

Szegedy-Maszák Mihály: A Hajnali részegség jelentésrétegei

„egy szövegnek nincs valódi jelentése. A szerző tekintélye nem számít. Bármit is akart volna írni, azt írta, amit írt. Attól kezdve, hogy megjelent, valamely szöveg olyan készülék, amelyet mindenki saját kedvére és a rendelkezésére álló eszközökkel vehet igénybe. Egyáltalán nem biztos, hogy a létrehozója jobban használja, mint valaki más” (Valéry 1957, 1: 1507)

A vers előzményei

Kosztolányi munkásságában nincsenek gyors váltások. Korábbi alkotásait a későbbiek felől is lehet olvasni. Fordításai és úgynevezett eredeti alkotásai között szoros a kapcsolat. A *Hajnali részegség* is ezt bizonyítja. Paul Valéry *Le cimetière marin* című költeményének általa készített magyar változata 1933 júniusának elején, a *Nyugat* 10-11. számában, a *Hajnali részegség* november 16-án, a 22. számban jelent meg. Noha a francia költőnek *Aurore* című verséből is meríthetett ösztönzést Kosztolányi – mely először 1917. október 16-án jelent meg, a *Mercure de France* hasábjain s különlenyomatként is forgalomba került, majd 1920-ban két másik költeménnyel együtt az *Ódák* című kiadványban szerepelt, utóbb pedig a *Charmes* című kötet első darabja lett –, a kapcsolat mélyebb a *Hajnali részegség* és a *Le cimetière marin* között. A francia költő azt állította, hogy ez a verse „az ’én’ magánbeszéde, melyben érzelmi és szellemi életem legegyszerűbb és legáltalánosabb témái [...] földéződnek, egymáshoz szövődnek, szembeállítódnak” (Valéry 1957, 1: 1503). „Életművemnek legszemélyesebb darabja” – írta egy 1922. április 29-én kelt levelében (Jarrety 2008, 462).

A *Le cimetière marin*-t 1920. június 1-jén közölte a *La Nouvelle Revue Française*. Még ugyanannak a hónapnak utolsó napján önálló kiadványként is megjelent. E második változatban a szakaszok sorrendje és néhány részlet is megváltozott. A *Charmes* című 1922-ben közreadott kötetben a tizenegyedik és huszonegyedik szakasz hiányzik, és a szövegben négy apró módosítás található. E versgyűjtemény 1926-ban forgalomba került mindkét újabb kiadása tartalmaz további átalakításokat, sőt egy-egy részlet még a *Poésies* című könyv 1929-es, 1938-as és 1942-es szövegében is új. A Pindarosztól vett görög nyelvű jelige a *Nyugat*-ban szerepel, s ebből azt lehet sejteni, Kosztolányi vagy az 1920-ban, vagy az 1926 decemberében megjelent változatot használhatta, mivel a többiből hiányzik ez az idézet (Valéry 1957, 1: 1671-1673).

Mennyiben tulajdonítható ösztönző hatás a francia költeménynek? Kosztolányit foglalkoztathatta az ellentétes jelentőknek hasonló jelentővel összekapcsolása, mely már a kezdő sorokban megfigyelhető:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpites, entre les tombes;

A magyar átköltésből sem hiányzik a szembeállítás, noha kevésbé hangsúlyos, mivel két rímelő szó nem azonos szófajú. A fönt és lent, a szárnyalás és a halál ellentéte kevésbé feltűnő:

Nyugodt Tető, hol járnak a galambok,
fenyők, sírok közt s ő remeg alattok,

A *Hajnali részegség* több vonatkozásban is más felépítésű, ám a szóban forgó alakzat döntő szerepet játszik benne, különösen a második „szakasz”-ban:

Tárt otthonokba látsz az ablakon.
Az emberek feldöntve és vakon
[...]

s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnek álmodozva,
[...]
Egy keltőóra átketyeg a csendből,
sántítva baktat, nyomba felcsörömpöl

A jelentő kiemelése óhatatlanul is összefüggésbe hozható Mallarmé örökségével. Valéry följegyezte Degas és Mallarmé párbeszédét, amely a festő panaszkodásával kezdődött:

„– Nem tudom megmagyarázni, miért nem vagyok képes befejezni a versemet, holott tele vagyok eszmékkal.

Mallarmé erre azt válaszolta:

– Csakhogy Degas, a verseket nem eszmékkal, hanem szavakkal csinálják” (Valéry 1957, 1: 784).

Valéry és Kosztolányi verse egyaránt ódának tekinthető, s a természetfölöttivel érintkezést fogalmazza meg. Az egyik döntő eltérés abban áll, hogy a francia versben e kapcsolat végül is elérhetetlennek bizonyul. A hatodik szakasz eleje kibékíthetetlennek mutatja az ellentétet az örökkévaló és a változó között:

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Szép ég, igaz Ég, nézz te rám, ki másul!

Valéry költeményében a temető, Kosztolányiében a csillagos ég látványa játszik meghatározó szerepet. A magyar vers a beszélt nyelvet utánozza, azt a hangvételt, amelyet Tandori „társasági csevegés”-nek, „hangos gondolkozás”-nak nevezett (Tandori 1981, 81). A különbséget mindazonáltal hiba volna eltúlozni: egyfelől mindkét mű a halált idézi meg, másrészt a francia vers tizenegyedik szakasza juhnyájként láttatja a sírokat és visszatér a galamb képéhez, amelyet némely olvasó akár a szentlélekkel is társíthat. Igaz, a rá következő szakasz „lassú-lusta álom”-má fokozza le a jövődőt és mintha olyan pusztaságot jelenítene meg, mely némely olvasónak az *Also sprach Zarathustra* negyedik részében szereplő „DIE WÜSTE WÄCHST” föliratú éneket vagy akár a Bibliát is eszébe juttathatja.

Valéry hat tíz szótagú sorokból összetevődő versszakai élesen szembeállíthatók Kosztolányi szabálytalan hosszúságú soraival és szakaszaival. A *Hajnali részegség*ben vannak három és tizenegy szótagos sorok, a szakaszok pedig 18, 28, 15, 4, 20, 22, 7, 9, 8, 11 sorból állnak. Míg a francia versben következetesen ugyanaz (aabccb) a rímképlet, addig a magyarban meglehetősen szeszélyes, a második szakaszban például a következőképpen jelezhető: aabccbddddefefgghhijjkkllkkk, vagyis háromszori, sőt ötszöri ismétlődés is akad. Az is fokozza a kötetlenség hatását, hogy Kosztolányi rímei nagyon különböző fajtájúak. Tiszta rím éppúgy található a versében, mint asszonánc. A rím általában két szótagra terjed ki, de van kivétel, hiszen a mindössze négy soros negyedik szakaszban két egyszótagos rím fog közre két háromszótagosat.

Túlzás nélkül állítható, hogy Valéry rendkívül magas igényeket támaszt. A pindaroszi jelige a halhatatlanságra törekvő lelket állítja mércének. A tizenhatodik szakasz utolsó sorának szavaival „mind föld alá jut”. „Dalolsz-e majd, ha átválsz pára-köddé?” – kérdezi a következő versszak, a tizennyolcadik pedig egyértelműen „kegyes hazugság”-nak nevezi a nem tagadó választ. A huszonegyedik szakasz már-már Akhillészhez hasonlítja a gondolkodó lelket, aki az Éleai Zénó szerint sosem érheti utol a teknősbékát. A befejezés meglepő módon ismét kínál némi párhuzamot a *Hajnali részegséggel*. A szerkezetet afféle „mégis” zárja le. A kicsengés ezúttal is visszafogott, mintegy a jelige szellemében, hiszen a halhatatlanság helyett a lehetséges kimerítését jelöli meg végpontként. Talán nem árt arra emlékeztetni: Kosztolányi verse is csak vendégségről szó. Mi több, az ő olvasója nem felejtheti, hogy a *Számadás* kötetet nem ez a költemény, hanem az *Ének a semmiről* rekeszti be. Ha

valaki megkérdezi, lehet-e a *Hajnali részegséget* az öt követő vers nélkül értelmezni, a magam részéről csakis azt válaszolhatom: e költemény megítélésekor nem célszerű feledni, hogy a *Halotti beszéd* és az *Ének a semmiről* között szerepel. A három közül az elsőben a szövegközöttség (intertextualitás), a harmadikban a sűrítés az elsődleges. A középső költemény belső történés elbeszélése, melyből feltűnően hiányoznak a tömörítést előidéző metaforák. Talán ez is okozza, hogy a kötet záróverséhez képest sokkal könnyebben megközelíthető. Annyi bizonyos, hogy a három vers jelentése kölcsönhatásukban bontakozik ki. Összetartozásukat jelzi a megszólítás: „Édes barátom”, „barátom”, illetve „Pajtás”, mely távoli rokonságba hozható egy igen régi megszokással, amely Villon balladáinak ajánlásaiban is megnyilvánult.

A francia költeményhez hasonlóan a *Hajnali részegség* is összegező alkotás. Király István azt állította, hogy két korábbi szöveg átírása e költemény. Egyikük *A bús férfi panaszai* című versfüzérének „Hajnal, éjfél között ocsúdva” kezdetű részlete, a másik a *Pesti Hírlapban* „Ember és világ” címmel közölt sorozatnak 1933. június 11-én *Hajnali utca* fölirattal ellátott szövege (Király 1986, 286-287). E két származtatás közül voltaképp az első tekinthető hitelesnek, annyi megszorítással vagy kiegészítéssel, hogy a *Hajnali részegség*nek sok előzménye van a költő életművében. Szauder József már közel félévszázaddal ezelőtt olyan észrevételt tett, mely szerint „Kosztolányi lírájában a *csillagok* s az ég jelentése szinte teljes egészében az ifjúság vagy a gyerekkor számára foglалható le” (Szauder 1961, 442). Az ösztönzők között akár még Seneca is számításba vehető, kinek *Helvia vigasztalása* című szövegében a következő mondatok találhatók: „Mindenünnen egyaránt az égre röppen tekintetünk, a menny a földtől mindenütt egyforma távolságra van. Tehát amíg szemem élvezheti azt a látványt, amellyel betelni nem bír soha, [...] amíg csodálhatom az éjszakában tündöklő millió csillagot, amelyek közül egyesek mozdulatlanul vesztegelnek, mások csak szűk térben mozognak és megszabott pályájukon keringenek szüntelen, némelyek hirtelen feltündöklenek, némelyek meg lángcsóvával kápráztatják a szemet, mintha lehullanának, vagy ragyogva messze száguldanak s hosszú fénysáv rajzolja ki útjukat: amíg ezekkel közösségben vagyok s amennyire embernek szabad, az istenekkel társalkodom, amíg lelkemmel, amely igazi hazájának szemléletére óhajtozik, mindig az égi magasságokat járhatom, mit törődöm vele, hogy lábaim miféle földet taposnak?” (Seneca 1959, 80-81). *A Négy fal között* első kiadásában a III., „Pasztellek” című alfűzér *Álmatlanság* című szonettjében is lehet távoli előzményt sejteni, a kötet öt részes záróverse, az 1905 és 1907 között írt *A csillagokhoz* pedig már éppúgy korai megfogalmazásként jöhet szóba, mint a *Reggeli áldás*, mely ugyan 1909-ben készült, de a *Kenyér és bor* (1920) részévé vált. Lent és fönt világa, a „menny ivén” repülés és a „gránitkövön” ballagás a szintén 1909-ben keletkezett *Groteszk* című versben is meghatározó szerepet játszik:

Már nem tudtam állni, csak repülni, szállni
és éreztem, éj van, aminő sosem volt.
Fönn a menny ivén is lámpa lángja, nem hold
és bolyongtam, mint egy bujdosó királyfi,
bujdosó királyfi, csendes éji herceg,
aki minden kedves kincsét elvetette
s mostan a szemére könnyek permeteznek
és csak nézni tud már s bámul-bámul egyre.

Ez a költemény a *Mágia* című, 1912-ben megjelent kötetbe került be, akár a szintén 1909-ben írt *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel*, mely olyan valakinek a hangját szólaltatja meg, ki „sötét halálarc”-ot öltött magára, s „játék-batárban” járt. „Hogy merre jártam, merre mentem? / Ha elmondanám azt tinektek.” E szavak annak a magánbeszédéhez tartoznak, aki „bálterembe” ért, s utóbb látomásban részesült:

Az ég lassan derült felettem,
sírtam, temettem és feledtem,
és szédelegve
járkáltam egyre,
de merre tértem, nem tudom.

Nyolc évvel későbbi a jól ismert *Boldog, szomorú dal*, mely előbb a *Kenyér és bor* című, 1920-ban kiadott kötet élén szerepelt, majd cím nélkül a négy évvel később kiadott versfüzér, *A bús férfi panaszai* negyvennegyedik részeként jelent meg. Gyakran idézett végszavai: „Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben” a közvetlenül érzékelhető s a tapasztalatot meghaladó világ szembeállításával mintegy előkészítik a költő fiának egy hónapig tartó torokgyíkos betegségét elbeszélő hosszabb résznek azt a két sorát, mely a beteg megszólítását a földi létnek és a természetfölöttinek a viszonyára utaló sorokkal zárja le: „Vigasztalásod eltolod fanyalgón / S társalkodol a láthatatlan Úrral”.

A bús férfi panaszai versei közül a „Diákkoromban, vékony kis legényke” (1918), „Már elmondtam, mint kezdtem el” (1920) és „Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről” (1921) kezdetű szöveg egyes részleteinek emléke is fölismerhető a *Hajnali részegségben*, a már említett, szójátékokkal („hálóingbe hallgatom”, „álmos elmém”) megemelt hangvétellű, 1918-ban írt huszonnyolcadik részt pedig túlzás nélkül e költemény előképének is lehet tekinteni:

Hajnal, éjfél közt ocsúdva mély sötétbe fölriadtam
S az ablakból kihajolva bámultam, két óra tájt.
Mind aludtak, langyos éj volt, nesztelen, halotti-csendes
És a gáz arany dzsidával silbakolt az útakon.
A másik ház emeletjén szembe vélem egy ebédlő,
Az ablaka tárva-nyitva, halkán ég a villanya.
Végzetetlen, érthetetlen áll a kép az éjszakában,
Mint üres és furcsa színpad, a szereplők nyugszanak.
A pohárszék hosszú árnya mozdulatlan nyúl a falra,
A márványlapon darab sajt és fölötte sajtharang.
A falon szorgalmasan jár egy polgári ingaóra,
Sétálója sárgarézből és egész hozzám ketyeg.
Arra gondolok, kik élnek itt, akiknek házi titkát
Egy szorongó éji órán mindörökre ellopom.
S megriadva kémlélődöm, mért e zajgás, mért e fájás,
Hogy a szám se tud beszélni s száj helyett beszél a szív.
Volt nekünk is sajtharangunk és volt kedves ingaóránk,
Mely szelíden járt az éjben, míg aludtunk, gyermekek.
Most, álomtalan kesergő, nézem ezt a titkos órát,
Itt a hangtalan magányba, hálóingbe hallgatom
És azon jár álmos elmém, hogy a föld száguld az úrben
Óriás, zúgó robajjal mind ijedve vágatunk,
Én, ki nézem, az, ki alszik, sajtharang és ingaóra
S reszketek, hogy életünk csak negyven, ötven, hatvan év.

A költemény helye a kötetben

A folyóiratbeli közlés után a *Hajnali részegség* a költő életében megjelent verseskötetek közül a legkésőbbinek, a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei 1907-1935* feliratú válogatás *Számadás* című utolsó egységének utolsó előtti költeményeként került az olvasók elé. Az ide tartozó versek

összességét a továbbiakban kötetnek nevezem, így különböztetvén meg az ugyanilyen című szonettektől. E kötet folytonosságot mutat a hat évvel korábbi *Meztelenül* kötettel, ha elfogadjuk, hogy amennyiben a vers „*ritmikailag tudatos (self-conscious) beszéd*”, „lehetetlen megmondani, hol végződik a metrikus és hol kezdődik a ’szabad vers’” (Sapir 1921, 224, 222). A kései költemények verselésének egyik elemzője joggal hangsúlyozta, hogy olyan hosszabb lélegzetű szövegek, mint a *Hajnali részegség* vagy a vele egyazon évben keletkezett *Halotti beszéd* „noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet” (Ferencz 1988, 37-38).

Bármennyire sokat fordított Kosztolányi más nyelvekből, a *Hajnali részegség* írásmódjában elsősorban francia költészet kisugárzása érzékelhető. Amennyiben a ritmus úgy fogható fel, mint „a nyelv kényszerének a metrikai képletre tett hatás okozta eltérések együttese” (Kristeva 1985, 214), vagyis a metrikai és nyelvtani kötöttségek összjátéka, leginkább a francia nyelv példája szolgálhatott ösztönzésül, amelyben a szóhangsúly ugyanúgy állandó, mint a magyarban – ellentétben a német, angol, olasz, vagy akár orosz nyelvvel. Mallarmé által hivatkozott és Kosztolányi által fordított költők – például Jules Laforgue vagy Émile Verhaeren – adhattak példát olyan viszonylag szabad beszédmód kialakításához, melyben „a szigorú vers emléke kísért” (Mallarmé 1945, 362). Huysmans legnagyobb hatású regényében az olvasható, hogy des Esseintes „mély örömmel szívta magába” Mallarmé költeményeit (Huysmans 1977, 331). Ez a mű 1921-ben Kosztolányi fordításában jelent meg. A *Hajnali részegség* szerzője a húszas-harmincas években nemcsak hivatkozott a francia szimbolizmus legjelentősebb költőjére, de idézte is verseit és elvi megállapításait, s nemcsak naplójegyzetben (Kosztolányi 1985, 79), de még az *Alakok* címmel közölt beszélgetésekben is (Kosztolányi [1929], 136).

A *Tengerparti temető* könnyebben teszi lehetővé a következetesen előre haladó olvasást, mint Mallarmé *Un coup de dés* kezdetű költeménye. A *Hajnali részegség* még Valéry Kosztolányi által fordított művéhez képest is vonalszerűbb. Óvatosan azt is lehetne mondani: kevésbé újszerű, szorosabban kapcsolódik sok korábbi vershez. Nagyobb a folytonossága, mint akár a *Számadás* kötet élén álló szonettfüzérnek. Kosztolányi utolsó kötetében szerephez jut a megszakítottság, töredezettség – Mallarmé szavaival a „korántsem egyenes vonalú mozaikszerű munka” (Mallarmé 1945, 1026) –, de a folytonosság is. Az előbbi különösen a *Negyven pillanatképben* érzékelhető, az utóbbi a *Hajnali részegségben*. A kötet jellege a kétféle írásmód feszültségére vezethető vissza.

Kosztolányi egész pályafutása során nagy jelentőséget tulajdonított kötetei megszerkesztésének. A *Hajnali részegséget* ezért nem szerencsés a *Számadás* kötettől függetlenül értelmezni. Először 1984-ben közölt tanulmányában Németh G. Béla így határozta meg e versgyűjtemény egységét biztosító tulajdonságot: „talán egyetlen metaforikus-szcenikus, képies jelentésű elem sem fordul elő annyiszor e kötetben, mint az álarc, a maszkos játék, felöltött vendéghaza, a színház, a festett mosoly, a színlelt közöny, s a szerep megannyi szinonímája.” Négyféle szerep megnyilvánulását látta a versekben. „Az első közülük: a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is szembeszegülni a megsemmisüléssel”. A *Harsány kiáltások tavaszi reggel*, az *Őszi reggeli*, az *Esti Kornél éneke* s a *A vad kovács* című költeményt sorolta ide. „A második domináns magatartás és szerep a halált előrejelző szenvedésnek s a kényszerű végesség egyre tisztuló tudatának sztoikus bölcsességű és méltóságú elfogadása”. A *Bologna* s a *Marcus Aurelius* olvasásából vont le ilyen következtetést. „A harmadik csoportja a szerepeknek az álomba, [...] a gyermek- és ifjúkor védett s a végsőkre még nem gondoló biztonságába átlépés.” A *Hajnali részegségen* kívül a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* megjelenése után, 1935-ben írt *Szeptemberi áhítatra* is vonatkozott ez a jellemzés. „A negyedik csoportba a közös emberi sorshordozás, a közös emberi létvállalás szerepei, magatartásai tartoznak.” Ez a kijelentés a *Számadás* hét szonettjét és az *Ének a semmiről* című költeményt, vagyis a kötetet elindító és lezáró szöveget emelte ki, s a kissé retorikus mondatból kihüvelykezhető, hogy az irodalmár ezeket becsülte legtöbbszörre (Németh 1985, 296, 302-303, 305-307). Magától értetődik, hogy e fölöstás egyoldalú: szerkezeti vonatkozásban egymástól erősen elütő költeményeket helyez egymás mellé.

Bő negyedszázad távlatából annyit kockáztatnék meg, hogy az idézett jellemzések közül a harmadik a *Hajnali részegség*nek az indokoltnál felhőtlenebb létértelmezést tulajdonít. Ismeretes, hogy Kosztolányinak ez az alkotása a *Korunk* folyóirat 2001-ben költőkhöz s irodalmárokhöz intézett körkérdése alapján harmincöt szavazattal a huszadik század legszebb magyar versének minősült. Nem válaszoltam a körkérdésre, tehát nem volt részem e döntésben. Nem is vagyok egészen bizonyos abban, hogy ez Kosztolányi legjelentősebb költeménye, de figyelemre méltónak tartom azt, hogy a kötetet lezáró *Semmiért egészen* csak hét szavazatot kapott. Összegző jellege mellett az is indokolhatja a *Hajnali részegség* nagyobb elismertségét, hogy zárlatával bizonyosság reményét ígéri, ami szerzőjének nem sok jelentős alkotásáról mondható el. „Mindig szükségünk van [...] egy pár illúzióra. És ez egyúttal érv Nietzsche ellen, s a keresztény morál mellett” (Kosztolányi 2001, 92). Ezek az 1906-ban papírra vetett szavak elárulják, hogy Kosztolányi már egészen fiatalon képes volt kívülről nézni saját felfogását. 1933-ban azután már így vélekedett: „Az öregkor hinni akar”, és e kijelentésének külön súlyt adott, hogy Shakespeare kései színművének, az életbe visszatérést sugalló *Téli regének* lefordítása után tette (Kosztolányi 2006, 26).

A vers értelmezője nem kerülheti meg azt a kérdést, vajon nem lehetséges-e szövegromlásról beszélni az utóbbi évtizedek kiadásaiban. Az egyik kérdéses részlet a *Nyugat* említett számában ilyen központozással olvasható:

s mozgás riadt, csilingelés, csodás,
halk női suttogás,

a *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei* című 1935-ben megjelent kötetben és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött levonatban viszont hiányzik a vessző a „riadt” szó után. A későbbi kiadások az első vesszőt e szó elé helyezték át. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a *Nyugat*ban megjelent változat a hiteles, vagyis a „riadt” ige múlt idejű alakjáról van szó. Nem ilyen egyszerű a helyzet a másik változtatással. A hatodik szakasz vége a *Nyugat*ban, a levonatban s az említett kiadásban is így szerepel:

aztán amíg vad paripái futnak
a farsangosan lángoló Tejutnak
arany konfetti-záporba sok száz
bazár között, patkójuk fölshiporkáz.

Bő félévszázada olyan kiadások jelennek meg, amelyekben a „batár” szó szerepel. Latinovits Zoltántól Sinkovits Imréig a színészek is ezt a változatot mondják el – félve teszem hozzá, olykor szöveghibákkal. Kitől származik a kiigazítás? Nem tudom. 1979-ben Réz Pál mellett érvelt, hogy „mozgás riadt” (vessző közbeiktatása nélkül) és „bazár” a hiteles (Réz 1979). Kiss Ferenc nem fogadta el ezt a véleményt. A javított szöveg mellett tette le a garast, de döntését meglehetősen ingatag érveléssel igyekezett alátámasztani: „mérget vetnék rá, hogy Kosztolányi is erre szavazna” (Kiss 1979). A költő fiának Zágonyi Ervinhez 1979. augusztus 28-30-án intézett levelében a Kiss Ferencre vonatkozó részlet ezzel a mondattal zárul: „Olvastam az ÉS-ben megjelent, Réz Pálnak szóló válaszát, s azt hiszem, neki van igaza, nem az egyébként kitűnő Réz Pálnak” (Zágonyi 2008, 43-44). Az első szövegrészről 2001-ben Réz Pál azt írta: egyik költő kortársa meggyőzte, hogy a Kosztolányi életében megjelent változat a helyes. Várady Szabolcs „a *riadt*at igeiként értelmezte: miért volna *riadt* a *csilingelés*? kérdi, a *riadt* ige viszont nem feltétlenül rokon jelentésű és hangulatú a melléknévvel, másfelől a szóban forgó versszak telis-tele van múlt idejű igékkel” (*Hajnali részegség*, 277). Megítélésem szerint a jövőben még a népszerű kiadásokban is föl kellene tüntetni mindkét változatot.

A közelmúltban megkérdeztem Réz Pált, nem változott-e a véleménye a másik szövegrészről, s ő azt válaszolta, maga is ingadozik a kétféle értelmezés között. Amennyiben a „batár”: „Üveges úri

díszhíntó” (Czuczor – Fogarasi 1862, 454), nem nevezhető indokolatlannak a kiigazítás. A Magyar Rádió hangtárában fennmaradt a versnek egy hangfölvétele Kosztolányinéval. Ő „batár”-t mond, ám e versmondás hitelét csorbítja, hogy meglehetősen kései, 1968-ban készült, vagyis elképzelhető, hogy Harnos Ilona az akkoriban forgalomban levő kiadások valamelyikét vette irányadónak. Bollobás Béla (1910-1985), ki annak idején a Új Szent János Kórházban kezelte a költőt, a kéziratból megtanulta s a betegnek fölmondta a verset. Kosztolányi meghallgatta és nem javította, mikor „bazár”-t mondott (Bollobás 1979). Ezt a változatot valószínűsítene a lehetséges összefüggés a *Számadás* hetedik szonettjével, amely így kezdődik:

Igen, kiáltsd ezt: gyáva az, ki boldog,
kis gyáva sunnyogó, mindent bezár,
bezárja életét is, mint a boltot,
mert benne van a csillogó bazár

A *Hajnali részegség* megírásakor, 1933 második felében Kosztolányi már beteg volt. Felesége szerint az ínyrák, „a piros folt június elején mutatkozott először” (Kosztolányiné 1938, 306). A *Számadás* kötet vége felé az a vélemény alakulhat ki az olvasóban, hogy egy betegség történetét olvassa, pedig a versek nem időrendben követik egymást. Más szóval a kötet elrendezése költői célelvűség hatását kelti.

A költemény szerkezete

A *Hajnali részegség* többszintű versnek nevezhető, s ez annyit is jelenthet, hogy nem minden sorát kell egyazon ütemben olvasni, nem minden szava tart igényt nagyon alapos mérlegelésre. Vannak szabadabb és tömörebb részletei. Tandori Dezső joggal jegyezte meg, hogy nem hiányzik belőle a „köntörfalazás” és a „körülmenyeskedés” (Tandori 1979, 28), ám ez hangneméhez tartozik. Az elsőnek nevezhető szinten feltűnő az egyes szám második személyben megszólított többfelesége. „Elmondanám ezt néked.” E fölütéshez képest a „te” másféle használata vehető észre az „’ébredj a valóra” idézetben, amely az álom és az álmodozás vagy ábránd erőteljes szembeállítását követi: „s ők a szobába zárva, mint dobozba, / melyet ébren szépítnek álmodozva”. Később azután a „hát te mit kerestél / ezen a földön” szavakban a második személy az első helyett szerepel, vagyis önmegszólításról van szó, akár a *Ha negyvenéves...* (1929) kezdetű költeményben. E tizenöt soros vers egyébként ékesen bizonyítja, hogy a *Hajnali részegség* értelmezését jelentékenyen gazdagíthatja, ha a *Számadás* más részeivel kölcsönhatásban olvassuk.

A jelentésnek egészen más síkját alkotják a beszédhelyzet keretein kívüli utalások. A második „szakasz” a jövőre vonatkoztat:

A ház is alszik, holtan és bután,
mint majd száz év után,
ha összeomlik, gyom virít alóla
s nem sejti senki róla,
hogy otthonunk volt-e vagy állat óla.

A következő versszak előbb egyre régebbi múltra vonatkozik, majd visszatér a közelebbire, ahhoz a kiindulópontához, amely a közben megidézett távolival szemben a beszélő számára valóságosnak, általa megéltnek nevezhető múlt. E sorok különösségét fokozza, hogy a visszatekintésbe majdnem rejtve, de mégis kimondva utalás van olyan jövőre, mely a halált jelentheti. Kapcsolat teremtődik a kötet következő, utolsó költeményével, majd két szó látszólag váratlanul, de nagy nyomatékkal a létbe taszítottságra céloz. Az át-, pontosabban visszaváltás könnyebb hangvétele a mindössze négy soros negyedik szakaszban csak még jobban kiemeli az „ide estem” szavakat:

Az égbolt,
egészen úgy, mint hajdanába rég volt,
mint az anyám paplanja, az a kék folt,
mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt,
s a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
[...] úgy rémlett, egy szárny suhan felettem
s felém hajol az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

Egy harmadik szinten a vers mintegy önmagába fordul, hiszen a hetedik-nyolcadik, illetve tizedik szakaszban „a boldogságtól föl-fölkiabáltam [...] Egyszerre szóltam: [...] dalolni kezdem ekkor az azúrnak” szavak arra emlékeztetnek: a költemény beszéd a beszédben és a beszédről. Akár még negyedik szint is megkülönböztethető, hiszen „a házigazda a lépcsőn búcsúzott, / előkelő úr, az ég óriása” sorok az ötödik szakaszban előrevetítik az összegzést, mely szerint a „lent” lelkiállapot s a „fönt” is az, a beszélő pedig önmagát ítéli meg, amiért késett ezt fölismerni:

úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.

Időhasználat alapján is lehet tagolni a költeményt, és ez akár ötödik az egymást keresztező, mintegy összecsúsztatott szerkezetek között. A kezdő sor föltételes jelen idejét a második sortól múlt idejű elbeszélés váltja föl. A tizenkettedik sorból hiányzik az ige: „Meg más egyéb is. A fekete. Minden.” Ez az átmenet vezet a történetmondás jelen idejű folytatásához. A harmadik szakasz már idézett részlete három sor erejéig a „rég volt”-ra tekint vissza, majd a létbe vetettséget jelző, szófejtő ismétléssel (figura etymologicával) és betűrímmel kiemelt súlyos szavakkal készíti elő azt, hogy a jelenben elmondottakat a múltba helyezze át. Csak a kilencedik szakasz vált vissza a jelen időre, hogy a végső két sor azután az egész magánbeszédet a múltba távolítsa.

A záró szakasznak legtöbbször a végét idézik, megfeledezve arról, hogy e résznek a fölütése olyan szembeállítást fogalmaz meg, amelynek egyik fele korántsem sugall derűlátást, inkább az *Ének a semmiről* című költeményt előlegezi meg. Tandori szavaival: „nem a mennybolt íve”, sokkal inkább „a magába roskadás” (Tandori 1979, 29) nyomja rá a bélyegét a hangnemre:

Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinnem
s azt is tudom, hogy el kell mennem innen,
de pattanó szívem feszítve húrnak
dalolni kezdtem ekkor az azúrnak,

A legutolsó szó mintegy magába sűríti a költemény beszédmódjának lényegét, amennyiben jelentő és jelentett, szójáték és idézés, saját és idegen nyelv, játékoság és létértelmezés szoros összefüggésére emlékeztet. Egyrészt „az Úrra” céloz, kinek vendége a beszélő, másfelől alighanem egy olyan francia

költőnek két 1864-ben keletkezett költeményére utal vissza, kit Kosztolányi feltűnő nyomatékkal idézett utolsó éveiben. A *L'Azur* első szavai az örökkévalóval azonosítják a címszó jelentettjét („De l'éternel azur”), a *Soupir (Sóhaj)* című, tíz soros költeményben pedig az ismétléssel és nagybetűvel kiemelt azúr „a sosem elérhető” Eszmény jelképe (Rolf 1997, 192). Radnóti Miklós így tolmácsolta Mallarmének ezt a költeményét:

A lelkem homlokod felé mereng, ahol
ó álmodó leány, egy szeplős ősz honol
s a bolygó égre száll csodálatos szemedből,
akár a mélabús kertből esengenek föl
a tág Azúr felé fehér szökőkutak!
– A lány Azúr felé, mely tükröket kutat
s bágyadtan bánatát csillantja lent a vízben,
hol hús barázdát váj, míg rőt uszálya zizzen,
a széltől fűtt avar s hol minden oly halott,
vonszolja most az ég a sárga nagy napot.

Nem lehet kétséges, hogy Mallarmé jelképét a Kosztolányi által is jól ismert *Les Fleurs du Mal* ösztönözte. A költő hasonmásait, az albatroszokat „az azúr királyai”-nak nevezi a jól ismert költemény, a kötet címtelen ötödik verse pedig úgy jellemzi az azúrt mint a madarak, a virágok, az illatok és az énekek tartózkodási helyét. A tizenkettedik költemény, a *La vie antérieure* szerint az azúr a megelőző élet létformája, a *La Beauté* című tizenhetedik pedig a szfinx rejtélyes, „meg nem értett” otthonát azonosítja vele. Ez utóbbi vers egyértelműen a költészet időtlenségével kapcsolja össze Baudelaire verseskönyvének e kulcsszavát. A „Je hais le mouvement qui déplace les lignes” sort Kosztolányi így fordítja: „gyűlölöm a mozgást, a formabontót”. Lehet kifogást emelni e változat ellen, de találébb, mint Tóth Árpádé, mely így hangzik: „a vonal-szagató mozgást gyűlöli lényem”, mert határozottabban sugallja, hogy az azúrban trónoló szfinxtől, ki „hószívet a hattyúk fehérségével egyesít” („J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes”), merőben idegen a vonalszerűség képzetét sugalló történetiség. A huszonkettedik költemény, a *La Chevelure*, térben és időben egyaránt végtelennek tünteti föl „az ég hatalmas és kerek azúrját”. A szonettek közül a huszonhetedik vers második szakaszának első fele az azúr világát ridegnek („morne”), az emberi szenvedés iránt érzéketlennek („insensible”) minősíti, a lelki hajnalról írt negyvenhatodik szerkezetében pedig ugyanezt a helyet foglalja el az a két sor, mely az átszellemült egek elérhetetlen azúrját a földre sújtott emberrel állítja szembe, ki még álmodik és szenved:

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,

Ez a költemény nyilvánvaló bizonyíték arra, hogy a *Hajnali részegség* szövegébe mélyen beágyazódtak magyar és nem magyar költemények nyomai. Talán fölösleges is arra emlékeztetni, milyen kitüntetett szerepet játszik az álom a *Szamadás* kötet utolsó előtti versében. Általánosabb szinten is kapcsolódott Kosztolányi költészete Baudelaire, Mallarmé és Valéry munkásságához. Más költők lehettek bárdok, jóvendőmondók, közéleti szerepvállalók, akik kényszert éreztek a közlésre. Akik az ilyen alkotókat érzik közel magukhoz, őszintétlennek, ingadozónak, köpönyegforgatónak vagy egyenesen jellemtelennek bélyegezték Kosztolányit. Ő elsősorban művész volt, s akik ezt nem tartják fontosnak, megkerülik az alkotások mérlegelését, hasonlóan azokhoz, akik John Milton vagy Richard Wagner emberi gyarlóságaival vannak elfoglalva. A *Hajnali részegség* után egy évvel írt *Könyörgés az ittmaradókhoz* kezdő sorai – „Ha meghalok majd, mélyre ássatok, / gyarló valómban meg ne lássatok” – az ilyen megközelítés érvénytelenségére emlékeztetnek.

Kosztolányi amerikai kortársa, John Crowe Ransom (1888-1974) körülbelül a *Hajnali részegség* keletkezésével egy időben háromféle: „Dinglichkeit”-re irányuló, eszmékkel telített platonikus és metafizikus költészetet különböztetett meg (Ransom 1968, 111-142). A természetfölötti megidézésével a *Hajnali részegség* a harmadiknak az örökségéhez kapcsolódik. Lehetséges, hogy értelmi, fogalmi, gondolati, bölcséleti (logikai vagy intellektuális) vonatkozásban nem eléggé feszes szerkezetű, nem maradéktalanul fegyelmezett a költemény? A huszadik századi magyar költő nem igazán támaszkodhatott olyan hagyományra, amilyen a német irodalomban az 1800 körüli vagy az angolban a metafizikusnak nevezett költőké.

A *Hajnali részegség* lényegében azt sugallja, hogy a közvetlen megfigyelésen túli, a „fönt” olyan ismeret, amelyet a „lent” világa mintegy elföd. A végtelent állítja szembe a végessel, vagyis az epifániát írja újra. Az égi bálra vonatkozó szavak „a hitelenség önkéntes felfüggesztését” igénylik az olvasótól, vagyis a fennköltnek, a magasatosnak ahhoz az örökségéhez kapcsolhatók, amely a Kant, Friedrich és August Wilhelm Schlegel hatása alatt elmélkedő Coleridge szerint a „willing suspension of disbelief” magatartását várja a befogadótól (Coleridge 1975, 109). Jellemző, hogy Jorge, azaz George Santayana (1863-1952), a szimbolizmussal rokonszenvező spanyol költő és gondolkodó, 1896-ban kiadott művészetelméleti könyvében a zene mellett a csillagos eget nevezte a belső lényegéből fakadóan fennkölt legtermészetesebb megnyilvánulásának, azzal az indokkal, hogy „a sokféleség egyformaságának erejét” juttatja kifejezésre (Santayana 1961, 60, 80, 83). A bizonyosság sejtetését mindazonáltal lefokozza a halálra utalás, s ennyiben még a költemény zárata is az *Ének a semmiről* című verset készíti elő. Kosztolányi, ki Tennyson *Semmi nem fog meghalni* és *Minden meghal* című, a *Poems Chiefly Lyrical* (1830) kötetben közölt párverse közül jellemző módon csak az utóbbit fordította le, ugyanúgy nagyon régi örökséget elevenít föl, mint az angol költő *Tears, idle tears...* kezdetű négy szakaszos, a *Számadás* kötetnek az őszre vonatkozó verseivel összefüggésbe hozható szövegében, mely a *The Princess* 1850-es keltezésű harmadik kiadásának betétjeként jelent meg:

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn fields,
And thinking of the days that are no more.

„Az égbolt, / egészen úgy, mint hajdanába rég volt” szavak meghatározatlanul távoli múltra utalnak vissza, mely akár történelem előtti is lehet, olyan létállapot, amelyet a vers élesen szembeállít a „lent” világával, a költemény beszélőjének a mindennapi létformájával, a „por”-ral, „hol lelkek és göröngyök közt botoltam”. A *Hajnali részegség* cím a költészetre mint magasabb ismeretre is vonatkoztatható, mely kibékíthetetlen ellentmondásban van a prózáinak nevezhető ismerettel. „A tudás fája, melytől az ember eredetileg tartózkodott, és általa megőrizte a boldogságát, a prózának, azaz a tudásnak mint készségnek és hatalomnak a fája volt” – ahogyan egy költő korársa írta (Ransom 1968, 238). A „lent”, a „hiteltelen mindennapiság” (Heidegger 1976, 178) világa úgy jelenik meg, mint hanyatlás egy magasabb létformához képest. A térbelit időbeli szembeállítás is nyomatékosítja: a költészet lényegénél fogva visszafelé tekint, olyan létforma tudatával függ össze, amely elfelejtődött. A *Hajnali részegség* a létfelejtés költeménye.

Hivatkozások

Bollobás Béla (1979) „A beteg Kosztolányi”, *Élet és Irodalom*, 23. 36: 2.
Coleridge, Samuel Taylor (1975) *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my literary life and opinions*. Ed., with an introduction, by George Watson. London, Melbourne and Toronto: Dent.

Czuczor Gergely – Fogarasi János (1862) *A magyar nyelv szótára*. Első kötet. Pest: Emich Gusztáv.

Ferencz Győző (1988) „Kettős tanulmány Kosztolányiról”, *Jelenkor*, 31. 1: 32-40.

Hajnali részegség: *In memoriam Kosztolányi Dezső* (2002). Vál., szerk., összeáll. Réz Pál. Budapest: Nap Kiadó.

Heidegger, Martin (1976) *Sein und Zeit*. Dreizehnte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer.

Huymans, J.-K. (1977) *A Rebours*. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli. Seconde édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

Jarrety, Michel (2008) *Paul Valéry*. Paris: Fayard.

Király István (1986) *Kosztolányi: Vita és vallomás (Tanulmányok)*. Budapest: Szépirodalmi.

Kiss Ferenc (1979) „Egy betű meg egy vessző – Réz Pálnak”, *Élet és Irodalom*, 23. 34: 2.

Kosztolányi Dezső [1929] *Alakok*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

Kosztolányi Dezső (1985) *Napló: Igen becses kéziratok (1933-1934)*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Múzsák Közművelődés Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum.

Kosztolányi Dezső (2001) *Gyémántgöröngyök: Versek, műfordítások, publicisztikai írások, nyilatkozatok, riportok, melyek először jelennek meg kötetben!* Szerk. Urbán László. Budapest: Magyar Könyvklub.

Kosztolányi Dezső (2006) *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.

Kosztolányi Dezsőné (1938) *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai.

Kristeva, Julia (1985) *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.

Mallarmé, Stéphane (1945) *Oeuvres complètes*. établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.

Németh G. Béla (1985) *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető.

Ransom, John Crowe (1868) *The World's Body*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Réz Pál (1979) „Egy betű meg egy vessző”, *Élet és Irodalom*, 23. 33: 6.

Rolf, Marie (1997) „Semantic and structural issues in Debussy's Mallarmé songs”, in Smith, Richard Langham (ed.) *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 179-200.

Santayana, George (1961) *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York, NY: Collier Books.

Sapir, Edward (1921) „The Musical Foundations of Verse”, *Journal of English and Germanic Philology*, 20: 213-228.

Seneca, Lucius Annaeus (1959) *Vigasztalások*. Ford., az utószót és a jegyzeteket írta Révay József. Budapest: Európa.

Szauer József (1961) „A Hajnali részegség motívumának története”, in *A romantika útján: Tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi, 438-452.

Tandori Dezső (1979) *A zsalu sarokvasa: Irodalmi tanulmányok*. Budapest: Magvető.

Tandori Dezső (1981) *Az erősebb lét közelében: Olvasónapló*. Budapest: Gondolat.

Valéry, Paul (1957) *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard.

Zágonyi Ervin (2008) „... 'minden élet, mint olyan, tragikus': Kosztolányi Ádám levelei Zágonyi Ervinhez”, *Duna-part*, 4: 32-45.