

Kovács Árpád

Az irodalmi eseményről (és Kosztolányi Dezső Pesztra című novellájáról)¹

Az elbeszélést megalapozó esemény

A köznapi szemlélet az eseményt az állapottal, a folyamattal, a változással és az átalakulással összevetve érzékeli. Tudnunk kell azonban, hogy ez a szemlélet nem a közvetlen tapasztalatot önti formába. Előzetes értésünk hiedelmeken, reprezentációkon, szimbolikus közvetítéseken alapul. Primordiális tapasztalatra azonban mégis szert tehetünk. Erről elmélkedik Søren Kierkegaard, amikor a szorongást egzisztenciáléként tárgyalja; Karl Jaspers, amikor határhelyzetekről, vagy Hamvas Béla a válsághelyzetekről értekezik. De már Arisztotelész is ezt feszegeti, midőn a tragikus cselekvéssel összekapcsolja a heurisztikus felismerést, illetve e képződmény megrendítő hatását világítja meg. Csakhogy a *katarszisz* a befogadó élményét minősíti, vagyis egy olyan affektust, amelyet a műalkotás által közvetített cselekvés vált ki. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a *poiészisz* a primordiális tapasztalatban van megalapozva és arra orientálja a befogadást is, annak következtében, hogy a műalkotás szövege fel tudja függeszteni a reprezentált dolog és a reprezentáló eszköz között fennálló megszokott, rögzített, konvencionális kapcsolatot. A poétikai funkció meghatározásakor Roman Jakobson is erről értekezik a nyelvi megnyilatkozás önreferenciális természeté kapcsán. Hiszen e jelhasználat – a jelentő és jelentett párhuzamosságának felfüggesztése – nemcsak a szótestet teszi kiemelten érzékelhetővé, de az általa jelölt dolgot is újra eleven tapasztalat tárgyává, sőt, az újra-megnevezés impulzusává. Az elbeszélés-elméletek egyik markáns iránya ugyancsak vállalja azt a gondolatot, hogy az irodalmi műalkotás nyelve mögéje tud kerülni a köznyelvben uralkodó automatizmusoknak, s a kijelentések révén reprezentált és szabályok által rendszerezett dolgokat vagy cselekvéseket a reflexiótól függetlenül is képes a nyelv szintjére emelni, minek következtében egyedi módon teszi értelmezhetővé tapasztalatunkat. Paul Ricoeur egyenesen „narratív megértésről” és „narratív identitásról” beszél, amit a hermeneutika tapasztalatfogalmával és fenomenológiai szemléletű érveléssel támaszt alá. Az ontológiai megközelítésről később ejtek szót.

Az esemény jelenségére korlátozva a figyelmet, azokat a sajátosságokat szeretném tetten érni, amelyekkel az irodalmi szöveg mint nyelvi alkotás képes árnyalni vagy átalakítani a köznapi vagy ideológiai beszédmódok által már birtokba vett eseményességet. Leginkább ugyanis azt látjuk, hogy az

1 2012. május 4-én *A történet a műalkotásban* című veszprémi szimpóziumon elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. A rendezvényt a Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottságának Irodalomtudományi Munkabizottsága és a Magyar Irodalomtudományi Tanszék által gondozott Irodalom- és Kultúratudományi Műhely szervezte.

effajta differenciálás még hiányzik az irodalommal foglalkozó írásokból, túlságosan általános értelemben élünk ezzel a fogalommal – *esemény*.

Kiindulásom Arisztotelész azon tételére támaszkodik, miszerint a cselekvés és a cselekvésből nyerhető tapasztalás egyszeri aktus, ami igaz a létrehozásra is². A primordiális tapasztalat eseményszerűségét – meglehet – épp ebben kell keresni. Már csak azért is, mert az egyszeri cselekvés egyfelől maga képezi az esemény szubsztrátumát, másfelől temporalitásának *in actu* hordozója. Ez pedig azt is maga után vonja, hogy végrehajtása révén válik jelenvalóvá a létben maga az ember is; úgyszólván – elhagyva térbeli-testi zártságát – a cselekvés kivitelezésekor időbeli létmódra tesz szert, mégpedig az „én” reflexív önképén kívül. Ily módon az *ego* koegzisztens pozícióba kerül másokkal valamely történés részeseként. E történés modellje az elbeszélés, melynek irodalmi műként ismert létmódja hasonlóképpen egyszeri képződmény. A mű, akár a cselekvés, idióma.

Az interpretáció feladata ebből fakadóan az, hogy keresse az esemény egyszerisége és a nyelvi műalkotás egyszeri képződményei között fennálló korrelációt. Elsősorban a történet, az elbeszélés és a prózanyelvi, illetve versnyelvi rendek kölcsönhatásáról van szó, minthogy e szóművek képződményei más és más szemantikai tartományba transzponálják a megjelenített cselekvést, ténylegesen végtelenítve a műalkotás szemantikai potenciáljának generálhatóságát – a jelentésegységek történeti kumulációját és a szöveg jelentésterének egyre fokozódó kiterjedését.

Az elbeszélés-elméletek többsége szerint eseménynek általában az tekinthető, ami a narratív közvetítés következtében egy történet alkotó részévé válik: az elbeszélés az eseményt egy történetbe integrálja.

Arisztotelésznél a színpadon rekonstruált cselekvés az esemény hordozója; a cselekmény itt egy tettnek más cselekedetekkel való összekapcsolásán alapul, valamint ezen egység visszatekintő megisméltésén, amit a cselekvő magánbeszéde valósít meg a felismerés szóbeli képződményeként, egy kis elbeszélésben³. Mivel ez a rend fordulattal, felismeréssel és szenvedéssel jár, létrejön egy tragikus modalitású történet alapszerkezete. Ez a történetalkotó művelet – azaz a *müthosz* – avatja a színpadon imitált cselekvést verbális eseménnyé, de csak akkor, amikor a szereplő saját nyelvre tesz szert az elsőszemélyű elbeszélésben. Nos, az imitált cselekvésnek ez a másodfokú – nyelvi – prezentációja, azaz a színpadterén látható cselekedetek verbális újrendezése, már nem írható le a *müthosz* fogalmával. Ezért maga a rekonstrukciót megvalósító mimézis – az, hogy a színész a cselekvésével egy másik ember cselekvését adja elő a látványban és annak értelmezésében, a szóban

2 Ezt írta: „[...] a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik, – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga”. Vö. ARISZTOTELESZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Lectum, Szeged, 2002, 38. Mint tudjuk, a *Poétika* szerint is a cselekvés képezi a történet konstrukciós tényezőjét legalább is a tragédiában, persze a cselekvés az utánzás műveként.

3 Lásd Oidipus fölismerés utáni monológját arról, ami vele megtörtént és a drámai cselekményben ezt megelőzően már előadatott. A tragikus cselekvés kifutása egy személyes elbeszélésbe, a felismerést demonstráló önelbeszélésbe történetileg a modern narráció műfaji előzményének tekinthető.

– a sorstörténetre összpontosító Arisztotelésznél nem számít eseménynek. Ennek okán merül föl a narratív megnyilatkozásként és diszkurzív aktusként értett megközelítés igénye.

Hasonlóképpen nem számít eseménynek a cselekvés szóbeli megjelenítése az elbeszélés mimetikus felfogásaiban; hagyományosan a verbális közvetítésben csupán a leírás, ábrázolás, kifejezés és reprezentáció eszközt látják, különösen a stíluselméleti megközelítések képviselői. A történet következőképpen a beszédaktustól és a nyelvi eseménytől függetlenül a fiktívnek vagy lehetségesnek nevezett világ keretei közzé szorítva értelmezhető e felfogás keretei között.

Elmélettörténeti fordulatot jelentett a történeti poétika Alekszandr Veszelovszkij által kidolgozott módszere, melynek megfelelően a cselekvés funkcióját egy elbeszélésben nemcsak a szüzséként értett történet egészlegessége határozza meg immanens módon, azaz a struktúra mint „motívumok rendszere”, hanem maguk a cselekvés közvetítésére szolgáló motívumok is. A motívumok – Veszelovszkij szerint – „formulák”, állandósult elemi történetismák⁴, amelyek történetileg alakulnak ki a mitikus elbeszélések felbomlása következtében; hiszen a formulák lényegében a mitikus metaforák szemantikailag kiürült, diszfunkcionális alakzatai. Ilyenek például a jelképek és szimbólumok immár lexikonokba gyűjtött többsége, amelyek elszakadtak az eredetükért felelős bázis-történetektől és kulturális kontextusuktól⁵, s önálló életre kelve műről műre vándorolnak. A makro-képződményként kezelt szüzsé az áthagyományozott és szelektált motívumok egyszeri rendjét képezi, s az egy-személyű alkotás eredményének tekinthető.

Ennek a történetileg immanens felfogásnak a követői a formalisták. Azzal, hogy nem „ábrázoló” vagy „kifejező” eszközként, hanem nyelviileg artikulált *műveletként* kezdték vizsgálni az irodalmi műalkotást, megalapozták az irodalmi jelenség immanens felfogását. Ez az elképzelés azonban annyiban nem teljesen immanens, amennyiben az olvasóra kifejtett hatást is figyelembe veszi: eszerint eseményt képez világlátásunk „deautomatizálása” abban a folyamatban, amelyben a befogadó elsajátítja az önjáró nyelvi alkotás – s benne a jeltest – működését. Gyakorlatilag a holt metaforák, illetve a kanonizált és sematizált beszédmódok nyelvünket és értelmünket uraló hatalmának leleplezését értik a formalisták ezen az eljáráson. A „művészet mint műfogás” Viktor Sklovszkij által meghirdetett programjának megfelelően a szüzsé nem egy ábrázolt történet kompozíciója és nem is motívumok rendszere, hanem operáció, „cselekményszövés”, amit sajátos nyelvi – prózanyelvi – teljesítményként tárgyalt. Olyan műveletre kell gondolnunk, amely az irodalmon kívü-

-
- 4 Pl. egy mesei formula: a mostoha nem szereti a mostohalányt, és nehéz feladatot ad neki; amikor megoldja, kap még nehezebbet (háromszor megismételve). De ilyen a Don Juanról szóló elbeszélések alapszituációja is, jóllehet nincs két azonos szüzséjű mű a nagyszámú szövegbázisban.
- 5 Kivételt képez Kerényi Károly eljárása, aki a szemantikai rekonstrukciók útját járva visszaírja e formulákat és a neveket az eredeti görög nyelvű elbeszélésekbe. Ily módon nem a meghatározás és az osztályozás a célja, hanem a szövegek rekonstrukciója valós és lehetséges történetváltozatok bemutatása érdekében. Ezzel a filológiai magyarázatot kiegészíti a hermeneutikai interpretációval. Hasonló módszert követ Vlagyimir Toporov.

li reprezentációk hálójából szabadítja ki a cselekvést új megnevezés és váratlan összekapcsolás révén; az eljárás ezáltal a szüzsé és a használati metafora konfliktusát – az elbeszélő szó és az elbeszélendő tárgy permanens digresszióját – teszi olvashatóvá. Ezúton az olvasást különösképpen „fékezi” vagy „gyorsítja”, megnehezíti avégett, hogy az észlelés magán a poétikai eljárás s annak nyelvi közegén és képződményein elidőzzön. Ezúton nyelvben megújított („elkülönösített”) beszédmóddá, ismétlődő anarratív kitérőkkel (pl. *szkázza*) tűzdelt képződménnyé avatja az elbeszélő prózaművet. Ezek az előbeszédet imitáló, az artikuláció hatását fokozó képződmények épp a nyelvi *energeia* kreativitásával és e kreativitás (közbeszédben látens) működésének permanens felfedésével különbözik a köznapi narratíváktól és a historikus elbeszéléstől. Ily módon az eseményt itt a nyelvben zajló esemény testesíti meg, amivel a költői diszkurzus az irodalmi nyelv történetében és a nyelvi rendszerben változásokat generál. A formalisták ennek a nyelvi eseménynek adták a szüzsé nevet, melyet a fabulával – a *müthosz* ekvivalenciájával – állítottak szembe, értve utóbbi alatt az imitált életjelenséget, az empirikus cselekményt abból a nézőpontból, ahonnan az észlelés láttatja és a köznyelv közvetíti. A mimetikus reláció ebben a felfogásban fel sem merülhet: az elbeszélés nem utánozza a cselekvést a beszéd révén, nem is az elbeszélő viszonyát fejezi ki a beszéd tárgyához. Nem ez történik, hanem az, hogy vele oksági kapcsolatban nem lévő másik cselekvéshez illesztődik, s az illeszkedést – az érintkezés szabálya, a metonímia alapján – az író megjelöli. Az eszközre redukált formaképzet, az anyag formája a poétikában átadja helyét a működés irányába tájékozódó műfelfogásnak, ami a nyelvi műalkotás létmódjának vizsgálatát alapozta meg⁶.

6

Midőn az érintkezésen alapuló kapcsolat egy bizonyos – szintagmatikus sorba rögzített – egységként és egészlegességgként kerül leírásra, a cselekvés *funkcionális* jelentése tárul fel az elbeszélésben, azaz a helye és a szerepe a történet szerkezetében, melyet a műfaj mint szabályrendszer határoz meg s a cselekmény kompozíciója strukturális szigorral determinál. A mesélő előadása egy a sokféle változat közül. Ebben az alaktani megközelítésben, melynek

6 A művet működő dologként tárgyalja egy évtized múltán, 1935-ben Martin Heidegger. Vállalván az etimológiai érvelés előnyeit és kockázatát, Heidegger ezt kérdezi: *mi működik a műben?* S a válasz: „a létező megnyilatkozása önnön létében: az igazság története”. Ennek hatására lezajlik egy nyelvi esemény is: „a költői szó valóban szóvá lesz és az marad” (vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Európa, Bp., 1988. 78.) A közbeszéd szava önértékű szóvá válik tehát – ez a legjelentősebb esemény a költői szövegben. Ennek a szónak köszönhetően tesz szert ontológiai státuszra az alkotás mint emberi cselekvés: „Alkotott létének eseménye” egyszeri megnyilatkozására, demonstrálva, hogy ez a „létező van”: „Minél lényegibben nyílik meg a mű, annál világosabbá válik annak egyedülállósága, hogy a mű van, nem pedig nincsen.” (*Uo.*, 102.)

A formalisták persze specifikátorok, nem az anyagot, nem a formát és nem is a művet mint struktúrát kutadják, hanem – amint jó fenomenológusokhoz illik – az irodalom létmódját, az „irodalmiságot”; magát a dolgot – a szót –, de működés közben, amint szóművet létesít. A formalizmus és a fenomenológia közötti szemléleti rokonság gondolatát először VAJDA GYÖRGY Mihály vetette fel *Fenomenológia és irodalomtudomány* című tanulmányában (vö. *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, Akadémiai, Bp., 1970. 285–286.)

kidolgozása Vlagyimir Propp nevéhez fűződik, az elbeszélés nyelvére pusztán stilisztikai szerep hárul, tekintettel arra, hogy az elmondás aktusa (a vizsgálat tárgyát képező varázsmese esetében) megmarad a szóbeliség hagyományában. Csak variánsait ismerjük, a 31 funkcióból álló invariáns szerkezet elméleti konstrukció.

További elmélettörténeti fejleményként a vázolt funkcionális cselekvés-felfogás a kommunikatív aspektus vizsgálatával egészült ki Roland Barthes strukturális narratológiájában. Álláspontja szerint az elbeszél cselekvés mediális aktus, azaz *közvetítés* – nem produkció és nem produktum, nem választás és nem reprezentáció. Közvetítés a funkció és a kifejezés, illetve közlés között⁷.

Bírálva a pragmatizmus performatív felfogását, miszerint a testmozgás és cselekvés között nem lehet különbséget tenni⁸, Arthur C. Danto a reprezentáció elvét követi. Azt állítja, hogy az ember „reprezentációk rendszere”. Ezzel akarja elkerülni a leíró, a mimetikus, a funkcionális, konstrukciós és kommunikációs felfogások korlátait, s tágabban – a objektum-szubjektum viszony episztemológiai kettősségének veszélyét. Egyfelől olyan „bázis-cselekvésekről” beszél, amelyek nem következnek más cselekvésekből, s megelőzik a reflexiót, a tudást, a képzeletet; másfelől olyan „bázis-ismeretről”, amely nem vezethető le valamely korábbi tudásból: „A bázis-ismereteket és bázis-cselekedeteket a közvetítő ismeretek hiánya definiálja”⁹. Ezen a megközelítésen alapul eseményfogalma is, melyet legismertebb művében¹⁰ fejtett ki, egy hárompozíciós logikai modell felállításával: minden elbeszélés alapfeltételét egy szubjektum oppozíciós kapcsolaton alapuló helyzete alkotja, amely két eltérő időpontban bontakozik ki. Persze nem minden állapotváltozás esemény, de minden esemény állapotváltozással jár. Ennek okán Danto két további kritériumot is megfogalmaz: 1) legyen reális és irreverzibilis: a változásnak tényszerűen végbe kell mennie; 2) legyen rezultatív: záruljon le az elbeszélés befejezéséig. Ne feledjük, hogy ez a frappáns elképzelés a narrációról és az eseményről az analitikus gondolkodás teljesítménye – Danto történetfilozófiai műve nem foglalkozik irodalmi alkotásokkal. Igaz, lett művészetfilozófiai folyománya. Újabb könyvében az elbeszélés ugyancsak „reprezentációk rendsze-

7 Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe = A modern irodalomtudomány kialakulása*, Szöveggyűjtemény, Szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Bp., 1998. 527–542.

8 Wittgensteinnek és követőinek álláspontjáról van szó, miszerint a cselekvés egy olyan testmozgás, amelyre valamely szabály vonatkozik. Ezt a képletet alkalmazzák sokan a művészetre is, minek következtében az anyagi tárgy és a műalkotás között tételezett különbség eltűnik. Duchamp *Szökőkútja* esetében – úgymond – nem lehet különbséget tenni a piszoár és a kiállított műtárgy között. Ami különbözik, az állítólag pusztán a használati szabály. A cselekvés performatív konstrukciónak a képviselői a kifejezés és ábrázolás duális modelljei (a „külső–belső” szembeállítás) ellen lépnek fel – nem kétséges, jogosan. De ugyanakkor, nem téve különbséget mentalizmus és dualizmus között, határozottan elutasítják a mentális tevékenység alapvetően belső természetét. Ennek következtében a cselekvés egyoldalúan intézményes fogalmát preferálják.

9 Vö. Arthur C. DANTO, *A közhely színéváltozása. Művészetfilozófia*, Enciklopédia, Bp., 1996. 194.

10 Arthur C. DANTO, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge, 1965.

re¹¹, a kifejezése tehát, melyben egy megismételhetetlen stílus ölt formát, mert „a stílus maga az ember”, s azon tulajdonságokat foglalja magába, amelyek bázisszerűen jellemzik őt. Innen következnek: „Ha az ember reprezentációk rendszere, akkor stílusa e reprezentációk stílusa”. Művészi alkotásról akkor beszélünk – mondja a filozófus –, ha azon túl, hogy számba vesszük, mit reprezentál ez az ember, ezen fölül megvizsgáljuk „azt a módot is, ahogyan reprezentálja azt”.¹² Az *ahogyan* modalitást nem a narratív kijelentések, hanem a metaforikus kifejezések teszik értelmezhetővé.¹³

Jurij Lotmannál, a kulturális szemiotika jegyében, egy cselekvés akkor számít eseménynek, ha „határátlépéssel”¹⁴ jár, ami tekinthető normaszegésnek a megjelenített világ szintjén vagy kódváltásnak a szöveg szintjén, valamint az eltérő kódolású, illetve különböző jelközegű szövegek közötti fordítási műveletnek. Ez a megközelítés részben leírhatná – mondjuk – Oidipus vagy Raszkolnyikov vagy Édes Anna cselekedetét, de alig tudna valamit is mondani – például – a *Pesztráról* vagy a vele rokon, eseménytelennek tűnő szüzséről. Tehát azokról a narratívákról, amelyekben eseményt a nem-cselekvés csehovi vagy a prolongálás Sterne-i változata képvisel. Lotman, akárcsak Danto, egy dinamikus rendszer egységként tárgyalja a jelenséget, amely radikális eseményfogalomhoz vezet (határátlépés, rezultativitás, irreverzibilizáció)¹⁵

Paul Ricoeur a cselekvés „konfigurációját”¹⁶ várja el az elbeszéléstől, ami az oksági sorral szembefordított hasonlóság teljesítménye. Amikor az elbeszél cselekvés prezentációja egy metaforikus kijelentésben megismétlődik, mind a cselekvés már kialakult fogalmi hálójában, mind a nyelvi rendszerben ese-

11 Vö. „[...] reprezentációk rendszerei vagyunk, a világlátás módjai, megtestesült reprezentációk.” Lásd *A közhely színeváltozása*, 198.

12 *Uo.*, 199.

13 Erről részletesen *Uő.*, *Metafora, kifejezés, stílus = A közhely színeváltozása*, 161–201.

14 Saját fordításomban idézem Lotman meghatározását, mert a hazai forgalomba került igen népszerű s valóban produktív fogalom, nagyon eltérő értelemben terjed, többnyire az eredeti forrással való összevetés nélkül, elsősorban nyugati szakírók közvetítésével: „A szüzsé menete, az *esemény* annak a tilalmi határvonalnak az átszelése, melyet egy cselekménytelen szerkezet fennállása alkot. A hős helyzetének megváltozása a számára kijelölt helyen *belül*, nem tekinthető eseménynek.” (288.) Ebben a felfogásban a hős térbeli fenomén („határ”, „hely”, „helyzet”), úgy mond kész, tulajdonságokkal felruházott alak, egy színészhez hasonló szereplő; azaz nem elbeszélendő, létesülő entitás, hanem modell egy „modelláló rendszerben”, amilyenek a művészetet tekinti Lotman. A cselekmény mint eseményrendszer a centrum és a periféria között húzódó határ átlépését jeleníti meg, s egyúttal eltérő érték- és szokásrendek, illetve kulturális képződmények közötti kommunikáció színtereit is képviseli. Vö. Юрий Лотман, *Структура художественного текста*, Искусство, Москва, 1970, 288.

15 ;Danto a cselekvésemélet, ismeretelmélet és rendszerelmélet fókuszában, strukturális rokonságokra hivatkozva fogalmazza meg elképzelését, amit átvesz és eredeti módon fogalmaz újra narratológiájában egy német teoretikus, aki Danto és Lotman felfogását közelíti egymáshoz a „határátlépés” jelensége alapján. Vö. Вольф Шмид: *Нарратология. Языки славянской культуры*, Москва, 2008, 22–27.

16 Paul RICOEUR, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Seuil, Paris, 2003.

mény következik be. Azzal például, hogy *Hollóidő*-nek nevez egy kort Szilágyi István, ezzel a magyar nyelvben egy új jelölőt honosít meg, melynek sem a konceptusa, sem a tárgyi vonatkozása nem ismert – a jelentésújítás csak a szöveg egésze alapján közelíthető meg az interpretáció számára. Egy produktív metaforikus kijelentés analógiát teremhet ott, ahol a hasonlóságnak nyoma sincs: a *holló* és az *idő* között. Ha ezen a váratlan kölcsönhatáson, a különösen távoli cselekvések összevetésén alapul a közvetítés, az elbeszél cselekvést eseményként észleljük. Ez az esemény abban ragadható meg, hogy a cselekvés – azon túl, hogy narratív szinten történetképző tényezővé válik, egy új konfiguráció egységévé – a szöveg szintjén eredeti nyelvi képződményt hív életre, amely szemantikai újítások sorozatát vonja maga után. Az így megalkotott szöveg különös, ún. „metaforikus referencián” alapuló közvetítés révén teszi olvashatóvá az elbeszél („konfigurált”) cselekvést. Az esemény az, ahogyan az egyszeri cselekvés – a jelenbeliség idejének inkarnációja – költői alkotássá transzformálódik az elbeszélő diszkurzusban: „A cselekvés, akár a szöveg, nyitott mű”.¹⁷

Mivel a szöveg olvasása felfüggeszti a cselekvést és a jelek értelmezésére irányítja az olvasó figyelmét, megtörténik „az öntudat abszolút igényéről való lemondás”, s érvénybe lép az eseményt megalapozó kétoldalú szabályozás, mely az „én egzegéziséből és a külső jelek egzegéziséből” áll. Ezúton Ricoeur megalapozza esemény és jelentés kontaminációját, amely a gyakorlati cselekvés világában folyton felbomlik vagy meg se valósul. Az „én elengedése” („dépouillement”) s a személytörténet narratív értelmezése egy függvényt alkot: önmagunk megértése úgy valósul meg, hogy az esetlegest – történetbe integrálva – egy „életösszefüggés” elidegeníthetetlen egységeként, alkotó részeként ismerjük fel. Ily módon a narrációban az események jelértékűvé válnak, s utalnak egy létesülőben lévő világra, mely az esetlegesnek tűnő mozzanatok mögött létezésünk alapját alkotja, mely mindig is megvolt itt-létünk előtt és meglesz utána is. Az elbeszélést „megalapozó események” nem múlnak el nyomtalanul: az elbeszélés az egyik legproduktívabb módja az erre vonatkozó „tanúságtételnek”. „Önmagukban ezek: eseményjelek. Saját magunk megértése azt jelenti, hogy tanúskodunk és bizonyosságot teszünk ezekről az esemény-jelekről.”¹⁸

Mihail Bahtyin egy eredetien elgondolt értéketika felől közelíti meg a kérdést. A cselekvést aktusként tárgyalja, eseménynek azt tartván, ha a tett révén a cselekvő kilép térbeli azonossága fenomenális egységéből és egy nagyobb egészbe, az életbe, így a mások életébe is beíródik. Mivel ez a „részt vállaló” cselekvés már nemcsak a végrehajtásnak tesz eleget, hanem a koegzisztencia megvalósítását is teljesíti, az alany nem lehet indifferens cselekvése és annak tárgya („hőse”) iránt. A fenomenológiai aktus értékszempontokkal kiegészített olvasata alapján Bahtyin „léteseménynek”¹⁹ nevezi a tettet, mint-

17 Paul RICOEUR, *Szövegmagyarázat és megértés. A szöveg-, cselekvés- és történetelmélet közti néhány jelentős összefüggésről* = *Narratívák* 4., ford. HUSZANAGICS Melinda, Kijárat, Bp., 2000, 196.

18 Paul RICOEUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. BOGÁRDI SZABÓ István, Hermeneutikai kutatóközpont, Bp., 1995, 46–47.

19 Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája*, = *Uő.*, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, Bp., 2007, 8–10.

hogy a részt vállaló cselekvés – a közvetítesen és jelentésen túl – az érték-szempontra igényét is beleviszi a létbe²⁰. Innen vezethető le az elbeszélés szövegének dialogikus, illetve polifonikus felfogása: a prózanyelvi megnyilatkozás útján létesülő szövegben a dialógus nem más, mint a cselekvés polivalens szerkezetének föltárlása a nyelvben.

Mire figyelmeztet és milyen feladatokat vet fel e vázlatos tudománytörténeti áttekintés? Nyilvánvaló, hogy a három jelenség – a dolog, a cselekvés és az esemény, egyik sem értelmezhető elszigetelten, valamiféle „ábrázolt tárgyként”, „predikált tettként”, „elbeszélte cselekményként”. Nem kétséges, hogy csak valamely hierarchikus rendben alkotható meg kölcsönös függőségük modellje; ezen belül lehetőség nyílik arra, hogy egymás korrelatív párjaként is meg az integráció alapegységeiként is azonosíthatók legyenek. Jelesül a történésbe és a történetképző beszéd közegébe való beíródásról van szó. Mivel a költői szöveg sajátossága az, hogy nemcsak tárgyát jeleníti meg, hanem a megjelenítés módját is prezentálja²¹, az irodalmi narrációban a cselekvés eseményesülése érhető tetten. A cselekvése, amint előállítja saját tárgyát, elővételezi a tárgy nevét és a megnyilatkozás saját szubjektumát, amint tehát az élet eseményévé válik: az irodalmi létmód nem állítható szembe az élettel valamiféle „modell” vagy „fikció” vagy „nyelvjáték” vagy „episztémé” műveként. Ennek az eseménnyé válásnak a hierarchia minden szintjén képződményt kell alkotnia, amint ezt már Roman Ingarden is megállapította. A cselekvés funkciója, végrehajtása, neve, elbeszélése, próza- vagy versnyelvi rendezése, valamint az idézett – irodalom- és kultúratörténeti – kontextusok terében egyaránt azonosítani tudjuk e képződmények meglétét.

Az értelmezőre háruló feladatok bemutatása érdekében Kosztolányi Dezső *Pesztra* című novellájára fogok hivatkozni, minthogy az olvasást és az applikációt is az irodalmi esemény körén belül szeretném tárgyalni.

Az esemény verbális, narratív és prózanyelvi képződményei

Minden nyelvi, retorikai, poétikai képződmény más és más jelentésújítással járul hozzá a cselekvés – a szabályszerű, váratlan vagy éppen a szabálykövető, triviális végrehajtás – nem triviális irodalmi értelmezhetőségéhez. Mindezzel önmegértésünket mozdítja elő. Egészen eltérő módon mint az élmény kifejezései vagy az ész közvetlen teljesítményei a megismerésben.

20 Ehhez közeli fenomenológiai álláspontot fejt ki egy jeles francia gondolkodó. Vö. Maurice MERLEAU-PONTY: *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép, fenomén, valóság*, ford. SZÁVAY Dorottya, Kijárat, Bp., 1997, 142–177.

21 Fotózza a cselekvést, de egyidejűleg a fotózás cselekvését is fotózza, mint ahogy ez Antonioni *Nagyítás* című filmjében történik. Azzal, hogy a fényképet, a művet filmre veszi (s ezzel a filmalkotás folyamatába bevonja), működésre készíti, azaz a két dimenzióban látható szép parkosított teret „visszaforgatja” az időbe. Megalkotva temporális modelljét, rekonstruálni kényszerül azt a történetet, amelyben egy gyilkosság helyszíne volt a rögzített tájrészlet. A fénykép készítőjét, a „szerzőt” ily módon a fotó nézőjévé – saját műve olvasójává és elemzőjévé – avatja; a cselekvés szubjektumát a cselekvés nyelvének – a képanyelvi diszkurzusnak – a szubjektumává emeli, de egyúttal a film főszereplőjévé teszi.

Az ismeretelméleti felfogás szerint ugyanis a gondolkodás kiindulópontját a cselekvés és a dolog észlelése képezi; ezt követi az észlelet észlelése az elmében, amit reprezentáció révén hajtunk végre, egy kijelentés (állítás) segítségével. Ez az ész teljesítménye, mert az ész nem más, mint az észlelés és a reprezentáció képessége.²²

Ontológiai vetületben viszont a gondolkodást a dolog „jelenülése” kezdeményezi – nem a reprezentáció reprezentációja (a képzet kifejezése), hanem a „prezentum prezenciája”. Ezzel Heidegger azt állítja, hogy a dolog nem passzív anyagi jelenség bizonyos tulajdonságokkal felruházva, hanem önkonstituáló alaki létező, melynek formája formálásra, tevékenységre utal, s ennek felismerése következményeként szólásra késztet. Heidegger az „esemény” (*Ereignis*) és „körülhatárolás” (*Erörterung*) kölcsönös összetartozását hangsúlyozza kései írásaiban²³, amikor megkísérli az *aktus*, a *praxis* és a *poiésis* fogalmi izolációját megszüntetni, s azokat egy léteseményben összefogni. A „körülhatárolás” a gondolkodás helyének keresését foglalja magába, az „esemény” magát az elgondolásra szánt dolgot, amely kizárólag egy bizonyos helyen képes jelenülni; *in actu* itt, ezen a helyen „adódik” (*es gibt*), hogy elindulhasson a kifejlés, a megnyilatkozás és a szó felé. Értelmezésem szerint az aktus által behatárolt dolgok teréről – a cselekvés által helyé változtatott térről – lehet szó, amit Heidegger a „lét topológiája” alatt tárgyal. Szükségképpen ezen a ponton merülnek föl a kimondás nehézségei, hiszen az „adódó dolog” – ez maga a gondolkodást megszólító feladvány, amikor is maga a létre vonatkozó kérdés válik aktuálissá. A szólás igénye, a bekövetkező szóinség váratlan analógiák keresésében jut kifejezésre, s végső soron a költői megnyilatkozás készítéséhez vezethet. Forrását pedig a cselekvés által kiváltott alanyi helyzetben, a diszpozícióban érzük tetten²⁴, melyet „lírai kitérők” szoktak megjeleníteni, ami a válságba kerülő történetmondás felfüggesztésére szolgáló *metaforikus digresszió* keretében tárgyalható.²⁵

A dolog tehát nem úgy tevékeny, mint a mozgó állat vagy a termelő gép, illetve a cselekvő ember – nem a helyváltoztatás, a produktivitás és az aktivitás hasonlatosságára. Heidegger így fogalmaz: a jelenlét „megesik”. De csak akkor esik meg, ha a dolog jelenülése már elkezdődött egy helyen egy gondolkodó számára, s történik, ha feltárul létesülésének módja, minthogy ennek következtében szólásra és jelentésadásra késztet.

E felől a megeső-létesülő dolog felől közelítenék az eseményhez, azzal a kiegészítéssel, hogy a „feltárulás” metaforája helyett (mellett) itt annak irodalmi szövegben megvalósuló hierarchikus mintázatát igyekszem fölvázolni, különös figyelemmel arra, hogy a költészetben a nyelvi prezentáció mindig

22 Vö. Martin HEIDEGGER gondolatmenetével: *Mit jelent gondolkodni?*, ford. PONGRÁCZ Tibor = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, Bp., é. n., 7–16.

23 Erről vallanak mértékadó kommentátorai. Vö. O. PÖGGELLER, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, Neske, 1963; Paul RICOEUR, *Metafora és filozófia-diskurzus*, ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció*, 96–65.

24 A diszpozíciót jelentéskezdeményezésként lehet tárgyalni. Vö. KOVÁCS Árpád, *Diszkurzív poétika* (Res poetica 3.), Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004, 166–200.

25 Vö. KOVÁCS Árpád, *Próza és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Argumentum [Diszkurzívák 12.], Bp., 2010, 25–60; 144–178.

megelőzi azt, amit prezentál: a dolog nem előzi meg a megnyilatkozást, hanem a megnyilatkozás aktusában konstituálódik.

A jelzett specifikus körülmény okán látszik indokoltnak, hogy az eseményt nem a reprezentációival, hanem a cselekvéssel való összetartozása alapján közelítsük meg. Ennek érdekében egy munkahipotézisként kezelendő egyszerű meghatározást szeretnék az olvasó figyelmébe ajánlani: *Eseményről akkor beszélhetünk, ha a cselekvés egy másik cselekvés végrehajtását valószínűsíti meg.*

A legegyszerűbb példa: feldobva az almát, amely mindig visszaesik, a Föld cselekvését demonstrálom. És egy bonyolultabb, mert benne a szemléleti tárgynak, a „fö-l-földobott kőnek” nincs empirikus, csak nyelvi referenciája, amely azonos a beszélő szubjektummal: „Százszor földobnál, én visszaszállnék [...]” (Ady). Amennyiben – mint a második példa esetén – nem az ok, a szándék, a következmény felől szemlélt valóságát, hanem magát a végrehajtás megkettőzött aktusát elemezzük, a jelenülő cselekvést, akkor bebizonyosodik, hogy a tevés egyidejűleg készletet is megvalósít – mégpedig arra, hogy kifejtsen hatását az emberre, aki cselekvéssel válaszol. Minden „földobás” korántsem pusztán a fizikai mozgás ismétlését realizálja és korántsem pusztán azt reprezentálja, aki cselekszik, hanem egy eseményt is, amelynek anticipációját képezi. Ebben a vetületben nem cselekvésként, hanem egy másik cselekvés jeleként mutatkozik meg, a visszatérés inspirációjaként. A cselekvés alanya nem az, aki „földob”, hanem aki eseménnyé teszi a földobást és a beszélő analógiájává a „követ”, miáltal saját verbális alakmását teremti meg az esemény (cselekvés-aszimmetrián alapuló) prezentációjában.

Hasonló módon történik ez a *Pesztra* című elbeszélésben, amikor hajnalban Vera számára beköszönt a kezdés ideje: a szereplő fölébred, s egyúttal belép az időbeli életfolyamba – az álomból, a cselekvéssel nem kitöltött idő közegéből egy bizonyos helyre, a sötét szobába, s az ott eseményként bekövetkező kivilágosodás idejébe. A novella az idő jelenülését tettekben inkarnált eseményként demonstrálja, ami végül azzal zárul, hogy: „A ház ezalatt fölébredt”. Tehát a kezdet és a vég között két esemény ment végbe: az ébredés a cselekvőről áthelyeződik a cselekvés tárgyára s az egyről az egészre, amelynek megjelenítése kiterjed a kozmikus térre s ott a hajnalhasadás pillanatára, valamint a föleszmélés figurális képződményeire. Ily módon a behatárolt privát hely a le nem határolt végtelen alkotó részeként azonosítódik. Az esemény épp az, hogy a rész helyi dolgai az egész, a létesemény szimbólumaivá transzformálódnak az elbeszélésben. A diszkurzív rendben pedig egymás alakmaivá, az egyet – Verával szólva – a többivel „egyenlővé”, valamint – Kosztolányival szólva – „egyszerivé”. A cselekvés következtében egy másik cselekvés megy teljesülésbe, amit a novella így ad elő: „az élet látogatta meg” a szegény parasztlányt egy „nagyszerű pillanatban”.

1. Az *elbeszélő beszéd* képződményei szintjén az alkotó eseményt, hogy a szereplő tevékenysége megismétlődik a természeti jelenség szintjén: a pesztra a szobát, a hóesés a várost teszi tisztává. A fabulát ez a váratlan összekapcsolás szüzsévé avatja, olyan konfigurációvá, amely mind az aktornak, mind cselekvése tárgyának váratlan átalakulását eredményezi. Mintája az, hogy a dolog megmutatózó jegyei a szubjektumon is megjelennek, és megfordítva – a szubjektumé a tárgyakon. Vagyis megtörténik a szubjektum-objektum

viszony regulatív szerepének felszámolása, amit sematikus John Locke képletével illusztrálok: $S - O \rightarrow S - S$. Ezt a formulát az eszméléstörténet narratív képződménye sémájának tekinthetjük. A logikai képletet azonban az irodalmi elbeszélés természetéhez igazítva annyiban módosítanunk kell, amennyiben egy történés komponenseiként fogjuk fel a három pozíciót: $S_1 - O \rightarrow S_2 - S_3$. Azaz nem relációk képletékként, hanem a megtörténés műveletékként alkalmazzuk. Az elbeszélő világban ennek megfelel a cselekvés átcsapása egy új diszpozícióba és a neki megfelelő szóbeli képződmény megalkotásába. Fokozást realizálva, három helyzetben ismétlődik meg az örömkifejezés, amit a világ mindig újabb aspektusát felfedező újra-felismerés előz meg s egyszavas megszólalás követ („– Hó...”).

Eseményként tudatosulhat a narratív beszédegységek belső heterogenitása, elsősorban a drámai szövegtől eltérő dialogicitása. Az elbeszélő beszéd ugyanis másodfokú szöveg, minthogy a szereplő szavának megjelenítésére szolgál. De mindkettőt a prózanyelvi írásmű közvetíti, a harmadfokú képződmények szintjén. Mind az elbeszélő szó, mind az elbeszélő szó olvasható szöveggé való átkódolása az írott diszkurzusra hárul. Alá kell húznom, hogy az átkódoláson nem technikai műveletet értek, hanem lényeges módosításokkal járó szemantikai transzliterációt, ami a legkreatívabb értelmezési eljárások alkalmazását írja elő. Csak ennek köszönhetően tud feltárulni a beszéd és a szó eredendően dialogikus és eredendően metaforikus természete, valamint a köznévi költői szóvá és megszólalássá való átalakítása. Példaként idézem a fordulat epizódjának szövegét:

Az óra ütött, hirtelen a helyére lopta a babát, s az ablak felé ment.
Széthúzta a függönyt. Az utcára nézett.

– *(történetmondó kijelentések, az elbeszélő szava)*

Csoda történt.

– *(indirekt idézet, a szereplő szava)*

A házak, a fák, a gázlámpák, a kövek fehérek voltak. Esett a hó.

– *(leírás, az elbeszélő szava)*

A természeti folyamatról szóló elbeszélői kijelentés („Esett a hó.”) és a szereplő megnyilatkozásáról alkotott másodfokú kijelentés („Csoda történt.”) kölcsönhatásba kerül egymással, és pedig rejtett polémiát alkotva. Hiszen a havazásban karácsony idején nincs semmi természetfeletti: az elbeszélő szöveg belülről kétszólamú, ami azt jelenti, hogy két világlátás és két nyelvi magatartás közös képződményének tekinthetjük: az egyik referenciális, leíró és történetmondó, a másik felfüggeszti a szokványos tárgyi vonatkozást és új keresésére állít be. Ennek hatására az olvasó joggal kérdezheti: vajon miért jelent rendkívüli eseményt egy természetes folyamat? Mi motiválja a váratlan kifejezést?

Az elbeszélő szava a tárgyat témává, a beszéd tárgyává avatja; a hős szava, amely ellenáll minden tárgyiasításnak, megszemélyesíti a tematizált eseményt, „hőssé” avatja a meglátott és megjelölt jelenséget. Megszólítja például a kilincset: „Nyílj ki már... te... buta”; vagy: „megsimogatta a kotlát”.

A narratív szöveg viszont a csodával jelölt eseményt, egy minden tekintetben köznapi élet történetébe, egy új összefüggésbe integrálja – tudniillik Vera

„fölocsúdásainak”, öneszmélésének történetébe. Ezért a műveletért a prózaritmus felelős, azaz a mondatnál és megnyilatkozásnál nagyobb képződmények ismétlődése. Az új szövegszintre való áthelyeződés során az elbeszélő szavát a hős saját nyelvén artikulálja. Ekkor az „Esett a hó.” állítás radikálisan átalakul. Íme: „ – Hó...”. A szó új, egyszeri és személyes artikulációval, illetve írásképének sajátos megjelenítésével el is kezdődik egy perszonális elbeszélés kibontása. Diszkurzív szinten ez a jelölő ugyanarra a dologi csoportra vonatkozik, mint a *csoda*, s egyfajta alkalmi szinonimáját alkotja, mely a szelekció elvét is megszabja a transznarratív értelemképzésben.

Az eszméléstörténetet szüzséjét kialakító szelekció jegyében három helyzet kapcsolódik össze egy képződménnyé. A három „fölocsúdás” konfigurációjáról van szó – a falu, a ház és a városi égbolt alatt. Az ismert *saját*, a megértésre váró *idegen* és a kettőt egyesítő *ismeretlen* fölismerése képezi a történet szerkezetét. Az eltérő helyeken végrehajtott eltérő cselekedetek mindig ugyanazt az eseményt aktualizálják. Mindig feltáruul valami, ami feledésbe merült egykor vagy merül éppen most, a rutinmunka végzése közben. A feltáruulásnak felel meg a kozmikus esemény, jelesül, a hajnali átmenet a sötétből a világosba, miként az életesemény is, mely az álomból való ébredést az öneszmélés történetévé alakítja át. De ugyancsak a felfedésbe ütközünk a cselekvés vizsgálata során is: a portörítés folyamatában a szereplő a dolgokat emeli ki az eltakartság zónájából, miáltal azok végül élményvalóságként, saját világgként tárulnak eléje, az egyszeri cselekvés által elsajátított világgként. Ezután minden dolog a cselekvés tárgyává, a tárgyak pedig a cselekvés alanyának szimbólumaivá lényegülnek át. Ezzel analóg esemény a havazással jelölt cselekvés, a Föld lustrációja a hó közegében.

2. A narratív értelemképzésen túllépve, a *prózanyelvi* képződményeket is a cselekvés eseménnyé lényegülésének sorában kell tárgyalni. E képződmények kialakításában, a mondatnál nagyobb egységek kölcsönhatása érvényesül, amit a prózaritmus valósít meg oly módon, hogy a megnyilatkozást egyfelől a benne szereplő szavak és jelek ismétlődésével, másfelől a szövegegész faktúrájával egyeztetni össze. Azaz a lineáris beszédmód elemeit vertikális képződménnyé alakítja át, a szálakat úgymond szövedéké. Ennek eredményeképpen a szöveget a szóban rejlő jelentéspotenciál felnyitásaként tárgyalhatjuk, a szót pedig – mondhatnók – egy szövegfájl ikonjaként.

Ilyen szó például a *Pesztra*, mint a nyelvtörténeti esemény egyik unikális képződménye, amint köznévből társadalmi-foglalkozási megjelöléssé, illetve személynévé s végül egy műalkotás címévé alakult át. Ez a képződmény egyszer fordul elő a magyar kultúrában. Esemény!

A címben rejlő szláv nyelvi alapforma a nyájról gondoskodó *pásztor* jelentését őrzi; ezt a funkciót tölti be a dajkát jelölő *pesztra*, *pesztonka*, aki a gyerek gondozója, táplálója, őrzője, hasonlóan a pásztorhoz, aki a legeltetéssel (*pasu*) tesz eleget ennek a funkciónak. Maga a *dajka* is szláv jövevényszó, alapjelentése arra a cselekvésre utal, amely a gondozást, védelmet az anyatejjel való táplálás, szoptatás révén hajtja végre (*doiti* 'fejni'). Az effajta oltalom és odaadás képi reprezentációja az ikonográfiában a Szűzanya melle (*Virgo Lactans*); előképe a latin *Pietas*. Ne feledjük Vera szolgálattelvésének utolsó előadását: melegen gőzölgő tejet szolgál fel reggelire. A tej – színe, a fehér révén – kölcsönhatásba kerül a hóval, mely az oltalom és odaadás „színét” az egész – előbb fekete, majd

zöld, végül fehér – világra kiárasztja. Lehet, hogy a kristálypohárban álló Vera is ennek a kifehéřített, a tejjel metaforizált – megtisztult – valós világnak az alakmása. Hasonlóképpen realizálódik a tejnek egy másik tulajdonsága – az, hogy édes – a hópelyhek és a porcukor párhuzamában. A Vera nevében feltűnő eredeti köznévi *verus* ezt jelenti – 'valós, igaz'. Privát elbeszéléseinkben a szavak effajta sokszoros kódolása – egy szóindex szemantikai tartományának, metaforikus és kulturális kontextusainak magas száma – nem valósul meg, amiért is (minden posztmodern apória ellenére) lehetségesnek bizonyul a köznapi „próza” és a prózaköltészet megkülönböztetése.

Most szemügyre vesszük a cselekvés nevét, melynek kiválasztásában értelemszerűen ugyancsak a „dajkálás” mintájának kellene érvényesülnie. Az ébredést végrehajtó első lépés az, hogy Vera a fekete éj, a köd és korom közegéből kiemeli magát, s ezzel elkezd a kifehéřítés sorozatát. Azzal indít, hogy a mosdótálba merítve álmos fejét, „lesimította” nyiszlett paraszthaját. Ez volt az első kézzel realizált jelenülés, a második a „kinyitás”. Megérintve a hideg kilincset, Vera felkiált: „– Nyilj ki már [...]”. Teszi és mondja, biztatja magát, ami szemantikai olvasatban azt üzeni, hogy a cselekvésképtelenség, a bezártság, a rálátás és az értelem hiánya kölcsönhatásban állnak egymással; jelképük a „fekete” színnel jelölt amorf, hideg, világtalan mindennapiság. Ezt követően a hősnő minden tárggyal és minden cselekvésével következetesen ugyanazt a műveletet hajta végre, amit előbb önmagán végzett el: megvilágít, megtisztít, felnyit. A megtisztítás megismétlődik a tőle független kinti világban is. A létesülő párhuzam felismerése – benti és kinti, kicsi és nagy, rész és egész között – ott húzódik meg Vera felkiáltása mögött, a belső beszédben. Ám ezúttal már maga a szereplő tapasztalja meg a megtisztulást, amivel új szintre lép át a történetképzés: a saját nyelvbe vont eseményt megvilágosodásként azonosíthatjuk – öneszmélésként.²⁶

A verbális megjelölés, a portörítés nem szokványos újra-megnevezése új jegyekkel tágítja ki e tevékenység tartalmát: a megnevezés a *kinyitás* és *simítás* jelentésével járul hozzá a cselekvés eseményesítéséhez. A kéz művét ismétlő megjelenítés aktusa lehet a szemé, a szájé, a toroké, az ujjhegyeké, a lábé, mivel az elbeszélés detalizál, és minden elemi részt cselekményesít, mintegy szereplővé emel. A cselekedeteivel testének határain túlnyúló prózai alak úgy jelenik meg olvasója előtt mint egy sokpólusú transzcendált aktuscentrum. Ezen fölül azt is tapasztaljuk, hogy minden dolog és minden részlet – aktorként – valamely történetbe illeszkedik, azaz a szűzsé is policentrikusnak bizonyul a költői elbeszélésben, akárcsak a szubjektum, vagy a sokszólamú prózanyelv. És minden résznek saját funkciója és egyszeri, jól követhető története van. Minden cselekvés aktora, eszköze és tárgya más, azaz egyszeri; ennek ellenére, pontosabban éppen ennek következtében ugyanazt realizálják – a feltárukozást és megnyilatkozást.

26 Ezt az eseményt nevezi meg a *fronészis* fogalmával Platón: „maga az eszmélet is nem más, mint bizonyos megtisztulás”. Vö. *Phaidon*, 1041. Az öneszmélés diszkurzusrendjeiről és műfajáról lásd: Kovács Árpád, *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. [A *perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevskij*]. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf SCHMID. Band 7). Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994, 231. Uő., *Próza- és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Argumentum [Diszkurzívák 12.], Bp., 2010, 61–178.

A dolgok érintése, az érintkezés aktusában feltáruuló valósága az életvilág alkotó részévé teszi őket. Ezt a fabula szintjén a por eltávolítása eredményezi, vagyis a holt és alakatlan anyag lehántása a dolgokról és saját, egyszeri alakjuk megjelenítése a szem számára, ami az érintést a teremtő indíttatással hozza összefüggésbe. Különösen árulkodó ennek érvényesítése az utolsó megtisztító művelet végén, a gazdátlan baba kapcsán:

Dobogó szívvel nézett rája, és leemelte a szekrényről. Nagy, fekete szemei egyszerre kinyíltak, s jól látta, könnyel voltak tele.

– Szegény, árva, baba – szólt és megcsókolta hideg száját.

A száj a csók révén ténylegesíti az érintkezést, minek hatására a porlepte rongybaba életre kell, szemei kinyílnak. Ezzel együtt elhunyt kis dajkája, Ilonka emléke aktualizálódik újra, amit „ujjainak a nyoma”, annak regenerálása tesz lehetővé. A csoda tehát a csók aktusában történik meg, azaz nem természetfeletti módon, hanem a cselekvéshez kialakított sajátos – már-már erotikus – viszonyulással („dobogó szívvel”, „öleli”), ami a dolgot az együtt-cselekvés készítésévé, a takarítást eseményé teszi.

Itt a cselekvés eseményesülése fordulóponthoz érkezik. A sötét szoba, az üvegszekrény és a baba-szoba elsajátítása során ugyanis a szem maga is lényeges átalakuláson megy keresztül: egyfelől a sötét materiális dolgoktól a valóságig, innen pedig az áttetsző dolgokig (tintásüveg, üvegszekrény, üvegkupa, kristálypohár), melyek belső terében más – nem empirikus – világok tűnnek fel; másrészt a szem teremtette panorámából a virtuálisba²⁷. Itt aktualizálódik a szoba a szobában alakzata, melyen keresztül a szemlélet az érzékin túli léttel veszi fel a kapcsolatot, amit a meghalt Ilonka képviselőjében, a dajkájától megfosztott baba közvetít. De közvetíti magát a cselekvés reflexióját is, a meglátás visszacsatolását. Az üvegszekrényben való „babrálás” után Vera nyomban cselekvése tárgyi duplikátumához, a „baba-szoba” valóságához fordult, s ott tekintetével a lezárt szem felnyílását váltja ki. A babára nézve Vera saját látásmódjának modelljét teremti meg, meglátja és láttatni tudja, hogyan néz ő maga a világra és önmagára. A baba szemén keresztül a dajka tekint vissza reá, a róla leváló szociális szerep bábuja, aminek megfelel a pesztra báva nézése, aki – ellentétben „bámuló” alakmásával – „bambán”²⁸ tekint környezetére. Ugyanezt az explikációt – a nem értelmező tekintet felfüggesztését – szolgálja a függöny elhúzása, amit jelképes szerepe is alátámaszt: Kosztolányinál a függönyrojt lehet a szempilla ekvivalense, az ablak a szemé. De nyilvánvaló, hogy ezek a

27 Kosztolányi művészetében az üveg a tisztánlátó szem figurális megfelelője, amely – mint a lézersugár esetében – áthatolhatóvá teszi a materiális közeget, bele és mögé lát. Mivel a fényt áttereszti „más világokat” jelenít meg, mint az érzékszerv, s ily módon a nap horizontjával rokonítja a meglátó-szem által befogott világot. A metafora ősi, mitikus forrása közismert. De gondolhatunk a *Hajnali részegség* ablakából befogott Mindenség látványára, ahol, miként a novellában is, megjelenik a csoda és szemlélete, a bámulat: „bámultam az égbolt gazdag csodáit”. A hajnal a felkelő nap „nagyszerű pillanata”, akárcsak József Attila *Eszméletében*. S ott is az öneszmélés nyelvi képződménye.

28 Sokat elárul Kosztolányi nyelvi tudatosságáról az, hogy felismeri és kreatív módon működteti prózájában az etimon ambivalens szemantikáját a *bámulat* és a *bambaság* kétféle jelentésiránya kapcsán.

metaforikus képződmények a látás megújítását és transzcendálását szolgálják, vagyis az érzéken túli szféra szemantikai modelljét alkotják.

Az *Ilona* sem pusztán egy női név, de szövegszó, amennyiben a költői nyelv hangjait jeleníti meg az ismert versben. A versszöveg pedig a hangzás nyelvbelső energiáit tematizálja, minek köszönhetően a név elemeinek kiterjesztése a szövegfaktúrára mondáseseményként tudatosulhat, a nyelv „beszédeként”: „ezt mondja / a neved, / Ilona, / Ilona”; a név megnyilvánulásáról beszélő költő a hangzás újjáteremtője s ezzel a magyar nyelv őrzőjét, ápolóját reprezentálja: „dajkálom / a neved / lallázva / Ilona.”; a névvel homofon versnyelvi hangzás a szellemi táplálék metaforája: „csupa tej / csupa kéz / csupa jaj”; az érzéken túli létező megnyilatkozása az érzékiben: „távoli / szellemi / lant-zene”; a szövegalany jelenvalója: „Elmúló / életem / hajnala / [...] nem múló / hallali, / Ilona”. S végül természetesen a hódoló „angyalok” létmódja a „dallamok” szférájában. Megdöbbenően egységes Kosztolányi költői nyelve. A latinos tisztaság okát épp ebben a poétikai következetességben kell keresni, s nem valamiféle esztétizmusban. Gondoljunk bele, hogy az *Ilona* című vers 1935-ben látott napvilágot, a *Pesztra* pedig 1907-ben.

A szájra tapadó száj – figurálisan szólva, a költői nyelvvel való érintkezés – a szóínséget modellálja. Vera a csókkal átörökíti – a már kinyílt kéz és tágra meresztett szem mintájára – a nyitott száj funkcióját, aminek a második részben cselekvést tulajdonít a szerző: a tetteivel jelenlévő hős most megszólalni készül, meg akar jelenni a nyelv világában. A fordulatot megvalósítva ki is mondja az egyetlen új szót, az öneszmélés kulcsszavát: „ – Hó...”. Többször egymás után, háromszor szakítva meg és indítva újra az elbeszélő szövegeképzést. Többet nem képes mondani, ahhoz legalább is a himnuszos Assisi Szent Ferencnek kellene lennie, hogy a belső beszédben érlelődő akarat szavát, a háladalt előadhassa. Ennek hatására az elbeszélő regisztert vált: Vera szeméről Vera vérére kapcsolja át a téma kifejtését, amit a prózaritmus révén Kosztolányi a homofon ismétlés szintjén (*ver – vér*) nyomatékosít:

boldogságot érzett a vérében. Szeretett volna énekelni és a földre borulni, hogy megköszönje az életnek ezt a nagyszerű pillanatot, mellyel a szegény paraszt pesztrát meglátogatta, de ajkai csak dadogtak, kirepedezett kezei csak hadonásztak, értelmetlenül és bambán:

– Hó...

A „vér szavaként”, az akarat indexjeleként a beszédtöredék egy nagy megnyilatkozás, sőt egy himnikus ének hangzásának szignálja, az új beszédmód érlelődő szövegének engrammája – nem lexéma és nem jelentő; egy másik – a rövidprózai elbeszéléstől eltérő – műfajban lehetséges megnyilatkozás hívószava. (Mondanom sem kell: nem a csapadék referenciális jele.) Nincs kétség afelől, hogy a redukált szóbeli gesztus egy nyelvi eseményt jelenít meg, a köznyelvi forma egyszeri, személyes artikulációját, melyben a hangzás nem a dologra, hanem a szólás alanyának a szólás tárgyához fűződő értékviszonyára vonatkozik. A szövegben refrénszerűen ismétlődve pedig magára a név nyelvbelső jelére, etnikai kódjára s a benne rejlő jelentéspotenciálra.

A prózanyelvi rendben a szót a nyögéssel és dadogással azonosító szöveg a *hó* jelölőt tárgyáról áthelyezi a belső eseményre, a megfogant akaras jelölésére. Ily módon elszakadva denotátumától (a tárgytól), jelentettjétől (a foga-

lomtól) és jelentőjétől (szótári alakjától) saját szövegbeli ikerpárjára utal vissza, arra a szöveghelyre, ahol a *mohó* jelzőt találjuk. De ezt sem érthetjük közvetlen, érzéki értelemben, mivel a megnyilatkozáson belül a „nagy szeretet” figurális kifejezésére szolgál és a nem „bamba” nézést minősíti, és pedig intenzitása alapján; azt, amivel a szem hozzájárul a részt vállaló cselekvés végrehajtásához; az odaadás „nagy”-ságát artikulálja. Vera – mondhatni – minden porcikájával, szemével is képes szeretni és tud ölelni.

A „mohó”-val kölcsönhatásba emelt „hó” egyfajta élményintenzitásra utal, amelyet egy metaforikus kijelentés reprezentál: „fojtogatta torkát”. Ily módon a közlendő hatása nyeri el verbális alakját s fejt ki hatását – tudniillik a keletkező szó a közlés orgánumára és az emberi megszólalás artikulációjára. Vera képtelen az öröm intenzitásának és heurisztikus jelentésének közlésére; egész mondanójának megvilágítása, mely a belső beszédben reked, a narráció és a prózanyelv sajátos képződményeire, valamint az intertextusokra hárul.

A következő kérdés az, lehet-e a kimondott a kimondás aktusának a megjelölése, vagyis a *hó* a szó metaforája? Itt a kultúrtörténeti esemény szintjére kell irányulnia az olvasásnak, keresve azt a szöveget, amelyben ez a szemantikai kölcsönhatás fennáll. Mivel a hó (és az eső) a föld megtermékenyítésének tapasztalata alapján számos mitológiai képzet forrása, melyekben a gondolkodás a természetfeletti erők cselekvését véli felismerni, nem rendkívüli dolog, hogy az írott kultúra is megőrzi ezt a párhuzamot. Az *Ószövetség* – megőrizve a porral fennálló analógiát – az „áldás” nyelvét, az Úr szavait hasonlítja a hókristályokhoz. „Olyan havat ád, mint a gyapjú, és / szórja a deret, mint a port [...] / Kibocsátja szavát [...] / Közli igéit [...]” (Zsoltárok 147: 15–19; Károli Gáspár fordítása.). Az élet mint látogató saját nyelvvvel rendelkezik; az élet prózanyelvi értelemben nem vitalitás, hanem a szakrális érték inkarnációja, a szakrális nem-extrém, köznapi életszerűsége, amit Szent Ferenc alakja is megvilágít.

3. Mivel minden nyelvi megnyilatkozás beszédmódot és műfajt feltételez, amely az egyszeri intonációval lép kölcsönhatásba, a *műfajképzés* aktusát is a szövegben megtestesülő eseményként kell tárgyalnunk. Itt rendszer és esemény konfliktusa is érvényesül.

A feltétlen odaadás – láthattuk – nemcsak témája az elbeszélésnek, hanem a műalkotás működésének az elve is, mely a költészetet a szó szolgálata, a külpontosítódás, a disz-kurzus ismérvei alapján azonosítja. De diszkurzusként már a nyelv által alkotott új szellemi értéket hoz létre. Viszont az érték, melyet a cselekvés visz be a valóságba, senkinek sem tulajdona. Az egyszeri cselekvés itt médium, a hagyomány és a kultúra maradandó teljesítményeinek közvetítője. A műfaj a műhöz legközelebb álló eseménysík, amely már az irodalomtörténetet is befolyásolja.

A *hó* a *hódolat* szövegének nyelvi egysége és a hálaének műfaji szignálja. A háladalt és a földre borulást majd viszontlátjuk a *Hajnali részegségben* és az író sok más művében. A Rilkéről és Rostandról szóló esszében pedig Kosztolányi magát Assisi Szent Ferencet idézi²⁹, aki az érték szintjére emeli a

29 A létvágy, a dogmátlan hit, a „poétai istenfogalom” vagy „istenszerelem” jegyében beszél Assisi Szent Ferenc életörömről a teremtő teremtménye kapcsán, valamint beszél „hódolatszükségéről”, „aki testvérének nevezte a madarakat, miért ők is – hálából – testvérül köszöntik az embert”; ugyanis, „a hajnali madarak [...] imájukban istent dicsérve az emberről dalolnak”. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 281., 323.

szegénységet és a kétkezi munkát; aki életörömeivel és énekével jeleníti meg a lét feltétlen elfogadását. Ő a tevékeny odaadás örömeivel tanúskodik jelenlétéről a teremtett világban, annak legelemibb semmiségeinek szintjén, például a kövek, növények, madarak környezetében, ahol egyenlő bánásmódot tanúsító cselekvésével önálló világokat tár fel. Attribútuma – az egyszerű, szürke mindennapiság jelképe – a veréb, akihez éppen olyan odaadással beszél (prédikál), mint ahogy a *Naphimnusz* révén a mindenséghez fordul oda. Sokatmondó gesztussal beszéde végén megsimogatja a kismadár buk-siját.

A mindent simogató Verának is a veréb az egyik attribútuma, egy árva alvó kismadár, aki talán éppen a megszólításra vár, hogy fölébredhessen, és utána másképp lássa meg a világot.

4. Újabb, immár a szubliminális egységek szintjén feltáruló eseményt jelenít meg az a képződmény, amely a megnyilatkozást, a beszédegészt *szövegindexé* alakítja átt. A közvetítő láncszem a hiányjel, Vera szava és az elbeszélés szövege között a Hó-val megnyitott szövegpotenciál végtelen felére utaló *trigramma* – a ... – teremt kapcsolatot. Grafikai jelként a befejezetlenségre és a hiátusra utal, műveleti szignálként az átkapcsolást szolgálja, szövegegységként – a betűk és jelek világaként – pedig a porszemek és hópelyhek grafikai mintázatát imitálhatja. Mivel azonban a novella szövegének utolsó nyoma is a papíron, az elbeszélés kinyitását prezentálja, a szereplők és cselekmények elbeszélte világáról a szövegmű optikai képére irányítja át a figyelmet.

Vera öneszmélésének csúcspontja a fölcsozás: mint egykor a nagyapja ölében, most ismét úgy lát rá a környezetére, mint a gyerek, aki még minden jelenségen tud csodálkozni; nem vélekedik, hanem kérdez; kérdez, mert semmit sem vél magától értetődőnek. Az újra-meglátás – a kicsi és nagy dolgok együttlátása – kapcsán is felmerül a nyelvi szemantika mozgósítása. A *csoda* szláv gyökerű jelentésköre is olvasatunkat támasztja alá: nem az észlelés révén felfogni, hanem egyszeri föltünése, váratlan látomása alapján *észre-venni* a dolgot. De vele együtt az észlelet észlelésének a művét, az érzékcsalódást is. A *ču* olyan szavak töve, amelyek jelölhetik mind az intenzív érzékelést, a jó intuíciót (*čut'jo*), mind annak tárgyát, a dolog látomását, kinézetét (*čudo*), de jelenti feltünése eseményét is – feltűnik (*čuditsja*), ami a pillanat műve. Olyan látomás, amely rémlik, mint egy remegő kép – hol előtűnik, hol meg eltűnik. Végző soron a fény felsejüléséről beszélhetünk az uralkodó sötétségben, aminek a hajnalhasadás derengő, zöld fénye felel meg a novellában. Ebben a poétikában és költői gyakorlatban a tinta színe, mely a nyelvet világítja meg, teszi láthatóvá a papíron. Ezért aztán nem a hajnali szín, hanem a fényben megtestesülő szó zöld írásképe a megfelelője, amely az elbeszélés terében megvilágított dolgokat – újra-megnevezés által – a szöveguni-verzum jeleivé avatja: „A szobát enyhén hullámozó zöld fény öntötte el.”³⁰ Itt már nem a dajka, hanem Vera, a *veritas* hordozója által gyűjtött fényről van szó, ami lehetővé teszi, hogy meglássa a szoba tárgyaiban a dolgok kapcsolatát a pőre, nem reflektált, valós valósággal, azaz saját alkotórészeivel, egy-

30 Ezért van zöldre festve az *Édes Annában* az író házának kerítése; ez választja el az utcától, amely a várba, a politikai beszédek helyszínére vezet. De még az utca nevét viselő fehér kuvaszt is zöldre festik – a költői szó védelmében fellépő Hattyút.

mással, a cselekvővel és a cselekvés kibontakozó világával. A cselekvéses prezentáció megvilágítása, a zöld fény „panorámává” varázsolja a portalanított belső teret – a láthatóvá tett dologi világot festői látomássá, a tinta pedig e körképet írásképpé. A fény a költői nyelvi verifikáció metaforája.

Ám nemcsak a tér csap át képbe, kvázi-műbe, hanem az átcsapás maga is megjelölt eseménnyé válik: neve – a csoda – áthelyeződik magára a felismerés aktusára és végrehajtójára, a szemre: „Vera bámulta ezt a panorámát”. A sötétből és a porréteg alól kibontakozó, az alakot nyert dolgok megismétlődnek a szem belső tartományában, de immár a látásmód ismérveként. A bámulat tehát – a semmibe meredő bamba tekintet leküzdéseként – eseményként azonos azzal, amit Kosztolányi „belprojiciálásnak”³¹ nevez: Vera előbb „körbe nézett” a zöld fényben fölsejlő szobában, aztán „mintha szemével egészen magába akarta volna ölelni”, látomásként „bámulta” a kinézetét, amit a primordiális meglátás, a rácsodálkozás képességének feleltet meg az író. Ezúton azonban még egy esemény valósul meg: a szubjektumlétesülés aktusa, mivel ebben a pillanatban válik el először a takarítónő szociális szerepétől a személyes cselekvés alanya, aki a panoráma szubjektumaként azonosítja magát. S ezzel a nézés alanya a bámulat, az átfogó együtt-látás alanyává alakul át, ami új képződményben tud realizálódni, a nyelvben: az átfogó meglátás hatására „kicsi ajkai szétnyíltak”. A látható hústest felnyitása a belső test – a szív – alanyát prezentálja figurálisan, a szívdobogás pedig az akarás szubjektumát. A kinyílt a kinyilatkoztatás ígérését jeleníti meg.

5. Áttérek a személytörténet tárgyalására, melynek kapcsán leglényegesebb esemény – mondjuk így – a külprojiciálás; pontosabban annak prezentációja a művészi szövegben, illetve az általa explikált alany, a *külpontosított szubjektum* megképződése.

A hiányzó verbum kipontozott helyének betöltését szolgálja a szereplő – felismerést követő – szoborszerű prezentációja. Az átalakulás mintegy testén kívülre helyezi Vera alakját, létrehozva a túlcsonduló jelenlét, – Kosztolányi szavajárása szerint – az „extatikus” jelenlétmód alanyát. A „szívdobogató öröm”, mely Vera „torkát fojtogatja”, s melynek hatására „száját kitérít” ennek az exteriorizációnak a szomatikus megnyilvánulásai. Kosztolányi a testbeszéddel – a hústesten túlmutató testjelekkel – másutt a költői invenció pillanatát, a „lázás időt” hozza összefüggésbe, jelesül, a gondolatot megelőző tevékeny szó megszületésének idejét.³²

31 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő* = Uő., Osiris, Bp., 2006, 321.

32 A *Caligulában* ennek a külpontosító időalakzatnak a halál pillanata felel meg, amikor az álarc és az arc különválása nyomán megszületik a szereplő szava: „Élek”. És a szöveg utolsó szavaként, dialogikus válaszként erre az új önreprezentációra: „Ember”. Szomatikus prezentációja itt is az akarás szubjektumát, a kitérülködés és az öröm alanyát állítja elének: „Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit”. Azt, ami a császárnál, Jupiternél és Fortunánál is „ősebb”, s túl van a kezdet és a vég közé zárt voltokon. A semmi „megpillantása” a látás látomásainak, az álomalakoknak a felismerését jelenti, s a reprezentációkkal járó érzékcsalódás lelepleződését – a látás vakságáét, azaz a képelet műveként azonosított optikai képződményeket. Ez a lelepleződés a semmit jelenléthiányként és a jelenlét nyelvének hiányaként definiálja. A szó akarása

A *Boldog ihletett napjaim* című költeményben a képződő jelet a késsel hozza metaforikus kölcsönhatásba (akárcsak az *Esti Kornélban*), mely mindent kettévág s mindent fölnyit. A költeményben is, s a novellában nemkülönben, a személyes diszkurzus keletkező szaváról beszélhetünk: „mely sorsokat bont meg, kettévág mindent, / a szájon a jelt, mely egy életet tár föl, / a szóban a kardot”). Az öröm kivételes, „különös boldogságot” fejez ki, amely túlmutat az érzelmi telítettségen, minthogy értelemmel akarja felruházni ezt a hirtelen bekövetkezett új diszpozíciót. A boldogság szövege ily módon az ihlettel rokon külpontosított – nyelvi-szellemi éberséget demonstráló – állapot leírásaként értelmezhető. Az „én” ajkait szabályozó szignum – „a szájon a jel” különös szövegszó, amely „egy életet tár föl”, s ebben a narratív egységben az igazság eszközét is tetten éri („a szóban a kardot”), minthogy költői funkciójánál fogva ez a szó elválasztani hivatott a jelenvalót árnyaitól, szimulákrumaitól. Northrop Frye az „egzisztenciális metafora”³³ megképzéséért felelős képződményt érti alatta.

Az érintés, a taglejtés és a kimerevített mimikai záró-gesztus megteremti a test tevékeny jelenlétmódjainak „sűrített beszédét”, de a prózaköltészet rendje, a diszkrét tagolás révén – a kéz, az ujjak, a szem, a száj, a szív saját diszkurzusát hozva létre, mindegyik alkotórész sajátos részesülését kiemelve. Szemben a kőbeszéddel, a prózanyelv korántsem csupán jelképes beszéd. Soknyelvű diszkurzus is. S mint sokpólusú eseménymodell magát a külpontosítást valósítja meg, az „én” deiktikus korrelátumának eltávolítását, ám ezúton a hiányvalóság, a Semmi – a láthatatlan alap – birtokbavételét teszi lehetővé.

Kosztolányi hasonlóképpen nyilatkozik „én”-jének végtelen feléről, alkotótársáról, a nyelvről, valamint a nyelvbe extrapolált alany „önkívületéről”. A költővel megtörténő esemény kapcsán írja: „Élménye nem az, ami vele történik, akármilyen megrázkódtatás is legyen az, hanem az, amit művészién megalkot a papíron. Az élmény, amelyet átél a valóságban, el van intézve azáltal, hogy átéli és kiéli, s többnyire nem azt írja meg, hanem azt, amit nem él át, ami hiányzik neki, amit elképzelt olyan élesen, hogy felsőbb valósággá, művészi élménnyé válik benne.”³⁴

A kívülről – a szobán, a városon, a világon, a téren, a testen, az élményen túlra – Vera bámulatában is kifejezésre jut, amely akkor jelentkezik először, amikor a dolog külső kontúrja, kinézete látomássá, majd csodává változik át, a látomás révén pedig belsővé, elsajátítottá. De ezt a fejleményt már az új megnevezés – a *csodálkozás* – adja tudtunkra. Ily módon a látvány neve a látását megújító alany predikátumaként tér vissza, a cselekvés tárgya a cselekvés jelévé módosul. Ez a művelet megalapozza az egzisztenciális megértésért felelős egzisztenciális metafora működését a diszkurzus szubjektumára vetítve is: S1 – O → S2 – S3. Az S3 pozíciót a novella utolsó mondata realizálja. Vera csodára ébredő önmagát a csodavilág alanyaként azonosítja. Ezt az alakot merevíti ki a szöveg zárлата.

képezi az újfajta verbális magatartásra utaló megszólalás motívumát, mely a látás és az álomlátás alakjai helyett az életvalóság és alanyiség összefüggésére orientálódik a nyelvbe való beiródás pillanatában. Ezen a ponton zárul le a történelmi személy átalakulása szöveghőssé, eseményné avatva az empirikus és dokumentált előtörténetből az irodalmi létmódba való transzgressziót.

33 Northrop FRYE, *Azonosság és metafora* = Uő., *Az ige hatalma*, Európa, Bp., 1997, 95–133.

34 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 333.

Vera különös cselekvése nyomán feltárul a dolgok eladdig nem észlelt aspektusa – mi-csodasága. Egyfelől az, hogy vannak; másfelől pedig az, hogy tevékenyen vannak jelen életében. Ha pedig jelen vannak, utalnak is valamire, amit nem ismer a közvetlen empirikus vagy a tisztán esztétikai megközelítés; ebben az alaktani szemléletben – Kosztolányi szerint – a dolog térben tapasztalható tulajdonságainak egysége, a „tárgyak színe, alakja, önmagukba zártsága, a belőlük kivirágzó szépség volt az utolsó pont”, mint pl. a parnassienek költészetében³⁵. Valójában mégsem az érzéki alak esztétikai minősége, szépsége okoz örömet. A „tárgyiasságon” túl minden dolog vonatkozásban áll saját létalapjával, vagyis egy másik dologgal; továbbá a cselekvő személlyel, s mindahányan az érzékin túli végtelennel, melyhez a nagy időben létező nyelven keresztül vezetnek utak. E kölcsönhatás okán lehet a dolog a cselekvés során inkarnálódó értelem – a „látomás”, a „hallomás”, a „titok”, a „csoda” – hordozója. Mivel ezt mindig egyszeri megvalósulásként tapasztaljuk, éspedig az egyszeri cselekvés nyomaként, az egymásra utaltság felismerése csodálkozást vált ki, bámulatot. Ezért állíthatja Kosztolányi erről a látásmódról, mely a cselekvés tárgyaiban a személyes cselekvés jeleit ismeri föl, hogy „ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk. A tárgyak is jelképek, mint mi. És a mi értelmünk bennük van. Csak fel kell törni héjukat [...]” A költészetre vonatkoztatva így részletezi a külprojiciálás aktusait és műfajait: „Talán ezért folytonos csodálkozás, ima, bámulat, arcraborulás” a költészet. Láthatjuk, a *csodálkozás–felismerés–bámulat–leborulás* paradigmához hozzárendelődik az *ima*. A szubjektumtörténet rokonságban áll a költői alaphelyzettel, a „folytonos csodálkozással”, a permanens jelenléttel a jelképzés eseményében. A költő maga is így látja: a dolog ilyenkor „jelképezője a természetnek”³⁶. Ezt a vonatkozási rendszert – a részesülését – tárja föl a prózamű. Hiánya pedig azt leplezi le, hogy a tárgyak *között* mozogva nem találjuk velük a kapcsolatot, az a semmivel azonos („teng és leng a semmiségben”). Ezért a költészet szava – „megváltó szó”.³⁷

A részesülő habitus az egységesítő érzés értelmének prezentációját is jelenti. Diszkurzusa a háladal, mely a hiányra válaszként akar megszólalni és akkor „hódolatszükség ragadja torkon”³⁸ a külpontosítás alanyát. De ezen a határponton a prózanyelv már nem kompetens. A „– Hó...” egy lírai megnyilatkozás ígéretét konnotálja. Énekese nemkülönben, az is születőben van, hiszen a maga által elővételezett dalban lelhető fel alanyiségének eredete. Vera szöveghősként lírai beszédmódra apellál.

Az új diszpozíciót az motiválja, hogy az elmaradt háladal mégis elhangzik, de kizárólag Vera számára: „Az angyalok jártak itt. Azok daloltak neki is reggel. Szeme kimered, a száját kitérít a csodálkozástól, a boldogságtól...” A boldogság szubjektumaként Vera egyértelműen a háladal kórusának tagja, az elhangzó „– Hó...” e kórus egyik szólama.

A „boldogságtól...” – ez az utolsó, különösen enigmatikus képződmény a novellában, s egyben a transzgresszió jele, mely a szöveget megnyitja más szövegek és az olvasó előtt.

35 Akiket „a költészet pozitivistái” címkével tisztelt meg Kosztolányi. *Uo.*, 335.

36 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 335.

37 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 322.

38 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 323.

6. Még így sem teljes a cselekvés jelentésének vizsgálata, az eseményesülés képződményeinek a sora. Számolnunk kell ugyanis a *prózaritmus* teljesítményével, amely gyakorta érintkezik és interferál versnyelvi műveletekkel. A vers és próza határjelenségei mindkét műnemben (de a drámában is) megtalálhatók, ám a rövid elbeszélések szövegére különösen jellemző szoros együttműködésük. A prózanyelv a novellában is aktívan él a jelentőnél elemibb szekvenciák ismétlésének műveletével, miáltal a metaforikus digressziók szövegét is újratagolja a trópusoknál és figuráknál elemibb szinteken. Az itt tetten érhető esemény a *nyelvi szemantika* történetét érinti, mivel a nyelvi rendszerben elmozdulásokat generál.

A szöveg homofon szervezettsége a név, a jelölő, a hang és a szöveg között tud kölcsönhatást létesíteni. Különösen sokatmondó a következő képződmény: *Vera – veréb – éber – erei – vér*. Vera, eredetileg *Veronika* – 'igaz kép', azaz ikon (*vera eikón*).³⁹ *Veritas* – 'igazság'; *verbum* – 'ige'. Jelentése a szláv nyelvekben – 'hit, hűség'. Vera kendője és vére talán *Veronika kendőjére* utal, amelyen ott van az ikon, a hit igaz képe. A fiktív világban sem Jánoska dajkáját látjuk ténykedni, hanem a hely – a megtisztított, valós cselekvéshely – gondozóját. Figurálisan szólva – a ház köznapi pásztorát. A *Vera* névben rejlő jelentéspotenciál tehát a cselekvés programjaként működik.

De van egy kitüntetett helyzetű név, amely egyszerre vonatkozik a parasztlányra, de ugyanakkor magára az irodalmi szövegre is: a novella címe is *Pesztra*. A műalkotás élén szereplő *Név* utalhat a szöveg, a szavak és az írásjelek gondozójára; ez esetben magának a szerzőnek a metaforikus öndemonstrációja, akit nevezhetünk képletesen a nyelv pásztorának.⁴⁰ Akkor viszont a hóval borított világ a papírlappal azonosítható, amelyen az írás eseménye alkot betűképből eseményvilágot.

Eseményt a szótörténés legelemibb szintjén is. Hiszen a kitért száj sem más, mint a csodálkozás egyik jelének mimikai ekvivalense: a *bámul*, *ámul* szavunk keletkezése az *á* hang artikulációjában gyökerezik, tehát hangutánzó szavakkal van dolgunk. A prózanyelv a szó külső formáját is tematizálja – itt a betűkből való keletkezése van szemléletesen demonstrálva. Amikor a harmadik ismétlés során Vera beilleszti alakmását, az örömittas árvát a panorámába, megalkotva a kristálypohárban álló figurát, lényegében már e keletkező

39 A szó eredetének többféle etimológiai rekonstrukciója van. Mi a szláv átvétel okán ennek a filológiának az eredményeire támaszkodunk. Vö. Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка, I*. Прогресс, Москва, 1986, 292–293.

40 Kosztolányinál gyakran jelenik meg a nyelv őreként a pászorkutya, a kuvasz alakja, aki szemantikai értelemben védi a költői nyelvet, az ideológiák retorikájától: „szavuk egészen elveszett a kutyaugatásba” (*Édes Anna*); itt Kosztolányi palindromát alkalmaz: *kuvasz* a *szavuk* elnyelője. Az a Hattyú kutya, aki egy másik műben is a magyar nyelv „házának” őrzője s „régijelkép”: „Őrizd a csöndet mindenekfelett / [...] fajtám őrzője, bölcs, magyar kuvasz. / [...] Inkább figyelj az irodalmat / s ha erre jár néhány sunyi utas / és meghallod, hogy engem ugatnak, / légy szíves és rájuk te ugass.” (*Hattyú kutyám*). A palindrom képződmény magában rejti a 'magyar szó' jelentést. Innen a kuvasz számára váratlan megnevezés: Hattyú. Ennek a költészet, a tisztaság és a szépség jelképeként közismert alaknak a neve megkettőzi a jelentést, amit így értelmezhetünk: a házőrző a vers témájaként a nyelv őrzőjévé lényegül át, paradox szemantikája alapján viszont a szép és igaz beszéd, a költői nyelv szubjektumával azonos.

szó metaforáját realizálja. Ahogyan a hókristályok – fehérre változtatva – beborítják a földet, a kristálypohár a szó hősének teremt menedéket: „az ég reá borul, mint egy üvegkupola”, „végtelenül nagy kristálypohárban áll”. A fehérnek ekkor már az igazság felel meg: „egyformává, egyenlővé tesz mindenkit és mindent: – Hó...”. Vera az ajkán keletkező szó által megképzett alakzat szülöttjét látja a kristálypohárban állni, valójában benne áll a műbelső szó-történetben. A kristály ugyanis annak a helynek a metaforája, ahol a szóalkotás, az írás megtörténik, mint azt az *Édes Anna* zárójelenete bizonyítja: az „üveges veranda”, az „üvegkalitka” az a hely, ahol az írás történik, s egyben magának az írásműnek a jelképe. A veranda neve is tartalmazza a *verus* tövét.

A kristálypohár a hókristály és a cukor alakmása, s a porszem szilárd, tiszta és életízű ellenpólusai. A *kristály* szó összetörhetetlent jelent, mert minden más anyagnál keményebb. Az áttetszőség okán mintája a műalkotásnak: a kristályon átlátunk és megláthatunk benne más dolgokat, mint például Vera: „Mindenütt csupa újság és csoda. Az íróasztalon egy üvegdarab, melyen hajókat és tengert lehet látni, ha a lámpa felé fordítjuk”. Átlátszó, azaz magasan szervezett anyag, amelynek struktúrája nem önmagát, hanem a rajta kívül álló dolgokat világként jeleníti meg. A tollak s a „tentásüvegek és nagy, komoly írások” között szereplő üveg az üvegkupola és a kristálypohár elővételezett alakja. A kristály mint szimbólum az igazi anyagot jelentheti, a hibátlant és törhetetlent, de magát az igazságot is, mely a keresztény gondolkodásban „kemény mint a gyémánt”.

A *por* jelölőt is elemeznünk kell a prózaritmus felől, tekintettel arra, hogy ez a nyelvi alak is paradigmát képez: *por – porcukor – pohár*. A hó metaforájaként a fehér porcukor az égi eledelt konnotálja, a novella végén daloló angyalok eledelét, s rokon a szövegbe írt betűk, a költői nyelv megjelölt elemeinek feltétlen odaadásával⁴¹. Mint a lét elemi részecskéinek jelképe⁴² a *por* a múlandóságot reprezentálja. Mint egyszerű, tovább nem bontható egység hitelesen képviseli az egyenlők egyikét és az egész összetevőjét, ami a szereplő egyik nevéből köszön vissza: *paraszt (prost) – ’egyszerű’*. Azaz minden halandót: „Ista pur és homu vogymuk”; minden példányt. De eseményesülve a költészetben az *Egy* jelölő új státuszra tesz szert – *egyszeri*.

A trigramma a szöveg végén a külpontosítás eseményének utolsó nyoma. Megismételve Vera felkiáltásának grafikai szegmentumát, egyúttal az elbeszél világ horizontját zárja le. Ugyanakkor megnyit egy másikat, a már elolvasott szöveg betűképként megjelenő „látványát”, amivel az olvasás megismétlésére szólítja fel a befogadót. A jelekből megalkotott képződmények grafikai manifesztuma már nem az elbeszél történet, hanem az írott diszkurzust prezentáló prózamű elsajátítását feltételezi, amit a nyelvi faktúra olvasóval kezdeményezett párbeszédének tekinthetünk. De ez a párbeszéd nem jön létre, ha elfeledjük: „Minden hang, minden betű önmagában is jelent valamit.”⁴³

41 Vö. „A könyv, a szellemi manna [...] az égi táplálék, mely minél inkább fogyasztják, annál több lesz belőle [...] tékozlóan odaadja magát [...]”. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levél a könyvről* = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 378–379.

42 LUCRETIVUS tankölteményében (*De rerum natura*) a létatom jelképes megnevezése.

43 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ige* = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 238.

7. Az *rekurzív olvasás* mint esemény azonban nemcsak az először olvasott elbeszélés ismételt, „szorosabb” elolvasását jelenti, hanem a már létező olvasatom tárgyá és képződménnyé tételét, esetleg felülírását (pl. egy naplóban, egy olvasótalálkozón, egy előadáson, egy cikkben vagy könyvben). Az intuitív befogadás után a poétikailag megalapozott értelmezés valósulhat meg, amely magának az értelmező beszédmódnak a korrekcióját is maga után vonhatja, és az interpretátor saját nyelvének értelmezését teszi nélkülözhetetlenné. A látható szavak, jelek és betűk szövedéke a jeltesti képződmények – anagrammák, palindromák, etimonok, paralelizmusok, inverziók, alakzatok, stb. – világlása a papíron arra szólít fel, hogy a divinatív befogadást követően elvégezzük az értelmező elsajátítást is. A feladat az, hogy a narratív képződmények után a diszkurzív képződmények „olvasatát” is létrehozzuk. Schleiermacher ezt a második elsajátítást a jelek és az egyéni jelhasználat interpretációjával azonosította. A jeleket *értelmezzük*, hogy az elbeszélte történetet – s ezen keresztül önmagunkat –, másodszer elsajátítva jobban *megért-sük*. De immár nem magára zárt szerkezeti egységei – szüzséje, szereplői, tárgyai és narratívája – alapján, hanem a szemantikai újításokért felelős prózamű utalásirányait vizsgálva, azaz nem szövegként, hanem műalkotásként felfogott léte alapján, amely az intellektust nagyobb nyelvi – nem logocentrikus – kreativitásra készíti. Erre válaszképpen, az olvasás terét elhagyva, áttérünk a belső beszéd, a megértés szövegének megalkotására, ahol – az applikáció kívánalmának eleget téve – az elbeszélte történet képződményeit saját egyszeri tapasztalatunkra vonatkoztatjuk.

Azt is mondhatnánk: a dajka történetét olvasva s a mű prózanyelvét értelmezve a történet relevanciáját igyekszünk felkutatni, azt a *problémát* megfogalmazni, amely a szerző, a szereplő és az olvasó – azaz minden létező – közös gondja lehet. Nevezetesen: mit jelent a szolgálat az élet bármely helyzetében? Miféle viszonyt a dolgokhoz, az emberekhez és saját magunkhoz. A műalkotás működésének affektusa abban áll, hogy – mint Bahtyin állítja – *válaszra vár*. Amiben megfogalmazódik az arisztotelészi katarzisz elve is: a megtisztulás. Ekkor nem elég a történetet olvasni az elbeszélő kijelentések szintjén: interpretálni azért is kell a jeleket, sőt, a grafopoétikai mintázatokat, hogy a részekről az egészig és – rekurzív olvasással – az egésztől a részekig haladva teljessé tegyük a hermeneutikai kört.