

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

## *Költészet és interpretáció*

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *BOLDOG, SZOMORÚ DAL*

Szinte lehetetlen elmagyarázni azt, hogy miként *kell* irodalmi művet értelmezni. Ebből az előző mondatból a *miként*-re majd később visszatérünk, most a *kell*-re összpontosítunk. Abból az egyszerű feltételezésből indulunk ki, hogy az irodalmi szöveg a hétköznapi nyelv értelmes elemeiből áll, de irodalmi műként nem rendelkezik rögzített kommunikációs funkcióval. Éppen ezért nem mondhatjuk meg, hogy hogyan kell fölfogni, legfeljebb arra mutathatunk rá, hogy milyen jelentései lehetnek (egy adott kereten belül), illetve milyen könnyen kínálgató értelmezéseket zárhatunk ki. Vagyis itt egyfajta tanulási, megértési folyamattal lesz dolgunk: a szöveg kapcsán észrevehetünk értelmezési lehetőségeket, amelyekre a mű rájátszik, megidéli őket, ezekkel eljátszhatunk, és a legszélsőségebbeket vagy a leg-egyszerűsítőbbeket kizárva határolhatjuk körbe azt a játékeret, amelyen belül tovább kutakodhatunk. Ennek a szellemi játéknak a célja tehát mindenekelőtt a tapasztalatszerzés, a lehetőségek fölmérése. Ha egyetlen rögzített, kanonizált értelemhez jutnánk el, azzal egyszersmind az irodalmi szöveg társadalmi, kommunikációs funkcióját is meg kellene határoznunk. (Ez bizonyos irodalmi szövegeknél – mint pl. a *Himnusz* esetében – könnyebben elképzelhető, de ezek a ritkább esetek, amelyek tulajdonképpen az irodalmon túli, attól eltérő jelentőségre tesznek szert.) Viszont mégis könnyebb néhány látszólag kínálgató értelmezésről bebizonyítani, hogy nem állják meg a helyüket, mintsem a mű tényleges, korrekt értelmezését megadni. Ez a jelenség az irodalmi olvasás természetéből adódik, és pontosabb meghatározását a példaelemzés után kísérelhetjük meg.

Gyakorlati példáinkat kezdjük egy nagyon jól ismert Kosztolányi-verssel, amellyel legtöbbször már középiskolában találkoztunk: a *Kenyér és bor* (1920) kötet elején szereplő, eredetileg 1917-ben a *Nyugaton* megjelent *Boldog, szomorú dallal*. Nem célom, hogy részletes, mindenre kiterjedő értelmezést adjak, mindössze néhány interpretációs problémára szeretnék figyelmeztetni. (Ezt a megszorítást szinte minden példánál megismételhetném, de nem fogom.)

Az értelmezés első lépése – mint minden valamirevaló magyartanár tudja – a hangos bemutatás, előadás. Nézzük meg a vers szövegét, és próbáljunk meg elgondolkodni azon, hogy hányféle problémával találkozhatunk a felolvasás során! Milyen döntéseket kell hoznia annak, aki saját hangján akarja megszólaltatni a verset? Hol és mikor változtatnánk a beszédtempón, az intonáción, a hangszínen? Mennyire érzékeltetnénk a vers metrikáját, ritmizáltságát, és (akár ennek rovására) hol váltanánk *parlandóra*, a szöveg élőbeszédszerűségét hangsúlyozva? Milyen lehetőségeink vannak a vers tagolására? Hol kell vagy érdemes szünetet tartani, levegőt venni?

Feltételezem, hogy olvasóim nem készülnek színésznek vagy versmondónak. A tanári munkához persze elengedhetetlen, hogy a tanár tudja bemutatni, átélhetően

értelmezni a verset (Cserhalmi, 2001, 54–55.). A feladat tehát most nem a tökéletes vagy eredeti előadásmód kidolgozását szolgálja, inkább azt, hogy az olvasó saját bőrén tapasztalja meg, mennyire nem magától értetődő dolog ezt a verset értelmesen felolvasni. A szöveg számos olyan döntési lehetőség elé állítja előadóját, amely a vers egész értelmét befolyásolja.

Minden valamirevaló olvasó felismeri, hogy a vers nemcsak címében, hanem „hosszanti irányban” is kettéoszlik. A „De néha megállok az éjen...” sor egyértelmű törést jelent a szerkezetben, és ettől elsőre az a benyomásunk keletkezhet, hogy a címben jelzett kettősség a vers egészére kivetül, a szöveget egy „boldog” és egy „szomorú” részre osztva. A vers hangos felolvasásakor vagy szavalásakor kézenfekvő megoldás, hogy ennél a sornál a versmondó megáll, lassítja a tempót, és hangszínváltozással is jelzi a törést. Hasonló történik a vers legismertebb, a Kaláka együttes általi megzenésítésében is.

Érdeemes azonban eljátszani egy kicsit az interpretáció ezen lehetőségeivel: a vers címéből akár az is következhetne, hogy a szöveget kétféle módon is elő lehet adni. Próbáljuk meg tehát az egész verset „boldogan” és „szomorúan” elmondani! Tanítványaimmal végzett kísérleteim alapján igazolva látom, amit magából a versszövegből is erősen sejteni lehet: az egész szövegre kiterjedő „boldog” szavalt sokkal nagyobb, sőt lehetetlen kihívásnak látszik, míg az egész verset „szomorúan” mondani sokkal könnyebb – még a szöveg első felét is. Ez természetesen első sorban a teljes szöveg ismeretében igaz: a vers zárata mintegy „visszamenőleg” rányomja bélyegét a korábban elhangzottakra, és innen nézve a lírai én birtokviszonyairól szóló mondatok is ironikus távlatba kerülhetnek. Például a „Szívem minek is szomorítsam” sor immár olyan retorikai fordulatként is felfogható (ennek nevei: lat., *praeteritio*; gör., *apophasis* vagy *paralepsis* (Szörényi – Szabó G., 1997, 161.; Lausberg, 2008, 436–437.)), amely voltaképpen a látszólagos tagadáson keresztüli állítást jelenti. Ha valakinek bizonygatnia kell, hogy nem érdemes szomorkodnia, az már gyanús. A „jó takaróm” – „jót-akaróm” rímpár is gunyoros hatást kelthet: például azáltal, hogy a kiejtésben megkülönböztethetetlené teszi a beszélő által birtokolt tárgyakat és a költői életmódhoz szükséges társadalmi kapcsolatok. Ezáltal a költői pályaeépítés „anyagias” oldalára (megélhetési költészet?) helyezi a hangsúlyt. Hasonló a helyzet a „tárcám van igaz színezüstből” sorral: ez a túlzás révén (nemcsak *ezüst*, nemcsak *színezüst*, hanem *igaz színezüst*!) teremt ironikus távlatot. A szóismétlések hatása ebben az összefüggésben a praeteritio-éval rokon – talán azért kell a kertet és a villanyt megismételni, hogy a beszélőnek biztosan legyen elég felsorolnivalója? És mi a helyzet a köddel? – A múltban a beszélő maga is „kőd-kép” volt, de részegje is a ködnek. A szövegtöréshez közeledve egyre gyakrabban halmozódó „szomorú” szavak – „beteg idegem”, „bús Budapest”, „mit eldalolok, az a bánat” – ugyancsak megnehezítik a „boldog” és a „szomorú” rész egyértelmű elválasztását.

Ennek a kísérletnek a tanulságait két szinten foglalhatjuk össze: egyrészt fontos tapasztalat, hogy a versinterpretáció elemi összetevője a hangos felolvasás; az értelmezés intellektuális munka, amely azonban nem független az irodalmi szöveg átélésének testi, fiziológiai tapasztalatától. Ennek az összefüggésnek számos elméleti modellje létezik, a „test és irodalom” témája újabban divatosabb is vált a kri-

tikusok és értelmezők körében (*Helikon*, 2011; Gumbrecht, 2010). Most azonban elég arra a remélhetőleg biztató következtetésre utalni, hogy az irodalomértelmezés „száraz” munkája lehetőséget ad a művekkel való átélő, élményszerű foglalkozásra. Sőt, az írásos interpretáció érvényét részint az adhatja meg, ha viszonyba tud lépni a mű által kiváltott esztétikai tapasztalattal (bár érdemes előre bocsátani, hogy ennek a viszonyoknak nem kell affirmatív, az élményszerű olvasást igazoló viszonyoknak lennie).

A másik tanulság, hogy az egyszerű ellentét helyét egyfajta „bennfoglalásos” viszony veszi át: a boldogban már benne van a szomorú is (ez fordítva nem egészen áll). Egy-két helyen ezt a viszonyt az irónia fogalmával írtuk le. Az irónia a klasszikus görög meghatározás szerint „disszimuláció”, színlelés, a véleménynyilvánítástól való tartózkodás. A modern irodalomtudományban az irónia azt is jelentheti, hogy a szöveg egyértelmű jelentése felfüggesztődik, a szöveg egyszerre jelenthet valamit és annak az ellentétét is (Brooks, 1998, 350). Esetünkben hasonlóról van szó, ám éppen az egyszerű ellentét meghaladásához kapcsolódik az irónia: nem igaz, hogy a szöveg első fele boldog, a második szomorú. De az sem igaz, hogy az egész szöveget lehet végig boldogan vagy végig szomorúan előadni; ez a kettősség csak a törés előtti részre igaz. A szöveg utolsó harmadában, a „De néha...” utáni részben az ironikus kettősség utat enged egyfajta vallomásos pátosznak; ha korábban a „boldog” hangnem látszólagosnak tekinthető, itt már nincs okunk kétkedni abban, hogy a beszélő valóban „szomorú”, lázas, kétségbeesett, csalódott.

Igaz, hogy a modalitás egyértelműbbé válik, ám a szöveg ebben a részben is tartogat még néhány meglepetést. Ennek kifejtéséhez forduljunk a szöveg vallási motívumaihoz.

Könnyen feltűnhet a vers vallási utalásrendszere, amelyet megerősít az egész kötet címe, az úrvacsora kellékeit megnevező *Kenyer és bor* (amely egyszersmind Hölderlin azonos című ciklusát is megidézi). Ráadásul a vers litániaszerű (!) felsorolása éppen ezzel a két dologgal kezdődik („Van már kenyerem, borom is van”), mielőtt továbbgördül a családi és társadalmi élet, valamint a pusztán anyagi javak felé. De még ezek között is ott van a „dió, mogyoró, mák”, amelyek a karácsonyi kalács alapvető hozzávalói. Fontos észrevétel, hogy e dolgok olyan bőségszimbólumok, amelyek egyszerre utalhatnak az anyagi jólétre, ugyanakkor vallási jelentést is hordozhatnak. Ez az átlényegülésre való képesség nemsokára fontos lesz.

Külön gondolatmenetet érdemelhetne a Kosztolányinál fellelhető vallási, liturgiai képzetek elemzése, de számunkra nem elsősorban az a kérdés izgalmas, hogy olvasható-e vallásos műként a *Boldog, szomorú dal*. Ennél fontosabb, hogy ezek a motívumok segíthetnek ráismerni a látszólag egyszerű, ellentétező szerkezet mögött álló bonyolultabb érték- és időfelfogásra. A mű időszerkezete ugyanis nem egyszerűen egy elveszett múlt iránti nosztalgiára épül, hanem valami ennél komplexebbre, amelyben a múlt, a jelen és a jövő dinamikus, egymásra vonatkozó, egymással helyet cserélő viszonyrendszerbe kerül.

Az iskolai oktatásban a verset sokszor időszembesítő versként nevezik meg (a Németh G. Béla bevezette fogalmat használva). Erre jó okot szolgáltatnak a műben szereplő időhatározók és igeidők, amelyek valóban a jelen és a múlt értékeit ál-

lítják szembe, és valami elveszett iránti nosztalgiára utalnak. A nyitó sorban rögtön a „már” időhatározóval találkozunk, amely az anyagi gyarapodásra utal, és megalapozza a versből kiolvasható élettörténetet: a beszélő felnőttkorában anyagi javakat, társadalmi kapcsolatokat halmozott föl, családapává vált, miközben valamilyen kincsről kénytelen volt lemondani. (A vers zárósorában is ott van ez a „már”, egy jóval rejtélyesebb összefüggésben: „már nem vagyok otthon az égben”.) Azt azonban a nosztalgiára kihegyezett olvasat könnyen elvétí, hogy a beszélő *a kincsnek soha nem is volt birtokában*, vagyis a jelen nem egyszerűen a múlthoz képest látszik értékvesztettnek, hanem a múltban még nyitottnak, végtelennek látszó jövőhöz mérten. Ez tulajdonképpen expliciten megfogalmazódik a fiatalkori én jellemzésében, amely még a jelenkori én fölényét hangsúlyozza: „Nem többet az egykori köd-kép, / részegje a ködnek, a könnynek.” Figyeljünk föl a *köd* megismétlésére, amely úgy is olvasható, hogy a beszélő fiatalon felismerhetetlen (ismeretlen) volt, miközben ő maga is ábrándokat kergetett. Ezzel szemben *ma* vallja őt „énekes ifju fiának” a „vén Magyarország”, vagyis nem annyira a fizikai értelemben vett ifjúság veszett oda, hanem valami más. Ráadásul régen ő volt „részegje a könnynek”, ma viszont az ő dala „borítja könnyekbe” a közönséget.

A fent idézett mondatot leszámítva még egyetlen, negatív utalás van a szövegben az elveszett múltra: „nem kell kegyekért könyörögnöm”. Ha a szöveg explicit vonatkozásait nézzük, a jelennel szembeállított idősíki bizonyára nem idilli: a fiatalokkoról csak annyit tudunk meg, hogy minden bizonnyal a nélkülözés, a kegyekért könyörgés, az ismeretlenség „könnytől részeges” időszaka volt. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert összefüggésbe hozható a vers motívumainak ellentmondásosságával.

Ez az ellentmondás a „kincs” térbeli és időbeli elhelyezésében jelenik meg. Először ugyanis azt tudjuk meg, hogy a kincset „mélyen” ássa a lírai én, majd az utolsó sorban már az „égben” való otthontalanságáról tudósít. Vagyis az első ellentmondást a térbeli elhelyezkedés tekintetében láthatjuk. Arról, ami hiányzik, nem tudjuk, hogy a mélyben vagy a magasban kell-e keresnünk: az „álmát hüvelyező” betegre való utalás a mélylélektant és így a személy legbensőségesebb titkainak képzetét is megidézheti, míg a korábban már látott vallási képzetekkel összekapcsolva az „ég” motívuma a túlvilági üdvre, a transzcendenciára is utalhat. Az efféle titkos lényegiség képzete olyan távoli asszociációkat is összekapcsol, hogy ez a sokrétűség már a teljes meghatározhatatlanság felé mutat. A beszélő tudja, hogy valamije hiányzik, de fogalma sincs, hogy egyáltalán mi az, és hol keresse. A Szegedy-Maszák Mihály által írott tankönyvfejezet úgy utal erre a meghatározatlanságra, hogy a van és a nincs ellentétét egyszerűen a „rész” és az „egész” kettősségével jelöli, ezzel elkerülve a konkrét meghatározás kényszerét: „sikereket elérni annyit jelent, hogy a rész elfeledtesse velünk az egészet, az egyszeri ittlét súlyát”. (Szegedy-Maszák et al, 1985, 352.)

Ennek legérdekesebb jele a vers(mondat)tan szintjén található: a „De néha megállok az éjen...” kezdetű mondat a vers leghosszabb, nyolcsoros mondata. Ráadásul e mondaton belül két sorban is megtörik a vers egyébként egészen következetes anapsztikus lüktetése (a verselés lehetséges értelmezéseiről ld. Király, 1986, 229.). Mind a „mint lázbeteg, aki föleszmél”, mind a „jaj, valaha mit akartam”

sorokban tetten érhető egy-egy bicsaklás. A várt hosszú szótag helyett előkerülő rövid szótag ebben az összefüggésben jelértékű lehet: vagy a beszélő kapkodásának jele, vagy éppen annak jelzése, hogy az olvasó általában lassítson a tempón, különben összefutnak a szájában a szótagok.

De nemcsak a metrika, hanem a szintaxis is érdekes. A nyolc soros mondat három „jelenetet” másol egymásra, benne háromféle képi sík torlódik össze. A „legkülső” síkot a lírai én szó szerinti vallomásának tekinthetjük: „megállok az éjen”, „jaj, valaha mit akartam” – olyan képek és megnyilatkozások ezek, amelyek a versbeli élettörténet kontextusában nem igényelnek figuratív értelmezést, szó szerint értjük őket. A következő, metaforikus sík a kincset kiásó hajótörött (?) vagy zsugori (?) képe: ez a kép mintegy magyarázza, érzékivé teszi az önmagát faggató lírai én mentális tevékenységét. Harmadikként pedig a saját lázalmát megfejteni igyekvő beteg képével találkozunk.

Az első síkváltásnál a szó szerintiből a metaforikusba való átmenet nem jelölt. Pontosabban alig jelölt; az „úgy” szó lehet kötőszó, de mutatószó is: „megállok, [és] úgy ásom a kincset”, vagy „úgy ásom a kincset, mint lázbeteg”.

Az első olvasat szerint az első és a második sík mellérendelő viszonyban áll (legalábbis ez a rekonstruált mondat következményes mellérendelő típusú), tehát a vers mondattanilag nem jelöli a szó szerintiből a figurálisra történő váltást. A második olvasatban viszont az *úgy* mutatószóként előrevetíti a *mint* kötőszót, és így ke-rekíti ki a jelölt hasonlatot. Ebben az esetben kevés kétségünk lehet afelől, hogy hasonlatról van szó, tehát az alakzat létrehoz egy megkettőződést a szó szerinti és az átvitt (figurális) sík között. Igen ám, de a második olvasat nem feltétlenül zárja ki az elsőt, hiszen az egész mondat így kétféleképpen tagolható, és a két szintaktikai olvasatban más lesz a hasonlított. Ezért is tulajdoníthatunk még nagyobb jelentőséget a mondat hosszának: a vesszők megengedik a kétféle tagolást, így a kétféle hangoztatást is. Ha korábban a hangos felolvasás hangnemi lehetőségeit mérlegeltük, ezúttal mondattani és logikai eltéréseket is láthatunk az eltérő interpretációk között! Lássuk, hogyan központoszthatnánk másként a szöveget a kétféle olvasat szerint:

*De néha megállok az éjen,  
gyötrődve, halálba hanyatlón,  
úgy ásom a kincset a mélyen,  
a kincset, a régít, a padlón.  
Mint lázbeteg, aki föleszmél,  
álmát hüvelyezve, zavartan,  
kezem kotorászva keresgél,  
hogy jaj, valaha mit akartam.*

*De néha megállok az éjen  
gyötrődve, halálba hanyatlón.  
Úgy ásom a kincset a mélyen,  
a kincset, a régít, a padlón,  
mint lázbeteg, aki föleszmél,  
álmát hüvelyezve, zavartan.  
Kezem kotorászva keresgél,  
hogy jaj, valaha mit akartam.*

Könnyen látható a két olvasat közötti finom, de mégis érdekesítő különbség: az *úgy* eltérő olvasatai a „kincset” helyezik más szintaktikai keretbe. Közös a két olvasatban, hogy a metaforikus síkra váltásnak nincsen közvetlen jele; legfeljebb a két igei tagmondat közé ékelt „halálba hanyatlón” szintagmát patetikus túlzásként olvasva fegyelhettünk fel a hétköznapi életvilágtól való eltávolodásra.

Az első interpretáció szerint a beszélő úgy beszél a kincsásásról, mintha éjszakai meg-megállásának folyamánya lenne. A *mint* ez esetben a „kezem kotorászva keresgél” alliteráló igei szerkezetére utal előre, amely – ha a két négysoros részt külön-külön is megálló mondatként olvassuk – valami új cselekvést vezet be; például elképzeltük, hogy a beszélő a zsebében kotorász, vagy éppen saját testét, homlokát tapogatja, „mint lázbeteg”. Ez az olvasat a *mint* szó kétértelműségére is figyelmeztethet (ehhez ld. de Man, 2002, 382.): nem is biztos, hogy kétszintű hasonlatról van szó, hanem arról, hogy a beszélő ténylegesen lázbetegként kotorász és keresgél. Ez fontos lehet a későbbiek szempontjából, amennyiben a forróság képzetét társítja a beszélőhöz. Az első olvasatban tehát nincsen semmilyen egyértelmű jele annak, hogy átvitt értelmű beszéddel van dolgunk: a kincskeresés, a láz és a kotorászás mind a beszélő hétköznapi életének részét képezik.

A második olvasatban ezzel szemben a hasonlat jelöltebb, bár itt sem lehet teljesen kizárni a *mint* másik jelentését. A három sík viszonya ez esetben világosabb: az első két sor a hétköznapi (bár éjszakai) világra utal, a középső mondat kétszintű hasonlatot alkot, amelyben a kincskeresés és a lázas álomfejtés kettős képe érzékelteti a beszélő éjszakai mentális gyötrődését. Végül az utolsó előtti sor visszavált a második síkra (kotorászás = ásás), és az utolsó sorban megint a hétköznapi szó szerinti síkon vagyunk.

Mi lehet a jelentősége ennek a kettős olvashatóságnak? Mondhatjuk, hogy csupán lényegtelen, mellékes vagy véletlen effektusáról van szó a szövegnek, de ez esetben nem tudunk elszámolni a már említett ritmikai, versmondattani megfigyeléseinkkel, melyek szerint ez a mondat éppen hosszúságával és ebből adódó komplexebb tagoltságával tűnik ki a többi közül. Még arra is hivatkozhatunk, hogy a versmondónak vagy felolvasónak valahol levegőt kell vennie, és így önkéntelenül is döntenie kell a fönt vázolt tagolási lehetőségek közül.

Ráadásul a két olvasat különbsége egy „mélységileg tagolt” építmény és egy egyszerű felszíni mellérendelés különbségeként is fönnáll. Az első interpretációnk nem jelölt síkváltásokat a szó szerinti (felszíni) és az átvitt (mélyebb) értelmek között, a második viszont összesen három síkot rendezett szimmetrikus struktúrába. A két olvasat különbsége tehát felszín és mélység összjátékát is beindítja, ami a kései Kosztolányi lírájában középponti szerepű motívum lesz – ismertek az *Esti Kornél énekének* a mélység valódiságát tagadó, a felszínesség mélységét ünneplő sorai („Légy az, ami a bölcs kéj / fölhámja, a gyümölcshéj / remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: / mélységek látszata.”).

A második olvasatban felállított építmény szimmetrikus, és három, egymást magyarázó síkot tartalmaz. Mindháromban valami múltbelinek a megértéséről, a jelenbe hozásáról van szó: a „jaj, valaha mit akartam” kérdése érthető, de semmi konkrétumot nem tartalmaz. A kincs motívuma ezzel szemben konkrét, a múltban eltemetett és ezért visszakereshető dolgot sejtet, ám ez a metafora láthatólag nem kielégítő, ezért is kell egy további hasonlattal kiegészíteni. Az álmát hüvelyező lázbeteg hasonlatának mondattanilag a kincskiásás képét kellene magyaráznia, valójában azonban elutasítja a kincs motívumában megjelenő konkrét vonatkozást, és egy sokkal megragadhatatlanabb, reménytelenebb példával szolgál. A lázbeteg föl-eszmél ugyan, de még mindig zavart, és lázálmát próbálja megfejteni. Ebben a ha-

sonlatban tehát szó sincs arról, hogy a megfejtendő múlt valami egyértelmű érteket, konkrét tartalmat hordozna a jelenhez képest, vagy gyógyírt jelenthetne a jelen zavarodottságára: sőt ez a jelenkori zavar éppen ugyanabból az okból (láz) ered, amelyből az elveszített és megfejtendő múlt (álom) is.

A vers tehát bizonyos mértékig becsapja az olvasót, amikor ezt a három síkot szimmetrikusan egymásba ágyazza: a harmonikus építmény egymásnak ellentmondó képzeteket fog egybe, és a „mélységi” megértésnek csak az illúzióját tartja fenn. Ezért is lehet jelentőséget tulajdonítani annak, hogy ugyanennek a szakasznak a másik grammatikai olvasata nem tagolódik „mélységi” síkokra, hanem minden képet szó szerint érthetőként is bemutat. A felszín és a mélység ellentéte így magára a költői nyelvre is vonatkozik (akárcsak az *Esti Kornél énekében*), vagyis immár nem csupán pszichológiai vagy bölceleti témaként jelenik meg a versben. Nem nehéz belátni, hogy a költészetben a mondás mikéntje éppolyan fontos, mint az, hogy mit állít a szöveg. Értelmezésünk szerint a Kosztolányi-vers ennek demonstrációjaként is olvasható.

Ezzel összefüggésben pedig föltűnhet még egy különös nyelvtani viszony: a kincskereső ugyan ás, és mélységet emleget, de a névszói ragok ennek kétszer is ellentmondanak. Nem „a mélyben”, hanem „a mélyen” keres – ezt talán meg lehet magyarázni azzal, hogy „valaminek a mélyén” van a kincs. Viszont azzal már sokkal nehezebb mit kezdeni, hogy ezt a mélységet „a padlón” keresi a beszélő. Vagyis mintha olyasmit keresne, ami mindig is az orra előtt van – akárcsak Edgar Allan Poe híres elbeszélésében, *Az ellopott levélben* (*The Purloined Letter*) a fantáziátlan rendőrség.

Eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy a versben kifejezett „mélység” (a szó szerinti és az egyre mélyebb jelentések) valamiként összekapcsolható, analógiába állítható a jelen és a múlt viszonyával is. Ha a kincskeresést és az álomfejtést olyan metaforaként/hasonlatként értjük, amely magyarázatot ad a beszélő lelkében lejátszódó folyamatokra, ez esetben az elásott kincset és a megfejtendő álmot múltbeli tartalomnak tekinthetnénk, amelyet „elő kell ásni” ahhoz, hogy az elmúlt boldogság visszatérjen. Ha azonban a kincs a „padlón” van, tehát nincs is elásva, akkor a múltban való kutakodás tulajdonképpen hasztalan: a múlt (= mélység) nem tartalmaz konkrétan megragadható értékeket. Ilyen szempontból mégis indokolt a kincskeresés és a lázálomfejtés analógiája: csak éppen a kettő közös negativitását domborítja ki.

A folytatás is igazolja ezt a sejtésünket: a *kincs* – amint erre Nemes Nagy Ágnes is felhívja a figyelmet (Nemes Nagy, 2004, továbbá egy 1936-os József Attila-törődék és egy néhány évtizeddel ezelőtt népszerű kalandfilm címe is megerősíti) – a *nincs*re rímel. Az utolsó előtti mondat belső ríme össze is párosítja ezeket: „nincs meg a kincs, mire vágytam”. Vagyis visszamenőleg azt igazolja, hogy a kincset ásó személy nem maga temette el a kincset, hanem pusztán vágyott rá, talán egy „Monte Cristo grófja”-féle újrakezdés reményében.

Az utolsó sorok múlt idejű igéi sajátos fényt vetnek a jelennel szembeállított múltira: „akartam”, „vágytam”, „[amiért] égttem”. Ezek az igék nem valaminek a birtoklását, hanem valamire való törekvést fejeznek ki. A „kincs” csak ebben az értelemben társítható a múlthoz; olyan múltrol van szó tehát, amely tulajdonképpen

soha nem volt jelen, hanem talán visszamenőleg, mint egy jövőre nyitott horizont képzelhető el. A „kincset” ezért nem lehet megtalálni: mivel soha nem is volt meg, a megelégedett jelenből visszatekintve csak az a nyitottság, dinamizmus, potenciálitás mutatkozik erénynek, amely a nem létező kincs hajszolásában tört felszínre. A jelen helyzet paradoxona azonban az, hogy a beszélő nem egy tényleges múltbeli állapotot hiányol, hanem azt az energiát, amely a múltban a lehetséges jövő felé irányult. Ez egy viszonylag jól azonosítható pszichológiai képlet is: maga a beérkezett, megállapodottság bizonyul egyszerre boldogságra és szomorúságra okot adó állapotnak. A felhalmozott evilági javak, kapcsolatok, értékek egyfajta nehézkedést jelentenek, amelyek lehorgonyozzák a beszélőt. Ezzel a pszichológiai értelmezéssel viszonylag könnyű azonosulni (Nemes Nagy is azzal kezdi írását, hogy könnyen érthető versről van szó), és az értelmező számára mindig nagy a kísértés, hogy a vers kapcsán arról a lelki helyzetről beszéljen, amelyet a vers megjelenít. Azonban már láttuk, hogy a vers magának a (vers)nyelvnek a lehetőségeit is faggatja, és ebben alighanem több szellemi kihívás akad, mint a vershelyzet akár vulgáropszichologizálásra is alkalmat adó magyarázatában.

Érdemesebb tehát a vers időviszonyaiban tetten érhető különösségre összpontosítani. A záró sor felől olvasva ugyanis a pszichológiai értelmezés elsőbbsége megkérdőjeleződik. A „már nem vagyok otthon az égben” mondat ugyanis tartalmaz egy akár önellentmondásnak is tekinthető viszonyt az explicit időmeghatározás („már”) és egy felidézett konvencionális kép („otthon az égben”) közlött. Az ég képe kapcsán ugyanis szinte lehetetlen eltekinteni a kép szakrális jelentéseitől. Ehhez az érvünkhöz konkrét indoklást adhat az, hogy a „kincs” és az „ég” látszólag ellentmondásos összepárosítása maga is bibliai előzményekre tekint vissza: „Hasonló a mennyek országa a szántóföldben elrejtett kincshez, amelyet az ember, miután megtalált, elrejt, örömeiben elmegy, eladja mindenét, amiye van, és megveszi azt a szántóföldet (Mt 13, 44).

A korábban megnevezett, vallásinak is tekinthető motívumok összefüggésében olvasva a záró sorpár „itt e világ” – „ég” szembeállítás az „evilág” – „túlvilág” ellentétpárt is megidézi. Az ég eszerint az üdvösség helyeként is azonosítható, vagyis a jövő nyitottságát testesíti meg. Tehát a „már nem vagyok otthon az égben” sorban furcsa időparadoxonra találhatunk. A „már” azt sugallja, hogy a beszélő a múltjából vesztett el valamit, az ég szimbolikája viszont inkább azt, hogy a jövőjéből. Ha az ég szimbolikájából a nyitottságot, az üdvösséget mint a jövőben elnyerhető kegyelmet emeljük ki, akkor a beszélő tulajdonképpen lehetetlent állít: a „már nem vagyok otthon az égben” sor értelmetlen. Az ég nem birtokolható, lényegileg nem a múlthoz tartozik, így nem lehet az élet derekán elveszíteni.

Ahhoz, hogy innen továbbblendüljünk, azt kell feltételeznünk, hogy a költő nem beszél összevissza. Hogyan magyarázható ez a paradoxon? Mérlegeljünk két lehetőséget. Egy lehetséges felfogás szerint a költői én vallási kiábrándultságáról, a túlvilággal kapcsolatos kételyeiről lehetne szó. Ez tulajdonképpen egy alternatív pszichológiai értelmezés lenne, melynek tárgya a vallásos hit. Ez megint egy azoknak az élettörténeti narratíváknak a sorában, amelyeket a vers lehetővé tesz, ugyanakkor nem támaszt alá konkrét érvekkel. Ha valóban ez a kiábrándulás vagy kétely lenne a vers „tárgya”, akkor ez a tematika miért csak áttételesen, szim-



bólumok lehetséges értelmezéseinek keresztül jelenítődik meg? Más magyarázatot ad Nemes Nagy Ágnes, aki egy másik versből való idézethez folyamodva (*Nem tudtam én dalolni...*) azt állítja, hogy Kosztolányi költészetében az *ég* általában az elmúlt boldogság jelképévé válik: „ami elmúlt, úgy van fölöttem, mint az ég”. Ez nagyon érdekes magyarázat, számunkra már csak azért is, mert egy másik, itt elemzendő vershez is kapcsolódik, megidézi a híres Zrínyi-epigrama kezdősort („Befed ez a kék ég...”). Azonban biztosak lehetünk abban, hogy egy másik versből való idézet megnyugtatóan magyarázza saját versünk szimbolikáját? Elintézhettek egy motívum látszólagos ellentmondásait azzal, hogy költőnk nem a hétköznapi értelemben használta a jelképet? Ez egyebek közt azért is nehéz ebben az esetben, mert az akár játékosan vagy mellékesen megidézett szakrális motívumok kontextusában nem lehetséges kizárni az *ég* motívumának jelentésköréből az ígéret, a jövőbeliség képzetét.

A vers tehát felszámolja múlt, jelen és jövő egyszerű vonalszerű hármasságát, és ezzel olyan más Kosztolányi-művekkel is összekapcsolható, mint a korai *A híd* című költemény (a *Négy fal között* kötetből), amelyben a lírai én húszéves önmagára visszatekintve arról számol be, hogy már akkor is arra gondolt, miként fog visszaemlékezni erre a múltbeli pillanatra öregkorában: „S hogy érzem akkor ezt az éjet? / megrogyva, búsan, társtalan? / S mint látom a híd-bolton álló / huszéves ifjút, enmagam?”. Az írás fikatív jelene a felidézett múltbeli pillanat és a múltból előrevetített öregkori visszatekintés közötti feszültségben keletkezik. Nagyon hasonló a képlet a jól ismert, a *Boldog, szomorú dalhoz* időben is közeli *Most harmincskét éves vagyok...* kezdetű verssel, melynek második felében a nyelvtani múlt idő a boldogság jelen pillanatát a haldoklás felől elképzelt emlékké alakítja át. Ezek a versek olyan modern időtapasztalathoz kapcsolhatók, amelynek megragadására a modern magyar költészetben először Németh G. Béla tett kísérletet Heidegger filozófiája nyomán. Kulcsár-Szabó Zoltán újabban így foglalta össze ennek a modern időtapasztalatnak a lényegét: „az autentikus időbeliségben a jelen a jövő, a végesség meghatározta jövő 'múltja', e múltbelisége azonban ily módon nem pusztán elégikus vagy nosztalgikus, hiszen [...] csakis ebben az így értett múltbeliségében válik hozzáférhetővé vagy tárulkozik fel lehetőségeiben.” Gondolattmenetünk szempontjából fontos, hogy Kulcsár-Szabó szerint ez a tapasztalat a modern költészetben nemcsak témaként, hanem a nyelvi reprezentációt érintő problémaként is jelentkezik, amire (József Attilánál, Szabó Lőrincnél és T. S. Eliotnál is) „az időbeliséggel kapcsolatos paradox, illetve negatív formulák hívhatják föl a figyelmet” (Kulcsár-Szabó, 2010, 157–158.).

Ezért érdemes elgondolkodni a vers időviszonyain, továbbá a megidézett szakrális motívumok lehetséges jelentéseiben. Ha a másodikkal kezdjük, észrevesszük, hogy többségük úgy szakrális, hogy egyszersmind „bőségszimbólumnak” (Pethőné, 2010, 422–423.) is tekinthető, hiszen ételekről, italokról van szó. Ez megerősítheti azt az értelmezést, hogy a vers a tulajdonok és eredmények felsorolásakor már látenszen megidézi az „evilági” boldogság „égi” ellenpólusát is. Voltaképpen magának a szimbolikusnak a mibenlétéről van szó: nemcsak a versben, hanem a hivatkozásul szolgáló szakrális rituálékban is az evilági, tárgyi valóság elemeinek anyagtalaná válásával, átlényegülésével valósul meg a szent és a hétköznapi

közötti kapcsolat. A Kosztolányi-versben azonban ez a transzfiguráció (átlényegülés), a hétköznapi és az égi közötti egyesülés válik kétségessé azért, hogy az ég szimbolikája maga is eltolódik: az üdvösség jelentéskörét felidézve, de az abban implikált időviszonyokat megváltoztatva maga a szimbolikus átlényegülés, a hétköznapiak a szakrálissá válása is problematikus lesz.

Főnti versmondattani és alakzattani elemzésünkhöz kapcsolódva azt is kérdezhetjük: nem éppen a betű szerinti és az átvitt (metaforikus, szimbolikus) jelentések közötti viszony kérdéséről van itt szó? Ez már csak azért is releváns szempontnak látszik, mert a versben megidézett élettörténet jelölten *költői* életút, vagyis nem csak a polgári személy, a fiatal férfi megállapodottságáról, és nem is csak az üdvösségre vágó lélek vívódásairól van szó, hanem a már beérkezett („énekes ifjú fiának vall engem a vén Magyarország”) költő önvizsgálatáról is. A hétköznapi szimbolikussá tételének, az evilági átlényegítésének problémája tehát egyszerre ragadható meg a szakrális szintjén és ugyanakkor a költészet problémájaként is. Ezt az összekapcsolást lényegbevágó módon ragadja meg a Hölderlinre való utalás (*Brot und Wein*): a Kosztolányi-verset a romantika óta uralkodó pszeudoszakrális költészetfelfogás megidézésének, kérdőre vonásának is tekinthetjük.

A kincs példája magyarázhatja, hogy miről is van szó. Főnt hosszabban elidőztünk annál a kérdésnél, hogy a szövegben szereplő kincsmotívum milyen értelemben tekinthető metaforikusnak, milyen magyarázatot, illusztrációt kínál a beszélő mentális, lelki vívódásaihoz. Arra a következtetésre jutottunk, hogy a szöveg leg-hosszabb mondatának összetett belső mondattani és retorikai viszonyai miatt nehéz pontos választ adni erre a kérdésre. Az a tény, hogy a kincs a „padlón” és nem „a padló alatt” van, több kézenfekvő magyarázatot is kétségbe von. Egyrészt azt, hogy az elveszett kincset a múlt rejtené magában. De ennek nyomán az is kérdésessé válik, hogy az élet rendelkezik-e „mély” szimbolikus jelentéssel, s ha igen, akkor ez a jelentés kifejezhető-e a költészet által.

Egyáltalán: mi a szó szerinti és mi a szimbolikus (metaforikus)? A *Magyar nyelv történeti és etimológiai szótárában* (TESz, 331.) olyan szómagyarázatot találunk a *boldog* szóról, amely különös módon illeszkedik eddigi gondolatmenetünkbe. A szócikk szerzője megállapítja az első ismert szóelőfordulások szakrális kontextusát, majd két lehetőséget mérlegel a szó jelentésváltozásait illetően. (Mivel az etimológia nem bizonyított, ezért spekulatív értelmezésről van szó.) Az egyik lehetőség szerint a szó a *bódit*, *bódul* szavakkal azonos tőből származik, és így eredeti jelentése a szakrális kábulathoz, szent elrívüléshez köthető, vagyis a boldogság már eleve az evilágtól való eltávolodást, önkívületet jelent. A hétköznapi életre való vonatkoztatása tehát csak származtatott. Versünk kontextusában ez a „részegje a ködnek, a könnynek” állapotával hozható kapcsolatba, melyet a múlttal, a pályakezdő, még ismeretlen, de vérmes reményeket tápláló költő lelkiállapotával azonosítottunk. Ha a szónak ezt az eredetét fogadnánk el, az megkönnyítené a vers magyarázatát, de ugyanakkor megfordítaná a szó szerinti és a metaforikus eddig elfogadott hierarchiáját: a szó szerinti (=eredeti) jelentés egyben a szimbolikus is, míg a hétköznapi életre vonatkozó jelentést kellene átvittnek tekintenünk. A szócikk másik fölvetése materialistább, és a cikk szerzője ezt valószínűbbnek tekintti: eszerint a *boldog* eredetileg a gazdagsággal, bőséggel, anyagi megerősödés-

sel volt összefüggésben. Idézi „a bot boldogabbik vége” szólást, valamint a *boldoganya* építészeti terminust, amelyek az anyag erősségével voltak összefüggésben. Azt, hogy az első ismert szóelőfordulások szakrális jelentésűek, a fennmaradt írásos anyag természetével magyarázza. Ha ezt a magyarázatot fogadjuk el, úgy a lelki boldogságot az evilági boldogságból származtatott, azon alapuló állapotnak tekintjük: a híres Maslow-piramis efféle magyarázattal szolgál az emberi igények hierarchiájáról.

Természetesen nem célom eldönteni, melyik jelentésmagyarázat a helyes. A materialista értelmezés igényét azzal is magyarázhatjuk, hogy a szótár abban a korban született, amikor a boldogság szakrális szemlélete ideológiailag gyanúsnak minősült. A hivatalos szótár talán ezért is hajlik a materialista magyarázat felé. Számunkra azonban egyszerűen a kétféle magyarázat együttes megléte érdekes, ami egybevág a Kosztolányi-versben megfigyelt eldöntetlenségekkel. Sőt, mintha maga a vers kommentár is lenne a címben foglalt szó jelentéstörténetéhez. Ahhoz, hogy biztosan dönthessünk a szószerinti és a figuratív jelentés elsőbbségét illetően, már eleve szükség van egy olyan keretre, amely egyszersmind (ideológiai vagy transzcendens) világmagyarázatot is ad. Az ilyen előzetes magyarázatok megakasztják a költői nyelv játékát, ezért a költészet és a költészettan nem indulhat ki egyik vagy másik ilyen magyarázathoz. Ezért van, hogy a vers nem csak a materiális javakkal és az evilági megelégedettségrel kapcsolatban vesz föl ironikus távlatot, hanem az üdvösséghez kapcsolódó képzeteket is kifordítja, a *még* helyett a *már* időbeli aspektusát hangsúlyozva.

A Kosztolányi-versben tehát olyan mozgásokat azonosíthatunk, amelyek fölkinálnak ismert, kézenfekvőnek látszó értelmezési sémákat. Ezek lehetnek pszichológiaiak vagy vallásiak – ismerőségük elősegíti az olvasó elsődleges, közvetlen viszonyulását a vershez. Versünk ugyanakkor ravasz módon állítja párhuzamba, játssza ki egymás ellen ezeket az értelmezési sémákat, aminek eredményeképpen egyik sem alkalmazható maradéktalanul a szövegre. Az eddigi gondolatmenetünk egyik legfőbb tanulsága az lehet, hogy a vers végső soron éppen az értelmezés lehetőségeiről szól, akár abban a triviális jelentésben, hogy „az élet értelmét” faggatja. Ezt a kérdést azonban áthelyezi, módosítja, amennyiben nem általános, fogalmilag könnyen megragadható választ kínál, hanem olyat, amely specifikusan a nyelv és a költészet értelemadó lehetőségeire vonatkozik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a vers az olvasó tapasztalatává változtatja azt, amit témájaként megjelöl: az értelmezésre törekvő olvasó ugyanúgy ássa a kincset, és hüvelykezi az álmat, mint a beszélő, de azzal kell szembesülnie, hogy a vers „mély értelme” tulajdonképpen „a felszínen” van. (Egy irodalmi tankönyv szerzői is felfigyeltek erre, amikor a kincs motívumának „többértelmű retorikai funkciójáról” szólnak, amely „magát az olvasást is jelölheti” (Eisemann – H. Nagy – Kulcsár-Szabó, 1999, 223.). A versszöveg kétértelműen viszonyul saját jelentéséhez – azt sugallja, hogy van ilyen jelentés, de nem mondja meg, hogy mi az, a magyarázatra felkínált metaforák és analógiák pedig vagy többértelműek, vagy önellentmondásba visznek.

Az idősíkok elemzésével ezért nem konkrét tárgyi jelentést keresünk, hanem a vers olvasásának tapasztalatát, folyamatszerűségét igyekszünk megragadni. Ebben segíthet egy kölcsönzött fogalom: Halmai Tamás rövid értelmezésében az úrvacso-

ra motívumaira összpontosít, és a középkorú Kosztolányi művészetével kapcsolatban az „immanens túlvilág” kifejezést használja (Halmai, 2002). Ez a paradox szó szerkezet megvilágíthat valamit a mi gondolatmenetünkben is: az ég túlvilági képzete egy sajátos, nem létező időt idéz meg, a múlt felől elképzelt jövő idejét. Ez egyfajta „párhuzamos valóságként” képzelhető el, amely a múltban lehetségesnek látszott, bár konkrét alakot soha nem öltött. A tényleges idősíkok egymásba játszatásával olyan virtuális idősíkok nyílnak meg, amelyek a szó anyagi értelmében nem léteznek, de még képzeletbeli léte is csak áttételes, hiszen a jelenből visszaidézett múltban elképzelt lehetséges jövőről van szó. Paul Valéry egy esszéjéből származtatott mondással élve: „a jövő ugyanolyan, mint minden egyéb dolog: már nem az, ami egykor volt” [L’avenir est comme le reste: il n’est plus ce qu’il était] (idézi egyebek közt: Pino Bruno, 2008).

A paradoxon tehát abban áll, hogy a múlt visszatekintve a nyitott jövővel azonos – ennyiben rokonítható az ég szakrális motívumával – és a jelen éppen azért bizonyul zártabbnak ennél, mert *jelen* van. Vagyis az időparadoxon afféle metafizikai paradoxont rejt: az, ami jelen van, bizonyos értelemben kevésbé van, mint ami csak lehetőségként létezik. Ezzel talán megerősíthető a rokonság versünk és József Attila *Eszmélete* között („Csak ami nincs, annak van bokra, / Csak ami lesz, az a virág. / Ami van, széthull darabokra.”)

Ehhez a megfigyeléshez persze megint lehet hétköznapi, pszichológiai jelenségeket társítani, például a kielégíthetetlen bírvágyat, a „szomszéd kertje mindig zöldebb” közhelyes igazságát. Nagyon profán módon akár a szexuális lehetőségek fiatalkori nyitottságát is szóba hozhatjuk a biztonságos jelen lezáruló horizontjával szemben („Van gyermekem és feleségem. / Szívem minnek is szomorítsam?”). Az efféle jelentéslehetőségek mind részét képezhetik a vers értelmezésének, és nem győzöm hangsúlyozni, hogy a hétköznapi olvasó első viszonyulási lehetőségeit az ilyen értelemegységek adják meg (ld. Király, 1986, 217.). A romantikus és modern költészet egyik fontos vitapontja, hogy a költészet egyetemes emberi érzéseket jelenít-e meg, vagy a költő sajátos kifejezésmódja netán abból adódik, hogy neki az érzelmi világa is más, mint a hétköznapi halandóknak. T. S. Eliot – nem sokkal versünk megjelenése után – az előbbi mellett érvelt, és azt állította, hogy nem a költői élmény, hanem a kifejezésmód teszi a kitűnő műalkotást, sőt a költő feladata, hogy személyiségének egyedi vonásait elnyomja (Eliot, 1998, 335.). Mások szerint (közéjük tartozott József Attila, mint később látni fogjuk) a kettő elválaszthatatlan, mivel a műben kifejezett „ihlet” nem fordítható le semmilyen fogalmi nyelvre, így a pszichológia nyelvére sem.

Ennek kapcsán arra is érdemes felhívni a figyelmet, hogy a lehetséges, a potenciális világa Arisztotelész óta a költészet világával egyértelmű. A *Poétikában* a költészet és a történetírás különbségéről szólva azt állítja, hogy „az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mert a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja” (Arisztotelész, 1997, 45.). Ezzel persze versünk kapcsán az a probléma, hogy a költői élettörténetben a felsorolás az egyedinek, a konkrétaknak, megtörténtnek a túlsúlyáról számol be, és nem tud elszámolni azzal, hogy mindez miként viszonyul ahhoz, amit a költészetnek kell megjelenítenie.

De a „költészet a költészetről” értelmezésnek is van triviális, történeti formálható változata. A költemény ezek szerint költői önéletrajz. Eszerint a beérkezett költő csalódottan ismeri be, hogy saját művészi tevékenysége elsősorban „polgári” eredményeket hozott. Életrajzi tényekkel támaszthatjuk alá, hogy a vers megírása előtt nem sokkal Kosztolányi valóban nagyobb lakásba költözött, elismert, nagyhatalmú támogatókkal rendelkezett, írásai a megélhetést is lehetővé tették (ennek részleteit ld. Király, 1986, 218–219.). Ez az értelmezés szintén ellentmondásba torkollik, mivel ha eszerint olvassuk a verset, akkor magát a *Boldog, szomorú dal* is hozzákötjük ahhoz a polgári, világi kontextushoz, amelynek nehézkes erejét a vers felpanaszolja. Az efféle értelmezés egy titkos, lényegi, transzcendens jelentés létét állítja, miközben maga csak az életrajzi tényekkel vagy egyéb triviális adatokkal tud dolgozni.

Összegezve az eddigieket, az alábbi konklúziókat vonhatjuk le a Kosztolányi-vers értelmezhetőségéről:

a) A versben megnevezett „nincs” mibenlétéről csak sejtéseink lehetnek. Annyi sejtethető, hogy ez a hiány egyszerre kapcsolódik a múlthoz és a jövőhöz, tehát a megértésben az időbeliség felfogásának szerep jut.

b) A vers motívumai több racionális, tematikus magyarázat lehetőségét kínálják föl: 1) a beszélő a múltbeli sokszínűséget, nyitott lehetőségeit, a kezdés lendületét hiányolja; vagy 2) hajdani vallásos meggyőződésének megfakulásáról számol be; vagy 3) arról panaszkodik, hogy a költészet mély igazságok kifejezése helyett csak polgári javakhoz és társadalmi elismeréshez juttatta őt mint költőt. Ezek az értelmezési lehetőségek nem zárják ki egymást, akár egymást is magyarázhatják. Sőt, nem zárhatjuk ki alternatív magyarázatok lehetőségét sem, ennek az olvasó kreativitása és a vers motívumainak felhasználhatósága (kontextualizálhatósága) szab határt.

c) Ugyanakkor a racionális, pszichológiai vagy narratív magyarázat önellentmondásba torkollik. Mindenekelőtt azért, mert fel kell tételeznie a felszíni (szószerinti) és a mélységi (átvitt) jelentésnek a kettősségét. Márpedig maga a vers kérdőjelezi meg ennek a mélységi tagolódásnak a lehetőségét azáltal, hogy 1) a kincset a „padlón” helyezi el, 2) az ég motívumát paradox módon a „már” időhatározóhoz kapcsolja, és 3) a nyolcsoros mondatban egymásba öltött képekről nem tudjuk eldönteni, hogy egyazon szemantikai szinten állnak, vagy pedig egymás hasonlító-e.

d) Ha elfogadjuk, hogy a felkínált értelmezési lehetőségek egyike sem ad maradéktalan magyarázatot a versről, akkor a jelentés rögzítése helyett a vers olvasásának időbeli tapasztalata marad meg vonatkozási keretnek. Ekkor azt láthatjuk, hogy a vers az időbeli létezés tapasztalatát kínálja mind tematikusan, mind pedig olvasói élményként, és az értelmezési kísérletek „csődje” tulajdonképpen azzal is magyarázható, hogy az időbeli tapasztalatot képekké és térbeli motívumokká kell átváltoztatni, ami egyszerre szükségserű és lehetetlen feladatnak bizonyul.

A vers ezért igényli a megfejtést – abban az értelemben, hogy az értelemadás kudarca és újrakezdése maga is időbeli, nyugvópontra nem jutó folyamatot alkot. Ahhoz, hogy részesüljünk a vers „jelentéséből”, nekünk magunknak kell megtapasztalnunk az értelemadás lehetőségeit és korlátozottságát. Ez azzal kezdődik,

hogy bizonyára egynél többször kell elolvasnunk a verset az első szakasz két-értelműségének felismeréséhez. Aki ennél is tovább dolgozik a verssel, az bizonyára megkísérli „lefordítani” a szöveg hangnemi sajátosságait valamilyen lelki-állapokra, és ehhez építi fel a vers motívumaiból az elképzelt élethelyzetet. Még ennél is tovább haladva ráismerhetünk a vers motivikus többrétegűségére, és a grammatikai bizonytalanságokból, valamint a záró sor időparadoxonából kiindulva korábbi értelmezésünk önellentmondásaira, a vers által az értelmező számára állított csapdákra is.

Aki ezen a ponton áll meg, az a szöveg „ürességét”, jelentésnélküliségét, a felszín és a mélység ellentétének látszólagos voltát állapíthatja meg. Ennek az értelmezésnek Kosztolányi életművén belül lehet is jelentősége. És nem csak az *Esti Kornél énekére* előreutalva, hanem akár a *Kenyér és bor* kötet megjelenésével egyazon évben publikált Goethe-értelmezésének összefüggésében is. Az „Über allen Gipfeln...” kezdetű Goethe-versről szólva Kosztolányi a vers lényegének zenéjét nevezte meg, arra utalva, hogy a vers tartalmi átírata megszünteti a vers esztétikai hatását: „De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek.” (Kosztolányi, 1990, 465.) Hasonlóan érezhet az az olvasó, aki a *Boldog, szomorú dal* valamelyik itt fölkinált, némely irodalomtankönyvben is megtalálható pszichológiai magyarázatával találkozik.

De ebből következik-e, hogy a vers művészetét csak verstani, hangzó felületében kell keresnünk, mint Kosztolányi maga sugallja, a költészetet a zene analógiájára magyarázva? Az analógia félrevezető, hiszen a költemény nemcsak verslábakból, hanem szavakból, mondatokból is áll, amelyeket lehetetlen hétköznapi vagy konvencionális jelentésüktől megfosztani. Ha egy költő egyéni módon használna is képeket, ezt az egyediséget csak más nyelvhasználati módokhoz képest érzékeljük: Nemes Nagy Ágnes joggal állapítja meg, hogy Kosztolányinál az *ég* gyakran a múlthoz kapcsolódik, ám ebből nem következik, hogy egyes szöveghelyeken (vagy akár mindegyiken) ne keletkeznének különös, váratlan hatások abból, hogy a költő egyéni szókinccse ütközik valamilyen nyelvi konvencióval – itt például az üdvösség és a jövőbeliség jelentéskörével. Vannak értelmezési stratégiák, amelyek az efféle váratlan, akár paradox jelentés-összefüggések elsimítására, a jelentés helyreállítására törekszenek. Ez sok esetben indokolt lehet (ennek a tételnek a kiegészítéseit ld. máshol), de a Kosztolányi-vers összefüggésében a következő zetes „tartalmi” magyarázat csak valami lényeges mozzanat kitörlése, elfelejtése árán valósulhat meg.

Odáig jutottunk tehát, hogy szükségünk van azokra a magyarázati lehetőségekre, amelyeket később mégis elégtelennek kell nyilvánítanunk. Ennek a kísérletezésnek a révén valami fontosat láthatunk be a versről: mégpedig azt, hogy miközben az időbeli léttel, a szellemi-spirituális és költészeti ambíciókkal kapcsolatos nehézségekről, frusztrációkról számol be, a vers minket magunkat is részeltet ebben a tapasztalatban. A vers az értelmező olvasót is kincskeresővé, álomhüvelyezővé változtatja, aki közhelyes, triviális életigazságok közül próbálja kihámozni a vers „titkát”, mélyértelmű jelentését, amely tulajdonképpen mindvégig az orra előtt van: magában a versszövegben, a felszínen („a padlón”).

Ebben a tekintetben Kosztolányi verse Henry James sokat értelmezett elbeszélésével, *A szőnyeg mintájával* (*The Figure in the Carpet*, 1896) is rokonítható. Az amerikai író művét többen értelmezték olyan allegóriaként vagy „csalimeseként”, amely magáról a műértelmezésről szól. A szöveg elbeszélője (a nevét nem tudjuk) olyan kritikus, akinek egy Vereker nevű regényíró munkájáról kell írnia. Kritikája megjelenik, majd egy társaságban találkozik az íróval, aki (nem tudva, hogy a kritikus jelen van) „csacskaságnak” minősíti a kritikát. Miután az író rájön, hogy megsértette a kritikust, a szobájába hívja, és elbeszélget vele a művészetéről. Itt fejtja ki neki, hogy művészetének van egy „titka”, amelynek mibenlétét azonban nem árulja el a kritikus számára. Ehelyett a beszélgetés során számos hasonlattal élnek, amelyek közül egy „a perzsaszőnyegbe szőtt, bonyolult alakzat”. Korábban viszont a kritikus „elásott kincs”-hez hasonlítja a titkot, mire Vereker arca fölragyog, és azt mondja: „Igen, maga nevezze csak így, bár az ilyen beszéd nem nagyon illik hozzám” (James, 2004, 1139.). Akárcsak Kosztolányinál, itt is a titkos értelem megnevezésére használt képek össze-nem-illésének vagyunk tanúi. A perzsaszőnyeg mintája a felszínen van, a kincs pedig elásva: ezt a bizonytalanságot csak tovább erősítik az egyéb hasonlatok, amelyek a gyöngysor zsinórjától az egérfogóba rejtett sajtig terjednek. James novellájában persze azzal a különös helyzettel van dolgunk, hogy egy nem létező szöveg rejtélyéről szól, így a tényleges olvasó kizárólag a James-szöveg nyelvéből tájékozódhat egy kitalált mű állítólagos titka felől.

A kritikus Vereker művének megszállottjává válik, ám (természetesen) nem sikerül rátalálnia a szövegben rejtőző titokra. Később kollégájának, Corvicknak is elmeséli, amit a szerzőtől hallott, Corvick egy feleségének küldött üzenetben azt állítja, hogy rájött a titokra, ám még mielőtt leleplezhetné a szerzőt, váratlan balesetben meghal. Vereker is anélkül hal meg, hogy bárki megírta volna titkát, az elbeszélő-kritikus pedig úgy oldja saját kétségbeesését, hogy továbbadja történetét – még hozzá annak a szintén kritikusnak, aki Corvick özvegye után maradt özvegyen. A titok Henry James olvasója előtt is rejtve marad, de részeseül abban a kiváltságban, hogy ő maga is a kritikus áldozatává válik.

A Henry James-elbeszélést értelmező német irodalomtudós, Wolfgang Iser szerint a történet éppen az interpretáció modernkori válságáról tudósít. Az értelmezés immár nem olyasvalamire irányul, amely a szövegen kívül, azon túl található. A modern irodalom nem egy előre rögzített jelentés vagy világnézet kifejezését tűzi ki célul, hanem olyan jelentések létrehozását, amelyek csak művészi nyelven tehetők közzé. Ebből következőleg a művészi szöveg lefordítása a fogalmak nyelvére csak kudarccal járhat. Persze van némi ellentmondás abban is, hogy ha azt állítjuk, hogy a Henry James-elbeszélés a fogalmi jelentés „lehetetlenségéről szól”, hiszen akkor ezzel is fogalmi jelentést társítottunk hozzá. Erről Iser nem látszik tudomást venni, amikor azt állítja, hogy a James-elbeszélés tanulsága szerint „a jelentés képi természetű” (Iser, 1978, 13.), illetve a művészi szöveg jelentése csak határában érhető tetten.

Ezzel együtt a Kosztolányi-James párhuzam megvilágíthat valamit az értelmezési hagyomány és a modern irodalomfogalom konfliktusából. Jelen esetben azt, hogy a Kosztolányi-vers pont azért lehet alkalmas az értelmezés fontosságának bemutatására, mert nem merül ki egyetlen jelentésben, hanem magának a jelentés-

nek a mibenlétét faggatja, ezzel a figyelmes olvasót ráébresztheti arra, hogy a megértés nem magától értetődő folyamat. Az a tény, hogy az irodalmi szöveg nem könnyen adja meg magát az értelmezésnek, hogy hosszas kísérletezés után is „homályos” vagy nehezen érthető marad, éppen ezért nem felszámolandó hátrány, hanem kihasználható előny. Az irodalmi interpretáció számos modern felfogása osztozik ebben a megfigyelésben, noha kiindulópontjaik és végkövetkeztetések sok tekintetben nem egyeznek.

Iser egy későbbi munkájában az alábbi módon fogalmazott az interpretáció mibenlétéről és az interpretáció elméleteinek sokféleségéről: „Végső soron [a műalkotást] nem lehet megismeréssé lefordítani, mivel túlmutat annak határain, vonatkozásain és elvárásain. Ezért egyszerre váltja ki a megértés kognitív [= a megismerésre irányuló] próbálkozásait, és túlhalad [*transcends*] az alkalmazott kognitív keretek határain. Ez a kettősség a művészetet olyan tapasztalati valósággá alakítja, amely számára azonban a kognitív vállalkozás nélkülözhetetlen” (Iser, 2006, 8.). Ez a megfogalmazás megerősíti az itt bemutatott tapasztalatot a Kosztolányi vers értelmezésének szükségességéről és lehetőségeiről. Ráadásul az Iser által használt *transcend* ige (a német származású tudós szakterülete az angol irodalom volt, élete végén az Egyesült Államokban tanított, és kései munkáit már eleve angolul írta) a szakrális és a költői között megfigyelt versbéli összefüggéseket is kommentálja. A megismerés értelemrögzítő kísérletei éppúgy elégtelenek a rajtuk túlmutató esztétikai tapasztalat megragadására, mint ahogy a világi tapasztalat is legfeljebb közvetve, példázatokon át segíthet a transzcendens üdvösség megértésében. (Ez az áttételesség persze magára erre az analógiára is áll: a művészet nem vallás.)

Két német filológus, Manfred Fuhrmann és Gunter Martens között zajlott eszmecsere az irodalmi szövegek „homályossága” [*Dunkelheit*] kapcsán. Fuhrmann különbséget tett elsődleges és másodlagos homály között. Másodlagosnak tekinthető az a homály, amely vélhetőleg nem tartozik hozzá a mű eredeti szándékához vagy kontextusához. Egyszerűen azért homályos a szöveg, mert túl régi, más kultúrából való, sérült vagy egyéb zavar lépett föl vele kapcsolatban. Ha Muraszaki úrhölgy 11. századi japán regényét, a *Gendzsi történetét* olvasom fordításban, rengeteg kulturális utalás esetén szorulok a kommentátor vagy a tanár értelmező segítségére. (De még ebben az esetben sem biztos, hogy minden homályt meg kell szüntetni, benyomásom szerint ez a regény nagyon is áttételes és közvetett elbeszélésmódot alkalmaz, amely szinte bizonyosan bírt kulturális és művészi funkcióval is.)

Fuhrmann az ilyen másodlagos homály eloszlatására javasolja a filológiai kommentár eszközeit, viszont bizonyos műfajok – például a rejtvény vagy a jóslat – esetén megengedi, hogy a homályosság eleve részét képezi a szövegnek. Ilyen esetben a homályt felszámoló, egyértelmű jelentésre törő magyarázat meghamisítja a művet, és magát az olvasmányélményt öli meg. A Fuhrmann idézõ Martens még ennél is messzebb megy, amikor úgy érvel, hogy a modern irodalom, különösen a költészet lényegéhez tartozik valamiféle homály: „Véleményem szerint minden okunk megvan, hogy az »elsődleges homályosságot« ne pusztán az irodalom egy szűk részterületére korlátozzuk, hanem általában a költői beszéd szükségesszerű következményének tekintsük. Ily módon ez a fajta homályosság nem egyes



irodalmi szövegtípusok jellemző vonása, hanem – más-más mértékben – a költészet mint olyan konstitutív eleme” (Martens, 2011, 465.). Martens e homály okaként arra utal, hogy az irodalom nyelve eltér a hétköznapi nyelvhasználatától, még hozzá pragmatikailag. Ez azt jelenti, hogy a költői szöveg közlésfunkciója nem olyan közvetlen, nem vonatkozik közvetlenül az őt körülvevő valóságra (erről később). Számunkra azonban az a lényeg, hogy Martens szerint a homályosság lényegi összetevője a költészet (*Dichtung* – ez általában irodalmat is jelenthet) nyelvének, vagyis aki mindenáron a homály elosztatására, az egyértelmű értelmezés tör, az magának a költőiségnek a lényegét rombolja le. Ami költői, abban minden magyarázat után is kell, hogy maradjon valami rejtélyes.

A Kosztolányi-szöveg nem tüntet homályosságával, sőt elsősre nagyon jól érthető, bizonyos jelentésrétegei könnyen hozzáférhetőek. Furcsa módon azt tapasztaltuk, hogy a homály a közelebbi vizsgálattól mintha inkább növekedett volna, vagyis a szöveg részletes vizsgálata mintha azt tárta volna föl, hogy az első olvasásra bekövetkező megértés csak illúzió. Az értelmezéssel is az történt, ami a beszélővel: az elsősre magabiztos „van” alaposabb vizsgálat után a „nincs”-csel keveredik, attól elválaszthatatlanná válik. Ezzel valamilyen veszteséget szenvedünk?

Ha tanulunk valamit, az elsősre mindig olyan érzés, mintha elvesztettünk volna valamit. A drámaíró G. B. Shaw *Barbara őrnagy* című darabjából való mondás alighanem alkalmazható erre az esetre. Talán kevésbé magabiztosan tudunk beszámolni arról, hogy „miről szól” Kosztolányi verse, de tanulhattunk valamit arról, mi mindenre lehet figyelni egy költői szövegben, amit a jelentésrögzítésre való törekvés esetleg érzékelhetetlenné tesz számunkra.

Ehhez hasonló „veszteségtapasztalatot” ír le egy rövid tanulmányában az egyik legnagyobb hatású és egyben legvitatottabb irodalomelmélet-író, a belga származású, szintén az USA-ba települt Paul de Man. Saját egyetemi élményeiről számol be, a Yale Egyetemen az 1950-es években Reuben Browernél hallgatott kurzusról (az írás 1982-ben készült). Brower professzor állítólag ragaszkodott ahhoz, hogy a diákok dolgozataikban kizárólag a szövegről, annak fordulatairól és az általa kiváltott hatásokról beszéljenek, anélkül, hogy bármi olyat mondanának, ami nem támasztható alá a szöveg sajátos nyelvhasználatával.

„Más szóval: az volt a feladatuk, hogy szorosan olvassák a szöveget, és ne helyezkedjenek bele azonnal az emberi tapasztalat vagy a történelem általános kontextusába. Egyszerűbb és szerényebb módon a hallgatóknak abból a kezdeti, zavart állapotból [*bafflement*] kellett kiindulniuk, melyet a hangnem, a kifejezés-mód és a képhasználat egyedi fordulatai eredményeznek azokban az olvasókban, akik elég figyelmesek ahhoz, hogy észrevegyék őket, és akik kellőképp őszinték, hogy ne rejtsek meg-nem-értésüket a közkeletű vélekedések azon hálója mögé, amely az irodalomoktatásban humán műveltségként ismert.” (de Man, 2002a, 14. A fordítást némiképp módosítottam: M.G.T.)

Próbáljuk meg ezt az idézetet összefüggésbe hozni a Kosztolányi-vers kapcsán szerzett tapasztalatunkkal! Arra következtethetünk, hogy az irodalmi szövegre irányuló figyelem csakugyan meghökkenést okozhat, és a meghökkenés arra buzdíthat minket, hogy ne a szöveg értelmének rögzítésére törekedjünk, hanem vizsgáljuk felül a szöveg és a „közkeletű vélekedések” (a kézenfekvő lélektani, életrajzi,

vallási értelmezések) kapcsolatát. Ilyenkor vesszük észre, hogy a szöveg ritmikai elemei, a szóismétlések, az akár grammatikailag is többértelmű szerkezetek, a váratlan ragok mind megértési problémát okozhatnak – legalábbis nehéz őket egyetlen, következetes értelemegésszé szintetizálni. De Man a figyelem és az őszinteség érényeit emeli ki: meg kell tanulnunk észrevenni őket, és beismerni, ha nem értjük a szöveget. A Kosztolányi-vers olvasóját bizonyára meghökkenti, amikor rájön, hogy feszültség van a „már” határozó és az „ég” motívuma között, hogy a kincs „a padlón” van, és hogy nem tudjuk, mire vonatkozik az „úgy”.

Azt is állítja az idézet, hogy az irodalmi szöveg nyelvi, hangnemi, figurális egyedisége „óhatatlanul” kiváltja ezt a meghökkentést – vagyis az irodalmi szöveg a valóban figyelmes olvasó számára soha nem vezethető vissza valamilyen kézenfekvő jelentésre. Mondhatni, a szöveg irodalmisága, irodalmi jellege ezzel a meghökkentő jelleggel áll összefüggésben. De Man kijelentése itt talán pontosítható: a figyelem minősége a kitüntetett (kanonikus) szövegeknek járó tisztelethez, a nem-értés állandó jelenléte pedig az irodalom modern fogalmához kötődik. Paul de Man mindenekelőtt a romantika korának irodalmával foglalkozott, és az érthetlenség tiszteletét egyebek között olyan szövegek hatásával is magyarázhatjuk, mint Friedrich Schlegel műve, *Az érthetlenségről* [Über die Unverständlichkeit] – de Man egy másik írásában (*Az irónia fogalma*) nyíltan is hivatkozik erre a szövegre. A Schlegel-szöveg több passzusában is az érthetlenség vagy az értetlenség előnyeit ecseteli, és az elégedettség, sőt a művészi teljesítmény feltételeként nevezi meg a nem-értést.

„Számomra úgy tűnik, hogy családok és nemzetek jólétének alapja; ha nem tévedek a nemzeteket és rendszereket, illetve az emberiség műalkotásait illetően, amelyek gyakran oly rendkívüli mértékben művésziek, hogy nem csodálhatjuk eléggé alkotóik bölcsességét. [A meg-nem-értés] [elgyetlen apró darabkája is elégedő, feltéve azonban, hogy töretlen bizalommal és tisztasággal őrzik meg azt, és nincs oly nyughatatlan intelligencia, amely határainak még csak közelébe is merészkedne. Igen, még az emberiség legértékesebb tulajdona, benső elégedettsége is érvényét veszti ezen a ponton, mint azt mindannyian jól tudjuk. A meg-nem-értésnek a háttérben kell maradnia, amennyiben az egész építményt szilárdnak és rendíthetetlennek szeretnénk tudni; azonnal elveszítené szilárdságát, ha ezt az erőt a megértés eszközeivel felszámolnánk. Való igaz: szörnyűsége lenne, ha kérésünk teljesülne, és a világ hirtelen minden részletében és teljes komolysággal érthetővé válna.” (Schlegel, 1981, 88–89.)

Érdeemes egy pillanatra elgondolkodni, hogy magát a Schlegel-passzust hogyan tudjuk összefüggésbe hozni a Kosztolányi-verssel. A „családok és nemzetek jólétének alapját” képező meg-nem-értést a versben megjelenített léthelyzettel hozhatjuk kapcsolatba, hiszen a lírai én anyagi, társadalmi boldogulása valaminek az elfelejtése révén valósulhatott meg. De hogy ne legyen ilyen egyszerű a helyzet, a költemény narratív vagy pszichológiai értelmezéseiről is mondhatjuk, hogy alapvető meg-nem-értésre épülnek: mégpedig a szöveg tulajdonképpeni meg-nem-értésére, amit elrejtünk „a közkeletű vélekedések hálója” mögé. Bármilyen konkrét értelmet is látszunk kiolvasni a költeményből, az csak a szöveg voltaképpeni félreértésére alapozható.

George Steiner *Bábel után* című, 1975-ben megjelent könyvében mintha az „elsődleges” és „másodlagos” homályról szóló német vitát előlegezné meg. Ő időbeli különbséget tesz – egy Mallarmé-sonettet eleméz – és azt állítja, hogy a modern költészet egészen új minőségű, még a romantikánál is messzebb mutató „nehézséget” hoz az irodalom olvasásába. Steiner szerint „a modernizmussal bekövetkező válságig a nyugati irodalom megértésének »nehézsége« túlnyomórészt az utalások megértésében állott”. Ezek az utalások a kontextus tanulmányozásával fölfejthetők, a rájuk telepedő homály eloszlatható. Lényegében Fuhrmann „másodlagos homályosságával” van dolgunk. Steiner a premodern irodalom olvasásának nehézségét a tudományos (pl. vegyészeti) szakirodalom olvasásához hasonlítja, amelynek megértéséhez ismerni kell „egy bizonyos szókincset, egy szabályrendszert, a jelölési szokásokat, magát a tudományterületet [...]. A megfejtéshez szükséges elemek azonban mind a közösségi nyelv részei” (Steiner, 2005, 157.). A modern költészetben ezzel szemben – éppen mert a konvencionális nyelvel szemközti gyanú mozgatja – „a jelentés nem kifelé irányul, nem illeszkedik sem utalások, sem lexikai ekvivalenciák kontextusába”. Ennek következtében a költemény jelentése csak tagadás révén határozható meg: „a modern költemény ön maga adekvát »megvalósulásának« lehetetlenségéről vagy szinte lehetetlenségéről folytatott elmélkedés” (Steiner, 2005, 158).

A *Boldog, szomorú dal* – mint már láttuk – nem hasonlít Mallarmé vagy Celan hermetikus költeményeire. Elsőre jól érthető, hétköznapi élményekkel is alátámasztható versvilágot teremt. Ahhoz, hogy a steineri konklúziókra emlékeztető tanulságot olvashassunk ki belőle, értelmezésünkben fel kellett figyelniünk az érthetőben rejlő zavaróra, a mellékesnek látszóban a meghökkentőre. Az itt alkalmazott olvasási stratégiák azonban összefüggnek a modernségben és azóta kialakult, a nem-értést provokáló írásmódokkal. Az írás áttetszőségét felszámoló irodalommal párhuzamosan, ehhez kapcsolódva alakultak ki a huszadik században az irodalomértelmezés azon felfogásai is, amelyek immár nem a művek tartalmi megértését tűzték ki célul, hanem a megértést lehetővé tévő nyelvi, formanyelvi, történeti stb. mechanizmusok vizsgálatára összpontosítottak. Az efféle értekezés gyakran nem olyan kellemes, mint egy költemény „eszmei mondandójának” és „művészi értékeinek” szónokias összefoglalása, ezért a modern irodalomértelmező gyakran mentegetőzni kényszerül azért, mert vizsgálatával megkérdőjelezi a művek rajongó méltatását.

De Man fönt idézett szövegének folytatásában különbséget tesz az „esztétikai méltatás” [*appreciation*] és a nyelvi eszközökre irányuló figyelem között. Igaz, azt is hozzáteszi – és elemzésünk első felében erre mutattunk rá – hogy az élményszerű, esztétikai olvasás hozzásegít (talán helyesebb úgy mondani, hogy nélkülözhetetlen) e figyelem kialakításához. De a szakembert a fogyasztótól az különbözteti meg, hogy az előbbi a nyelvi struktúrákra irányítja analitikus figyelmét, míg az utóbbi csak saját értékítéletét öltözteti valamilyen máshonnan származó (történelmi, pszichológiai stb.) szókincs köntösébe. Az amerikai elméletíró ebben a vitairatában erősen fogalmaz, de mondandója nem annyira szélsőséges vagy nehezen érthető, mint némely más írásában. Így olyan, talán kevésbé ellentmondásos szerzőkkel is párhuzamba állítható, mint a francia irodalomtudós Gérard Ge-

nette, aki egy Proust-szövegrész bonyolult elemzése után iktatja be a következő zárójeles kitérőt:

„(Talán úgy találhatják – és jogosan – hogy ez a sematizálás nem magyarázza meg a passzus »szépségét«; de nem is ez a célja. Az elemzés nem a [...] »felszíni struktúrák« vagy [...] »stiláris megvalósulások« szintjét vizsgálja, hanem azoknak az »immanens« időbeli struktúráknak a szintjét, amelyek a szöveg csontvázát és alapját adják – és amelyek nélkül nem létezne. [...] Márpedig ha az elemzés célja az, hogy megvilágítsa a szöveg [létrejöttének] létfeltételeit, akkor ezt nem úgy érheti el, hogy [mint gyakran mondják] a bonyolultat az egyszerűre vezeti vissza, hanem éppen ellenkezőleg, azáltal, hogy fölfedi azokat a rejtett bonyodalmakat, amelyek az egyszerűség *títkát* alkotják.)” (Genette, 1980, 139.)

Genette konklúziójában nem nehéz észrevenni azokat a motívumokat, amelyek a Kosztolányi-versben is előkerültek. Titokról és rejtett bonyodalmakról van szó, amelyek a felszíni szépséget magyarázzák. Kosztolányi-olvasatunk felől a felszínnek és a mélynek e szembeállítását talán gyanús lehet. Az egyszerűben rejlő, annak títkát alkotó bonyolultság képzete azonban kapcsolódhat korábbi megfigyeléseinkhez és általában az irodalom hatásának magyarázatához is. Kosztolányi verse is egyszerre egyszerű és bonyolult: könnyen érthető és mégis tulajdonképpen érthetetlen. Ezért szolgálhat jó kiindulópontként ahhoz, hogy az irodalomértelmezés miéértjére és mikéntjére rákérdezzünk.

Egyetlen vers vizsgálatával kezdtük, de általában az irodalom vizsgálatának lehetőségét firtatjuk. Mielőtt továbbsmegyünk, egy pillanatra érdemes elgondolkodni az egyes mű értelmezése és az irodalomértelmezés közötti kapcsolaton.

Somlyó György egy 1975-ben publikált tanulmányában Kosztolányi fönt már említett Goethe-elemzését is továbbgondolja egy kitérő keretében – a tanulmány voltaképpen tárgya ugyanis egy Füst Milán-vers, a *Reménytelenül*. A Füst-verset is azon művek közé sorolja, amelyek annak ellenére nevezhetők remekműnek, hogy ez „alig-alig igazolható a bennük foglalt vagy belőlük kivonható különféle fogalmi információ és a lélektani vagy életrajzi szituáció fontosságának alapján” (Somlyó, 1977, 240.). Később arra is utal, hogy a költői jelentőség és a tartalmi jelentéktelenség feszültsége sajátosan a modern költészetre jellemző vonás: nagy 19. századi költeményeink Somlyó szerint álcázzák tulajdonképpen költői tartalmukat: „mással látsz[anak] hatni, mint amivel voltaképpen hat[anak]”. Egyebek között Vörösmarty, Petőfi, Shelley verseivel példázza, hogy a költői szöveg „filozófiai, politikai, társadalmi, néprajzi stb. elemzés” (252.) révén is megközelíthető. Somlyó abban a tekintetben megengedő a költemények „tartalmi” értelmezését illetően, hogy elismeri: magában az irodalmi hagyományban is szerepet játszik a voltaképpen költői hatás „elrejtése”, a költőiség alárendelése egyéb funkcióknak. Annyiban mégis szigorú Somlyó, hogy ezt az alárendelést látszólagosnak minősíti: szerinte a *Gondolatok a könyvtárban* és a *Nemzeti dal* is mindenekelőtt költőiségével hat, a filozófiai, társadalmi, politikai „tartalom” fontossága csak látszat.

(Küzdjük le itt a kísértést, hogy az irodalom saját belső értékeinek és társadalmi funkcióinak feszültségteli vitáját részletezzük, bízunk abban, hogy erre később még sort keríthetünk.)

Somlyó rendkívül praktikusán áll a szövegmagyarázat kérdéséhez, amikor úgy fogalmaz, hogy a költemények nem magyarázat, hanem olvasás céljából íródtak. „Általában nincs is szükségük magyarázatra. Ha volna, egész létezésük válna kérdésessé, hiszen minden egyes vershez lehetetlenség magyarázatot fűzni.” A költemény inkább „elmélyedésre” szólítja fel a befogadót, arra, hogy „nyitottan és nyíltan, emberi mivoltunk teljességével” közelítsünk hozzá, és lehetővé tegyük számára, hogy „élményünké válhasson”. A megértés problémája és az élmény lehetősége összefüggni látszik – az élményhez „elmélyedésre” van szükség, amely azonban nem okvetlenül egyenértékű a részletes szövegmagyarázattal (Somlyó, 1977, 253.). Az irodalmi mű megértésének és élményszerű befogadásának viszonya bonyolult: fentebb abból az összefüggésből indultunk ki, amit a költemény saját hangon való, átélő megszólaltatása és az értelmezés nehézségei között tételeztünk. Az *elmélyedés* fogalmából ezért nem biztos, hogy a felszín és a mélység térbeli ellentétét kell kihallanunk abban az értelemben, hogy egy mélyszerkezetet, a felszín alatt rejtőző jelentést kellene „előásnunk” a versszövegből. A mélység mint metafora talán inkább a szöveggel való találkozás időbeliségére és minőségére utal. Az *elmélyedés* legegyszerűbben lelassulást, elidőzést jelent, továbbá azt a feltételezést, hogy az irodalmi művel való foglalatosság nem merül ki egy jelentés vagy üzenet azonosításában. A Kosztolányi-olvasás talán hozzásegíthet, hogy ennek a paradoxonnak a jelentőségét felmérjük: azáltal lesz „mélyebb” az irodalmi olvasmányélmény, hogy elbizonytalanodik a felszín/hordozó és a mélység/tartalom közötti szembeállítás.

Somlyó következtetése szerint az egyes irodalmi művön (költeményen) végzett értelmező munka nem csak, sőt nem elsősorban az adott vers megértéséhez visz közelebb, hanem „a költészetnek mint olyannak a megértéséhez”. Maga a költészet mint emberi tevékenység „mindig új meg új értelmezésre szorul”, és a versekben való *elmélyedés*hez arra van szükség, hogy „úgy közeledjünk hozzájuk, azt értsük belőlük, amiért létrejöttek. Ehhez viszont csak egyes versek magyarázatán keresztül lehet eljutni” (Somlyó, 1977, 253.).

Az értelmezés legfontosabb feladata tehát nem az egyes szöveg kimerítő magyarázata, hanem az, hogy magából a költészetből, a költőiségből értsünk meg valamit: azt, hogy mit akar tőlünk a költészet. Vagyis magának az irodalomnak, az irodalom mibenlétének, funkcióinak az elgondolására int bennünket az egyes mű értelmezése. Ezért van, hogy az irodalomértelmezés mint műfaj szorosan összefügg az irodalomelmélettel mint tudományággal.

A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

## IRODALOM

- Arisztotelész: *Poétika*. Ford.: Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett (Matúra). 1997.  
Cleanth Brooks: *Az irónia mint strukturális elv*. Ford.: Vámosi Pál. In: Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris. 1998. 347–356.  
Pino Bruno: *Perché il futuro non è più quello di una volta*. 2008, <http://www.pino-bruno.it/2008/07/perche-il-futuro-non-e-piu-quello-di-una-volta/>.

- Cserhalmi Zsuzsa: *Amit az irodalomtanításról tudni kellene*. Budapest: Korona, 2001.
- Paul de Man: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. Ford.: Nemes Péter. In: Uő.: *Olvasás és történelem*. Budapest: Osiris. 2002.
- Paul de Man: *Visszatérés a filológiához*. Ford.: Gyuris Norbert. *Filológiai Közöny*, 2002/1–2, 12–16.
- Eisemann György – H. Nagy Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán: *Irodalom tankönyv 16-17 éveseknek*. Budapest: Krónika Nova. 1999.
- T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség*. Ford. Szentkuthy Miklós. In: Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris. 1998. 331–336.
- Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ford.: Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1980.
- Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítás*. Ford.: Palkó Gábor. Budapest: Ráció. 2010.
- Halmi Tamás, „Ha félsz, a más világba írd át.” *Versnyelv és világkép a Kosztolányi-líra utolsó szakaszában*. Prae, 2000/3-4, [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/324\\_Halmi\\_Tamas.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/324_Halmi_Tamas.html).
- Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 2011/1-2.
- Wolfgang Iser: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press. 1978.
- Wolfgang Iser: *How to Do Theory*. London: Wiley-Blackwell. 2006.
- Henry James: *A szőnyeg mintája*. Ford.: Szabó Szilárd. *Holmi*, 2004/9. 1132–1158.
- Király István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Budapest: Gondolat. 1986.
- Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről*. In: Uő.: *Nyelv és lélek*. Szerk.: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi. 1990. (Eredeti megjelenés: *Nyugat*, 1920/3-4. Online: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00273/08118.htm>.)
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *Kereszteződések. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben*. In: Uő.: „Tükörszínhátéka agyadnak”. *Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Ráció. 2010.
- Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2008.
- Gunter Martens: *Segítség vagy gyámkodás? A kommentár szerepéről*. Ford.: Dejcics Konrád. In: Déri Balázs et al (szerk): *Metafilológia 1*. Budapest: Ráció. 2011. 459–475.
- Nemes Nagy Ágnes: *Kosztolányi Dezső: Boldog, szomorú dal. Verselemzés televízióra*. In: Uő.: *Az élők mértana 1. Prózaírók*. Budapest: Osiris. 2004. 319–329.
- Pethőné Nagy Csilla: *Irodalom 11*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó. 2010.
- Friedrich Schlegel: *Az érthetlenségről*. Ford.: Vámosi Pál. In: Salyámosy Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest: Európa. 1981.
- Somlyó György: *A költészet vérszerződése*. Budapest: Szépirodalmi. 1977.
- George Steiner: *Bábel után. Nyelv és fordítás 1*. Ford.: Bart István. Budapest: Corvina. 2005.
- Szegedy-Maszák Mihály – Veres András – Bojtár Endre – Horváth Iván – Szörényi László – Zemplényi Ferenc: *Irodalom III*. Budapest: Tankönyvkiadó. 1985.
- Szörényi László – Szabó G. Zoltán: *Kis Magyar Retorika*. Budapest: Helikon. 1997.
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. (főszerk.: Benkő Lóránd). Budapest: Akadémiai. 1967.