

## Szegedy-Maszák Mihály: Füzérszerűség Kosztolányi életművében

(Elhangzott 2010. május 7-én, az MTA Kosztolányi születésének 125. évfordulója alkalmából rendezett emlékülésén.)

„Mindezt majd megírom még pontosabban is.”  
(Esterházy Péter)

A közelmúltban megjelent könyvem előszavában azt hangsúlyoztam, hogy az irodalmár észrevételei úgyszólván abban a pillanatban elavulnak, amint papírra vetette őket. 2010. április 23-án, az Újvidéki Egyetemen tartott előadásomban kiegészítettem és módosítottam a *Hajnali részegség* című költeményről készített értelmezésemet. Ezúttal is hasonló eszmény vezérel. Noha merőben újat nem tudok mondani, a gondolatmenetnek egy mozzanatát kiemelve, egyúttal helyesbítek olyan félreérthetőnek vagy egyenesen tévesnek mondható állításokat, amelyek legalábbis részben arra vezethetők vissza, hogy a levonatban javítás túlzott igényt támaszt a nyomdai előállítással szemben.

*Hogyan születik a vers és a regény?* címmel 1931-ben közölt eszme-futtatásában Kosztolányi „versfűzér”-nek nevezte *A szegény kisgyermek panaszait* (Kosztolányi 1999, 455). A „fűzér” szó legkorábbi előfordulását egyik szövegtudományi szótárunk 1557-ből jegyzi, azzal a megszorítással, hogy e szó „mai jelentésében” először 1658-ban fordul elő (Bárczi 1941, 90). Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárának 1864-ben kiadott második kötete „Fonálra, zsinórra, madzagra, zsinogre stb. fűzött valami”-ként (Czuczor–Fogarasi 1864, 1000), a közel száz évvel későbbi értelmező szótár pedig a következőképpen határozza meg a jelentést: „Sorba v. koszorú alakba összefűzött (egynemű) tárgyak (főleg virág, növényi termés) egésze”, majd átvitt, választékos használatként a következő jellemzést adja: „Egynemű v. hasonló tárgyú szellemi termékek gyűjteménye” (A magyar nyelv értelmező szótára, 1960, 981). Ez utóbbi akár műfaj megjelöléseként is felfogható; Kemény Zsigmond művei közül a könyvalakban 1853-ban megjelent *Ködképek a kedély láthatárán* címlapja zárójelben a „Beszélfűzér” kifejezést tünteti föl.

Számolni lehet azzal a lehetőséggel, hogy Kosztolányi a „ciklus” helyett folyamodott az igéből képzett névszóhoz. 1906-ban megjelent nyelvhelyességi könyvében Kelemen Béla egyszerűen a „sorozat” szót ajánlotta a ciklus helyett (Kelemen 1906, 24). A Kosztolányi által szerkesztett, 1932 karácsonya előtt *A Pesti Hírlap Nyelvőre* címmel forgalomba került kiadvány szerint a ciklus „1. kör, körforgás; – 2. évkör; – 3. sor, sorozat; – 4. ülésszak” (Kosztolányi [1932], 112). A 2007-ben kiadott *Idegen szavak szótárában* a görög-latin örökségből eredeztethető szóról előbb ez olvasható: „körfolyamat, amelyben a folyamat részei meghatározott sorrendben követik egymást, mindig újból előlről kezdődve”, majd a fogalomnak általános bevezetését kifejezetten irodalomra és más művészetre vonatkoztatás követi: „műalkotások v. műalkotásrészletek valamilyen szempontból összetartozó sora” (Tolcsvai Nagy 2007, 176).

Nincs kizárva, Kosztolányi nem csak nyelvtisztító törekvése miatt mellőzte a ciklus szót, de azért is, mert ki akarta zárni a körkörösség eszményét. Annyi bizonyos, hogy a fűzér megjelölés életművének egyik fontos szervezőelvére utal, melyet röviden úgy lehet jellemezni, hogy különböző időkben készült szövegek utólagos elrendezése az egyes elemek módosításával jár együtt. A költő első verseskötetében *Ük-anyám*, *Clementi szonáta*, illetve *Reminiszcencia* címmel közölt vers más sorrendben, *Öreganyó*, *Halottak napján*, illetve *Miért zokogsz fel* kezdetű szövegrészletként lett *A szegény kisgyermek panaszai* része, s a változtatások általában kiiktatták az utalásokat az érzelgős jelenetszerűségekre, s közelítették a mondat szerkesztést az élőbeszédhez. A szöveg módosulásoknál azonban lényegesebb az új környezetbe és összefüggésbe helyezés, s ebben a vonatkozásban a *Négy fal között* jelentősége a következő kötet előkészítésében rejlik. Első – még tétova, sikertelen – kísérlet versfűzerek (ciklusok) kialakítására.

*A szegény kisgyermek panaszai* abban a formában, ahogy az utókor ismeri, másfél

évtizednél is hosszabb időszak termése. 1910-ben még csak 34, 1923-ban már 64 részből állt e versfüzér. A huszadik század elején megjelent magyar verseskönyvek közül kimagasló teljesítménynek tekinthető. A Parnasse örökségétől az expresszionizmusig többféle irányzattal összefüggésbe hozható, mégis kivételes egységet tudott megvalósítani, s egyúttal Ady prófétikus írásmódjától és Babits nagyon eltérő beszédmódokat megszólaltató első kötetének némileg már az újklasszicizmust előrevetítő eklektikájától is merőben különböző költészetszemléletet érvényesített. A *Nyugat* című folyóirat jelentőségét tanúsítja, hogy három olyan költőnek tudott háttérrel biztosítani, akiknek lényegesen eltért a költészetfelfogása.

Kosztolányi élválaszthatatlan a füzérszerű szerkesztésmódtól, melynek *A szegény kisgyermek panasza* a legkorábbi megvalósulása. Tévedés azt hinni, hogy e kötetben „spontán esetlegességgel követik egymást az egyes darabok” (Kiss 1998, 118), sőt az is félrevezető állítás, mely szerint e verseskönyv „gyűjtőmedencéjévé lett az 1920-ig terjedő költői fejlődés eredményeinek” (Szauder 1962, 7). Kosztolányi már egészen fiatalon, 1901-ben „költeményfüzér” alcímmel látta el *Sírvirágok* címmel, Reviczky emlékére írt nyolcrészes versét. Föltehetően Robert Schumann zenéje is hozzájárult ahhoz, hogy foglalkoztatta a füzérszerű elrendezés. Tudtommal minden zeneszerző közül őrá hivatkozott legtöbbször. 1912-ben egy cikkében utalt e romantikus alkotó „imponálóan megkomponált” dalaira, amelyeket otthon, gyerekkorában gyakran hallott (Kosztolányi 2004, 505), s 1935-ben Radákovich Máriának küldött egyik levelében megerősítette, hogy Schumann dalait gyerekkora „családi összejövetelein” ismerte meg (Kosztolányi 1996, 734). 1916-ban, fiatal német hadiönkéntesekről írva ugyanezt a zeneszerzőt nevezte meg a német művészet nagyjaként (Kosztolányi 1997a, 108), és három évvel később, Csáth Géza halálakor is az ő zenéjét idézte föl (Kosztolányi 2004, 565). *A rossz orvos* végén Vilma a *Kinderszenen*-re hivatkozik (Kosztolányi 1921, 61), amely a ciklikus zongoraművek egyike. Novák Hilda Schumann-füzetet szorongat az *Aranysárkány* nyitó fejezetében, majd később édesapja ugyanezt a szerzőt ajánlja a fiatalok figyelmébe (Kosztolányi 1925, 9, 124). A *Mostoha* vázlata, a talán 1930 körüli töredék szerint Winter Bandika az „Erster Verlust” című, tizenhatodik számú darabot zongorázza az *Album für die Jugend* (op. 68, 1848) című sorozatból (Kosztolányi 1997b, 220, 245). 1934-ben Babits *Anyám nevére* című költeményének elemzője ismét a *Kinderszenen*-t hozza szóba, midőn okfejtését lezárja (Kosztolányi 2004, 475), és Schumann neve szerepel a *Szeptemberi áhítatban* is.

„Schumann magában foglalja Eichendorffot, Uhlandot, Heinét, Hoffmant, Tiecket” – olvasható Nietzsche-nél (Nietzsche 1964, 79). Való igaz, hogy az ő zenéje rendkívül szorosan kötődik a költészethez. Mi indokolhatja, hogy Kosztolányi kétszer is a német zeneszerzőnek ugyanarra a művére hivatkozik. A *Kinderszenen* ciklus, amelyet alkotója önálló műfajként képzelt el, s írásban is foglalkozott a meghatározásával, Carl Löwe dalfüzérééről 1836-ban megjelent méltatásában (Ferris 2000, 15). A zongorára vagy énekhangra és zongorára készült ciklikus művek Schumann életművének a legjavához tartoznak – talán elég közülük a *Davidsbündlertänze* (op. 6, 1837), *Carnaval* (op. 9, 1834-35), *Kinderszenen* (op. 15, 1838), *Kreisleriana* (op. 16, 1838) és *Waldszenen* (op. 82, 1848-49), valamint az Eichendorff, Chamisso, illetve Heine szövegeire készült *Liederkreis* (op. 39, 1840), *Frauenliebe und Leben* (op. 42, 1840) és *Dichterliebe* (op. 48, 1840) című alkotásokra utalni. Mindegyikük töredékszerű részekből tevődik össze, amelyekre a „gyenge indítás” és a „nyitott befejezés” jellemző. „Nincs arra bizonyíték, hogy Schumann olvasta volna a Schlegel-fivérek munkáit, de [...] kétségkívül ismerte eszméiket Jean Paul Richter és E. T. A. Hoffmann olvasása révén” (Ferris 2000, 22, 23, 61), s foglalkoztatta a töredék mibenléte. Az egyes részek külön készültek, vagyis a szerző utólag rendezte sorba a már kész elemeket. „A ciklus összetartozása nem az egészre kényszerített szerkezet, hanem a rész belső adottságaiból teremtődik meg” (Ferris 2000, 80). A töredékhalmozású együttes egyes részeit külön-külön kevésbé szerencsés előadni. A műfaj egyik értelmezőjének szavaival: „A ciklus alkotásra kényszeríti az olvasót. A szerző egy szerkezetet ajánl föl az olvasónak ahhoz, hogy kialakítson valamilyen megértést [...]. Ez az egyedi olvasó föladata, lehetősége és öröme. Ily módon alkotó lesz, túllép

saját megértésének és intellektuális érzékelésének kulturális korlátain” (Peckham 1995, 11–12).

Lényegében hasonló befogadást igényel *A szegény kisgyermek panasza*. Lehet, hogy Kosztolányi ismerte Friedrich Schlegelnek azt a „töredékét”, amely így hangzik: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás, elhatárolódva a környező világtól és önmagában teljes, mint egy sündisznó” (Schlegel 1980, 1: 214). Nietzsche töredékszerű megfogalmazásaival bizonyíthatóan már igen fiatalon megismerkedett. Az sem kerülhette el a figyelmét, hogy Dorian Gray a *Waldszenen* megtanulására készül Wilde regényének második fejezetében (Wilde 1966, 27). Föltehetően a töredék romantikus példáitól és Schumann ciklikus műveitől kapott ösztönzést ahhoz, hogy különböző időpontokban keletkezett szövegeiből utólagos elrendezéssel hozzon létre olyan egységet, amely megnöveli, sőt átlényegíti az egyes részek jelentőségét. Önértékük alapján egyenetlen részek így válnak olyan folyamat alkotóivá, mely többlet jelentéssel ruhazza föl őket.

Némileg hasonló eljárást Krúdy egyes műveiben találhat az olvasó. „Amikor maga Krúdy állított össze köteteket elbeszéléseiből, az egyes darabokat soha nem megjelenésük sorrendjében közölte” – állapította meg a Krúdy műveiből a korábbiaknál teljesebb és hitelesebb kiadás egyik sajtó alá rendezője (Bezeczky 2003, 17). Hatásról nem lehet szó, legfőljebb arról, hogy két kortárs nagyjából egy időben jutott arra a fölismerésre, hogy már kész anyagok különböző elrendezése magukat a részleteket is átminősíti. Kosztolányi esetében ezt annyiban célszerű kiegészíteni, hogy ő olykor nem csak új összefüggésbe helyezte, de módosította is a korábban írtakat, így például „a *Szegény kisgyermek* legutolsó kiadásában a ’búst’ hol bölccsel, hol rúttal, hol vaddal, hol némával, hol lassúval helyettesítette” (Gyergyai 1936, 440).

Újabb fejlődési szakasznak tekinthető-e a költő pályafutásában *A bús férfi panasza*? A választ egyáltalán nem könnyű megadni, s nem csak azért, mert Kosztolányi gyakran átírta verseit, de amiatt is, mivel a két versfüzér anyaga nem egymás után keletkezett; a második 1912-ben, a korábbi viszont 1923-ban írt részletet is tartalmaz, vagyis joggal figyelmeztetett arra Gyergyai Albert már 1936-ban, hogy „*A szegény kisgyermek*-nek javarésze *A bús férfi* idejéből való” (Gyergyai 1968, 184).

Hirtelen változás helyett fokozatos hangnemváltásról célszerű beszélni, annak a fölismerésnek a szellemében, mely szerint „aki képes élmény befogadására, életének minden évtizedében más világban találja magát, más szemmel néz, és művészetének anyaga folytonosan megújul” (Eliot 1957, 257). A kettős én, mely *A szegény kisgyermek panasza*iban inkább rejtett alakban érzékelhető, a kötetből kimaradt versekben egyre fontosabb szerephez jutott. Más szóval a korábbi versfüzérből kihagyott költemények a későbbi ciklus beszédmódját készítették elő, vagy annak részeivé váltak. *A Mágia* (1912) költeményeiben az önmagától elidegenedett beszélő szólal meg. Már az *Arcom a tükörben* (1908) ezt példázza, különösen pedig a *Párbeszéd magammal* (1909), melynek utolsó sora így hangzik: „Nem értelek”, vagy a *Groteszk* (1909):

Mentem a kávéház tükrös éjjelébe,  
százezer tükör közt s hirtelen megálltam.  
[...]  
S ingadozva, úszva, elterülve szépen –  
széttört életemnek romjai köröttem –

A „mély tükrök mélyiben” önmagának „furcsa-gonosz arcát” fürkésző ént, mely az oratóriumszerű fölépítésű *Őszi koncertben* (1911) szerepel, föltehetően összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy a költő elidegenedett a szabadkai életmódtól.

Az esemény... Mi az esemény?  
Az, hogy kisült a sütemény.

A *Mák* (1916) című kötetben még *Ének régi otthonokról és egy régi fájdalomról* (1914) címmel

olvasható költeménynek e két sora jól érzékelteti annak a kétértelműségét, hogy a beszélő eltávolodott a szülőhelyétől, amely második verseskötetének ihletője volt. Ez a vers – címéről megfosztva, csekély változtatással – a tíz évvel később megjelent versfüzérbe, *A bús férfi panaszaiba* került be. Négy évvel a békeszerződés aláírása után új jelentéssel ruházták föl a Szabadkára vonatkozó sorok. Arról is tanúskodnak, szerzője úgy érezte, saját életének pótolhatatlan része semmisült meg a bácskai világ elvesztésével. A korábban készült részletek így tökéletes összhangot alkotnak az 1920-tól írottakkal, amelyekben a proletárdiktatúra és a történelmi Magyarország vége a célérzet általános megszűnését előidéző tényezőként, de megnevezetlenül, csakis utalásszerűen idéződik föl:

Megállni, menni, mondd, mi célja van?  
Nézz jobbra, balra, minden céltalan.  
[...]  
mit is sejtettük, hogy ez itt a minden  
És ami aztán jött, a semmi, a semmi.

Mennyiben különbözik *A bús férfi panasza* a tízes években írt, de e kötetben nem szereplő versektől? Az eltérés főként, sőt majdnem kizárólag a versfüzér műfajában kereshető. A második versfüzér megalkotottsága olyan eljárásra enged következtetni, mely rokon az első ciklus, sőt az *Esti Kornél* című kötet és az „Esti Kornél kalandjai” ciklus elrendezésének a mikéntjével. Az 1924-ben írt fölütés visszatekintő távlatot ad a kötetnek, verses naplójegyzetek sorozatához közelíti azt:

Csak hús vagyok. Csak csont vagyok.  
Gép a fejem. Gép a kezem.  
De ami elmúlt, azt tudom.  
Sírtam, nevettem az uton.  
Én, ember, én. Emlékezem.

*A szegény kisgyermek panaszaival* ellentétben és az *Esti Kornél* kötethez hasonlóan ezúttal is a legelső sorok készültek legkésőbb. A költő kiemelt jelentőséget tulajdoníthatott ennek az előrebocsátott összegzésnek, hiszen amikor a kaposvári leánygimnázium önképzőköre megkérte, hogy küldjön gyűjteményük számára emlékszóveget, „jellegzetes zöld tintájával ezeket a sorokat róttá a papírra” (Biczó 1937, 4).

Miként célszerű olvasni *A bús férfi panasza*it? E kérdésre ugyanúgy nem magától értetődő a válasz, ahogyan *A szegény kisgyermek panasza* esetében sem nyilvánvaló, a szövegeknek milyen egymásutánja alkotja a versfüzért. Az 1924-ben megjelent első kiadásban a „Múlt este kissé lehajoltam, / s feleségem azt mondta halkán, / őszülsz, fiam” kezdetű, tíz, háromsoros szakaszból álló, 1917-ben írt részletet az 1920-ban megjelent *Kenyer és borból* átemelt *Hitves* (1918) és a *Boldog, szomorú dal* (1917) cím nélküli szövege követi. Az összkiadások e két verset a korábbi kötet önálló költeményeiként szerepeltetik, akár a *Verést* (1918). Mindhárom kapcsolódik *A bús férfi panasza* többi részéhez, sőt hozzájárul annak az egységnek kiemeléséhez, amelynek alapján azt lehet mondani: az egyes szövegek változó színvonalától úgyszólván el lehet tekinteni, mert a kötet egységként igazán jelentős.

Kosztolányi e második versfüzér megalkotásakor ugyanúgy járt el, mint az elsónél. Nem a keletkezés időrendjét követte a sorrend kialakításakor. Utólag létrehozott fonálra fűzte föl az egyes részeket. A „Van már kenyerem, borom is van” kezdetű vers éppúgy része *A bús férfi panasza*inak, mint a vele körülbelül egyidős *Most harminckét éves vagyok*. Kölcsönösen értelmezik egymást. Ha az előbbit is a ciklus részeként olvassuk, súlyt kaphatnak Nemes Nagy Ágnesnek szavai: „Véget ért az a fényes, ködös, zavaros korszak, amit ifjúságnak lehet nevezni, amikor az ember – és különösen a költő – még otthon van az égben, a gyermeki boldogságban, vagy a kamasz végtelen eshetőségei

közt, otthon van a határtalanban” (Nemes Nagy 1989, 168).

A füzér annak a hangját szólaltatja meg, aki elszakadt a gyerekkortól. A viszonylag korai, 1914-ben írt, s a már idézett előhangot nem számítva, harmadik versben ez egészen nyilvánvaló:

Ha volna egy kevés remény,  
a lelketek megmenteném,  
[...]

Kik ültök otthon tétován  
Az elhagyott szobák során  
S este sétálni mentek.

De nincs remény, de nincs remény,  
Az élet az kemény, kemény,  
Én száz mérföldre estem.

Az *Esti Kornél* kötet és az „Esti Kornél kalandjai” a két versfüzérhez hasonló fölépítésű. Az Esti Kornélról írt elbeszélések három csoportját lehet elkülöníteni. Az elsőt az a tizennyolc szöveg alkotja, amely 1933-ban a Genius kiadónál *Esti Kornél* címmel megjelent kötet fejezeteiként ismert. A kritikai kiadás előkészületei során 54 olyan szöveg került elő, mely különböző lapokban jelent meg, s e fejezetek változatainak tekinthető. Közülük – jelenlegi ismereteim szerint – egyedül a *Harmadik fejezet* egyik változatának kézírata maradt fenn: a *Csók a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában* található (MTA KT Ms. 4613/3). Mivel a kötet „Esti Kornél kalandjai” című, második részének tizenhét szövegéből tizenegy már 1933 előtt megjelent, nem volna helyes azt gondolni, hogy az *Esti Kornél* megjelenése után Kosztolányi mintegy folytatta volna a sorozatot. Helyesebb azt föltételeznünk, hogy lapokban közölt szövegeinek egy részéből kötetet alakított ki 1933-ban, majd három évvel később újabb füzért hozott létre. Azt a huszonegy szöveget, amelyet egyik kötetbe sem vett föl, alighanem kisebb jelentőségűnek tartotta. Hiba volna csakis anyagi okra visszavezetni a változatoknak viszonylag nagy számát. Az Esti Kornélról szóló történeteken szerzőjük sokat változtatott. Noha a módosítások többsége részletek átfogalmazására, olykor egy-egy szó kicserélésére korlátozódik, az is előfordul, hogy Esti neve az első változat(ok)ban még nem fordul elő, sőt olykor a cselekményt is érinti az átalakítás. A *Tizenhatodik fejezet* – „melyben Elinger kihúzza őt a vízből, ő viszont Elingert belöki a vízbe” – a kritikai kiadás munkatársai által talált négy hírlapi közlésben még annak elbeszélésével végződött, hogy a címszereplő elfut a helyszínről, vagyis a szalagcímben megfogalmazott szembeállítás kizárólag a kötetben található meg. A szalagcímek természetesen szintén lényeges változtatást jelentenek, és az is számottevő átalakításnak tekinthető, hogy egyes fejezetek korábbi megjelenésükkor római számmal jelölt részekre tagozódtak. Azokra, akik annak idején lapokban olvasták az egyes szövegeket, nyilvánvalóan a szöveg környezete is hatott. Példaként a *Hetedik fejezet* említhető, „melyben Kücsük tűnik föl, a török leány, aki egy mézes cukrászsüteményhez hasonlít”. A *Magyar Magazin* 1930. december 15-én forgalomba került száma képek társaságában közölte a Kücsük szövegét, amelyeket mulatságosnak találhattott az egykori olvasó.

Létezik olyan felfogás, mely szerint „a mű zártságáról még akkor sem lehet az interpretáció során lemondani, ha számolunk az összes kétséggel” (Szilágyi 2005, 49). Az értelmezőnek kétségekívül könnyebb dolga van, ha határozott körvonalú alkotással áll szemben, de a romantika óta egyre kevésbé érvényesült e végső soron klasszicista eszmény. A huszadik század második felének egyik nagyhatású gondolkodója egyenesen úgy fogalmazott, hogy „A ’mű’ szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása” (Foucault 1999, 124).

„Egy mű teremtése a világ teremtése” – állította Kandinszkij (Kandinsky 1974, 116),

mintegy azt sugalmazva, hogy a mű folyamatos alkotás (Gestaltung), sőt bizonyos értelemben akár leszármazásnak is tekinthető. Az elbeszélésfüzért ennek az eszménynek lehet megfeleltetni, arra hivatkozva, hogy „a regénynél (vagy persze a novellánál) sokkal nagyobb aktivitásra számít az olvasó részéről” (Hajdu 2005, 150). Maga Kosztolányi egy évvel az *Esti Kornél* megjelenése után arra hivatkozott, hogy „a költői teremtés éppen abból áll, hogy keresünk valamit, amit magunk sem tudunk, vagy választ várunk egy kérdésünkre, megoldást egy kétségünkre, melyet csak végül kapunk meg, miután munkánk már elkészült” (Kosztolányi 1996, 1048–1049).

Nem vitás, hogy a szóban forgó kötet olyan előzményekre is visszatekint, amelyek nagyon régi hagyományokkal függnek össze. Közülük talán a rögzített elemekből összetevődő mozaik és a mozgó részeket magában foglaló kaleidoszkóp a legismertebb. Történeti értelemben közelebbi minta a már említett romantikus töredék. Az *Esti Kornél* jellemezhető úgy, mint „önmagát menet közben is folyamatosan alakító, az időben előbb keletkező szövegek logikáját valamiképpen ’folytató’ szövegszerveződés példája” (Lengyel 200, 226), de csakis akkor, ha töredezett útvonalhoz hasonlítjuk. Kosztolányi a romantika művészetében ismerhetett meg olyan töredékszerű alkotásokat, amelyek mintha valaminek „a közepén kezdődnének” és befejezésük „egyszerre nyitott és csodálatosan kielégítő” – ahogyan Robert Schumann már említett alkotásainak egyik elemzője írta (Rosen 1995, 419). A *Tizenötödik fejezet*, „melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig az új verséért”, olyan mondattal záródik, amely függőben hagyja a szalagcímben elsőként megjelölt esemény kimenetelét: „Lacikát, aki előzőleg morfinoltást kapott, s már félig aludt, épp akkor tolták be egy magas, keskeny kocsin a fényesen kivilágított műtőbe” (Kosztolányi 2007, 2: 581).

Debussy példája – kinek művészetére található hivatkozás Kosztolányinál (Kosztolányi 2002, 80) – arról győzhette meg a költőt, hogy e francia szerző azért nem írt szimfóniát, mert a maga szempontjából használhatatlannak vélte e műfaj szabályait. „A különböző darabokat adott forma szerint egymáshoz kapcsoló nagy forma [...] számára kimerített lehetőségnek látszott.” Sőt, Kosztolányi talán még arról is tudhatott, hogy a huszadik század elejének két kiemelkedő alkotása, a *Pierrot lunaire* és a *Tavaszi áldozat* „valójában töredékek egymáshoz illesztése” (Boulez 2005, 263, 704). Sztravinszkij zenéjét több ízben is említette hivatkozási alapként (Kosztolányi 1999, 478; Kosztolányi 2002, 371). A *Tengerszem* címadó szövegében körvonalazott és az „Esti Kornél kalandjai”-ban érvényesített eszményre alighanem ösztönzőleg hatottak a Hans Bethge (1876–1946) fordította távol-keleti költemények, amelyek annak az alkotónak a tömörítő zeneszerzői gyakorlatát is alakították, aki 1924-ben a mennyiségnek és a tartalmasságnak a szembeállításával ajánlotta Alban Bergnek egyik füzérszerű művét: „Non multa sed multum” (Galliari 2007). Kosztolányi fordította, Webern megzenésítette a német szerzőnek távol-keleti versekből készített átköltéseit.

Ahogyan Debussy a szimfóniát, úgy az *Esti Kornél* alkotója a regényt vélte kimerített lehetőségnek. „Minden regény így kezdődik: ’Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltúrt gallérral.’ Aztán kiderül, hogy ez a feltúrt gallérú fiatalember a regényhős. Érdeksigázás. Borzalmas” (Kosztolányi 2007, 2: 431). Ezek a szavak rokoníthatók Gide 1931-ben tett kijelentésével: „Semmi nem könnyebb, mint a többi regényhez hasonlót írni! Egyszerűen irtózom ettől, és éppúgy nincs szándékomban írni azt, hogy ’A márkiné öt órákor ment el’, mint Valéry, vagy azt, hogy ’X hosszú ideje tűnődött, vajon...’ – ami egészen más, de szememben még inkább rossz hírű (compromettant)” (Gide 1997, 298). A *Nyugat* köztudottan kapcsolatot tartott a *La Nouvelle Revue Française* körével, és Kosztolányi hivatkozott is Gide-re (Kosztolányi 2004, 74).

Noha tagadhatatlan, hogy „a ciklusszerűség nemcsak egyes irodalmi szövegek, szövegcsoporthoz sajátossága, hanem olvasásmód is”, mégsem ajánlatos „a szerző életében publikált könyv szempontját technikai jellegű és lényegében indokolatlan önkorlátozásnak” nyilvánítani. (Hajdu 2005, 154, 137–138). Talán szerencsésebb, ha egy elképzelt mű töredékeinek véljük az Esti Kornélról írt történeteket. Krúdy Szindbádot szerepeltető elbeszélései föltehetően lazább halmazt alkotnak, róluk inkább elmondható, hogy „a ciklust alkotó elbeszéléseknek sem a száma, sem a sorrendje nem állapítható meg pontosan” (Bezeczky 2003, 19). Az *Esti Kornél* kötet és az „Esti

Kornél kalandjai” az alkotás későbbi szakaszának eredménye, az egyes részek egymásutánja nem véletlenszerű. Ahogy a két korábban említett versfüzérnél, itt is lehet némi hasonlóság Robert Schumann olyan műveivel, amelyeknél „a dalok létrehozása és füzérbe (ciklusba) elrendezése az alkotó folyamatnak két különböző állomása” (Ferris 2000, 181), s az „egyes részek jelentőségét csak visszatekintve lehet fölismerni” (Rosen 1995, 194).

A tizenyolc fejezet összetartozásához nyilvánvalóan hozzájárulnak a szalagcímek. A *Pacsirta* esetében ezek az előrevetítő összefoglalók a felosztás eszközei, az *Esti Kornél*ban viszont kifejezetten a részek összetartozását hivatottak érzékeltetni. Boccaccio legismertebb műve is elbeszélésfüzér, de tudtommal kétséges, vajon a szerzőtől származnak-e az apró történetekként fölfogható szalagcímek. „Nehéz megmondani, a középkorban mikor jelent meg a címfeleségnek ez a típusa” (Genette 1987, 277). Talán a *Rókaregény* (*Roman de Renart*) néven ismert, még a tizenkettedik század vége s a tizenharmadik első fele között keletkezett huszónhét, versben elmondott történetből álló füzér a legkorábbi példa.

Tagadhatatlan, hogy az *Esti Kornél* kötetben feltűnőbb az egyes részek összetartozása, mint az „Esti Kornél kalandjai”-ban, de az 1933-ban megjelent könyvben is maradtak némi „következetlenségek”. Közülük legfeltűnőbb Esti és a névtelen elbeszélő barátságának kezdetével kapcsolatos. Az *Első fejezet*ben a megnevezetlen történetmondó a következőket állítja: „Emlékezetem nem olyan régi, mint barátságunk. Ennek kezdete még csecsemőkorom őseberi homályába vész el”. Sőt, még arról is értesülünk, hogy a név nélküli barátot kisiskolás korában egy „zöld kabátos úr” összetéveszti Estivel (Kosztolányi 2007, 2: 422, 426). A *Hatodik fejezet*ben viszont arról esik szó, hogy Esti azért nem adott barátjának pénzt harmincéves korában, mert csak később ismerkedtek meg. A *Hatodik fejezet* szerint Estinek nincs testvére, az *Ötödik fejezet* végén viszont így kezdi a levelét: „Édes szüleim és testvéreim” (Kosztolányi 2007, 2: 486). A füzérszerű alkotásban a folytonosság minduntalan megcáfolódik. A rend teremtése és lerombolása egyidejű egymással. Talán ez is okozza, hogy az ilyen művek hatástörténete tele van ellentmondással.

## Hivatkozások

- A magyar nyelv értelmező szótára* (1960) Második kötet. Budapest: Akadémiai.
- Bárczi Géza (1941) *Magyar szófajti szótár*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Beveczky Gábor (2003) *Szindbád*. Budapest: Akkord.
- Biczó Ferenc (1937) *Kosztolányi Dezső (A magyar impresszionista vers)*. Kaposvár: Szalai-nyomda.
- Boulez, Pierre (2005) *Leçons de musique (Points de repère III): Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*. Textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1864) *A magyar nyelv szótára*. Második kötet. Pest: Emich Gusztáv.
- Eliot, T. S. (1957) *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Ferris, David (2000) *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*. New York: Oxford University Press.
- Foucault, Michel (1999) „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt, in *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 119–145.
- Galliari, Alain (2007) *Anton von Webern*. Paris: Fayard.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gide, André (1997) *Journal II: 1926-1950*. Édition établie, préfacée et annotée par Martin Sagaert. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gyergyai Albert (1936) „A stílusa”, *Nyugat*, 29, II: 438–443.
- Gyergyai Albert (1968) *A Nyugat árnyékában*. Budapest: Szépirodalmi.
- Hajdu Péter (2005) *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*. Budapest – Szeged: Gondolat – Pompeji.
- Kandinsky, V. (1974) *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann.
- Kelemen Béla (1906) *Jó magyarság: Tanácsadó a magyar nyelvtan és helyesírás kétséges eseteiben*. Budapest: Athenaeum.
- Kiss Ferenc (1998) *Kosztolányi-tanulmányok*. Miskolc: Felsőmagyarország.
- Kosztolányi Dezső (1925) *Aranyárhány*. Budapest: Légrády.
- Kosztolányi Dezső (szerk.) [1932] *A Pesti Hírlap Nyelvőre*. Budapest: Légrády Testvérek.
- Kosztolányi Dezső (1996) *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (1997a) *Az élet primadonnái*. Gyűjtötte, sajtó alá rendezte és az utószót írta Urbán László. Budapest: Palatinus.
- Kosztolányi Dezső (1997b) *Lucifer a katedrán: Kosztolányi Dezső színpadi játéka*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Réz Pál. Budapest: Balassi.
- Kosztolányi Dezső (1999) *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2002) *Bölcsőtől a koporsóig*. Szerk. Réz Pál. Budapest: Noran.
- Kosztolányi Dezső (2004) *Tükörfolyosó: Magyar írókról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi Dezső (2007) *Összes novellái*. A szöveggondozás és a jegyzet Réz Pál munkája. Budapest: Osiris.
- Lengyel András (2000) *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Peckham, Morse (1995) *The Romantic Virtuoso*. Hanover, NH: University Press of New England.



Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.  
Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau.  
Szauder József (1962) „Kosztolányi Dezső költészete”, in *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei*.  
Sajtó alá rendezte Vargha Balázs. Budapest: Szépirodalmi, 1: 5–45.  
Szilágyi Zsófia (2005) *A féllábú ólomkatona: Irodalmi mű-hibák*. Pozsony: Kalligram.  
Tolcsvai Nagy Gábor (2007) *Idegen szavak szótára*. Budapest: Osiris.  
Wilde, Oscar (1966) *Complete Works*. London – Glasgow: Collins.