

Költőiség, köznapiság, konvenció (Vázlat)

Kosztolányi Dezső: *Őszi reggeli*

Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyóról
és elgurul, akár a briliáns.
A pompa ez, részvételen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezűkkel intenek nekem.

Emlékezhetünk rá, hogy József Attila előremutató tanulmányában¹ éppen az itt részletesebb értelmezésre kiválasztott „kis remekművel” jellemzi Kosztolányi költészetének néhány, általa jelentősnek vélt sajátosságát. S noha szociáletika és individuálesztétika nála tételezett szembeállítását manapság illik legalábbis némi fönntartással kezelni, mégis könnyen észlelhetjük, hogy a Kosztolányi-líra értelmezési hagyományának számos alapvető tétele ebben a rövidke József Attila-értekezésben kerül először megfogalmazásra. Még hozzá olyan interpretatív keretben, amelynek legkövetkezetesebb továbbgondolását Király István egyik kései tanulmányában találhatjuk ugyan, ám amely mégis megszólaltatható a kilencvenes évek hazai lírakutatásának „fősodrára” jellemző fogalmi nyelv segítségével. A József Attila-dolgozat érdekeltsege ugyanis főképp abban áll, hogy rátapintson egy, a vers intencionális struktúráját mélyen érintő megkettőződésre. Elemzésében a vers beszélője egyszerre ruházható föl a gyermek- és a művészlét kellékeivel, s így egyazon versnyelvi megnyilatkozás az animális és az intellektuális/szociális érintettség kifejeződéseként is olvasható, vagyis a szöveg külsődleges, „antikizáló” szerkezeti koherenciája egy elemibb meghasadtságot fed el.

Annál is érdekesebb a József Attila-féle értelmezés továbbbélése, mert egy olyan szöveg esetében tételezi föl a jelentéstani széttartás meglétét, amelynek poétikai hagyománya némiképp különbözik az újabban fölértékelt „dialo-

gikus” szerkesztettségű versétől. Míg ugyanis a jórészt éppen József Attila és Szabó Lőrinc költészetére irányuló kutatások a versszerkezet nyitottságát igyekeznek föltárni, és a nyelv közlésjellegeré, a fatikus-kommunikatív funkciók többértékűségére irányulnak, addig az *Őszi reggeli* (a *Számadás* több versével, így a *Negyven pillanatkép* néhány jól sikerült darabjával egyetemben) inkább abból a hermetikus lírai tradícióból „részesül”, amelyben „a legfontosabb kérdésnek – ma úgy tűnik – a jelölőnek önmagához való viszonya, a nyelvi öntükrözés elve bizonyul, amely szakít a tulajdonképpeniség és a nem-tulajdonképpeniség kettősségével a költői kifejezésben, és annak igazságtartalmát többé nem köti a mindent megelőző logoszhoz”.² Ha azt a hagyományt választjuk(?) viszonyításul, amelyben költőiség és referenciális kényszer szétválasztása csakugyan poétikai szándékként érvényesül, az *Őszi reggeli* olvasása legalábbis meglepő tanulságokkal szolgálhat.

A vers olvasásának történetében uralkodó az a különböző módokon kifejtett képlet, mely szerint a versben megjelenített őszi képsor egyszerre testesíti meg és finomítja (szépíti) a halálközelség tapasztalatát. Az „átesztétizált” haláltudat kifejeződésének tehát elsősorban a költőien formált nyelv szenzuális vonatkozásai adnak teret, s ilyenformán egyfajta szintézis lehetőségét csillantják meg: az esztétikainak azt az utolérhetetlen vonzerejét, amely szerint képes magába foglalni a végesség tapasztalatát és az e tapasztalatra felelő autentikus magatartást egyaránt. Kiss Ferenc plasztikusan írja le a Kosztolányi őszi verseihez általában kapcsolható kettősségérzetet: jellemzése szerint az ős képzetei révén „tárgyasított” „szenzuális” gyönyörűség az elmúlás képzete mellett az „érettség, a bőség, a beteltség jó ízeit” is fölidézi. Az *Őszi reggeliben* pedig „az ős dáriusi gazdagsága különösen alkalmas arra, hogy általa a veszteség nagysága *érezkelthető* s a belenyugvás méltósága *minősíthető* legyen” (kiem. tőlem – M. G. T.). E kettős terheltségű nyelvben a vers zárlatának értelmezése szervesen kapcsolódik a versegész érzéki tapasztalatához: „az aranykezü fák intésében már viselhetőnek, fájdalmas volta ellenére is szépnek tetszik a kincses ős képei révén előbb már fölékesített halálsejtelelem.”³ Németh G. Béla jelentős tanulmánya nem elsősorban a konkrét-érzéki élményvilág, hanem a már gondolatilag átsajátított léttapasztalat kifejeződésének módjai alapján bontja szereplehetőségekre az utolsó Kosztolányi-kötetet. Az *Őszi reggelit* azon magatartásforma példájának tekintí, amelyben a cél: „a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is, szembeszegülni a megsemmisüléssel, legyőzni a nem-lét totális ürességét, egyediség nélküli voltát, örök mozdulatlanságát.”⁴ A tanulmány gondolatmenetének középponti kategóriájaként szereplő, heideggeri értelmű „elgondolhatatlan” az a valami, amelyet a versben föltáruló egyedi létintenzitás megérezkít és amellyel egyszersmind szembeszegül. Ennek az érvvezetésnek persze az a (kimondott) föltételezés szolgál alapjául, hogy a költői nyelv közvetítette esztétikai tapasztalat olyasvalamit

tesz hozzáférhetővé, amely másképpen nem érhető el sem az érzékek, sem pedig a spekulatív ész számára – innen a másképpen elegyíthetetlen gondolati és magatartásformák együvé fogásának lehetősége.

Voltaképpen Király István invenciózus verselemzése visz legközelebb ahhoz a kettősséghez, amely az *Őszi reggeli* olvasásának határozottan esztétizáló karakterét adja. A kimondott és a pusztán sejtetett ellentétében keletkező feszültségnek a formai tökély révén való elsimítása, s ezzel párhuzamosan a lírai polifónia szóhoz juttatása teszi lehetővé az egymással összeegyeztethetetlen szemantikai tartalmak szintetizálását. Ebben a dolgozatban explicitálódik legélesebben a vers formanyelvéhez kötődő talán legalapvetőbb előföltéves: a sejtetések-áttételes szerkesztésmód kitüntetése, a jelentéstani „eldöntetlenségnek”⁵ a (különösen a zárósorokra vonatkozó) dogmája.

Nem nehéz bemutatni, hogy a szöveg esztétikai vonzerejének képzete szoros összefüggésben van a köznapi szignifikáció meghaladásának posztulátumával. Az önreferenciális keretben mind a nyelvi magatartás modális karaktere, mind a konkrét szövegszerkezet retorikai-poétikai alakzatai alkalmat nyújtanak a jelentő–jelentett megkettőződés áthidalásának föltételezésére, oly módon, hogy ennek az értelmezési irányynak a vezérszólama magában a versszövegben lesz visszakereshető. Ebben az értelemben az olyan (különböző nyelvi szinteken képzett) poétikai egységek, mint az én-deixis hiánya, a jambikus metrum tisztasága, a szöveg tropológiai vezérfonalaként szereplő gyümölcs-drágakő átalakulás mind annak az öntükröző attitűdnek lehetnek elemei, amely a „részvételen, derült / magába-forduló tökéletesség” mondat értelmét nem annyira a vers referenciális kódjaként, hanem érvényes önkomentárként fogja föl és fogadja el. Ez persze előföltételezi a nyelvi szintek kölcsönhatásának affirmációját, vagyis azt, hogy például elfogadjuk: a záró három sor (az utolsó előtti sor első lábát leszámítva) tökéletes jambusai valamiképpen megfeleltethetők az ékszerként tált gyümölcsökhöz társuló „pompa” szemantikumának. Kétségtelenül fölerősítheti az értelmi egybeesés ilyen elgondolását az a tény, hogy éppen a „magába-forduló tökéletesség” sor a vers első „hibátlan” jambikus sora.

Az az interpretációs mechanizmus, amely az itt szemlézett értekezéseket – világnézeti-ideológiai különbségeiken túl – szoroson egybefogja, mégis József Attila tanulmányából olvasható ki a legtisztább formában. Az önmagára záruló költemény poétikai szerveződésében kitüntetett hangsúly esik a nyelv fölszíni (hangzó) rétegének a tulajdonképpeni jelentésfolyamatba való belépésére: „Nehéz, sötétsmaragd szőlő! Érzy-e olvasóm, hogy a szót, sötétsmaragd szőlő, nem oly könnyű kiejteni, mint azokat a szavakat, amelyekkel közönségesen élünk? Már csak a mássalhangzók torlódása miatt sem.⁶ Így hát a szőlő – nehéz.” A szignifikáció mozgása tehát megmarad a nyelv formális keretein belül, jelentő s jelentett egyazon nyelvi paradigma részesei. A jelölés ekképp nem lépi át „tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni” határát,

vagyis a nyelvi jel (formálisan) hasonlónvá válik a hegeli szimbólumhoz: része annak a rendszernek, amelyet ábrázol. A gondolatmenet folytatása világosan megmutatja, hogy a külső referenciára támaszkodó (vagyis konkrét valóság-tapasztalatot mozgósító) olvasat csakis nem-autentikus jelentést hívhat elő, azaz szembesülnie kell a szignifikáció kudarcával. „Pedig ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szőlőt, mindjárt meggyőződne róla, – nem oly nehéz, hogy említésre érdemes volna.” Innen nézve talán érthetőbbé válik az elemzés pszichológiai vonulata, amelyben a „Jobb volna élni” mondat következetesen azonosul a gyümölcsöt *mint ételt* kívánó gyermeki lélek kívánalmával, s maga a vers (a művészi, a szavak szó-voltára kihegyezett attitűd) az ettől a közvetlen létközelségtől való eltávolodást, elidegenülést fejezi ki.⁷

Hamar szembeütöhet az itt összekompilált olvasati séma logikájának az a belső ellentmondása, hogy a referenciális kötelmekről eloldódó szöveg létrejöttének alapvető konstituenseként kell előhívni a halálközelség vagy életidegenség (nagyon is referenciális) tapasztalatát, s e szempontból majdnem mindegy, hogy ezt a tapasztalatot konkrét-biográfiai élményhez kötjük (Toll-vita, betegség etc.), vagy pedig mélyebben átsajátított (mondjuk heideggeriánus) filozofémaként értelmezzük. A lényegi dilemmát a tulajdonképpeni referencia és a versben megjelenített időbeliség inkonzisztenciája okozza. Vagyis azt a kérdést kell előtérbe állítanunk, hogy a jelentő–jelentett viszony ikonikus egysége csakugyan képes-e olyan, csak önmagára vonatkozó azonosságot létrehozni, amelynek léte független bármely empirikus időbeliség tapasztalatától.

Mielőtt megkísérelnénk megoldani ezt a korántsem egyszerű dilemmát, meg kell vizsgálnunk, hogy a költemény és az időbeliség viszonyának kérdését a nyelv mely szintjére vonatkoztatva tesszük föl. Ha Jauß nyomán különbséget teszünk az esztétikai kommunikáció három aspektusa között, föltehetjük, hogy mindegyik aspektusban másképpen mutatkozik meg a művészi kifejezés temporalitása. A legalapvetőbb nyelvi szinten, az aisztheszisz-mozzanatban (amint már utaltam rá) a vers elsősorban nem valamely időbeli folyamat kifejeződéseként érthető, inkább pillanatnyi együttállásokat ábrázol. Erre utalhat, hogy a hét versmondattal közül mindössze háromban szerepel aktív értelmű igei állítmány („Ezt hozta az ős”; „Víz-csöpp iramlík [...] és elgurul”; „a fák [...] intenek”) – az első befejezett cselekvést ábrázol, az utolsó pillanatnyit, a középső kettő pedig mediális jelenlésben áll. Az sem melléke, hogy egyetlen predikatív szerkezetben sem a beszélő alany az ágens, ő csupán szemlélője az eseményeknek. Az egész szöveg egy majdnem teljesen statikus látvány leírásaként értendő, amelyet csak az utolsó előtti mondat szakít meg gondolati reflexióval (de a felkiáltójel hiánya ennek a mondatnak is inkább konstatív, mintsem affektív jelleget kölcsönöz), s ha ezt a nyelvi váltást valamely cselekmény ábrázolásaként fog-

nánk föl, ez a cselekmény is egy diszkrét állapotváltozást fejez ki – a versalany fölpillant reggelijéből a kerti fákra. Az a változás, amelynek során a tálcán kínált gyümölcsökből ékszerek lesznek, szintén nem a vers „cselekményes” idejében történik, hanem egyszerű propozíciók keretében (vagyis a vers reprezentációs szintjén *egyszerre* gyümölcsök és ékszerek). Nagy tehát a kísértés, hogy a verset elsősorban a térbeli művészetek analógiájával közelítsük meg – fölfoghatnánk akár (főként az első nyolc sort) festői csendéletként, vagy akár egy festői csendélet kommentárjaként is, s ebben az esetben (Kiss Ferenc értelmezését követve) elsődleges vonatkozásként kínálkoznának a költői képek érzéki-hangulati elemei. Ebből az első, gyors elemzésből akár igazolva is láthatnánk, hogy a vers formálisan tárgyiasult, s ily módon elsősorban nem az időbeliség szemiológiai kérdéseit (narrativitás, folyamatosság/megszakítottság, allegorikusság stb.) veti föl.

Eredeti dilemmánkhoz akkor juthatunk közelebb, ha a nyelv tárgyiasulásának érzékelését visszavonatoztatjuk arra a föltételezett költői szándékra (poiészisz-mozzanat), amelynek eredményeképpen maga az objektívált/önreferenciális/statikus versforma létrejött. Jellemző, hogy a fönt idézett-parafrazeált értelmezések a költemény zárt önazonosságát valamely határozottan időbeli tapasztalat (József Attilánál az elveszett gyermekkor, Németh G. Bélánál a haláltudat) ellenpólusaként fogják föl, s így az időbeliséggel szembeszegülő verset a temporalitás kihívásaira adott válaszként értelmezik. Minthogy azonban úgy láttuk, hogy a vers elsősorban önmagára, és nem rajta kívül eső jelentésre vonatkozik, nyitva marad a kérdés: hogyan képes az *Őszi reggeli* úgy jelezni saját tapasztalati (azaz külső referenciára utaló) eredetét, hogy eközben nem törik meg szimbolikus önazonossága? Meglehet, hogy ez a kérdés túlzottan szigorú dichotómiát előföltételez referenciális és poétikai jelentés között, ám mivel az olvasási hagyományban találhatunk (néhol leegyszerűsített/leegyszerűsíthető) válaszlehetőségeket, nem érdemes átsiklanunk fölötte.

Az olvasat eddigi menetét ugyanis alapvetően határozza meg egy kifejezetten jelentéstani természetű hipotézis. Nevezetesen az, hogy a vers zárómondatában az aranykezűkkel integető fák képe „az elmúlás pózaként”⁸ értendő, és így a vers generatív elveként értett haláltapasztalat elsősorban ennek a képnek (és egyébként is az ősz képeinek) érzéki fenomenalitásából vezethető le. Ez a képzetársítás mintegy magától értetődőnek tetszhet, ám később érdemes lesz valamivel konkrétabb szemiológiai fogalmakkal megközelítenünk. Itt és most kifejezetten az érdekel, hogy ez az alapvető jelentésazonosítás éppen a vers zárósorában történik meg: „Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem.” A költemény legutolsó szavában(!) megjelenő én datívuszi alakja arra enged következtetni, hogy itt a versben végig beszélő szubjektum alapélménye jut szóhoz, s hogy az elmúlásnak ez a képi víziója vezet az aktuálisan olvasott vers létrejöttéhez. Vagyis a költemény

esztétizáló értelmezésének egyik megalapozó tételétől juthatunk el ahhoz az elgondoláshoz, hogy az *Őszi reggeli* szemantikai egysége voltaképpen időbeli konzisztencia: a vers konstitutív mozzanata az utolsó mondatban található, s így ez az egység csak úgy tartható fenn, ha a zárósorból kiolvasott jelentést mindig újra visszairjuk a vers érzékelésének előrehaladó (a címtől újra az utolsó sorig tartó) folyamatába (katharszis-mozzanat).⁹ Így tehát a festészet modelljétől a végtelenített szalag, vagy – ami talán kifejezőbb – a lemezjátszó megakadt és mindig visszaugró tűjének zenei analógiájához kell fordulnunk – arról, amit eddig egyetlen fiktív pillanat önazonosságának véltünk, most kiderülhet, hogy egy időbeli szekvencia elvben végtelen ismétlődése.

Talán nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy ennek a fölismerésnek a fényében miért válik kétségessé a „magába-forduló tökéletesség”-eszmény önreferenciális alakzata. Kétségtelenül megemlítenő azonban, hogy az olvasási modell megváltozása nem tünteti el az öntükrözés elvét, ám a szöveget a vers keletkezésének újraismétendő történeteként ismerteti föl, s így az egyedi zártság helyére a textuális nyitottság elvét lépteti. Ám az talán még fontosabb fordulóponthoz lehet olvasatunkban, ha alaposabb vizsgálat alá vesszük a zárósorban megtalálni vélt jelentésazonosság szemantikai struktúráját.

Az már az itt említett olvasatokban is látnivaló, hogy az aranykézzel integető fák trópusa elsősorban allegorikus jellegénél fogva válhatott a szöveg generatív princípiumává, hiszen minden értelmezésből kivehető, hogy a jelentő-jelentett viszony egyértelműnek látszik (az aranykezű fák intése (vehicle) = halálsejtemen (tenor), noha nem magyarázott, azaz a képzettársítás motivációja (ground) hiányzik. Vagyis Kosztolányi versének zárlatát ugyanazért méltathatnánk, amiért Baudelaire méltatta nagyszerű esszéjében Delacroix géniuszát: „hogyan tudta ő mágikus művészetével a szót a képek plasztikus nyelvére lefordítani.”¹⁰ Szó és kép viszonya azért bonyolultabb ennél, hiszen a kételemű megszemélyesítés több jelentéstartományt fog egybe. Ugyanis, ha nem akarjuk azonnal megadni a trópus poétikai jelentését, észlelhetjük, hogy itt tökéletesen (denotatíván) lefordítható szóképről beszélünk. Bárki rájöhet, hogy a fák „aranykeze” a megsárgult levelekre utal, az „intenek” antropomorfizmusa pedig a szél lengette levelek mozgását jelöli. Vagyis, hogyha a trópus behelyettesítéses elméletéből indulunk ki, sem a halál, sem egyéb fogalmi jelentés nincs jelen a költemény egészének értelmét meghatározó szövegelemnek tekintett záróképben – hacsak nem tekintjük az őszi táj látványát önmagában jelentéstartó képnek. A gondolatalkozatként fölfo-gott megszemélyesítés viszont emberi attribútumokkal ruházza föl a fát, miközben az „aranykez” (az emberi kézhez, vagy az eleven falevélhez képest) az életidegenséget konnotálja. Ez a két mozzanat megfelel a vers első részében végbement tropológiai mozgás kettős irányultságának – az eleven gyümölcsökből élettelen kristály válik, miközben az ősz maga antropomorf

alakként képzelhető el. A képsorozat egyfajta fenomenális értelmezése szerint (mely azonban már a trópus interakcionális elméletéből indul ki), a költemény egészének retorikai alapzata a természeti-ásványi és a természeti-emberi átalakulás volna, amelyekben tehát az első elem a közös, s így a transzfigurációk párhuzama az ásványi lét és az emberlét hasonlóságát idézné meg. Ebből a szimmetriából nem nehéz levezetni a dolgozat elején elemzett kettősséget: az ékszerek és az arany motívumai a szépséget és az életelenséget egyaránt konnotálhatják.

Ne feledjük azonban, hogy ezt a kettős konnotációt nem csupán a vers referenciális kódjának, hanem a költeményre vonatkoztatható kommentárnak is tekintettük, miszerint az ékszerek kristályos rendje a versnyelv mesterséges, fokozottan érzéki, formálisan kiegyensúlyozott, tehát a köznapitól eltérő sajátosságainak is megfeleltethető. Ekkor azonban föl kell hogy tűnjék a költemény egy sajátos poétikai eljárása, amelyben köznap i és költői jelentés hierarchiája fölborul.

„Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekem.” Ha félretesszük a záró szókép konnotációira vonatkozó kérdést, láthatjuk, hogy a ponttal elválasztott két mondat közötti grammatikai kapcsolat mintegy „hüpoprogramma”-szerűen (Riffaterre) hív elő egy jelentést („meg kell halni”), amely azonban nem vezethető vissza sem szenzuális, sem pedig egyéb hangulati, hangnemi vagy élményszerű mozzanatra. A jelentés „beírhatósága” egy szabványos mondattani struktúra (kizáró-ellentétes mellérendelés) és egy egészen triviális fogalmi ellentét (élni-halni) összekapcsolásának következménye. Vagyis fölismerése egyszerű nyelvi kompetenciát igényel és nem sajátos érzékenységet vagy egyéni költői látásmódot. Nem csodálkozhatunk tehát, hogy a fák intésében részletesebb elemzés nélkül is fölismerhettük a halálsejtelem jelenlétét, mivel a jelentésazonosság tudása már azelőtt megvan, hogy a képet „olvastuk” volna. Talán nem túlzás azt állítani, hogy bármi állna is a vers zárlatában, azt csak ezen jelentés helyettesítéseként érzékelnénk. A vers esztétikai csábereje éppen abban áll, hogy a záró mondat fenomenális aspektusai szépen illeszkednek a haláltudat nyelvtani kifejeződéséhez (a fölpillantó versalany térélményére utaló deixis – „túl” – transzcendenciára utaló időhatározó is lehet, főként a „már” kontextusában), s így a szignifikáció automatizmusát jól leplezik.

Am amennyiben fölismertük az egyszeri látványélményként értett érzéki tapasztalat és a jelentés mechanikus reiterációjaként működő nyelvtani kényszerűség különbségét, a versen végigvonuló képsorozat szimmetriáit már nem foghatjuk föl az öntükröző költői nyelv analógiájára. Hiszen ez a képszerű rendezettség innen nézve nem jelentéskonstituáló, hanem főként jelentéshelyettesítő elvként jelenik meg. Konzisztenciája pedig azért szembeötlő, mert nem egyetlen jelentéshez illeszkedik, hanem két állítás illusztrációjaként is érthető: a szó szerint megjelenő „A pompa ez”, és a visszakövetkeztetett

„meg kell halni” állítások egyaránt a fönt jellemzett antropomorfizáció-elidegenülés tropológia fókuszába helyezhetők. Éppen ez a sajátos következettség eredményezi, hogy a két állítás logikai kapcsolatát azonosságként vagy következményességként érzékelhetjük („A pompa ez, *tehát* meg kell halni”), s ezt a legalábbis meglepő szemantikai kapcsolatot semmilyen egyedi tapasztalatra vagy észlelésre nem tudjuk visszavezetni.¹¹ Pompa és halál ilyen összekapcsolása leginkább valamely elvont, misztikus-allegorikus bölcsesség keretei között, és nem a pusztá szemlélet határain belül gondolható el. Ezért beszédes, hogy a *Számadásban* versünket megelőző, ám később keletkezett *Vörös hervadás* megfordítja az ugyanehhez a tapasztalathoz társított kommunikatív alapviszonyt: a versbéli szubjektum szemlélődőből kérdezővé válik („De miért e pompa?”, „oly jó nem élni?”), ezzel is jelezve, hogy a tapasztalat önmagából nem magyarázható.

A tapasztalatot tehát a köznapi nyelv mechanikus szabályrendszere juttatja kifejeződéshez. Ez a séma viszont szembekerül a vers önmaga születéséről elmondott történetével. A vers a fák látványának élményéből születik, ez az élmény viszont csak a már kész vers nyelvéből meríti értelmét, vagyis a föltett keletkezéstörténet időbelisége és az olvasás logikai ideje nem átjárhatók. Van azonban a versnek egy olyan momentuma, amelyben ez a megszakítottság elemibb szinten tematizálódik. A „Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyról / és elgurul, akár a briliáns” mondatban lényegi ellentét feszül az ábrázolt folyamat referencialitása és figurális összetétele között. Míg ugyanis az események szintjén egy természetes érintkezési viszony fölbomlását látjuk végbemenni (vízcsöpp és gyümölcs metonímiája szakad meg), addig a mondat záró hasonlata új összefüggéseket teremt. A második állítmány („elgurul”) a *kövér* bogyó attribútumát társítja a vízhez, az „akár a briliáns” hasonlat pedig visszautalja a csöppet abba a szemantikai keretbe, amelyből éppen eliramlott. Hiszen emlékszünk rá: az ékszer-trópusok a gyümölcsök analógiájára jöttek létre, a víz pedig éppen egy gyümölcstől szakadt el. Ékszer és briliáns kapcsolata pedig több, mint pusztá érintkezés; az ékszer foglalta a drágakőnek, tehát itt egyfajta szinekdochével van dolgunk. A vers legmozgékonyabb eleme sem menekülhet az őt tartalmazó nyelv elől. A versmondat metafiguratív értelmezése így éppen jelentő és jelentett szoros, „természetes” összetartozását állítja, vagyis szinte tökéletes ellentéte annak, ami a referenciális olvasatban adódik.

Hogyha fönntartjuk a művészi nyelv és a kristályos ékszerek egymásra vonatkozásának elképzelését, akkor éppen ebben a részletben találhatunk új önreferenciális értelmet, amely meghatározhatja olvasásunk menetét. Ez az új jelentés (eredeténél fogva) megint allegorézis lesz, de olyan, amelyet vissza tudunk fordítani a versolvasás reflexiójára. Vízcsöpp és gyümölcs érintkezése a jelentő–jelentett viszony esetlegességének felelhet meg, s a mondat két értelme közötti feszültség éppen a referenciától elszakadni vágyó „esztétista”

igény paradoxonára utal. Hiszen minél határozottabban tör a művészi kifejezés valamely egyedi létállapot (ézés, élmény, fenomenális tapasztalat) adekvát kifejezésére – amint ezt a záróképben láttuk –, annál inkább rá van utalva a „természetes” nyelv referencialitására ahhoz, hogy egyáltalán értelmet nyerhessen.

1 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = J. A. *Összes művei*, III, kiad. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 167–170.

2 SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995, 2. sz., 194.

3 KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979, 572, 580, 581.

4 NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álarcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában* = *Uő, Századelőről – századutóról. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., 1985, 302.

5 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és valóság*, Bp., 1986, 243.

6 Érzi-e olvasóm, hogy ez a mondat tökéletes hexameter?

7 Minden idézet, parafrázis JÓZSEF Attila, *i. m.*, 168–169. lapjáról.

8 Uo.

9 Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásaiban*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uő, Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 320–373.

10 Charles BAUDELAIRE, *Eugène Delacroix műve és élete*, ford. FERENCZY Béni = *Ch. B. Válogatott művei*, Bp., 1964, 456.

11 „Mint Husserl kimondja, egy kifejezés megértése nem azonos a kifejezésre vonatkozó képek felidézésével. A képek »kísérhetik« vagy »illusztrálhatják« az értelmi megértést, ám nem alkotórészei s e tekintetben mindig inadekvátok.” – Paul RICOEUR, *Fenomenológia és hermeneutika*, ford. MEZEI Balázs, Bp., 1997, 42.