

tanulmány

LAPIS JÓZSEF

Hangok és szavak tánca

A GYEREKLÍRA ÉRZÉKI TERMÉSZETÉRŐL

Grace E. Storm chicagói kutató múlt század közepi tanulmányában ír arról, hogy a gyermekek nagyobb valószínűséggel *élvezik* a költészetet, mint a felnőttek, ugyanis „a költészet élvezete nem az intellektuális képességek függvénye”, hanem sokkal inkább az imaginációval és az érzékek működésével van összefüggésben; a költészet nyelvi világa elkülönül a mindennapi élet konvencionálisától, s így a prózánál alkalmasabb arra, hogy megérintse a kisgyermeki természetet. A költészet továbbá új kifejezésformát kínál a gyermekek számára, olyat, amely mind a dallam és a ritmikusság, mind pedig az izgató szóképek miatt magával ragadó.¹ A szavak által létrehozott képek arra ösztönzik a gyermeket, hogy más, meghittebb oldalról közelítsen a természet és az emberek dolgaihoz, de alapvetően a tiszta élvezet övezi egy-egy vers ismételt meghallgatását és gyakori elmormolását. Érdeemesnek tűnik részletesebben is szót ejteni tehát a (gyerek)líra érzéki dimenziójáról.

Az újabb kognitív nyelvészeti kutatások azt a vélekedést erősítik meg (és támasztják alá kísérletekkel), hogy a nyelv elsajátítása már a magzatkorban, az anyaméhben elkezdődik. Ennek köszönhető az a helyzet is, mely szerint a babák születésük után anyanyelvüket részesítik előnyben, „legalábbis a ritmikailag-dallamukban különböző nyelvekhez képest” – írja Fehér Krisztina a doktori értekezésén alapuló összefoglaló cikkében. A babák sírását elemezve pedig az derült ki, hogy „kezdetből fogva anyanyelvük hangsúly- és dallammintáinak megfelelően sírnak”. A ritmikai, hangsúly- és dallamjegyek kitüntettségének az a valószínűsíthető oka, hogy egy speciális szűrőn át, „az anya testi szöveteinek rezgésbe hozásával a magzatvízen keresztül még a kívülről származó hangok is elérik a hallószerveket, amik a fogamzás utáni 20. hét tájékán válnak működőképessé”. Az újszülöttek kimutathatóan előnyben részesítik azokat a rigmusokat, gyerekverseket, amelyeket a terhesség utolsó heteiben gyakran hallottak – ezeket természetesen még másképpen „memorizálják”, mint a későbbiekben: „a vers ritmusát, a hangsúlyviszonyait és a dallamíveket ismerik fel”.² A magzatok tehát leginkább a ritmikai, majd a csecsemők a ritmikai és ezzel korrelációban a hangzóssági dimenziók iránt lesznek fogékonyak, s ezek a preferenciák még sokáig elkísérik a gyermekek versbefogadását. Dobszay Ambrus,³ illetve Bódis Zoltán szerint is meghatározó az „anyaméhben belüli hangzó tér élménye”, s az e térben jelenlévő „ritmikai rendszerek” (szívdobogás, légzésütem) hatása, ami a születés után továbbra is érvényben marad.⁴ Morag Styles, a Cambridge-i Egyetem gyerekköltészetre specializálódott

egykori professzora is hangsúlyozza azt az egyre inkább alapvető fontosságúnak tartott tényezőt, hogy a gyermekek érzékenysége a költészet iránt velükszületett, természetes és ösztönös (véltetően már a magzatkorral kezdődően), a zenei nyelv szinte „beléjük van huzalozva”, s a nyelv ritmikai, rímes, repetitív mintázatainak megtapasztalásában lelt öröm a gyermekkor markáns jellemzője. Fontos, hogy, különösen a korai időszakban, a zenei nyelvhasználat a fizikalitás terepe is: a kisgyermekkel történő együttmozgás, rugóztatás, tapsolás, puszilás az ütemes rigmusok szerves elemei. A gyermekek még sok-sok évig sokkal inkább eleven és aktív résztvevői és alakítói, semmint passzív fogyasztói a költészetnek, s nem szűnik meg az érdeklődés a dalok, rigmusok, játékos paródiaszövegek iránt – amelyek célpontja lehet egy focicsapat vagy akár valamilyen mesehős is, olyan, amely és aki iránti érdeklődésben a közösség osztozik.⁵ Styles elismeri, hogy ez a vonzalom és érdeklődés jelentősen kopik az évek során, s a honi dilemmákhoz hasonlóan angol nyelvterületen is vita folyik arról, hogy mi történik mindezzel összefüggésben középiskola elején, min volna érdemes változtatni, s a(z) újra népszerű performatív költészeti formák milyen lehetőségeket rejtenek magukban.

Balázs Béla 1917-ben arról beszélt egy „szabad iskolai” előadásában, hogy a vers hatása jórészt annak egységes hangformáján, hangtestén múlik, ám az adott vers „individuális” hangteste messze túlmutat a ritmikai képletek tárházán: „a hangtest nemcsak a szótagok hosszúságán és rövidségén vagy hangsúlybeosztásán múlik, hanem múlik a szótagok hangszínén is, *sőt múlik a szavak értelmén is*. Mert valamely szótagcsoport akusztikai hatását a jelentése is befolyásolja (éppen úgy, mint jelentését az akusztikai hatása).⁶ Értelmi és érzéki hatáseffektusok szoros összefüggéséről, kölcsönviszonyáról van tehát szó, s ebben az interakcióban mutatkozik meg tulajdonképpen a verstörténés. Balázs Béla olyannyira fontosnak tartja az értelmi összetevőt, hogy szerinte „gyerekes és dilettáns játék értelmetlen szótagcsoportokból pusztán akusztikai hatásra alapított verseket csinálni”.⁷ Arról a verstípusról ír itt némileg elmarasztalóan, melyet később Weöres Sándor emel majd minden kétséget kizáróan magas művészi színvonalúra, s amely az ő közvetítésével meghatározza a magyar gyereklíra Szilágyi Domokostól Kányádi Sándoron át Kovács András Ferencig (s tovább) húzódó vonulatát.⁸ Lovász Andrea gyerekirodalom-kritikai kötetének egyik gondolatmenetében mintha a Balázs Béla-i intelem visszhangozna annak kiemelésekor, hogy „a gyermekversek esetében a legnehezebb kikerülni a formában való felhőtlen és felelőtlen tobzódás csapdáját [...]. Mondván, elég, ha jól szól, merthogy a gyerekkori mondókák, dajkarímek, önmagukban csak és kizárólag a rigmusról szólnak, az, amit elmondanak, akár szürrealista, badar, vagy égbekiáltó »maraság« is lehet. Bevett gyakorlat a jelenkori kötött formájú gyerekverseknél a költői értelemben vett halandzsázás, ahol a rím, ritmus prioritása észrevehető, ez pedig esetenként a mű egészét tekintve sutaságot, hiányérzetet eredményezhet.”⁹ A kritikus a „maraságok” említésével a *Friss tinta!*¹⁰ című kortárs gyerekvers-antológia egyik, a címet egy Tóth Krisztina-versből (*Nagy mara*) kölcsönző, „nagyon komolytalannak” bélyegzett ciklusára utal, s nem nehéz benne észrevenni a kételyeket a kortárs „szócsinálmányok” tendenciája, a „nyelvvel való játék végtelen variációs lehetőségeit” önfeledten kiaknázó versek iránt.

A gyerekirodalmi szövegek érzéki potenciáljának kitüntetettsége – Hans Ulrich Gumbrecht terminológiájával élve – a költészet jelenlét-effektusainak erőteljes használatba vételét is jelenti egyszersmind: a gyereklíra említett (a magyar irodalmi hagyományban egészen a legutóbbi időkig mindenképpen vezető, Weöres költészete által prototipizálható) irányvonala a jelenlét dimenzióját részesíti előnyben a jelentéstermeléssel szemben, illetőleg olyan arányban számol vele, mint a nyelv-művészet formációinak viszonylag kevés darabja – a líra műnemén belül is. A *jelenlét* az a viszonyulás, amelyben valamely dolog közvetlen, fizikai hatással van az emberi testre, s az „érzékeken keresztül megvalósuló hozzáférhetőség” a jelentéssel, az értelmező viszonyulással áll szemben.¹¹ A jelenlét fogalma nem az időbeliség, hanem a térbeliség dimenziójához kapcsolódik, és alapvetően a testi-materiális ittlétben, a világ dolgaival való szinkrón kapcsolatban keletkezik, a lényeges az is, hogy nem megszüntetni vagy ignorálni szándékszik a jelentés dimenzióját. A két hatás közti ingázás, át- meg áthelyeződés során keletkező feszültség a meghatározó.¹² Gumbrecht úgy fogalmaz, hogy a „költészet talán a legerősebb példája a jelenléthatások és a jelentéshatások egyidejűségének”, többek között „a ritmus és az alliteráció, a versszak és a verssor jelenléthatásának” köszönhetően.¹³ Eme effektusok az értelmezés időbeli műveletére is ráhelyeződnek, s bár befolyással bírnak a jelentésáramlásra, a közvetlenül szenzuális, izgató hatásuk legalább annyira lényeges, a szövegelemlekezet szempontjából pedig elsődleges.

Belátható, hogy a jelenléthatások dominanciája a gyereklírára, illetőleg a költészet (kis)gyermeki befogadására hatványozottan jellemző. *Ritmus és értelem* című tanulmányában a stanfordi professzor abból indul ki, hogy az „irodalom” esetében a „ritmus” hagyományosan a „szöveg” és a „test” közötti különleges közelség bizonyítékaként szolgál, s hogy „a »ritmus« jelenségei és az »értelem« dimenziója között konstitutív feszültség van” (s törekszik arra, hogy a tudományos leíró diskurzus repertoárját akként bővítse, hogy az ne maradjon a szemantika és a reprezentáció dimenziójának körében).¹⁴ Szerkezeti szempontból e differencia hasonlatos ahhoz, ahogyan Tinjanov beszélt a „ritmusra összpontosító”, illetve „a szintaxison alapuló, a mondatok jelentésére orientált olvasásmód” kettősségéről, a verset – Horváth Kornélia interpretációjában – „különböző faktorok harcaként” értelmezve.¹⁵ A szöveginterpretáció gyakorlatában a ritmustényezőket hagyományosan elsősorban a szemantikai aspektusokkal történő viszonyrendben vették tekintetbe, s vagy az imitatív funkcióját hangsúlyozták (azaz a ritmus hogyan korrelál vagy épp kerül látványosan szembe a költemény tartalmi, tematikus elemeivel, az ezekből képzett hangulatisággal), vagy arra figyelmeztet, hogy „a ritmusnak az adott, konkrét versszövegre vonatkoztatható értelmezését azok a szöveghelyek teszik lehetővé, ahol a ritmus önnön kontinuitását megszakítva eltér az addig követett szisztematikussá válnak kvázi-szabályos mértéktől”.¹⁶ A(z) elsősorban a mértékes ritmus „eltéréseit azon szóformá(k)ra vonatkoztatva tudjuk interpretálni, amelye(ke)t a ritmikai elhajlás a szöveg folytonosságából *kiemel*, [...] *jellé* alakítja, s ezáltal belépteti a szöveg – potenciálisan új jelentéseket felszabadító – figurációs mechanizmusába”.¹⁷ Horváth rámutat arra is, hogy Jurij Lotman a skandálás jelenségében „a gyermeki deklamációval mutatott rokonsága okán a nyelvre való elemi ráhagyatkozás és odahallgatás antropológiai gesztusát látja meg”, s arra a belátásra jut, „hogy a vers-

ritmus a versszöveg befogadásában is mint a versszöveg konstitutív tényezője mutatkozik meg” (még a néma olvasás esetében is).¹⁸ A gyermeki skandálás jellemzően a vers nem-értelmi tagolásán alapul, hiszen ilyenkor a ritmustényezők, az ütemezés által szegmentálódik a szöveg, természetesen annak szintaktikai, s ennek folyományaként szemantikai összetevőire is hatást gyakorolva (ennek legismertebb példája Weöres Sándor versének gyermekek általi, skandálást követő interpretációja: „Szárnyati Géza-malacra”, „törpe királyfi a lánya” alakokban értelmezve át az írott változatot).

Gumbrecht a nyelvi ritmus három funkcióját különbözteti meg: az emlékezősegítő, tulajdonképpen mnemotechnikai funkciót, az affektív, érzelemkeltő (a közvetlen testi tapasztaláshoz legközelebb álló) funkciót, illetve a koordináló, mozgás-összehangoló funkciót.¹⁹ Ezen funkciók mindegyikének kiemelt jelentősége van a (kis)gyermeki típusú versbefogadás szempontjából: a szabályosan repetitív szekvenciák könnyen megtapadnak, s hogy elsődlegesen ezek maradnak meg rendként az időben, jelzi az is, hogy az akár halandzsának tűnő szavakkal, akár véletlenszerű hangokkal, hangsorokkal történő feltöltése lesz mindig a változókonnyabb, efemer rétege a szövegek újramondásának, emlékezetből történő megszólaltatásának. Sok esetben természetesen nem emlékezeti deficit vezet a ritmusok újszerű feltöltéséhez, hiszen a mnemotechnikai funkció nagyon is hatékonyan képes működni: a játék, kísérletezés, szórakozás öröme az, amely a hangzós „jammelésre” ösztönzi a gyermeket (s általában az embert, bár a szocializációs folyamatban előrehaladva egy-egy vers vagy dal szövegének földidézési nehézsége inkább elhallgatásra, hümmögésre készíti a recitálót, hacsak nem magabiztos rögtönzőről van szó). A koordináló funkció nem kizárólag nagy tömegek esetén hatásos (bár alapvetően a munkadalok, katonanóták, mozgalmi énekek stb. alapfunkciója ez), koragyermekkorai altatókat, rigmusokat, a beszédtanulás korai fázisait idéző „népi gyermekszövegek többségét is mindig valamilyen – a gyermek önálló, vagy a felnőttel együtt végzett – mozgása kíséri”, s a mozgásos feszültség összekapcsolódása a szövegek ritmikus feszültségével végül a katartikushoz hasonló élményhez vezet²⁰ (a katharzisz „affektív-emocionális” aspektusa szerint²¹). Ez a mozgásos feszültségfokozódás és -oldódás figyelhető meg olyan műköltészeti alkotások esetében is, mint Petőfi Sándor *Arany Lacinak* című remek, paradigmaticusnak is nevezhető költeménye vagy Szabó Lőrinc *Esik a hó* című verse, amelyek ritmikája, rímelése, struktúrája, poentúrozása jellegzetesen épít erre a hatásra, a szövegek szemantikai aspektusainak teljes mértékű korrelációjával. E versek mindenféleképpen performatív jellegűek a tekintetben, hogy a közösségi felhangzás során a verstörténés kihát a közegre, a hallgatóságra, annak testére is (amely hatás a szöveg végén kulminálódik, de a Petőfi-mű esetében tulajdonképpen folyamatosan fennállhat).

Friedrich A. Kittler egyik tanulmányának fényében a régiségbeli, nem szerzőelvű olvasás és a kisgyermeki befogadás között izgalmas párhuzamokat tetelezhettünk – Nietzsche megfigyelése nyomán ír arról, hogy a „mai” olvasó átugorja az olvasott szövegek szavait, szótagjait, és rögtön „kitalálja” az értelmüket: „túl járnak a betűk testiségén”.²² Kittler az újkori néma olvasásban, a külsődleges közvetítő eltűnésében látja a változás fő okát,²³ s észrevételünk szerint az emberi olvasás folyamatában is megfigyelhető hasonló mintázat, párhuzamot mutatva a technológiai

eszközök fejlődése következtében fellépő olvasástörténeti változásokkal: eleinte a szülő (vagy a testvér, óvodapedagógus stb.) hangja közvetíti a szövegeket, majd a gyermek olvasása is felhangzik a közvetlenül maga előidézte érzékiségben, hangzóságban, ritmusban – hangtestet öltenek a betűk. A későbbiekben pedig, a néma olvasás előtérbe kerülésével lassan a szem és az értelem egyre nagyobb hatósugarban fogja be az írottakat, a „lassú” szenzuális effektusokat mindinkább kiküszöbölve.

Egyik tanérvzáró beszédében Herder a szövegek értelem nélküli recitálását, a szavak gondolatok nélküli felmondását károsnak, veszélyesnek, továbbá narkotizáló hatásúnak nevezi: „Szavakat gondolatok nélkül megtanulni az emberi lélek számára káros ópium, amely bár elsőre édes álmat, a képek és a szótagok táncát hozza el, amelyek előtt akár egy varázslatos látvány előtt félig ébernek és félig szenderegőnek érzi magát az ember; de mint a testi ópiumnál, az ember hamarosan megérzi ezeknek a szóálmodoknak a gonosz következményeit. Eltompítják a lelket, és kényelmes tétlenségben tartják fogva; ezáltal hozzászoktatják a gondolatok szenderegéséhez, és a lelket végül édes kicsavarodásokhoz szoktatják, amelyek aztán megmutatkoznak az életben és a nyelvben.”²⁴ A képeknek és szótagoknak épp eme örömteli, élvezetet nyújtó, varázslatos tánca figyelhető meg a kisgyermeki versbefogadás esetében, amely sokkal kevésbé az előre gondolkodásban, a célzatos és teleologikus elmemunkában, hanem inkább az önélvező játékban, a pillanatban maradásban és annak fenntartásában, az azt megélő prezenciában érdekelt (az értelemadás mozzanatának természetszerű integrációjával).

Nem véletlen, hogy Kosztolányi Dezső is hasonló módon, a kábítószer-metaphorikát használva ír a költészet érzékiségéről, a rímelésről, ez „ősemberi és kisgyermeki”²⁵ kedvtelésről, ám ellenkező előjellel: a rím „[c]sodálatos bódítószert, melyet a költészet anyaga, a nyelv izzad ki magából. Előbb bénít, aztán izgat. Előbb lekötíti az indulatot, aztán föloldja. Előbb gátol, aztán serkent. Eltereli a figyelmet a lényegtől, hogy végül igazán a lényegre terelje. Érzéki varázslatával álomba bűvöli a hétköznapi értelmet, lecsökkenti a hétköznapi bírálatot, hogy a képzelet szabadon csapongjon. [...] Ez a dermedet – az ésszerűség kikapcsolása – merészséget ad.”²⁶ A ráció kiiktatása a pillanatnyi létezésből, a testi érzékelés kizárólagossá tétele a hangzóság primer megtapasztalásához kötődik – mindez inspiráló, tettekre ösztönző hatású. A rím anyagszerűségében, materiális létmódban mutatkozik meg az idézetben, s ekként az izgalmas és egyedi hangösszezsengések befogadása tulajdonképpen test és test interakciójaként, találkozásaként válik történéssé. A jelenlét ugyanakkor nem pusztán prezenciaként áll elő, hanem a jelentés dimenziójára is hatással van. Kosztolányi hatalmas és nagyszerű lehetőséget lát abban, hogy a rímelés érzékiségét megtapasztalva megkerüljük, áthágjuk a konvencionális értelem szabványait: „A szellem a szokott korlátok híján titkos kapcsolatokat lel. 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.”²⁷ A felsorolt hatáseffektusoknak, nyelvi történéseknek a gyerekköltészetben (illetőleg annak egy markáns, tradicionális vonulataiban) jól kimutatható a dominanciája. A lírai szerek használata során az aktív –

performatív természetű – produkciót is magában foglaló befogadásról van szó. Lényeges azonban egyfelől az, hogy ebben a folyamatban az érzéki és értelmi befogadás szoros kölcsönhatásáról esik szó, s hogy Kosztolányi az ősnépekre, kisgyermekre és költőkre egyaránt jellemző kedvtelés eredményének általános befogadói tapasztalatáról ír: a vers hangzósága által bárki megtapasztalhatja az átlépést egy másik logikai rendbe, bárki hozzájuthat egy radikálisan eltérő perspektívához, világérzékeléshez, az élet megértésének, megtapasztalásának új esélyeit kínálva. Nem csoda, hogy a felvilágosodás tudósa szinte kiátkozza azt a „régimódi” technikát,²⁹ amit a századelő költője, Kosztolányi ünnepel: a delejező szövegek megszólaltatása, recitálása, hangzás általi újra és újra jelenvalóvá tétele a testi bevonódás alapján ejti önkívületbe (extázisba) az embert, s gondolkodó individuumok, szellemek helyett cselekvő-képzelt testek-lelkek jelenlétét eredményezi.

JEGYZETEK

A tanulmány elkészítését segítette a Debrecen Kultúrájáért Alapítvány alkotói ösztöndíja.

1. Grace E. Storm, *Areas of Children's Literature*, The Elementary School Journal, 1945. május, 503–511, itt: 507.

2. Fehér Krisztina, *Mi fán terem a nyelvi képesség?* Nyelv és Tudomány, 2012. szeptember 13. <http://www.nyest.hu/hirek/mi-fan-terem-a-nyelvi-kepesség> (Letöltés: 2016. június 10.) A *Nyest*en olvasható ismeretterjesztő írás a szerző doktori értekezésén alapul, elsősorban a 4. fejezet belátásain (az idézett részek alapja főként a 4.3.6 fejezet): Fehér Krisztina, *Útban egy más nyelvészettől felé. Elméleti-módszertani problémák a 20. századi magyar nyelvészetben*, Debrecen, DE-BTK Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 2011. [Doktori értekezés, kézirat] http://mnytud.arts.klte.hu/feherk/feherk-dissz_utban.pdf (Letöltés: 2016. június 10.) „A csecsemők a prozódiai és intonációs motívumok elsajátítása után – a már nagyrészt beidegződött nyomtaték- és hanglejtésminták mint vezérfonalak mentén – a környezetük hangsorainak a (hangsúly- és dallamjegyekkel szervesen összefonódó) fonetikai-fonotaktikai karakterológiáját memorizálják.” (Uo., 128.)

3. Dobszay Ambrus, *A magyar gyermekvers – klasszikusok és maiak = Változatok a gyermeklírára*, szerk. Bálint Péter – Bódis Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006, 19–25, itt: 20.

4. Bódis Zoltán, *Gyermek, nyelv, költészet = Változatok a gyermeklírára*, 9–18, itt: 13.

5. Morag Styles, *The Case of Children's Poetry*, <http://www.cam.ac.uk/research/discussion/the-case-for-children%E2%80%99s-poetry> (Letöltés ideje: 2015. május 21.) A gyereklíra orális jellegével, valamint a szövegek, rigmusok átköltésével kapcsolatban lásd még: C. W. Sullivan III, *Children's Oral Poetry. Identity and Obscenity = Poetry and Childhood*, ed. Morag Styles et al, Trentham Books, Stoke-on-Trent, 2010, 131–140.

6. Balázs Béla, *A lírai érzékenységről* = Uő., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, szerk. K. Nagy Magda, Kossuth, Budapest, 1968, 123–170, itt: 167–168. Kiemelés az eredetiben.

7. Uo., 168.

8. Vö. Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 146.: „a logikai közlés gyakran háttérbe szorul bennük, s a hangok és képek ritmikusságának adnak szabad játékban kibontakozó testet”.

9. Lovász Andrea, *Felnőtt gyerekirodalom*, Cerkaella, Budapest, 2015, 85.

10. *Friss tinta! Mai gyermekversek*, Takács Mari illusztrációival, Pagony–Csimota, Budapest, 2008.

11. Mezei Gábor, *Az epifánia szükségszerűsége*, Alföld, 2012/5, 124–128, itt: 124, 126.

12. Vö. L. Varga Péter, „Materiális” hermeneutika: lehetséges vagy sem? *Az új filológia és hermeneutika kérdéséhez* = Uő., *Az értelem rácsai. Esemény, filológia, megértés az irodalomban*, PRAE.HU, Budapest, 2014, 16.

13. Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítására. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 23.

14. Hans Ulrich Gumbrecht, *Ritmus és értelem*, ford. Zsellér Anna, Prae, 2013/2, 16–29, itt: 17–18.

15. Horváth Kornélia, *A versről*, Kijarat, Budapest, 2006, 19.

16. *Uo.*, 26, 27. A versértelmezés és ritmika kapcsolatát illetően lásd még: Osztrólczyk Sarolta, „Veszem a szót...”. A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében, Ráció, Budapest, 2014. (Egyéb interpretációs szöveghelyek mellett mindenekelőtt: 9–16.)

17. *Uo.*, 28. Kiemelések az eredetiben.

18. *Uo.*, 20. Kiemelés az eredetiben.

19. Gumbrecht, *Ritmus és értelem*, 19.

20. Bódis, *Gyermek, nyelv, költészet*, 17.

21. Simon Attila, *Dünamisz és katharszisz. Az esztétikai tapasztalat arisztotelészi értelmezéséről* = *Uő., Az örök feladat. Antik tanulmányok*, Csokonai, Debrecen, 2002, 9–50, itt: 40.

22. Friedrich A. Kittler, *Szerzőség és szerelem*, ford. Zsellér Anna, *Prae*, 2014/4, 35–60. Itt: 44. (Az utalt Nietzsche-szöveghely: Friedrich Nietzsche, *Túl jön és rosszon*, ford. Tatár György, Ikon, Budapest, 1995, 72.) Gumbrecht – George Herbert Mead teorémája alapján – beszél arról, hogy „a ritmus hatása úgy néz ki, mintha az emberi viselkedés »vissza lenne dobva« a civilizációs stádiumból a történelem előtti stádiumba” (Gumbrecht, *Ritmus és értelem*, 24.).

23. Kittler, *Szerzőség és szerelem*, 46.

24. Idézi Kittler, *Szerzőség és szerelem*, 50.

25. Kosztolányi Dezső, *A rím varázslata* = *Uő., Nyelv és lélek*, szerk. Réz Pál, Osiris, Budapest, 2002, 468–470, itt: 469.

26. Kosztolányi Dezső, *A rím bölcselete* = *Nyelv és lélek*, 471–472, itt: 472.

27. *Uo.*

28. Kittler, *Szerzőség és szerelem*, 52.

MIKLYA ZSOLT

Hány jelenlét tölti be ezt a pár sort

AMBROZIUSI HIMNUSZALAKMÁSOK KAF-ÁTIRATBAN

„Szerelmes könyvet tartasz kezében” – szólítja meg az olvasót Cs. Gyimesi Éva a Kovács András Ferenc válogatásában megjelent himnuszantológia¹ fülszövegében, majd így határozza meg a könyv tárgyát: „A himnusz az Isten iránti »szent szerelem« műfaja: lírai vallomás és diadalének a szelíd hatalomról, aki mindent legyőz.” Babits Mihály, a himnuszok egyik fordítója *Amor sanctus – Szent szeretet könyve* címmel és alcímmel jelentette meg himnuszfordításait 1933-ban. Bevezetőjében így ír: „Csakugyan, a lírának olyan gazdagságáról van itt szó, mely nélkül a mi modern költészetünk el sem képzelhető. Tudva vagy tudatlanul, mindannyian e jámbor középkori himnuszköltők örökösei vagyunk; formában, színben, érzésben, gondolatban egyformán tőlük függünk, és koldusok lennénk önélnkük.”²

Kovács András Ferenc e gazdag hatástörténet ismeretében fordul az örökség felé. Az antológia előszavában részletesen szól arról, hogy a középkori himnuszköltészet nemcsak a katolikus egyház hagyományaiban és liturgiájában él tovább, hanem egyfajta nemzetek fölötti poézisként „továbblélegzik a megformált szó, a poétikus ige misztériumában [...] új érzékenységeket, új spirituális dimenziókat, új térségeket teremtett, méghozzá állandó kölcsönhatásban a nemzeti nyelveken kifejlődő európai költészettel [...] Nem csupán változatos formákat avagy tartalmakat, de egyféle gondolati tartást is közvetített feléje: az univerzális mérce tudatát, magát