

25. Az idealizálás, érzelmi szemlélet, valóságítás viszonyának kérdései a poetischer Realismus alkotóit, köztük Fontanét is foglalkoztatták. Fontane szerint a regény adja a kor képét, legyen korkép, vegye tárgyát a hétköznapi életből, legalábbis tükrözze az életet, melynek határán állunk mi is, vagy amelyről még szüleink beszéltek. Werner Jung: *Poetik*. München 2007, 164.

26. A *Szegény gazdagokban* az elbeszélő a szereplőkkel Sue mellett Dickenst olvastatja. Az angol szerző művei az 1840-es esztendőik ifjú íróinak kedves olvasmányai.

27. A 15. sz. jegyzetben i.m, 2. k, 285. *A kurucvilág után* című elbeszélés is eljátszik a valószerűség és a másképpen olvasó viszonyával: „A történetnek vége van. A kik így szeretik a végét, ne olvassák tovább. Ez utóbbi sorok csak azoknak valók, kiknek szíve jobban szomjazza az igazságot, mint az örökkönnyeket.” A 7. sz. jegyzetben i.m, 28.

KOVÁCS ÁRPÁD

## *A novelláról és Kosztolányi rövidprózájáról*

A PESZTRA ESEMÉNYVILÁGA

„dajkálom a neved”  
(Kosztolányi Dezső)

*Elbeszélés, novella, rövidtörténet*

A novella – hagyományos értelemben – új fejleményre kihegyezett, váratlan fordulatra épülő, egytagú, célirányos,<sup>1</sup> zárlatra összpontosító<sup>2</sup> cselekményt ad elő, amely néha paradox<sup>3</sup> konfigurációt alkot, mint például a kifosztás áldozatából kifosztóvá átalakuló figura története *A köpönyegben*. Különböztetve az elbeszéléstől (*Erzählung, récit, rasskaz*), rövidprózai (ritkán verses) alkotás, a véletlen szerepének kiemelésével és a prózanyelvnek a poetizálásával.<sup>4</sup> A kezdet kizárása az elmondásból szembeállítja a novellát a mítosszal, illetve mind a kreációt, mind a rekreációt favorizáló műfajokkal; mivel a fordulat egybeesik a véggel, antihistorikus és antirituális narratíva, amely nem a választást szegezi szembe a semmivel (mint Kierkegaard), hanem a semmit, a választás alternatíváját abszolútizálja.<sup>5</sup> Nemcsak redukált – egytagú, tömör – történet, hanem egyszerű forma, mert egyszeri – párhuzamos vagy alternatív fabulákat kizáró – esetet jelenít meg, melyet sem a történelmi idő, sem a jelenbeli idő elbeszélései nem képesek cselekményesíteni. Előképét olyan képződmények alkotják, mint a „Kolumbusz tojása” vagy a „Gordiuszi csomó”.<sup>6</sup> Sem az epilógus, sem a kommentár, sem az esszé nem játszhat benne műfajalkotó szerepet.<sup>7</sup>

A cselekményfordulatra vagy a hangulatra összpontosító kispróza mellett ismerjük az élő szóbeli megnyilatkozás imitációjára<sup>8</sup> koncentrált elbeszélésmódot. A szövegfaktúrát mozgósító változat is produktív forma, mely gyakran érintkezik versnyelvi képződményekkel, ami a tömörség magyarázatául szolgál, s különösen jellemző a lírikusok novellaművészetére.

Bármilyen gazdagok is a műfaj domináns formái, a cselekményen, a beszédartikuláción és a metonimikus szövegtévesztésen alapuló alkotások csoportjába nehéz

beilleszteni Kosztolányi Dezső írásmódját. Talán éppen azért, mert – feltevésem szerint – a novellaműfaj innovációjával kísérletezett, s a klasszikus, illetve szimbolikus novella tagadásaként a *rövidtörténet*<sup>9</sup> kiművelésén fáradozott. Fölöttébb tudatosan: „A mai novella nem külső fordulatokkal hat. Lelkivé lényegül, az élet jelképévé válik.”<sup>10</sup> Az élet jelenségének, illetve nyelvi és szimbolikus közvetítésének Kosztolányinál honos megközelítéséről később szólok. Ezt annál is inkább meg kell tenni, mert a teljes kép érdekében a *történet redukciója* mellé oda kell csatolni a *redukció történetét* is, ami arra vethet fényt, hogyan helyeződik át a jelentésképzés súlypontja az elbeszélés nagy egységeiről, a narratív kijelentésekről az őt alkotó nyelvi és grafikai elemekre, a szavakra és jelekre, minek következtében azok új jelölővé, a jelölőalakzatok pedig új metaforává alakulnak át. Márpedig ez a feltétele annak, hogy „lelkivé lényegüljenek” az élet töredékes, semmitmondó, rutinszerű, köznapi megnyilvánulásai. Hiszen a történet redukciójával fordított arányban tágul alkotórészeinek szemantikai potenciálja, úgy a nyelvi, mint a kulturális emlékezet tartományában.

Feltevésem az, hogy ennek okát érdemes magának az újszerűség fogalmának újragondolásában keresni, s megkérdezni, hogyan érvényesül Kosztolányi rövidprózájában az az elv, amely a szót „alkotótársként”, a ritmust jel- és szimbólumképző eljárásaként a szöveg konstitutív tényezőjének tekinti, s az írásműben a „még-nem-mondott szó” kifejlését, a szó megtörténését prezentálja. Azt az eseményt, amelyben – Martin Heidegger idézve – „a költői szó valóban szóvá lesz és az marad.”<sup>11</sup>

A fenti rövid áttekintésből az derülhetett ki, hogy a novella a történeti elbeszélések, a nagyepikai és a drámai formák cselekményességével szembe fordít egy egészen új szüzsé változatot, éspedig a cselekménytelenségét, a mínusz-történet alakzatát, melyet a választás és a produkció válsága mellett a társas nyelv – s ezzel együtt a történetmondás – válsága is jellemez. Ilyenkor, amikor látszatra nem történik semmi, egy érzékcsalódás áldozata a szubjektum, merthogy az idő kontinuitása a tétlenség közben sem szakad meg, csak kitöltetlen marad a cselekvés világában. Épp a kitöltetlenség fölismertetése tehát az, ami a prózanyelvre hárul. A novella a cselekménytelenséget *eseményként* képes elbeszélni, ahogy erről a műfaj legradikálisabb megújítójának, Csehovnak a művészete tanúskodik.

Azért képes rá, mert a történet helyett az *egyszeri cselekvés* immanens kifejlését mutatja be – nem az előzményét, nem a következményét, vagyis nem a cselekmény előre vitelét szolgáló tettet, hanem magát az aktust, a *cselekvés diszpozícióját*, *akarását* és *artikulálását*, azt a hierarchiát, amely a nyelvbe való beíródás során teljeseedik ki. A novella az egyszeri cselekvés<sup>12</sup> analitikája. Mindig egyes esettel szembe sül, vagyis az eseményszerűség lényegi természetéhez tartozik. S ebben az értelemben mielőtt bármiféle fordulatot, határátlépést, normaszegést várhatnánk el tőle, *ab ovo* eseményt manifesztál. Ebben az eseményben minden tudást megelőző, primordiális tapasztalatra tehetünk szert, melynek diszkurzusa az elbeszélő prózamű.

Feltevésem tehát az, hogy a redukció egyik aktusát, a szó megképződését mint szövegbelső aktust eseményként kell hozzáadni az említett három értelemképzési eljáráshoz – az elbeszélt cselekmény, az elbeszélés aktusa és a retorikai képződ-

mények teljesítményéhez. Mivel *a szótörténet prezentációja* a prózanyelvi jelkép-zés kitüntetett feladata, ez a művelet minden más képződmény újraírásában úgy-szintén szerepet kap. Tekintettel arra, hogy a cselekvés, a cselekmény, az elbeszélés, a szöveg nem más, mint *nyelvi alkotás az írott diszkurzus közegében*, vállalkozásom az esemény specifikus irodalmi modelljének felvázolására irányul s az *esemény és jelentés* korrelációját világítja meg. A novella a fordulatot vagy a véletlent, illetve az egyes esetet úgy avatja eseménnyé, hogy a benne megnyilvánuló minden „töredéket”, minden részletet annak jelentésére redukálja, s az elbeszélés szövegét költői jelentéspotenciállá alakítja át. Eseményt itt az egyszeri tapasztalat képez, a nyelvbe és a prózanyelvbe való beíródása pillanatában. A novella ezért a beíródásért felelős; azért a novella, mert a cselekvés mint egyes eset lényegében egzisztenciálé: nem bizonyítható, de tagadhatatlanul tapasztalható. Az érvelés alá-támasztása okán a *Pesztra* című novellára fogok hivatkozni.

#### *Az esemény dologi manifestációja*

A novella világában megjelenő dolog, az alakjára és tulajdonságaira redukált nar-ratív egység, tovább redukálódik annak következtében, hogy az az aspektusa ke-rül domináns helyzetbe, amely a cselekvés tárgyaként is, meg jeleként is azonosít-hatóvá teszi. Ezt tapasztaljuk, amikor a dolog neve a szereplő cselekvésének meg-jelölésére helyeződik át, mint a *Pesztrában*, ahol a hőses avatódik eseménnyé; motiválatlan neve, a „csoda” a megnyilatkozó szereplő cselekvésére helyeződik át, így: „csodálkozástól”. És megfordítva: a „hó” névhez tartozó szemantikai jegyek ar-ra a tartományra, amelyet a magyar nyelvben a „csoda” szavunkkal jelölünk. Ily módon a további redukció a dolgot az eseményben betöltött szerepének detotali-zálása szerint határozza meg. A *dolog jelentése* és a *cselekvés jelentése* egy és egy-szeri szemantikai tartományba integrálódik. Minthogy az elbeszélendő dolog egy-mást értelmezni képes nyelvi képződmények metszéspontján jelenik meg, alaki reprezentációja fölülírásra kerül, ugyanakkor útja képétől a nevéig igen részletes kibontásnak van alávetve. Ezzel az úttal magát a költői eseményt kívántam megne-vezni, hiszen a dologtól a képig és a képtől a cselekvésig meg a szóig ívelő törté-net arra szolgál, hogy megképződjön a dolog saját megújított diszkurzusa, ami segít helyreállítani létstátuszát.

A novellában minden képződmény más és más jelentésújítással járul hozzá a cselekvés, a sokszor triviális cselekvés nem-triviális irodalmi értelmezhetőségéhez. Paradox mintájával a novella önmegértésünket mozdítja elő. Egészen másféle mó-don, mint az élmény kifejezései vagy az ész közvetlen teljesítményei a megisme-résben. A novellista specifikus gondolkodás – értelmező létviszony – kialakításán fáradozik, amely eltér a nagyepikai műfajok, a köznapi észjárás és a tudáson ala-puló következtetés mintáitól. A novella diszkurzusként tehát korántsem pusztán „rövid” történet és „kis” elbeszélés egy „új” élménybenyomás kapcsán. Ezen fölül még az értelmező nyelv – a költői prózanyelv – megújítását is magába foglalja, amely másféle gondolkodásra készítet, mint a többi irodalmi műfaj vagy a kognitív észjárás. Azaz, a „rövidről”, a „kicsiről”, az „újról”, a „lényegesről”, az „epikáról”, a „történetről” alkotott elképzelésünk és ismereteink átírását is feltételezi.

Az ismeretelméleti felfogás szerint ugyanis a gondolkodás kiindulópontját a cselekvés és a dolog észlelése képezi; ezt követi az észlelet észlelése az elmében, amit reprezentáció révén hajtunk végre, egy kijelentés (állítás) segítségével. Ez az ész teljesítménye, mert az ész nem más, mint az észlelés és a reprezentáció képessége.<sup>13</sup>

Ontológiai vetületben viszont a gondolkodást a dolog „jelenülése” kezdeményezi – nem a reprezentáció reprezentációja (a képzet kifejezése), hanem a „prezentum prezenciája”. Ezzel Heidegger azt állítja, hogy a dolog nem passzív anyagi jelenség bizonyos tulajdonságokkal felruházva, hanem konstitutív – kifejlő – alaki létező, melynek formája formálásra, tevékenységre utal, s ennek felismerése következményeként szólásra készlet. Heidegger az „esemény” (*Ereignis*) és „körülhatárolás” (*Erörterung*) kölcsönös összetartozását hangsúlyozza kései írásaiban,<sup>14</sup> amikor megkísérli az *aktus*, a *praxis* és a *poiésis* fogalmi izolációját megszüntetni, s azokat egy léteseményben összefogni. A „körülhatárolás” a gondolkodás helyének keresését foglalja magába, az „esemény” magát az elgondolásra szánt dolgot, amely kizárólag egy bizonyos helyen képes jelenülni; *in actu* itt, ezen a helyen „adódik” (*es gibt*), elindulva a kifejlés, a megnyilvánulás és a név felé. Értelmezésem szerint az aktus által behatárolt dolgok teréről – a cselekvés által helyé változtatott térről – lehet szó, amit Heidegger a „lét topológiája” alatt tárgyal.

A dolog tehát már a valóságban sem úgy tevékeny, mint a mozgó állat vagy a termelő gép, illetve a cselekvő ember – nem a helyváltogatás, a produktivitás és az aktivitás értelmében. Heidegger így fogalmaz: a jelenlét „megesik”. De csak akkor esik meg, ha a dolog jelenülése már elkezdődött egy helyen egy gondolkodó számára, s történik, ha feltáruul létesülésének módja, minthogy ennek következtében szólásra és jelentésadásra készlet.

Efelől a megeső-létesülő, magát a létet konstituáló dolog felől közelítenék az eseményhez, azzal a kiegészítéssel, hogy a „feltáruulás” metaforája helyett (mellett) itt annak irodalmi szövegben megvalósuló sajátos mintáit igyekszem fölvezetni, különös figyelemmel arra, hogy a költészetben, s így a novellában is, a nyelvi prezentáció mindig megelőzi azt, amit prezentál: a dolog nem előzi meg a megnyilatkozást, hanem a megnyilatkozás aktusában konstituálódik. Hozzáteszem: másként a prózanyelvi, és megint másként a versnyelvi szóműben.

#### *A cselekvés reduplikációi a narratív képződmények szintjén*

A jelzett specifikus körülmények okán látszik indokoltnak, hogy az eseményt nem a reprezentációival, hanem a cselekvéssel való összetartozása alapján közelítsük meg. Ennek érdekében egy munkahipotézisként kezelendő egyszerű meghatározást szeretnék az olvasó figyelmébe ajánlani: *Eseményről akkor beszélhetünk, ha a cselekvés egy másik cselekvés végrehajtását valósítja meg.*

Amennyiben ugyanis nem az ok, a szándék, a következmény felől szemlélt valóságát, hanem magát a végrehajtás aktusára redukált cselekvést elemezzük, ahogy ez a novellában történik, akkor bebizonyosodik, hogy a tevékenység egyidejűleg készletet is megvalósít – ösztönzést arra, hogy kifejtsse hatását az emberre, aki cselekvéssel válaszol. Ebben a válaszként értett cselekvésben is a redukciót érzük tetten,

de egyben a transzgressziót is: a válaszcselekvésben egy anticipált dialogikus eseményt, a szóbeli válasz redukált formáját leplezi le a novella.

Ez történik a *Pesztrában* is, amikor hajnalban beköszönt a kezdés ideje. Vera fölébred, s egyúttal belép az életfolyam temporalitásába – az álomból, a cselekvéssel nem kitöltött tér közegéből egy bizonyos helyre, a sötét szobába, s az ott egyszeri eseményt prezentáló kivilágosodás idejébe. A novella az idő jelenülését tetekben inkarnált cselekményként demonstrálja, ami végül azzal zárul, hogy: „A házalatt fölébredt”. Tehát a kezdet és a vég között két esemény ment végbe: az ébredés a cselekvőről áthelyeződik a cselekvés tárgyára, s az egyről az egészre, amelynek megjelenítése kiterjed a kozmikus térre, s ott a hajnalhasadás pillanatára, valamint a föleszmélés figurális képződményeire. Ily módon a behatárolt privát hely a le nem határolt végtelen alkotó részeként azonosítódik: a töredéknek látszó esetleges elem a nem látszó egész részének, s ily módon jelének, rejtjelnek. Az esemény épp az, hogy a rész helyi dolgai az egész létesemény szimbólumaivá transzformálódnak az elbeszélésben.

Az elbeszélés és prózanyelv által prezentált cselekvésvilág azonban egészen sajátos jelenség. Itt sem a produkcióban, az aktivitásban vagy a választásban táruul föl a tett természete. A tevőleges ittlét által egyfajta elementáris létélmény jelenik meg a szolgáló dajka életében, ami gyerekkorát követően mindvégig takarásban, „kődben” volt. E rejtettségnak a szignálja a széthullás amorf reprezentációja, a mitikus metaforára visszavezethető jelkép, a múlandóság és hiábavalóság, szóval a triviális legfrappánsabb szimbóluma – a por. A cselekvés következtében egy másik cselekvés megy teljesülésbe, amit a novella így ad elő: „az élet látogatta meg” a szegény parasztlányt egy „nagyszerű pillanatban”. A Vera által végrehajtott minden egyes cselekedet – mozdulat, tapintás, tekintet, szólás – az élet explikációjának bizonyul; a cselekvés minden tárgyának, minden tárgy valamely aspektusának rekreációját, jelenbe kerülését s ott az önfeltárukozását szolgálja.

Az *elbeszélő beszéd* képződményei szintjén az alkotó eseményt, hogy Vera tevékenysége megismétlődik a természeti jelenség szintjén: ő a szobát, a hőesés a várost teszi tisztává. A két fabulát ez a váratlan összekapcsolás szüzsévé avatja, olyan konfigurációvá, amely mind az aktornak, mind cselekvése tárgyának váratlan átalakulását eredményezi. Mintája az, hogy a dolog megmutatózó jegyei a szubjektumon is megjelennek, és megfordítva – a szubjektumé a tárgyakon. Vagyis megtörténik a szubjektum-objektum viszony felszámolása, amit sematikusan John Locke képletével illusztrálok:  $S - O \rightarrow S - S$ . Ezt a formulát az eszméléstörténet narratív képződménye sémájának tekinthetjük. Az emlékezés logikai képletét azonban az irodalmi elbeszélés természetéhez igazítva annyiban módosítanunk kell, amennyiben egy történet komponenseiként fogjuk fel a három pozíciót:  $S_1 - O \rightarrow S_2 - S_3$ . Azaz nem relációk képletéként, hanem a megtörténet műveleteként alkalmazzuk. Az elbeszélő világban ennek megfelel a cselekvés átcsapása egy új diszpozícióba és a neki megfelelő szóbeli képződmény megalkotásába. Fokozást realizálva, három helyzetben ismétlődik meg az örömkifejezés, amit a világ folyton változó aspektusait feltáró újrafelismerés előz meg s egyszavas megszólalás követ („– Hó...”).

Eseményként tudatosulhat a narratív beszédegységek belső heterogenitása, elsősorban a drámai szövegtől eltérő *dialogicitása*. Az elbeszélő megnyilatkozása

ugyanis másodfokú szöveg, minthogy a szereplő szavának megjelenítésére szolgál. De mindkettőt a novella prózanyelvi faktúrája, egy írásmű közvetíti, amely a betűkre vagy írásjelekre redukálja az eseményt. A hókristályokat például a hiányjel pontjainak látványára. A szöveget egy bámulatba esett szereplő kitátott szájára, ezt pedig nevének – a hangutánzó *bámul* szó – etimonjának jelére, az *á* betűre. Mind az elbeszélő szó, mind az elbeszélő szó olvasható szöveggé való átkódolása az írott diszkurzusra hárul. Alá kell húzni, hogy átkódoláson nem technikai művelet értek, hanem lényeges módosításokkal járó szemantikai transliterációt, ami a legkreatívabb értelmezési eljárások alkalmazását írja elő. Csak ennek köszönhetően tud feltárulni a beszéd és a szó eredendően dialogikus és eredendően metaforikus természete, valamint a köznévköltői szóvá válása. Példaként idézem a fordulat epizódjának szövegét:

Az óra ütött, hirtelen a helyére lopta a babát, s az ablak felé ment.  
 Széthúzta a függönyt. Az utcára nézett. – (történetmondó kijelentések, az elbeszélő szava)  
 Csoda történt. – (indirekt idézet, a szereplő szava)  
 A házak, a fák, a gázlámpák, a kövek fehérek voltak. Esett a hó. – (leírás, az elbeszélő szava)

A természeti folyamatról szóló elbeszélői kijelentés („Esett a hó.”) és a szereplő megnyilatkozásáról alkotott másodfokú kijelentés („Csoda történt.”) kölcsönhatásba kerül egymással, és pedig rejtett polémiát alkotva. Hiszen a havazásban karácsony idején nincs semmi természetfeletti: az elbeszélő szöveg belülről kétszólamú, ami azt jelenti, hogy két világlátás és két nyelvi magatartás felel meg neki: az egyik referenciális, leíró és történetmondó, a másik felfüggeszti a szokványos tárgyi vonatkozást és új keresésére ösztönöz. Ennek hatására az olvasó joggal kérdezheti: vajon miért jelent rendkívüli eseményt egy természetes folyamat? Mi motiválja a váratlan kifejezést? A válasz csak az lehet, hogy *csoda* szavunk – lexikai kódjától elszakadva – két vonatkozási rendszerben működik az elbeszélésben: egyfelől egy meglátott eseményről szól, másfelől magáról a szóról, és pedig a kiejtés pillanatában, azaz az artikuláció temporalitásának megtestesüléseként. Mondhatnók: szól a szó szólásáról, a megnyilatkozás eseményszerűségét prezentálva. Mint majd látni fogjuk, még egy vonatkozási rendszerbe is beépül a „csoda”, jelesül, a meglátás aktusát eseménnyé avató narratív rendbe.

Az elbeszélő szava a tárgyat témává, a beszéd tárgyává avatja; a hős szava, amely ellenáll minden tárgyiasításnak, megszemélyesíti a tematizált eseményt, „hőssé” avatja a meglátott és megjelölt jelenséget. Megszólítja például a kilincset: „– Nyílj ki már... te... buta” (vagy: „megsimogatta a kotlát”). Itt a dolog – a megszólított entitás – a megszólaló alakmásával, beszédének „hőssévé” változik át, új neve – a „te” – pedig az „én” másik, végtelenre kinyílt s nem „buta” felének indéxévé, amit a hiányjel – „...” – hivatott közvetíteni, mely ekkor fordul, elő először, s a *hó* mellett betöltött szerepén keresztül elővételezi a szöveg végén visszatérő trigrammát. Ily módon szövegegységgé lép elő, az írásmű lehetséges vonatkozási pontjainak sokaságára és nyitottságára utal, amivel a „– Nyílj ki már...” értelmét a költészet szintjén realizálja.

A narratív szöveg viszont a csodával jelölt eseményt egy életösszefüggésbe integrálja – tudniillik Vera „fölocsudásának”, öneszmélésének történetébe. Ezért a

műveletért a prózaritmus felelős, azaz a mondatnál és megnyilatkozásnál nagyobb képződmények ismétlődése. Az új szövegszintre való áthelyeződés során az elbeszélő szavát a hős saját nyelvén artikulálja. Ekkor az „Esett a hó” radikálisan átalakul, íme: „– Hó...”. A szó új, egyszeri és személyes artikulációval, illetve írásképeinek sajátos megjelenítésével el is kezdődik egy perszonális elbeszélés kibontása. Diszkurzív szinten ez a jelölő ugyanarra a dologi csoportra vonatkozik, mint a *csoda*, s egyfajta alkalmi szinonimáját alkotja, mely a szelekció elvét is megszabja a transznarratív értelemképzésben.

A szelekció jegyében három helyzet kapcsolódik össze egy képződménnyé. A három „ébredés” konfigurációjáról van szó – a faluban, a városban és az égbolt alatt. Az ismert *saját*, a megértésre váró *idegen* és a kettőt egyesítő *ismeretlen* fölismerése képezi a történet szerkezetét. Az eltérő helyeken végrehajtott eltérő cselekedetek mindig ugyanazt az eseményt aktualizálják. Mindig feltárul valami, ami felledésbe merült egykor vagy merül éppen most, a rutinmunka végzése közben. A feltárlásnak felel meg a kozmikus esemény, jelesül, a hajnali átmenet a sötétből a világosba, miként az életeseemény is, mely az álomból való ébredés aktusát történetté, az öneszmélés szüzséjévé tágítja. De ebbe a felfedésbe ütközünk a cselekvés vizsgálata során is: a tevőleges jelenlét folyamatában a szereplő a dolgokat emeli ki az eltakartság zónájából, miáltal azok végül „élményvalóságként”,<sup>15</sup> saját világgént tárulnak eléje, az esetleges és egyszeri cselekvés által elsajátított világgént. Ezután minden dolog a cselekvés tárgyává, a tárgyak pedig a cselekvés alanyának szimbólumaivá lényegülnek át. Ezzel analóg esemény a havazással jelölt cselekvés, a Föld lusztrációja a hó közegében.

### *Prózanyelvi képződmények*

A narratív értelemképzésen túllépve, a *prózanyelvi* képződményeket is a cselekvés eseménnyé lényegülésének sorában kell tárgyalni. E képződmények kialakításában, a mondatnál nagyobb egységek kölcsönhatása érvényesül, amit a prózaritmus valósít meg oly módon, hogy a megnyilatkozást egyfelől a benne szereplő szavak és jelek ismétlődésével, másfelől a szövegegész faktúrájával egyeztetni össze. Azaz a lineáris beszédmód elemeit vertikális képződménnyé alakítja át, a szálakat úgymond szövedékké. Ennek eredményeképpen a szöveget a szóban rejlő jelentéspotenciál felfedéseként tárgyalhatjuk, a szót pedig úgyszólván egy szövegfüggő ikonjaként.

Ilyen szó például a *Pesztra* – mint a nyelvtörténeti esemény egyik képződménye – amint köznévből társadalmi-foglalkozási megjelöléssé, illetve személynévvé s végül egy műalkotás címévé alakult át. Ez a képződmény egyszer fordul elő a magyar kultúrában. Esemény!

A címben rejlő szláv nyelvi alapforma a nyájról gondoskodó *pásztor* jelentését őrzí; ezt a funkciót tölti be a dajkát jelölő *pesztra*, *pesztonka*, aki a gyerek gondozója, táplálója, őrzője, hasonlóan a pásztorhoz, aki a legeltetéssel (*pasu*) tesz eleget ennek a funkciónak. Maga a *dajka* is szláv jövevényszó, alapjelentése arra a cselekvésre utal, amely a gondozást, védelmet az anyatejjel való táplálás, szoptatás révén hajtja végre (*doiti* 'fejni'). Az effajta oltalom és odaadás képi reprezentációja

az ikonográfiában a Szűzanya melle (*Virgo Lactans*); előképe a latin *Pietas*. Ne fedjük Vera szolgálattelvéseinek utolsó akcióját: melegen gőzölgő tejet szolgál fel reggelire. A tej – színe, a fehér révén – kölcsönhatásba kerül a hóval, mely az olta-  
lom és odaadás „színét” az egész – előbb fekete, majd zöld, végül fehér – világra kiárasztja. Lehet, hogy a kristálypohárban álló Vera is ennek a kifehéřített, a tejjel metaforizált – megtisztult – valós világnak az alakmása. Hasonlóképpen realizálódik a tejnek egy másik tulajdonsága – az, hogy édes – a hópelyhek és a porcukor párhuzamában. A Vera nevében feltűnő eredeti köznévi *verus* ezt jelenti – ’valós, igaz’. Privát elbeszéléseinkben a szavak effajta sokszoros kódolása – egy szóindex szemantikai tartományának, metaforikus és kulturális kontextusainak magas száma – nem valósul meg, amiért is (minden posztmodern apória ellenére) lehetségesnek bizonyul a köznapi „próza” és a prózaköltészet megkülönböztetése.

Most szemügyre vesszük a cselekvés nevét, melynek kiválasztásában értelem-szerűen ugyancsak a „dajkálás” mintájának kellene érvényesülnie. Az ébredés első aktusa az, hogy Vera a fekete éj, a köd és korom közegéből kiemeli magát, s ezzel elkezd a kifehéřítés sorozatát. Azzal indít, hogy a mosdótálba merítve álmos fejét, „lesimította” nyiszlett paraszthaját. Ez volt az első kézzel realizált jelenülés, a második a „kinyitás”. Megérintve a hideg kilincset, Vera felkiált: „– Nyíl ki már [...]”. Teszi és mondja, biztatja magát, ami szemantikai olvasatban azt üzeni, hogy a cselekvésképtelenség, a bezártság, a rálátás és az értelem hiánya kölcsönhatásban állnak egymással; jelképük a „fekete” színnel jelölt amorf, hideg, világtalan mindennapiság. Ezt követően a hősnő minden tárggyal és minden cselekvésével következetesen ugyanazt a műveletet hajtja végre, amit előbb önmagán végzett el: megvilágít, megtisztít, felnyit. A megtisztítás megismétlődik a nagyvilágban is. A létesülő párhuzam felismerése – benti és kinti, kicsi és nagy, rész és egész között – ott húzódik meg Vera felkiáltása mögött, a belső beszédben. Ám ezúttal már maga a szereplő tapasztalja meg a megtisztulást, amivel új szintre lép át a történetképzés: a saját nyelvbe vont eseményt megvilágosodásként azonosíthatjuk – öneszmélés-ként.<sup>16</sup>

A verbális megjelölés mármost új jegyekkel tágítja ki e tevékenység tartalmát: a megnevezés a *kinyitás* és *simítás/simogatás* jelentésével járul hozzá a cselekvés eseményesítéséhez. A kéz művét ismétlő megjelenítés aktusa lehet a szemé, a szájé, a toroké, az ujjhegyeké, a lábé, mivel az elbeszélés detalizál, és minden elemi részt cselekményesít, mintegy szereplővé emel. A cselekedeteivel testének határain túlnyúló prózai alak úgy jelenik meg olvasója előtt, mint egy sokpólusú transzcendált aktus-centrum. Ezen fölül azt is tapasztaljuk, hogy minden dolog és minden részlet – aktorként – valamely történetbe illeszkedik, azaz a szüzsé is poli-centrikusnak bizonyul a költői elbeszélésben, akárcsak a szubjektum, vagy a sokszólamú prózanyelv. És minden résznek saját funkciója és egyszeri, jól követhető története van. Minden cselekvés aktora, eszköze és tárgya más, azaz egyszeri; ennek ellenére, pontosabban éppen ennek következtében ugyanazt jelenítik meg – a feltárlkozást és megnyilatkozást.

A dolgok érintése, az érintkezés aktusában feltárluló valósága az életvilág alkotó részévé teszi őket. Ezt a fabula szintjén a por eltávolítása eredményezi, vagyis a holt és alakatlan anyag lehántása a dolgokról és saját, egyszeri alakjuk megjelení-



tése a szem számára, ami az érintést a teremtő indítatással hozza összefüggésbe. Különösen árulkodó ennek érvényesítése az utolsó megtisztító művelet végén, a gazdátlan baba kapcsán: „Dobogó szívvel nézett rája, és leemelte a szekrényről. Nagy, fekete szemei egyszerre kinyíltak, s jól látta, könnyel voltak tele. / – Szegény, árva, baba – szólt és megcsókolta hideg száját.” A száj a csók révén ténylegesíti az érintkezést, minek hatására a rongybaba életre kel, szemei kinyílnak. Ezzel együtt elhunyt kis dajkája, Ilonka emléke aktualizálódik újra, amit „ujjainak a nyoma”, annak regenerálása tesz lehetővé. A csoda tehát a csók aktusában történik meg, azaz nem természetfeletti módon, hanem a cselekvéshez kialakított sajátos – már-már erotikus – viszonyulással („dobogó szívvel”, „öleli”), ami a dolgot az együtt-cselekvés készletésévé, az érintést érintkezéssé, mentális eseménnyé lényegíti át.

Itt a cselekvés eseményesülése fordulóponthoz érkezik. A sötét szoba, az üveg-szekrény és a babaszoba elsajátítása során ugyanis a szem maga is lényeges átalakuláson megy keresztül: egyfelől a sötét materiális dolgoktól a valóságig, innen pedig az áttetsző dolgokig (tintásüveg, üvegszekrény, üvegkupola, kristálypohár), melyek belső terében más – nem empirikus – világok tűnnek fel; másrészt a szem teremtette panorámából a virtuálisba.<sup>17</sup> Itt aktualizálódik *a szoba a szobában* alakzata, melyen keresztül a szemlélet az érzéken túli léttel veszi fel a kapcsolatot, amit a meghalt Ilonka képviselésében, a dajkájától megfosztott baba közvetít. De közvetíti magát a cselekvés reflexióját is, a meglátás visszacsatolását. Az üvegszekrényben való „*babrálás*” után Vera nyomban cselekvése tárgyi duplikátumához, a „*baba-szoba*” valóságához fordult, s ott tekintetével a lezárt szem felnyílását váltja ki. A babára nézve Vera saját látásmódjának modelljét teremti meg, meglátja és látatni tudja, hogyan néz ő maga a világra és önmagára. A baba szemén keresztül a dajka tekint vissza reá, a róla leváló szociális szerep bábuja, aminek megfelel a pesztra báva nézése, aki – ellentétben „bámuló” alakmásával – „bambán”<sup>18</sup> tekint környezetére. Ugyanezt az explikációt – a nem értelmező tekintet felfüggesztését – szolgálja a függöny elhúzása, amit jelképes szerepe is alátámaszt: Kosztolányinál a függönyrojt lehet a szempilla ekvivalense, az ablak a szemé. De nyilvánvaló, hogy ezek a metaforikus képződmények a látás megújítását és transzcendálását szolgálják, vagyis az érzéken túli szféra megnyitásának szemantikai modelljét alkotják.

Az *Ilona* nem pusztán egy női név, de szövegszó, amennyiben a költői nyelv hangjait jeleníti meg a versben. A versszöveg pedig a hangzás nyelvbelső energiáit tematizálja, minek köszönhetően a név elemeinek kiterjesztése a szövegfaktúrára mondáseseményként tudatosulhat: „ezt mondja / a neved, / Ilona, / Ilona”; a név beszédéről beszélő költő a hangzás újjáteremtője s ezzel a magyar nyelv őrzője, ápolója: „dajkálom / a neved / lallázva / Ilona.”; a névvel homofon versnyelvi hangzás a szellemi táplálék metaforája: „csupa tej / csupa kéz / csupa jaj”; az érzéken túli létező megnyilatkozása az érzékiben: „távoli / szellemi / lant-zene”; a szöveg-alany jelenvalója: „Elmúló / életem / hajnala / [...] nem múló / hallali, / Ilona”. S végül természetesen a hódoló „angyalok” létmódja a „dallamok” szférájában. Megdöbbenően egységes Kosztolányi költői nyelve. A latinos tisztaság okát épp ebben a poétikai következetességben kell keresni, s nem valamiféle esztétizmusban. Gondoljunk bele, hogy az *Ilona* című vers 1935-ben látott napvilágot, a *Pesztra* pedig 1907-ben.

A szájra tapadó száj – figurális módban – a költői nyelvvel való érintkezés orgánuma, jelen esetben a szóínséget modellálja. Vera a csókkal átörökíti – a már kinyílt kéz és tágra meresztett szem mintájára – a nyitott száj funkcióját, aminek a második részben cselekvésintenciót tulajdonít a szerző: a tetteivel jelenlévő hős most megszólalni készül, örömeinek diszpozíciója meg akar jelenni a nyelv világában. A fordulatot megvalósítva ki is mondja az egyetlen új szót, az öneszmélés kulcsszavát: „– Hó...”. Többször egymás után, háromszor szakítva meg és indítva újra az elbeszélő szövegtévesztést. Többet nem képes mondani, ahhoz legalább is a himnuszos Assisi Szent Ferencnek kellene lennie, hogy a belső beszédben érlelődő akarat szavát, a háladalt előadhassa. Ennek hatására az elbeszélő regisztert vált: Vera szeméről Vera vérére kapcsolja át a téma kifejtését, amit a prózaritmus révén Kosztolányi a homofon ismétlés szintjén (*ver*– *vér*) nyomatékosít:

*boldogságot érzett a vérében. Szeretett volna énekelni és a földre borulni,  
hogy megköszönje az életnek ezt a nagyszerű pillanatot, mellyel a szegény  
paraszt pesztrát meglátogatta, de ajkai csak dadogtak, kirepedezett kezei  
csak hadonásztak, értelmetlenül és bambán:*

– Hó...

A „vér szavaként”, az akarat indexjeleként a beszédtöredék egy nagy megnyilatkozás, sőt egy himnikus ének hangzásának szignálja, érlelődő szövegének anagrammája – nem lexéma és nem jelentő; egy másik – a prózai elbeszéléstől, a novellától eltérő – műfajban lehetséges megnyilatkozás hívószava. (Mondanom sem kell: nem a csapadék referenciális jele.) Nincs kétség afelől, hogy a redukált önkifejezés, a szógesztus egy nyelvi eseményt jelenít meg, a szóforma egyszeri, személyes artikulációját, melyben a hangzás nem a dologra, hanem a szólás alanyának a szó-lás tárgyához fűződő értékviszonyára vonatkozik. A szövegben refrénszerűen ismétlődve pedig magára a név nyelvbelső jelére, etnikai kódjára s a benne rejlő jelentéspotenciálra.

A prózanyelvi rendben a szót a nyögéssel és dadogással azonosító szöveg a *hó* jelölőt tárgyáról áthelyezi a belső eseményre, a megfogant akarat jelölésére. Ily módon elszakadva denotátumától (a tárgytól), jelentettjétől (a fogalomtól) és jelentőtjétől (szótári alakjától) saját szövegbeli ikerpárjára utal vissza, arra a szöveghelyre, ahol a *mohó* jelzőt találjuk. De ennek utaltját sem foghatjuk fel közvetlen, érzelmi értelemben, mivel a megnyilatkozáson belül a „nagy szeretet” figurális kifejezésére szolgál és a nézést minősíti, azt, ahogyan a szem részt vállal a cselekvésben, a személyes részvétel odaadásának „nagy”-ságát. Vera – mondhatni – minden porcikájával, szemével is képes szeretni és tud ölelni.

A „mohó”-val kölcsönhatásba emelt „hó” egyfajta belső látásra utal, arra az élményintenzitásra, amelyet egy metaforikus kijelentés reprezentál: „fojtogatta torkát”. Ily módon a közlendő hatása nyeri el verbális alakját s fejt ki hatását – tudniillik a keletkező szó a közlés orgánumára és az emberi megszólalás artikulációjára. Vera képtelen az öröm intenzitásának közlésére; egész mondandójának megvilágítása, mely a belső beszédben reked, a narráció és a prózanyelv sajátos kép-ződményeire, valamint az intertextusokra hárul.

A következő kérdés az, lehet-e a kimondott a kimondás aktusának a megjelenése, vagyis a hó a szó metaforája? Itt a kultúrtörténeti esemény szintjére kell irányulnia az olvasásnak, keresve azt a szöveget, amelyben ez a kölcsönhatás fennáll. Mivel a hó (és az eső) a föld megtermékenyítésének tapasztalata alapján számos mitológiai képzet forrása, melyekben a gondolkodás a természetfeletti erők cselekvését véli felismerni, nem rendkívüli dolog, hogy az írott kultúra is megőrzi ezt a párhuzamot. Az *Őszövség* – jelezve a porral fennálló analógiát – az „áldás” nyelvét, az Úr szavait hasonlítja a hókristályokhoz. „Olyan havat ád, mint a gypjű, és / szórja a deret, mint a port [...] / Kibocsátja szavát [...] / Közli igéit [...]” (*Zsoltárok* 147: 15–19; Károli Gáspár fordítása).

A belső beszéd rendjét imitálva az érverés ritmusa a dobogásban válik hangzóvá, ami szembe helyezi ezt az alanyi megnyilvánulást a száj dadogásával. Ez a ritmikus szerveződés ugyanis nem iktatható ki a megszólalás során, amikor is az intonáció hangsúlyait szabályozza – másként, például ha futás közben szólalunk meg, illetve megint másként, ha előtte vagy éppen utána. A fontos az, hogy a csúcscélmény diszpozíciója, mely az invokációban kifejezéshez jut, nem a kinyögött hangokban testesül meg, hanem a hárompontos mínusz-szöveg láthatatlan, de már szignalizáló referensében. A hiányjel után minden esetben az elbeszélő veszi át a szót. A narráció ugyanis már képes kifejtetni az enthümémát, képes előadni azt a „lélekben maradó” történetet, amelybe eseményként beékelődik az öröm fölcsendülő szövege. Ezen a ponton immár a szereplő gondolkodása tárul fel, amelyben a hosszú távú emlékezet rekonstruálódik, egy a „nagyszerű pillanattal” analóg gyermeki élmény: „Akkor is ilyen tágra nyíltak a szemek, akkor is ilyen különös boldogságot érzett a vérében”. Az egymástól független két helyzet rokonítása – a gyerekeké és a dajkéé – a diszpozíció alapján történik: a boldogság meg tud ismétlődni, vagyis lehetséges nemcsak a veréb gondtalanságát idéző felhőtlen játék, hanem a mindennapi munkavégzés okán is.<sup>19</sup> Ezzel megtörik az ismétlés emlékezőbéli folytonossága, ontológiailag új módba integrálva a gyerek és a dajka érzelmi-érzelmény tapasztalatát, és pedig a kimondott szó szintjére.

A szóindex átemelése a narratív szövegbe ezzel a teljes mondattal kezdődik: „Az áldott hó egy éjjel, mikor nem is sejtette és aludt, fehérre változtatta [...]” a világot. Az áldás a szót a *Biblia* nyelvéhez közelíti, és – mint már említettem – a logosz inkarnációjára, a szakrális szó tevékeny jelenlétére mutat.

Érdekes lehet felidézni Kosztolányi gondolatmenetét a szövegszó indexszerű természetéről a költői nyelvben, midőn a „kőbeszédhez” hasonlítja, Rilkeről s a költő Rodin-felfogásáról értekezve. Rilke a kezdő Balzacról készült szobor kapcsán egy mozdulatot emel ki. Hangsúlyozza, hogy a szobrász egy lépésre redukálta az alakot, amelynek alárendelte az egész megformált testtartást, indexként kezelte tehát e gesztust. A kimerevített, kőbezárt mozdulatot a bimbóhoz hasonlítja Rilke, egy olyan erőcsírához, amely a kifakadni törekvő életre utal, az önmaga meghaladását demonstráló létező példázataként. Balzac plasztikai inkarnációja a Rodin által megmintázott kötömbben, a cselekvésre elszánt, a magát létesítő s művének alárendelt szubjektumot állítja a néző elé, aki „[...] munkára készül, századok munkájára, melynek se eleje, se vége [...] Azt mondhatnók, ez a mozdulat bezártan pihen egy kemény bimbóban.”<sup>20</sup> Kosztolányi Rilke értelmezését így kom-

mentálja: „A szobrász már eszközeinél fogva kénytelen egyetlen pillanatban megmerevíteni alakjait, egy taglejtésben adni az embert, és ezzel távlatot tárni a múltjára s jövődjére. Minden szoborban be nem következett, de folyamatban lévő lehetőségek, régmúlt megtörténések szunnyadnak, a szobornyelv, a sűrített kőbeszéd sokkal inkább jelképes, mint más művészetek stílje. Balzac első dacos lépése valami ismeretlen felé egy jelképes dráma.”<sup>21</sup> Az idézett példa szemléletesen tanúsítja a két író azon szándékát, hogy a térbeli alakban és anyagban a „folyamatban lévő”, a keletkező és történő valóság egyetlen pillanatát, a legfontosabb esemény indexét lássák s a művészet igazlétét a mű működésével igazolják. A novella is a „pillanat formája”; benne az indexre épülő képződmények domináns helyzetbe kerülnek, szemben mind a metaforikus, mind a metonimikus alakzatokkal, valamint az ikonikus és a szimbolikus jelölésekkel. Az index ugyanis nemcsak helyettesít vagy emlékeztet, hanem magába integrálja a jelölendő tárgy hatását: „Mivel az indexre a tárgy hatást gyakorol, szükségképpen kell lennie valami olyan minőségnek, amely a tárgyban is megvan”. Ez a körülmény „az ikont a tárgy tényleges módosító hatásának teszi ki.”<sup>22</sup>

#### *Műfajköziség az intonációban*

Mivel minden nyelvi megnyilatkozás beszédmódot és műfajt feltételez, amely az egyszerű intonációval lép kölcsönhatásba, a *műfajképzés* aktusát is a szövegben megtestesülő eseményként kell tárgyalnunk. Itt rendszer és esemény konfliktusa is érvényesül.

A feltétlen odaadás – láthattuk – nemcsak témája az elbeszélésnek, hanem a műalkotás működésének az elve is, mely a költészetet a szó szolgálata, a külpon-tosítódás, a diszkurzus ismérvei alapján azonosítja. De diszkurzusként már a nyelv által alkotott értéket hoz létre. Viszont az érték, melyet a cselekvés visz be a valóságba, senkinek sem tulajdona. Az egyszerű cselekvés itt csak médium lehet, a hagyomány és a kultúra maradandó teljesítményeinek közvetítője. A műfajkonstitúció a műhöz legközelebb álló eseménysík, amely már az irodalomtörténetet is befolyásolja.

A *hó* a *hódolat* szövegének nyelvi egysége és a hálaének műfaji szignálja. A hálaladt és a földre borulást majd viszontlátjuk a *Hajnali részegség*ben és az író sok más művében. A Rilkeről és Rostandról szóló esszéikben pedig Kosztolányi magát Assisi Szent Ferencet idézi,<sup>23</sup> aki az érték szintjére emeli a szegénységet és a kétkezi munkát; aki életörömeivel és énekével jeleníti meg a lét feltétlen elfogadását. Ő a tevékeny odaadás örömeivel tanúskodik jelenlétéről a teremtett világban, annak, legelembb semmiségeinek szintjén is, például a kövek, növények, madarak környezetében, ahol egyenlő bánásmódot tanúsító cselekvésével önálló világokat tár fel. Attribútuma – a szürke mindennapiság jelképe – a veréb, akihez éppen olyan odaadással beszél (prédikál), mint ahogy a *Naphimnusz* révén a mindenséghez fordul oda. Sokatmondó gesztussal beszéde végén megsimogatja a kismadár buksiját.

A mindent simogató Verának is a veréb az egyik attribútuma, egy árva alvó kismadár, aki talán éppen a megszólításra vár, hogy fölébredhessen, és utána más-képp lássa meg a világot.

Újabb, immár a szubliminális egységek szintjén feltáruuló eseményt alkot a megnyilatkozás *szövegindexszé* minősülése. A közvetítő láncszem a hiányjel, Vera szava és az elbeszélés szövege között a Hó-val megnyitott szövegpotenciál végtelen felére utaló *trigramma* – a ... – teremt kapcsolatot. Grafikai jelként a befejezetlenségre és a hiátusra utal, műveleti szignálként az átkapcsolást szolgálja, szövegegységként – a betűk és pontok alakzataként – pedig a porszemek és hópelyhek grafikai mintázatát alkotja. Mivel azonban a novella szövegének utolsó nyoma is a papíron, az elbeszélés kinyitását prezentálja, a történetről és a szereplőről a szövegmű optikai képére irányítja át a figyelmet.

Vera öneszmélésének csúcspontja a fölocsúdás: mint egykor a nagyapja ölében, most ismét úgy lát rá a környezetére, mint a gyerek, aki még minden jelenségen tud csodálkozni; nem vélekedik, hanem kérdez; kérdez, mert semmit sem talál magától értetődőnek. Az újrameglátás – a kicsi és nagy dolgok, az érzéki és érzékfeletti együttlátása – kapcsán is felmerül a nyelvi szemantika mozgósítása. A *csoda* szláv gyökerű jelentésköre is olvasatunkat támasztja alá: nem az észlelés, hanem az egyszerű föltűnés, egy váratlan látomása alapján *észrevenni* a dolgot. De vele együtt az észlelet észlelésének a művét, az érzékcsalódást is. A *ču* olyan szavak töve, amelyek jelölhetik mind az intenzív érzékelést, a jó intuíciót (*čuťjo*), mind annak tárgyát, a dolog látomását, kinézetét (*čudo*), de jelenti váratlan föltűnése eseményét is (*čuditsja*), ami a pillanat műve. Olyan látomás, amely rémlik, mint egy remegő kép – hol előtűnik, hol meg eltűnik. Végső soron a fény felsejlséről beszélhetünk az uralkodó sötétségben, aminek a hajnalhasadás derengő, zöld fénye felel meg a novellában. Ebben a poétikában és költői gyakorlatban a tinta színe, mely a nyelvet világítja meg, teszi láthatóvá a papíron. Ezért aztán nem a hajnali szín, hanem a fényben megtestesülő szó zöld írásképe a megfelelője, amely az elbeszélés terében megvilágított dolgokat – újramegnevezés által – a szöveg univerzum jeleivé avatja: „A szobát enyhén hullámzó zöld fény öntötte el.”<sup>24</sup> Itt már nem a dajka, hanem Vera, a *veritas* hordozója által gyűjtött fényről van szó, ami lehetővé teszi, hogy meglássa a szoba tárgyaiban a dolgok kapcsolatát a pőre, nem reflektált, valós valósággal, azaz saját alkotórészeivel, egymással, a cselekvővel és a cselekvés kibontakozó világával. A cselekvéses prezentáció megvilágítása, a zöld fény „panorámává” varázsolja a portalanított belső teret – a láthatóvá tett dologi világot festői látomássá, a tinta pedig e körképet írásképpé. A fény a költői nyelvi verifikáció metaforája.

Am nemcsak a tér csap át képbe, kvázi műbe, hanem az átcsapás maga is megjelölt eseménnyé válik: neve – a *csoda* – áthelyeződik magára a felismerés aktusára és végrehajtójára, a szemre: „Vera bámulta ezt a panorámát”. A sötétből és a porréteg alól kibontakozó, az alakot nyert dolgok megisméltődnek a szem belső tartományában, de immár a látásmód – a körképteremtő képesség – ismerveként. Vera előbb „körbe nézett” a zöld fényben fölsejlő szobában, aztán „mintha szemével egészen magába akarta volna ölelni”, látomásként „bámulta” a kinézetét, amit a primordiális meglátás, a rácsodálkozás képességének felelt meg az író. Ezúton azonban még egy esemény valósul meg: a szubjektumlétesülés aktusa, mivel

ebben a pillanatban válik el először a takarítónő szociális szerepétől a személyes cselekvés alanya, aki a panoráma szubjektumaként azonosítja magát. S ezzel a nézés alanya a bámulat, az átfogó együttlátás alanyává alakul át, ami új képződményben tud realizálódni, a nyelvben: az átfogó meglátás hatására „kicsi ajkai szétnyíltak”. A látható hústest felnyitása a belső test – a szív – alanyát prezentálja figurálisan, a szívdobogás pedig az akarás szubjektumát, melynek diszkurzív szinten a szöveg szétnyitására szolgáló *trigramma* felel meg. A szétnyíló szóma a kinyilatkoztatás ígérétét jeleníti meg.

### *Külpontosított alanyiség*

Áttérek a személytörténet tárgyalására, melynek kapcsán leglényegesebb eseménye a „kinyilatkoztatás” prezentációja a művészi szövegben, illetve az általa explikált alany, a *külpontosított szubjektum* megszületése.

A hiányzó verbum kipontozott helyének betöltését szolgálja a szereplő – felismerést követő – szoborszerű prezentációja. Az átalakulás mintegy testen kívülre helyezi Vera alakját, létrehozva a túlsorduló jelenlét – Kosztolányi szavajárása szerint –, az „extatikus” pozíció alanyát. A „szívdobogató öröm”, mely Vera „torkát fojtogatja”, s melynek hatására „száját kitátja”, ennek az extázisnak a szomatikus megnyilvánulásai. Kosztolányi a testbeszéddel – a hústesten túlmutató testjelekkel – másutt a költői invenció pillanatát, a „lázás időt” hozza összefüggésbe, jelesül, a gondolatot megelőző tevékeny szó megszületésének idejét.

A *Boldog ihletett napjaim* című költeményben a képződő jelet a késsel hozza metaforikus kölcsönhatásba (akárcsak az *Esti Kornélban*), mely mindent kettévág, s mindent fölnyit. A költeményben is, a novellában nemkülönben a személyes diszkurzus keletkező szaváról beszélhetünk: „mely sorsokat bont meg, kettévág mindent, / a szájon a jelt, mely egy életet tár föl, / a szóban a kardot”. Az öröm kivételes, „különös boldogságot” fejez ki, amely túlmutat az érzelmi telítettségen, minthogy értelemmel akarja felruházni ezt a hirtelen bekövetkezett új diszpozíciót. A boldogság szövege ily módon az ihlettel rokon, külpontosított – nyelvi-szellemi éberséget demonstráló – állapot leírásaként értelmezhető. Az „én” ajkait szabályozó szignum – „a szájon a jel” különös szövegszó, amely „egy életet tár föl”, s ebben a narratív egységben az igazság eszközét is tetten éri („a szóban a kardot”), mint-hogy költői funkciójánál fogva ez a szó elválasztani hivatott a jelenvalót árnyaitól, szimulákrumjaitól. Northrop Frye az „egzisztenciális metafora”<sup>25</sup> megképzéséért felelős képződményt érti alatta.

Az érintés, a taglejtés és a kimerevített mimikai zárógesztus megteremti a test tevékeny jelenlétmódjainak „sűrített beszédét”, de a prózaköltészet rendje, a diszkurét tagolás révén – a kéz, az ujjak, a szem, a száj, a szív saját diszkurzusát hozva létre, mindegyik alkotórész sajátos részesülését kiemelve. Szemben a kőbeszéddel, a prózanyelv korántsem csupán jelképes beszéd. Soknyelvű diszkurzus is. S mint sokpólusú eseménymodell, magát a külpontosítást valósítja meg, az „én” deiktikus korrelátumának eltávolítását, ám ezúton a hiányvalóság, a Semmi – a láthatatlan alap – birtokbavételét teszi lehetővé.

Kosztolányi hasonlóképpen nyilatkozik „én”-jének végtelen feléről, alkotótársáról, a nyelvről, valamint a nyelvbe extrapolált alany „önkívületéről”. A költővel megtörténő esemény kapcsán írja: „Élménye nem az, ami vele történik, akármilyen megrázkódtatás is legyen az, hanem az, amit művészien megalkot a papíron. Az élmény, amelyet átél a valóságban, el van intézve azáltal, hogy átéli és kiéli, s többnyire nem azt írja meg, hanem azt, amit nem él át, ami hiányzik neki, amit elképzél olyan élesen, hogy felsőbb valósággá, művészi élménnyé válik benne.”<sup>26</sup>

A kívülkerülés – a szobán, a városban, a világon, a téren, a testen, az élményen túlra – Vera bámulatában is kifejezésre jut, amely akkor jelentkezik először, amikor a dolog külső kontúrja, kinézete látomássá, majd csodává változik át, a látomás révén pedig belsővé, elsajátítottá. De ezt a fejleményt már az új megnevezés – a *csodálkozás* – adja tudtunkra. Ily módon a látvány neve a látását megújító alany predikátumaként tér vissza, a cselekvés tárgya a cselekvés jelévé módosul. Ez a művelet megalapozza az egzisztenciális megértésért felelős egzisztenciális metafora működését a diszkurzus szubjektumára vetítve is: S1 – O → S2 – S3. Az S3 pozíciót a novella utolsó mondata realizálja. A csodára ébredő önmagát a csodavilágnak – a befejezett költői elbeszélés világának – alanyaként azonosítja. Ezt az alakot merevíti ki a szöveg zárlata.

Vera különös cselekvése nyomán feltárul a dolgok eladdig nem észlelt aspektusa – mi-csodasága. Egyfelől az, hogy vannak; másfelől pedig az, hogy jelen vannak életében. Ha pedig jelen vannak, utalnak is valamire, amit nem ismer a közvetlen empirikus vagy a tisztán esztétikai megközelítés; ebben az alaktani szemléletben – Kosztolányi szerint – a dolog térben tapasztalható tulajdonságainak egyisége, a „tárgyak színe, alakja, önmagukba zártága, a belőlük kivirágzó szépség volt az utolsó pont”, mint pl. a parnassienek költészetében.<sup>27</sup> Valójában mégsem az érzéki alak esztétikai minősége, szépsége vált ki vonzódást – nem szemlélődő, hanem rácsodálkozó érdeklődést. A „tárgyiasságon” túl minden dolog vonatkozásban áll saját létalapjával, vagyis egy másik dologgal;<sup>28</sup> továbbá a cselekvő személlyel, s mindahányan az érzékin túli végtelennel, melyhez a nagy időben létező nyelven keresztül vezetnek utak. E kölcsönhatás okán lehet a dolog a cselekvés során inkarnálódó értelem – a „látomás”, a „hallomás”, a „titok”, a „csoda” – hordozója. Mivel ezt mindig egyszeri megvalósulásként tapasztaljuk, és pedig az egyszeri cselekvés nyomaként, az egymásra utaltság felismerése csodálkozást vált ki, ami újraértelmezésre ösztönzi az intellektust. Ezért állíthatja Kosztolányi erről a látásmódról, mely a cselekvés tárgyaiban a személyes cselekvés jeleit ismeri föl, hogy „ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk. A tárgyak is jelképek, mint mi. És a mi értelmünk bennük van. Csak fel kell törni héjukat [...]” S a költészetre vonatkoztatva: „Talán ezért folytonos csodálkozás, ima, bámulat, arcraborulás” a költészet. Lát-hatjuk, a *csodálkozás–felismerés–bámulat–leborulás* paradigmához hozzárendelődik az *ima*. A szubjektumtörténet eseménysora rokonságban áll a költői alaphelyzettel, a „folytonos csodálkozással” és a permanens jelképzéssel. A költő maga is így látja: a dolog ilyenkor „jelképezője a természetnek”.<sup>29</sup> Ezt a vonatkozási rendszert – a részesülését – tárja föl a prózamű. Hiánya pedig arról tudósít, hogy a tárgyak *között* mozogva nem találjuk velük a kapcsolatot, az a semmivel azonos („teng és leng a semmiségben”). E deficit kiküszöbölése okán lehet a költészet szava „megváltó szó”.<sup>30</sup>

A részesülő habitus az egységesítő érzés értelmének prezentációját is jelenti. Diszkurzusa a háladal, mely a hiányra válaszként akar megszólalni és akkor „hó-dolatszükség ragadja torkon”<sup>31</sup> a külpontosítás alanyát. De ezen a határponton a prózanyelv már nem kompetens. A „– Hó...” egy lírai megnyilatkozás ígéretét konnotálja. Énekese nemkülönben, az is születőben van, hiszen a maga által elővételezett dalban lelehető fel alanyiségének eredete. Vera szöveghősként lírai beszédmódra apellál.

Az új diszpozíciót az motiválja, hogy az elmaradt háladal mégis elhangzik, de kizárólag Vera számára: „Az angyalok jártak itt. Azok daloltak neki is reggel. Szeme kimered, a száját kitérít a csodálkozástól, a boldogságtól...”<sup>32</sup> A boldogság szubjektumaként Vera egyértelműen a háladal kórusának tagja, az elhangzó „– Hó...” e kórus egyik szólama.

A „boldogságtól...” – ez az utolsó, különösen enigmatikus képződmény a novellában, s egyben a transzgresszió jele, mely a szöveget megnyitja más szövegek és az olvasó előtt. Hangsúlyosan a szubjektum külpontosított létére utal. Alanya immateriális lényként konstituálódik – közvetítőként, mely az érzéki világ és érzékin túli szféra kommunikációjáért felelős. A diszkurzus határpozícióját megjelölő képződmény így is értelmezhető: mennyiben tud az olvasó részesülni a boldogsággal jelölt élményből. Nyilvánvaló, hogy a *poiészisz* és *katarszisz*, illetve a *fronészisz* összefüggéséről beszélünk. Arról a felismerésről, hogy az érzelmi-érzéki befogadás intuitív élvezetét – ha tetszik, a „szöveg örömét” – saját nyelvem átalakításával művé kell tenni, a poétikai értelmezés diszkurzusává, s egyben az önmegértést szolgáló perszonális elbeszéléssé.

*Boldog* szavunk ugyancsak jelent önfeledtséget (bódulat); történeti első nyoma a *Halotti beszédben* a szenttel azonosítja utaltját: „boudog michael archangyalt”. Az angyal tehát a külpontosított szubjektum nem térbeli levésének alakmása – egyszerű nyelvi, szakrális és a költői képződmény. Mint a háladal ének Múzsája, magát a teremtő indíttatást jeleníti meg, a szóteremtő energiájáról tanúskodik. Megtestesülésének első aktusáról, amiről a hírhozó lények tudósítanak a szakrális történetben: arról nevezetesen, hogy valaki meglátja – először látja meg – a világot. De ezzel a születéssel valami más is valóságba megy – éppen a csoda. Az a csoda, amelyet bázis-cselekvésként és léteseményként értelmezhetünk, hiszen szellemi fogantatású létező születik, a szó testesül meg jelenléte, tettei és szavai által.<sup>33</sup> Akárcsak a költészetben. Lehet, hogy a pesztra nyelvi alakmása, a *pásztor* rokonságban áll az *Újszövetség* pásztoraival, akik meghallják az angyalok hálalénekét és a jó hírt, hogy majd tanúskodjanak arról, „ami megtörtént” (Lukács 2: 8–20).

A szellemi létmód kiteljesedése következtében annak alanya szembe kerül korábbi önmagával – azzal a szereplővel, aki a dajka szerepköre vagy paraszti származása alapján azonosította azt, amit eladdig „én”-nek nevezett. Ez az a külpontosító esemény, amelyet a deiktikus „én”-ekkel való szakítás, az alany narratív transzcendálása hoz létre. Northrop Frye erről mondta: „Egyének, nem ének világa ez.”<sup>34</sup>

Természetesen, a csoda eredete a családásban és kétségben van megalapozva, a rutinban, a természetessé lett nem-csodálkozásban – a katarzis az állandósult, hétköznapivá lett, már nem is észlelhető krízisben. Az érzékcshalódás rutinja – ez a „por” vagy „fekete függöny” – úgyszólván természetesen adódik, míg az eltávolítá-



sa erőfeszítésbe kerül. Az észlelés, az érzékszerv által belülről irányított tekintet produkciója a tompa nézés – ez az eltakaró művelet, amely magát a nézés eseményét nem láttatja. Ezért állíthatja Northrop Frye: „Az ember azzá válik, amit meglát”. S a meglátást a jeles gondolkodó összefüggésbe hozza a jelenléttel: „A dolgot nem lehet valójában látni, amíg nem válnak érzékcsalódásossá [...]. A tárgy, amelyet így, úgyszólván, áthat a megfigyelő, átalakul jelenlétté”. Az áthatolás arra a közvetítésre van ráutalva, ami a különmemű dolgok kölcsönhatásba emelését alkalmas biztosítani, vagyis a költői szóra mint „egzisztenciális metaforára”. Ugyanis ez az alakzat, egy egész narratívára kiterjesztett változatában, vagyis művé átalakulva, identitást eredményez: „[...] a következetes és fegyelmezett látomás olyan azonosuláshoz vezet, mint amit az egzisztenciális metaforának tulajdonítunk.”<sup>35</sup> Az idézett érveléshez csak annyi kiegészítést tehetünk, hogy akkor tekinthető irodalminak ez a „látomás”, ha a meglátott – az elvesztett és visszanyert dolog – látomásán túl láttatni tudja saját látásmódját is, együtt a lelepleződő érzékcsalódással. Ez a *diszkurzív metafora* működésének – a versritmus vagy a prózaritmus által újratagolt trópus szemantikai képződményének – a produkciója.

#### *A novellisztikus egyidejűség*

Szót ejtünk röviden az esemény *temporalitásáról* is. A fölcspadás egy pillanat műve. Ez az idő nem folyik, nem telik, nem a múlt vagy a jövő ideje. Az egyszeri cselekvés temporalitásáról van szó, aminek a „nagyszerű pillanat” felel meg a novellában, amikor – szövege szerint – az élet meglátogatta a szegény parasztlányt. A valódi esemény tehát az élet megnyilvánulása a föltárult értelem síkján és a személyes nyelvben. Ezért a csoda ismérvei rávetülnek a nyelvi prezentáció műfajára is.<sup>36</sup> A dal esetében a külpontosodó alany idejének és a dolog idejének egybefonódásáról van szó. A pillanat egyidejűséget jelent, az időbeli és az időtlen egybeesését. Így értelmezi a csoda és a pillanat összefüggését Platón az *atopon* – a „csodás lényeg” – elemzésekor.<sup>37</sup>

Kosztolányi szerint az írás közegében megtestesülő egyidejűség, mely a könyv révén minden időben hozzáférhetővé, jelenvalóvá és értelmezhetővé lett, az egyik legnagyobb csoda: „A könyv, mely mindenütt jelenlevővé varázsolta a szellemet, megteremtette az emberiség lelki közösségét. [...] béklyóba verte a tért is nagyobb ellenségünket, az időt. – Ennél nincsen nagyobb csoda.”<sup>38</sup>

Végső soron a novella arról tanúskodik, miféle esemény a dolog a pillanat, a megpillantás teljesítményeként és miféle esemény a megpillantás a vele egyidejű megnyilatkozás, az írott szöveg műveként. Nem arról tehát, mi módon tárgya a beszédnek. A költészet nem akar semmit állítani; azt kérdezi, amit a nyelv sugall: *Micsoda? Che cosa?* – azaz, 'mi dolog'. Szemben az állító vagy leíró kijelentéssel, a prózanyelv következetesen elhárítja a predikációt. Éspedig azzal a céllal, hogy eszmélkedésre vegye rá az ést – annak belátására, hogy nem tehet állításokat az ember azt megelőzően, semhoggy tudná mi-csoda a dolog, amelyről állítani akar valamit; semhoggy tudná, mit nem tud róla. Vagyis hát tehet, de akkor elveszti a dolgot, hoggy cserébe halvány mását, fogalmát vagy alakját konstruálja meg. A prózanyelv ehelyett a dolog mögé, a dolog előtti létre kérdez, azt feszegetve, mi képezi lété-

nek feltételét. A csoda a novellában azt a transzcenzust jelöli, ami túlmutat a látható tárgy anyagán, alakján és tulajdonságain, s amit ebben a tanulmányban a jelkép- és készletesekeként értelmezek.

### *A prózaritmus mint szemantikai verifikáció*

Még így sem teljes a cselekvés jelentésének vizsgálata, az eseményesülés képződményeinek a sora. Számolnunk kell ugyanis a *prózaritmus* teljesítményével, amely gyakorta érintkezik és interferál versnyelvi műveletekkel.<sup>39</sup> A vers és próza határjelenségei mindkét műnemben (de a drámában is) megtalálhatók, ám a rövid elbeszélések szövegére különösen jellemző szoros együttműködésük. A prózanyelv a novellában is aktívan él a jelentőnél elemibb szekvenciák ismétlésével, miáltal az elbeszélő, leíró és retorikai alakzatokat újratagolja a trópusoknál és figuráknál elemibb szinteken is. Az itt tetten érhető esemény a *nyelvi szemantika* történetét érinti, mivel a nyelvi rendszerben elmozdulásokat generál.

A szöveg homofon szervezettsége a név, a jelölő, a hang és a szöveg között tud kölcsönhatást létesíteni. Különösen sokatmondó a következő képződmény: *Vera – veréb – éber – erei – vér*. Vera, eredetileg *Veronika* – 'igaz kép', azaz ikon (*vera eikón*).<sup>40</sup> *Veritas* – 'igazság'; *verbum* – 'ige'. Jelentése a szláv nyelvekben – hit, hűség. Vera kendője és vére talán *Veronika kendőjére* utal, amelyen ott van az ikon, a hit igaz képe. A fiktív világban sem Jánoska dajkáját látjuk ténykedni, hanem a hely – a regenerált cselekvéshely – gondozóját. Figurálisan szólva – a ház köznapi pásztorát. A *Vera* névben rejlő jelentéspotenciál tehát a cselekvés programjaként működik.

De van egy kitüntetett helyzetű név, amely egyszerre vonatkozik a parasztlányra, de ugyanakkor magára az irodalmi szövegre is: a novella címe is *Pesztra*. A műalkotás élén utalhat a szöveg, a szavak és az írásjelek gondozójára; ez esetben magának a szerzőnek a metaforikus öndemonstrációja, akit nevezhetünk képletesen a nyelv pásztorának,<sup>41</sup> vagy Kosztolányival szólva, a név dajkájának. Akkor viszont a hóval borított világ a papírlappal azonosítható, amelyen az írásműveletek alkotnak betűképből eseményvilágot.

Eseményt a szótörténés legelemibb szintjén is. Hiszen a kitért száj sem más, mint a csodálkozás egyik jelének mimikai ekvivalense: a *bámul*, *ámul* szavunk keletkezése az *á* hang artikulációjában gyökerezik, tehát hangutánzó szavakkal van dolgunk. A prózanyelv a szó külső formáját is tematizálja – itt a betűkből való keletkezése van szemléletesen demonstrálva. Amikor a harmadik ismétlés során Vera beilleszti saját alakját is a panorámába, megalkotva a kristálypohárban álló figurát, lényegében már e keletkező szó metaforáját realizálja. Ahogyan a hókristályok – fehérre változtatva – beborítják a földet, a kristálypohár a szó hősének teremtményét: „az ég reá borul, mint egy üvegkupola”, „végtelenül nagy kristálypohárban áll”. A fehérnek ekkor már az igazság felel meg: „egyformává, egyenlővé tesz mindenkit és mindent: – Hó...” Vera az ajkán keletkező szó által megképzett alakzat szülöttjét látja a kristálypohárban állni, valójában benne áll a műbelső szótörténetben, amint a cselekvés és a szó szubjektumaként önnön nevének szemantikai programját realizálja. A kristály ugyanis annak a helynek a metaforája,

ahol a szóalkotás megtörténik, mint azt az *Édes Anna* zárójelenete bizonyítja: az „üveges veranda”, az „üvegkalitka” az a hely, ahol az írás történik, s egyben magának az írásműnek a jelképe meg az igazságé. A veranda neve is tartalmazza a *verus* tövét.

A kristálypohár a hókristály és a cukor alakmása, s a porszem szilárd, tiszta és élet ízű ellenpólusai. A *kristály* szó összetörhetetlent jelent, mert minden más anyagnál keményebb. Az áttetszőség okán mintája a műalkotásnak: a kristályon átlátunk és megláthatunk benne más dolgokat, mint például Vera: „Mindenütt csupa újság és csoda. Az íróasztalon egy üvegdarab, melyen hajókat és tengert lehet látni, ha a lámpa felé fordítjuk”. Átlátszó, azaz magasan szervezett anyag, amelynek struktúrája nem önmagát, hanem a rajta kívül álló dolgokat világként jeleníti meg. A tollak s a „tentásüvegek és nagy, komoly írások” között szereplő üveg az üvegekupola és a kristálypohár elővételezett alakja. A kristály, mint szimbólum az igazi anyagot jelentheti, a hibátlant és romolhatatlant, de magát az igazságot is, mely a keresztény gondolkodásban „kemény, mint a gyémánt”.

A *por* jelölőt is elemeznünk kell a prózaritmus felől, tekintettel arra, hogy ez a nyelvi alak is paradigmát képez: por – porcukor – pohár. A hó metaforájaként a fehér porcukor az égi eledelt konnotálja, a novella végén daloló angyalok eledelét, s rokon a szövegbe írt betűk, a költői nyelv megjelölt elemeinek feltétlen odaadásával.<sup>42</sup> Mint a lét elemi részecskéinek jelképe,<sup>43</sup> a por a múlandóságot reprezentálja. Mint egyszerű, tovább nem bontható egység hitelesen képviseli az egyenlők egyikét és az egész összetevőjét, ami a szereplő egyik nevéből köszön vissza: *paraszt (prost)* – ’egyszerű’. Azaz minden halandót: „Isa pur és homu vogymuk”; minden példányt. De eseményesülve a költészetben az *Egy* jelölő új státuszra tesz szert. Az egyszerű a költészet kristályán keresztül nézve – *egyszeri*.

A hiányjel a szöveg végén a külpontosítás eseményének utolsó nyoma. Megismételve Vera felkiáltásának grafikai szegmentumát, egyúttal az elbeszélte világ horizontját zárja le. Ugyanakkor megnyit egy másikat, a már elolvasott szöveg betűképként megjelenő „látványát” a papíron, amivel az olvasás megismétlésére szólítja fel a befogadót. A jelekből megalkotott képződmények grafikai manifesztuma már nem az elbeszélte történet, hanem az írott diszkurzust<sup>44</sup> prezentáló prózamű elsajátítását feltételezi, amit a nyelvi faktúra olvasóval kezdeményezett párbeszédnek tekinthetünk. De ez a párbeszéd nem jön létre, ha elfeledjük: „Minden hang, minden betű önmagában is jelent valamit.”<sup>45</sup>

#### *Az olvasat elsajátítása*

A *rekurzív olvasás* mint esemény azonban nemcsak az először olvasott elbeszélés ismételt, „szorosabb” elolvasását jelenti, hanem a már létező olvasatom tárgyá és képződménnyé tételét, esetleg felülírását (pl. egy naplóban, egy olvasótalálkozón, egy előadáson, egy cikkben vagy könyvben). Az intuitív befogadás után egy poétikailag megalapozott értelmezés valósulhat meg, amely magának az értelmező beszédmódnak a korrekcióját is maga után vonhatja, és saját nyelvem értelmezését teszi nélkülözhetetlenné. A látható szavak, jelek és betűk szövedéke, a jeltesti képződmények – anagrammák, palindromák, etimonok, paralelizmusok, inverziók,

alakzatok stb. – világlása a papíron arra szólít fel, hogy a divinatív befogadást követően elvégezzük az értelmező elsajátítást is. A feladat az, hogy a narratív képződmények után a diszkurzív képződmények „olvasatát” is létrehozzuk. Schliermacher ezt a második elsajátítást a jelek és az egyéni jelhasználat interpretációjával azonosította. A jeleket *értelmezzük*, hogy az elbeszélte történetet – s ezen keresztül önmagunkat – másodszer elsajátítva jobban *megértjük*. De immár nem magára zárt szerkezeti egységei – szüzséje, szereplői, tárgyai és narratívája – alapján, hanem a szemantikai újításokért felelős prózamű utalásirányait vizsgálva, azaz nem szöveggként, hanem műalkotásként felfogott léte alapján, amely az intellektust nagyobb nyelvi – nem logocentrikus – kreativitásra készíti. Erre válaszképpen, az olvasás terét elhagyva, áttérünk a belső beszéd, a megértés szövegének megalkotására, ahol – az applikáció kívánalmának eleget téve – az elbeszélte történet képződményeit saját egyszeri tapasztalatunkra vonatkoztatjuk.

Azt is mondhatnám: a dajka történetét olvasva s a prózanyelvet értelmezve a történet relevanciáját igyekszünk felkutatni, azt a *problémát* megfogalmazni, amely a szerző, a szereplő és az olvasó – azaz minden létező – közös gondja lehet. Nevezetesen: mit jelent a szolgálat az élet bármely helyzetében? Miféle viszonyt a dolgokhoz, az emberekhez és saját magunkhoz? A műalkotás működésének affektusa abban áll, hogy – mint Bahtyin állítja – *válaszra vár*. Amiben megfogalmazódik az arisztotelészi katarzisz elve is: a megtisztulás. Ekkor nem elég a történetet olvasni az elbeszélő kijelentések szintjén: interpretálni azért is kell a jeleket, hogy a részekről az egészig és – rekurzív olvasással – az egésztől a részekig haladva teljessé tegyük a hermeneutikai kört.

#### *A komparatív olvasás képződményei*

Egy pillantást vetnünk kell Kosztolányi poétikájának koherenciájára, hiszen a szövegek *összevető olvasása* olyan képződményeket tud létrehozni, amelyek az értelmezés újabb lehetőségeinek nyitnak teret. Az az elv, hogy a szótörténés egyszeri eseményként tárul fel a költői szövegben, a nagyepikai formában, így a regényben is érvényesül.

Különösen tanulságos az *Édes Annával* kínálgató összevetés, ahol a megértésre váró probléma ugyanaz, de mivel regényben köszön vissza, párhuzamos történetekben ölt formát. Vizy a hivatali szolgálat végzését, Angéla a privátélet vezetését ritualizálja és abszolutizálja, illetve ezek megvalósítóit – a tökéletes állami és a tökéletes háziszolgát (az „aranykezű cselédet”). A minisztériumban a teljes karrier érdekében az intézmény kiszolgálása zajlik, ezért lesz Vizy saját eszméjének, „becsvágyának” rabja – a miniszter, azaz a *szolga szolgája* (*minister* 'szolga'). Vizyné meg a maga „rögeszméjének” foglya,<sup>46</sup> amit a tökéletes cseléd alakja reprezentál, „aki szilárd anyaga lett képzelődésének”. Mindkét életvezetés irreleváns, aminek áldozatává válnak mindketten: Édes Anna a valós szolgálatot képviseli, mert a feltétlen odaadás jegyében véget vet a szolgaságnak, tétlenül kiszabadítja őket a maguk által teremtett képzet – mondhatnók, az eszelős ész – fogságából. Anna azt a helyzetet nem bírja elviselni – s ezért fölszámolja, vállalva a bűnt is –, amelyben Vizyék az idealizáció alapján nemcsak saját rögeszméjüknek, de immár

neki magának is, rabjává váltak a mindennapokban – vazallusom vazallusává. Im-már nem a csodás álmok, hanem a gyakorlati élet világában. De az álmok itt nem a csodák világába tartoznak. Ugyanis Vízék nemcsak törekvéseik megvalósítása során, a valóságban, de még álmukban is eszméiktől irányítva „taktikáznak”. Ek-képpen vágyaik szimbolikus reprezentációja valósul meg: „Majd különös fény gyulladt csukott szemhéjuk mögött [...] A mindennapi csoda történt meg: álmod-tak.” (202.) Az ideális köznapivá tétele révén nem más esik meg az álomban, mint a vazallus létviszony kényszeres kompenzálása.

A csodának ily módon két – ellentétes – változata kerül bemutatásra: 1.) az irracionálisra való mindennapi törekvésként és 2.) a mindennapokban megtör-tendő csodaként. Anna, „a láthatatlan jó szellem”, akárcsak az „angyallá” minősülő Vera, a mindennapi cselekvésen alapuló életet avatja csodává a ráirányuló odaa-dásával; Vízék – ellenkezőleg – a rendkívülit, az irreálisat akarják mindennapivá tenni, amikor nem egymást és a világot, hanem a szolgálat kiesztelt eszméjét szol-gálgják. S ez óhatatlanul létfeladásra vezet. Kosztolányi jelzi, hogy egy uralkodóvá vált téveszme – az államtitkár álma – valósult meg ebben a minisztériumot miszté-riummal transzformáló törekvésben.<sup>47</sup> Sőt, annak egészen abszurd változata – az egész életet fölemészítő sors formájában. Az estélyen a minisztériumi vendégek fogadásának helyszínét Kosztolányi a lépcsőzettel reprezentálja, melynek tetején Vízé áll, aki karrierje csúcspontját ünnepeelve a privát élet helyszínét, az egész házat az intézmény – hol a cukrászda, hol a vendéglő, hol a főhivatal – mintájára alakíttatja át.

Regényében a *csoda mindennapiságának* abszurdjával Kosztolányi szembeál-lítja a *mindennapok csodájának* lehetőségét, melynek mintáját először a *Pesztra* című novellában alkotta meg.

#### *Az írás grafopoétikai megközelítésben*

Midőn Kosztolányi a novellát „a hétköznapi költeménye”<sup>48</sup> megnevezéssel illeti, jel-zi a versköltészettel való érintkezés fontosságát. Vegyük szemügyre ezt a lehetősé-get is a redukció eseménye felől.

Az elbeszélés redukciója – mint már utaltam rá – alapulhat a rövidprózában a rövid verssel való kölcsönhatásán, ami a *grafopoétika* tárgyát képezi, ha ezt a köl-csönhatást az írásaktus vetületében, az önkonstitúció felől, azaz működő műként közelítjük meg. Igen tanulságos a *Költő* című vers, amelynek tárgya maga az önjá-ró költészet, pontosabban a költészet inspirációjaként értendő írásesemény. Ebben a szövegben az írás metaforája a kardiogram, azaz a hangzó ritmus optikai rajzát rögzítő grafikai mintázat.

A kardiogram mint az írásképf metaforája az írás alanyát a hiperérzékeny kardi-ográffal állítja párhuzamba, olyan képességet tulajdonítva neki, melynek megfele-lően az az élő testben keletkező hangot – a tónust, ütemet és ritmust – írásjelekkel képes, már-már a csodával határos módon, visszaadni. S egyúttal a legszemélye-sebb magánéleti eseményt társas koegzisztenciává avatni:

*Légy is mellettem örökre, te csodák csodája,  
aki azt műveled, hogy az életem  
másoké és másoknak élete az enyém  
és kézzől-kézre forog a titkos ajándék,  
örök cserében, az enyém a tiéddel  
s te tarts meg erősen, mindig, eleven lánc.*

A cselekvésben megtestesülő jelenlét intenzitását a hallható szívdobogás jelzi és látható kardiogramja jeleníti meg, melynek görbéje az „élet ütemére” orientáltan tagolja a jelenlét eseményét. Éspedig avégett, „hogy ez ne múljon el, / hanem maradjon meg”. Ily módon tehát a kardiogramhoz közelített íráskép sajátos temporalitást érvényesít, jelesül, az írásaktus időbeliségét (amely a *Pesztrában* a „panoráma” prózanyelvi átkódolásában jut kifejezésre):

*nem úgy, mint a festmény, melyet képíró alkot,  
egymás mellé téve világost, sötétet,  
de úgy, amint van,  
változva csodásan, mozogva az időben,  
s élve egészen.*

Az, ami a térben „egymás mellé téve” jelenik meg, látható különbségeket reprezentálva, az időben egy láthatatlan kontinuitás – „eleven lánc” – alkotó része. Itt működik, a *van* változó – eseményes – realitása, amelyet nem a szemléleti kép vagy festői mása, hanem a nyelv képes elővezetni. Amíg ennek az eseményes aspektusnak a felfedése nem történik meg, asszociációk és reprezentációk áldozata lesz a szubjektum:

*Mily zűrzavaros az élet ilyenkor  
s milyen sötét.  
Láttam feketét, fehéret,  
éreztem keserűt, édeset,  
s nem tudtam menni se jobbra, se balra.*

A versnyelvi ritmus kölcsönhatásba lépteti a látható ellentéteket, az „élet ütemére” hangolt megszólalásba integrálja, amit nem a szóképp, hanem az íráskép tár a szemünk elé. A fekete/fehér, a keserű/édes, a jobb/bal ellentéte viszonylagos, az állandó változóból, az élettörténet „eleven láncából” kiragadott dolog reprezentációinak a sémája. A beszélő ezt egyértelműen bevallja, s az oppozíciók világát nem kategoriális rendként, hanem az életem uralkodó „zűrzavarként”, „sötétségként” értelmezi, ami a helyes cselekvés akadály. Az író ezeket az élet időbeli kontinuumában helyezi el, ahogyan *lenni* van, „változva csodásan, mozogva az időben”. Az életidő egyszeri tapasztalatát – azt, hogy „senki más nem érzi azt, mit én érzek” – az írás ragadja meg, melynek mintája a kardiogram, az újlenyomathoz hasonló unikális grafikai rajzolata a szubjektumnak: „Hallgatom a szívem. / Próbáltam lejegyezni minden kardiogramot.” Ez a lenyomat, az egyedüli példány mintázata a pa-

píron, azt manifesztálja, ami az élet és halál *között esik meg*, a jelenlétet mint részesülő eseményt. A kardiogramhoz hasonlított írásmintázat biztosítja, hogy a múlt, de el nem múlt – a szívveréssel egyidejű – idő megtestesüljön a cselekvésben. S a hallgatás ezúton eseménnyé váljon, létrejőjön a hallgatás diszkurzusa, a vers. Ebben az értelemben a hallgatás belső beszédprogramnak tekinthető. A lejegyzés azonban már programma – nem más, mint a testi hang által inspirált, elővételezett jelkezdemény, amely a hallható dobogás üteme, ritmusa, tónusa révén a hangképző szerveket működésre készíti, s végső soron a hangot a szó indexjelévé – itt éppen a keletkező jelentő grafikai jegyévé – alakítja át olvasható létmódjában, az írásműben. A papíron megjelenítve „minden rimből jelkép, minden ütemből jel lesz”.<sup>49</sup> Persze a költői megnyilatkozásban, a szóba és szóláncba integrálva, – azaz diszkurzív rendet alkotva – a jel jele, a jelkép jelképe.

A maradandó időnek, mely a kezdet és a vég határain túl is kontinuumot alkot, a nyelv nagy ideje felel meg, amelyben az írásmű eleven láncot képez az olvasók között. A szó, ha elhangzik, választ támaszt a jelenidőben; a leírt szó megtestesíti az időt, azaz minden időben újra feltámasztja ezt az igényt:

*Most ezt valloam 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.*

Az írás példává minősíti át az elhangzott szót, az egyszerűt. Nem általánossá, hanem az egyszerű külön egyszerű párjává – a példában az egy része is, de ugyanakkor analogonja is a másik különálló egynek és az egésznek. Ezért a költői szöveg valóban tekinthető a nyelv látható működésének, de nem avégett, hogy ünnepelje magát vagy élvezhetővé tegye a jelölők játékát. Kosztolányi, aki nem vádolható optimizmussal, erről így vélekedik: „azt műveled, hogy az életem másoké és másoknak élete az enyém” legyen. Az erős, „eleven lánc” több gondolati rendszerben is a létezők teremtődésének hierarchikus rendjét és szilárd egységét jelképezi.<sup>50</sup>

Szép illusztrációja ennek, ahogy a láncot a Szellem és a Test példázatos viszonyára alkalmazza Oscar Wilde *Humanited* című költeményének fordításában. Itt példázatos eseményként a szembeállított két fél „páros akarással egyszerre lendülne”. A költői nyelv tárja fel, „mire való ama lánc, az okság, mely minden elevent külön egybekapcsol”. A szellem és a test, az érzékek és az ész itt lélektársak a költői analógia mintájára: mindkettőben ugyanaz az eleven akarás működik, az egyszerű akarata – *lenni*: lenni külön-külön példányból a „páros akarás” példájává. Ugyanúgy, ahogy a *Halotti beszédben* olvasható:

*Okuljatok mindannyian e példán.  
Ilyen az ember. Egyedüli példány.*

*Édes barátaim, olyan ez éppen,  
mint az az ember ottan a mesében.  
Az élet egyszer csak őrája gondolt,  
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”,  
majd rázubant a mázsás, szörnyű mennybolt,  
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”  
Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,  
mint önmagának dermedt-néma szobra.  
Nem kelti föl se könny, se szó, se egyszer.  
Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer.*

Nem az a versnyelvi állítás iránya, hogy „volt” valaki, aztán meg „nem volt”, hiszen a múlt idejű grammatikai forma azt sugallja, hogy ennek a predikációnak nincs relevanciája a cselekvő jelenlét tekintetében. A versnyelvi kijelentés, mely az előbit fölülírja: az „egyszer”, mely a különálló egy jelenlétének kizárólagos szingularitását hangsúlyozza. Tárgya tehát nem az emberi élet múlandósága, mint a forrászöveg rituális éneke esetében, hanem a – megtörténéésének egyszeri cselekedetekben megvalósuló egysége, a részt vállaló, interperszonális – jelenlét példázata.

## JEGYZETEK

1. S. Sierotwieński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 1966. 170.
2. F. Deloffre: *La nouvelle*. In *Littérature et genre littéraires*. Paris, 1978. 77.
3. М. Н. Эпштейн: *Новелла*. In *Литературный энциклопедический словарь*. Москва, 1990. 248.
4. Вольф Шмид: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Санкт-Петербург, 1994.
5. Igor Szmironov: *A rövidség értelme*. In *A regény és a trópusok*. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium. Szerk. Kovács Árpád. Bp., Argumentum [Diszkurzívák 7.] 2007. 417–425.
6. М. Л. Гаспаров: *Колумбого яйцо и строение новеллы*. In *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Ред. Юрий Лотман и др. Тарту, 1973. 130–132.
7. A. A. Hansen-Löve: *Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung*. In *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. Hrsg von Rainer Grübel. Amsterdam, 1984. 20–22.
8. Borisz Eichenbaum: *Hogyan készült Gogol Köpönyege*. In uő. *Az irodalmi elemzés*. Ford. Gellért György. Bp., Gondolat, 1974. 58–78.
9. A műfaj kivételesen igényes narratológiai modelljét dolgozta ki egy magyar elméletíró, aki szerkezeti megközelítéssel különbséget tesz novella és rövidtörténet között, s külön fejezetet szentel Kosztolányi elbeszélő művészetének. Vö. Thomka Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Újvidék, Forum, 1986.
10. Kosztolányi Dezső: *Írók, festők, tudósok I–II*. 1958. II., 314.
11. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Európa, Bp., 1988. 78.
12. Már Arisztotelész megállapította: „[...] a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga”. Vö. Arisztotelész: *Metafizika*. Ford. Halasy-Nagy József, Lectum, Szeged, 2002. 38.
13. Vö. Martin Heidegger gondolatmenetével: *Mit jelent gondolkodni?* Ford. Pongrácz Tibor. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp., 7–16.
14. Erről vallanak mértékadó kommentátorai. Vö. O. Pöggeller: *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen, Neske, 1963; Paul Ricœur: *Metafora és filozófia-diskurzus*. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp., 96–65.



15. Erre már Barta János felfigyelt: „[...] az ő világának egyetlen síkja ugyanígy van fölépítve emberi-vitális affektivitásból, az élet elemi élményeiből és elemi környezetéből”. Vö. Barta János: *Vázlat Kosztolányi arcképéhez*. In uő. *Klasszikusok nyomában*. Akadémiai, Bp., 1976. 446.

16. Ezt az eseményt nevezi meg a *fronészis* fogalmával Platón: „maga az eszmélet is nem más, mint bizonyos megtisztulás”. Vö. *Phaidon*, 1041. Az öneszmélés diszkurzusrendjeiről és műfajáról lásd: Kovács Árpád: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. [A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij]*. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994. 231. Uő. *Próza mű és elbeszélés. Regénypoétikai írások*. Argumentum [Diszkurzívák 12.], Bp., 2010. 61–178

17. Kosztolányi művészetében az üveg a tisztánlátó szem figurális megfelelője, amely – mint a lézersugár esetében – áthatóvá teszi a materiális közeget, bele-, át- és mögé lát. Mivel a fényt áteresztí „más világokat” jelenít meg, mint az érzékszerv, s ily módon a nap horizontjával rokonítja a meglátó szem által befogott világot. A metafora ősi, mitikus forrása közismert. De gondolhatunk a *Hajnali részegség* ablakából befogott Mindenség látványára, ahol, miként a novellában is, megjelenik a csoda és szemlélete, a bámulat: „bámultam az égbolt gazdag csodáit”. A hajnal a felkelő nap „nagyszerű pillanata”, akárcsak József Attila *Eszméletében*. S ott is az öneszmélés nyelvi képződménye.

18. Sokat elárul Kosztolányi nyelvi tudatosságáról az, hogy felismeri és kreatív módon működteti prózájában az etimon ambivalens szemantikáját a *bámulat* és a *bambaság* kétféle jelentésiránya kapcsán.

19. Ha azt olyan habitussal végzik, mint amilyet egy másik költő, József Attila említ, amikor az át-fogó belátással és a széppel rokonítja a dologgal való foglalkozást: „ahogy a csillag megy az égen”.

20. Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő*. Osiris, Bp., 2006. 337.

21. Kosztolányi Dezső: i. m. 338.

22. C. S. Peirce: *A jelek felosztása*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In *A jel tudománya*. Bp., Gondolat, 1975. 29.

23. Az eufóriás létvágy, a dogmátlan hit, a „poétai istenfogalom” vagy „istenszerelem” jegyében beszél Assisi Szent Ferenc életöröméről a teremtő teremtménye kapcsán, valamint beszél „hódolatszükségéről”, „aki testvérenek nevezte a madarakat, miért ők is – hálából – testvérül köszöntik az embert”; ugyanis, „a hajnali madarak [...] imájukban istent dicsérve az emberről dalolnak”. Vö. Kosztolányi Dezső: i. m., 281., 323.

24. Ezért van zöldre festve az *Édes Annában* az író házának kerítése; ez választja el az utcától, amely a várba, a politikai beszédek helyszínére vezet. De még az utca nevét viselő fehér kuvaszt is zöldre festik – a költői szó védelmében fellépő Hattyút.

25. Northrop Frye: *Azonosság és metafora*. In uő. *Az Ige hatalma*. Európa, Bp., 95–133.

26. Kosztolányi Dezső: i. m. 333.

27. Akiket „a költészet pozitivistái” címkével tisztelt meg Kosztolányi. Uo., 335.

28. Vö. „Agyunk az egyik dolgot csak a másik által érti meg, úgy hatolhat a tárgy mélyébe, ha összeveti egy másikkal, és a különbség által megérti a hasonlított tárgy igazi mivoltát is.” (Vö. Kosztolányi Dezső: *Írók, festők, tudósok I-II*. 1958. 208–209.). Ez az analógia – ha váratlan (pl. „gyáskoszorú” // „varjak”) – szólásra inspirál: meg szeretnénk nevezni, de nincs rá szavunk. Ekkor fordulunk a metaforikus kifejezéshez, amely, ha nem triviális, egy elbeszélés kiindulópontja lehet.

29. Kosztolányi Dezső: i. m. 335.

30. Kosztolányi Dezső: i. m. 322.

31. Kosztolányi Dezső: i. m. 323.

32. A vér, azaz az akarás szava, a felismerés, a csoda és a szem kimerevítése zárja a *Caligula* című novellát is. Ott ennek a halál pillanata felel meg, amikor az álarc és az arc különválása nyomán a „véres költő” úgymond kifehéredik, hogy ezzel egy időben megszülethessen e „csodásan” elsápadó szereplő szava: „Élek”. És a szöveg utolsó kijelentéseként, dialogikus válaszként erre az új önreprezentációra: „Ember”. Szomatikus alakja itt is az akarás szubjektumát, a kitarulkozás és az öröm alanyát állítja elénk: „Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit”. Azt, ami a császárnál, Jupiternél és Fortunánál is „ősebb”, azaz túl van a kezdet és a vég közé zárt voltukon. A semmi „megpillantása” a látás látomásainak, az álomalakoknak a felismerését jelenti, s az optikai reprezentációkkal járó érzécsalódás lelepleződését. Feltárul az alköltői *látás vaksága*, azaz a képzetet műveként azonosított optikai képződmény aktora. Az önszemlélet lelepleződése a semmit jelenléthiányként és a jelenlét nyelvének – tehát a valódi költői szó – hiányaként definiálja. Ennek fel-

függeszthetetlen akarása – „amit mindig akart” – képezi az új nyelvi magatartásra utaló megszólalás motívumát, mely a látás és az álomlás alakjai helyett az életvalóság és alanyiség összefüggésére orientálódik az „Ember” a nyelvbe való beíródás pillanatában. Ezen a ponton zárul le a történelmi személy átalakulása szöveghőssé, eseményé avatva az empirikus és dokumentált előtörténetből az irodalmi létmódba való transzgressziót.

33. A „logosz mámorát”, „angelia-révvületet” ér tetten az extatikus pozíció „örömeiben” Eisemann György. Kosztolányi lírájáról írott szép esszéjének külön érdeme, hogy a „liturgikus műzsa” és a „karneváli forma” szimbiózisában látja e költészet egyik legsajátosabb ismervét. Vö. Eisemann György: *Poesis perennis (Vázlat Kosztolányi lírájáról)*. In *Végidő és katarzis*. Orpheus, Bp., 157–170.

34. Northrop Frye: *Az Ige hatalma*. Ford. Pásztor Péter. Európa, Bp., 1997. 124. A „látomás” a metaforikus attrakció műve, s a „fiktív világban” realizálódik. Azt kell hozzátennünk, „következetes és fegyelmezett” attól lesz, hogy a prózanyelvi vagy a versnyelvi ritmus újratagolja a metaforánál kisebb és a metaforikus megnyilatkozásnál nagyobb szövegegységeket.

35. Uo., 122.

36. Nem érdektelen érv, hogy a dalnok neveiben a csoda legősibb alapformája, a hindu *kavis* köszön vissza – a jós, a költő, a bölcs nevében, s éppen a tisztán- és mindenlátás alapján; a jelent, a múltat és a jövőt együttlátó képesség jelentésével.

37. Platón: *Parmenidész*. 156, d., e.

38. Kosztolányi Dezső: *Levél a könyvről*. In uő. *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi, Bp., 1971. 379.

39. Ezt a megközelítést vallja Kosztolányi prózája kapcsán Szegedy-Maszák Mihály: „[...] novelláiban a nyelvet a rövid versekre jellemző tömörség jellemzi [...] olykor egy-egy szó vetíti előre a történet fordulát.” Vö. Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 358.

40. A szó eredetének többféle etimológiai rekonstrukciója létezik. Mi a szláv átvétel okán ennek a filológiának az eredményeire támaszkodunk. Vö. *Макс Фасмер: Этимологический словарь русского языка, I. Прогресс, Москва, 1986. 292–293.*

41. Kosztolányinál többször jelenik meg a nyelv őreként a pásztorkutya, a kuvasz alakja, aki szemantikai értelemben védi a költői nyelvet, az ideológiák retorikájától: „szavuk egészen elveszett a kutyaugatásba” (*Édes Anna*); itt Kosztolányi palindromát alkalmaz: *kuvasz* a *szavuk* elnyelője. Az a Hattyú kutya, aki egy másik műben is a magyar nyelv „házának” őrzője s „régii jelkép”: „Őrizd a csöndet mindenekefelett / [...] fajtám őrzője, bölcs, magyar kuvasz. / [...] Inkább figyelj az irodalmat / s ha erre jár néhány sunyi utas / és meghallod, hogy engem ugatnak, / légy szíves és rájuk te ugass.” (*Hattyú kutyám*). A palindrom képződmény magában rejti a ’magyar szó’ jelentést. Innen a kuvasz számára váratlan megnevezés: Hattyú. Ennek a költészet, a tisztaság és a szépség jelképeként közismert alaknak a neve megkettőzi a jelentést, amit így értelmezhetünk: a házörző a vers témájaként a nyelv őrzőjévé lényegül át, paradox szemantikája alapján viszont a szép és igaz beszéd, a költői nyelv szubjektumával azonos.

42. Vö. „A könyv, a szellemi manna [...] az égi táplálék, mely minél inkább fogyasztják, annál több lesz belőle [...] tékozlóan odaadja magát [...]”. Kosztolányi Dezső: *Levél a könyvről*. 378–379.

43. Lucretius tankölteményében (*De rerum natura*) a létatom jelképes megnevezése.

44. A „*nyelvi tapasztalat*” jelentőségét hangsúlyozza az írásmű kapcsán Szitár Katalin, aki elsősorban a név, a hang és a szöveg között létesülő képződményeket elemzi, ami számos eredeti újraértelmezést eredményezett. Vö. Szitár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Asteriskos, Bp., 2000. 121–123.

45. Kosztolányi Dezső: *Ige*. In uő. *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi, Bp., 1971. 238.

46. Vö. „Tagadhatatlan, hogy most inkább rab volt, mint bármely más cselédje mellett.” Vö. Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. In uő. *Pacsirta. Édes Anna*. Európa, Bp., 1995. 248.

47. „Vizy legnagyobb álma beteljesedett: államtitkár lett” (i. m., 353.). Jancsi a bankot avatja tempommá az önnön rabságát reprezentáló történetben.

48. Kosztolányi Dezső: *Írók, festők, tudósok I–II*. 1958. II., 314.

49. Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről*. In uő. *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi, Bp., 1971. 411.

50. Homérosznál az „aranylánc” az égből kiinduló és a földig gyűrűző lánc az egymásból következő teremtésaktusok főnről sorjázó, szellemi indíttatású egymásba kapcsolódásának jelképe. Az *eleven* jelző a „testvérlánca”, a szabadkőművesek szövetségének szimbólumára vonatkozik, amely körbefogja a földet. A motívum Kosztolányinál azzal a sajátos jelentésakcentussal bővül, amely abból fakad, hogy a szóra és a nyelvre alkalmazza a végtelenített kommunikáció, az „örök csere” és az interperszonális vonatkozás hangsúlyozása mellett. Az „emberszóval”, „talpig aranyban” utalhat a homéroszi hatásra.