott. Úgy látszik, ennek a kiváló matematikusnak időre volt szüksége, míg elvégzi ezt az egyszerű számtani műveletet. Azt mondják, hogy a szellemek valami növény- vagy ásványszerű, tengő, lefokozott életet élnek.” (737–738.) Novák számára a szellemi létforma a legvonzóbb, s öngyilkosságával ebbe a birodalomba átköltözve mintha eggyé válna eszményével, de ezt a tetszetős magyarázatot az elbeszélés iróniája elbizonytalanítja, azt sugalmazva, hogy a szellemi létforma éppúgy átmeneti és meghatározhatatlan, mint az emberi természet.

11.
A SZABÁLYTALAN REMEKMŰ

Kosztolányi Dezső: Pacsirta

Regény és színmű

Jóllehet, Kosztolányi színműveit előadták, s az író megkülönböztetett figyelemmel kísérte saját darabjainak bemutatását, mégsem került be a korabeli színjátszást meghatározó szerzők közé. Vajon mi akadályozhatta meg ebben? Alighanem e roppant összetett kérdésre az egyik válasz a poétika felől érkezik. Mit tud a kimagasló alkotások sorát létrehozó regényíró nyújtani, melyre színműben nem vállalkozhat? Jelen fejezet keretében az életműsorozat kötetét veszem alapul, a *Pacsirta* kritikai kiadását, hogy szemléltessem a kétféle kifejezésmód, elbeszélés és előadás, regény és színmű viszonyának némely összefüggéseit Kosztolányi életművében.⁶²⁰

Mindenekelőtt arra kell emlékeztetnem, hogy a színmű nélküli a közvetlen elbeszélői megnyilatkozást, s ez Kosztolányi esetében a lehető legnagyobb veszteséggel jár. A regények elbeszélője ugyanis nyelvteremtő. Egy-egy ritka, jól elhelyezett szó, mely összefogja az addig elmondottakat, s távlatot nyit a soron következő eseménynek, megvilágító erejű lehet. Apa, anya és lánya a *Pacsirtában* az utazás előtt a rendkívüli izgalomban csak „ide-oda bódorogtak”. E szavak körül megfordul az elbeszélő világ, s a figyelmes olvasó is részesül ebből az átváltoztató eseményből. Jóllehet, nem biztos, hogy ismeri az „ide-oda bódorogtak” „céltalanul megy” jelentését, mégis telitalálatnak véli a régies kifejezést, s tökéletesen érti a „kóborol” áthallásával. A *Magyar nyelv szótára* (Czuczor–Fogarasi) – melyről lelkes ismertetést írt Kosztolányi – meghatározása szerint az bódorog, aki „Bizonyos irány nélkül tévesztett görbe utakon bolyong.” Talán nem véletlen, hogy Kosztolányi az idézett mondatban minden mást javított, de ezt a szót érintetlenül hagyta. (20.) A kódorognál azért is erőteljesebb a bódorog, mert hangalakján a borong, búslakodik jelentése is átsejlik.

⁶²⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes Művei*, Kritikai Kiadás, s. a. r., kísérő tan., jegyz. BUCSICS Katalin, Pozsony–Bp., Kalligram, 2013. A továbbiakban e könyvre hivatkozva csak a lapszámot adom meg.

A felforgató hatású jelző rendszerint szellemi jelenségekhez s lelki eseményekhez kapcsolódik a regényben. A kávéház teraszán ejtőzők Pacsirtára néznek: „Nem tiszteletlenül, hanem úgy, ahogy rendesen. Bizonyos jóindulatú, hamuszín rokonszenvvel, melyet belül káröröm bélelt, pirossal.” (33.) A káröröm pirosa érthető s szemléletes jelző. Pokoli meleg van az indulás napján, s a pusztító szenvedélyhez könnyen társítható a parázsló tűz, ennek nyomán pedig a hamu. A hamuszín rokonszenv mégis fejtörést okoz. Ákos egérszürke ruházata, s őszes hajszínére emlékeztet. Az apa esetében a hamuszín egyaránt lehet a gyász és a bűnbánat kifejezője. Ákos előre sietett, hogy ne kelljen a lánya mellett mennie. Most mellé áll, jelezve, hogy ő is vállalja a kárörömet, s persze a rokonszenvet is. Az apa esetében jelentheti továbbá a világi hívságokról való lemondást lánya kedvéért. Vészjósló jelzésként is értelmezhető, hiszen a világvégi eseményekhez is a pusztulásra utaló hamu kapcsolódik az apokaliptikus írásokban. A kétségbeesésben magáról megfélemedezett apa szivarjának hamuja szóródik majd szét, és szennyezi be könnyes arcát a nevezetes leszámolási jelenetben, amely hajnalig tart, amikor az égbolt hamuszínűre vált. Egyetlen jelző a szöveg egészének az áttekintésére s a kapcsolódó elemek újrendezésére készíti az olvasót. A huszadik századi drámai szövegek nem, vagy csak nagyon ritkán adnak utasítást a szereplők arckifejezésének jelentését illetően, s az utóbbi esetben is számolni kell azzal, hogy az előadás nézője az adott távolságból, s látószögből másként észleli az arc árnyalatát. A szín többértelmű megjelölése az elbeszélő szövegben a kapcsolódó elemek erőteljes áramlását váltja ki, s ennek a többirányú mozgásnak az észlelő megértése az olvasó feladata.

A leírás regényben általában szünetet jelent, azonban Kosztolányi esetében az ekkor megszólaló nyelv egyenrangú a cselekvéssel. Cifra Géza „Ádámcsutkája le-föl mozgott gugás nyakán.” (63.) A csomós jelentésű gugás szó megszakítja a szöveg folytonosságát, s arra eszmélteti az olvasót, hogy az értelmezés távlata a szereplő s az elbeszélő nézőpontjának a függvényében módosul: az utóbbi megítélése szerint Cifra Géza jelentéktelen alak, a szülők szemszögéből ellenben

kulcsszereplő. A félreértés elkerülhetetlen a társas kapcsolatokban, mert senki sem tudhatja, mit jelent a másiknak. A harmadik fejezet kínosan emlékezetes első jelenete színpadra állítva beszéd-töredékre zsugorodna: „– Elutazott? – kérdezte. – El, – szólt az apa rekedten. – Tulajdonképen – kezdte anélkül, hogy folytatná.” (63.) E párbeszédfoszlány akár abszurd dráma lecsupaszított jelenetében is elhangozhatna. A regényben azonban nyolc lapra rúg a jelenet bemutatása. Az elbeszélő és Vajkay Ákos értékrendjének a rokonságára utal, hogy a nyelv művészához hasonlóan a levéltáros is sokat tudott „egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol századok mélyén.” (73.) A családfák kutatója a múltban él, az író a nyelv emlékezetében időzik. Egyetlen példával szemléltetem ezt a párhuzamot.

Vajkay Ákos Pacsirta levelét olvasva ismételten szembesül a megértés korlátaival, s az értékek viszonylagosságával. Azon tanakodik, hogy nem tudja megmagyarázni a feslett Orosz Olga vonzerejét, az ünnepelt díva ellenben bizonyára nem értené meg Pacsirta levelének a különös észrevételeit. Jelesül azt, hogy „kígyóút van a dombon, ... hogy rhododendronok nyílnak a virágágyakban, ... hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szüretre készülődnek.” (305.) Vajkay Ákos tökéletesen tisztában van az idézett szavak jelentésével. A regénybe foglalt levél olvasójának töprengése a mű önértelmezéseként is felfogható, melynek a címzettje a mindenkori befogadó. A szöveg rejtelmes utalásrendszerének a felvázolása azt sejteti, hogy *az apa többet tud a címszereplő lelkivilágáról, mint az elbeszélő*, a tényleges olvasóról nem is szólva. Vajkay számára magától értetődő, miért tartja Pacsirta éppen a rhododendront említésre méltónak, amelyre vonatkozóan az elbeszélő nem kockáztat meg feltevést, holott máskor kedvtelve teremt összefüggéseket. A havasszépe tudományos nevét Linné a görög rodón (rózsa) és dendron (fa) szavakból képezte. Mivel azonban a rododendron nem rózsa és nem is fa, ő maga is elégedetlen volt vele, olyannyira, hogy átkeresztelte azáleának. Pacsirta neve a Japánban, s Kínában őshonos növényhez hasonlóan nem illik viselőjéhez. A szülők nagyon régen nevezték el így lányukat, „Mikor még énekelt. Azóta a név rajta

ragadt és viselte, mint kinőtt gyermekruhát.” (25.) Az azálea kínai jelentése azonban kakukkvirág: ezt abból a hiedelemből eredeztetik, mely szerint az azálea az örökké síró kakukk vércseppjeiből sarjad. Ebben az értelemben e név illik Pacsirtára, aki könnyeivel öntözi a földet. A levél minden szava fáj az apának, mert síró lányát képzei maga elé. A levéltáros nemcsak a családfáknak, de a nyelv emlékezetének is avatott kutatója lehet: „Mi mindent tudott azonban mesélni az ő őseiről, [...] egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol a századok mélyén.” (73.)

Az olvasásból felocsúdva kimenőjüket élvező katonákat lát, akik lányokkal „ámolyognak” a parkban, sötétedésre várva. Az olvasó a különös szóválasztásra lesz figyelmes. Az elbeszélő történet idejéhez, 1899-hez képest félműltnek számít 1862, amikor megjelenik a *Magyar nyelv szótára*. E szerint az ámolyog jelentése: ámulva, tátogatva, céltalanul, henyén álldogál, vagy ide-oda jár. A színmű alakjai járhatnak andalogva, de „ámolyogva” aligha. E távolról jövő, ritkán hallott szó a nyelv emlékezetének kimeríthetetlen gazdagságára figyelmeztet, s arra, hogy a nyugalmazott levéltáros számára a szókincs mélyebben fekvő rétege is elérhető.

A cselekvést megjelenítő kifejezés erőteljes hatást vált ki a regényben, ellenben nem érvényesülhet színpadon, mivel ott testet ölt. Amennyiben hangot kapna a színre vitt cselekvést leképező szó, önmegnevezésként, vagyis ironikus hatású feliratként érzékelné a néző. Ami a regény sava-borsa, az színműben felesleges. Az elbeszélő megnyilatkozásaiban éppen ezek a gondosan elhelyezett, nem hivalkodó, ám megvilágító erejű kifejezések válnak az olvasás jelentésteremtő eseményeivé.

Amint a szereplők útra kelnek a vasútállomásra, először az apa, majd az anya arcát és alakját látjuk az elbeszélő nézőpontjából. „Mégis mennyire hasonlítottak. Szemükben ugyanaz a riadt fény reszketett, vékony, porcos orruk egyformán hegyesedett ki és fülük is egyformán piroslott.” (23.) Kosztolányi társalkotónak tekintette az olvasót, akinek az értelmező tevékenységéhez teret biztosított, ezért is

tartózkodott a leírást kísérő kimerítő lélektani magyarázatoktól. A regény beszédmódjának megítélése szempontjából lényeges kérdés, mit nem közöl Kosztolányi itt a kéziratból. Kihagyja a szülőkre vonatkozó összegző megállapítást: „A hosszú házaselet testvérekké tette őket.” (22.) Másfelől a szöveg legapróbb részletei is jelentéssel telítettek.

A tárgyak nem pusztán kellékek Kosztolányi regényeiben, mivel az esetek döntő részében a szereplőkben zajló lelki folyamatok jelölői. Az apa egyik kezében gyapjútakarót, a másikban meg kulacsot tart. Az utóbbi érthető, hisz Pacsirta a nagy meleg ellen felhúzza rózsaszínű napernyőjét, a meleg takaró viszont felesleges, ugyanakkor ebből lehet arra következtetni, hogy jelenléte a szülők eltűzött aggodalmára utal. Az elbeszélő tekintete egy-egy tárgyat kiemel, ráirányítja a figyelmet, s ezáltal érzékelteti a jelentőségét. A falióra jelenlétének a többértelműségére lehet itt hivatkozni.

Leírással kezdődik a regény. Apa és Anya csomagol az ebédlőben. Közelről látható a két szereplő, ahogy birkóznak a bőrönddel, majd vilanásnyi időre megelevenedik a jelenet. Egy-egy rövid mondat hangzik el a majdnem otthon felejtett fogkeféről, de párbeszéd nem bontakozik ki. Drámai fordulat akkor következik be, amikor a falióra néznek: nem lehet tovább halasztani az indulást. A történetmondó felől itt arra is lehet gondolni, hogy Pacsirta színre léptetése sem halogatható tovább, a címszereplő ugyanis fizikai valójában csak közvetlenül az elindulás előtt jelenik meg. Az ingaóra „cifra, fa-faragványos”. A jelző előre mutat Cifra Gézára, aki ugyan a jelét sem mutatja közeledésnek Pacsirta iránt, a szülők vágyteljesítő képzetében azonban ez mégis megtörténik. Cifra jelzőkkel azért illetik Vajkayék az ártatlan forgalmistát, mert a továbbállt csapodár udvarló tulajdonságaival ruházzák fel.

Ami a szereplők belső világában megtörténik a regényben, az nem következik szükségképpen a látható, külső eseményekből. A színmű ellenben az utóbbiakra épül. A narratív szöveg hangnemenek s nézőpontrendszerének összetettsége elsősorban az elbeszélő

tevékenységének köszönhető. Az elbeszélt történet szereplői s a fiktív világot megalkotó szerzői tudat között az elbeszélés teremti kapcsolatot. A narrátor összefoglaló előadása közvetíti a regényalakok belső gondolatait. Az átélt beszéd eltörli az előadó és a szereplő megnyilatkozása között húzódó határt.

A szereplő az elbeszélő nézőpontjának a közvetítésével látható, akinek a közleménye kiemeli és súlypontoszza a megjelenített cselekvés, mozdulat, arcjáték jelentőségét. Az apa a földre tekintve szól lányához: „Mehetünk aranyos.” (25.) Pacsirta azért jár lehajtott fejjel, hogy a haja eltakarja az arcát, az apa azért, hogy ne lássa azt. A két szereplő testtartásának hasonlóságára a mozdulat kiválasztása, megnevezése és ismételt megjelenítése hívja fel a figyelmet. Dramatikus szövegben a párhuzam ebben a formában nem érvényesülhet, erre legfeljebb a mű színpadra állításával nyílhat lehetőség.

Kosztolányi tudatában volt szöveg és előadás különbségének, ezért vélte fontosnak, hogy jelen legyen saját darabjainak a próbáin. A színrevitelt egyenrangúnak tekintette az írott művel, ezért a játék igényei szerint kész volt változtatni a drámai szövegben. Másfelől ez a tudás és meggyőződés abban is kifejeződik, ahogy megformálja regényeinek az elbeszélőit, akik mintha a rendező szemével állítanak be a jelenetet. A Pacsirta elbeszélője bevonja a játékba az olvasót: „Második fejezet (melyben végigmegyünk a Széchenyi-uccán, az indóházig, és a vonat végre elindul).” (27.)

Az elbeszélő nem riad vissza a szereplők gondolatainak tolmácsolásától. Színházi látásmódra jellemző, hogy előadásra utaló hasonlatot reflektál a címszereplő regénybeli megjelenítésére. Az, hogy Ákos lánya csúnya, s megvénült „Csak a napernyő rózsás fényözönében, ebben a majdnem színpadi világításban derült [...] ki egészen. Mint hernyó a rózsabokor alatt, gondolta.” (31.) A közvetlen belső magánbeszéd színműben jobbra valakihez fordulva valósulhat meg. A regény elbeszélője ellenben hangot ad a szereplő belső beszédének. E tevékenység viszont emlékeztet arra, ahogyan a rendező a színészhez fordulva értelmezi az alakokat.

A színmű alapja a *párbeszéd* a huszadik század első felének magyar drámairodalmában. Amíg a vonat elindul Pacsirtával, a második fejezet végéig, nem alakul ki beszélgetés a szereplők között, sőt, lényegében meg sem szólalnak. A hallgatás ezek szerint többet árul el a regény alakjairól, mint a kimondott szó. Az első két fejezet teljes szövegének töredékét teszik ki a szereplők közvetlen megnyilatkozásai, amelyek jobbra hiányos mondatok: „A fogkefe. – szólt apa. Lám a fogkefe, – bólintott anya.”, „– Pacsirta. És még erősebben: – Pacsirta.”, „–Mehetünk, aranyos, – szólt apa, a földre tekintve.” (25.) Ezek a közlemények nem igényelnek folytatást a másik fél részéről, mivel egyoldalú beszédcselekvések, felkiáltások, megszólítások vagy intelmek: „Meg ne fázz – szólt anya aggódva – ebben a pokoli melegben.”, „A kulacsban ott a víz, – figyelmeztette még egyszer apa. – Ne igyál hideg vizet.” (39.) A felkészülés a kiszámítható rend jegyében zajlik. A szülők minden eshetőségre gondolnak. A vonat elindulása után a nyugalmi állapot megszűnik, s a szó testi értelmében a szervezet egyensúlya felborul.

Szöveg – elbeszélés – előadás. Testi jelenlét

A szereplő közvetlen testi jelenlétének az érzékeltetése az elbeszélésben a jelentésalkotás eddigi rendjétől eltérő olvasásmódot igényel. A mozgás elváltoztatja a teret, amelybe kerülve Pacsirta testét zavaró, nyugtalanító hatások érik. A vonat váratlanul mozdul meg, s gyorsulás közben szédülést vált ki az utazóból. Az elmaradó táj képei rendezetlenül, zűrzavar összbenyomását előidézve villannak fel. Az érzékek bántó külső hatásoknak vannak kitéve. A lány kihajol az ablakon, s idegennek érzékeli a látványt a részletek szokatlanul gyors társulása miatt. Az ellenségessé lett környező világ szinte Pacsirta testének a belsejébe hatol: a por csípi a szemét, a napsugarak elvakítják, a füsttől köhög, a mozgástól szédül. A test *elváltozásai* az ablaküvegben megpillantott arc vonásainak a *változatlanságára*

eszméltetik a címszereplőt. Ingó talajt érez a lába alatt a mozgó vonaton, ahol a tér veszedelmesen nyitott, hiszen csak egy ablak választja el az elsuhanó tájtól. A test megpróbáltatásánál súlyosabb teher a lelki fájdalom, amely nem látszik. A kinti és benti világ között azonban mintha eltűnne a válaszfal a mozgó, nyitott térben. Pacsirta ezért menekült a fülke zártságába, ahol „elejtette fájdalmát.” (43.) Az „elejtette” a maga villódzó többértelműségét megőrizve egyszerre fejez ki akaratlagosságot és önkéntelenséget. Pacsirta nem tudja, s talán nem is akarja tovább tartani a lelki terhét. Nincs hová visszavonulni, ezért nem várja ki, ahogy szokta, a kellő pillanatot, hogy mások tekintete elől elhúzódva elsírhasa magát. Nem képes úrrá lenni a test készletesein, de a kényszeres sírás most új felfedezésekhez juttatja. Nem szellemi, lelki vagy erkölcsi tartalmakról van szó, de elsősorban testi, anyagszerűen érzékelhető tapasztalatokról. Pacsirta csodálkozik, milyen sok könnyet hullat. A szó szoros értelmében a mennyiség ejti gondolkodóba. A fájdalom tárgyról leválasztott testi érzet átélése ragadja magával. A sírás szellemi jelentése másodlagossá válik a közvetlenül *jelenlévő* testi tapasztalat hatásfokához képest. A kínálkozó új testi viszonyulás kíváncsivá teszi, s bizonyos értelemben felszabadítja, ezért sem rejtegeti tovább a könnyeit. A test akaratának érvényesülése elé nem emel gátat, s a kívülállókon valamiféle elégtételt vesz, amikor közszemlére teszi fájdalmát. Aránytalanul sokat szenvedett, s ezt méltósággal viselte, talán ezért érzi feljogosítva magát, hogy megossza másokkal a terhét. A sírás erősebbnek bizonyul az értelem működésénél, mivel elsődlegesen testi történés, amely csak részben befolyásolható: „Majd a görcs jelentkezett, az idegek és az izmok görcse, mely összeszorította torkát, úgyhogy kaparó édességet érzett, mintha aszúbert nyelne, aztán keserűséget, mely már elviselhetetlen.” (43.) A test fiziológiai elváltozása legyőzi az akaratot, s ha valaki, ezt Pacsirta igazán jól tudhatja: „Zsebkendőt azonban nem keresett. Ezt úgysem lehetne letörölni. Nyíltan sírt, a két férfi előtt, még mindig állva, majdnem szemérmetlenül, bujálkodva a kínban, hurcolva átkát, melynek otthona sincs, közönyösen is, tüntetve is.” (43.)

Pacsirta szabadjára engedi a könnyeit, kimutatja a fájdalmát. Plessner a „nyílt kifürkészhetetlenség” oximoronjával határozza meg az efféle emberi helyzetet. A sírás „ősi művelete” a regény megjelenítésében éppolyan testi működés, mint az érzékelés, a szaglás, vagy a tapintás: „A mellet egyetlen sóhaj fújta föl titánivá s a rángatódzó száj fuldokolva, többször levegőért kapkodott. Néhány belégzés és a lekötő indulat után következett a föloldó, mely szintén fájt, de már a fájdalom halála volt.” (45.) A sírás ebben az esetben különösen összetett érzelmi állapotnak a következménye, s az értelme ennél is nehezebben ragadható meg. Valami rázza Pacsirta testét, „amit nem lehetett látni, pusztán ő látott, egy fölsejlő, alakot sem öltő emlék, egy végig sem gondolt, de annál maróbb gondolat, egy ki nem ordítható gyötrellem képében.” (45.) Pacsirta számára a sírás természetes lefolyású életműködés: „odadólt a fülke ajtajához, hogy könnyebben végezhesen nehéz munkájával.” (45.) Pacsirta az ember „excentrikus” helyzetére emlékeztetve saját testének a kívülálló megfigyelőjévé válik. Útitársai közletről látják a zokogó lányt, akinek az elváltozott arca mintha nem is emberi, de természeti jelenségre emlékeztetne: „csak a forró zápor folyt szeméből, szájából, orrából, a könnyecsatornákon át.” (45.) A tollas kalapjával olyannak látszik az elbeszélő nézőpontjából, mintha mulatságban szokásos álöltözetet hordana. Egyszerre megrázó és nevetséges a kinézete. A feltartóztathatatlan sírás testi megkönnyebbülést vált ki, a lelepleződéstől való félelem feloldódása, a rejtegetett titok nyilvánosságra kerülése pedig élvezetet. A felszabadultság fiziológia érzete azonban csak átmeneti. Az önkéntelenül kitörő, szabályozhatatlan sírás nem képes megváltani az átélő tudatát a szégyen terhétől.⁶²¹

⁶²¹ Erről az összefüggésről lásd Helmuth PLESSNER, *Lachen und Weinen* = Uő., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, VII, 244–261.

Szerepek megtestesülése – az elbeszélt előadás öniróniája

A színjáték hasonlat kiterjeszthető a jelenet szereplőire, hiszen mindenki alakoskodik a fülkében, a pap úgy tesz, mintha semmit sem venne észre, Pacsirta ellenben céltudatosan megfigyeli útitársai viselkedését, s miután gyorsan kiismeri a szemben ülő fiatalembert, helyet változtat, s a pappal fordul szembe. A lelkipásztor alakjának a leírása és a narrátor kísérő magyarázata között tökéletes az összhang. A szemléltető ábrák képaláírásait idézi az elbeszélő jellemzése. A külső megjelenés és a belső tulajdonságok egyenértékűek. Az elemek felcserélhetősége a kölcsönös helyettesítés retorikai alakzatának a paródiájaként hat. A kopottas külső nemes belsőt takar: „Reverendája viseltes volt, egy gombja hiányzott is, celluloid papgallérja töredezett. A hatalmas egyháznak ez a kis, szerény katonája, ki visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban, sejtette, miről lehet itt szó, tapintatból nem szólt, részvétből nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy.” (47.) A jellemző életsorsot felvillantó kiegészítés – „visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban” – tautológia, az önmagáért beszélő kimondásaként hat, ezért az iróniát sem nélkülözi. Nevetséges színben Pacsirta másik útitársa tűnik fel, aki a jó szándékú, ám buta fiatalember alakját testesíti meg, tehát bizonyos értelemben *irodalmi torzképnek* tekinthető. Mindkét alak esetében *hangsúlyozott a szerep megalkotottsága*. Pacsirta, amikor felszáll a vonatra, s a fülkéhez ér, „elejti” terhét, amikor Tarkónél leszáll, „a pap segítette leadni holmiját.” (49.) Itt is akadálytalan az átmenet a szó szerinti és az átvitt értelem között, a poggyász, amit utazóként magával cipel a lány, s a szenvedés, amelynek a nyomasztó súlyát viseli, úgy látszik, hogy megosztható s közölhető. A szellemi világgal érintkező pap tekintetéből szeretet árad, a természettel együtt élő Béla bácsi egészséges arcán pedig a vendéglátó szeretete ragyog. A lelkiatya pillantása vigasztaló, akárcsak Pacsirta nagybátyjának vidám alakja. Égi és földi tartományok küldöttei adnak találkát egymásnak. A megkettőzött világ áttekinthető rendjét tükörképszerű

formák képesek megjeleníteni. A regény egybevágó elemei azonban az irónia hatására elmozdulnak, s nehezen áttekinthető rendbe illeszkednek. A szöveg *tükrös szerkezete felbomlik*, s az össze nem illő részek a *hálózat* szövevényesebb alakzatát veszik fel.⁶²²

A zokogó lány együttérzést vált ki a fülkében vele szemben ülő jószágos papból, aki sejti miről lehet itt szó. A színmű azonban nem foglalhat magában olyan erős értelmezési javaslatot, mint a regény, amelyben az elbeszélő a történet első olvasójának számít: „tapintatból nem szólt, részvétből nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy.” (47.) Az elbeszélés retorikáját átható irónia azonban megbontja a hallgatólagos tudás közösségét, amely összekapcsolja a jelenetben résztvevőket a bekövetkező kölcsönös megértés során.

A *Pacsirta* elbeszélője a közvélekedéssel szemben sokat értelmez. Szembeötlő, hogy keresztnevéen szólítja az apát. Az élhet ezzel a bizalmas, közvetlen megszólítással, aki nagyon közel áll a másikhöz, s meghitt barátként képes ráhangolódni az érzelmeire. Kosztolányi regénye az elbeszélő magatartásának köszönheti összetéveszthetetlen egyediségét. A *Pacsirta* értelmezéséről készült önálló könyv szerzője úgy véli, hogy az elbeszélő „a harmadik személyű narráció grammatikai szerkezetéből, illetve az elbeszélt világon kívüli helyzetéből következően különbözik el valamennyi szereplőtől.”⁶²³ E két, meghatározónak tekintett tulajdonság egyike sem tekinthető kivételesnek, ha nem csalódom. Ákos és felesége ugyanis rendszerint harmadik személyben beszélnek a lányukról, annak távollétében. Az elbeszélő sem áll teljesen a történeten kívül, hiszen gyakran tanúként is fellép: közel nézetből láttatja az idős pap s a sírással küszködő Pacsirta tekintetét.

⁶²² A tükrös szerkezetek, a szövegben szétszórt jelek egyértelmű megfeleltethetősége iránti vágy kifejeződései, s ennyiben az olvasás allegóriáiként is értelmezhetők. Vö. Paul DE MAN, *Mentegetőzések, (Vallomások) = Uő., Az olvasás allegóriái*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 381.

⁶²³ BÓNUS Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*, Kosztolányi Dezső: Pacsirta, Bp., Ráció, 2006, 14.

Az előzőekben láthattuk, akad arra is példa, hogy a szereplő többet tud nála: Vajkay Ákos *Pacsirta* levelét olvasva a lány szavainak rejtve maradó háttérét is érzékeli. Talán a kiválasztott szövegrészek futó elemzése után nem teljesen alaptalanul feltételezem azt, hogy a *Pacsirta* elbeszélője kivételes nyelverteremtő képzeletével emelkedik ki a regény világából. Az irodalom természetéből következik, hogy a remekmű mindig tartogat az olvasó számára felfedezni valót. Színmű és regény, előadás és elbeszélés poétikai szempontokat követő összevetése további adalékokkal szolgálhat e két kifejezőmód viszonyának megértéséhez Kosztolányi életművében.

A hálózatosan szétterjedő ismétlődés mintha a szövegszerű megalakotottság hatását erősítené fel a regény előadásszerű poétikai szerveződésével szemben. A változáson átmenő alakzat azonban jellemzően olyan ismétlődő tett, cselekedet, amelynek az egyik viszonyítási pontja a regénybe foglalt színházi előadás. *Pacsirta* atyai búcsúcsókot kap az arcára az induláskor, s „dohányszagú” rokoni csókot a nagybácsitól, amikor megérkezik Tarkőre. Béla bácsi „szakállá vörössárga volt, akár a purzicsán-dohány.”⁶²⁴ (49.) Szapora csókjait szüleinek írt levelében is megemlíti. *Pacsirta* hazatérése után, amikor a szülők otthonukban magukra maradnak gyermekükkel, a viszontlátás örömeiben először az anya csókolja össze-vissza *Pacsirtát*, majd az apa csókolja meg lánya mindkét arcát. Hangsúlyozza az elbeszélő, hogy *Pacsirta* száját soha nem csókolják meg a szülei. Egymást homlokon csókolják. Szenvedélyes csók a népszerű zenés darab egyik felkavaró jelenetében kerül színre. Orosz Olga alakítja a teaházi énekesnő, Mimóza szerepét, aki „szemérmetlenül” engedi, hogy az angol sorhajóhadnagy átölelje: „Hosszan pihent egymáson a két száj, ette egymást, habzsolva a gyönyörűséget, tépdese a kéjt, melynek nem akart vége szakadni. Egyre

⁶²⁴ A purzicsán finomra vágott, jó minőségű dohány volt az elbeszélt történet idején. A *Vakbélgyulladás* főhősnének „Bajusza hasonlít a purzicsán dohány száraz és fakó szálaihoz.” In: KOSZTOLÁNYI Dezső, *A léggömb elrepül, Kosztolányi Dezső Összes Novellái, I*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 392. A szó idegen hangzása talán a délvidék többnyelvűségének hangulatát hivatott felidézni.

izzóbbá, parázslóbbá vált az ölekezés, úgyhogy a sárszegi polgárok – nők és férfiak egyaránt – lélekzetüket visszafojtva lesték, mi következik ezután, rájuk csavarták a látcsövet és mintegy tanulva tőlük, akár az iskolában lévő diákok, arra gondoltak, hogy hasonló körülmények között majd ők is így fognak cselekedni.” (219–221.) A nézőtérén elhelyezkedő Ákos a látcsőbe tekintve visszahőköl, olyan közlőről látja a színpadi jelenetet, mintha abban maga is közvetlenül jelen volna. A jelenlét átélésének mozzanata vonatkoztatható a regény előtér-szerű jeleneteit érzékelő olvasóra is, aki az előadás nézőjéhez hasonlóan, mintha a szereplőkkel egy térben helyezkedne el. Mondhatni a *Pacsirta* elbeszélője is a szereplőkre „csavarja a látcsövet”, tehát *kiterjeszti az olvasó érzékszerveit*, s a szereplőkkel együtt engedi látni, hallani, érzékelni az elbeszélt előadás mozzanatait.

Szemiotikai test – együttérzékelés

A távolodó vonat körvonala egyre kisebbre zsugorodik, végül eltűnik a szemhatár alján. A távolba néző szülők ezek után „maguk elé meredtek.” (51.) Mindkét testtartás bizonyos értelemben önkívületi állapotra utal. Előbb távolba révednek, de nem merengve, inkább révületbe esve néznek, ezért állnak megbabonázva, mozdulatlanul. Majd „maguk elé meredtek azoknak az embereknek szomorú és buta mozdulatával, kiket valamilyen hirtelen veszteség ért. Legalább ahhoz a helyhez ragaszkodtak, hol utoljára látták.” (51.) A szülők most nem tudni, hová, talán *magukba néznek*, miután rádöbbennek, hogy *Pacsirta* nincs jelen. *A jelenvaló lét hiánya olyan tapasztalatot közvetít, amely a semmit kísérti meg.* Az elbeszélő a bölcselet nyelvére váltva azt sugalmazza, hogy a szereplők távollét és nemlét érintkezésére eszmélnek rá, de nem tudnak hangot adni átélt gondolatélményüknek: „Aki elutazik, az tovatűnik, az megsemmisül, az nincs is. Csak annyira él, mint az emlék, mely visszaréved képzeletünkben. Tudjuk, hogy van valahol, de nem látjuk őt, akár azokat, kik

meghaltak. Pacsirta pedig eddig nem hagyta el őket hosszabb ideig...” (51.) Ez a személytelen elmélkedés valamelyik szereplő megszólaltatásában hangozhatna el színműben, félő viszont, hogy így a beszélő a szerző szócsövévé változna. A regény ugyanis ehhez a megnyilatkozáshoz nem rendel alakot, s ezáltal nyitva hagyja, kinek a gondolatait közvetíti. A beszédcselekvés elliptikus formája itt mintha arra figyelmeztetne, hogy a megszólaló nyelv nem köthető egyértelműen egyik beszélőhöz sem. Színjáték és elbeszél előadás között az egyik döntő különbség, hogy *a megnyilatkozás alanya nem azonosítható hiánytalanul a szövegben*. Emellett a narrátor abban sem lehet biztos, miféle gondolatok terhe alatt görnyednek a szülők, amikor a pálya kavicsait bámulják, „nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul-gyorsan behantolt sírdombot.” (51.) A kép nem önmagában, de másik kép közvetítésével jelenik meg az elbeszél előadásban. A szereplők szótlanul néznek maguk elé az előtérben álló vasúti jelenetben, amelyen áttűnik a hasonlatból kibomló temető látványa. Az együttérzékelés közvetíti a megfoghatatlan lelki tartalmakat: „Máris érezték a magányt. Kínosan egyre növekedve, ott lebegett köröttük a csöndben, melyet a vonat hagyott maga után.” (53.p.) Az elbeszélő *szemiotikai test*ként, tehát érzékszerveinek, hangjának és tekintetének a közvetett jelenlétével *az észlelés feltételeit teremti meg*.⁶²⁵

Az elbeszél előadás önreflexivitása

„Vékonyka vasúti tiszt közeledett, piros szalaggal, szárnyas kerékkel a karján, ki a vonat indulásánál a sínek között állott és most határozatlan lépésekkel az iroda irányába ment.” (53.) A színre lépő forgalmista megkülönböztető jegye a Magyar Királyi Államvasutak jelképe.

⁶²⁵ A „szemiotikai test” fogalmának meghatározását lásd DOBOS István, *Performativitás a XX. századi magyar regényben = Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*, szerk. IMRE László, GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Studia Litteraria XLVII), 10.

A szárnyaskeréknek a gyorsaság felel meg, de ez éppen nem mondható el az állomásról kihúzó kávédarálóról. A jelkép felbukkanása ironikus önértelmezésként hat az elbeszélte előadásban. Ákos ért a címertanhoz: „Egy szempillantás és látta, [...] mit jelent a címer mezőnyén egy vízíranyos szelemen, egy kiterjesztett szárnyú sas, vagy egy aranygolyó.” (69.)⁶²⁶ A titkos tanítások szerint a szárnyaskerék repülő időhurok, mely a regényben az önmagába visszatérő, körkörös idő jelenlétére utalhat. Sárszeg nem ismeri az előre haladó időt, csak az örök jelent. A szülők kilenc éve bélyegezték meg Czifra Gézát, aki nem tudott megfelelni a neki szánt szerepnek. Amikor a forgalmista megjelent lányuk közelében, felmagasztalták, mintha a karján viselt szárnyas napkorong uralkodói jelkép volna, melynek a másik ismert eleme a levegőben repülő transzcendens madár a keleti hiedelemvilágban: Pacsirta és Czifra Géza. A lány szülei, mint akik a Napba néznek, elvesztik látásukat, s miután látomásuk szertefoszlik, nem magukat okolják vakságukért, hanem a forgalmistát, akinek az (uralkodói) székhelye Sárszegen található. A forgalmista piros szalaggal van megjelölve. Nem tud elrejtőzni a szülők tekintete elől. A tarokk kártya X. lapján találkozhat Ákos tekintete a szfinx uralta életkerékkel, vagy szerencsekerékkel. A szfinx a Nap előtt fekszik, eltakarja az éltető sugarakat, sötét árnyékot vetve. A tarokkhoz „keleti gondolkodás szükséges.” (331.) Ákos a legjobb tarokkjátékos, aki nem tud ellenállni a nagy lapok csábításának. „Aki kártyázik, az a felejtés teljes mámorát élvezi, s külön világegyetemben él, melynek síkjait kártyalapok rakják ki.” (339.) Úgy látszik, a kártyában nem pártol el tőle a szerencse. Az apa azonban nem tud felejtetni, baljósan szétszórja a kaszinóban nyert pénzt a leszámolási jelenetben. Felesége a házasság kiszámíthatatlanságáról példálózva próbálja vigasztalni: „Hernád Janka férjhez ment... múltkor kisírt szemmel jött a nőegyleti bálba. Elvette egy kártyás semmiházi, fél év alatt elkártyázta a hozományt, most aztán ott vannak.” (421.)

⁶²⁶ A szárnyaskerék mértani formára egyszerűsítve – többek között – az 1911-ben alapított BVSC (Budapesti Vasutas Sport Club) címerében ma is látható.

Mielőtt a reménytelenség érzése úrrá lenne a szülőkön, az állomáson is az asszony lép föl kezdeményezőként, tanácstalan férje pedig engedelmesen követi. Ez történik miután hazaérnek, s a lakásban nem találják a helyüket: Vajkayné a kertbe hívja férjét, s próbálja eloszlatni aggodalmait. Amikor rémálmok kínozzák, felébreszti Ákost. Gyakorlati érzéke azonban nem óvja meg a talajtalan álmodozástól. Egy pillanatra el tudja képzelni Íjas Miklóst Pacsirta oldalán. A józan ész megtestesítő asszony nem képes kordában tartani csapongó képzeletét. Másfelől a jelképek rejtett értelmének a kutatója sem végez öncélú tevékenységet, hiszen titkos tudását életösszefüggések jelentésének a feltárásában kamatoztatja.

A negyedik fejezet alcíme ironikusan utal az előszámlálás epozsi kellékére: „melyben fölvonulnak Sárszeg nevezetesebb alakjai a Magyar Király étteremben.” (99.) A seregszemle itt nem a hősök dicsőítésére hivatott, de a fölvonultatott személyek szellemi és testi állapotának élethű bemutatására. A kávéház tükörablaka mögül Íjas Miklós szemléli a reggeli forgatagot. Az üveg mögött ő nem látható, ezért onnét nézve a kinti világ látszik akváriumnak. A rejtőzködő megfigyelő nézőpontjából tárulkozik fel egy-egy ellesett pillanat. A Sárszegi Közlöny segédszerkesztője titokban figyeli a téren átvonuló alakokat. Úgy látszik, nemcsak a címszereplő rejtőzködik.

Pacsirta kerüli a nyilvánosságot, a látható színtereket, otthon is a félhomály menedékét keresi. A Magyar Király „óriási, tejüveggel fedett, nappal is négy ívlámpával világított” étterme pedig fényárban úszik, amikor elutazásának másnapján szülei üres gyomorral belépnek. Az otthon elfogyasztott tea „kimosta gyomrukat”, mondhatni megszabadította őket a „jó” házi koszt maradványaitól. Magukra erőltetve Pacsirta véleményét azt képzelik, hogy a vendéglői konyhában „tisztátalanságok fordulnak elő.” (111.) Mindennek az ellenkezőjét tapasztalják. A nappal is kivilágított étterem ragyog, az abrosz „patyolatfehér”, a cukrászfiúk fehér sapkát viselnek. Pacsirta meg az édesanyja ott-hon „szenvédeyesen tisztogattak.” (109.) A test tisztasága elsősorban tisztálkodással és megfelelő étrenddel érhető el. Lélektani értelemben

az önmegtartóztató életmód védekezést fejez ki a tisztátalanná tevő vágyakkal szemben. Ákos lemond a dohányzásról, az alkoholoról, a kártyáról s a társaságról. Tisztátalan mindaz, amely nem szolgálja Pacsirta elrejtését. Talán a rejtőzködés iránti vágy magyarázza, miért bánik olyan keményen a lány a cselédekkel. Mind idő előtt továbbáll, s így Pacsirtára hárul az otthoni konyha vezetésének feladata, melynek valójában az a szerepe, hogy távol tartsa családtagjait az éttermektől. A szülők a távollét testileg is elviselhetetlen gyötrelmeire készülnek, de az apa alig tudja eltitkolni, hogy ízlik az éttermi koszt. Ebéd után, hazafelé tartva „Ragyogott minden szörnyűség. Még az orvosi műszerkereskedés kirakata is tündöklött.” (135.) Az étel elfogyasztása után azonban Ákost „Bántotta a fiatalemberek tekintete, kik bizonyára vidám, lányos házakhoz járnak.” (119.) Gál doktor azzal próbál az alkoholista Szunyogh lelkére beszélni, hogy eszébe juttatja eladó lányát. A latintanáron látszik, milyen rossz állapotban van, Ákos igyekszik leplezni, mennyire szenved.

Az apa az önálló véleményalkotásról is leszoktatja magát. A családi hagyományt követve egyetlen konzervatív hírlapot járát, amely többször irányt változtat, ezért bukkan időnként egy-egy cikkben ellentmondásra, de ezek feloldását egykedvűen azzal hárítja el, hogy bizonyára „nem egészen érti, amit olvas.” (139.) E szavak ironikusan vonatkozhatnak a regény elképzelt befogadójára is, aki időnként hasonló mentségekhez folyamodik. Pacsirta apja a szó szoros értelmében homályban él, mivel a csillár négy körtéje közül három takarékoságból nem ég. A cikkeket mellőzve érdeklődése előbb a házassági és halálozási rovatra szűkül, majd időszakosan teljesen kialszik: „Hetekig föl sem nyitotta a számokat. Ott heverték asztalán, töretlen címszalaggal.” (139.) Miután becsavarja az égőket, újra olvasni kezd, s ezáltal a szó átvitt értelmében is bekapcsolódik a világ eseményeinek áramába. Fásultságát levetve megosztja feleségével a híreket. A mécesst akarják meggyújtani, s a gyufát keresve „eszükbe jutott valami. De nem szóltak semmit.” (147.) Világosságra vágynak, de amikor visszanyerik látásukat, azzal szembesülnek, amelyet inkább

elrejtene. A jótékony homályban a szülők nem tudnak összenézni, amikor fényre jutnak, újra egymás árulkodó tekintetével találkoznak. Akár felgyújtják, akár lecsavarják az égőket, nem kerülnek közelebb a létezésüket meghatározó helyzet megoldásához. Pacsirta azt mondja, azért nem jár színházba, mert petróleumlámpával világítanak, s nem bírja a füst nehéz szagát. Holott talán az zavarja, hogy a színházban egyáltalán világítanak, s a nézőtérén ki van téve mások tekintetének. Otthon félhomályban botorkálnak, mert takarékoságból a csillárnak csak egy égője világít, a többi Pacsirta lecsavarta. Ákost megtevesztik „a rivalda lámpái visszas fényükkel.” (217.) Nem tudja eldönteni látcső segítségével sem, milyen színű Orosz Olga szeme. A színésznő nyíltan a közönség felé fordul, s engedi, hogy mások tekintete a sajátjával találkozzon. Ezt a nyíltságot Ákos azért találhatja érdekesnek, mert családtagjai kerülnek a szembenézést.

A „címertan tudósa, ragaszkodott a történelmi igazsághoz. A regényt, színdarabot nem tartotta »komoly« dolognak. Nem is olvasott semmiféle munkát, hol a képzelet ott hagyta bűvös nyomát.” (217.) A szereplő önértékelését fenntartás nélkül elfogadó *narrátor vélekedésével szemben* látnivaló, hogy Ákos a *képzelőerejével tűnik ki a szereplők köréből*. A szöveg ellenáll a leegyszerűsítő értelmezésnek, s ez alól olykor a történetmondó magyarázata sem kivétel, sőt, némi túlzással akár azt is mondhatjuk, hogy az olvasás gyakori színreviteléből levonható következtetések sem számítanak egytől-egyig feltétlenül érvényes iránymutatásnak a regény befogadására nézve. Lánya levelét olvasva egyedül az apa érzékeli a semlegesnek tetsző leírások mögött, mi fáj annyira Pacsirtának. Ákost rémálmok gyötrik, lányát megcsónkítva, holtan látja: „Pacsirtát ilyen álmai után még jobban szerette.” (97.) Próbálja elképzelni, mire utalhat az étlapon olvasható ismeretlen szó: „vaníliás metélt.” Elhomályosult értelmű kifejezések nyomait őrzi a hétköznapi nyelv, ezért az étlap is olyan talányokkal lepheti meg az olvasót, mint a regények kitalált történetei. Szóképek az ételek elnevezésében is bőségesen előfordulhatnak, nemcsak a szépirodalomban. A szó szerinti és az átvitt értelem játéka az étlap olvasóját is bűvöletbe

ejti: „Boszorkányos, ostoba nevek. [...] Hagyjuk ezeket a számárságokat.” (155.) Nem véletlen, hogy a levéltáros a délutáni ejtőzést félbeszakítva, a betéve tudott családtörténet lapozgatását váltja fel az étlap ismeretlen szavainak az ízlelgetésével. Vajkay egyébként „csak annyit olvas, amennyit hivatali kötelessége megenged», de hivatali kötelessége semmit sem engedett meg, ennél fogva semmit sem olvasott.” (219.) A megjegyzés gunyorosságát nem enyhíti, de felerősíti a kivételként említett olvasmány: „Egy ízben áttanulmányozta Smithnek a jellemről szóló művét. Ezt dicsérte, sokáig ajánlgatta ismerőseinek.” (219.) A mű tanulságainak rendszertelen felsorolása követi a bejelentést. Vajkay Ákos kedvenc szállóigéi közhelyszámba menő erkölcsi igazságokat fogalmaznak meg, s „abba a kellemes káprázatba ringatnak bennünket, hogy senki sem szenved érdemetlenül, senki sem hal meg ok nélkül gyomorrákban. De hol van itt az összefüggés?” (219.) Az elcsépeelt gondolatok összefüggéstelen halmozásával az elbeszélő itt mintha egyértelműen felülről nézne a szereplőre, ironikusan azt sugalmazván, hogy Vajkay Ákos nem olvas elég alaposan, ugyanakkor e bírálat által egyszersmind magára a regényre vonatkozóan egy eddig ki nem aknázott értelmezési lehetőségre irányítja a figyelmet, nevezetesen az említett skót bölcselő erkölcsi alapelvei és a levéltáros értékrendje között teremthető összefüggések feltárására. A szereplők tudatának megjelenítésében közeli s távoli, külső és belső látószögek váltakoznak, s ennek is köszönhető, hogy a szöveg többféle értelmezést enged meg. E meghatározatlanságot a kiszámíthatatlan nézőpontjáték mellett a szereplők olvasásmódjára tett utalások s önértelmező alakzatok sem csökkentik.

Adam Smith: *Az erkölcsi érzelmek elmélete* című munkájának az egyik kulcsfogalma a „szimpátia”: „az az érzelem, melyet mások nyomorúsága iránt érzünk, akár látjuk azt, akár arra kényszerülünk, hogy élénken átéljük.”⁶²⁷ Smith a szimpátia erényén együttér-

⁶²⁷ Magyarul csak bizonyos részletek jelentek meg Adam Smith, *Az erkölcsi érzelmek elmélete* című művéből, ezért, ahol mód nyílik rá, a fordításra hivatkozom, ellenkező

zést, részvétet ért, amellyel az önzést állítja szembe.⁶²⁸ Pacsirta szülei aggódnak lányukért, ezért különösen érzékenyek az emberi önzés legapróbb megnyilvánulásaira. Egy ellesett pillanat kiválthatja belőlük a kegyetlen szorongást, mint ahogy a nevető szakács látványa az elhaladó vonat étkezőkocsijának az ablakában: „föltűnt a szakács, fehér sapkájával, piros arccal és valamin jóízűt nevetett.

Most hágott tetőpontjára a szülők riadalma.

Ha izgatott állapotban vagyunk, akkor minden jelentőssé válik, amit különben meg sem figyelünk. Ilyenkor maguk a tárgyak is – egy lámpaoszlop, egy kavicsos út, egy bokor – fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét s szívünket fájdtva mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy visszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önzőek, és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennünket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkünkben az élet egész céltalanságának. Így hatott a két öreg emberre is a nevető szakács.” (463, 465.) Vajon miért rettent meg a szülőket a nevető szakács? Talán éppen Smith önzésről adott okfejtése adhat erre magyarázatot: „Az ember [...] lévén hogy tudatában van gyengeségének és a mások segítsége iránti szükségletének, örvendezik, valahányszor megfigyeli, hogy ezek átveszik az ő saját szenvedélyeit, mert akkor biztos segítségükben; és bánkodik, valahányszor az ellentétét figyeli meg, mert akkor biztos ellenkezésük felől.”⁶²⁹ Az önzés – a Smith adta értelemben – mégsem fogható fel az együttérzés kizáró ellentétéként, ennél összetettebb fogalom. Magába foglalja az „ön-érdek” figyelembevételét, de másokra való

esetben az eredeti szövegre. Adam SMITH, *Az erkölcsi érzelmek elmélete = Brit moralisták a XVIII. században*, Bp., Gondolat, 1977, 423, Vö.: Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, São Paulo, MetaLibri, 2006⁶, 4. „the emotion which we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner.”

⁶²⁸ Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, i. m., Part I, Section II, Chapter V, *Of the selfish Passions*, 35–38.

⁶²⁹ Adam SMITH, *Az erkölcsi érzelmek elmélete*, i. m., 430.

tekintettel. Valahol középen helyezkedik el az áldozatkészség és a saját érdek korlátlan érvényesítése között. Smith szerint az érintett személlyel történő képzeletbeli helycsere, az együttérzés végső soron érintkezik az önzéssel, amennyiben a „mit éreznék én az ő helyében” kérdése mozgatja. Az erkölcsös életvitel egyik alapvető kihívása ezért a magunk és mások világa közötti egyensúly megteremtése. *A részvét többértelműsége nem áll távol a regény értékvilágától.* Smith óva int a teljes önfeladástól, mivel az ember egyszerűen képtelen tökéletesen megfelelni az önkéntes áldozat eszményének.⁶³⁰ Az önszeretet kiküszöbölhetetlenségéből következően a másokért viselt felelősség, az erkölcsi hiba vagy vétség csakis viszonylagos lehet. Erkölcsösnek az a cselekedet nevezhető, melyet a helyes mérték alkalmazása iránti kifinomult érzék vezet. A feltétlen áldozatkészség ellentétes az emberi természettel, ezért szükségképpen bukásra van ítélve.⁶³¹ Smith szerint az ember, aki a gondviselésbe veti bizalmát, azt hiheti, hogy cselekedeteit állandó figyelem kíséri, ezért törekszik az önzés legmakacsabb megnyilvánulásainak féken tartására.⁶³² Az ember jóra való törekvése önérdektől (self-interest) vezérelt; legalábbis az örökkévalóság felől nézve. Az önmérséklet, az önkéntes áldozat felett érzett öröm – lévén hogy az ember tudatában van saját gyengeségének – az önszeretet (self-love) egyik megnyilvánulása.⁶³³ Nemcsak a segítségre szorulóknak van szüksége az együttérzésre. Az erényes jellem is hajlik saját „magánérdekének előmozdítására”, amikor másokról gondoskodik.

⁶³⁰ „the idea of complete propriety and perfection, which, in those difficult situations, no human conduct ever did, or ever can come up to; and in comparison with which the actions of all man must for ever appear blameable and imperfect.” Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, i. m., 21.

⁶³¹ Joggal állapította meg az író monográfiája, hogy „óvatosan kell fogadni azt az olykor emlegetett tételt, mely szerint Kosztolányi műveiben a részvét a legfőbb érték.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, i. m., 248.

⁶³² „we are always acting under the eye, and exposed to the punishment of God, the great avenger of injustice, is a motive capable of restraining the most headstrong passions, with those at least who, by constant reflection, have rendered it familiar to them.” Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, i. m., 151.

⁶³³ *Uo.*, 9.

Az erkölcsi érzelmek elmélete az együttérzés, az önzés, és az önszeretet kölcsönhatását hangsúlyozza. A részvét és az önzés nem kizáró ellentéte egymásnak, mondhatni egyik a másiknak lehetőségi feltétele. Adam Smith emberi jellemről alkotott képe Nietzsche felől is olvasható. Látnivaló, hogy a narrátor figyelmes magyarázata az erkölcsi világ Smith adta értelmezésén túlmegy, s az élet céltalanságának tételezésig jut el, idézve az *Aranysárkányt*, s mellette Kosztolányi számos más művének alapszólamát. A regény hangneme azonban összetett, melyben a „könnyed humortól a keserű iróniáig az árnyalatok sokasága érzékelhető.”⁶³⁴

Színpad és nézőtér. Határátlépések az elbeszélt előadásban

„Ákos most látcsövét hol Zányira, hol Orosz Olgára szögezte. Nem tudott betelni velük.” (225.) A látás érzékszervének a meghosszabbításával a színpadi csókot kíváncsian kémleli: „Ákoshoz olyan közel hozta a képet a látcső, hogy pillanatra visszahökkent.” (221.) A Vajkay házaspár nem tartozik a színház törzsközönségéhez, ezért nem tudják követni, mi zajlik körülöttük: „Az, ami a nézőtéren és színpadon történt, a különböző térbeli és időbeli események, összezagyválódtak előttük, valami cifra gomolyaggá, amelynek pászmáit és szárait nem mingyárt sikerült kigubancolniok.” (215.) A nézőtér és a színpad között a határok átjárhatóvá válnak, mivel a társasági élet eseményeinek szereplői mindkét térfélen érdekeltek: „Gál doktor volt itt, mint színházi orvos, több bizottsági tag, aztán egyéb bennfentesek, a művészek barátai, Fehér tata is, az Agrár Bank igazgatója. Ő most más híján egy névtelen gésát ölelgetett, kinek szemhéján kék árnyék sötétedett.” (233.)

„– Rémes botrány volt – folytatta a komikus a már megkezdett elbeszélést. – Tegnap este a Bíboros harmadik fölvonását fél órával

⁶³⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső, i. m.*, 238.

később kezdtük. A közönség már nem tudta, mi történt. Hát az az örült Zányi a második felvonás után úgy, ahogy volt, bíbor talárban, aranylánccal kiment a városba. Orosz Olgához rohant a lakására, a Bólyai utcába. Egyszerre rájött a féltékenység. Ott beverte az ablakot, iszonyú patáliát csinált, és véres kézzel jött vissza. A Széchenyiből látták is, amint a bíborosi ruháját fölfogva visszafelé szaladt. Nagy muri volt. Egy havi gázsijába kerül.” (235.) Környey magával viszi Ákost dohányozni a második felvonás végeztével a színház udvarára, ahonnét a színpadon használt díszletek megvilágított vászon hátoldalát vehetik szemügyre. A csalóka látszat mesterséges előállításának az eszközeit „kopott suhancok” viszik be a raktárba.

Nemcsak a felvonások között zajlik a páholyokban a társasági élet, de előadás közben sem szünetel a szóbeszéd. Környey csak a nézőteret látcsövezi, s közben Íjas Miklós a közönség kiszolgálásáért kárhoztat bírálatában, s alakítását egyenesen vidéki komédiázásnak nevezi. Ákos számára éppen a művészet és az élet, *a színház és a valóság közötti átmenet tapasztalata* jelent szokatlanul izgalmas élményt: „Középütt, a nagy platánfa alatt, Szolyvay ült valami vendéglői asztalon, kínai ruhájában és fehér fröccsöt ivott. [...] Micsoda ördögös egy fickó ez a Szolyvay. Szolyvay és mégsem az.” (233.) A levéltárost az előadást nézve a színész hangjának az elváltoztatása ragadja meg, pontosabban *a színpad és a nézőtér világának egyidejű érzékelése*, a köztes helyzet, melyben felismeri az előadóművész természetes és elváltoztatott hangjának különbségét. A folyton hangoztatott megkülönböztetés az élet „komolysága” és a színjáték „komolytalansága” között valójában védekezést fejez ki az apa részéről a könnyen lebomló én-határok átlépésével szemben.

Vajkay Ákos különösen érzékeny megfigyelője a testi szenvedély megnyilvánulásainak. Mély benyomást tesznek rá a közletről megfigyelt szerelmi jelenetek az előadásban, szinte rátapad látcsövével a heves színpadi csókra. A szóbeszédben forgalmazott szerelmi történeteket is érdeklődve hallgatja: „Környey, mint színházi törzsvendég, csak a közönséget látcsövezte. –Láttátok? – kérdezte. Egy másodemeleti

páholy felé mutatott, hol Zányi Imre ült, szalmasárga hajú, kétes hölgyike társaságában.” (225.) Az érzékiség jelenléte nem kerüli el a házaspár figyelmét a színházat övező világban sem: „Az asszony semmit sem szólt. Őneki már régen megvolt lesujtó véleménye a színészekről. Gyakran beszélt Pifkó Etelről, egy régi sárszegi színésznőről, ki áldott állapotban megmérgezte magát és sírja ott állt a sárszegi temetőn kívül, mert el sem temették a szentelt földben, nem részesült az Egyház utolsó áldásában.” (221.) Ákos minden érzéki tartalmú jelzést észrevesz: „Csak a tiszteletlen kifejezés bántotta, melyet még a borbély tükrében vett észre. Hiába mosakodott, kefélkedett, az csak nem tűnt el róla. Bajusza egyre ágaskodott. Ha lenyomta, azonnal visszaugrott.” (200.) Ebből a magára erőltetett szigorú önmegtartóztatásból arra lehet következtetni, hogy családi életkörülményei vélhetően saját vágyainak az elfojtására kényszerítik, másfelől a szenvedélyre utaló jelek szerencsétlen lányát juttatják eszébe, kit nemcsak a bál örömeitől fosztott meg a sors: „a bálterem ajtaja be volt zárva. Barátságtalan félhomály lengett a folyosón. A szobalány, egy dundi-kövér nő fehér harisnyában, magassarkú lakkcipőben, kezében vörösréz-gyertyatartóval, ide-oda ringott és a lépcső karfájára támaszkodva olykor félreérthetetlen jeleket adott a fiatalembereknek. Szemérmetlen élet folyt erre, annyi szent.” (231.) Az előadás szünetében zajló események valósággal megrohanják Vajkay Ákos érzékeit: „Nem mindent fogott föl egészen, nem mindent értett. Zavartan nézett maga elé s örült, mikor ismét felgördült a függöny és belemerülhetett a játék csinált, de mégis egyszerűbb, áttekinthetőbb látványába.” (237.) A japán nyoszolyólányok, a „kis nőcskék,” mint a madarak a „gyönyör felé tartották csőrüket.” (239.) Orosz Olga trillázott. Vajkay Ákos elkéri feleségétől a látcsövet, a népszerű dívára irányítja, s hosszan, aprólékosan, a látványba feledkezve tanulmányozza az „istentelen” nő alakját. Feltehetőleg magára eszmél, amikor drámai hangon teszi fel a kérdést: „Van-e igazság?” (241.) A bűn haragos ostromozásába kezd, miközben a romlott test megfigyelőjeként maga is elköveti a „parázñaság” vétségét: „Erre a [...] bibliai paráznára, erre a förtelmes perszonára kénköves eső kellene

és virág hull rá.” (241.) Ez a beszédmód a parázna asszony megkövetését követelő farizeusok és írástudók dühödt kirohanását idézi, ezért is szembetűnő, hogy Vajkay Ákos nem követi János evangéliumát. Elhallgatja, hogy Jézus lehajol, s nyugodt mondatával meghátrálásra kényszeríti a vádlókat: „Aki közületek büntelen, elsőként az dobjon rá követ.” (Jn 8, 1-11) A színésznő nem házasságtörő, de kicsapongó életet él, sőt, a szóbeszéd szerint testét áruba bocsátja, ezért a szó bibliai értelmében valóban parázna. Vajkay erkölcsi felháborodását azonban hitelteleníti, hogy nem tud szabadulni a buja színésznő képétől: „látcsövét szemére szorítva” gyerekesen azt latolgatja, mit tenne, ha egyszer találkozna Orosz Olgával: „Úgy érezte, hogy elfordítaná fejét, végigmérné tekintetével, vagy egyszerűen köpne előtte.” (241.) A regényben végighúzódó fény és árnyék szó szerinti és átvitt értelmű játékában itt megnyílik a 12. vershez kapcsolódó értelmezési lehetőség. Jézus azt mondja magáról, hogy „én vagyok a világ világossága” (Jn 8, 12.) – ebben a fényben elmosódnak a határok vádlók és vádlottak között, és senki nem meri vállalni az első követ. Talán Vajkay Ákos egy pillanatra magába néz, miközben leereszti látcsövét. Ezért is viszonylagos érvényűek az igazság létezését tagadó kijelentései. Az előadás után Ákos haragja lecsillapodik, amint a színigazgató bemutatja Orosz Olgát. Elfogadja a színésznő feléje nyújtott kezét és melegen gratulál neki. Rekedtes hangja, parfümjének bódító illata, „párnás” kezének érintése mély benyomást tesz az „öreg” emberre, aki ezek után homlokegyenest mást mond feleségének a színésznő alakításáról, mint amit előadás közben gondolt: „– Egészen úgy nevet, – jegyezte meg az asszony – mint a színpadon. – Igen, nagyon természetesen játszik.” (249.) Vajkayék fesztelenül megosztják egymással, amit Orosz Olga magánéletéről hallottak, ahogy ez a törzsközönség körében szokás. Gyorsan alkalmazkodnak megváltozott életformájukhoz.

A „Csúf, csúf csakugyan” kezdetű betétdalt szünni nem akaró tapssal jutalmazza a közönség. A kitörő siker hangulata magával ragadja a házaspárt, s teljesen feloldódnak a tömegben. A csúfondáros szöveg, s az igénytelen dallam játszótárssá változtatja Vajkayékat:

„Ügy nevettek, hogy potyogtak szemükből a könnyek.” (243.) Ákos hirtelen és heves mozdulatokkal válaszol a vidám dalra, mely eltéríti a létezés igazságtalanságának nyomasztó gondolatától: „tapsolt kihajolva páholyából magáról megfedkezve Ákos is, ki beleolvadt a tetszés mindent elragadó mámorába és páholy könnyöklőjén verte ki a dal ütemét. Nem bánta már, ha látcsövezik.” (243.) Az első benyomás hatására szokatlan cselekvésre ösztönző viselkedés (acting out) s annak nyílt vállalása valójában félelmeket rejt el, s a veszélynek kitett személyiség önkéntelen védekezéseként fogható fel. A színházi helyzetben az elrejtett bánat észrevétlenül átalakulhat örömmé:

„– Csúf, csúf csakugyan, – kuncogott az asszony.
– Hess, hess, – visszhangozta Ákos, tréfásan feléje mutogatva, böködve a levegőt.” (243.) Pacsirta szülei a színházi eseményeit saját helyzetükre vonatkoztatják, tapasztalatlan nézőből így válnak az előadás tevékeny résztvevőivé. Az értő törzsközönség számára természetes a színpadi mű tréfás „applikációja”: „Ez azonban még nem volt minden. Utána az időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színházának nincs világy-világítása. Tomboltak.” (245.)

Vajon az öröm vagy a bánat könnyeit törölgetik-e szemükből a szülők? Vajkay Ákos a Bibliát említi, misére jár, tehát hitét gyakorló katolikus, ezért a kérdésre Máté evangéliumának a szavaival is lehet válaszolni: „Boldogok, akik sírnak: mert ők megvigasztaltatnak.” (Mt 5, 4) Pacsirta szülei összetört szívvel rendszeresen sírnak. A sárszegiek már megszokták, hogy „Vajkayék nyilvános helyeken sírtak. Sírtak vasárnap a templomban, a misén, a szentbeszéd alatt, sírtak a temetéseken, esküvőkön, sírtak a március tizenötödiki ünnepélyeken, mikor a zászlók, szavalatok, szónoklatok magasabb légkörbe emelték lelküket. Ezeket az alkalmakat majdnem keresték.” (37.) Most egy pillanatra mintha megszabadulnának a szenvedés béklyójától. Önfeláldozó

törekvésük értelméről vajon a hit segítségével győződnek meg? Annyi bizonyos, hogy a szülők odaadással igyekeznek a lányukra mért terhet csökkenteni. Úgy látszik, a *Pacsirta* világában az átélt szenvedés mégsem képesít arra, hogy az áldozatot hozó elnyerje a belső béke jutalmát. A kíméletlen éjszakai leszámolási jelenetben *megmutatkozik*, hogy a szeretet az érzelmek minden változatát magába foglalja. A szülők felindultan, előbb megszegyenülve, majd megtisztulva tapasztalják meg a magával ragadó szenvedély erejét, amely kapcsolatot teremt az érzékelhető élet és a lélek világa között.

Vajkay Ákost az önvád vezérli, amikor kétségbeesésében utat enged kítőző érzelmeinek. Felesége igyekszik jó irányba terelni a szenvedély hullámvásait, s nem riad vissza a késhegyig menő vitától sem. Végül sikerül lehűteni társa végletekig hevített indulatát, ám a meggyötört pár mégsem nyer teljes lelki békét. A szeretet próbáját kiállják, szülői érzelmeik megtisztulva felemelkednek, az életükre nehezedő teher azonban levethetetlen. „Mennyit szenvednek a gyermekek a szülők miatt és a szülők a gyermekek miatt.” (267.) Apa és anya a gyermeküket ért csapás miatt vállalják a lemondást, az áldozatot. A tanítás szerint ez az erőfeszítés Szent Pál szavaival nyerhet értelmet: „a szeretet nem keresi a magáét.” (1Kor 13,5) Pacsirta anyja buzgón kivetszi részét a Katolikus Nőegylet jótékony munkájából. A hit kegyelme azonban a szülők számára nem ad teljes vigaszt. Minden erejükkel a gyermekük javát helyezik saját érdekeik elé, de megtapasztalják, hogy a szeretetből fakadó önzetlenség nem lehet feltétlen. A szenvedéssel teli létezés mélyebb rétegével meghitt kapcsolatot tartanak, de képesek örülni minden természetes adománynak, amelyet az élet eléjük hoz. Ákos a főispánnal evett, s elmeséli mi keltette fel az érdeklődését: „Kis findzsában kapták a húslevest, nem tányérban, mint ott-hon.” (253.) „Felesége viszont elmesélte az ozsonnát. Főképp a foszlós kalácsot dicsérte.” (253.) Vajkayné minden fiatalember társaságában zavarba jön. Íjas Miklóssal találkozáskor „Ákos meghajolt, az asszony zavartan nézett rá.” (263.) Lehet arra gondolni, hogy Pacsirta anyja még nem adta fel teljesen a reményt, vár még valamire, ám minden

egyres találkozás azzal szembesíti, mennyire valószínűtlen elképzelni lányát az illető oldalán. A Sárszegi Közlöny tájékozottnak mutatkozó szerkesztőjéről kiderül, hogy nem követi a külföldi tudósításokat, holott tüntetően a pesti lapok olvasásával kezdi minden napját. Erre úgy derül fény, hogy Vajkayné, emlékezve férje felolvasására, a sztrájkra utal, hogy bekapcsolódjon a beszélgetésbe, de a vidékiességet ostromozó költőnek sejtelve sincs, mi történt Brazíliában, holott a hír fővárosi újságban jelent meg. Íjas Miklós részéről a nemzetközi tájékozódás fennkölt hangoztatott igénye szellemi restséggel párosul, s e felemás szellemi magatartás kikezdi hitelét a parlagiság kötelességszerű elmarasztalásának. Az elcsépeelt szólások gépies ismétlése nevetségessé színen tűnik fel.

Színházi alaphelyzet – szerepek színrevitele

A regény hetedik fejezetének (jelenetének) az egyik szereplője Íjas, az értelmező alcím meghatározása szerint „egy zöld, vidéki költő”. Számára természetes, hogy nyíltan beszél lelki fájdalmairól. Választott szerepének is az önfeltárulkozás felel meg, ennek gyakorlása a legfőbb napi foglalatossága. Íjas tudatában van a színházi alaphelyzetnek, amely meghatározza működését a nyilvánosság különböző tereiben. Neki szüksége van közönségre, nézőre és olvasóra egyaránt, hogy színre vigye önmagát. A hétköznapi élet teátrális helyzeteiben játszott szerepe nem választható le egyéniségéről. Az ő esetében önanonosságról csak a folyamatos határátlépés értelmében lehet beszélni. Személyisége megjelenítéséhez szüksége van arra, hogy a másik kerülőútján távolságot vegyen magától. Az én kívülre helyezésének folyamatos kísérlete nála azon a hallgatóságos belátáson nyugszik, hogy a másik tekintetével, tehát a néző és az olvasó közvetítésével kerülhet közelebb önmagához. Vajkay mindezt nem érti, ugyanakkor jól érzékeli, hogy Miklós álarcot visel, akárcsak Vun-Csi az előadásban.

Az ember „ex-centrikus” helyzete, a „conditio humana” olyan távlatból mutatkozik meg a regényben, amellyel Vajkay nem rendelkezhet. A korlátozott ítélőképeség azonban nem pusztán műveltség vagy szellemi erő függvénye, de mondhatni antropológiai meghatározottság, amelyre a mű nézőpontrendszerének vakfoltjaiból lehet következtetni. Minden távlat korlátozott tudást közvetít, s egyik sem számít feltétlenül jelentősebbnek a másiknál.

Vajkay Ákos következetesen ragaszkodik a szemérmes férfi szerepéhez, így visszatartja magát attól, hogy megossza másokkal lelki terhét, amelyet a nevezetes „leszámolási jelenetben” ejt el. A nyílt beszéd ellentmond a „természetes” szegényérzetnek. A felfokozott érzelmi állapotnak nemcsak a színházban van kitéve. Küzdelmet folytat az érzékiség jelenlétével, megpróbál parancsolni szenvedélyeinek, amelyek veszélybe sodorják, mert önazonosságának elvesztésével fenyegetik. Számára a színész és a költő maga az alakváltoztató, azonosíthatatlan személyiség, aki másnak mutatja magát, mint ami. Íjas éles szemmel veszi észre, hogyan tartja magát távol az apa attól a határtól, amelyet átlépve átalakulna a személyisége, ezért próbálja elrejteni fájdalmát. Ákos a színházi alaphelyzetekben játékosként nem, csakis nézőként akar részt venni. Íjas szemébe néz, amikor a fiatalember saját fájdalmáról beszél. Miklós köztiszteltben álló apját megrágalmazták, másfél év vizsgálati fogság után szabadult, „testben-lélekben megtörve külföldre utazott, ott is halt meg. Felesége már fogsága idején belehalt izgalmába.” (259.) Katonatiszt bátyja nem várva meg az ellene indított „becsületügyi eljárást” főbe lövi magát. „Közben birtokaikat, villájukat eladták, fölérték, családjuk szétzüllött.” (259.) Bár mindkettejük családját csapás éri, nem mondhatni, hogy Íjas és Vajkay rokon lelkek volnának. Pacsirta apja a megfigyelő nézőpontját veszi fel, ő tükörként áll a másik ember rendelkezésére, hogy az idegen felismerje benne új önarcképét, viszont önmagát igyekszik elrejteni mások pillantása elől: „Miklós nem hagyta abba munkáját, tovább érdeklődött, tovább kutatott. Az asszony örült a figyelemnek, noha nem egészen tudta, mi lehet az oka.” (275.) Az anya minden gondolata Pacsirta jövője körül forog,

ezért önkéntelenül is lányára tereli a szót. A leszámolási jelenet végén kétségbe esve kutatja, ki válthatná meg a magánytól Pacsirtát, s még Íjas Miklós neve is felrémlik előtte. A képtelen gondolatot azzal hesegeti el, hogy a szerkesztő kérőnek még túl fiatal. Az anya látszólag nyílt és józan. Vele szemben mutatkozik az apa visszahúzódónak, nem pusztán szeméremből, de védekezésből, mert lepleznie kell szüntelenül magával vívott lelki tusáját: „Ákos botjával a falakat kopogtatta, hogy zajt csináljon, mert belül hangokat hallott, erősebbeket, mint a beszélőkéi. Azokat óhajtotta elhallgattatni.” (275.) Valójában az anya sem képes célszerűen viselkedni, s gyakorlatiasan gondolkodni, mert fogva tartja a kilátástalan jövő miatt érzett görcsös aggodalom. Ezzel magyarázható, hogy a remény leghalványabb jele is képes alaptalan vágyakat ébreszteni benne lányával kapcsolatban. Nem veszi észre, hogy Íjas érdeklődése valójában része írói szerepjátékának, amellyel próbára teszi lélektani érzékét, s megfigyeli szavainak hatását.

Íjas képes távolságot tartani önmagától, így nem azonosul teljes egészében egyik megnyilatkozásával sem. Ingadozó értelmű beszédével ezért táplál hiú reményeket beszélgetőtársában: „Pacsirtával, mióta élt, kevesen foglalkoztak ennyit, ily melegséggel, ily jóságosan. Nem mondta azt, hogy szép, azt sem, hogy nem csúnya. Nem hazudott. De a kettő közt mozogva megkerülte a veszedelmes pontot, más irányba csapott, fölfelé, utat nyitva a megbékélésnek, és az asszony lelkében, ki mohón hallgatta őt, homályos reménység éledezett, olyan sejtelem, hogy nem is merte magának bevallani. – Igazán, jöjjön el egyszer, ha lesz ideje Miklós, – szólt. – Látogasson meg bennünket.” (277.) A fiatalember udvariasan elfogadja a meghívást: „– Bátor leszek, mondta Íjas.” (277.) Szavai kihívás elfogadásaként hatnak, amennyiben íróhoz méltó feladatot latolgató énjéhez szólnak. A *meghívás* és a *kihívás* közt ide-oda mozgó jelentést Íjas többértelmű nyelvi játéka és szerepalakítása teszi lehetővé. Íróként az élet látható felszíne mögé akar tekinteni: „Miklós a rácson át a kertbe nézett. Csönd volt itt és magány. Az üveggömböket figyelte, a pázsiton a kőtörpét, mely őrködni látszott. Egy napraforgó lecsüggesztette fejét a sötétedő

éjszakában, mintegy vakon, keresve a földön a napot, melyet bámulni szokott, a napot, melyet most nem talált sehol.” (279.) A földre tekintő szomorú növény érzékletes látványa átvitt értelmű jelentéssel telítődik Pacsirtára vonatkoztatva. Innét már csak egy lépés, hogy a költő átható tekintete előtt megnyíljanak a ház nem látható belső terei, amelyek átváltoznak a szenvedés tartományaivá: „Miklós biztosan látta maga előtt a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpörtlen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek piszka, évek során át fölhalmozott fájdalom. Lehúnyta szemét és magába szívta a kert keserű illatát. Ilyenkor »dolgozott«.” (279.) Enyhe ironia bujkál az elbeszélő szavaiban, különösen, ha a szereplő állandó jelzőire vonatkoztatjuk. A „zöld, vidéki költő” azonban „szívből” érti meg az öregeket, erre utal új megnevezése, az „isteni szerelmes”, 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, hogy minket is megértenek egyszer és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna.” (279.) A Szentírás szerint Isten szavának a megértését egyedül a szeretet bizonyítja, talán erre vonatkozik az „isteni szerelmes” kifejezés. Íjas, mielőtt fölfogta volna a szellemi lélek tevékenységének lényegét, az őrt álló kerti törpéhez hasonló képzeteket alkotott a körülötte élő emberekről: „torzak és görbék, lelkük befelé kunkorodik. Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák.” (281.) A gyerekes góg a szív értetlenségét leplezi le. Az „isteni szerelmes” azonban már nem kívülről, ezért tud megértő lenni „a tudatlanok és tévelygők iránt.” (Zsid 5,2) Íjas belátja, „Milyen hasonlatosak hozzá. Ha egyszer elkiáltja ezt, nagyot kiált. Csak hozzájuk van köze.” (281.) Az emberek megértése terén bekövetkezett változásnak köszönhetően alkotóként is elmélyültebbé válik. A költészet személytelen felfogásának szellemében a közvetlen vallomás helyett tárgyi megfelelőt (objective correlative) keres tapasztalatainak kifejezéséhez: „Az a vers, melyet fejében hordozott, rossz volt [...] Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott, a verandáról, a hosszú-hosszú asztalról, melynél valamikor

együtt ültek és ma már nem ülnek.” (281.) A költészettan és a szülő hóharmatbetegségéről szóló hasznos vezércikk nem zárja ki egymást a másik világának méltánylására kész gondolkodásban.

Az olvasás színre vitele

Az olvasás színre vitelét jelenti be a nyolcadik fejezet alcíme, „melyben Pacsirta levele olvasható, teljes terjedelmében.” (285.) Pacsirta küldeménye ajánlott, amelyet a megszólított csak személyesen vehet át. Bizalmas közleményről lehet tehát szó, titkokat rejtő üzenetről. Ákos a parkban először „zsebredugta”, majd „Még az utcán feltépte a levelet [...] oly izgatottan, hogy nemcsak a borítékot szakította el, hanem maga a levél is kettérepedt, középen és oldalt. Ezért össze kellett illeszteni a papírdarabokat.” (285.) Pacsirta rajtahagyta keze nyomát a papíron, mivel írót használ: „még pedig olyan kemény írót, mely nem árnyalt, csak karcolt, halvány, alig látható vonalakat vonva, mintha varrótű kaparta volna ki a papírt.” (285.) Az apa körül megszűnik a világ, amikor „silabizálni” kezdi a sorokat: „Mire Ákos kibetűzte a parkhoz ért.” (285.) Minden egyes kézjegy halvány körvonala látható, az írás tehát nehezen olvasható. A levél tartalma olyannyira árnyalt, hogy egyedül a címzett érti a halvány utalásokat.

Ákos épp elindul otthonról, mikor a kapuban szembejön vele a levélhordó. A találkozás a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt küszöbhelyzetben történik. Ákos elveszti egyensúlyát, s minden cselekedete szabálytalanná válik: máskor tollkést használ, most feltépi a borítékot, nem törődik a járókelőkkel, megfedkezik arról, hogy menet közben a papírra mered. Többször elolvassa a hosszú levelet: ülve, állva, sétálva. Pacsirta helyesírási hibák nélkül, tisztán, pontosan fogalmaz, mert elvégezte a felsőbb leányiskolát. Élőszóban természetesebben fejezi ki magát, mint írásban. Szállás betűvetése is jelzi írásmódjának mesterkéltségét. Részletes beszámolójának elkészítéséhez iskolai fogalmazási feladatok szolgálnak mintaként. A sérelmeket

elszenvedett lány az elsajátított kifejezésmódhoz folyamodva próbál úrrá lenni érzelmein. Rendezett sorain azonban átsejlik a lelkében dúló zűrzavar. Iteratív alakzatok bontakoznak ki a levélből. Pacsirta még egyszer elmeséli az utazást, ennek köszönhetően Vajkay Ákos összevetheti lányának az utólagos beszámolóját azzal, amit szemtanúként tapasztalt, a regény olvasója pedig mindkét beállítást viszonyíthatja az esemény egyidejű megjelenítéséhez. A szereplők látószögei s a történeten kívül álló narrátor *nézőpontjai* bizonyos részletek bemutatásában találkoznak, máshol meg elválnak: „Hogy megindult a vonat, és eltűntetek szemem elől, jó szüleim, bementem fülkémbe, melyben két kelleme, igen jómodorú útitársam ült, egy fiatalember és egy agg, katolikus lelkész.” (289.) A lány elhallgatja, hogy ifjabb útitársa ellenszenves volt, s valóságos küzdelmet folytatott vele. Pacsirta haragját a jóindulatú, ám nem túl eszes fiatalember részvétének a tolakodó kinyilvánításával váltja ki: látványosan elfordul, amikor a lány sírva fakad, vagyis kérkedik az udvariasságával. A fölös tapintatot Pacsirta azzal utasítja vissza, hogy kihívóan az ifjú szemébe néz.

Hét év telt el Pacsirta előző tarkövi látogatása óta. A lány külsejének megváltozását jelzi, hogy a kutya nem ismeri meg, a kedélyes rokon pedig zavartan viselkedik. Nem Béla bácsi öregedett meg, hanem Pacsirta: ez tükröződik a vendéglátó tekintetében, idegenné vált lényét ezért tudja nehezen megszokni a lány. Pacsirta annak örül, ha újra gyerekként bánnak vele: „Ma is én vagyok a kedvence. Maga mellé ültet, megölel, megcsókol és azt mondogatja, amit kislánykoromban.” (293.) Talán azért akar visszaváltozni gyermekké, hogy megszabadulhasson a társnélküliség nyomasztó terhétől, e korábbi életszakaszra ugyanis nem vonatkozik a párválasztás kötelme. Az is kedvére való, hogy nem magáról, de a szüleiről kell mesélnie, s a társaság azon mulat, mennyire féltik az öregek még mindig a gyermeküket. Pacsirta felett azonban elszálltak az évek, s nincs mitől féltetni. Vendéglátói őt kéri meg, legyen az ott nyaraló kamaszpár kísérője. A rá osztott felügyelői szerep arra emlékeztetheti, hogy mindaz, amitől óvni kell a fiatalokat, kimaradt tulajdon életéből. Szívesen megfedkezne

a visszafordíthatatlan idő múlásáról, ezért állítja be gyerekes dolognak, hogy a szerelmesek napestig eltűnnek, kiszöknek az erdőbe, s elbújnak a szobában. Klári tizenhat éves. Pacsirta tapasztalatlanságával csak részben magyarázható, miért tekinti a kamaszokat gyermekeknek. Vélhetően saját életkorával sincs tisztában, hiszen állandóan szülei társaságában tölti idejét. Amint kimozdul otthonról, összezavarodik. Ezért látja Béla bácsit öregebbnek, a szerelmespárt pedig fiatalabbnak. Pacsirta játszik is az idővel, ha ezzel önkéntelenül kárpótolhatja magát. Az új vendég hasonló korú, mint Klári udvarlója, de vele szemben hosszan foglalkozik Pacsirtával, ezért „ő már figyelmes, előzékeny fiatalember” a lány szemében. (297.) Valójában ősi nemzetségeik közös leszármazási ágairól beszélgetnek, de Pacsirta ezért is hálás távoli rokonának.

A családi címerek összehasonlítása a színek és formák jelképes értelmével ruhazza fel Pacsirta alakját. Vörös mezőben arany lilium a jegye Vajkayék nemzetségének. Az orléans-i szűz címerében található két arany lilium. Pacsirta időszemléletének az összefüggésében a mulandóság és a remény emelhető ki a lilium szimbolikus jelentésköréből, továbbá a lelki szeretet, amely megmutatkozik Pacsirta apja iránt tanúsított figyelmességében. Az ősi nemzetség leszármazottja nem tudja eldönteni melyik ág utóda. A címertan tudósához szólnak a lány alábbi szavai: „Szegény fiú, most nem tudja, hányadán van. Tanácsoltam, forduljon apához.” (299.) Amikor levelében szülei hogy léte felől érdeklődik, először az apját szólítja meg: „Apa sokat dolgozik-e? Milyen új családfát rajzolt?” (303.)

Pacsirta a tanultak szerint igyekszik teljesíteni a fogalmazási feladatot: írás műve a levél stílusának kifigurázásaként hat, s nyilvánvaló, hogy önértelmező szerepet tölt be az elbeszélésben. A közvetlen s egyértelmű paródia a regény nyitott értelemképzéséhez viszonyítva sem bizonyul „iskolás” megoldásnak. A személyes hang megszólalását korlátozza a tanult levél-szabványok követése. A címszereplő írásmódjának a mulatságos bemutatása viszont szintén utánzással történik, az *Így írtok ti* mintázatának leképezésével: „Kellemes ébredni a puszta

zajára, a tehenek méla kolompszavára és a galambok turbékolására [...] Milyen édes a mezei élet [...] nem győzőm eléggé bámulni a kedves méhikék szorgalmas munkáját.” (299.) A gyerekes gügyögés imitálásával óriáscsecsemőre emlékeztet a felnőtté válás elodázására törekvő címszereplő. Pacsirta felszínes irodalmi műveltségének érzékelte-tése közhelyes gondolatok megfogalmazásával történik, tehát a paró-dia hagyománya felől szintén szokványosan: „Könnyezek Baradlay Ödönön és nevetek Tallérossy Zebulonon. Mennyire ismerte nagy írónk az emberi szív rejtelseit és mily ékes szavakkal tudta ecsetelni.” (301.) A levél modorosságainak kigúnyolása – „meghitt szobácskában levelet írok nektek” – a megbírált írás eszközeivel történik, s így a kez-detleges fogalmazványról készített utáncat akár kritikával is illethető a travesztia-hagyomány egyoldalú követése miatt. Kosztolányi remek-műve azonban tökéletes példáját nyújtja annak, hogy a paródia kifino-mult önreflexiók irodalmi alakzat: távolságot tart a megbírált szövegtől, de viszonyuk nagyon is összetett, amelyet az irónia játéka képes érzé-keltetni. Torzító egyszerűsítéssel: a paródia többnyelvű s többértelmű, szemben az egynyelvű, s egyértelmű travesztiával.

Linda Hutcheon szerint a modern paródia megkülönböztető vonása, hogy tiszteletadás (reverence) és kicsúfolás (mockery) különös keveréke. A paródia indítéka elsősorban poétikai természetű, ezért nem célja, hogy nevetségessé tegye és lerombolja a mögöttes szöveget. Az utánczott újraalkotása komoly tréfának tekinthető: „Minden gondo-latom tinálatok van és sokszor, mikor nevetünk, elszomorodom, mert látlak benneteket, az ebédülőben, amint magatokban ültök, jó szüleim.” (303.) Megindító és csúfondáros egyszerre Pacsirta személyes meg-nyilatkozása, ugyanis az általa elképzelt komor állóképpel szemben az olvasó tanúja volt a mozgalmas vendéglői jeleneteknek. Az apáról nemcsak az derült ki, hogy szereti az ingyencséget, s kifinomult élvezet-tel képes felfedezni a konyhaművészet remekeit, de szívesen időzik tár-saságban is. A mondatot záró „jó szüleim”, a régi magyar nyelvből fel-hangzó megszólítás, amelyet keserű népdalok fordulatát idéző panasz követ: „Nincs is itt maradásom.” (303.) A fájdalmas hangot kicsinyesen

fontoskodó, köznapi megfogalmazás követi: „ígéretemhez híven, ott-hon leszek a félkilences (8 óra 25 perc) vonattal.” (303.) A rákövetkező mondat szokványosan indul, de a korai Kosztolányi-versből merített vendégszöveg fordulatot hoz: „Alig várom, hogy újra szívemre ölelhesselek mindkettőtöket.” (303.) Az elbeszélte történet idejének nyelv-állapotát idéző dalocska kifejezése „Lázás szívemre ölelém a reszkető természetet” (A régi dalokból 2. Zsengék, töredékek) már érzelmesen szólhatott a regény megjelenésekor, ugyanakkor itt elevenbe talál, s megrendíti a lány apját.

A *Pacsirta* elbeszélője nyelvteremtő: jól ismeri a szavak árnyalatait, helyi értékét, s „*napi árfolyamát*”. Mesterien alkotja újra a távollévő címszereplő nyelvi világát, s a paródia összetett alakzatában mutatja meg, milyen nehezen jelölhető ki a személyiség határa, mekkora távolság választja el egymástól a címszereplő egyes megnyilatkozásait. A közhely – „figyeltem a természetet, mely csak a város falain túl bontakozott ki igazi pompájában, csak ott szólt lelkemhez az ő csendes, vigasztaló szavával” – a belső élet mélyére világító megnyilatkozásokkal keveredik: „Ma este bál van [...] Engem is nagyon hívtak, de nem mentem el. Azt mondtam, hogy nincs ruhám. Én nélkületek nem érezném magam jól.” (301.) A paródia készítője azonban nem rendelkezhet korlátlanul az elképzelt nyelvi világ fölött. Bizonyos szavak képzetfelidéző erejét nem érzékeli az elbeszélő, csak a levélben megszólított Vajkay Ákos, aki töredékesen utal a talányos kifejezésekre, de nem világítja meg jelentésük hátterét. A regény megjelenített olvasója ezáltal nem egyszerűen jelzést ad, de nyomokat is hagy a tényleges befogadónak a feladvány értelmezéséhez, elképzelve ebben a szerepben az érzéketlen Orosz Olgát: „Ő nem értené meg ezt a levelet [...] hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szünetre készülődnek.” (305.) A szünet az évszakok körforgására emlékeztet, a beérett termés betakarítására. A természet túlárado bőségével szemben a kert alján kiszáradt ér jeleníti meg *Pacsirta* terméketlen életvilágát: a tápláló forrás nélkül maradt árterületről ezért írhatja, hogy „valóságos paradicsom.” (291.) Az irgalmas félhomályt keresi, nem akarja, hogy őt

lássák, számára ezért kegyes évszak az ősz, amikor „már hatkor meggyújtják a lámpát”, s olvasmányába temetkezhet. (305.) A levél olvasásából felocsúdva nem véletlen, hogy az elnéptelenedett park a napközben itt zsvajgó gyerekek látványát hívja elő az apa képzetében. Sétáló katonákat, nyers „parasztfickókat” vesz észre, „lassan lógázva az imádott cselédek ripacsos kezét, mely ép belefért az ő kurtaujjú földmíves-kezükbe.” (305.) A rút, mert erotikus képzetekkel társuló látvány ellenére mégis az jut eszébe, hogy „Ebből az érdesből azonban valami édes születhetett.” (305.)

Az apa magára marad a fájdalmával. Nem tudja elfogadni lánya kiszolgáltatott helyzetét, miközben küzdelmet folytat a színházi események kísértésével: jó színben próbálja feltüntetni Pacsirta idegen-ségét, kivételes érzékenységgel állítva szembe Orosz Olga érzékiségét. A levélből felnézve mindenben a magányra ítélt sors ellenpontját pillantja meg, ezért háborítja fel a parkban sétáló párok megszokott látványa. A kétségbeesett ember jellegzetes elragadtatásával vonja le a következtetést: „Minden, ami hitvány, közönséges, úgy hívják, hogy élet. Nincs és nincs és nincs igazság. Semminek sincs értelme. Minden mindegy.” (307.) Vajkay Ákos Pacsirta levelét izgalmaiban nemcsak eltépi, de miután elolvasta, el is veszti: „a földre esett talán és elsöpörte a szél a szakadt újságpapírok közé, a szemétkbe.” (309.) Felesége érdeklődésére a levél jelentéktelen apróságairól számol be: „– Egészséges. Csak kicsit fáj a foga. – Szegényke. – De rumot tartott rá, – szólt Ákos – jó erős rumot és mingyárt elmúlt. Ez megnyugtatta az asszonyt.” (309.) Talán nem akarta elvenni felesége kedvét a rájuk váró vacsorától, amelyet Környey társaságában költenek el „nem rossz hangulatban. Tizenegyig maradtak együtt.” (309.) A párducok másnapi összejövetelére is el kell mennie, hiszen a szavát adta. Ákos jól ismeri a kanzsúrok megpróbáltatásait, ezért készül az eseményre: „Délután, előrelátásból, aludt egy órát s frissen ébredt.” (313.)

A párducok zártkörű előadása – Sárszeg zenei élete

A regényből készült film torzképet ad a kaszinói egylet világáról: a lealacsonyító ivászatra, a bornírt tobzódásra helyezi a hangsúlyt, szemben az árnyaltabb szöveggel, amelyben helyenként megcsillan a kedélyes társas együttlét kínálta jóérzés. Ákos megjelenését az egybe-
gyűltelek lelkes ünnepléssel fogadják: „Priboczay átölelte őt, arcát arcához tapasztotta és sokáig nem engedte el. Aztán gyöngéd férficsókkal megcsókolta arcát.” (317.) Az elbeszélő megbocsátó iróniával mutatja be a gondos előkészületeket a nagyobb étel- és italfogyasztásra: „Az előcsarnokban régi ismerőseivel találkozott, Bástával, a városi hajdúval, ki a könyvtárba ép két rengeteg tálat vitt, melynek ecetes vízében fejessaláták s keménytojásszeletkékké áztak. Letette az üres könyvespolcra, – mert csütörtökön itt álltak az esti étek – majd összeütötte csizmáit, megállt a nagyságos úr előtt, elvette botját, kalauzolta befelé.” (313.) A megrakott tál az üres könyvespolcon nem egyszerűen az anyagi javak elsőbbségét fejezi ki a szellemi táplálékokkal szemben, inkább valamiféle „meghitt” belső háztartásra utal, amelyet a szokásrend folytonossága biztosít ebben az életkörben. Az elbeszélő iróniájából arra lehet következtetni, hogy némileg túlzónak véli a faliképről számon kérő testtartással letekintő Széchenyi szigorát: „Balkezét csípőjére téve a kardkötő felé, mentéjét félretolva állt ott, mint valamikor, boltozatos homlokával, melyet zilált kis fürtök libegtek körül, nyugtalan szemével, melyben az egyéniség ideges tettereje égett, s nézte, mi lett nemes gondolatából, az eszmeváltó körből, a kaszinóból, melyet az úri társaságok pallérozására, a társas érintkezés tüzetesbé tételére honosított meg. De a vágni való füstben nyilván ő sem látott jól.” (323.) A bárgyú viselkedés ellenben gyilkos iróniában részesül: „A patikus könnyezett, gyenge volt a szíve, gyenge volt a szeme is, és valahányszor egy régi, kedves emberét látta, mint lángnál a háj, olvadozott attól a melegségtől, mely egész mivoltát áthevítette. Zsebkendőjét kereste.” (317.) Ákos időnként megkísérli a szökést, de az otthonosság megújuló érzése maradásra bírja: „– Nem iszol? – kérdezte Ákost Ladányi. – Könnyű szilványi, – jegyezte

meg és fölhajtotta poharát. Ezt pedig: »könnyű szilványi«, oly ízesen mondta, hogy Ákos megitta a könnyű szilványit. Ladányi megölelte Ákost.” (335.) Játék közben elveszti időérzékét, s mintegy kívül kerül önmagán. Az átváltozás mámoros érzése rabul ejti, ezért nem tud ellenállni a marasztaló játéknak. Az elbeszélő kíméletlen gúnnyal idézi a korlátolt, együgyű megnyilatkozásokat: „Füzes Feri gúnyosan bigygyesztette el száját Darwin nevének hallatára, nem mintha nem tartaná őt úriembernek, de róla is az volt a véleménye, mint Kossuth Lajosról: Darwinnak is megvan a maga fényoldala és a maga árnyoldala, mint mindenkinek a világon.” (345.) A rendszeres csütörtöki összejövetel ellenállhatatlan vonzerővel bír. A hitehagyott, mozgásképtelen Hartyányi Olivér morfiummal enyhítve fájdalmát, fél önkívületi állapotban is felhozatja magát a kaszinó emeletére. A társasági élet színtere fellépésre, nyilvános szerepjátszásra ad alkalmat. Olivér megbotráncztatóan nyers szókimondással a pusztulás képeit festi, Füzes Feri a gondviselés mellett érvel a párducoknak: „De azok sem rá, sem Füzes Ferire nem hederítettek. Mindkettejüket egyformán unták.” (345.)

A vidékiesség jelképes színhelye zenétől visszhangzik Kosztolányi regényében. A *Pacsirta* elbeszélője élő eseményként jeleníti meg a cigányzenekar előadását. Az elsőhegedűs arcjátéka, testbeszéde elválaszthatatlan a hallgatóságra gyakorolt zenei hatástól. Színész és néző együttes testi jelenlétének a feltétele a térbeli határok átlépése. Jellemző, hogy éppen a „szárnyasajtóba” áll a „banda”. A szárnyaló, lélekemelő zene szóképein át jelenik meg a megtisztulás képzelete, mely a kaszinó légkörében a szó szoros értelmében gyógyító hatást jelent: „Látszólag közönyös volt. Szívét azonban egészen átadta a cigánynak, hogy hozzon ki belőle mindent, csiklandozza, kezelje. Kényelmesen, úri nemtörődomséggel nyújtotta oda neki, úgy, ahogy más a lábát teszi a körömpoló elé. Jobban bízott benne, mint Gálban, a háziorvosában.” (347.) Az elbeszélő ironikus hasonlata azt sugalmazza, hogy sekélyes lélekre vall az önátadás léha formája, mert önsajnálát vagy önelégültség az alapja: „Priboczay elolvadt, mind a két szeme könnyezett, pocsékra ázott a mélabúban.” (349.) A cigányzene úgy ejti ájult révületbe

a hallgatót, hogy az elengedettségen túl nem igényel tőle további erőfeszítést: „Mihelyt meghallotta a hegedűszót, hátradőlt székében, karjait ellógatta, dagadó homlokérrel, elmeredő szemmel figyelt.” (347.) A kockázatmentes lelki kitárulkozás élményétől elválaszthatatlan az én-tudat megerősítése. Az asztali mulattatók megjutalmazásával űzött játék ezt a célt szolgálja. A kegyetlen tréfa helyreállítja a muzikusok és a mulatozók között fellazult határokat: „Tavaly minden cigánynak egy-egy sonkát akasztott nyakába és úgy kellett húzniok kivilágos kivirradtig.” (347.) A zenészek jól ismerik ennek a játéknak a lélektanát, s józan számításból eljátsszák a nekik rendelt szerepet: „A primás mindent megtett: kínoztá, gyötörte, édesen szenvedtette, mint úri szolgálja.” (349.) Az értékek viszonylagosságának sugallata azonban a cigányzene hallgatása közben is jelen van. Mintha a mélabú lelki közösséget teremtené egy pillanatra a kompánia tagjai között: „Mindenki más és más tartalommal töltötte meg a dalt, a verseket, melyek firól-fira szállnak és évszázadok kincsét őrzik.” (349.) A muzikaszótól elvárszolt társaság tagjainak a körképe egyszerre megrázó és nevetséges: „Füzes Feri kukorékolt, Hartyányi Olivér dörmögött, Szunyogh lehorgasztotta fejét, mélységes részegségében és ingatta, mint az elefánt. Környey hetyke lett, Mályvady, a természettudomány derék barátja, tréfás, Kostyál kötekedett, Gaszner Máté őrjöngött.” (351.) Az önkívületi állapot egyáltalán nem számít kivételesnek a párducok csütörtöki összejövetelein, sőt, a lerészegedés a szeánsz elengedhetetlen eleme. A „kanksúrok” nem utolsó sorban a tilalmak egyezményes feloldásának köszönhetik vonzerejüket.

A világfi szerepében tetszelgő Sárcevecs felszínes általánosítás alapján hiheti azt, hogy „Valahol a Szajna partján ennyi jószándékból, ennyi szívből és érzésből építmények emelkednének, könyvek íródna-
nak.” (351.) A francia kultúraért rajongó Sárcevecs fellépése akár ironikus távlatba is helyezheti a cigányzene szeretetét. Az elbeszélte történet idején lényegében kortársnak számító Verlaine művészi hitvallása így határozza meg a költészet törvényét: „De la musique, avant toute chose.” (*Art poétique*) Sárszegen a cigányzene van mindenütt jelen.

Amikor Ákos a kaszinóból hazafelé megy a városon át, egy kávéház teraszán Cifra Gézát pillantja meg, aki „szolgálatá végeztével ide tért be, cigányzenét hallgatni”, később „megint cigányzenét hallott. Azt hitte, hogy követi a kaszinói banda, a háta mögött, de az valahol előtte cincogott, annál a háznál, melyben Orosz Olga lakott.” (373.) Baudelaire a természetesnél magasabb rendűnek ítélte a mesterséges élvezeteket. A *Les paradis artificiels* boros és pálinkás üvegek osztagainak alakjában jelennek meg a párducok előtt. Sárszeg neve magába foglalja a földhözragadtságot megtestesítő anyagot. Úgy látszik, a helyi szellemet kifejező egyéniség megkülönböztető vonása a testvéries ellágyulás: „A pincérek lábujjhegyen jártak. Megsejtették, hogy itt valami rendkívüli történik, amit megzavarni istentelenség.” (351.) Az érzés azért lesz úrrá a hajdún, mert „ő is székely-magyar volt.” (351.) A kaszinó szánalmas díszlete a Széchenyi megálmodta „eszmeváltó körnek.” A párducok olyan elszántan mulatnak, mintha hivatást teljesítenének. A „legnagyobb magyar” cselekvő volt, kései utódai frázisokat pufogatnak, s legfeljebb szemlélődnek, de az már semmiképpen sem mondható el róluk, hogy „józanul.”

A sírva-vigadás és a „spleen”, a francia századvég betegsége között ugyancsak lényegbevágó a különbség: „egy borostás arcot érzett arcán s egy száját a száján, mely nyálas csókkal végignyalta. – Édes, édes, öregem. Ladányi volt, Sárszeg 48-as függetlenségi képviselője, ki mel-lén zokogott. Ákos megölelte őt. – Derék 48-as vagy, Laci, tudom. – te is az vagy, édes, édes öregem, – mondta Ladányi – derék, magyar ember vagy. És sírtak.” (357.) A nemzeti önsajnálatot a tárgyitalan bánattól, a mélabú bölcseleti okainak a keresésétől akkora távolság választja el, mint a Bácskai Közlönyt a Figarótól. A kortárs francia iro-dalom a „tisztá költészet” eszményének jegyében eltávolodik az élet-rajzi forrásoktól, s a jelentésteremtő szóképek képzetfelidéző erejére hagyatkozik. Sarcsevics az irodalom lényegének a személyes élmé-nyek közvetlen kifejezését tekinti, ezért ágál az érzések megörökítése mellett: „nábobi tékozlás szétszórni azt, amit átélünk, kiloccsantani a borral együtt a padlóra.” (351.)

Ákos köszönés nélkül megszökik az utcán, egyedül ő válik ki a társaságból, s keresi a mielőbbi visszavonulást, hogy magába szálljon. A „kanzsúr” mozgalmas kaszinói jelenetei a városban folytatódnak, amelyet valóságos csatatérre változtat a dorbézoló gyülekezet: „Egyszerre durranást hallott háta mögött. Egyet, kettőt, hármat. Revolverből lőttek. Majd ismét hármat lőttek, de most gyorsabban egymásután. Nem ijedt meg. Tudta, hogy ez is hozzátartozik a mulatsághoz.” (361.) Jelképes, hogy a nemzeti kaszinó alapítójáról elnevezett épületben tesz kárt a párdúcok vezére: „Környey széles jókedvében lövöldözni szokott, s levegőbe süti el forgópisztolyát. Múltkor a Széchenyi egész mennyezetét és minden tükrét összelövéldözte. Nem rosszindulatból, hanem kedélyből.” (361.) A sárszegi polgárok megszokták a csütörtök éjszakai hadizajt: „Sárszegen mindenki ivott. Egy paraszt a járda szélén álldogált, majd pár lépést próbált tenni és arccal a földre vágódott, mint katona, kit eltalált a golyó. Leterítette a hatalmas szesz. Úgy is maradt. Elnyúlt a csatatéren.” (363.) Az itallal folytatott össznépi küzdelem béka-egér harc, elszántan vívott, kisszerű hadakozás. Környey, a főpárdúc, azonban komoly átéléssel alakítja az emelkedett hadvezér szerepét.

A cigányzene ellenpontját Beethoven első szonátája jelenti a regényben, melyet Pacsirta anyja hajnali három óráig próbálgat a zongorán, férjére várva: „Aztán a hangjegyfűzetben lapozgatott, kiemelte a sok kötet közül Beethoven szonátáit és az elsőt próbálgatta, mely merész, ugrándozó ütemeivel átszállva évek távolságán fájó zsongást ébresztett benne. [...] addig ismételte, míg ujjai forogni kezdtek, és a lehangolt zongora acélosan zengett az összhangos bánattól. Valóságos gyakorlat volt ez, izgalmas hajsza.” (387.) A leírás az f-moll, Op. 2 No. 1 nyitó tételére illik.

A zenemű igényes kiválasztása ellenére sem kíméli az elbeszélő ironiája Vajkayné próbálkozását: „Arcán, melyet a két égő lámpa között közel kellett tartani a hangjegyfűzethez, erőlködő figyelem, csodálkozás tükröződött.” (387.) Az előadó feddhetetlen mesterségbeli tudása ritkán társul kottahasználattal. Vajkayné szerény felkészültségét

sejteti, hogy egyedül a „Hullámozó Balaton tetején...” kezdetű dalt tudja fejből játszani. Miután kimerülten lefekszik, a közelből cigányzene hallatszik, kutyaugatással keveredve. A kétféle hang vegyítése, akárcsak a zongoraszóna és a magyar nótá egybehangzása, kegyetlenül csúfondáros végkicsengést ad az elmaradottságot jelképező Sárszeg zenei életének.

Az éjszakai nagy leszámolási jelenet – A szavak és a tettek performativitása

A részegség, a szabálytalan viselkedés, a részlegesen uralt cselekvés alapvető szerepet játszik a kaszinói mulatságban és az éjszakai nagy leszámolási jelenetben. A „holtrészeg” Vajkay tántorog, egyensúlyát veszti, arccal az ágyra vágódik (az utcán a részeg paraszt arccal a földre), szédül, s az önkívületi állapotból az eszmélkedés fokozatain át tér magához. Kijózanodik a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt. Az olvasó közlőről láthatja a folyamatot az elbeszélte jelenetben. Vajkayné figyelmesen s célratörően alkalmazkodik szétesett, magából kivetkőzött férjéhez, s nagy emberismeretről tanúságot téve lesz úrrá a kiélezett helyzeten. Vajkay külső megjelenése és viselkedése leginkább züllött kártyajátékosra emlékeztet. A másik segítő tekintetében ismer újra önmagára Ákos, s nyeri vissza arcát. A feleség és a férj szó-párbajt vív egymással, miközben tükörszínjáték résztvevői lesznek, cserélgetve maguk között a néző és a játékos szerepét. Nem véletlen, hogy Vajkayné a színházi alaphelyzetre utaló *zsöllyébe* ülteti férjét. A *zsöllye* felemelkedik a levegőbe, le-föl mozog, majd szédítően forog, mint a körhinta, a környező tárgyak elmosódnak az örült száguldásban. A módosult tudatállapotra jellemző *érzékszalódások* közvetett belső nézőpontból jelennek meg az elbeszélte előadásban: „Öntudata kihagyott, visszatért.” (400.) Amikor a szokásos ellenőrző körútját teszi a lakásban, rejtőzködő rabló után kutatva, szokatlanul erős fények fogadják: „A folyosón is milyen illumináció volt, meg a leányszobában

is.” (403.) Ákos feleségét gúnyolva nevet a báli fényeken, majd az érkezése előtti kutyaugatáshoz hasonlító zokogásban tör ki: „torkát görcs szorította össze, lehanyatlott a zsöllyébe és zokogni kezdett. Egész testét rázta a száraz-zokogás, mely szájából vonyítva, könny nélkül szakadt ki. Odaborult az asztalra.” (405.) Vajkayt kísérti az álomkép, kiszolgáltatott helyzetben látja maga előtt Pacsirtát, s a szűkölő kutyára emlékeztető hangokat ad: „a palánk mögül nézett rá eszelősen és kérte, hogy segítsen rajta. Nem bírta el ezt a képet, meg azt, amit érzett. Szinte csaholta keservét.” (405.) A tagolatlan beszéd a mérhetetlen s megnevezhetetlen fájdalom nyelvi kifejezésének korlátaiba ütközik. Az állati hang az emberi tartás összeomlásának a jele. Az apa úgy rázkódik tehetetlenül a zokogástól, mint a lánya, amikor elejti terhét a vonatfülkében. Az apának nincs könnye, Pacsirtaé patakokban ered meg.

Az apa a lányát siratja felesége előtt, aki nem tud Vajkay látomásáról, s nem olvasta Pacsirta levelét. A színházi alaphelyzet nyilvánvaló az elbeszélт jelenetben: „Felesége nem akart belemenni a játékba.” (405.) Vajkayné csillapítani akarja férjét, de kezdetben bizonytalan, ezért hagyja, hogy felülkerekedjen, az apa szenvedélyes kirohanásainak a háttere ugyanis csak fokozatosan világosodik meg előtte. Az anya józan és hűvös, kerüli a lélektani magyarázatokat, csakis gyakorlatias válaszokat ad, s tudatosan figyelmen kívül hagyja az elhangzó szavak átvitt értelmét. A töredékes párbeszéd félreértések tisztázásával bontakozik ki: „Nem értesz te engem, – felelt az öreg indulatosan. – Nem arról beszélek. – Hát miről?” (407.) A részegségre történő hallgatólagos hivatkozás egy ideig kitérőt kínál a fájó kérdések előtt: „Arról, ami itt fáj, itt, – és szívét verte. – Arról, ami itt van. Erről itt. Mindenről. – Aludj már.” (407.) Vajkayné elszántan hárít, ezért fekszik le, látva férje összeomlását, szinte belé akarja fojtani a szót, meg akarja akadályozni, hogy kitörjön. A férfi erre a játékra felelve meg akarja botránkoztatni a feleségét: „Azt akarnánk, hogy ne is legyen.” (409.) A lelki kitárulkozás *feltartóztathatatlan performatív esemény*. Az asszony kiugrik az ágyból, s leül a szemben lévő zsöllyébe. A ki nem mondott szavak

elhangzásától való félelmét legyőzi a kíváncsisága. Az apa előadásának nézőjeként akar szembenézni önmagával: „Érezte, itt van a nagy, végső leszámolás órája, melyre sokat gondolt, de azt hitte, hogy mégsem történik meg, legkevesbé pedig vele és ilyenkor.” (411.) A néző és az előadó helyzetét itt a szó szoros értelmében az együttes testi jelenlét határozza meg. Mindketten elragadtatott állapotba kerülnek, de figyelnek a másakra, akinek játszanak, mert így tudnak távolságot venni önmaguktól: „Szinte kívánta, hogy beszéljen, mondja ki, mondjon ki mindent. [...] Nem is szólt közbe, mikor ura beszélni kezdett.” (411.) Az asszony képzeletben már titkon lejátszotta azt a jelenetet, amelyben férjével minden részletkérdésre kitérve, de tapintattal feltárják lányuk helyzetét, s most csalódnia kell: a férj kíméletlen egyszerűséggel kimondja azt a szót Pacsirtáról, amely korlátozza a játékteret, s lehetetlenné teszi az eszméltető, meghitt párbeszéd kibontakozását: „csúnya.” A nyers őszinteség gúzsba köti a szereplőket. Az apa eljátssza, megtestesíti a csúnyságot, s mintegy megfellebbezhetetlenül jelenvalóvá teszi: „ilyen csúnya, – és száját-orrát förtelmesen elhúzta – olyan csúnya, mint én.” (415.) A hatás fokozása érdekében „Föltápáskodott a zöllyéből, hogy megmutassa magát igaz mivoltában és az asszony mellé állt.” (415.) Vajkayné felugrik, s nem az anya, de a megsértett nő szerepébe helyezkedve próbálja rendre utasítani férjét. Az elbeszélő a krónikás szerepét alakítva örökíti meg az állóképpé dermedő jelenetet: „Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a lány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól.” (415.) Mindketten próbálják feloldani a megfagyott helyzetet: „Veled ma nem lehet okosan beszélni. Hajnalban jössz haza, fölfordítod a lakásom, elszemeteled a pénzt, fejemre akarod gyűjtani a házat, össze-vissza beszélsz. Előbb aludd ki magad, – és indult az ágy felé. – Anya, – marasztalta Ákos – maradj kicsit, – mondta, szinte könyörögve.” (419.)

A szereplők színpadri helyváltoztatása lényeges jelentésalkotó eleme a fenti jelenet elbeszélte előadásának. Az anya először menedéket

keres az ágyban, elejét akarja venni az indulatok elszabadulásának, de amikor férje nem csillapodik, felpattan fekhelyéről. Ákos gyorsan visszakozik, felesége korholását megadóan elfogadja, mivel alig várja, hogy visszavonulhasson: „Az öregúrnak már nem volt szüksége vigasztalásra. Megenyhült, el is álmosodott, talpa fázott az áthidegülő padlón. Lassan, immár egészen kijózanodva azoktól a hullámmászoktól, melyek vérét fölkorbácsolták, az ágy felé ment s ernyedten a dühkitöréstől végigfeküdt rajta.” (427.) A jelenet drámai hatása a gyarló test vágyának a teljesülésével együtt hiteles. Kosztolányi regénye nem kínál teljes megtisztulást, a szereplők megzavart katarzist élnek át. A lélek és a test egyaránt részesül a felkavaró élményben, miközben mindkettő megtapasztalja önnön határait. Pacsirta sorsának a megértése csakis részleges lehet: „Csak azt tudom, hogy szeretem és jobban már nem lehet szeretni senkit.” (425.)

A fájdalom és a részvét kifejezése nem képes megszüntetni a másik idegenségét, s ez alól a szülő és a gyermek kapcsolata sem kivétel. Hiánytalan megértés a másik viszonylatában nem jöhet létre. A különbség megszüntethetetlen a sajátként elképzelt idegen s az idegenként létesülő saját világok között, s ennek nemcsak a gondolt és a kifejezett közötti hasadás az oka. A nyelv korlátai mellett az értelem is határt szab a fájdalom és a részvét kifejezésének. Az anya gyakorlatias magyarázatai azért hatnak megnyugtatóan, mert a hétköznapi életből meríti vigasztaló példáit: „Azt hiszed a mai házasság olyan mennyország? Hernád Janka férjhez ment. Záhoczkyne mesélte, hogy múltkor kisírt szemmel jött a nőegyleti bálba. Elvette egy kártyás semmiházi, félév alatt elkártyázta a hozományt, most aztán ott vannak. Proszner Magdát veri az ura. Veri kérlek, és iszik. Szilkuty Biri esetét ismered. Ma itt volt és kitálalt. Kár, hogy nem hallottad. Ezt akarod annyira?” (421.) Vajkayné közvetlen szavai s az ismerősen csengő nevek biztonságosan igazítanak el az érzelmi zűrzavarban. A világnak ez az övezete otthonosnak látszik: „Képtelen dolgokat mondottál. Nincs-e meg mindene, amit szeme-szája kíván? Kilenc ruhája van, kettőt az idén csináltattam és öt pár cipője van. Ősszel

kérte, vegyem meg a gyönyörű kék tollboáját, hát megvettem neki, azonnal, ebben a rettenetes drágaságban is, pedig 14 forintba került.” (423.) Vajkayné a zsöllyében ül, s most ő vár megerősítést a férjétől, aki kellemesen fekszik: „már csak azért is, mert nem kellett szembenéznie feleségével. Szégyellte az előbbi komédiázást, a pipogya, érzelgős szószátyárságot, melyet csak részeg engedhet meg magának, a józan pironkodik miatta. Valósággal elbújt az ágyban, paplanát szájáig felhúzza. Figyelt, mi történik most.” (427.)

Az éjszakai leszámolási jelenetben létrejön a színházi alaphelyzet, az identitásváltozás tere. A szülők szerepjátékot űznek, mintha nyilvános tárgyaláson csapnának össze: az apa a vád, az anya a védelem képviselője. A szerep színrevitelére azért van szükségük, hogy megerősítsék kétségeiktől megrendült azonosságtudatukat, ugyanakkor készek önmaguk újraértésére a kialakult határhelyzetben. Kíváncsian fürkészik a másik beszédét, vajon megnyílik-e benne olyan távlat, amely fordulatot hozhat az őket ért sorsszerű egzisztenciális csapás megértésében: „Új szavakat várt, új szempontokat, melyek támogatják az övéit, vagy végképp megdöntik. Mert bármily szilárd hangon beszélt, belül egyáltalán nem volt biztos.” (427.) Az igazságszolgáltatás színrevitelében az intézményesült szereposztás annyiban módosul a regény elbeszélt előadásában, hogy az apa önmagát vádolja, s a feleség az ő számára nyújt védelmet, tehát lelki támaszt. A színházi alaphelyzet tükörijátékában az asszony joggal reméli társától, hogy segítségét viszonzozza. A férj azonban, miután részesül a várva várt vigasztalásban, feloldódik a felmentő szavak mámorában, s megfelelkezik feleségéről: „Ákos nem visszhangozta a jóságos szóáradatot, mellyel felesége elkábította őt.” (429.) Az asszony kimondja azt, amit a férje hallani szeretne, de cserébe nem kap támogatást feltámadó kétségeivel szemben: „Igy magára maradt és kínzóbb gondolatok mardosták, mint urát, kit ő vigasztalt meg. Fölkelt, mintha kérdené, ki segíthet rajta, ki segíthet őrajtuk.” (429.) A kielégítetlen várakozás keltette nyugtalanság kényszeríti helyváltoztatásra, átvitt értelemben pedig az, hogy a színházi alaphelyzetben az identitásváltoztatás tere szűknek bizonyul. Játsszótársa magára

hagyja, ezért mintha segítségért esedezve az ég felé fordítaná a tekintetét, ám kiderül, távolról sem erről van szó. Az anya kétségbeesetten az emlékezetében kutat, kihez adhatná hozzá Pacsirtát? Képtelen ábrándokat kerget: „Minden eszébe jutott. Még Íjas Miklós is, egy pillanatra, ki oly szívesnek mutatkozott.” (429.)

Ákos elhallgat, s így félbeszakad a szólamok váltakozása a szereplők között. Vajkayné összegezni szeretné mondanivalóját, ehhez viszont valakit meg kell szólítania. Énjét megosztva azért fordul önmagához, hogy fenntartsa a párbeszédhelyzetet. Vajkay akkor kapcsolódik be ismét a beszélgetésbe, amikor a felesége elbizonytalanodik, megtorpan, s rávezető kérdésekre van szüksége az őszinte szókimondáshoz. Befogadóként ilyenkor úgy tesz, mintha valamit nem értene. Valójában a másiktól szeretné hallani azt, amire maga is gondol: „Akkor? – segített neki Ákos, lehúzza szájáról a paplant, mert kíváncsi volt – mi lenne akkor? – kérdezte.” (429.) Ilyen holtpontra jutva ugyanakkor a remény is feltámad bennük, hátha kiutat találnak a sorsszerűen meghatározott helyzetből, s *a beszédben feltárulkozik az igazság*. Mindketten kíváncsian keresik a megfelelő szót, a létezésük alapját érintő kérdésre azonban válasz nem érkezik: „– Igaz, – mondta Ákos zengéstelen, reménynélküli hangján – mit csinálnánk? Semmit sem csinálnánk. Mindent megtettünk. Mindent megtettünk, gondolta az asszony, mindent, ami embertől telt, mindent elszenvedtünk.” (431.) A határhelyzet fennmarad azok után is, hogy a szereplők színre viszik önmagukat az elbeszélte előadásban. Ákos tekintete a feszületre téved, s a meggyötört test látványa végérvényesen ráébreszti arra, hogy számukra a keresztút nem ér véget, szenvedésük nem átmeneti állapot: „Évtizedek óta nézte őket az ájult Istenember, élete és halála határmezsgyéjén. Ismerte minden szavukat, minden mozdulatukat s ő, ki a szíveket és veséket vizsgálja, tudta, hogy most nem hazudtak.” (431.) A feszület örök jelenként mutatja fel a kínhalál előtti pillanatot: „arca már megkövült [...] Nem nyújthatta e nő felé sem segítő kezét.” (433.) A megváltó látja, mennyit szenvednek Pacsirta szülei, akik átélnek a feloldozás kegyelmét bűneik alól. Vajkayné

számára elegendő a feszület hordozta bizonyosság: „Jelenléte azonban mégis nagy volt, igaz valóság ebben a polgári szobában, hol minden kicsiny volt, s egy világtörténeti tragédia magasztosságát, a lángész és forró szeretet végtelenségét árasztotta az édes Jézus, ki a boldogtalanokért jött a világra és meghalt azokért, akik szenvednek.” (433.) Az asszonnyal ellentétben a férfi nem vallja meg nyíltan, hogy hisz a gondviselésben. Vajkayné felszólítással fordul férjéhez, performatívumot illesztve a megszólításba: „Imádkozni kell, apa, és hinni. Isten megsegíti majd őt. És megsegít bennünket is.” (433.) A beszédcselekvéssel önmagát is biztatja, hallgatólagosan ugyanis mindketten tudják, hogy más úgysem tehetnek, életproblémájukra nincs megoldás: „Nem döntötték el azt, amit akartak. Semmi megoldásra sem jutottak, de legalább elfáradtak. Ez is volt valami.” (435.) A kimerült test ad enyhét a léleknek: a szülők nyugovóra térnek. A gondolkodás terhét levetve visszatérnek megszokott témájukhoz, a tökéletesen vétlen Cifra Géza erkölcsi hanyatlásának az újabb bizonyítékához. Vajkayra visszahullnak lányát becsmérő szavai: folyton beszennyezi valamivel magát, és csúnyának látszik. Az elbeszélt előadás közlel engedi látni a szereplő szivarhamuval bepiszkított arcát, szódobikarbónával összekent állát. Egyenesen rémisztő látványt nyújt a félhomályban: „A fehér port rágtá fekete fogaival.” (437.)

Forgószínpadon – átmeneti létezmód

Az élet értelmetlenségének látomása bontakozik ki az éjszaka élők fekete reggelének a leírásában. A nappal tevékenyek, akik este „eltörődtek a sok tárgyalásban, veszekedésben, zabálásban” (439) már mindenben csalódtak, nem hisznek semmiben, csak céltalanul robotolnak. Miután a munkaidő letelik, fáradtan vonszolják magukat, kudarcént könyvelik el a hátuk mögött hagyott időszakot, az előttük álló estétől pedig nem várnak semmit. A reményvesztett emberek számára mintha túlságosan hosszúra nyúlnának a napok: előbb

érnek véget az órával mérhető időnél, s a fennmaradó napszakot valamivel ki kell tölteni. A lelassult idő átható szomorúságot áraszt: „Bánatos aléltság remeg a levegőben.” (439.) A fekete reggelre ébredőkkel szemben Vajkayné furdalja a lelkiismerete: „az elmulasztott idő gondolata bántja, sarkalja a kötelesség, hogy jóvátegye hibáját vagy elintézzé teendőit s belehelyezkedjék a rendes kerékvágásba.” (441.) Amíg Ákos alszik, az asszony takarít, a szó szoros értelmében eltünteteti az éjszaka nyomait. Pacsirta fogadására készülve tüzetesen átvizsgálja a lakás berendezését, hogy visszaállítsa a lány elutazása előtti állapotot, mintha mi sem történt volna azóta: „Nézelődött, nem maradt-e valami jel, mely elárulná őket.” (443.) Az asszony az utcáról viszi vissza új krokodilbőr tárcáját az ura helyeslésével. Pacsirta iránti tapintatban tehát újra teljes az egyetértés köztük, akárcsak a gondolatban mesterkelt gyűlölettel űzött bosszúban, Cifra Géza ismételt eltemetésében. Az ügyeletes vasúti tisztet megpillantva „Összenéztek az öregek [...] megállapítván, hogy vége. Márciusra, akkorra biztosan vége.” (453.) A környező világ ellenségessé válik az izgatott várakozásban: szakad az eső, süvít a szél, sötét, kihalt az állomás, a levegőben szállongó kőszénfüst kénes szaga az ördögöt juttatja Pacsirta szüleinek eszébe, a közönyösen felelő munkásra nézve Ákos „a lelketlen izgatókra” gondol. A vonat késik. Vajkay arca, alakja elváltozik a gyötrő veszteglésben: „Bőre összegyűrődött, mint a papír, arca krétafehér volt, az a kis hús, melyet magára szedett az utóbbi napokban a Magyar Király konyhájából, a kedves pirosság eltűnt. Ismét sovány lett, vézna és színtelen, mint mikor elutazott lánya.” (439.) Az árulkodó jelek eltűnnek az öreg testéről. A késés miatti lázas aggodalom idővel rettegéssé fajul, s véres képzelgésre ragadtatja a szülőket, ahogy ez az apa rémálmaiban korábban már megtörtént.

Mint a forgószínpadon, egyszerre megváltozik a környezet, a fényviszonyok, a szereplők, mintha új jelenettel folytatódna az előadás. A feltételezett vasúti szerencsétlenségről a figyelem áthelyeződik a pesti gyorsra, melynek az érkezése minden kétséget eloszlatva valószínű színházi esemény. A szórakozni vágyó kisvárosi értelmiség már

időben elfoglalja helyét a nézőtéren, szemben a szerelvénnel. Egy-egy kivilágított fülkében szétnyílik, majd összecsucodik a függöny, kukucskáló színházzá alakítva a megállóhelyet. A fénylő ablakból kitekintő számára a nézelődőket körülvevő tér látszik színpadnak: „kül-földinek tetsző hölgy állt sállal a nyakán s a rozsdás, szivattyús kutat meg az állomásfőnök ablakaiban lévő muskátlikat nézegetve ábrándozott, micsoda nyomorult fészek lehet ez itten.” (463.) A nézőpont gyors váltakozásával érthetetlen látványok tárulnak fel a szemlélődők előtt mindkét térfélen: „Az étkezőkocsi konyhájában, az ablak előtt, pillanatra föltűnt a szakács, fehér sapkájával, piros arccal és valamin jóízűt nevetett.” (463.) A felvillanó képtől a szülők félelme elviselhetetlenné fokozódik: „Mihelyt meglátták, nemcsak sejtették, hanem bizonyosan tudták, hogy hiába várnak, az éj elmúlik anélkül, hogy leányukkal találkoznának, bizonyosan érezték, hogy sohasem érkezik meg.” (465.) Vajkayék befelé figyelnek, magukba zárkózva, a félelemtől dermedten, mintha nem is érzékelnék a körülöttük zajló eseményeket: „Nem is ők maguk vártak már. Minden tárgy köröttük és minden ember maga a várakozás volt. A tárgyak álltak, az emberek jöttek-mentek.” (465.) Vajkayék körül szinte mindenki nevet. Környey „Hahotázva köszöntött barátjára.” (465.) A másnapos párdúcok pokoli mulatságokkal töltik az időt. Az alkoholista latintanár napközben le sem feküdt, csak pálinkát hajlandó inni, ezért társai a régi tréfát úzik vele. Priboczay „Gyufát gyújtott és óvatosan Szunyogh szája elé tartotta. Nagyot nevettek. – Vigyázat, – szóltak többen – fölrobban, meggyullad...” (469.) Pacsirta szülei igyekeznek észrevétlenek maradni, nem vesznek részt a társalgásban. A legkeményebb ívó Szunyogh látszik a társaság legjózanabb tagjának: „Castigat ridendo mores” („Nevetve javítja az erkölcsöket”), idézi a francia Jean Baptiste de Santeuil (1630–1697) újlatin költő – jobbra Molière közvetítésével ismert – mondását.⁶³⁵ A dolgok

⁶³⁵ Egyes kommentárok a szatíra szellemének megtestesüléseként értelmezik e mondást. Vö.: *Courte synthèse sur la formule „castigat ridendo mores”*. Etudier. com. Récupérée 01, 2011, à partir de <http://www.etudier.com/dissertations/Courte-Synth%C3%A8se-Sur-La-Formule-Castigat/124116.html>

megváltoztatásának a legjárhatóbb útja, ha rámutatunk abszurditásukra, s kinevetjük őket. E belátáshoz nem elég bölcsnek lenni, de *lelki elengedettség*re is szükség van, amely teljességgel hiányzik Pacsirta apjának a lényéből. Vajkay legszívesebben láthatatlanná válna, égő gyomrára tejet iszik, de belül lelkiismeret-furdalás is mardossa, ezért fogadkozik önkéntelenül: „– Pincér, egy csizma sört. No, öreg. – Nem, azt már nem merem. Semmit, semmit. Soha többé.” (467.)

Az önmarcangoló bűnbánattal a féktelen életöröm áll szemben. Az elbeszélő mindkét végtől távolságot tart: „mikor Környey elé tették az üvegcsizmát, mohó élvezettel kebelezte be a gyönygyöző, hús sört feneketlen gyomrába. Természetesen követték őt a párducok, vagy tizen, kik a kaszinói kárlátóról jöttek, melyen ma délelőtt hatkor hideg malacvelőt ettek ecetes uborkával és jól »bevörösboroztak«.” (467.) A párducok rendes heti összejövetelének a másnapján lényegében mindenki szeszmergezésben szenved: „Ügyszólván egész nap ruhástul feküdtek otthon a díványon és gyógyígtatták magukat. Az asszonyok otthon ültek, ápolták a betegeket.” (473.) A patikalátogatás is része az utógondozás ceremóniájának: „Csak délelőtt tizenegykor mentek el pár percre a férjek Priboczayhoz, ki a Mária-gyógyszertárban, mint hű mulatótársuk, régi párduc, szakszerűen gyógykezelt, kikúrálta őket. Ekkor a patikában kinek-kinek egyéni ízlése és betegsége mérve szerint gyógyszereket kevert folyadékokból” (475.) A jelenet beállításaival az elbeszélő ugyanakkor nem vitatja el az alkoholbeteg latintánártól, hogy *a műveltség tartást ad* neki. Megőrizve méltóságát ezért utasíthatja keményen rendre magáról megfélelkezett egykori diákját: „– *Silentium*, – szolt Szunyogh, felemelve reszkető ujját és végtelen kicsinyléssel nézett át ezen az inci-finci lovagon – *silentium*.” (473.)

A vonat négy órát késik, s a resti teraszán helyet foglaló társaságban egymást váltják a jelenetek. Környey részletesen beszámol a párducok összejövetelének záró mozzanatairól. Ezekről az eseményekről az ő előadását összefoglaló narrátor közvetítésével értesül az olvasó, ezzel magyarázható a történetmondás metszően ironikus hangneme. A színjáték változatos formái kísérik az ivászatot. A krónikás kitér

arra, „ki mikor dőlt ki és ért haza, lábon-e, kocsin-e, egyedül-e, vagy attól az irgalmas szamaritánus bizottságtól támogatva, mely a tökrészeg párducokat mint hullákat elszállítja.” (477.) Vaskosan nevetséges bohózatba illő a multság utolsó jelenete: „Hajnal felé, mikor mind eláztak [...] Környey vak tüzilármát csapott, odarendelte a tűzoltókat, kik parancsára levizipuskázták a kompániát. Innen tűzoltókocsikon vészjelt fújva robogtak az utolsó állomásra, a gőzfürdőbe.” (477.) Miután a társaság tagjai kivetkőztek magukból, levetkőznek a fürdőben az osztrák vadászfőhadnagy kivételével, aki „Sárgagombos, katonai felöltőjében, sapkával fején, karddal oldalán, aranycsillagokkal hajtókáján lépett be a harmincfokos forró medencébe. A társaság megéljenezte, mint igazi hőst, mire ő kirántotta kardját. Majd tisztelgett, s amint bejött, merev díszlépésekkel ki is ment a medencéből az előcsarnokba, onnan az utcára. Fegyverkabátjáról még csöpögött a víz s mikor tovább haladt a reggeli levegőben, óriási gőzfelleg képződött körülötte. Az egész leírhatatlanul kedélyes, elmés, ötletes volt, érdemes arra, hogy megörökíttessék a párducok jegyzőkönyvében, melyet Füzes Feri vezet.” (479.) Az előszóban előadott beszámoló lejegyzett formában a komikus eposzt, a narrátor által összefoglalt változatában pedig a hősi epika travesztiáját képviseli: „A párducok hallgatták ezt a beszámolót, mely kiterjedt a legapróbb részletekre, egy lelkiismeretes történetíró pontosságával, ki adatokkal szolgál a majdan hálás utókornak. Olykor hahotáztak is a hallgatók, ökredezve nevettek, de mindnyájan halványoknak látszottak.” (479.)

Szerepek áthelyeződése történik meg az előadásban: a játékosok saját történeteik hallgatóivá válnak. A múlt költészete performatív eseménybe vonja be a résztvevőket, az *újrarendelés* rendkívüli tulajdonsággal ruházza fel a szereplőket, a nevetséges mutatványokat nagy tettek színében tünteti fel, amelyek máris történelmi jelentőséggel bírnak. Az egész közösség életére nagy hatást gyakorló események érdekesebbek a megörökítésre. A párducok multságának az előadása színházi alaphelyzetet teremt, s lehetővé teszi látó és látott, néző és szereplő távlatának felcserélését. A hallgatók élvezik az előadást. A közösen átélt

események újraalkotása (poieszisz), az *otthonos világ* megteremtése iránti igényüket elégíti ki. A narratív előadás láttatni engedi, ahogy a szerepek áthelyeződnek, s a szereplők szembesülnek önmagukkal „a megismerő látás és a látó újrafelismerés” esztétikai élvezetében.⁶³⁶ Vajkay Ákos érzékeli az elképzelt és az átélt valóság közötti átmenetet: „Általában az egész asztal ködben rémlett előtte. Amint nézte ezeket a fakó arcokat, lekókadtt fejeiket [...] úgy rémlett, hogy álmodja, ami itt van és alvilági árnyak között ül maga is, mint valami kísértet.” (481.) A szó átfogóbb értelmében is jelentős szerepet kap a regényben az *átmenet létmódja* Pacsirta elutazása és megérkezése között. Közismerten az ember kettős, természeti és kulturális meghatározottsága idézi elő, hogy rendre küszöbhelyzetekbe kerül, s az egyik állapotból a másikba vezető átmenet határozza meg létezésének az alapfeltételét.⁶³⁷ A párducok a beavatáskor szokásos rítusok eljátszásával befogadják Vajkay Ákost, a régi „cimborát”, aki rászolgál a bizalomra. Újdonsült ismerősei meghitten köszöntik, akikről azt sem tudja, kicsodák, mert nem emlékszik az éjszaka minden mozzanatára: „Egy madárképű ripacs, valami kardalos, ki a seregélyre emlékeztetett, odanyújtotta Ákosnak a kezét.” (479.) Környey sem csodálkozik, hogy Vajkayékat az állomáson találja az esti látványosság nézői között. Barátságosan csatlakozik hozzájuk a másnapos társaság, s csak később derül ki, miután Ákos percenként megnézi az óráját, hogy Vajkayék Pacsirtára várnak. Ákos beilleszkedése a párducok közé tehát tökéletesen sikerült a befogadók szempontjából, Ő azonban legszívesebben láthatatlanná válna, tehát szeretné visszanyerni régi arcát. A rosszullét, a test elváltozása az átmeneti állapot megkülönböztető jegye.

Az elutazás és a megérkezés jellegzetes átmeneti rítus. A félelem azért keríti hatalmába az apát, mert ő átlépte azokat a határokat, amelyek családfőként létezését keretezték. Több okkal érez

⁶³⁶ Hans Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai = Olvasáselméletek*, szerk. DOBOS István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 109.

⁶³⁷ Arnold van GENNEP, *Átmeneti rítusok*, Bp., L'Harmattan, 2007.

tehát lelkiismeret furdalást, ezért igyekszik visszaváltozni azzá, aki volt lánya elutazása előtt: „Nyugtalansága elérkezett addig a pontig, melyen már megszűnik az önvád okozta tépelődés, fölmondja a szolgálatot a gondolkodás és helyét a bódulat váltja föl, mely csak tördelt, értelmetlen szavakat tud rebegni. Nem gondolt ő már semmire, nem képzelődött, hogy mi történhetett és mi történik majd, csak föl-fölsóhajtott, hogy lázát táplálja.” (485.) Vajkayné feltétel nélkül szereti a férjét. Teljes odaadással nyújt figyelmesen segítséget társának a legváltságosabb helyzetekben: „Anyá, aki époly ideges volt, rámosolygott, hogy csillapítsa őt, és odaadta kezét, hogy szorongassa. Mindkettőjük keze hideg volt. Reménytelennek látszott minden.” (485.)

A rozzant mozdony emberi lényként viselkedik, ezért válhat Vajkay metaforikus helyettesítőjévé: „Két meggyújtott piros lámpájával, mint valami véres szemmel, erőlködve nézte az utat az éjszakában, óvatosan közeledett, tapogatózva, hogy valakinek a lábára ne lépjen.” (489.) Ákos is rosszul lát, akárcsak az egy hét távollét után visszatérő kávédaráló, s a másnaposság feltehetően vörösbe borult szemén is meglátszik. A szülők őt lépésről sem ismerik fel Pacsirtát, csak a poggyásza alapján tudják azonosítani a homályból kibontakozó nő „érthetetlen” látványát. Az egymásra találás zajos jelenetét, „ezt a színpadi kitörést” a szülők hangját utánozva kigúnyolja valaki. A katarzist ismét váratlan, kiszámíthatatlan, csúfondáros történés zavarja meg: „Mindhárman fölriadtak a viszontlátás öntudatlan örömeből. Arcukra fagyott a mosoly.” (495.) Az én határainak az átlépése, az átváltozás, a személyiség egységének a megbomlása a látó és a látott összjátékában mutatkozik meg. Pacsirta idegen látványt jelent szüleinek, akik nem egy átváltoztató élményben részesültek lányuk távollétében, s ezt a folyamatot az elbeszélő előadásokban nyomon követhette az olvasó. A távolból megérkező metamorfózisára azonban csak a levelét olvasó apa nézőpontjából nyílt eddig rálátás. Pacsirta szokásai mintha semmit sem változtak volna. Takarékoságból nem engedi, hogy bérkocsin hajtassanak haza. Pacsirta önfeledten lóbálja a kalitkát, az apa „szórakozottan bámult a földre és nem hallotta, mit

beszél leánya és felesége.” (499.) Mintha a kalitkába zártság fejezné ki a magányra ítélt családtagok világának bezárulását. Mindenki magára marad a terhével.⁶³⁸

Íjas Miklós kávéházi leshelyéről megpillantva a hazafelé tartó három alakot olyan gyerekes elszántsággal készít vázlatot a megírandó témáról, mint Esti Kornél a fiumei vonatúton történt megrázó eseményekről: „Legott kivette jegyzőkönyvét és állóhelyében fölírt valamit, valami fontosat, amit soha, de sohasem szabad majd elfelejtenie. Ezt írta: »Szegény Pacsirta szüleivel éjjélután megy. Széchenyiucca. Hordár.« A jegyzőkönyvet visszatette zsebébe. De aztán még egyszer kivette, hosszan bámulva a jegyzetet, valamin tépelődve. És kezébe kapva irónját három nagy felkiáltójelet írt utána.” (505, 507.) Az írói hivatás szenvedélyes gyakorlása azonban az irónia prizmáján át is komoly feladatnak látszik. Vajkayék a Baross kávéház előtt haladnak el, ahol „Csinos Józsi üres székeknek, asztaloknak húzta csodaszépen a Gésák és Szulamit legújabb dalait.” (507.) Függetlenül attól, hogy mit játszik a hegedűs a Gésákból, a regény olvasója emlékszik arra, hogy a színházi jelenetben a „Csúf, csúf csakugyan” kezdetű betétdal szólalt meg. A kávéház előtt elhaladó Pacsirta – aki énekes madárról kapta becenevét – nem képes érzékelni a Gésák zenéjének ezt a csúfondáros utalását, az állomáson viszont nem akarja megérteni a sötétben lapuló kamasz gúnyolódását. Vele szemben Vajkay dühödten válaszol az első kihívásra, de csendben marad az utóbbi esetben.

Pacsirta Kisasszony napján tér haza. Indulás előtt ünnepi misén vesz részt. Ekkor „gyüleseznek a fecskék és elrepülnek meleg partokra, Afrikába. Utána csak a vénasszonyok nyara következik.” (509.) Pacsirta is *költöző madár* nevét viseli. Többféle szempontból is *átmenetet jelent meg* a mű: egyik helyről, életkorból, évszaktból, állapotból a másikba vezet, míg átvitt értelemben elérkezik a reménybe vetett hittől a teljes

⁶³⁸ A kalitkába zárt madár jelképezi az *Édes Annában* az emberi helyzetet, a *conditio humanat*.

lemondásig.⁶³⁹ Talán erre a megrendítően végzetes változásra utal a regény talányos jelzője: „Mély éjszaka volt.” (509.) Vajkayék a parkba benézve *haldokló rózsákat* látnak. A regény mintha Kosztolányi őszi verseit olvasná, szembeállítva Sárszeg árnyékvilágát a *Vörös hervadás*, és az *Őszi reggeli* varázslatos ragyogásával: „Milyen hirtelen jött. Nem fönségesen, nem halálosan, nem nagy pompájában, arany levélszőnyegével és gyümölcsös koszorújával. Kis ősz volt ez, alattomos, fekete, sárszegi ősz.” (511.) A kérlelhetetlen természeti törvény hatálya alól a személyes élet sem kivétel. A szereplők hallgatólagosan elfogadják az idő visszafordíthatatlanságát. Meggyőződés nélkül, gépiesen ismételt szavaik az újjászületésbe vetett hit megrendülését visszhangozzák: „– Még lehet szép idő, – mondta Pacsirta. – Lehet, – mondta anyja. – Lehet, – mondta apa is.” (511.) A helyváltztatás a magány védelmét biztosító környezet elvesztését jelenti, ezért szinte menekül Pacsirta az átmeneti helyzetből: „Alig várta, hogy átlépje az otthon küszöbét.” (511.) „Állj elém, – parancsolta anyja, bizonyos öregasszonyos katonaregulával – egyenesen.” (513.) A „katonaregula” kifejezés Pacsirta szokatlan ruházatához, viharvert külsejéhez is kapcsolódik, mivel úgy veti le „esősipkáját, esőköpenyét”, mint a csatából megtért, elcsigázott katona. (513.) Pacsirta lényének a külső és belső megjelenítése ezután a tej és a tejtermékek hasonlatának a fokozásos halmozásával bontakozik ki, s olyan kellemetlen hatást vált ki, mint ugyanakkor az ételnek a mértéktelen fogyasztása: „Csakugyan meghízott a sok tejtől, tejföltől, vajtól. Szája tejszagú volt, haja tejfölszagú, ruhája vajszagú.” (513.) Az émedlyítő ételek sorába illeszkedik a Pacsirtához hasonlóan alaktalanná vált torta, „mely piskótatésztából készült s kávékrémmel

⁶³⁹ Arnold van GENNER, *Átmeneti rítusok, Az ajtóhoz és a küszöbhez, a vendégszeretethez, az örökbefogadáshoz, a terhességhez és a gyermekágyhoz, a születéshez, a gyermekkorhoz, a serdülőkorhoz, a beavatáshoz, a felszenteléshez, a koronázáshoz, az eljegyzéshez, a házassághoz, a temetéshez, az évszakokhoz és más egyébhez kapcsolódó rítusok módszeres elemzése*, ford. VARGYAS Zoltán, előszó VARGYAS Gábor, Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézete – L'Harmattan – PTE Néprajz-Kulturális Antropológiai Tanszék, 2007 (Kultúrák keresztútján, 9).

volt töltve [...] az úton kissé összenyomódott a ruhák közt s oldalt kifolyt a tölteléke, elmaszatolódott a fehér papírra.” (519.) A tönkrement étel gusztustalan látványt nyújt. Pacsirta viszolyogtató külsejét aránytalan testrészei és bőrfelületének a sérülései okozzák: „a hízás nem használt neki. Vastag, duzzadt hurkák rakódtak mellére, orrán pörsenést kapott, nyaka mégis hosszú volt. Hosszú és sovány.” (513.) A Tarkövön készült fényképen látható Tigris, Pacsirta kedvenc állata, „lógatva emlős hasát, melyben a vadászaton éveken át annyi sörétet kapott, hogy az csörgött tőle és Béla bácsi szellemes megjegyzése szerint valóságos »vaskutya« lett.” (519.) A félelmetes ragadozóról elnevezett háziállat a vadászkutya szánalmas torzképét nyújtja.

Pacsirta émelyítően becézi kalitkában tartott új szerzeményét: „Nézzétek, milyen aranyos. Tubi, Tubi, Tubica. Aranyos kis Tubica. Nem cukros?” (515.) Az ágrólszakadt madárról azonban az elbeszélő kíméletlen iróniával állapítja meg, hogy „Nem volt szép galamb. Kopott, borzas kis galamb volt.” (515.) A regény címszereplőjéhez kapcsolódó csúnya, torz, sőt, visszataszító jelenségek a lélektani szakirodalomban az *undort* kiváltó források közé tartoznak. Mi a közös bennük? Először Charles Darwin,⁶⁴⁰ majd közel hetven évvel később a magyar származású Angyal András⁶⁴¹ írta le az undor eredetét, természetét, s élettani szerepét, de egészen az elmúlt két évtizedig a lélektan elhanyagolt kérdéskörének számított. Angyal szerint a legérzékenyebb testtáj, a száj váltja ki az érintkezés közelségének függvényében a viszolyogtató érzést. Szembeötlő, milyen sok szó esik ismételten Pacsirta rossz, odvas fogairól, kellemetlen leheletéről. Pacsirta hosszan beszámol szüleinek írt levelében a fogfájásáról, hazaérkezése után pedig gyerekesen mutogatja romlott fogait: „A villanycsillár alá állt, száját kítátotta, hogy anyja belenézhesen s mutatóját kíméletesen hátrafelé tolva egy odvas, barnás fogra mutatott,

⁶⁴⁰ Charles DARWIN, *The expression of the emotions in man and animals*, Chicago, University of Chicago Press, 1965. (Original work published 1872.)

⁶⁴¹ András ANGAL, *Disgust and related aversions*, Journal of Abnormal and Social Psychology, 36, 1941, 393–412.

melynek fele hiányzott.” (523.) Darwin álláspontja szerint az undor az étellelutasítás élményéből ered. A *disgust* a szó szoros értelmében azt jelenti, hogy „kellemetlen az ízlés számára.”⁶⁴² A regény gazdagon kiaknázza a házi és az éttermi koszt összehasonlításában rejlő lélektani játék lehetőségét. A hazatérő Pacsirta első kérdéseinek egyike inkább állítást fogalmaz meg, amikor az Arany Sas „szörnyű” ételei iránt érdeklődik. Vajkayék buzgón bizonygatják, mennyire hiányzott Pacsirta főztje, de miután érintkezésbe kerültek ízletes ételekkel, vélhetően ellenérzéssel fogadják lányuk étrendre vonatkozó javaslatát: „Talán köményleves, rizses hús. Meg egy kis darásmetélt. Torta is van.” (529.) Az étterem válogatott finomságai nemkívánatossá teszik a fűszert is nélkülöző házi kosztot, ezért valósággal nevetésre ingerlő Pacsirta lelkes fogadkozása: „Apus, meg kell híznod. Értetted? Majd én főzök neked” (529.)⁶⁴³ A regény nyelvének rétegzettsége, az elbeszélő előadás befogadói távlatának a játéka szinte kizárja az egyértelmű jelentéstulajdonítást. A szöveg ellenáll a teremtett világot megelőző lélektani tételek visszaolvasásának. Ennek tudatában érdemes mérlegelni a címszereplőhöz kapcsolódó taszító jelenségeket. A regény utolsó fejezetének alcíme ironikus bejelentés, amely az előadott történet tanító célzatosságát sejteti: „melyben a regény 1899. év szeptember 8-án, pénteken véget ér, de nem fejeződik be.” (513.) A mű tizenhárom fejezetből áll. A közhiedelem szerint ehhez a számhoz sokféle babona kötődik, és szinte valamennyi szerencsétlen jelentésű. Nem csodálkozhat az olvasó azon, hogy kiszámítható várakozásnak ezen a ponton sem felel meg a regény.

A szülők az otthon menedékében csókokkal halmozzák el lányukat, kitörésszerűen. A jelenet ismétlődése *egyszerre megindító és nevetséges*: „Benn viharosan megölelte az anyja. – Most pedig, – szolt – össze-viszsa csókolom az én lányomat. Cipp-cupp, cuppogtak a csókok.” (513.)

⁶⁴² Charles DARWIN, *i. m.*, 256.

⁶⁴³ Az undor egyik kiváltója némely szakírók szerint éppen a jó ételt követő minőségromlás. *Tegyük helyére az undort!* szerk. KULCSÁR Zsuzsanna, VÁRNAI Dóra, RÓZSA Sándor, SÁGI Andrea, Bp., ELTE Eötvös Kiadó, 2011, 10.

„– Isten hozott lányom, – mondta apa [...] Ő is megcsókolta mind a két orcáját. Csitt-csatt, megint csattogtak a csókok.” (515.) A bekövetkező eseménnyel azonos hangok utánzása a vaskos komikumra építő bohó-zathoz közelíti az elbeszélt előadást. Ezzel szemben az erkölcsi és az esztétikai érték mintha egyesülne Pacsirta fényképének az áthelyeződő megjelenítésében. Pacsirta elfordítja fejét a fényképen, hogy arcát eltakarja a lencse előtt, „egyik kezével Etelka nénibe, másik kezével a falba fogózva, mintegy védelmet keresve valami ellen, amitől félt.” (521.) Az apa egyedül a lányát nézi. Az elbeszélő és a szereplő szavai egymásba fonódnak, s a tekintetük is találkozik. Szépnek egyedül Pacsirta mozgulata látszik, „a kétségbeesett menekülés mozgulata, mely szép volt, különben arca alig tűnt elő.” (521.) A megértő tekintet érzékeli a testbeszéd apró jelzéseit, s mintha a céltalan létezésben nyugvópontot találna. A szereplő és a történetmondó hangjában együtt szólal meg a részvét: szépnek mutatkozik a megtört ember védekező tartása a kiszolgáltatottsággal szemben.

12. ZÁRSZÓ

Mit lehet még mondani Kosztolányi nyelvművészetének végtelen gazdagságáról? Talán annyit, hogy értelmezése lezárhatatlan feladat, a szöveg nem engedi el az olvasót, hiszen amint hangot ad ennek a sejtésének, az író szavai újra felcsendülnek: „Minél tovább foglalkozom vele, annál inkább látom, hogy sohase lehet a végére érni [...] Értelmünk mindig elámul, ha elemezzük [...] De ez az ámulat számomra az élet egyik legnagyobb gyönyörűsége.”

13. IRODALOMJEGYZÉK

A főszövegben, zárójelben az alábbi kötetek az idézetek forrásai:

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranysárkány* = *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, kritikai kiadás, szerk. BENGI László, PARÁDI Andrea, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Pozsony–Bp., Kalligram, 2014.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boszorkányos esték, Bolondok* = *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, kritikai kiadás, s. a. r., kísérő tanulmányok, jegyz. SZILÁGYI Zsófia, TÓTH-CZIFRA Júlia, Pozsony–Bp., Kalligram, 2021.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél* = *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, kritikai kiadás, szerk., s. a. r., jegyz. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, TÓTH-CZIFRA Júlia, Pozsony–Bp., Kalligram, 2011.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* = *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, kritikai kiadás, szerk., jegyz. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Pozsony–Bp., Kalligram, 2010.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1999³ (Osiris Klasszikusok).

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta* = *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, kritikai kiadás, s. a. r., kísérő tan., jegyz. BUCSICS Katalin, Pozsony–Bp., Kalligram, 2013.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*, szerk., jegyz. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2006 (Osiris Klasszikusok).

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk., jegyz. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2004 (Osiris Klasszikusok).

14. NÉVMUTATÓ

- Abraham, Nicolas 349
Ádám Anikó 244, 257–260
Adamik Tamás 302
Adorno, Theodor Wiesengrund 362, 367, 368, 374, 375, 384, 385
Ady Endre 73, 215, 227, 245, 246, 270, 354
Agamben, Giorgio 108, 109, 111, 138, 139
Angyal András 594
Antal Éva 235
Aphrodité 299
Apollinaire, Guillaume 288, 305, 353, 371, 373, 374, 378, 379, 381, 383, 384, 400, 401
Apollón 47, 108, 175, 176, 429, 430, 433
Arany János 15, 48, 235, 236, 239, 243, 244, 351, 360, 361
Arany Zsuzsa 158, 165, 295
Árész 62, 63
Arisztotelész 62–64, 111, 118, 214, 221, 222
Attell, Kevin 111
Augustinus 194
Austin, John Langshaw 117, 118, 443, 447–449
Babits Mihály 45, 102, 103, 236, 246, 268, 270, 285, 432, 433
Bacon, Francis 253
Baeumler, Alfred 455
Bal, Mieke 465, 466
Balajthy Ágnes 224
Balassi Bálint 73, 156, 241, 242
Balla, Giacomo 267
Balogh Gergő 108
Baranyai Norbert 166
Barrés, Maurice 260
Barth, John 368
Barthes, Roland 166, 249
Bartók Flóra 440
Bartók István 440
Bassler, Moritz 163
Bataille, Georges 420
Baudelaire, Charles 45, 46, 211, 215, 264, 282, 285, 286, 288, 290–292, 299, 303, 304, 347, 354, 367, 369, 370, 372, 375, 379, 385, 386, 394, 395, 397, 398, 410, 411, 432, 433, 577
Baudrillard, Jean 173, 174
Beardsley, Monroe Curtis 345
Becker, Sabina 413, 415
Bednanics Gábor 402, 481

- Beethoven, Ludwig van 578
 Belia György 103
 Benedek Marcell 274, 330, 331
 Bengi László 45, 439, 481, 505, 599
 Benjamin, Walter 264, 380, 410, 411, 414, 519, 520
 Benn, Gottfried 32, 99, 150–153, 159, 162–164, 169, 204, 211–219, 221, 224, 225, 233, 279, 280, 287, 332, 339, 364
 Bennington, Geoffrey 109
 Benvenuto, Sergio 123
 Benyovszky Krisztián 166
 Berény Róbert 497
 Berényi Gábor 42
 Bernáth Csilla 367
 Binswanger, Ludwig 156, 157
 Bíró Lajos 73, 74
 Black, John W. 84
 Blanchot, Maurice 265
 Blavier, André 442
 Blériot, Louis 220
 Bloom, Harold 355, 356
 Blumenberg, Hans 397
 Boileau, Nicolas 410
 Bollnow, Otto Friedrich 155, 156
 Bollobás Enikő 165
 Bónus Tibor 36, 547
 Bonyhai Gábor 367
 Borchert, Wolfgang 400
 Bori Imre 268
 Bougnoux, Daniel 437
 Böhme, Gernot 41
 Böll, Heinrich 400
 Braidotti, Rosi 508
 Braille, Louis 76
 Brecht, Bertolt 204, 405
 Brentano, Clemens 204
 Breton, André 301
 Brett, Raymond Laurence 327
 Brinkmann, Rolf Dieter 400
 Broch, Hermann 406, 413, 414
 Brunczel Balázs 508
 Brunner, Otto 389
 Bucsics Katalin 127, 439, 537, 599
 Buda Attila 421
 Butler, Samuel 89
 Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes 155
 Bühler, Karl 334
 Cain, Julien 264
 Călinescu, Matei 407, 409
 Canetti, Elias 413
 Carducci, Giosuè 236, 274
 Carroll, John Bissell 101
 Carroll, Joseph 52
 Cassin, Barbara 348
 Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius 390
 Cézanne, Paul 164
 Chase, Stuart 101
 Chesterton, Gilbert Keith 89
 Chestov, Leon 420

- Chiti, Remo 267
 Cicero, Marcus Tullius 302
 Coleridge, Samuel Taylor 327
 Colli, Giorgio 381, 484
 Combe, Dominique 303
 Conze, Werner 389
 Cornell, Joseph 442
 Corra, Bruno 267
 Cottingham, John 111
 Croce, Benedetto 267
 Crowe Ransom, John 345
 Culler, Jonathan 30, 205, 325, 341,
 342, 346, 348, 352, 358, 364
 Curtius, Ernst Robert 152, 153,
 158, 159, 390
 Czuczor Gergely 514, 537
 Csokonai Vitéz Mihály 48
 Csorba Géza 264

 D'Annunzio, Gabriele 236, 353
 Dällenbach, Lucien 465, 466
 Dámaso, Alonso 236
 Dante, Alighieri 236
 Darwin, Charles 21, 575, 594, 595
 Dávid Kinga 267
 De Man, Paul 31, 143, 167, 176,
 211, 250, 251, 256, 262, 263, 367,
 368, 547
 De Maria, Luciano 267
 Delabar, Walter 415
 Delacroix, Eugène 291, 292
 Delaunay, Robert 379

 Deme László 51
 Derrida, Jacques 36, 107–110, 123,
 234, 235, 250, 437, 448–450,
 508, 520
 Descartes, René 111, 189, 526
 Dian Viktória 163
 Dietrich, Stephan 409
 Dilthey, Wilhelm 280, 326
 Dionüszosz 47, 62, 63, 108, 429,
 430, 433
 Dixon, Ronald B. 89
 Dobos István 15, 113, 206, 229,
 257, 337, 413, 437, 451, 481, 550,
 590
 Doderer, Heimito von 404
 Döblin, Alfred 406, 414, 416
 Driesch, Hans 161
 Duchamp, Marcel 374, 378
 Dupont, Judith 475

 Eckel, Winfried 393
 Edison, Thomas Alva 220
 Eigen, Manfred 20
 Eisemann György 361, 402
 Eliot, Thomas Stearns 219, 221,
 339, 345, 383
 Enderwitz, Anne 52
 Endrődi Sándor 246
 Eörsi István 357
 Erdélyi Z. János 134
 Esterházy Péter 460, 513

- Fábián Pál 51
Fähnders, Walter 163, 414
Falconer, Rachel 325
Farkas Zoltán 75
Faulkner, William 406
Fazakas Gergely Tamás 396
Ferenczi Sándor 475–477
Fiedler, Klaus 406
Finck, Henry T. 89
Fischer-Lichte, Erika 399, 457
Fiumi, Lionello 250
Flake, Otto 413
Flaubert, Gustave 419, 420, 429
Fodor Péter 402
Fogarasi Béla 328, 329
Fogarasi György 176, 251, 327
Fogarasi János 514, 537
Fondane, Benjamin 420
Fóti József Lajos 235
Foucault, Michel 111, 172
Földes Györgyi 262
Földi Mihály 262
Frege, Gottlob 192
Freud, Sigmund 89, 109, 163
Freund, Walter 391
Friedrich, Hugo 59, 60, 211, 214, 215, 225–227, 248, 281, 285, 293, 299, 304, 322, 397, 398
Frost, Robert 46
Frye, Northrop 352, 353, 356
Fülöp László 531
Fűzfa Balázs 255
Gábor Andor 244
Gadamer, Hans-Georg 189, 199, 231, 232, 368
Gángó Gábor 174
Gansel, Carsten 405
Gáspár Csaba László 525
Gaultier, Jules de 386, 417, 419–434
Gautier, Théophile 239
Gebser, Jean 151
Gehlen, Arnold 150, 151
Geibel, Emanuel 204
Gelléri Andor Endre 262
Genette, Gérard 466
Gennep, Arnold van 463, 590, 593
George, Stefan 226, 236, 416
Gerber, Gustav 57, 58–66, 175–179
Gerhart, John C. 21
Ghil, René 258
Giddens, Anthony 408
Gide, André 235, 464, 465
Ginna, Arnaldo 267
Giusti, Francesco 325
Glaser, Horst Albert 163
Gloy, Karen 161
Goethe, Johann Wolfgang von 204, 228, 273, 332, 333, 348, 353, 394
Goltschnigg, Dietmar 402
Gombocz Zoltán 26, 41, 67, 68, 70, 72, 74, 119

- Gonzi, Alice 420
Gönczy Monika 550
Graevenitz, Gerhart von 409, 410
Green, Roland 347, 358
Greenblatt, Stephen 454
Guillaume, Marc 437
Guillén, Nicolás 236
Gumbrecht, Hans Ulrich 389
Gundolf, Friedrich 227
Gutenberg, Johannes 220
Guy, Constantin 394
Gyöngyösi István 251, 252

Habermas, Jürgen 371, 409
Haeffner, Gerd 525
Hage, Volker 406
Hamburger, Käte 333–337
Handler, Richard 90
Hansági Ágnes 402
Hardenberg, Friedrich Leopold
von → Novalis
Hassan, Ihab 407
Haug, Walter 391, 392
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
108, 327–329, 332, 333
Heidegger, Martin 23, 38, 72, 95,
109, 113–124, 126, 130–134,
136–138, 140–142, 151, 155,
170, 174, 193, 468, 478, 519, 520
Heine, Heinrich 204
Heisenberg, Werner Karl 161
Hérakleitosz 223

Herder, Gottfried von 100
Heredia, José María 236
Hermann István 262
Heron, Liz 139
Herzog, Reinhart 370, 391
Hevesy Iván 227, 228
Hildesheimer, Wolfgang 405
Hillebrand, Bruno 151
Hiller, Kurt 331
Hofmannstahl, Hugo von 236, 239,
252, 253
Horvát Henrik 55, 210, 229, 266
Horváth Géza 489
Horváth János 396, 397
Horváth Márta 327
Hošek, Chaviva 346
Housman, Alfred Edward 90
Höfling, Günter A. 402
Hölderlin, Friedrich 23, 31, 124,
141, 143, 204
Humboldt, Wilhelm von 70–72,
88, 100, 141, 142, 172, 240, 241,
467
Hume, David 103
Husserl, Edmund 152, 326, 453
Hutcheon, Linda 571
Huysmans, Joris-Karl 411

Ignotus Hugó 241
Illyés Gyula 15
Imre László 550
Ingarden, Roman 336, 337, 431

- Iser, Wolfgang 397
 Izambard, Georges 300

 Jakobson, Roman 175
 James, William 102, 103, 447
 János, Szent evangélista 561
 Jaspers, Karl 152, 153, 155
 Jászay-Horváth Elemér 20, 161, 222
 Jauss, Hans Robert 228, 308, 367–375, 378, 380–386, 389, 393–395, 400, 401, 414, 590
 Jean-Aubry, Georges 185
 Jencks, Charles 406
 Jézus 391, 561, 585
 Johnson, Uwe 405
 Johnson, Walter Ralph 354
 Jókai Mór 402
 Jones, Alun R. 327
 Joyce, James 370, 383, 406, 416
 Józán Ildikó 233, 440
 József Attila 73, 283, 402
 Juhász Gyula 73, 103, 223, 369, 419
 Jung, Carl Gustav 157
 Jünger, Ernst 130, 131, 137, 161

 Kabdebó Lóránt 245, 402, 469
 Kafka, Franz 413, 441
 Kant, Immanuel 159, 214, 256, 262, 419, 420, 430, 518
 Karátson Endre 421
 Karinthy Frigyes 110

 Kármán József 91
 Karolingok 391
 Kassák Lajos 267–270, 374, 376, 379, 384
 Katona Gergely 367
 Kazinczy Ferenc 50, 235
 Keats, John 361
 Kelevéz Ágnes 82
 Kemény Gábor 51
 Kemény Simon 170
 Keresztes Balázs 402
 Kicsák Lóránt 36, 235
 Kiesel, Helmuth 413, 415
 Killy, Walther 204
 Király Edit 367
 Kirschner, Marc W. 21
 Kisbéry János 275
 Kiss Attila Attila 174, 454
 Kiss Gabriella 457
 Kiss Jenő 51
 Kiss József 284, 361
 Kiss Lajos András 508
 Kittler, Friedrich 111, 185
 Kliems, Alfrun 352, 383, 398, 401
 Klinkowitz, Jerome 465, 466
 Klopstock 65
 Kluckhohn, Paul 389
 Koeppen, Wolfgang 400
 Koopmann, Helmut 414
 Korompay H. János 397
 Korompay Klára 397
 Koselleck, Reinhart 370, 389, 391, 394, 398

- Kossuth Lajos 575
 Kovács Ida 82
 Kovács Sándor S. K. 174, 454
 Kővári Sarolta 177
 Kramnick, Jonathan 52
 Krizat, Georg 24, 208
 Kulcsár Szabó Ernő 224, 225, 245,
 255, 349, 352, 383, 399, 400, 402,
 437, 469, 481
 Kulcsár Zsuzsanna 595
 Kulcsár-Szabó Zoltán 131, 224,
 367, 402, 467
 Kun Béla 158, 494
 Kuprin, Alekszandr Ivanovics 247
 Kurdi Imre 455

 Lacan, Jacques 524
 Lagerlöf, Selma 90
 Lamb, Charles 250
 Langbaum, Robert 360
 Lányi Viktor 239, 252
 Lasse, Michel 109
 Le Dantec, Yves-Gerard 385
 Leconte de Lisle, Charles-Marie-
 René 245, 246
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 20,
 77, 142, 526, 527
 Lénárt Tamás 224
 Lenz, Siegfried 137
 Levy, Carlos 348
 Lindbergh, Charles 220
 Linné, Carl von 539
 Lipinski, Krzysztof Benedykt 403
 Lipps, Hans 155
 Lowie, Robert Harry 89
 Lőrincz Csongor 36, 71, 130, 172,
 513
 Luhmann, Niklas 343, 508
 Lukács György 328, 329
 Lübbe, Hermann 371
 Lützel, Paul Michael 404–406

 Maár Judit 244, 257–260
 Machado, Manuel 236
 Madách Imre 44, 235, 236, 340
 Magritte, René 442
 Mahler, Gustav 208
 Mallarmé, Stéphane 185, 191,
 211, 236, 249, 250, 257, 259–
 262, 265, 287–289, 302–304,
 307, 330, 335, 339, 359, 370
 Mallet, Marie-Louise 109, 508
 Mann, Heinrich 247
 Mann, Thomas 413, 414, 416
 Mannheim, Karl 152–154
 Márai Sándor 11, 180, 513
 Marchal, Bertrand 249, 250
 Marconi, Guglielmo 220
 Marcus Aurelius 125, 227, 287,
 346
 Marinetti, Filippo Tommaso 213,
 267, 271, 375, 380, 384, 416
 Márkus György 191
 Marx, Karl 157, 158
 Masters, Edgar Lee 90
 Máté, Szent, evangélista 562

- Matisse, Henri 304
Mátrai László 328, 329
Maturana, Humberto 21, 142
Maupassant, Guy de 259
McHale, Brian 405
Mecklenburg, Norbert 405
Meijers, Anthonie 177
Meillet, Antoine 14, 23, 32, 33, 40, 97
Melich János 72
Memling, Hans 464
Mengelberg, Willem 208
Menke, Christoph 410
Menyhért Anna 402
Metsys, Quentin 464
Mezei Gábor 224
Mezzofanti, Giuseppe Gasparo 96, 140
Michaud, Ginette 109
Mikes Kelemen 91
Mikes Lajos 158
Mitchell, William John Thomas 203
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 587
Molnár Gábor Tamás 349, 367
Mondor, Henri 185
Montaigne, Michel de 429
Montgomery, James Alan 89
Montinari, Mazzino 381, 484
Moréas, Jean 236, 244, 263
Móricz Zsigmond 32, 46, 96, 118, 158, 162, 166, 171, 190, 244
Morton, Timothy 43
Mörrike, Eduard 204
Murdoch, Dugald 111
Murphy, Michael P. 20
Murray, Gilbert 90
Musil, Robert 413
Müller Péter, P. 451
Nadányi Zoltán 253, 261
Nagy Lajos 107, 112
Nancy, Jean-Luc 92, 123, 256, 349
Nékám Lajos 53, 54, 94, 98, 101, 102, 197
Nemes Nagy Ágnes 170
Nemes Péter 31
Németh G. Béla 317
Németh László 28, 50, 222
Neumer Katalin 88, 194
Newton, Isaac 159
Nielsen, Åsta 460
Nietzsche, Friedrich 37, 38, 47, 57, 63–65, 81, 106–108, 158, 175–177, 189, 203, 205, 213, 223, 248, 256, 380, 381, 383, 384, 410, 419, 420, 429, 431, 443, 454, 455, 473, 480, 483–489, 491, 508, 558
Nilsson, Nils Åke 400
Novalis (Hardenberg, Friedrich Leopold von) 389, 394
Noveau, Alina 137
Nübel, Birgit 413

- O'Neill, Luke A. J. 20
Odorics Ferenc 174, 454
Ortega y Gasset, José 148, 157–159
Oschmann, Dirk 405
Oster, Daniel 250
Ottlik Géza 525

Paget, Richard Arthur Surtees 57, 82–87, 178, 207
Pál, Szent 563
Palazzeschi, Aldo 271
Palkó Gábor 508
Paquet, Marcel 442
Parádi Andrea 439, 505, 599
Parker, Patricia 346
Parsons, Elsie Clews 90
Pascal 59, 60
Pataki Viktor 402
Pauler Ákos 103
Pázmány Péter 91, 166, 242, 243
Periklész 63
Perloff, Marjorie 325
Perrault, Charles 393
Petőfi Sándor 44, 45, 48, 75, 172, 184, 187, 223, 262, 340, 369
Pfeiffer, Ludwig K. 185, 342
Pfister, Oskar 89
Pindarosz 330
Platón 189, 200, 312, 348
Pléh Csaba 67, 447, 449
Plessner, Helmuth 105, 106, 151, 153–155, 545

Poe, Edgar Allan 249, 284, 285, 385
Pongrácz Tibor 23, 131
Portman, Adolf 24, 208
Pound, Ezra 357, 370, 383
Prométheusz 87
Proust, Marcel 80, 186, 272, 305, 370, 381–383, 401, 416

Rabelhofer, Bettina 402
Rajnai László 240
Ransmayr, Christoph 405
Rassloff, Ute 352, 383, 398, 401
Reckwitz, Andreas 408
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 465
Renaud, Philippe 373, 374
Réz Pál 15, 82, 125, 599, 600
Riedel, Nicolai 405
Rilke, Rainer Maria 147, 224, 236, 330, 331, 355, 380
Rimbaud, Arthur 256, 280, 282, 288, 299, 300
Roetzel, Lisa C. 385
Roh, Franz 160
Rolland, Romain 89
Romains, Jules 271, 272
Romhányi Török Gábor 454, 484, 485
Rónay György 257
Ronda, Margaret 325
Rosa, Hartmut 408

- Rousseau, Jean-Jacques 250, 251, 368, 384, 385
 Royere, Jean 266
 Rózsa Sándor 595
 Russel-Dorsan, Harry 173, 193
- Sági Andrea 595
 Said, Edward Wadie 373
 Saintsbury, George 90
 Samuel, Richard 389
 Santeuil, Jean-Baptiste de 587
 Sapir, Edward 57, 87–100
 Sárközi Éva 440
 Schein Gábor 520
 Scheler, Max 120, 151, 153, 154
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 214
 Schiller, Friedrich 65, 178, 393, 394
 Schlaffer, Heinz 355
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 393
 Schopenhauer, Arthur 214, 419
 Schönert, Jörg 389
 Schrödinger, Erwin 20, 159
 Schuré, Édouard 256, 257
 Schütz, Erhard 415
 Schweppenhäuser, Hermann 410, 411
 Schwind, Klaus 399
 Settimelli, Enrico 267
 Shakespeare, William 235, 243, 273
- Shelley, Percy Bysshe 87, 355, 356
 Simmel, Georg 42, 43
 Simon Attila 64, 224
 Simon Endre 111
 Simonyi Zsigmond 67
 Smethurst, Paul 463
 Smid Róbert 402
 Smith, Adam 555, 556, 557, 558
 Smith, Barbara Herrstein 345
 Snyder, Gary 104
 Somlyó Zoltán 289
 Spengler, Oswald 426
 Staiger, Emil 216, 368
 Stallybras, Peter 463
 Steinecke, Ludwig 153
 Steinmetz, Jean-Luc 300
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 367
 Stingelin, Martin 177
 Stocking, Georg Ward 90
 Stoothoff, Robert 111
 Strauss, Richard 89
 Streim, Gregor 150, 161
 Swinburne, Algernon Charles 236
- Szabados Sándor 158
 Szabó Csaba 520
 Szabó Judit 327
 Szabó Lőrinc 47, 48, 132, 224, 225, 402
 Szabó Miklós 111
 Szalay László 268
 Szapphó 348

- Széchenyi István 9–11, 14, 74, 574, 577
 Szegedy-Maszák Mihály 51, 67, 71, 78, 88, 129, 245, 255, 279, 349, 419, 437, 439, 469, 481, 505, 530, 557, 558, 599
 Szegzárdy-Csengery József 440
 Széles Csongor 30
 Szemere Samu 328, 329
 Szép Ernő 222, 275
 Széplaky Gerda 235
 Szilágyi Zsófia 162, 599
 Szili Katalin 20, 51, 67, 118, 202
 Szini Gyula 87
 Szirák Péter 396
 Szitár Katalin 259
 Szkárosi Endre 271
 Szókratész 528
 Szomory Dezső 173
 Sztravinszkij, Igor 279
 Szűts László 51

 Takács László 421
 Tamás Attila 401, 437
 Tamás, Aquinói Szent 214
 Tamási Áron 10, 161
 Tatár Sándor 108, 134
 Teleki Sándor 184
 Tiedemann, Rolf 362, 410, 411
 Tolnai Vilmos 82
 Tóth Árpád 48, 135, 223, 361
 Tóth-Czifra Júlia 162, 599
 Trakl, Georg 127, 132–134, 204
 Tucker, Herbert 346
 Turner, Victor 463
 Tverdota György 421
 Uexküll, Jakob von 24, 25, 44, 114, 121, 155, 208
 Unamuno, Miguel de 236
 Urbán László 419

 Vajda János 359
 Valéry, Paul 148, 207, 211, 233–236, 282, 301, 303, 349, 359, 370–372, 375
 Varela, Francisco 21, 142
 Vargha Gyula 239
 Vargyas Gábor 593
 Vargyas Zoltán 593
 Várnai Dóra 595
 Vautier, Guillaume 235
 Vég Katalin 475
 Végső Roland 224
 Velázquez, Diego Rodriguez de Silva y 464, 465
 Veres András 78, 129, 246, 437, 599
 Verlaine, Paul 243, 257, 263, 576
 Vico, Giambattista 267
 Virág Benedek 311
 Visky András 441, 442

 Wagner, Richard 268, 446
 Walton, Kendall 363, 364
 Warning, Rainer 369, 370

- Waugh, Patricia 464
 Weber, Andreas 21, 26
 Weber, Carl Maria von 291, 313
 Wehle, Winfried 370
 Weiss, Peter 405
 Wellershoff, Dieter 99
 Wells, Herbert George 110
 Welsch, Wolfgang 407, 416
 Werfel, Franz 413
 Weyl, Helene 159
 White, Allon 463
 Whitman, Walt 179
 Whorf, Benjamin Lee 57, 100–103
 Wilde, Oscar 236
 Willems, Gottfried 162, 163
 Williams, William Carlos 355
 Wilson, Edward O. 22
 Wimsatt, William Kurtz 345
 Winkels, Hubert 406
 Wittgenstein, Ludwig 189–202, 334
 Wolff, Eugen 389, 409
 Woolf, Virginia 130, 370, 383
 Wordsworth, William 327
 Wright, Georg T. 361
 Wunberg, Gotthart 389, 409
 Wundt, Wilhelm 57, 66–70, 72,
 75–82, 103
 Wyzewa, Téodor de 259

 Yeats, William Butler 236, 349

 Zajac, Peter 352, 383, 398
 Zarathustra 455