

LAPIS JÓZSEF

Ismeretlen ének

HALÁLALAKZATOK KOSZTOLÁNYINÁL ÉS DSIDÁNÁL



Kosztolányi Dezső *Esti Kornél éneke* című versének felidézésekor talán nem evidens módon teremtődik meg bennünk az a kapcsolat, melyet a „semmi” szó alakít ki e költemény és a *Számadás* kötet utolsó darabja, az *Ének a semmiről* között. „Az életem, a szintem / a fénybe kell kerengni, / légy mint a minden, / te semmi.” olvassuk az előbbi vers elején, a zárósorok ismert kiazmusa pedig ekképp hangzik: „Menj mély fölé derengni, / burkolva, játszi színben, / légy mint a semmi, / te minden.”¹ Az *Esti Kornél éneke* jellegzetesen olyan szöveg, mely hangsúlyozottan nyelvi szövetként, konstruktívitasában tárul elénk – s ez még akkor is érthető az Ady-féle (egyébként nem teljesen egynemű) romantikus gyökerű én- és nyelvszemlélet megbontásaként, ha a Kosztolányi-vers szintén első rendben az én-hez rendeli a vers megalkotottságát: „Indulj dalom, / bátor dalom”.² E felütés kiindulópontként a topikus Ady-sor, az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál” (*Hunn, új legenda*) birtokviszonyának átértelmezett megisméltéseként hat, ám a folytatás mindegyik előtt e viszony elbizonytalanítását – viszonylagosítását – mutatja fel, amennyiben az útnak indítás a „vers” sajátos emancipációjaként, önállósodásaként, leválásaként is érthető. Az *Esti Kornél éneke* rímhasználata³ és tropológiája ha nem is a nyelvi önműködés és jelentésalakulás önkényességét viszi színre, de mindenképp egy szabadabb, nyitottabb nyelvi működésmódot állít – elsősorban nietzschei értelemben, mely az „igazság” újradefiniálásában érdekelt, s az igazságot mindegyik előtt konvencióként, tradícióként, s nem

¹ Kosztolányi verseit az alábbi kiadás alapján idézem: *Kosztolányi Dezső összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 2005.

² Valóban úgy tűnik, hogy a kései Kosztolányi-líra énje nem elsősorban „textuális effektusként” tételeződik, ám a nyelv eredőjeként való elgondolhatósága mégis bizonytalanná válik. Emiatt a sajátos viszony miatt használom kicsivel lentebb a főszövegben az *Esti Kornél éneke* kapcsán a vers önállóvá tételének, felszabadításának metaforáját, mely kifejezés talán felmutatja én és nyelv kölcsönviszonyában a birtoklás-leválasztottság-függőség kapcsolódások paradox jellegét.

³ Érdemes e ponton Kosztolányi egy 1911-es, *A Hétben* közölt cikkének rímre vonatkozó reflexióját idézni: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék. Nem olyan üres cicoma, mint sokan hiszik. Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből. (...) Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat más-sal, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek de egy magasabb princípiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján” (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Rímszótár, rímek stb.* In: uó: *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 1999. 595.).

szubsztanciaként gondolja el, elsősorban a nyelvhasználat *általi*, s nem azt *megelőző* entitásként.⁴

Az *Esti Kornél éneke* alapvető stratégiája a lebontó-elbizonytalanító retorika – a szentenciózus, már-már deklaratív hangnem, illetve a felszólító-aposztrofikus modalitás a képrendszer önellentmondásossága, paradoxonokban bővelkedése révén éppenséggel a magabiztos, az igazságot birtokló tudat illuzórikusságát sugallja.⁵ Mikor azt olvassuk, „ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely zsongít, úgy csitít el, / tréfázva mímel / s a jajra csap a legszebb / rímmel”, a sorokban egyfelől érzékeljük a szó mágikusságának erejébe vetett bizodalmat (a tényleges rímek valóban színre viszik a mondottakat, amennyiben a „hörgő”-re a „csörgő” felel, majd a „csitít el” – „mímel” – „rímmel” összecsengések íve emeli az ezek előtt olvasható „halál-arc” elé a „rémet elfödő” „víg álarcot”). Ám ha e ponton a költemény elejének „dalom” – „fájdalom” rímpárjára gondolunk vissza, akkor egy másfajta irányú színrevitelt tapasztalunk: egyfelől a dal útjára bocsájtása a korábbi teremtő erő jegyében szintén a fájdalom megelőzését, legyőzését célozza („sápadva nézze röptöd, / aki nyomodba köpköd: / a fájdalom”), ám itt mégis a dalra „csap rá” a fájdalom, ráadásul anagrammatikusan a szó (fáj-dalom) maga írja vissza a versbe a „jaj”-t.

Ha az *Esti Kornél énekét* a „jaj” („fájdalom” és halál) legyőzésére tett esztétikai jellegű kísérlet vágyának és szükségszerű kudarczának felmutatásaként olvassuk,⁶ újabb kapcsolódási pontot vehetünk észre e vers és az *Ének a semmiről* között, mégpedig abból a szempontból, hogy „minden” és „semmi” sokféleképpen érthető kölcsönviszonya és egymásba fordulása, fölcserélhetősége⁷ élet és halál metaforikus – esztétikai irányultságú – kiegyen-

⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3. 3–15.

⁵ Ez a metódika némiképp köthető Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című verséhez is, melyben a stabilnak, megingathatatlanak tűnő beszédpozíció részben épp az erőteljes én-beszéd retorikája és grammatikája (s persze a tropológiai elmozdulások) által destabilizálódik, s mutatkozik meg ennek nagyon is a Másik pozíciójától való függősége (illetőleg Én és Te cserélhetősége, egymásba fordulása). Lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A „szerelmi” líra vége – „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*. Alföld 2005/2. 46–65.

⁶ A dolgozatban a „halálhoz viszonyuló lét” (Sein zum Tode) és a „halálhoz előrefutó lét” kifejezések használata, illetőleg az ezzel összefüggő személeti és gondolati keret alkalmazása Martin Heidegger filozófiai hermeneutikája alapján történik. (Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA MIHÁLY et al., Budapest: Osiris (Sapientia humana), 2001. Második, javított kiadás.) E helyütt nincs mód a gondolkör vázlatos bemutatására sem, csakúgy, mint ahogyan nem tárgyalható a halál nyelvi-reflexív reprezentációjának problémaköre sem, melynek lényege, hogy a halálról való mindenkor beszéd kiindulópontja az a hiányeffektus, mely szerint a halál horizontjához való közeledést, viszonyulást tehetjük filozófiai és művészeti reflexió tárgyává, magának a horizontnak az elérését nem. Lásd: VALASTYÁN Tamás: *Filozófiai thanatológia (Csejtei Dezső: Filozófiai metaszetek a halálról)*. Debreceni Disputa, 2006/11–12. 75–77. A halál kulturális reprezentációinak kérdéséről pedig lásd: Elizabeth BRONFEN – Sarah Webster GOODWIN: *Introduction*. In: *Death and Representation*, szerk. Elizabeth BRONFEN – Sarah Webster GOODWIN, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993. 3–25.

⁷ A „minden” és „semmi” kiazmikus struktúráját felmutató két egymásnak felelő sorpárnak a viszonylagosság allegóriájaként való értelmezését MENYHÉRT Anna végezte el: *Esti Kornél éneke? – A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. In: uő: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Anonymus, 1998. 37–46.

lítésére, szó általi egymásba fordíthatóságára is utal.⁸ Azt, hogy az *Esti Kornél éneke* a korábban említett *Hunn, új legenda* című verssel kerül dialógusba, az a szövegi kapcsolódás is alátámasztja, melyet a „minden” és „semmi” kifejezések létesítenek a két textus között⁹ – idézem az Ady-vers vonatkozó szöveghelyét: „A tolakodó Gráciát ellöktem, / Én nem bűvészek, de mindennek jöttem, / A Minden kellett s megillet a Semmisem.” Nem véletlen, hogy Kosztolányi elveszi a két kifejezés nagy kezdőbetűjét (s ezáltal szecessziós jellegű szimbolikusságát), s az Adynál még erőteljesen a lírai énhhez tapadtságukat is – allegorikus, például intertextuális jelölési folyamatok által – a nyelv(iség), a vers vonatkoztatási körébe utalja. „Minden” és „semmi” Ady-féle aszimmetriájából az *Esti Kornél énekében* szimmetria, kölcsönös egymásba vetítettség válik (s érdemes azt is megjegyezni, hogy az Ady-versben a most idézett strófát megelőző szakaszban szintén „Élet” és „Halál” szembenállása jelenik meg). Sajátos módon azonban az *Ének a semmiről* újra felmutatja minden és semmi, élet és halál egy – más típusú – aszimmetriáját, mely szerint az ismerős, otthonos, ősi, delejező semmivel szemben áll az idegenségként értett, megszokhatatlan szenvedéssel teli tünékeny emberi lét.¹⁰ Eme viszonyulást leginkább az emblematiszmus ötödik strófa bizonytalanítja el (s leplezi le), mely a halottakhoz fordulást tanácsolja, de

⁸ TAMÁS Attila tesz nagyon fontos megállapítást a vers első két strófájának „kép- és értékszerkezeti” hasonlóságáról, a motívumok közötti összefüggésről: „Rokon, hiszen dal és fájdalom ahhoz hasonló módon ellentétei egymásnak, ahogyan az élet és a semmi. De rokon azért is, mert mind a két szakasz a magasba szárnyalásról szól, (úgyszólván az utolsó soráig), ez viszont mindkét esetben az odáig szinte mámoros belefeledkezéssel igenelt cselekvési formának a veszélyeztetettségéről szól (»fájdalom«, »semmi«)”. *Két vers – két arc (Az Esti Kornél éneke és a Februári óda)*. In: uő: *Értékteremtők nyomában – Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Debrecen: Csokonai, 1994. 90.

⁹ E szövegi párhuzam is bizonyítja azt, hogy Kosztolányit izgatta az Ady-féle líra, problémaként viszonyult hozzá, kérdésként értette azt, s különféle módokon válaszolni igyekezett rá – nemcsak értekező munkáiban, hanem költészeti gyakorlatában is. KULCSÁR SZABÓ Ernő utal az *Ének a semmiről* és a *Nem feleltem magamnak* című Ady-vers közötti hatástörténeti összefüggésre: *Az „Én” utópiája és létesülése – Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: uő: *A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998. 46–68. Ez az összefüggés egy választás aktusát is megmutatja nekünk, azt a (produktív recepció általi kanonizációs érvényű) választást, mely szerint Kosztolányi a *Nem feleltem magamnak* konstrukcióját (kérdésfeltevését) jelöli ki a maga elődjének az Ady életművéből, s nem az *Ének a semmiről* második strófájában szintén megidéződni látszó másik, ars poeticus Ady-verset, a *Szeretném, ha szeretnének* kötet prologját. „Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek, / Nem vagyok senkinek” – olvashatjuk Adynál, s ezzel szemben a Kosztolányi-vers a semmit afirmálja (természetes) őseként, ismerőseként, e ponton némiképp elfordulva Ady performatív én-hipertrófiájától.

¹⁰ A *Számadás* kötet verseit Németh G. Béla tanulmányai nyomán érthetjük úgy, mint szereplehetőségek tárhelyét, elsősorban az élethez-halálhoz való viszonyulás különféle esélyeit felmutató magatartások sorát is. Jóllehet, vele ellentétben én nem vagyok meggyőződve arról, hogy eme „szembenézések” között szükségképp kiegyenlíthetők és kiegyenlítendőek a különbségek (pl. a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* viszonyában). Vö. NÉMETH G. Béla: *Költői számadások*. In: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, i. m. 47–60.; uő: *Az elgondolhatatlan álorcái (Szerrep és magatartás a kései Kosztolányinál)*. In: uő: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Budapest: Szépirodalmi, 1987. 208–221. Kosztolányi és a halál viszonyáról lásd még: KÁROLYI Csaba: *Halálközeli életöröm – Kosztolányi világáról*. In: uő: *Ellakni, nézelődni*, Budapest: Pesti Szalon, 1994. 9–18.

épp ez az oda (a másvilágba) történő fellebbezés, illetőleg ebben az invokációban rejlő implicit megszemélyesítés jelzi az antropomorfizálás vágyának szükségességét és az arcadás nyelvi aktusának elkerülhetetlenségét. Ha a semmi arcot kap, leginkább semmi-ként szűnik meg lenni (létezni?). E paradoxon is tetten érhető a „de nem felelnek, úgy felelnek” sorban, melyben a némaság némaság-volta számolódik föl az értelmezettségre való ráutaltságban, s talán leginkább arra utal, hogy a halottakat képtelen vagyunk halottként megérteni, pontosabban nem őket mint halottakat a maguk radikális idegenségében értjük meg, hanem magunkat a mi is „a halottak lesziünk” léthelyzetében. Mindez összefügg azzal a nietzschei hermeneutikai szituációval, melyet Csejtei Dezső az alábbi módon interpretál: „az eltávozottak elevenen tartása, a hozzájuk fűződő viszony *élve* tartása elemi erővel bukkan fel a *Zarathustra* végén: »Vége mind a mulatságnak, ti jó táncosok: seprő lett a borból, elernyedtek a kupák, *dadognak a sírok*. / Nem röppentetek elég magasra: azt *dadogják a sírok*: *Váltsátok hát meg a holtakat!* Miért ily hosszú az éj? Tán a Hold az, mi bennünket megrészeget?’ / *Váltsátok hát meg a sírokat*, ti fölmagasló emberek, *támasszátok föl a holtakat!*« Mit jelenthet vajon a »dadogó sírok« kifejezés? Talán azt, hogy – nem a holtak, hanem a holt *életek* – még most is *temetetlenül hevernek, megváltásra*, vagyis *utólagos értelemadásra* szorulnak”.¹¹ E szükségszerű gondolati és strukturális paradoxitás következménye is az *Ének a semmiről* beszédhelyzetének megváltozása, mely szerint az én-beszédet előbb te-beszéd („Ha félsz, a másvilágba írnék át...”), majd mi-beszéd váltja föl („bírnak mi is, ha ők kibírják”). Ezek a grammatikai transferek pragmatikailag nemcsak újabb személyek behívásaként (s így valamiféle jelölten kollektív, sorsközösségi tapasztalattá emeléseként) érthetőek, hanem az én-pozíció átalakulásaként, az én szerkezetében bekövetkező hasadásokként is, mely összetett beszédhelyzet az utolsó strófában megismétlődik s újraíródik: „Pajtás, daloldj hát, mondd utánam: / Mi volt a mi bajunk korábban”. Az én multiplikációjaként való érthetőséget a cím anagrammatikussága is sugallja („én”-ek a semmiről), s ide kíváncsodik még az is, hogy az idézett utolsó szakaszban feltűnő, a beszélő után mondandó „dal” talán épp a címben jelölt ének – a semmiről. Az utolsó versszakban felbukkanó utánmondás részint a hagyományozódásra is utal, mely az előző stróféhoz kapcsolódik vissza, ez a versszak a halottak példája, a halottak hagyománya nyomán véli megérthetőnek, s elviselhetőnek a semmi állapotát (ezt az is alátámasztja, hogy az első négy strófának a semmi primátusát s otthonosságát állító retorikája megbomlik, lelepleződik az ötödik versszakban). A hagyomány(ozódás) problematikája máshol is felbukkan a szövegben, mégpedig az első két strófa Ady-intertextusai kapcsán – nem véletlen, hogy épp e szöveghelyen hívja elő a második versszak „még éneke is ismerősebb” sor anagrammája az „éneke is ismerősebb” alternatívát. Talán ennek analógiája az, hogy miként az Ady-hagyomány felől lehet ismerősebb az ének, úgy válhat a halottak hagyománya felől ismerősebbé az élet, avagy a semmi (hiszen az ötödik

¹¹ CSEJTEI Dezső: *Egyszencia – halál – továbbélés*. Debreceni Disputa, 2006/11–12. 4–10. A kiemelések mind Csejteitől származnak. A Nietzsche-idézet az alábbi forrásból származik: Friedrich NIETZSCHE: *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, szerk. HÉVIZI Ottó, Budapest: Osiris, 2001. 380. A „mások halálának megtapasztalhatóságáról” pedig lásd elsősorban: HEIDEGGER i. m. 276–280.

versszak úgy bontja meg a korábbi élet–semmi aszimmetriát, hogy a szembenállás helyett az egymást feltételezés helyzetét, egyiknek csak a másik felőli érthetőségét jeleníti meg).¹²

Érdeemesnek látszik az ún. Kosztolányi-paradigmát egy a halálhoz viszonyuló lét állapotát másképpen színre vivő korabeli lírai életművel, Dsida Jenő költészetével összevetni. A Dsida-recepció¹³ megállapítása szerint a dsidai haláltudat alapvetően kétféleképpen mutatkozik meg: egyrészt jelen vannak a finom derűt sugárzó, az elmúlásban leginkább valamiféle titokteljes átlépést remélő, az angyalokkal való találkozást megelőlegező, a halált jóindulatú barátként elgondoló versek (a korai műveken túl a későbbi Dsida-versek közül leginkább a *Február, esti hat óra* ilyen¹⁴); ám megtaláljuk az élet végességének borzongását, az elmúlás titokzatos idegenségét, a halál sötéttségét felmutató költeményeket is (pl. *A sötétség verse; A félelem szonettje; Hálóing nélkül...; Már hiába nézed; Elárul, mert világit*). Mindazonáltal fontos hangsúlyozni, hogy ezek a szövegek telítettek a transzcendens jelenléttel – Dsida nem a semmivel szembesül, mint Kosztolányi, hanem a Titokkal, mely hol félelmetes, hol vonzó (hol mindkettő egyszerre), de nem a tudat nélküli üresség – és bár a földi élet örömeinek végét jelenti, e világon túl is föltételez valamiféle jelenlétet.

Nemes Nagy Ágnes részint „a fin de siècle szépség-halál érzésével” köti össze a Dsida-féle halál-stilizációt.¹⁵ Különösen a korai Dsida-versek esetében merülhet fel a századfordulós dekadencia halál- és szépségkultusza, ám míg utóbbi esetben talán a halál és szépség szakralizációjáról, kultuszáról beszélhetünk, addig Dsida Jenőnél inkább a vallásos (esetenként misztikus) tapasztalat következtében transzcendált halál-felfogásról, túlvilágképről. Bizonyos 19. századi gyász- és sírköltészeti formációk (pl. Edgar Allan Poe, akinek *Annabel Lee*-je nyomán készült Dsida *Szerenád Ilonkának* című verse) és a századforduló hatása a Dsida-líra egy szeletének formáját érinti (a *Tükör előtt* című 1938-as önéletrajzi nagykompozíciójának *A pántos kapukon túl* című fejezetében olvashatjuk: „Hajdanta nem volt több nekem a vég / könnyekben ázó gyászromantikánál.”), s ily módon e költészet a különféle hatástörténeti folyamatok sajátos gyűjtőhelyének, találkozási pontjának

¹² A *Számadás* kötet magatartáslehetőségeinek sokféleségét mutatja például az, hogy a *Könyörgés az ittmaradókhöz* című vers kérése éppenséggel arra irányul, hogy halottként ne bírják szóra, hogy ne halottként tekintsenek rá, hanem élőként őrizzék meg. Ám a paradoxon ebben az, hogy élőként emlékezni (mely a gyászmunka része) csak a halottra lehet – mely az élők szempontjából a halott memento-létét jelenti. Épp emiatt a jel-funkció (a halál szüntelen jelölése) miatt lehet, hogy a halott kéri (a jövőbe vetített fiktív helyzetben) az élők bocsánatát. A vers befejezésének szépségét az emlékezés, az életben tartottság jelölt illuzórikussága is adja, illetőleg az, hogy az erre irányuló vágy emellett, vagy ennek ellenére létezik („A kancsal emlék szépítsen tovább, / mint hold, mely a felhőkön oszon át, / s széthordva megbocsátó mosolyát, / ezüstté bűvöl minden pocsolját.”).

¹³ Mindenekelőtt: LÁNG Gusztáv: *Dsida Jenő költészete*. Bukarest-Kolozsvár: Kriterion, 2000. 199–200.; CS. GYÍMESI Éva: *A pajzán angyal – A szent és a profán Dsida költészetében*. In: *Tükör előtt – In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Budapest: Nap Kiadó, 1998. 369–379.

¹⁴ „Vajjon milyen lehet a béke / örök országa, túl, túl? a nyugalom vidéke / e vékony és törékeny, finom üveglapon túl: / (...) s bő, halványkék mezekbe / öltözve, lassú lépttel, nem lankadó tagokkal / arkangyalok bolyongnak boldog hajadonokkal.” (*Február, esti hat óra*) A dolgozatban a Dsida-verseket az alábbi kiadás alapján közlöm: DSIDA Jenő: *Légy már legenda – Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Budapest: Püski, 1997.

¹⁵ NEMES NAGY Ágnes: *Dsida Jenő*. In: *Tükör előtt*, i. m. 380–390.

tekinthető. Hiszen képes lehet megmutatni azt, hogy egy sok tekintetben nietzschei gyökerű modernista esztétikai tapasztalat a költészeti formák és hagyományok öröklődésén keresztül hogyan találkozhat egy alapvetően vallásos eredetű hittapasztalattal (illetőleg az ezeket a tapasztalatokat felmutató más poétikai formációkkal, képrendszerekkel). Talán nem véletlen, hogy a *Tíz parancsolat* című töredékes vers utolsó szakasza rímtechnikájában, leltárszerűségében felidézi Kosztolányi *Boldog, szomorú dalát*, melynek zárata („Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon az égben”) a transzcendencia és az e világon túlmutatató lét hiányát sugallja, megelőlegezve a *Számadás* kötet bizonyos verseit.¹⁶ A *Tíz parancsolat* „Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó” sorpárjának logikája összevethető az *Ének a semmiről* szerkezetével, mely szöveg a létezés hiányát úgy próbálja otthonossá, ismerőssé tenni, hogy a semmit emeli természetes állapottá, melynek közegében az élet csak pillanatnyi, szenvedéssel átítatott idegenszerűség.¹⁷ Dsidánál a „bölcső-koporsó” szimmetriában egyik sem rendelődik a másik fölé – a vers egésze felől nézve mindez egy emberen túli jelenlétben való bizodalomnak köszönhető. Egy olyan otthonlétnek itt e világban és az égben egyszerre, mely otthonlét Kosztolányinál épp a *Tíz parancsolat* utolsó szakaszával összezsengő *Boldog, szomorú dallal* kérdőjeleződik meg. Míg Kosztolányi e versében a halál elé futó lét szomorú tapasztalata meghatározza az élet vers eleji leltárának jellegét, hangulatát is, addig Dsidánál sem az előrefutás, sem a leltár nem tragikus modalitású.¹⁸ Kosztolányi foglya a halálnak, a semmi delejezé-

¹⁶ Kosztolányi Dsidára tett erőteljes hatása több szempontból is jól látható. *Kosztolányi Erdélyben* című, 1934-ben a *Pásztortűzben* megjelent riportjában nagy tisztelettel és szeretettel beszél a Kolozsvárt vendégeskedő költőről, egyaránt méltatva költői, műfordítói és prózairói tevékenységét (In: DSIDA Jenő: *Séta egy csodálatos szigeten – Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kolozsvár: Kriterion, 1992. 94–95.). A kései Dsida-versforma, melynek sarkalatos pontja a hangzóság kitüntetettsége és a rímeknek, összecsengéseknek a jelentésalakulásban fokozottan tetten érhető teljesítménye, egyik legfontosabb magyar elődjeként ismerheti föl Kosztolányi líráját. Dsida Jenő maga is értekezett a rímről, bár megfontolásai nem emelkednek a Kosztolányira jellemző – például a 3. jegyzetben is idézett – elméleti belátások szintjére, inkább szép-hangzás- és verstani útmutatásra koncentrálnak (vö. *Titok a versfordítás műhelyéből – Hogyan készült el Eminescu Glosszájának magyar fordítása?* In: uő: *Séta egy csodálatos szigeten*, i. m. 145–156.). A költők viszonyáról MARKÓ Béla fogalmazza meg az alábbiakat: „Alapvető költői módszere – s ez talán eredetiségének kulcsa – az eufemisztikus képalkotás, ami erdélyi kortársaitól eltávolítja, és leginkább talán Kosztolányihoz közelíti. Ahhoz a Kosztolányihoz, aki a világot egy titkokkal, szorongásokkal, de szeretettel is telített gyermekszem optikájából szemléli, a költő szenvedő szubjektivitását a gyermek ártatlan szubjektivitásával tetézve s enyhítve is ugyanakkor. A gyermeket a haláltól elválasztja egy »másik halál«, a felnőtt kor. Dsida Jenő úgy játssza ki a rossz halált, hogy megteremt a »jó halál« fogalmát” (*Költő a koponyák hegyén*. In: *Tükör előtt*, i. m. 195.).

¹⁷ Mindebben Schopenhauer filozófiájára ismerhetünk, mely szerint a születés előtti és a halál utáni nemlétünk jellege lényegében megegyezik: „a végtelenség létem után (*a parte post*) nálam nélkül éppoly kevésbé lehet szörnyű; mint a végtelenség létem előtt (*a parte ante*) nálam nélkül; mert e kettő semmi által nem különbözik egymástól, mint egy tünékeny életalom közbelépte által”. ARTHUR SCHOPENHAUER: *A halálról*, ford. DR. BÁNÓCZY József, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 2001. 11.

¹⁸ „Felebarátod ökre, háza / után kívánságod ne légyen: / ilyen szegénységekre vágyani / nagy szegénység és csúnya szegény. / Orrodba édes illatot gyűjts, / szivedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó napon is tudj örülni folyvást / s eképpen szólj csak és ne mondj

sének: a versekben megszólaló szubjektum az életet – legyen az vendéglét vagy játéklét – az elmúlástól való meghatározottságban tapasztalja meg, s a haláltól szorongatott lét – még ha ez egyfajta nietzschei ihletésű heroikus szomorúság is – nem képes felülemelkedni e vonzáson, e meghatározottságon.¹⁹ A *Tíz parancsolat* című vers szerint a dsidai életmegformáltságban a halál nem a semmi integetése, hanem egy új, más jellegű, de az ittenitől minőségben nem elmaradó lét hírnöke. Ezért nem tud radikálisan, lényegileg másként visszahatni az élethez való viszonyra – úgy tűnik, hogy Dsidánál gyakorta, de a *Tíz parancsolat* című versben különösképp, az élet és a halál horizontjai nem oly távoliak egymástól („az *élet értékeit* is transzcendens, isteni eredetűnek tartotta” – írja Láng Gusztáv idézett művében, 217.). Nem az idegenség, hanem az ismerősség, otthonosság határozza meg mindkettőt (ellentétben *Ének a semmiről* élet–idegen, semmi–ismerős aszimmetrikus szerkezetével).

Több kései Dsida-versben azonban a halál általi meghatározottság félelemmel telien, s az étellel nem ennyire szimmetrikusan jelenik meg. A *sötétség verse*ben a halállal való átítatottság közvetlen képi metaforaként is felbukkan.²⁰ Láng Gusztáv (i. m. 214–216) alaposan elemzi a költemény tropológiai rendszerét: az átítatottság metaforikus képzeleti játszanak végig a versen, melyben a kertekre csorduló „rozsdalevű éjszaka” kapcsán a természeti analógia (tél–elmúlás) találkozik a konkrét emberi életre vonatkoztatott kockacukor-metaforával: úgy itatódik át egyre az ember, az emberi élet az éjszakával, a halállal, mint a kávéba mártott kockacukor a „sűrű barna lével”. A *sötétség verse* folyamatszerűségében jeleníti meg a halál térnyerését az életben, felállítva élet (tisztaság) és halál (szennyezettség) értékminőség szempontjából aszimmetrikus szembenállását. Ám a transzcendens jelenlét e szövegben sem kérdőjeleződik meg, bár nem a bízó ráhagyatkozás, hanem a titokzatos, érthetetlen idegenség értelmében. A cukor–élet, kávé–halál allegória alapján a versközépi megszólítás („Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe”) is egyfajta cselekvő, emberen túli jelenlét működésére utal, amit a talányos záró képsor is megerősít („mígnem egy lucskos, barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát”). E versben a transzcendens tudat nem válik bizodalommá, s ezért a *Tíz parancsolat* élet–halál szimmetriája itt erősen felbillen: az életmegformálás félelemmel telítettségének perspektívájából a félelmet okozó halál működése szükségképp

mást: / köszönöm, hogy tápláltatok, / hús, alma, búza, lencse, borsó! / Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó. / Ki most lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad mindörökre.”

¹⁹ József Attila „leltár-verse”, a *Kész a leltár* (1936) utolsó sorában – „Éltem – s ebbe más is belehalt már.” – szintén az élet–halál kölcsönmeghatározottsága, egyfajta negatív töltetű egyneműsítése jelöli ki azt a nézőpontot, melyből az életszámvetés, a leltár értelmezhetővé válik.

²⁰ „Ó, virrasztások évszaka! / Vastagon fog a tinta, zordul. / A rozsdalevű éjszaka / már hatkor a kertekre csordul: / Reves fák nyirka folydogál / s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még? Jaj meg-megáll / a láb, mert fél, hogy sírba téved. / ...Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe, / egy feketekávés pohár / keserű, nyirkos éjjelére? / S figyelted-e: a sűrű lé / mily biztosan, mily sunyi-resten / szíváro, kúszik fölfelé / a kristálytisza kockatestben? / Így szívódik az éjszaka / beléd is, fölfelé eredve, / az éjszaka, a sír szaga / minden rostodba és eredbe, / mígnem egy lucskos, barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát.”

„sunyi-rest”, és a szomorúság és kiszolgáltatottság érzését okozza. A vers nézőpontrendszerének feszültsége abból származik, hogy a halál szorongással teli idegensége magával vonja az ezt elrendelő tudat idegenségét, a transzcendens távoli érthetlenségét is – s az otthonosan berendezettnek tűnő világ így válik egyszerre otthontalanná (hiszen ha az út vége nem várt, félelemmel telt, az út végigjárását is hasonlóan éljük meg). S míg Kosztolányinál az üresség életet körülvevő közegéért nem okolható senki és semmi (a Semmi a par excellence nem okolhatóság), Dsidánál a világ elrendezettségének eredője, az isteni tudat (itt: „valamilyen isten”) ha nem is hibáztatható, de okként mindenképp tételezendő. E feszültségek kiegyenlítésére tett kísérlet motívuma az „édesítsd” ige pontosan be nem határolható, távoli ellenpontosítása is.

Az önmegszólító versforma strukturálisan szintén a szubjektum implicit megkettőzöttségét mutatja – a megszólító és megszólított, kérdező és kérdezett énekre válás nézőpontok rejtett dialógusát jeleníti meg, melyben a „te” elsősorban a megszólítás aktusa által tételődik. Kulcsár-Szabó Zoltán (Németh G. Béla tanulmányának gondolatmenetéből kiinduló) megállapítása szerint „az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztozása vagy – legalábbis – a reflektált önértelmezés igénye. Vagyis az önmegszólító verstípus központi pragmatikai alakzata kapcsolatba hozható a szubjektum 20. századi válságával, tehát – poétikailag – az önreprezentáció problémájával”.²¹ Dsida Jenő verseiben az én válságának szituációját a transzcendenshez való említett, ambivalens viszonyulás generálja, ez a kétes viszonyulás a halál távlata, nézőpontja felől érthető. Az önmegszólítás alakzata retorikailag így termeli ki a vázolt ontológiai (és bizonyos értelemben teológiai) dilemmát – a megszólító hang szükségképp azonos(ul) a „te”-vel, ám ez az azonosulás a különbözőséget (az azonosság a különbséget) magában foglalja. A dsidai szubjektum leginkább ebben a retorikai struktúrában képes elgondolni önmagát mint a halál felé tartó létezőt, s önmagát mint a transzcendenssel kapcsolatot tartó létezőt. A szöveg aposztrófikus szerkezetét tovább bonyolítja az, hogy az első sor tényleges aposztróféja („Ó, virrasztások évszaka!”) az évszakhoz fordul, s az ezt követő leírásban az írás aktusa mosódik össze a téli éjszakák konstruktív (alkotó) jellegével. Az éjszaka–sötétség képzetkör viszont az önmegszólításban (az itt megszólított „te” egyértelműen elválik a vers elején hívott évszaktól) társul végleg az elmúláshoz a likviditás metaforái által megteremtett kapcsolódások révén („Reves fák nyírka folydogál / s te arra gondolsz: mennyi évéd / van hátra még?”), kijelölve azt a horizontot (a halál felé tartás távlatát), ahonnan a megszólalás értelmezhető. A tél (allegorikusan a halál) invokációja úgy teremt tehát paradigmátikus helyzetet, hogy megidézi, meghívja a sötétség nézőpontját mint a gondolati és versírói alaphelyzet meghatározóját és indukálóját.

Ám a szöveg a színre vitt dialógusnak azt az értelmezését is támogatja, amely szerint a szubjektum megszólítottként értett része válaszol a megszólítónak: szimmetrikusan, viszontmegszólítással (ilyen értelemben tehát nem az önmegszólító verstípusba sorolódik a mű). E pont a nyolcadik sor után következik be a szövegben – a megszakadás tipográfiai- ilag három ponttal jelölt. Ebben az értelemben a „Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe” kezdetű, allegorikus példázatként is érthető második egység az elmúlás

²¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika – Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony: Kalligram, 2007. 94.

félelmét egyértelműen megfogalmazó első egység („s te arra gondolsz: mennyi évéd / van hátra még?”) kételyeire adott válaszként tűnik fel. Természetesen a válasz csak grammatikai értelemben felelet, hiszen az első egység (a kérdés) képrendszerét is folytató kávé-allegória („egy feketekávés pohár keserű, nyirkos éjjelébe?”) nem elsimítja, hanem megismétli, s még jobban elbonyolítja az első egység meglévő kételyeit.

Ha szemügyre vesszük egy másik korabeli életmű néhány évvel későbbi (1944) versét, Radnóti Miklós *Sem emlék, sem varázslatát*, akkor azt mondhatjuk, hogy Radnóti lírájában az emberi élethez, s a költői szó mágikus, orfikus potenciáljához való viszonyulásban jelentős fordulatot jelent az említett vers. Ebben a fordulati jelleget, a teljes, végső magárahagyatottságot részben szintén a transzcendens, a védő akarat megrendülése okozza: „hol azelőtt az angyal állt a karddal, – talán most senki sincs.” Az óvó angyal alkalmasint illuzórikus volta magával vonja az élet más alapvető (korábban alapvetőnek tételezett) elemeinek elengedését is: a másik ember („ha megpillantsz, barátom, fordulj el és legyints”), illetve a költői szó, az imagináció esélye, ereje is továtűnik („nem véd meg engem sem emlék, sem varázslat”). Nem véletlen, hogy e fordulati jelleget, válságtünetet egy olyan szöveg mutatja fel, mely szintén a szubjektum retorikai megkettőződésének, pontosabban felsokszorozódásának helye, hiszen itt az én-beszéd mellett („Eddig úgy ült szívemben a sok, rejtett harag, / mint alma magházában a négerbarna mag”) hamar megjelenik előbb egy általánosító beszédmód („De aki egyszer egy vad hajnalon arra ébred, / hogy minden összeomlott s elindul mint kísértet”), majd az egyes szám első személy egy ponton minden átmenet nélkül vált át egyes szám második személyre („Semmim se volt s nem is lesz immár sosem nekem, / merengj el hát egy percre e gazdag életen;”). Hozzá kell tenni, hogy e helyen a megszólítás önmagára vonatkozathatósága (az önmegszólítás) mellett felmerül az olvasóhoz való odafordulás lehetősége (ez Radnóti lírájában gyakori eset), illetve a vers végén megjelenő „barátom” korábbi megszólítottasága is. Úgy tűnik, bár sem Radnóti, sem Dsida nem vett részt a modern szubjektum (és az ezzel kapcsolatos nyelvszemlélet) radikális újragondolásának folyamatában, verseik egymáshoz hasonlóan, más későmodern poétikáktól viszont eltérő módon jelölik az orpheusziság alakzatával leírható lírai én és költői nyelv válságát. De ez az összehasonlítás egy másik dolgot tárgya lehet.

Dsidánál bizonyos tekintetben *A sötétség verse* párversének is tekinthető *A félelem szonettje*.²² A megszólalás nézőpontját (metaforikusan a halál felől tekintett lét helyzetét) a címében szerkezetileg hasonlóan jelöli a két mű. Míg az előbbiben a „sötétség” képzetek és metaforái domináltak, utóbbiban a „félelem” holdudvarába tartoznak a szavak és képek – s e két képzetkör több ízben is összeér, találkozik (*A sötétség verse*: „Jaj, meg-megáll / a láb, mert fél, hogy sírba téved.”; *A félelem szonettje* zárósora: „s a fákon a lomb helyett örök sötét zizeg”). A két vers párhuzamát mutatja a jelölten dialogikus jelleg is. *A félelem*

²² „A száj fehéren ejti majd a szót: eredj! / S te, lelkem, borzadón leheled vissza: félek! / A test aléltan, nyögve enged útra, lélek, / mint anya gyermekét, ki idegenbe megy. // Fiam, mily házak, mily terek s mily uccaszélek / várnak reád? Mély lesz a völgy s magas a hegy? / Fiam, nehogy rossz társaságba keveredj, / s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszélek. // A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol, / az acra percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szájba csurganak a horgas orról, // te meg bolyongsz iszonyuan nagy íriszek között, hol a felejtés vizesése mormol / s a fákon lomb helyett örök sötét zizeg.”

szonettje beszédrendjét nem könnyű rekonstruálni – test és lélek párbeszéde közvetítésként, s nem egyenes közlésként jelenik meg (utóbbira példa lehet Villontól *A szív és a test vitája*), s aki közvetít „lelkem” s „a test” között, az az egyetlen grammatikai jelben, mégpedig a birtokos személy jelében megmutatkozó én („lelkem”). A test nem „testem”-ként, hanem „a test”-ként szerepel, de hogy ez mégiscsak az én-hez kapcsolódó test első-sorban, azt az is jelzi, hogy a következő sorban, megszólítottként, a korábban birtokolt alakban feltűnt „a lélek” ezúttal szintén birtokolatlan formában jelenik meg. A szonett többi része, az utolsó három strófa, a test lélekhez intézett szózatának egyenes idézete lehet, erre a „mint anya gyermekét” hasonlat és a „fiam” megszólítás közötti kapcsolat utal. De grammatikailag az az értelmezés is felmerül, ha a második strófa az „én” saját beszédét folytatja (hiszen korábban megszólította a „lelket”), s ezt úgy érthetjük, ha az „én” e versben első-sorban testként gondolja el és mutatja meg önmagát. A test-lélek dualizmusban így az én beszédpozíciója inkább a testhez kötődik, abban a fiktív helyzetben, melyben a lélek épp eltávozni készül belőle. Valójában a testként (szinekdochikusan az első sorban: szájként) értett „én”-t és a leváló lélekként értett „te”-t nem más teremti meg, mint épp e fiktív helyzet – azaz a halál, pontosabban a meghalás perspektívája, illetőleg az e távlat motiválta félelem. (A „félek”-„lélek” rímpár is ezt az összefüggést erősíti.) A halál képzetkörét e szövegben is meghatározzák a likviditás és opacitás metaforái („A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol, / az arcra percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szájba csurganak a horgas orról”), egy mindent átjáró, mindent átítató, a tisztán látást ellehetetlenítő közeg jelenlétét érzékeltetve.

Az én hasadását, belső vitáját mindkét szövegben a halálhoz futó lét, a halálhoz viszonyuló lét tudatosított távlata hozza létre, s ez (is) megmutatkozik *A félelem szonettjének* alábbi, szép sorában: „s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszélek”. E sor egyszerre viszi színre az én szétválását, s azt, hogy mind az elválást, mint a „részek” közötti kapcsolatot a nyelv teremti meg, mégpedig a valamiképpen mégis az én-hez köthető beszéd. Test és lélek kapcsolata, az emberi létállapotot jelentő kölcsönviszony addig áll fenn, amíg zajlik a beszéd. S a „beszélsz: beszélek” közötti kettőspont azt a paradox viszonyt is felmutatja, hogy az én beszéde a te beszédének függvénye, s persze fordítva – de a kettőspont tipográfiailag szimmetrikus alakzatában még is van valamifajta értelmi aszimmetria, valamilyen irányultság, mely irány a lélektől mutat a testként értett én felé, azaz a lélek beszédéig tarthat a test beszéde is, s az én beszéde is, mely beszédet a félelem vonja bűvös körébe. A lélek beszédének megszűnése a test, s így az én eltűntét jelenti, s ennek velejárója és közege a felejtés. A versben megszólaló én, avagy test monológjában a halál után a felejtés következik („a felejtés vízése” mitologikusan a Léthe vizét is felidézheti), ami a lélek bármifajta túlvilági továbbélése esetén szükségképpen veszteségként jelentkezik: az egyén, az individualitás, az én, az emberi létmód elvesztéseként. S mindenfajta transzcendens túlvilágkép mellett ez az a gondolat, veszteség, mely *A sötétség versében* és *A félelem szonettjében* a szorongás és az idegenség érzetét generálja. Bár Kosztolányival ellentétben Dsida felé nem a semmi integet,²³ az az imaginatív tér, ahol „a fákon lomb helyett örök ső-

²³ Néhány Dsida-szöveghely azonban tartalmazza a „Semmi” kifejezést, pl. a korai *Megint csupa kérdés*: „Hát nem volt boldogabb az ősi Semmi / az új Semminél, mely valaminek / tudja magát?”. Az *Ének a semmiről* hatása ez esetben a kronológia miatt kizárható, vélhetően közös bölcséleti emlékezetéről (pl. a korábban említett Schopenhaueréről) lehet szó. A másik szöveghely

tét zizeg”, nem teszi könnyebbé a haláloz viszonyuló lét elviselését. Ám ne feledjük, *A félelem szonettjében* ez elsősorban az elmúló emberi test nézőpontja. Míg a *Tíz parancsolat* utolsó része a továbbélő, szabad lélek perspektíváját képes felmutatni.



a *Tükör előtt* már idézett fejezete, *A pántos kapukon túl* második strófája: „Ó, mert kaland, ugyan mi volna más / mindaz, mi vélünk itt azóta történt, / hogy élni híta valami varázs / a semmit (...)” (ebben a részben szintén eltéveszthetetlen a transzcendens föltételezettség). Érdekes, hogy e két szöveget összeköti az, hogy a *Megint csupa kérdésben* is felbukkannak a pántos kapuk („Miért döngtetünk véres ököllel, eszeveszetten / olyan kapút, melynek csak egyik pántja / sok ezer fekete mérföld?”). Erre az összefüggésre Vincze Ferenc hívta fel a figyelmem a 2008. május 17-i kolozsvári Dsida-konferencián.