

## „A SZEGÉNY KISGYERMEK PANASZAI”\*

A szakirodalom, mely úgy is, mint irodalomtörténet, úgy is, mint kritika vagy esszé meglehetősen sokat foglalkozott *A szegény kisgyermek panaszaival*, s igen sok mély megfigyelést és megfontolandó tanulságot is tartalmaz,<sup>1</sup> a kötet *egészének* magyarázatával alapjában még adósunk maradt. A magyar irodalomszemlélet hagyományos vezérszólamának, az életrajzi-pszichologizáló megközelítésnek hatása alatt a kötet elemzését javarészt Kosztolányi lelki alkatának vizsgálata helyettesítette, a tisztán irodalmi szempontok érvényesítését pedig megnehezítette a *szerep* líraelméleti kategóriájának bevezetése, és többnyire értékelő (azaz leértékelő) alkalmazása. E szempontok felvétele természetesen nem volt egészen jogtalan — hiszen Kosztolányi igen sok megnyilatkozása levélben, interjúban, kései versben (vö. pl. csak a *Hajnali részegség* vagy a *Szeptemberi áhítat* gyermekkor-allúzióit) alátámasztja a feltételezést egész beállítottságának gyermeki affinitásáról; másrészt a szegény kisgyermek alakja mint egyszeri költői műfogás meglehetősen markánsan elkülönül a többi vers gyermekre vagy gyermekkorra utaló, illetve visszaemlékező líraiságától — ám e jogosság elismerésével sem csökken hiányérzetünk: a kötet, melyet Kosztolányi *egynek* és egész *műnek* érzett és alkotott, vagy személyiséglélektani, vagy alkotáslélektani diszpozíció spontán terméként van csupán bemutatva.

\* Felolvasásként elhangzott az ELTE BTK Kosztolányi-ülésszakán 1985. március 28-án.

<sup>1</sup> A legalaposabb és legrészletesebb elemzést I. Kiss Ferenc könyvének első fejezetében (*Az érett Kosztolányi*. Bp. 1978. 7–35.); ugyanott a szakirodalom részletezése is megtalálható.

Holott a kötet maga a magyar irodalom egyik legtudatosabban és leglátványosabban megkomponált ciklusa – egészében is szervesen felépített műalkotás. Fontosságát Kosztolányi számára, különállását a többi Kosztolányi-verstől, s egyben darabjainak összetartozását (amit egyébként az első, 1910-es kiadás szerkesztői előszava is hangsúlyoz) egy szokatlan keletkezéstörténet világítja meg legjobban: a kötet első kiadását követően állandóan bővült (1910-től egész 1923-ig!); Kosztolányi folyamatosan újabb darabokat illesztett bele. Ám egy dolog döntő fontosságú: a ciklus bővült, de rendje nem változott. Meglepő, hogy Kosztolányi, miközben majdnem kétszeresére duzzasztotta anyagát (az első kiadás 32 verse után véglegesen 63 vers kapott így helyet), egyáltalán nem változtatta meg a versek sorrendjét; az újabb darabok az eredeti kompozíció alapversei közé illeszkednek be, de nem mozdítják el azokat. A versek biztosan kijelölt határok közé vannak beépítve, s e határok zárt keretet alkotnak. A ciklus kerete teljesen szimmetrikus: két vers indítja, két vers zárja a versfüzért. A keretversek mind a gyermektéma *irodalmi* intonálását, értelmezését adják, nyíltan vállalva a *nem* gyermeki hangütést (s távol tartanak mindenféle pszichologizálást is!). Az első vers, a *Mint aki a sínek közé esett*. . . általános témamegjelölése egy szót sem szól a gyermekről, s – lélektani szempontból nézve – tipikusan felnőtt, létösszegző gesztust elevenít meg, a második vers pedig (*És látom Őt, a Kisdedet* . . .) szinte a cím által jelzett pozíció konkretizációjaként, a kötet egészének beszédszólamától páratlanul elütő módon – egyes szám harmadik személyben – beszél a gyermekről, *Őróla*, s ráadásul a vers szövegében is eltávolítja a kisdedet (aki „element”) a vers lírai alanyától. Ez a keretes intonáció elidegeníti a költőtől mint pszichológiai személyiségtől a ciklus következő verseinek lírai alanyát, s lényegében a líra tárgyává teszi őt – vagyis a gyermeket. A keret lezárása pedig ugyanennek a gesztusnak imponálóan tudatos visszatérését hozza: az utolsó előtti vers kezdete („Másként halálos csend és néma unt-

ság. . .”) már első szavával is a füzér gyermeki attitűdjének visszavételét jelenti (hiszen: ki mondja, s mihez képest azt, hogy „másként”?), az utolsó vers pedig („Menj, kisgyerek. Most vége ennek is”) nemcsak szavainak jelentésével zárja le a ciklust, hanem a beszédhelyzet hirtelen megváltoztatásával is: a költő ismét egyedi és egyszeri megoldással megszólítja a gyermeket (egy-egy szám második személyben), s ezzel az ismételt elidegenítéssel nemcsak kilép a ciklus megszokott szituációjából, hanem véglegesen lezártnak is nyilvánítja azt.

Ami most már magát a gyermeket illeti: Kosztolányi egyáltalán nem pszichologizál, alapviszonya nem a lelki beleérzés – s végső soron nem is a gyermekkor sajátos pszichológiai problémáival foglalkozik. (Említésre méltó pl., hogy az egyébként erős freudista hatás alatt álló Kosztolányi e könyvében szinte semmit nem érzékeltet a gyermekneurózisnak vagy szorongásnak pl. szexuális vonatkozásaiból.) Maga a gyermek nem is rajzolódik ki elénk: nem is tudjuk, pl. hány éves – egyszer kisdedként találkozunk vele, fehér ingecskében, máskor viszont, anélkül, hogy nőtt volna, már a szerelemre gondol, s magyarságélménye van. Alakjának meghatározatlansága alapvetően fontos: ebben lepleződik le igazából, hogy nem *egy* gyermeki tudat rekonstrukciójáról, hanem egy felnőtt tudatnak sajátos stilizációjáról van szó. Nem azonosítható e stilizáció az emlékezéssel sem (Szabó Lőrinc éppen ezért alighanem nagyon téved, mikor úgy véli, emlékező versekként sikeresebben lehetett volna megírni a kötetet),<sup>2</sup> hiszen nem reflexiós műveletről van szó, nem egy időben későbbi állapot visszavetítéséről, hanem jelen idejű reflektált állapotoknak jelen idejű közvetítéséről. Hogy líraelméleti kategóriákkal szóljunk: Kosztolányi nem szerepet alakít, de nem is – úgymond – őszintén emlékezik, hanem a kortárs Ba-

<sup>2</sup> Szabó Lőrinc: *Kosztolányi Dezső* (1937): „. . . hogyha ezeket az észleleteket és reflexiókat egy emlékező felnőtt mondja el, mindjárt nincs semmi baj, semmi póz. . .” Kötetben: Szabó Lőrinc: *A költészet dicsérete*. Bp. 1967. 293.

bitshoz hasonlóan tárgyias lírát művel,<sup>3</sup> s műveletét csak az teszi sajátossá, hogy tárgyiasító törekvését nemcsak egyes versekben, hanem a kompozíciós műegészben is érvényesíti. A tárgy (azaz a gyermek) végső soron a gyermekversek lírai hőisének állandó önleplezésében mutatja fel önmagát: a szerzői szólam lépten-nyomon felnőtt viszonyrendszert rajzol gyermeki témája köré. Ez leginkább szembeszökő módon az idő-viszonyítások ravasz rendszerében mutatható ki: tucatjával idézhető (majdnem minden versből) az olyan példák, melyekben a jelen idejű gyermek-beszédszólam már a *övdől* visszanezőként fogalmaz, ami által a gyermek-alakítás fiktív volta egészen nyilvánvalóvá válik (a sok közül néhány eset: „*már* néha gondolok a szerelemre”; „*még* büszkén vallom, hogy magyar vagyok”; vagy „Az *első* ősz” stb. — a viszonszók a beszéd spontán szinkronitását feltételezve be sem kerülhettek volna a szövegbe).

A *szegény kisgyermek panaszait* talán az, a mai szakirodalomból egyre inkább, de nem teljes egészében kiszoruló vélemény értette félre, mely Kosztolányit impresszionistának bélyegezte.<sup>4</sup> A tárgyiasító tendencia ugyanis, amely a kötet végig uralja, éppen nem pillanatnyi benyomások, hanem igen lényeges csomópontok, szimbolikus jelentőségű alkalmak köré rendezi anyagát. Az állapotrajznak feltételezett impresszionizmusát talán legerősebben ama reflektáltság ellenpontozza, mely a megjelenített jelenségek kiválogatásában nyilvánul meg, s mely legáltalánosabban e jelenségek archetipikus vonatkozásaiban ragadható meg. Ami az impresszionizmus benyomását kelthette, az tulajdonképpen nem más, mint a gyermektéma konvenciójából következő, sajátosan felfokozott érzéki hatás, amely azonban nem egyszerűen

<sup>3</sup> Vö. Rába György elemzéseivel: *Babits Mihály költészete 1903–1920*. Bp. 1981.; kivált *A lírai festmények objektív költészete* c. fejezetben.

<sup>4</sup> A korábbi szakirodalomban a vélemény Kosztolányi impresszionizmusáról egészen közkeletű volt; ennek hatása érződik még Rába György állásfoglalásain is: i. m. 48–49.

hangulatot fest vagy nyújt, hanem az esetek többségében igen expresszív víziók kialakításához vezet (pl. a jelzőhalmazok funkciója elsősorban nem hangulatfestő jellegű, hiszen a jelzők, illetve más „festői” elemek sokszor oly poláris elrendezésben állnak, mely szimultán hatást kelt: *Mostan színes tintákról álmodom; Ti, kik zárt ajtók előtt szepegtek* stb.; más esetekben igen gyakori az érzéki elemeknek a perszónifikációja: pl.: *Miért zokogsz fel oly fájón, búsán . . .*). A reflektált állapotrajznak két legfontosabb jellemzője a statikusság és a zártság. A kötet egyes verseit, de a kompozíció egészét tekintve is szembeszökő a lineáris szerkesztés kerülete: a verseknek sem „témájában”, sem szerkezetében nincs fejlődés. Az időmegjelölések rendre általánosak: ismétlődő jele- netekre utalnak (pl. „*ilyenkor* elfutottam a szobámba”; „*gyakran* megyek el *most*”; „már *néha* gondolok a szerelem- re” stb.), ha pedig egyszeri eseményt rögzít is a költő, az idő megjelölése konkretizálatlan marad, s csak az eseményhez kötődik (pl.: „*Múlt este* én is jártam ottan”; vagy talán a legerőteljesebben: „Azon az éjjel . . .”). Sőt e mozdulatlan statikusság még szó szerinti megfogalmazását is elnyeri: „Karom kitártam, s hirtelen megállott, *állt az Idő*” (*A nagy- anyámhoz vittek el aludni*). Amint a gyermeknek nincsen kora, úgy megnyilatkozásai is egy meghatározatlan, állandó időben játszódnak le – s mindehhez még a tér megjelölésének bizonytalansága is számításba jöhet: bár a helymegjelölések természetszerűleg precízebbek, mint az idői (pl. „Ez a beteg, boros, bús, lomha Bácska”), a költő a konkretizációtól itt is óvakodik, s az általánosítás számára teremt feltételeket (pl. „*Múlt este* én is jártam *ottan*”; sőt „*Mi van még itt?*”).

A versek zártsága tökéletesen meg van feleltetve mind e líra objektivációs igényeinek, mind az állapotrajz statikussá- gának. A keret felbonthatatlanul indítja és zárja a gyermek- kor fikcióját, s a kereten belül az egyes versek is mind egyedi lezártágukkal tűnnek fel: egymáshoz nem kapcsolódnak, csak ez egészhez (ez tehette egyébként lehetővé a ciklus folya- matos bővítését is). Az egyes versek zártságát a szerkesztés

feszsége biztosítja: ennek elemei közül kiemelhető lenne az ismétlés-szerkezetek látványos parádéja (pl. *Azon az éjjel. . .*), a zárt rímszerkezetek precíz játékossága (pl. *A játék; Múlt este én is . . .*), de legfontosabb alighanem az, ahogy az egyes versek lezárása bekövetkezik. Igen gyakori ugyanis a kiemelt sorral való lezárás, ami esetleg csattanóra emlékeztethet; ám ez valójában éppen nem egy tanulságos vagy ironikusan ellenpontozott gondolatmenet lineárisan végigvitt következtetése, hanem általában formailag is hangsúlyozott ismétlésre épített összegezés (pl. *Mostan színes tintákról álmodom; A hűgomat a bánat eljegyezte; Múlt este én is jártam ottan . . .* stb.). Mindezekon kívül megemlíthető még a motívumok állandó visszatérésének rendje is, ami ismét zárt körön belül mozog.

E zártságnak csupán látszólag mond ellent a kötet formai pompája, a versformák állandó variálása. Egyrészt – ugyanúgy, mint Babitsnál – ebben is a tárgyiasság felé való törekvést kell látnunk: Kosztolányi a variabilitással tulajdonképp a „szereptől” menekül (illetve a lélektani azonosulástól), formai invenciózussága a lírai naivitás elutasításán alapul, s egyértelműen az egyszólamú hangulatiság feltételezése ellen tiltakozik. Másrészt a versformaváltások ugyanazt a felfokozott megérezkítést szolgálják, amelyről már szó volt, igaz, itt valamivel kevesebb erővel: amint a versek tematikájában (elsősorban a bővítések révén) felfedezhető egy halvány leltárkészítés igénye (vö. pl. a némileg erőszakolt, suta verskezdet is: „Mi van még itt?”), ugyanúgy a versformák játékos cserélgetésében is.

A kompozíció zártságát – említettük – nem érintette a kötet anyagának nagymérvű bővülése. Ám bizonyos belső módosulást rögzítenünk kell: a később betoldott versek sokszor jóval expresszívőbbek, mint az első kiadásbéliek (ez mind az ábrázolt jelenségekre, mind a kifejezés modalitására érvényes; gondoljunk az olyan példákra, mint *A rút varangyot . . .* vagy *A napraforgó . . .*). Itt említhető meg az is, hogy Kosztolányi emellé még néhány markáns stilisztikai

változtatást is eszközölt a régi versek egy részén, ezzel is enyhítve az első kiadás erősen homogén szecessziós-dekadens hangulatiságán (pl. kilenc helyen kihúzta vagy *rút-ra*, *vad-ra* módosította a *bús* jelzőt; máshol hanghatásokat tett erőteljesebbé: pl. a lehetséges helyeken rendszeresen *ö-re* változtatta az *e* hangzót: fel-föl; csepp-csöpp; csendes-csöndes; gyenge-gyöngye stb.; máshol egyszerűsítette stílusát: néhány helyen a gyakori *kis* jelzőt *a* névelőre váltotta, *kicsi* helyett *kertes-t* írt, *tiszta kis szoba* helyére *a vendégszoba* került stb.). Ez a kétségtelen eltolódás azonban paradox módon épp a kötet zárt egységét szilárdította meg: stíluselemeinek polarizálásával átfogóbbá s teljesebbé tette műve világát.

Mert a kötet legnagyobb vállalkozása a teljesség érzékeltetésének igénye volt. Kosztolányi a gyermekkort nem mint pszichológiai érdekességet kezeli, hanem azért nyúl hozzá, mert szimbolizmusának teljességre törő világképét benne pillantja meg.<sup>5</sup> A gyermekkor Kosztolányi számára világállapot, nem pedig egyénfejlődési stádium: nem alkata, hanem világnézete számára van rá szüksége. Ezért lehet a gyermek objektíváló lírájának tárgya, ezért a gyermeknek nem szerepét, hanem *imagó-ját* alkotja meg. A gyermek Kosztolányi számára nem kiindulópont, amelyből felnőtt lesz, hanem végeredmény: a világállapot egyik lehetséges megélési formája és nézőpontja. Ezért *ciklus* a kötet, nem pedig sok vers halmaza; ezért is folytathatatlan: *A bús férfi panasza* éppen ezért nem is kapcsolható majd hozzá. Kosztolányi gyermekét ezért nem mint pszichológiai problémát, hanem mint kultúrtörténeti toposzt kell szemlélnünk:<sup>6</sup> benne, mint a gyermek mitémájában az időtlenség, az állandó kezdés (nem újrakezdés), a kezdet mint csodálkozás, a meg-

<sup>5</sup> Kosztolányi szimbolizmusát illetően igen fontos Kelemen Péter tanulmánya: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Bp. 1981. (It. Füzetek, 103.)

<sup>6</sup> A gyermek toposzát és mitológiai vonatkozásait kimerítően elemzi: C. G. Jung—K. Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos*. Amsterdam—Leipzig, 1941.

határozatlan teljesség ideáljának hagyománya fogalmazódik meg („a te utad a végtelenbe visz”). Kosztolányi jól ismerte ezt az archaikus hagyományt: Hérakleitoszt, az ősmegfogalmazót – ha nem is az uralkodó gyermekkirályról – maga idézi jellemvizsgáló levelében,<sup>7</sup> a legnagyobb szabású művészi megfogalmazást, Goethe Euphorionját pedig, tudjuk, egyenesen önmagára vonatkoztatta.<sup>8</sup> Kosztolányi szegény kisgyermek az isteni gyermekeknek sápadtabb, modern imitációja, aki – ha mindennapibb körülmények között is – éppen mitológiájával kapcsolódik hozzájuk.<sup>9</sup> Hisz ne felejtjük el: a szegény kisgyermek nem fog felnőni, hanem meghal, azaz megmarad gyermeknek („... s kávéházi márvány ravatalán tanulj újra meghalni”; „... és kirabolva tiszta kis koporsód, most kinyitotta halott szemedet...” – *Menj, kisgyerek*).

<sup>7</sup> Hérakleitosz: „Idő: gyermek, aki játszik ostáblát: gyermekkirályé az uralom” (XLIV. töredék). L. *Hérakleitosz Műzsái vagy a Természetről*. Bp. 1983. 31. — Kosztolányi Hérakleitosz-hivatkozását l. Babbitshoz 1904. nov. 20-án írott levelében: *Babits—Juhász—Kosztolányi levelezése*. Bp. 1959. 57–58.

<sup>8</sup> Euphorion alakjáról vö. a fent idézett levelezéskötet 9., 26., 47. lapjait. Az alak fontosságát elemzi Kiss Ferenc: *A beérkezés küszöbén*. Bp. 1962. 45–47.

<sup>9</sup> Hasonló szemlélettel írt Karinthy Frigyes is a kötetről a Nyugatban 1910-ben megjelent cikkében. Új kiadása: Karinthy Frigyes: *Miniatűrök*. Bp. 1966. 58–65.