

Az éjszaka csodái mint a Hajnali részegség karneváli átírata

Absztrakt. A tanulmány Weöres Sándor költészetének egy aránylag ritkán vizsgált aspektusával foglalkozik: a karneváli groteszk vonásaival, még hozzá egyetlen vers, Az éjszaka csodái kapcsán. A művet az teszi erre különösen alkalmassá, hogy felfogható Kosztolányi Hajnali részegségének karneváli, groteszk parafrázisaként is. Az összehasonlító elemzés épp ezért arra is alkalmas, hogy demonstrálja, mit is jelent a karnevál szubjektumfelfogása, időtapasztalata, értékrendje a modernség világlátásával szembeítve.

„Ez a világszemlélet, mivel ellenségesen szemben állt minden kész és befejezett, minden megingathatatlanságra és örökkévalóságra pályázó dologgal, dinamikus és változékony („próteuszi”), játékos és képlékeny formákat igényelt magának. A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudása hatja át.”¹

Weöres Sándor költészetét hagyományosan a modernség vagy a későmodernség körében,² annak a költészetnek a kontextusában szokás értelmezni, amely a lírai én felszámolásában, egy személytelen versbeszéd megteremtésében érdekelt.³ Ugyanakkor az is a recepció közhelyei közé tartozik, hogy

1 BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Osiris, 2002, 19.

2 Ebben a kontextusban helyezi el már Kenyeres is, az „esztéta modernség” keretei közt értelmezi (igaz még 1983-ban): „Weöres romantikus-esztéta szemlélete éppen abban nyilatkozik meg, hogy mélyen és megingathatatlanul hisz a szépség varázserejében, de túl ezen a varázslaton, bízik a költészet szélesebb körű, emberi, társadalmi hatásában is.” KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983.

260. Schein Gábor is még az 1964-ben megjelent *Tűzkutat* is az „esztétista modernség utolsó nagy alkotásaként” aposztrofálja. SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Budapest: Elektra Kiadóház, 2001, 89.

3 Weöres költészetének személytelensége a befogadástörténet visszatérő kérdése. Vö.: KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983, 95, 130–132. A kérdés recepciójának összefoglalását (és továbbgondolását) lásd: HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy = Uő, Túhegyen*, Budapest: Krónika Nova, 1999, 93–94. Az újabb értelmezések közül lásd még: ÁCS Pál, *Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest: 2007, 614–615. A Weöres-féle személytelenség egyik forrásának részletes hatástörténeti elemzését adja: BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő, Áthangzások*, Budapest-Pozsony: Kalligram, 2014, 150–182.

Weöres ezt a programot a korszak más beszédmódjaitól merőben eltérő kísérletek során keresztül próbálja megvalósítani, amely a hangzás, a zeneiség lehetőségeinek egészen szélsőséges kiaknázásától a költői én meghatározhatóságát kétségbevonó szerepjáték, maszköltés lehetőségeinek felhasználásáig tart. Ennek során a legkülönbözőbb, mint ma már jól látszik, a későmodernség hagyományát messze meghaladó, a posztmodern nyelvjátékot, intertextualitást megelőlegező költői beszéd módozataival kísérletezik.⁴ Ebből a perspektívából válik különösen érdekessé a költő életművének az a vonulata, amelyet korábban (még Weöres életében) inkább elhallgatni, a költészet melléktermékeként „elnézni” volt szokás, mint komolyan figyelembe venni: a humoros, a parodisztikus, a játékos elemek, motívumok, témák egy olyan csoportja, amelyet a Bahtyin által leírt „karneváli”, „groteszk” kategóriáival illethetünk. Azonban épp Bahtyin meghatározása mutat rá, hogy a kultúrának ez a tradíciója több mint motívumgyűjtemény: egy az újkor szemléletmódjától, szubjektumtapasztalatától merőben eltérő világlátásról, emberképről, időtapasztalatról árulkodik, amely lappangó, de élő hagyományként van jelen a későbbi korok irodalmában is. Ez alapján nagyon is hangsúlyosan merülhet fel az a kérdés, hogy Weöres ilyen irányú kísérleteiben mennyiben jár együtt a groteszk motívumokkal a karneváli relativizáló, a változást középpontba helyező világlátás és időérzekeles, az individuum határait meghaladó – Bahtyin kifejezésével – „össznépi” szubjektumtapasztalat, és ez hogy viszonyul Weöresnek a személyiség határait felszámoló költői kísérleteihez. A kérdést már több irányból szemügyre vettük: a karneváli motívumok felsorakoztatásától a maszk Weöres-féle értelmezésén át a groteszk test-érzekeles példáiig.⁵ Most egyetlen aránylag korai, még a *Medusa* kötetben megjelent mű, az 1940-es *Az éjszaka csodái* című vers elemzésén keresztül nézzük meg, a groteszk látásmód hogyan függ össze a szubjektum érzekelesével. Az teszi ezt a művet annyira alkalmassá erre a szerepre, hogy olvasható úgy is, mint a mindössze hét évvel korábban megjelent *Hajnali részegség*⁶ karneváli parafrázisa: feljo-

4 Ez az értelmezési irány természetesen elsősorban a *Psyché* recepciója körül kristályosodott ki. Néhány példa: MOLENKAMPF-WILTINK, Ineke, *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben*, Jelenkor, 1994/6., 533–543.; HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás*, Literatura, 1998/4., 417–427.; BÀN Zoltán András, *Bevezetés a Psyché-analízisbe*, Beszélő, 1998/3. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/bevezetes-a-psyche-analizisbe>, NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a posztmodern magyar irodalomban*, Alföld, 2009/9. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00133/nemeth.htm> DARÓCZI Gabriella, *Nyelv – diszkurzivitás – művészet Weöres Psychéjében*, Tiszatáj, 2009/11., 91–95.

5 PAPP Ágnes Klára, *Paródia, maszk és nyelv. Weöres karneváli szemléletmódjának kérdéséhez = „tánc volnék mely önmagát lejtí”*, szerk. BARTAL Mária et al., Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 122–138.; PAPP Ágnes Klára, *Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében = „Beszélhetnek a kortársak” Esszék és tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, Budapest: Ráció, 2017, 80–99.

6 Kosztolányi verse első ízben a Nyugat 1933/22-es számában jelent meg. Majd az 1935-ös *Számadás* kötetben nyerte el végső helyét.

gosít erre a vershelyzetnek, a mű felépítésének a hasonlósága, maga az „égbolt gazdag csodáinak” (Kosztolányi) a leírása és a zeneiség, a hangzás meghatározó szerepe ennek érzékeltetésében, illetve a (felnőttben rejlő) gyermeki nézőpont kitüntetettsége.⁷

Az *éjszaka csodáiban* a karneváli motívumok, a fonák látásmód az álom-ébrenlét, nappal-éjszaka kettősségére épülve jelennek meg (az álom-ébrenlét felcserélése és összekapcsolása a perspektíva kifordításával visszatérő motívum Weöres műveiben⁸). Ahogy erre elemzésében Tarján Tamás is felhívja a figyelmet: „Az éjszaka csodái jellegzetesen karneváli vers abban az értelemben, ahogy például az irodalomtudós Mihail Bahtyin értekezett a vidám, jelmezes, maszkos, farsangoló felvonulásnak a népi nevetéskultúrában betöltött szerepéről, föllélegeztető s egyben torzító voltáról, a groteszk testábrázolásról és a lakmározás képeiről. Weöres életművének sok más darabjában is kiapadhatatlan mozgatóerő a karneváliság szerepváltogató féktelensége.”⁹ Azért is érdekes a vers ebből a szempontból, mert megfigyelhető benne, hogyan itatja át fokozatosan a beszédmódot, a vers formanyelvét, hogyan osztja meg vers szubjektumát a karneváli szellem. Noha a vers első egységét képező négy strófában még lényegében nincsenek karneváli motívumok, az egész mű ismeretében találunk olyan utalásokat, amelyek már előre vetítik a későbbi hangnemváltást. Ilyen mindenekelőtt a nevetés¹⁰ háromszori emlegetése (amit csak a későbbiek indokolnak). De figyelmeztető jel az is, hogy a második sor a részeket említi (nem átvitt értelemben, mint Kosztolányi,¹¹ hanem hétköznapi módon), vagy a nyelvi játék, ami a látomásos rész ritmikusságát vetíti előre („s szemközt a sarkon a cégtábláról/ furcsán szökken a pentameter-sor elő/ »Tóth Gyula bádogos és vízvezeték-szerelő«). Mielőtt továbblépnénk itt

7 Mekis D János fel is veti a párhuzam lehetőségét az utóbbi szempont alapján. (A félreértés elkerülése végett: a tanulmány címében említett „releváns szövegkapcsolat” nem a Weöres műre vonatkozik, az csak említés szinten kerül elő.) MEKIS D. János, *Halál-motivika és életmegértés: a Hajnali részszegség egy releváns szövegkapcsolatáról = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 165.

8 Két jellemző példa: „Átbóskoltam teljes életem./A látványok, mint álomban forogtak/ semmit se tettem, „csak történt velem (...) Talán/ az álmon túli csöndben ébredek” (*Az élet végén*) „nincs látomás és minden látomás./ Az ébredés itt, mint az álmódás.” (*Történelem*).

9 TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Az éjszaka csodái = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, 583.

10 A karnevál és a groteszk realizmus fogalmait Bahtyin egy tágabb kontextusban, a „nevetés történetében” helyezi el. Bahtyin ugyanis a magának az uralkodó, hivatalos, abszolút igazság alól felszabadító, az újnak teret adó nevetésnek tulajdonít világszemléleti jelentőséget. BAHTYIN, *I.m.*, 20. 60. 77–85.

11 A részszegség többértelműségéről a Kosztolányi-versben lásd: SZITÁR Katalin, *Rögeszmés részszegség. A lírai beszéd keletkezése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, 50–60. KOVÁCS Árpád, *Rímkatarták. A Hajnali részszegség szemantikai elemzése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, 278–279.

érdemes visszatérnünk a *Hajnali részegség*hez, mint *Az éjszaka csodái* előképéhez. Ami a hasonlóságokat illeti, mindjárt kezdhethjük a vers témájával és felépítésével: a vers keretét megteremtő dialogikus szituáció (ami a városi éjszaka, az alvók leírásával párosul) körülveszi az éjszaka, mint ünnep (bál illetve karnevál) megjelenítését. Ezt mindkét versben a nappal – éjszaka, lent – fönt, illetve álom – ébrenlét ellentét alapozza meg egyrésztől, és a szemlélő költői szubjektum illetve a szemlélet tárgya, az „éjszaka csodái” szembeállítás másrésztől. Ugyanakkor már ebben a részben is sokatmondóak a különbségek. Először is a beszédszituáció: Kosztolányinál ez hangsúlyozottan *magányos* szemlélődést jelent,¹² minek következtében a megszólítás (ami egyébként retorikailag hasonló alakzatokat eredményez, mint Weöresnél) kifelé, a vers határain túlra irányul.¹³ Ennek következtében a *Hajnali részegség*ben hangsúlyozottá válik a szubjektum magárahagyatottsága, ahogy az alvók leírásában is a magány, a bezártság, a környezetükben a kietlenség lesz a meghatározó (szembeötlő a magányos, elhatárolt, kiszolgáltatott *test* ábrázolása „Az emberek feldöntve és vakon/vízszintesen fekszenek”).¹⁴ Szemben a Weöres-versnek már a bevezető részében kitűnő derűs játékosságával, amit a valós dialógus-szituáció is megalapoz („Ha becézésem, csókom se kell/ kicsi lány, mivel ringassalak el?”, „Te! ha hiszed, ha nem hiszed...”). Érdemes hozzátennünk ehhez a beszélő (és a megszólított) alakjának rajzát: Weöresnél a vers szerelmespárja gyerekként áll elénk, vagy legalábbis gyerekként becézi egymást: „kicsi lány, mivel ringassalak el”, „Üldögélünk csendesen./ két jógyerek, rendesen”, szemben a Kosztolányi-vers alanyának hangsúlyozott felnőtt mivoltával. (Még az ötven év elhangzása előtt a munka, a „mérgező altatók”, a negyven cigaretta, a fekete említése a felnőtt élet hajszolt, gondokkal teli világát idézi meg, aminek fontos szerepe van, mint a gyermeki, csodára nyitott szemlélet kontrasztjának.)

12 Ahogy Kulcsár Szabó Ernő írja: „a látványhoz való lelkesült odafordulást az elválasztottság egyértelműen admiratív helyzete uralja”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Boldogan és megtörtönten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában*, Alföld, 2016/8., 53.

13 Horváth Kornélia egyenesen a „*monológyszerű* elbeszélés *látszólagos* dialogizálásáról ír”: HORVÁTH KORNÉLIA, *(Vers)nyelv és lírai narratíva Kosztolányi Hajnali részegségében = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 289.

14 Ha már karneváli, groteszk testérzékelés és modern test-tapasztalat különbségéről beszélünk, akkor itt is nyugodtan hivatkozhatunk arra, amit Bahtyin ír a groteszk test képétől élesen eltérő klasszikus testábrázolásokról (amelyek – Bahtyin gondolatmenete szerint – mindmáig meghatározzák a testről alkotott fogalmainkat), és aminek nagyon jó példáját nyújtja Kosztolányi versének hivatkozott részlete: „Ezek az új kánonok [szemben a test groteszk ábrázolásával] egészen másképp ragadják meg a testet, életének teljesen eltérő mozzanataira hívják fel a figyelmet, és másképp fogják fel külső (...) világgal való kapcsolatát. A test e kánonok szerint először is szigorúan zárt és befejezett. Továbbá magányos, egyedül áll, különválnak a többi testtől, éles körvonalai vannak. (...) A hangsúly a test öntörvényű egyediségére helyeződik át. (...) Az individuális test úgy jelenik meg, hogy semmit sem árul el a nem (genus), a nép testi létezésével való összefüggéséről.” BAHTYIN, *l.m.*, 39.

Weöres művében az ötödik és a hatodik szakasz képez cezurát a vers első része és a továbbiak között, mintha az álom és ébrenlét világa közti határátlépésnek a nyelvi terét teremtené meg. Mutatja ezt, hogy az ötödik-hatodik strófában a korábbi gördülékeny, élőbeszédszerű hangzást egy újfajta versbeszéd váltja fel. Itt az ismétlések, a hangutánzás, a hangzásbeli hasonlósággal való játék, a megváltozott rímtechnika révén a hangzás önálló életre keltése mintha arra szolgálna, hogy párhuzamot teremtsen: a nyelvet uraló jelentés, értelem (a beszéd), az éber szubjektum (a beszélő) uralma alól kibújó versnyelv és az „alvó lelkek” megidézése közt.

„Alvó lélek, kússz a tájon,
álmodon, mint pókfonálon,
huss! huss!
Föl a légbe visz az út,
tág a lég,
tág az út,
tág a lég,
tág az út,
hozd az örömet, hozd a bút,
hozd az örömet, hozd a bút,
huss! huss!”

A részlet ráolvasásszerű hangját tovább erősíti egyrészt az ismétlődő „megidéző” felszólító ige és a hozzá kapcsolódó indulatszó, másrészt egy a vers további részében kibomló, alapvetően karneváli jellegű topográfiát¹⁵ tükröző motívum: az ébrenlét és az álom világának mint statikus, földhözragadt „lent”-nek és mint áramló, lebegő, nyüzsgő „fent”-nek a szembeállítás, amit itt a felfelé mászás („álmodon, mint pókfonálon”), a két világ közti *határátlépés* képe jelenít meg. Ezt az utat fordított irányba is végigjárja a vers az utolsó két versszakban („kicsúszik alóla a rét, meg a/ kémény”, „És erre-arra az alvó csapat/potyog a falról, mint a vakolat”). Ennek a kettősségnek a megfelelője a hetedik strófában a háttérben maradó éber szemlélő mozdulatlanságát (amit csak az első versszakok mozgás-hiánya érzékeltet) ellenpontoszó állandó mozgás, legtöbbször repülés képe, amely az álmodókhoz kötődik:

15 Bahtyin a következőket írja a karneváli topográfiáról és annak mélyebb jelentéséről: „egy és ugyanaz a topográfiai logika működik: a „fent” és a „lent” fölcserélése, minden emelkedett és régi – kész és befejezett – elmerítése az anyagi-testi pokolban, ahol elpusztul és újjászületik (...) E topográfiailag konkrét képek éppen azt a pillanatot igyekeztek rögzíteni, amikor az egyik dolog átmegy a másikba, lecserélődik, amikor két hatalom és két igazság, a régi és az új, az elhaló és a megszülető éppen váltják egymást (...) Az ünnepi rituálék és ábrázolások mintegy eljártsszák magát az időt, amely (...) bizonytalanra tesz minden határt (...), semmit se hagy örökké fennállni. Az idő játszik és nevet.” (Bahtyin kiemelései). BAHTYIN, *I.m.*, 94.

„és belőle alvó lelkek
párolognak, légbe kelnek
a kéményből, mint a füst,
az ereszről, mint ezüst -
száll a kövér Vakos néni
deszka-vékony Vigláb néni,
és köröttük nagy sereg
libben, szökken, hempereg”.

94

A Kosztolányi-versben is van egy átmeneti rész: a gyermekkort megidéző és ezzel mintegy a szemlélődő szubjektumot a földi világtól eloldó, felszabadító két szakasz. Csakhogy Kosztolányinál – és ez a különbség meghatározónak mondható a két vers szubjektumszemlélete szempontjából – ez az átmenet az eszmélő szubjektum gondolatmenetének, emlékezésének köszönhetően teremődik meg, míg Weöres számára nem az egyén szellemi tevékenysége, hanem a nyelv zeneisége, ritmusa lesz az, ami megidézi a látomást: a látomás életre hívása mintegy függetlenedik a szemlélőtől ezzel előkészítve a „karneválnak” az egyesén, az individuálisan túllépő tapasztalatát. Mondhatni míg Kosztolányinál az átmenet médiuma a személyes emlékezet lesz: az alapozza meg a gyermeki látásmód felélesztését, ami az égi bál megpillantásához elengedhetetlen: „úgy rémlett, egy szárny suhan felettem/ s felém hajol az, amit eltemettem/ rég, a gyerekkor.”; addig Weöresnél a közösséget teremtő ritmus: a zene, a tánc lesz az a médium, ami az alvó lelkeket életre hívja. (Ez pedig előre mutat a mindkét versben meghatározó szerepet játszó zeneiség eltérő értelmezése felé.)

Ugyanakkor az álom megjelenítésében Kosztolányinál is feltűnik egy Weöreséhez nagyon hasonló karneváli kép: „s megforduló szemük kacsintva néz szét/ kódébe csalfán csillogó eszüknek”. Csakhogy Kosztolányi a továbbiakban nem az álmodók „megforduló szemének” „kacsintva” szétnéző tekintetét követi, mint Weöres, hanem felnéz az égre, és az ünnepi élmény az *elérhetetlen* égi világ leírása lesz: „a csillagok/ léleklő lelke csendesen ragyog/ a langyos őszi/ éjjelbe, mely a hideget előzi,/ *kimondhatatlan messze s odaát.*” (Kiemelés tőlem: P.Á.K.) Itt „hiányzik”, lehetetlen a határ átlépése: míg *Weöresnél* a (karneváli) *határátlépés tapasztalata* a vers meghatározó mozzanata, addig *Kosztolányinál* a *távolság, a hiány, az elérhetetlenség* az alap, az egyszeri csoda pontosan az elérhetetlen – nem elérésében, hanem – megsejtésében¹⁶ mutatkozik meg, ez az élmény alakítja a vers alaphangulatát.¹⁷

16 Lásd: „dalolni kezdtem ekkor azúrnak,/ annak, kiről nem tudja senki, hol van,/ annak, kit nem lelek se most, se holtan”

17 Szegedy-Maszák Mihály egyenesen epifániaként írja le ezt az élményt: „A *Hajnali részegség* lényegében azt sugallja, hogy a közvetlen megfigyelésen túli, a „fönt” olyan ismeret, amelyet a „lent” világa mintegy elföd. A végtelent állítja szembe a végessel, vagyis az epifániát írja újra.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Hajnali részegség jelentésrétegei = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, 149. Kovács Árpád is az elérhetetlenség mozzanatát hangsúlyozza: „Az azúrral jelké-

Ennek megfelelően itt nem következik be a határ átlépése, ez nem az éber, racionális világ kifordított, parodisztikus karneváli párja lesz, hanem ennek az elérhetetlen, transzcendens világnak, a „mennynek”, „azúrnak” a megnyilatkozása, távoli visszénye – nem véletlenül használja vele kapcsolatban Kosztolányi a „titok” szót. Azt is mondhatjuk, a bevezető részek és a „vendég-séget”, a „karnevált” leíró részek közti átmenetet megteremtő szakaszok eltérő szubjektumtapasztalata pontosan ennek – a határátlépés lehetetlenségének vagy karneváli megvalósításának – a következménye: Kosztolányinál a szubjektum nézőpontján belül marad, Weöresnél pedig az egyéni határok felszabadulása lesz a lényege a karneválnak.

Ez felhívja a figyelmünket egy további párhuzamra: a földről az ég felé irányuló tekintet mindkét vers szubjektumérzékelését átalakítja. Ez a hasonlóság megmutatkozik a műveket kezdő (valós vagy ál) dialógus háttérbeszorulásában, felfüggesztődésében, és a beszédmód átalakulásában, ami mindkét esetben a látomás hatásának tudható be. Ugyanakkor ez a váltás a Weöres-ers esetében sokkal radikálisabb. Kosztolányinál ugyanis csak perspektíva-váltás következik be: a felnőtt szemlélő „ötven év” után újra gyermek szemmel tekint az égre, ez teszi lehetővé számára a csoda megpillantását, ami a megvilágosodás, az eszmélés egzisztenciális élményének átéléséhez vezet. Weöresnél – noha a háttérben itt megmarad a dialógusszituáció, a passzív szemlélés helyzete – a látomás szubjektumának meghatározása már korántsem ilyen egyszerű. Az említett cezurától kezdve ugyanis versszubjektum sajátos megosztottsága figyelhető meg. Egyfelől megegyezik ez az alany a mű első részében szóló hanggal, a második személyű megszólítotthoz beszélő, neki mesélő énnel: „Nézd, a ház...”, „Ni, a Gős pék...”, „Odanézz, szöszbogár”. Másfelől azonban ezen belül megjelennek a megidézett figurák álomképei, sőt álombeli monológjai, dialógusai is, ami kérdésessé teszi azt, hogy ki is itt az alany, ki az, aki lát, ki az, aki álmodik.

Ez a szemléletmódbeli, koncepcionális különbség jól érzékelhető néhány párhuzamos motívum eltérő felhasználásán keresztül. Az első ilyen a ház maga, ahonnan a szemlélet elindul, és amelynek bemutatása mindkét mű bevezetésében fontos szerepet tölt be. Ugyanis a két részt (a „földit” és az „égit”, a hétköznapi és a csodát) mindkét műben a ház megelevenítése köti össze. Ez a megszemélyesítés azonban Kosztolányinál mozdulatlanságot, a lenti világ, az alvó emberek passzivitását tükrözi („A ház is alszik, holtan és bután”): mondhatni előrevetíti a két világ közti határ átléphetetlenségét. Weöresnél ezzel szemben már itt felbukkan a szemléletet dinamizáló mozgás képe, ami pontosan az alvók megelevenedéséből származik („Nézd! a ház,/ mint a felhő, fényt cikáz,/mozdul, mint a barna-béka,/ vele mozdul az árnyéka,/ és belőle alvó lelkek/ párolognak, légbe kelnek.”). Ezzel szorosan összefügg

pezett ismeretlen és elvileg megismerhetetlen, de létező valóság nem az, ami az érzékeinknek feltárulhat vagy az ész által megismerhető. Tehát nem az *adott*, hanem a *keresett* való, amely mindig előttünk leend, túl az életidő számszerűen kifejezhető terjedelmén.” (Kovács Árpád kiemelései), Kovács, *l.m.*, 268.

a másik figyelemreméltó motivikus egyezés: az órának a meghatározó szerepe. Nemcsak mint tárgynak, hanem mint a vers második részében a hangzás kiemelt jelentőségét előrevetítő motívumnak. Ezt mindkét mű értelmezői kiemelik. A Weöres-vers már elemzett ötödik szakasza kapcsán írja Tarján Tamás: „A sok ismétlés tiktakolja is, rejti is az időt (összetételben az »órák« szó is visszafelel magának).”¹⁸ De a Kosztolányi-vers elemzői közül is többen a föld és az ég közti átmenet szempontjából kiemelkedő jelentőségüként értékelik az óra motívumát, az óra/alvóra/valóra összehangzás által megteremtett jelentésátvitelt. Kovács Árpád egyenesen egy új „hangzásmo- dell” megszületéseként aposztrofálja: „az elégtelen narrációt leváltja a szövegébe hatoló hangzásmo- dell nyelve, melynek az óra a metaforája, de nemcsak mechanikai vetületével (csörög, ketyeg), hanem a hangot, az ember szavává, valamint az „idő szavává” emelő funkciójával is”, és ennek következtében a nyelvi kreativitás felszabadításával tartja egyenértékűnek.¹⁹ Az *éjszaka csodáiban* egyrészt nagyon hasonló szerepet tölt be az óra, ugyanakkor az eltérések is hasonlóak a ház megelevenítésének eltérő felhasználásához. Kosztolányinál itt is az alvó, passzív, a hajnali ég látomására vak emberekre „rímel” az óra, és még az is nagyon vitatható, hogy az „ébredj a valóra” kitétel tényleg a látomásra ébredést előlegezné meg,²⁰ hiszen a szöveggörnyezet egyértelműen a hétköznapi (nappali, földi) életre utal („az alvóra szól a/ harsány riasztó: «ébredj a valóra»”); szemben Weöressel, ahol az ötödik versszak órák ketyegését idéző ritmikus „tiktakolása” az álomban megelevenedő alvók kezdődő táncát ritmizálja.

Ezeket a részeket követi mindkét műben magának a látomásnak a leírása. Weöresnél ez az egyes alvó alakok enumerációját jelenti, ami részleteiben is karneváli motívumokra épül.²¹ Ez a karneváliság mindenekelőtt a kifordított,

18 TARJÁN, *I.m.*, 582.

19 KOVÁCS, *I.m.*, 271. Lásd még: „Láttuk már, hogy a megnyilatkozó alak kulcsmondatának ismétlődő elemeit a versnyelv szubjektuma kiterjeszti a mondatfeletti tartományra: valóra–alvóra–óra. A rím homofón expanzió-jának szemantikai következménye, hogy a fölismerésre várórealitás, a hiányvilág, amit valónak nevez a költő, áthelyeztetik az optikai alakzatok által reprezentált valóságból, a létezők látható alakjának szintjéről a valóság hallható dimenziójába. Az írás szubjektumaként ezt transzponálja a költő a versbeszéd szintjére, minek hatására a kijelentések és elbeszélések nyelvi szövete újratagolás tárgyává válik. (...) A rím (...) felfüggeszti a jelentő és jelentett konvencionális kapcsolatát, ezt tudjuk Roman Jakobsontól. De Kosztolányi ennél többet mond: a megszakítás hatásáról beszél, éspedig a beszélőre kifejtett, szubjektumformáló hatásáról, akiben e jelhasadás következtében egyrészt válságba kerül a fogalmi nyelv s vele együtt a dolgok kategóriákba sorolásának lehetősége, másrészt felszabadul a nyelvi kreativitás s vele együtt a »nyelv szelleme«” Uo., 272.

20 KOVÁCS, *I.m.*, 270–271.

21 Bahtyin ezen motívumok közt a következőket sorolja fel: „a »visszajáról«, »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent (»kerék«), az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás.” BAHTYIN, *I.m.*, 18.

fonák látásmódban nyilvánul meg, például a lehetetlen helyek megjelenítésében („sétálgat egy sürgönydróton”, „kuporog egy lámpaernyőn”, „boltnak hisz egy fecskéfészket/ benne várja a vevőket”, „Tejes-ember a kéményen”), a fent és a lent felcserélésében („Ott meg a cukrász-kisasszony/ tipeg fejfelé”) a testi fogyatékoságok groteszk kihangsúlyozásában („száll a kövér Vakos néni,/deszka-vékony Vigláb néni”), vagy a test groteszk kettősségében („Ni, a Gős pék ketté-bomlott/ és kergeti önmagát”). Ahogy a szereplőktől idézett szövegek is parodisztikusan jelenítik meg beszéd- és gondolkodásmódjukat, vágyaikat, sőt értékrendjüket, akár politikai nézeteiket.

Ami ezekben a motívumokban különösen figyelemreméltó az a *másik*, a *nem hétköznapi* világ karneváli és nem karneváli jellegű értelmezése közti különbség. Kosztolányinál az evilágit kiegészítő elérhetetlen transzcendenciát képviseli, ami mint az ideák világa a teljest, a tökéletest testesíti meg a saját világunk tökéletlenségével szemben: „De fön, barátom, ott fön a derús ég,/ valami tiszta, fényes nagyszerűség”. Ez – a vers esztétizáló modernségének köszönhetően – éppúgy magában foglalja a mindennapi környezet sivárságával szembeállított szépséget, mint ahogy az emberi végességet, az élet értelmetlenségét, kisszerűségét ellenpontoszó örök értéket, értelmet. Weöresnél ezzel ellentétben az álom, az éjszaka világa a hétköznapi élet kifordított párja, a racionális szabályokat, mindennapokat, logikát minél több ponton kigúnyoló világ, amelynek határa átjárható. Ennek megfelelően ez esetben a fent és a lent kettőssége nem az értékes és az értéktelen, az örök és a véges princípiumai mentén áll szemben, hanem a földhözragadt, racionális és a karneválián szabad kettőssége mentén: ezt a felszabadultságot tükrözi a mozgás, a repülés motívumainak már említett halmozása. Kosztolányi nem-karneváli kettősségének alapvető hierarchikus felépítésével szemben Weöres álom-világa épp a hétköznapi értékrendet felforgató, kifordító lesz. Erről tanúskodik az alvók és a látomás eltérő viszonya. A *Hajnali részegségben* az alvók ebből kizáratnak: vakok rá – ahogy a szemlélő is vak volt rá ötven éven át –, ami a beszédhelyzet aposztroféja ellenére is végletesen magányossá teszi a vers szubjektumát (ezt tükrözi az óra, a ház motívumainak felhasználása is). Míg *Az éjszaka csodáiban* az alvók aktív részesei a látomás karneváli forgatagának: nemcsak a valós dialógus, hanem a karneválban való részvétel is közösséggé oldja a szemlélődés magányát. Ez a látomás egyesíti a szemlélőket és az álmódokat: míg Kosztolányinál egyértelműen a magányos első személyben szóló néző látomásáról van szó, addig itt eldönthetetlen, hogy ki is a látomás alanya: az álmódok? (és melyikük? hiszen nyilvánvalóan mindannyian jelen vannak benne a maguk álmával, sőt egymásról álmognak, és néha egyenesen eldönthetetlen, ki is az álmódó: Vigláb néni vagy a férje, Mogyoró Pál vagy a tanár úr), vagy a szemlélők? (akik viszont nem álmognak, mégis „látják” mindenki álmát). Lényegében ebben az éjszakai látomásban valamennyi álmódó egyesül – a realitás határaival együtt felszámolódnak a személyes határok, ahogy azt a karneváli világlátás „össznépi” emberszemléletéről írja Bahtyin: „A karnevál nem osztja el a nézőket előadókra és nézőkre. (...) A karnevált nem nézik, hanem élnek, méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméjéből követ-

kezően *össznépi*. (...) A karnevál egyetemes, az egész világ különleges állapota, a világ újjászületése és megújulása, amelynek mindenki részese.”²² (Bahtyin kiemelései)

Természetesen ennek megfelelően tér el a két vers lezárása is: Kosztolányié, aki az egyén halandóságával, a földi élet, értékek múlandóságával szegezi szembe az égi csodát, és Weöresé, aki az „éji tág csodát” az élmény karneváliságának megfelelően „fura micsodának” nevezi, a varázslatot nem a szépség, az örök értékek megnyilatkozása, hanem a játék, a vidámság, a nevetés körében értelmezi. (Ennek megfelelően ez a látomás – ellentétben Kosztolányi „hajnali részegségével” – nem gyakorol mélyebb hatást a szemlélőre, ahogy a karnevál sem, csak játék: időleges felszabadító élmény.)

Ezt az alapvető, szemléletmódbeli különbséget tükrözi az is, hogy mennyire más értelemben változik meg a két vers formanyelve az égi ünnep leírásakor. Kosztolányi verse arra tesz kísérletet, hogy a hangzásban teremtse meg az élmény leírásban vissza nem adható többletét: a látható szépség hallható szépségre, zeneiségre váltását kísérel meg. Weöres versnyelve is zenei, de nem az esztétizáló szépségeszmény értelmében, hanem úgy, mint a tánc: a mozgalmasság, ritmikusság adja a zeneiségét, összhangban a képi világ mozgalmasságával. A táncként felfogott zeneiségnek egészen más a szubjektumhoz való viszonya, mint a Kosztolányi-féle zeneiségnek. A *Hajnali részegség* hangzósága egy olyan vers-zene megteremtésére törekszik, amely *hallgatásra*, gyönyörködtetésre, a jelentő segítségével a jelentés érzékeltetésére irányul. Párhuzamként a *passzív szemlélet* által megtapasztalható harmonikus apollói szépséget hozhatjuk fel. A szubjektum viszonya ehhez a zeneiséghez a passzív befogadás: *szembeállítja* egymással a befogadót és a befogadás tárgyát, ahogy a Kosztolányi-versben maga az alvók közt magára maradó szemlélő és a szemlélet tárgya is elválik egymástól, az áthidalhatatlan távolság, az elérhetetlenség élményét adja, ezzel egy végletesen magányos szubjektum képét rajzolva meg (kétszeresen is: a versszubjektum, a „néző” alakjában, illetve az olvasó számára a szövegformálással előírt szerepben). Az *éjszaka csodáinak* az ötödik versszaktól kezdődő második része ezzel szemben az együttjátszás, az együtt-táncolás (mondhatnánk a dionüszoszi mámor²³) értelmében zenei: ritmusa egy a közös táncban az egyéniséget feloldó mozgásélményt közvetít. Ennek megfelelően nemcsak azért nem elidegenedett, magányos a szubjektum képe, mert szerelmes versről, valódi dialógusról van szó, hanem azért sem, mert a „csodának” a szemlélők is *részeseivé válnak*: nem csak nézői, hanem teremtői, megidézői is az „alvók karneváljának”.

22 Uo., 15.

23 Nem véletlenszerű asszociáció a karneváli szubjektumfelfogás kérdésében Nietzsche apollói és dionüszoszi művészet-fogalmára visszautalni, a karnevál-elmélet előzményei között ugyanis fontos szerepet játszik *A tragédia születésében* kifejtett koncepció. Vö. SZILÁRD Léna, *A karnevál-elmélet Vjacseszláv Ivanovtól Mihail Bahtyinig*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.

Irodalom

- ÁCS Pál, *Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest: 2007, 614–622.
- BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Osiris, 2002.
- BÁN Zoltán András, *Bevezetés a Psziché-analízisbe*, Beszélő, 1998/3. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/bevezetes-a-psyche-analizisbe>
- BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő, Áthangzások*, Budapest-Pozsony: Kalligram, 2014, 150–182.
- Daróczi Gabriella, *Nyelv – diszkurzivitás – művészet Weöres Psychéjében*, Tiszatáj, 2009/11., 91–95.
- HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás*, Literatura, 1998/4., 417–427.
- HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy = Uő, Túhegyen*, Budapest: Krónika Nova, 1999, 77–97.
- HORVÁTH Kornélia, *(Vers)nyelv és lírai narratíva Kosztolányi Hajnali részegségében = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 287–296.
- KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983.
- KOVÁCS Árpád, *Rímkatartak. A Hajnali részegség szemantikai elemzése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 267–287.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Boldogan és megtörően? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában*, http://real.mtak.hu/48186/1/KSZE_tanulmany.pdf
- MEKIS D. János, *Halál-motivika és életmegértés: a Hajnali részegség egy releváns szövegkapcsolatáról = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 153–170.
- MOLENKAMPF-WITLINK, Ineke, *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben*, Jelenkor, 1994/6, 533–543.
- NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a posztmodern magyar irodalomban* Alföld, 2009/9. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00133/nemeth.htm>
- PAPP Ágnes Klára, *Paródia, maszk és nyelv. Weöres karneváli szemléletmódjának kerdéséhez = „tánc volnék mely önmagát lejtí”, szerk. BARTAL Mária et al.*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 122–138.
- PAPP Ágnes Klára, *Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében = „Beszélhetnek a kortársak” Esszék és tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, Budapest: Ráció, 2017, 80–99.
- SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Budapest: Elektra Kiadóház, 2001.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Hajnali részegség jelentésrétegei = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 133–153.
- SZILÁRD Léna, *A karnevál-elmélet Vjacseszláv Ivanovtól Mihail Bahtyinig*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.
- SZITÁR Katalin, *Rögeszmés részegség. A lírai beszéd keletkezése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 50–60.
- TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Az éjszaka csodái = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, 575–583.

“Az éjszaka csodái” (“The Miracles of the Night”) as the Carnavalesque Paraphrase of Dezső Kosztolányi’s „Hajnali részegség” (“Daybreak drunkenness”)

Abstract. This paper discusses a neglected aspect of Sándor Weöres’s work, its carnivalesque, grotesque motifs as exemplified by one of his poems. This piece of poetry is all the more suitable for this kind of interpretation as it can be considered the carnivalesque paraphrase of Dezső Kosztolányi’s „Hajnali részegség” (“Daybreak drunkenness”). Therefore such a comparative study can also elucidate carnival’s perception of the subject, time and the world, and contrast it with modernity’s approach.

Keywords: Mikhail Bakhtin, carnival, grotesque, modernity

Papp Ágnes Klára
Károli Gáspár Református Egyetem
Modern Magyar Irodalom, Irodalomelmélet és Összehasonlító
Irodalomtudományi Tanszék
1146 Budapest, Dózsa György út 25-27.
agnesklarapapp@gmail.com