

„Mérhető-e hosszakkal a vers?”

~

A hosszúvers műfajtörténetének kezdetei a 20. századi
Magyarországon

Elekes István

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
A hosszúvers fogalmának megjelenése a magyar irodalmi közbeszédben	4
Hosszú vers vagy hosszúvers? A hosszúversek jellemzői Tandori olvasónaplója nyomán	6
<i>Egy magányos éjszakai csavargás (1917)</i>	9
Az önmegszólítás gesztusai az <i>Egy Magányos éjszakai csavargás</i> című versben	10
Prózavers	14
A paronomázia retorikai alakzata a versben	17
Csavargás mint eszképizmus	18
Kapcsolatok Kosztolányival	19
Műfaj-e a hosszúvers?	22
A hosszúvers az angolszász szakirodalomban	24
Epizodikus panelek.....	28
Nyitottság/lezáratlanság	30
Kitekintés - Karinthy hosszúverse: <i>Számadás a tálentomról</i>	30
Összegzés	31
Bibliográfia.....	33
Felhasznált szépirodalmi források:	33
Felhasznált szakirodalmi források:	33

Bevezetés

Jelen dolgozatnak három célja van. Az egyik, hogy a magyarországi hosszúversekről szóló szakirodalmat feltárja, ezáltal megnyitva az utat a hosszúversek szisztematikus líra- és poétikatörténeti, elméleti vizsgálata, a hosszúvers műfajiságára irányuló kérdések mérlegelése előtt. A másik a hosszúversek műfaji besorolhatóságát, az egyéb lírai műfajokhoz viszonyított műfaji távolságának meghatározását segítő szempontrendszer felállítása, ezáltal a szövegkorpusz egyes elemeinek bemutatása, elemzése. A harmadik cél pedig a 20. századi magyar hosszúvers-hagyomány kezdeteinek bemutatása. Azért, hogy teljesebb képet tudjak adni a hosszúversek jellemzőiről és a magyar irodalomban elfoglalt szerepükről, szükséges volt az időbeli szűkítés, ezért dolgozatomban csak a második világháború előtti, klasszikus modernség hagyománykörén belüli vagy ahhoz sorolható hosszúversekről írok. Így ennek a műfajnak az avantgárdban és az 1950-es években megjelenő formája nem kap lényeges szerepet.

A hosszúvers története, irodalmi kommunikációs szabályrendjeinek változása és megítélése a magyar irodalomtudomány egyik keveset kutatott kérdése. Bár az elmúlt évtizedekben születtek egyes hosszúversekkel kapcsolatban elemzések, de a hosszúverssel mint szövegtípussal és annak jellemzőivel nem sokan foglalkoztak. Jelenleg nem áll rendelkezésünkre olyan egységes elméleti keret, amely segítené ezeknek a verseknek a tanulmányozását, ezért dolgozatom teoretikus alapjául Tandori Dezső olvasónaplóját¹ hívtam segítségül, hiszen a költő ebben a kötetében az elméleti kérdések fejtegetése mellett, esszé formájában ugyan, több verset is elemzett saját fogalmi keretezésében. A dolgozat célja, hogy Tandori szempontrendszere alapján, egy-egy kiválasztott vers elemzésével hozzájáruljon annak a kérdésnek a tisztázásához, hogy vajon a magyar irodalmi hagyományba tartozó hosszúverseket összekötik-e bizonyos poétikai jellemzők, vagy pusztán a terjedelem az, ami miatt hosszúvers a hosszúvers. A dolgozaton belül egyszerre hivatkozom a hosszúversre mint kategóriára és mint műfajra. Mindkét megfogalmazás használatos magyar szakirodalomban. Amíg az 1980-as évek fordulóján a besorolás kérdése inkább a kategorizálásként merült fel, oly módon, hogy a hosszúverset mint verstípust vizsgálták, addig manapság inkább a műfajiság

¹ TANDORI Dezső, *Az erősebb lét közelében*, Bp., Gondolat, 1981.

melletti érvelés a megfigyelhető. A kategória fogalmának teljes elvetése nélkül szeretnék amellet érvelni, hogy a hosszúvers esetében nemcsak egy kategóriáról vagy verstípusról van szó, hanem műfajelméleti szempontok szerint is megközelíthető.

A hosszúvers fogalmának megjelenése a magyar irodalmi közbeszédben

A hosszúvers fogalma a hazai irodalmi közbeszédben az 1980-as évek fordulóján jelent meg. Először Pomogáts Béla vezeti be a fogalmat: *A sorsát kereső irodalom* című könyvében egy egész fejezetet szentelt a témának.² Valószínűleg Pomogáts 1979-es kötetére reagálva foglalkozik Tandori Dezső is a hosszúvers “műfajiságának” kérdésével *Az erősebb lét közelében* címet viselő olvasónaplójában, amelyet 1981-ben adott ki a Gondolat Kiadó. Ezzel a két elemzéssel sokáig gyakorlatilag ki is merült a hosszúversekről szóló magyarországi irodalom. Az említett két könyv azonban nem alkot egységes diskurzust magáról a hosszúversről. Különböző módon értelmezik egyrészt a hagyományt is, illetve a hosszúverset mint irodalmi jelenséget is. Pomogáts és Tandori más-más költői hagyományba illesztik a hosszúverset, és abban sem egyeznek meglátásaik, hogy a hosszúversre műfajként, szerkezeti sajátossággként vagy hasonló tulajdonságokkal bíró versek korpusza által kijelölt, körülhatárolt “kategóriaként” (hasonlóan, mint pl. az istenes versek korpusza) érdemes tekinteni. Mindkét szerző más költőket nevez meg a hosszúvers hagyományának a megteremtőiként, és más nevet is adnak a hosszúversek szövegkorpuszát leíró kategóriának.

Pomogáts Nagy László és Juhász Ferenc hosszúverseinek elemzése során bevezeti a “mitologikus hosszúvers” terminusát. E versek, szerinte, kétféle hagyomány örökösei. Egyfelől hatott rájuk a Nyugat harmadik nemzedékének újrealista költészete, másfelől pedig az avantgárd hagyomány is. Pomogáts szerint amíg a Nyugat második nemzedéke visszatér a hagyományos versszerűség felé, addig a harmadik nemzedék a versbeszéd megújítására törekedett.³ A mitologizmus iránti érdeklődés is hangsúlyosan megjelent a Nyugat harmadik nemzedékénél: Radnóti Miklósnál, Weöres Sándornál, Jékely Zoltánnál Hajnal Annánál, Rónay Györgynél és Kálnoky Lászlónál válik a költészet általános jellemzőjévé.⁴ Ezen költők azok, akik közvetlenül megelőzik a Pomogáts által „mitologikus hosszúversnek” nevezett

² POMOGÁTS Béla, *Sorsát kereső irodalom*, Bp., Magvető, 1979.

³ POMOGÁTS, i.m. 465.

⁴ Uo., 465.

szövegkorpusz szerzőit, így Nagy Lászlót és Juhász Ferencet. A Nyugat harmadik nemzedékének szerzőit megelőző, némelykor pedig velük együtt futó, avantgárd hagyományból pedig két fontos szerzőt és versszöveget emel ki Pomogáts, amelyek hatással lehettek a hosszúvers alakulástörténetére:

„Blaise Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája* vagy Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című versei a modern hosszú vers alakzatát hozták létre, véglegesen igazolva, hogy a lírai költészet eleve nem szab meg terjedelmi határokat.”⁵

Olvasónaplójában Tandori szintén saját fogalmat vezet be, ez a „félhosszú vers”. Három részre tagolt könyvének első fejezetét (*Tárgy vagy ürügy*)⁶ a félhosszú vers bemutatásának, körüljárásának szenteli. A második szakasz *Végpontok közt*⁷ címen a klasszikus modernség szerzőinek, tehát az 1920-as, -30-as és -40-es évek költőinek szövegeit elemzi.⁸ Ez az olvasónapló talán legfontosabb fejezete, amely a klasszikus modernség irodalmának új rétegét szeretné feltárni, hiszen olyan költészeti hagyomány nyomait igyekszik felmutatni a klasszikus modernség íróinak életművében, amelynek mibenléte önmagában is kérdéseket vet fel, ráadásul az elemzésekhez a szerzők kevésbé kanonizált műveit is felhasználja. Az utolsó, harmadik fejezetben *Egy-egy vers ma*⁹ címmel az akkor kortárs költők verseit elemzi hasonló módon.¹⁰ Tandori érdeklődése a hosszúvers huszadik századi „elfeledett hagyománya” iránt egyrészt azzal is magyarázható, hogy az 1970-es évek végén és az 1980-as években maga is bizonyos „műhelyproblémákat”¹¹ érzékelhetett; ezekre pedig ilyen nyílt módon is kereste a választ, másrészt lehetséges, hogy szerette volna saját költészetét más megvilágításba helyezni a rekanonizáció vagy egy saját kánon kialakításával, amely felől a maga költészete is értelmezhető.

A magyar hosszúvers-hagyomány szisztematikus feltárása a kutatás későbbi céljai között szerepel, ennek átfogóbb vizsgálata túlmutatna a dolgozat keretein. Ezért választottam

⁵ *Uo.*, 464.

⁶ Tandori, *i.m.*, 6–30.

⁷ *Uo.*, 31–274.

⁸ A következő költők verseiről ír elemzést a második fejezetben: Füst Milán, Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Szép Ernő, Tóth Árpád, Karinthy Frigyes, Somlyó Zoltán, Dsida Jenő, József Attila, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc, Kassák Lajos.

⁹ *Uo.*, 275–383.

¹⁰ Ilyen elemzett kortárs költőtársai Tandorinak: Illyés Gyula, Zelk Zoltán, Vas István, Kálnoky László, Weöres Sándor, Jékely Zoltán, Somlyó György, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Juhász Ferenc, Garai Gábor, Nagy László, Kormos István.

¹¹ KÖRIZS Imre, *A lét közelebbi ereje Tandori Dezső és a félhosszú vers*, Jelenkor, 2018/12, 1389.

ki itt a Tandori által felvázolt szövegtörzset két, a költő számára is legfontosabb szerzőjét. Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című versét részletesen elemzem, míg Karinthy Frigyes hosszúverse, a *Számadás a tálentumról* a későbbi kutatási célok kijelölését, a lehetséges vizsgálati szempontok számbavételét tette lehetővé. A két költő egy-egy versét az olvasónaplóban felvázolt és általam kiegészített elméleti kereten és szempontrendszeren keresztül elemzem. Az olvasónapló hosszúvers-értelmezése bár jó kiindulópont, szükséges a kiegészítése, hiszen ahogy arra Kőrösi Imre is rámutatott, „Tandori jól kitapinthatóan végig tartózkodik az egzakt definíciókba merevíthető kijelentésektől, ami oda vezet, hogy az első részben finom, elegáns, szellemes és pontos részletmegfigyelések tömege és óvatosan megfogalmazott általánosabb megfontolások rajzolják ki a félhosszú vers kívülről nem mindig és minden nézőpontból határozottnak érezhető, de mindig valami belső lényegét érzékeltető kontúrjait”.¹² Az olvasónaplóban megfogalmazott állításokkal kapcsolatban ezért szükséges kiegészítéseket, pontosításokat végezni.

A fogalomhasználat problémáját („hosszúvers” vagy „félhosszú vers”) szeretném azzal elkerülni, hogy a két fogalom közé egyenlőséget teszek, ezért erre a szövegcsoporthoz a továbbiakban hosszúversként fogok hivatkozni. Emellett három érvet tudok felhozni. Az egyik, hogy Tandori maga kissé kibújik az általános jellemzők megfogalmazása alól, és nem tér ki arra, milyen különbségeket lehetne felállítani a két fogalom között. A másik a szakirodalom fogalomhasználatának esetlegessége. A harmadik pedig az a feltevés, amit Tandori is állít, miszerint a „félhosszú vers” a hosszúverseknek egy típusa lenne, ezáltal egyként is kezelhető.

Hosszú vers vagy hosszúvers? A hosszúversek jellemzői Tandori olvasónaplója nyomán

Tandori olvasónaplója, *Az erősebb lét közelében*, három olyan sajátosságot nevez meg, amelyek a második világháború előtti hosszúversekre egyidejűleg jellemzőek. Az első a hosszabb terjedelem, amire a megnevezés is utal. Ez az olvasóként szemmel láthatóan is érzékelhető terjedem-növekedés viszont objektív módon, számszerűsítve nehezen határozható meg, hol ér véget a „rövid” és hol kezdődik a „félhosszú vers” vagy hol van a határvonal a vers és a hosszúvers között, ahogy Kőrösi is humorosan megjegyzi az olvasónaplót elemző tanulmányában: „csak az mondhatná meg, hogy hány sortól félhosszú egy vers, aki azt is tudja,

¹² KÖRÖSI, i.m., 1387.

hányadik hajszálának elvesztésétől kezdve kopasz valaki.”¹³ A terjedelmi határok azonosítását Tandori az olvasóra, befogadóra bízta, és azzal a meghatározással él, hogy a hosszúvers „nem olvasható el egy lélegzetre”.¹⁴ Vagyis az olvasási folyamat időtartama szerint a befogadó felől is meghatározható, hogy mi a hosszúvers. Többször különbséget tesz elemzésében a rövid és hosszú versek befogadásával kapcsolatban, és azzal érvel, hogy az olvasó „élménylehetőségében” van különbség, ezért valós határokról nem beszélhetünk,¹⁵ tehát az olvasó élménye határozza meg, mi számít rövidnek és mi hosszúnak. viszont „[m]égsem tagadható, hogy a hosszabb versben – anyagszerűen – több fér el”.¹⁶ Ez a többlet – hipotézisem szerint – a lírai versbe ágyazódó narratíva.

A klasszikus modernség hosszúverseiben megfigyelhető a narratív szál előtérbe kerülése, amely a versszöveg bizonyos pontjain, epizodikusan fókuszálódik. Ehhez a narratívaalkotási kísérlethez viszont feltétlenül szükséges lesz a terjedelmi határok, keretek kitágítása. De mindig hangsúlyosan a lírai én által kiváltott és a versben kifejezett életélmény szempontjából, egy ön-értelmezői beszédben, monológ formájában. Ez az epizodikusan megelevenülő narratíva azonban nem hoz létre egységesen elbeszélhető eseménysort. A vers és a lírai én figyelmének fókuszában sosem válnak az események elsődlegessé, mindig a lírai én saját magáról alkotott belső elbeszélése a hangsúlyosabb. A versszubjektum előtérbe kerüléséből fakadóan ezekre a versekre jellemző az egyes szám első személyű megszólalásmód, de adott esetben előfordul az egyes szám második személy használata is – ekkor gyakran az önmegszólítás aktusa figyelhető meg. A narratív szál hosszabb terjedelmet követel, ezért is lesz az ilyen lírai vers hosszú. Felmerülhet a kérdés, hogy ezek alapján a hosszúvers mennyiben köthető a verses epikai műfajokhoz. Ez a kérdés Tandori Dezsőt is foglalkoztatta:

„Arany János balladái félhosszú versek? Az eposz-töredékek hosszú versek? A hosszú verset követő kategória már az eposz stb.? Az eposzok énekei – ott, ahol az őseposz anyagdarabjait későbbi rendező elv szervezi – hosszú versek? Hová tegyük a versfüzéreket? Versfüzér-e egy szonettkoszorú? Hosszú vers-e a Kosztolányi-életmű egy-egy kötetnyi ciklusa? (*A bús férfi panasza* stb.)”¹⁷

¹³ Uo., 1391.

¹⁴ TANDORI, i.m., 9.

¹⁵ Uo., 9.

¹⁶ Uo., 8.

¹⁷ Uo., 11.

A hosszúvers ezektől több szempontból is lényegesen különbözik: egyrészt az epizodikusság megakadályozza az egységes narratíva létrejöttét, másrészt egyetlen szereplője a lírai én – ellentétben az elbeszélő költeménnyel, balladával, verses regénnyel, amelyek általában több szereplőt szólaltatnak meg és visznek színre. Ebből következik az is, hogy az elbeszélő költeményekben több diegetikus szint épül egymásra; az elsőfokú narrátor mellett sokszor másod-, harmad- vagy negyedfokú narrátorok is átveszik az elbeszélést a fölérendelt elbeszélői szólamtól. Továbbá ezek általában egyes szám harmadik személyű elbeszélést használnak. A hosszúvers soha nem lépi át a verses epika határait. Így például a diegetikus szintek közötti váltás, vagy több karakter dialógusa elképzelhetetlen lenne. A líra keretein belüli mozgásnak az eredménye az is, hogy az ilyen típusú versekre jellemző „a tartalmi töredezettség”,¹⁸ a „többszöri meg-megtörés, visszacsatolás”,¹⁹ a „kidolgozás szakaszos tökélye”,²⁰ vagyis a központi narratíva nem kerekedik felül a lírai én-elbeszélésén. Ennek a központi narratívának a megnevezésére Tandori az „intellektuális útjárás” jelzős szerkezetet, valójában metaforát alkalmazza.²¹

A második és ehhez szorosan kapcsolódó ismérve a hosszúverseknek Tandori szerint? a „ziláltság” és a folytonos „újrakezdés”. „Ziláltságon” Tandori azt érti, hogy „a félhosszú vers (ez a típus) nem zár le egy-egy részletet kerekre, hanem mellérendelésekkel dolgozik”.²² Ez szorosan kapcsolódik a történet-epizódok újbóli elmeséléséhez, de már nem az előzőleg félbehagyott elbeszélésnek a fonalát veszi fel, hanem a lírai én belső monológiájának folytatásáról van szó. Tandori a „ziláltságot” és „újrakezdést” egyfelől úgy érti, hogy ezek a versek egy központi témát bontanak ki, és egy „alapkérdést” tesznek fel, majd ennek a témának a kifejtését és a vers alaptémáját meghatározó kérdés megválaszolásának kísérletét időről-időre különböző fabula-fragmentumok, egy virtuális fabula kiragadott eseményeinek elbeszélése szakítja meg, néha pedig a belső monológ. Ez a belső monológ mindig a lírai én sajátosan formálódó tapasztalatát beszéli el.

Ehhez szorosan kapcsolódó sajátosságként a nyitottságot, vagy inkább lezárhatatlanságot nevezi meg. A hosszúversek olyan alapvető kérdéseket kezdenek tematizálni, vagy próbálnak leírni, amelyek nehezen megválaszolhatóak: mi az ember?; mi az

¹⁸ Uo., 12.

¹⁹ Uo., 12.

²⁰ Uo., 13.

²¹ Uo., 9.

²² Uo., 20. Fontos megjegyezni, hogy itt Tandori azért nevezi típusnak a félhosszú verset, mert elképzelése szerint az általa alkotott fogalom csak halmaza a hosszúverseknek, vagyis csak a hosszúversek műfaji kategóriáján belül megkülönböztethető típusként lenne elképzelhető.

egyén szerepe a társadalomban?; mi az élet célja? Ez a lezáratlanság általában abban nyilvánul meg, hogy egyik versnek sincsen konkrét, egyértelmű lezárása. Többször kiemeli Tandori, hogy az olvasói interpretációs folyamatot nem akasztja meg ezekben a versekben a sajátos fogalomhasználat, mert „legalább két dolgot érzünk: a) itt nem rövid elintézésre számíthatunk, tehát elragad bennünket a nagy lélegzet; b) érezzük azt, hogy itt a vers egészének „értéséhez” nem azonnal szükséges értenünk az elemeket”.²³ Az *első elégia* elemzésénél felmerül a folytathatatlanság problémája. Míg a dal vonatkozásrendszere (belső értelmezési szerkezete) csak egyetlen irányban nyitott,²⁴ addig a hosszúversnél nem tudhatjuk, hogy miképp folytatódik a vers, mert olyan fogalmakat használ, amelyeket nem ismerünk, és így a verseknek saját szóhasználata is lesz. Tandori azt írja, a „nyitottabb vers – magas hőfokon – több történésbe von be minket; a zártabb vers többet ad készen”.²⁵ Ezt viszont mindig a központi téma újra és újrakezdésére érti, amely nincs mindig így. A központi téma szinte végigfut a versen, amelyet megszakítanak belső monológok. Ez a folytonos újrakezdés szerinte akár még nyelvi szinten is megfigyelhető, például az olvasónapló címét tartalmazó versciklusban, a *Duinói elégia*kban is.

Tandori olvasónaplójának logikáját követve szeretnék részletes elemzést adni Szép Ernő *Egy magányos éjszakai csavargás* című verséről. Ennek egyik oka, hogy a hosszúverses hagyományban elhelyezést segíti a vers részletes kibontása, további jellemzőinek ismertetése. Másrészt a versről szóló szakirodalom, mint általában Szép Ernő munkásságáról magáról is, igencsak kis számú szöveget foglal magában, ezért a részletes ismertetés a vers olyan belső összefüggéseire világíthat rá, amelyek segítségével könnyebben elhelyezhető lesz nemcsak a hosszúverses hagyományban, hanem a magyar irodalomtörténeti hagyományon belül is.

Egy magányos éjszakai csavargás (1917)

Szép Ernő *Egy magányos éjszakai csavargás* című versének első szövegváltozata 1913-ban jelent meg a Nyugat 3. számában, ekkor még a szöveg az *Egy magányos éjszakai csavargás kimerítő leírása* címet viselte.²⁶ A végső szövegváltozatot az 1917-ben megjelent *Emlék* című verseskötetben adta közre a szerző. A kötetben kiadott vers számos ponton különbözik a Nyugatban megjelent változattól. Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert a versről

²³ Uo., 16.

²⁴ Uo., 17.

²⁵ Uo., 22.

²⁶ SZÉP Ernő *Egy magányos éjszakai csavargás* című versének összes idézete ebből: SZÉP Ernő, *Emlék*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság–Révai Testvérek, 1917, 69–74.

született egyetlen elemző tanulmányban Tóth Ákos az irodalmi közbeszédre és a szakirodalomra hivatkozva azt írja Szép Ernő munkásságáról, hogy gyakran „nem a poétikai tudatosságot az írásforma megújítását célzó invenció tulajdonságait szokta üdvözölni – sőt, éppen ezzel ellentétesen, sokhelyütt az anyagát uralni és szervezni képtelen, túlradó mondandójával sodródó poéta alakját regisztrálja”.²⁷ Ezt nem látszik alátámasztani az a tény, hogy a két szövegváltozat jelentős különbségeket mutat: a kötetbe rendezés során a szerző több ponton „javít” a szövegen. A „zúgó kávéházban” jelzős szerkezetet például, amely inkább a líra én emberektől való elidegenedését fejezi ki, a „gőzölgő kávéházban” jelzős szerkezetre módosítja, mely metonímiaként értelmezve összekapcsolja magát a meleg kávé a kávéházzal, de asszociatív viszonyban az elidegenedést megőrizve az emberi tömeg kigőzölgésére is lehet érteni. A „Furcsa familiák, szobaurak, cselédek” sort pedig „Külön familiák, meg szobaurak, cselédek” -re írja át. Ez a sorváltoztatás azért fontos, mert a vers egészére nézve ezeknek az embereknek a hétköznapiságát emeli ki, aminek az érzékeltetésére a „furcsa” jelző nem lenne megfelelő, a felsorolás azonban már annál inkább. Nem célozom a két szöveg közötti valamennyi változtatást megvizsgálni. A két példával csupán cáfolni szerettem volna azt a feltételezést, hogy Szép Ernő a szöveganyagot nem lett volna képes kezelni és szervezni, hiszen látható, hogy egy régebbi szövegében a szöveg poétikáját alakító javításokat tesz az új megjelenést megelőzően.

Az önmegszólítás gesztusai az *Egy Magányos éjszakai csavargás* című versben

“A megszólítás performativitása abban áll, hogy előállít vagy – mint az fentebb szóba került – erőszakosan kikényszerít egy te-t, és ezzel persze egy ént is”²⁸ – állapítja meg Kulcsár- Szabó Zoltán *Kat’apostrophé* című tanulmányában, amelyben rávilágít arra is, hogy az önmegszólítás különböző gesztusai nem mindig olyan egyértelműek, és valamiképpen a lírai beszéd alapját is képezik:

“Jó okkal lehet amellet érvelni, hogy a megszólítás és a megszólalás pillanata maga (vajon lehet-e tényleges különbséget tenni a kettő között?), az tehát, amikor a beszélő a csendet megtörve beszélni kezd, bizonyos értelemben máris válasz-karakterrel bír, méghozzá azért, mert megnyilatkozása nem nyerheti pusztán önmagából, és talán egy

²⁷ TÓTH Ákos, *Sugárút a végtelenbe*, ItK, 2012/6, 676.

²⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kat’apostrophé*, Alföld, 2021/11, 62–93.

személytelen szabályrendszerként tételezett nyelvből sem a performatív erejét, csakis egy másik jelenlétéből, még ha ezt nem is érdemes mindig empirikus jelenlétként elgondolni: a beszéd talán abból a szükségszerű differenciából ered, amelyet a másik tételezése nyilvánít meg”²⁹

Vagyis a líra feltételezhetően olyan beszédmód, amelynek performativitása a megszólítás aktusában tetten érhető. Mandelstam elméletére hivatkozva pedig azt állítja, hogy a líra poétikáját alapvetően meghatározza a megszólítás³⁰ és „a lírai műfajokhoz mintha elengedhetetlenül hozzátartozna egy magában vagy magához beszélő hang képze”.³¹ Ez a megszólítás a performativitás felől vizsgálva viszont sohasem mehet tökéletesen végbe. A *Kat’apostrophé* tehát rámutat arra, hogy a megszólítás minden lírai szövegnek az alapját képezheti és hogy ez a megszólítás aktusa és végrehajtása nem mindig teljesen nyilvánvaló, hanem sokféle versszövegbeli megvalósulása lehetséges.

Szép Ernő verse több helyen él explicit önmegszólító gesztusokkal. Az explicit kategóriába tartozó mindhárom szövegrész egy, a lírai én önmagához intézett kérdése. Az első ilyen az angyalokkal kapcsolatos részlet, amelyet a „Mit szólnék” önmagához intézett kérdéssel indít a lírai én, majd ezt meg is válaszolja: „Én sírnék és nevetnék, és azt hinném, ez álom”. A második explicit önmegszólítás szintén ugyanebben a szövegrészben, a 20—24. versszakban található: „S egyszerre kezdenének beszélni, össze-vissza: / Hogy vagy? Sokat búsultál? Mitől vagy olyan fáradt? / Ugye csúnya volt minden? Örülsz most? Hitted volna?”. A kérdések halmozását ugyan az angyalok szájába adja, azonban mégis saját maga számára teszi fel a lírai én. Ezt a feltételezést az támasztja alá, hogy a kérdések közeli emberi viszonyt feltételező tudakozódások, amelyek egzisztenciálisan érintik a lírai ént. A képzelt szituációba helyezett fantáziajátékként színre vitt dialógus segítségével próbálja feltenni saját magának a legalapvetőbb kérdéseket. Az én állapotára, érzésire, hangulatára vonatkozó, olyan látszólag banális, mégis egzisztenciális kérdéseket tesz fel, hogy a lírai én saját magától is csak egy, mediátoron” képzelt közvetítőn, az éber álomban saját maga által megidézett, teremtett dialóguspartneren: az angyalon keresztül képes megkérdezni. A 33. versszakban található a harmadik önmagának szegezett explicit kérdés, amelyet meg is válaszol: „Meddig lehet így menni? Megyek, gondoltam”. Ebben a megszólító—megszólított viszonyban így egyértelműen látszik, hogy mind a kérdést feltevő, mind pedig az azt megválaszoló hang mögött maga a lírai

²⁹Uo., 81.

³⁰Uo., 63.

³¹Uo., 81.

én áll. Ennek a jelenségnek a lehetséges megvalósulását „a válság paroxizmusában létrejövő patológikus eset”, egyfajta tudathasadás³² teszi lehetővé.

Németh G. Béla: *7 kísérlet a kései József Attiláról* című munkájában számba veszi az önmegszólító verstípus tartalmi és formai sajátosságait. A felsorolt és részletesen tárgyalt sajátosságok java része értelmezhető a tárgyalt vers keretei között: ebből kiindulva akár arra is kísérletet lehet tenni, hogy Szép Ernő e versét az önmegszólító versek kontextusában elemezzük. Egyedül az önmegszólítás szorosan vett, egyes szám második személyű nyelvi formulája az, amely a szövegben csak néhány ponton jelenik meg, ugyanakkor az önmegszólítás tulajdonságait ezek egyértelműen magában hordozzák. Az önmegszólítás nyelvi megvalósulásának problematikájára adható legkézenfekvőbb válasz az, hogy az egyes szám második személyű megszólító odafordulás helyett inkább első személyű formáról, önfelszólítás helyett pedig inkább önmegszólításról lehet beszélni. A megszólító–megszólított viszonyban egyértelműen megjelenik az egyszerre kívülről és felülről figyelő, fölismerő intellektus és a csavargást folytató lírai én párbeszéde.³³ Az önmegszólító verstípust amúgy sem a dialógus külső formája, hanem a belső dialektus szabja meg.³⁴

Az önmegszólító verstípus esetében az „én” önmagához való odafordulását a válság állapota generálja, ez a „fogantató helyzet, élmény”.³⁵ A válságot jelző kezdő mozzanat az emberektől való elborzadás: a városi flâneur válsága, aki a szokványos kávéházi este után az urbánus térben csavarogva elgondolkodik a lét alapvető kérdéseiről. A flâneur testesíti meg azt a városi embert, aki „mindent lát és mindent megmutatni képes”.³⁶ A kezdőpont: a rendes kávéház. A csavargás belső indíttatása pedig emberekkel való azonosulás nehézségének problematikája, amelynek hatására a lírai énben belső válság keletkezik, mivel hozzájuk képest mindig kívülállóként jelenik meg,³⁷ azonban mégis hasonlóságot érez velük. A 20. század eleji Pesten megszokottá vált az idegenség azon tapasztalata, amelyet “az ismeretlenekből álló utcai tömeg látványa”³⁸ keltett. A flâneur eddig megszokott berendezkedése hirtelen elviselhetetlenné válik, „[a]z a szerep, az a magatartás, mely eddig cselekvésének irányzója

³² NÉMETH G. Béla, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 113.

³³ Uo., 115.

³⁴ Uo., 118.

³⁵ Uo., 107.

³⁶ TÓTH Benedek, *A flâneur mint típus és mint analitikus kategória*, Acta Universitatis Szegediensis: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 2020, 156.

³⁷ Uo., 156.

³⁸ KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Petőfi sétálni megy Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél*, Irodalomtörténet, 2019/3, 238.

volt, amelytől jövője, élete, személyisége kibontakozását, magatartását várta, megcsalta, hamis, illúziós szerep volt”.³⁹ A válságot a társadalom által felkínált szerep-azonosulás lehetetlensége tematizálja. Ilyen a versben színre vitt férj, az egyszeri munkásember képe, a „famiáliák, szobaurak, cselédek” élete, amelyet a lírai én enyhe lenézéssel szemlél. Meghatározó jellemzője a flâneurnek, hogy a külső rátekintés mindig inkognitóból szemlélte: „úgy látni bele mások életébe, hogy azok ne vegyék észre”.⁴⁰ Ez a lekincsinylés az alapvető emberi értéket elfedő hétköznapiságnak szól. Az őszintétlenséget, a tudattalan életet nézi le az elképzelt család tagjaiban. Tudattalanság alatt azt a mélyebb lelki szintet értheti, amelyet a Freud-i pszichológia leír, erre utal a „soha el nem meséli, mit álmodott az éjjel” sor is. Ebben a helyzetben az „ember jövője reménytelenné, múltja, ennek következtében kétes értékűvé, jelene tűrhetelenné válik”.⁴¹ A válságot tehát a tömegesedés⁴² érzése, a város „falanszter” -szerűsége okozza, amelyből az én ki szeretne lépni.

A címben is megjelenő „csavargás” céltalansága több ponton is feltűnik a versben. Ezt a céltalannak tűnő sétát az elidegenedés váltja ki. A két legfontosabb percepcióval, a látással és a hallással fejezi ki az „összeborzadást” az emberektől. Ez a két érzékelési mód viszont minden emberben meglévő antropológiai adottság, hiszen mindenkinek van testszíne, kvázi látható. A „lelketlen szemgolyóik járása” sor azt sugallja, hogy a lírai én nem az emberek külső vagy belső hibáit ragadja meg és írja le, hanem egy olyan helyzetet feltételez, amelyben egy saját, önmagán belüli változás folyamán jut el hirtelen az elidegenedettség állapotáig. Az elhatárolódás mértékét érzékelteti a „lelketlen” jelző, ugyanis ellentmond annak a frazémának, hogy *a szem a lélek tükré*. Olyan változás történik tehát, ami a lírai ént menekülésre készteti; így indul el az éjszakai csavargás útján. A csavargás céltalanságát fokozza, hogy nem tudjuk pontosan leírni a lírai én haladási irányát sem. Egy szubjektív „városnézés” ez, mert csak azt ismerjük meg ami a lírai ének jelentésszerű, vagy feltűnik. Izgalmas játék, hogy miközben egy vállaltan igen szubjektív vershelyzetet teremt meg, közben az olvasó aktivitására épít a tér megalkotásában, mentális leképzésében. A valóságos topográfiai rend reprodukciója nem történik meg részleteiben, ugyanis elliptikusan elbeszélte. Néhány fontosabb mozzanatot ugyan kiemel belőle a lírai én, de akkor is csak azokat a helyszíneket említi meg, amelyekről az eszébe jut valami,

³⁹ NÉMETH, i.m., 108.

⁴⁰ KARDEVÁN LAPIS, i.m., 252.

⁴¹ Uo., 113.

⁴² TÓTH Benedek, i.m., 162.

vagy amelyek számára bármilyen jelentőséggel bírnak; ilyen például egy egyszerű ház, a ligeti tó vagy a Weingruber⁴³ kioszk.

Prózavers

Szép Ernő *Egy magányos éjszakai csavargás* című verse két költészeti formához is illeszkedik. Az első nemigen szorul bővebb magyarázatra, mivel az ütemhangsúlyos vagy szótagszámláló verselés első olvasásra akusztikusan is hallható, felismerhető. A második formai hagyomány, amelybe illeszkedik, a prózavers hagyománya, annak is talán egyik első magyarországi darabja. Ez utóbbi, inkább a modernséghez kapcsolható verstípus (költészeti hagyománynak?) jellemzőit Tandori Dezső már olvasónaplójában is felfedezi Szép Ernő versében.⁴⁴ A prózaverseket élőbeszédszerűség jellemzi, amelyet leginkább, ebben a korai korszakban, retorikai alakzatok betoldása jelenít meg. Ezeknek a retorikai alakzatoknak az elemzésével szeretnék rávilágítani a vers prózaversszerű szerveződésére.

Acsai Roland költő egy 2023-as esszéjében amellet érvel, hogy tévedés Szép Ernő költészetében szabadversként (vagy prózaversként) értelmezni olyan versszövegeket, amelyeknek kötött a formájuk.⁴⁵ Esszéjében azt igyekszik bizonyítani, hogy a ritmustól Szép Ernő többé-kevésbé szabályosan, és feltételezhetően tudatosan tér el; tehát e “ritmustörések” valamilyen poétikai funkciót tölthetnek be. Sokszor a jambust spondeusra, néha pedig – szabálytalanul – trocheusra vagy piricheusra cseréli. Az utolsó tiszta jambus szabályát sem tartja meg minden esetben. Kortársai, például Tóth Árpád és Kosztolányi Dezső is alkalmaznak hasonló eljárásokat.⁴⁶ Elfogadva, ugyanakkor fenntartásokkal kezelve érveit, vita tárgyát képezhetné, hogy mely vagy mennyi morától jambikus vagy nem jambikus egy vers. Dolgozatomnak persze nem kérdése Szép Ernő klasszikus modernséghez való tartozása, célom inkább az, hogy – egyetértésben Acsai azon állításával, hogy Szép Ernőben megvan a verstani tudatosság⁴⁷ – bizonyítsam azt, hogy versei kapcsolódnak a prózaversek hagyományához. A prózaversekre jellemző műfaji elemek jelenléte bizonyos Szép Ernő-versekben a klasszikus

⁴³ A Weingruber kioszk, mint ahogy a versben megjelenő többi helyszín is, egy ténylegesen létező vendéglátóipari egység volt. Igazolásként álljon itt egy cikk a bérleti szerződés meghosszabbításáról: Ismeretlen szerző, *Százmillió- egy ülésen*, Pesti Napló, 1915. júl. 16., 9.

⁴⁴ TANDORI, i.m., 158.

⁴⁵ ACSAI Roland, *Szép Ernő alexandrinjai*, Forrás, 2023/5, 47.

⁴⁶ Uo., 48.

⁴⁷ Uo., 50.

modernség esztétikai hagyományának megtörésére szolgál, amely jellemző a 20. század eleji hosszúversek poétikájában.

Kulcsár-Szabó Zoltán 2017-es *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél* című tanulmányában nemcsak elemez a címben szereplő két szerzőtől egy-egy verset, hanem választ is ad arra, hogy milyen jellemzői vannak a prózaversnek, bár itt is előkerül a műfaji meghatározottság nehézsége: „már elnevezését tekintve is – csak ambivalenciákkal körülírható műfaj.”⁴⁸ Mégis megfogalmaz olyan általános jellemzőket, amelyeket elemzésében is használ. Ennek az elemzésnek néhány vizsgálati szempontján keresztül szeretném bizonyítani, hogy Szép Ernő tárgyalt verse ehhez a poétikai hagyományhoz is kapcsolódik.

Az egyik, ha nem a legfontosabb szempontként azt jelöli meg Kulcsár-Szabó, hogy a prózavers „olyan szövegkörnyezetet teremt és olyan retorikai karakterrel bír, amelyek lehetetlenné teszik egy lírai kód elsődleges érvényre juttatását többek közt azért, hogy alkalmazhatatlanná teszik a lírai nyelv exkluzivitásáról alkotott klasszikus modern elképzeléseket. Ez persze nem azt jelenti, hogy valamiféle nem-lírai kód után kellene keresgélnie az értelmezőnek, hanem sokkal inkább annak belátására kényszerít, hogy a prózaversben nincs elsődleges műfaji kód.”⁴⁹ Ilyen elsődleges lírai kódnak lehet tekinteni az alexandrin verstípust. Szép Ernő gyakran ír alexandrinban, de folyamatos játék figyelhető meg abban, hogy ezt a megoldást különböző versekben hogyan használja. *Margitsziget* című versében például a 14 ütemes alexandrint felsoronként tördeli. Ez a verselés tökéletesen alkalmas erre, mivel a Csehy–Polgár-féle *Gyakorlati magyar verstan* szerint az „alexandrin(us) elnevezés a magyarban gyűjtőnévként funkcionál, és számos ritmust jelent”,⁵⁰ főbb jellemzője a jambikus lüktetés és az ütemhangsúly. Az *Egy magányos éjszakai csavargás* ezen a kategórián belül egy nibelungizált alexandrin, annak is a 14 szótagos variánsa, amelyből kihagyja a rímeket (míg a *Néked szól*, című versében, amelyet ugyanebben a versformában írt, megtartja őket.). A sorok szinte kivétel nélkül tizennégy szótagosak, egy versszak pedig három soros. Két helyen ugyan megtöri a ritmust: a 28. versszak első sora tizenöt szótagos, míg a 30. versszak második sora csak tizenhárom. A jambikus lüktetés nem hangsúlyos (nem tartja feszesen, végig). Erről állíthatta azt Tandori, hogy: „Tört-vert alexandrinus(ok)”⁵¹, Tóth Árpád pedig kritikájában azt,

⁴⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél*, Prae, 2017/3, 100.

⁴⁹ Uo., 102.

⁵⁰ CSEHY Zoltán, POLGÁR Anikó, *Gyakorlati magyar verstan*, Bratislava, Comenius Egyetem, 2018, 143.

⁵¹ TANDORI, i.m., 132.

hogy „[v]ersformái keresetten pongyolák”.⁵² A cezúrát viszont mindig a 7. ütem utánra teszi „a sorok felezése is figyelmet érdemel ugyanis „rendszeretlenül pontos a ritmus közepén és a sorvégen”.⁵³ Ebben csak két esetben hibázik a 10. versszak 2. sorában: *fél/karjuk*, és a 30. versszak 2. sorában: *Szüz/ecskék*.

A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél másik fontos szempontja a soknyelvűség, ami az irodalmin kívüli nyelvi regiszterek lírai nyelvbe való beléptetését. A prózavers önkritikus, önironikus szöveggként is felfogható; „költőietlennek minősíthető beszédhelyzetek és retorikai minták sorakoznak, akkor ennek a soknyelvűségnek valamiféle klisészerűség lesz az egyik megnyilvánulási módja”.⁵⁴ Szép Ernő elemzett verse mind tartalmi, mind nyelvi kliséket, közhelyeket alkalmaz. A versbeszéd modalitását önironia jellemzi. Maga a téma banalitása, hétköznapisága is értelmezhető tartalmi kliséként és önironiaként. A lírai én kijön a kávéházból, sétál egy nagyot céltalanul és a világ legegyszerűbb dolgain elmélkedik: „Jólesett a hűvösség”, „A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök”, „De semmit sem gondoltam az égről, csak felnéztem”. Egyszerű logikai, asszociatív kapcsolás fedezhető fel a környezet különböző elemeinek észlelésekor: „Egy ház előtt eszembe jutott, hogy laknak benne”, „Elnéztem s gondoltam, hogy a folyékony éj talán ez”, a hangsúly a „talán” kifejezésen van, amely bizonytalanná teszi a közlést. Saját cselekvéseit, megfigyeléseit közérthető nyelvi regiszterben mondja el: „Elkezdtem menni”, „Elért az élet”. Ezek a kifejezések egyszerre tűnnek leegyszerűsítettnek és pontosnak is: „[p]ontosság? Az; de így nem szokott pontos lenni a nyelv szelleme. Holott milyen egyszerű, hogy ezt igenis lehet így mondani”⁵⁵. Ennek a nyelvi felépítettségnek és ezeknek a retorikai alakzatoknak az összjátéka egyértelműen azt célozza, hogy a lírai beszélő elkerülje a pátoszt. Bárdos László is rávilágít arra Szép Ernőről írt tanulmányában, amikor Szép Ernőt Kosztolányival állítja szembe, hogy: “[Kosztolányi] attól azonban tartózkodott, hogy Szép Ernő módján egybekapcsoljon, egymásra torlasszon pátoszt és trivialitást, emelkedett stílust és nemritkán hanyag, sőt pongyola kifejezésmódot.”⁵⁶

A prózaversek harmadik fontos poétikai kelléke a leírás, pontosabban az enumeráció: „[a]zon szövegtípusok vonatkozásában, amelyek a prózaversek kompozícióját meghatározzák, de legalábbis befolyásolják, mindkét esetben meghatározó a leíró, ismertető vagy bemutató

⁵² TÓTH Árpád, *Szép Ernő: Emlék*, Nyugat, 1918/4, 288.

⁵³ TANDORI, i.m., 134.

⁵⁴ KULCSÁR-SZABÓ, *prózavers...*, i.m. 103.

⁵⁵ TANDORI, i.m., 134.

⁵⁶ BÁRDOS László, *Hasonlóról a hasonlónak? Adalékok Szép Ernő' egy verstípusának értelmezéséhez=„álom visszhangja hangom”*. Tanulmányok Szép Ernőről, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., PIM Studiolo, 2016, 67.

modalitás”.⁵⁷ Az első, 1913-as szövegváltozat még címében is viselte a „leírás” jelzőt (*Egy magános éjszakai csavargás kimerítő leírása*). Ez a deskriptív modalitás két szempontból is végigkíséri a verset. Egyfelől bemutatja és leírja a flâneur szemszögéből a város különböző ikonikus, lényeges helyeit. Ugyanakkor a városi tér szövegbeli kibontásával párhuzamosan, a lírai én lelki folyamatait is leírásként kezeli. A lírai én által elképzelt szituációkat a szöveg kétszer is feltételes móddal valósítja meg. Ennek az első megjelenése a vers felénél, a 20. versszak 1. sorában található: „Mit szólanék, ha mézes hársfával rózsafényben kinyílna most a mennybolt”. Ezt a látomást egy újabb városi tér szerepeltetése szakítja meg a 27. versszakban: „De már a hídon voltam, míg ezen spekuláltam”. A második feltételes modalitású leírás a vers zárlatában, az utolsó nagy kép kibontásában jelenik meg, a 33. versszak 2. sorában: „Megyek gondoltam, mennék így most túl árkon-berken”. Ennek lezárása az utolsó képben tetőpontra ér, ahol a lírai én eltűnik: „[h]ol már a végtelen víz elvakúl az egekkel, S a tiszta semmiségnek üres álmán merengnék”.

A paronomázia retorikai alakzata a versben

A paronomázia retorikai szóalakzat a „hasznló hangzású, de különböző jelentésű szavak összekapcsolásával jön létre”.⁵⁸ A szójátékokhoz is sorolható. A versben összesen négyszer fordul elő. Először a 3. versszak 2. sorában: „(sok) nő a gözőlgő” az „ő” fonéma háromszori ismétlése, illetve a „gő” hang ismétlődése. Másodszor a 13. versszak 3. sorában: „megúntam s lerúgtam”. Harmadszor és negyedszer a 16. versszakban az 1. sorban: „elért az élet” kiasztikus rendeződése, és a 3. sorban: „gondoltam sorsomnak” az o hang ismétlése, illetve az *n*, *m* nazális hangok hasonlósága. Szép nagyon sokszor használja ezt a retorikai alakzatot, a legtöbbször szójáték formájában, főképp sanzonokban vagy humoros verseiben. A versben két funkciót tölt be. Egyfelől a vershelyzetben és a lírai én elbeszélésmódjában aláássa és ellehetetleníti a versesbeszéd patetikusságát, mert a „neutrális stílusértékű szavak antitetikus összekapcsolása [...] evokatív funkciót lát el”⁵⁹ vagyis egyszerre hang- és alaki egyformaságot láthatunk.

⁵⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *prózavers...*, i.m., 103.

⁵⁸ SZATHMÁRI István, *Stílusesszók és alakzatok kislexikona*, Bp., Tinta, 2010, 13.

⁵⁹ Uo., 13.

Csavargás mint eszképzizmus

A vershelyzetben megfigyelhető jelenség az eszképzizmus. A kezdeti, emberektől való „összeborzadás”, elidegenedés olyan belső hangulati változást feltételez, amelynek folyamán a hangsúly a külső fizikai térből a saját belső, filozófiai vagy gondolati térbe vezet. Ezért a városban, mint színtérben a lírai én „inkább magát a megfigyelést (annak lehetőségeit és feltételeit) is meghatározó közegként, médiumként tekint a nagyvárosi környezetre”.⁶⁰ A lírai én fokozatosan egyfajta kontemplatív, meditatív állapotba hajszolja magát, amelynek belső terében a lét alapvető kérdései merülnek fel. Ebbe az állapotba egyfelől behelyezi önmagát: („Elkezdtem menni”), hiszen a céltalan bolyongás aktusának tovább folytatásával ebbe beleegyezik, másrészt a vers eleji helyzet belső hangulati változása is készíteti rá. A 6. és a 7. versszakokban a teste feletti kontroll állapotának elvesztéséről számol be: „Mentem mert vitt a járda”, „mentem, de nem tehettem róla”, „Mentem, mint egy darab lécs.” Ezek a sorok párhuzamot állítanak a térbeli és a gondolati csavargás között. A térbeli megvalósulás az időbeliség szempontjából válik lényegessé: „Lassan mellém húzódtak, s múltak a barna házak”.

Az 1917-es kiadású *Emlék* című verseskötetben a sóhajtás sokszor az eszképzizmus megnyilvánulásaként jelenik meg. A *Sóhajtás*-ban a lírai én „Elevenen szeretne kijutni a világból”, a gyorsvonaton ülve pedig a sóhajtást a visszatekintés és az elvágódás követi. Az *Egy magányos éjszakai csavargásban* négyszer láthatóak ennek a fajta pneumatikusságnak a nyomai. Az első esetben a lírai én a kávéházból az utcára való kilépés után vesz mély lélegzetet, és kezdi meg bolyongását. A második esetben ez egyfajta utalásnak vehető a párok egymás utáni kielégülésének ürességére.⁶¹ „Sóhajtva elfordultam”; kezdődik a 17. versszak, amely előtt közvetlenül a lírai én életének hibáit és fájdalmait hiányérzeteit, idézi fel. Ez az, amitől el kell fordulnia, menekülnie. A harmadik ilyen sóhajtás az angyalokkal kapcsolatos álomszerű kép végén található, ahol a lírai énnak egy könyvet mutatnak, amiben föl van írva, hányat sóhajtott. A szövegrészletekből és az életmű további verseiből látható, hogy a sóhajtást az elvágódás fizikai kísérőjelenségével kapcsolja össze.

Szép Ernő versét nem jellemzi az önmegszólító verstípus „pátosztól áthatott hangneme”, vagy az „emelkedett retorikájú előadásmodor”, de a „drámai hangoltság” már annál inkább. A

⁶⁰ TÓTH Ákos, i.m., 9.

⁶¹ Azután sóhajtottak és kétfelé fordultak,
Maguk alá gyűrték félkarjuk, felhúzták lábuk,
Elalúdtak. A fejük van legmesszebb egymástól.

vers esztétikai tapasztalata kettősséget mutat. Általában hétköznapi, élőbeszédhez közelítő szóhasználat jellemzi, vagyis a korszak köznyelvi, városi regiszterében szólal meg. Néhány ponton azonban egy-egy jelentősebb, erősebb, az egyszerűségtől elütő kifejezést használ. „A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök” sor elején kitekint a fizikai térből, de ahelyett, hogy ezen a vonalon elindulna, visszaesik a saját érzélemvilágával összehozható földhözragadtságába. Minden egyes ilyen felmutatható patetikusabb megszólalást egy köznyelvi megfogalmazás old fel, így a vers nyelvezete csak bizonyos pontokon válik el a korabeli pesti nyelvhasználatától. A vers elején olyan képeket használ, amelyek egyszerűek, a mindennapi életben talán észre sem vehető szépséget mutatnak, ilyen „az egy húron húzott hosszú, halk hegedűhang.” A következő versszak az egyszerűséget az emberi életre egy hétköznapi képpel terjeszti ki. „Egy narancs sáros héjja került aztán utamba. /Cipőim jobbra-balra futtatták, húzták, tolták, /Míg megúntam s lerúgtam a járdáról örökre.” Egy felettébb egyszerű és mindennapos, még talán eseménynek vagy cselekménynek sem igazán mondható mozzanatát látjuk az életnek, amit a végén egy ettől teljesen elütő, patetikus regiszterbe tartozó szóval zár le. Az előző sorok kontextusának tapasztalat, benyomása érinti meg a lírai beszélőt. Igaz, hogy egy narancs héjának lerúgása a járdáról nem nagy esemény, de mégis egy ember vitte véghez, és miután ezt megtette, az már nem lesz megváltoztatható. Ez a visszafordíthatatlanság az, amely minden egyes embert különlegessé tesz, még akkor is, ha a testszíne bántó, fáj az emberi szemnek, vagy a beszéde visszaborzaszt.

Kapcsolatok Kosztolányival

Az *Egy magányos éjszakai csavargás*, ahogyan arra már Tandori is rámutatott, sok hasonlóságot mutat Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című versével, bár több évvel megelőzi azt.⁶² A két versszövegszöveg verselési kategóriákon belüli elhelyezése, mint ahogy az előbbi önmegszólító versről szóló részben írtam, sok problémába ütközik. Az 1913-as, Nyugatban közölt versváltozat címében még szerepelt a „kimerítő leírás” szókapcsolatot, amelyet az 1917-es kiadásban már nem szerepeltet Szép Ernő. Ez a verscím műfajmegjelölő címként értve megoldást is jelenthet a műfaji meghatározás problémájára. Leírásként vagy ekphrasziszként olvasva pontosabb képet kaphatunk arról, milyen jegyeket mutat a szöveg, és hogy milyen irodalmi alkotások sorába illeszthető. A vers erősen vizualizál bizonyos városi jelenségeket, amelyekről leírást olvashatunk. Azonban van egy másik fajta elbeszélés,

⁶² TANDORI, *i.m.*, 135.

amelyben a csavargás közben felmerülő gondolatok, képek szövegszerű olvasatát láthatjuk, amely mentális képeket idéz fel.⁶³

A válság szülte csavargásban létrejövő, kvázi-dialógusban ugyan világossá válik az eddigi magatartással vagy szereppel kapcsolatos probléma, de nem derül fény az újjá formált szerep lehetőségére.⁶⁴ Az *Egy magányos éjszakai csavargást* földhöz ragadtság jellemzi, nincsenek katartikus pontok, a lírai ént nem ragadják magukkal az angyalok, és a fizikai térben sem érkezik meg sehova. A csavargás örök. A vers utolsó képében teljessé válik a céltalanság, reménytelenség: „[A] tiszta semmiségnek üres álmán merengnék”. Ez a zárósor teljessé teszi és egyben meg is jelöli a csavargás végetérhetetlenségét. A vershelyzet fizikális és mentális terében nem történik meg a lét értelmezésének új világszemléletet más fókuszba helyező módja, hanem teljessé válik az eszkélista álláspont. A válsághelyzetre nem születik megoldás a vers ideje, a csavargás alatt. A szövegben nem épül fel koherens didaxis, az csupán a válsághelyzetet és lírai elbeszélő abban megszületett mentális állapotát, gondolatrendszerét ábrázolja. Másik lehetséges értelmezési út a végső, tengerben föloldódás, amely a halál metaforájaként is felfogható. Ilyen toposz a vers záróképe, ahol a lírai én „a tiszta semmiségnek üres álmán mereng”. A záróképben a flâneur válsága teljessé válik. Az eddig megszokott városi környezetből kilépni vágyó karakter személyében elevenedik meg, ezáltal mivel a flanőrt „cselekvésterét látásának tere tartalmazza”,⁶⁵ kényszerűen ki kell lépnie a természetbe.

Azt állítani, hogy Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargása* stílusában, témájában hasonlít Kosztolányi *Hajnali részegségéhez*, anakronisztikus. Bár a hasonlóságot már Tandori is felhívja rá a figyelmet: „Hány évvel is előzi ez a vers a *Hajnali részegséget*? Gondoljuk meg. Hússzal legalább.”⁶⁶ A laikus olvasók számára is feltűnő, hogy a két szöveg hasonlóságot mutat. Ezt a hasonlóságot a hosszúversek műfaji sajátosságainak észlelése adja. Nyilasy Balázs *A hajnali részegségről, a „hosszú vers”-ről és az eszmélkedő „félhosszú vers”-ről*⁶⁷ című tanulmányában két fontos szempontot említ, amely közös tulajdonsága ezeknek a verstípusoknak. Első szempontja, hogy „a szabályos strófák felbomlanak, a versegységek nem

⁶³ VITÉZ Ferenc, *A fotográfia és a halál : Ekphraszisz és képi illokúciós aktus Kosztolányi Dezső A csúf lány című tárcanovellájában*, Mediárium, 2012, 59.

⁶⁴ NÉMETH, i.m., 115.

⁶⁵ TÓTH Benedek, i.m. 156.

⁶⁶ TANDORI, i.m., 135.

⁶⁷ NYILASY Balázs, *A hajnali részegségről, a „hosszú vers”-ről és az eszmélkedő „félhosszú vers”-ről=A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2010.

a szimmetrikus ismétlődés elve alapján, hanem az eszmélkedés, a kontempláció hullámzó logikája szerint tapadnak össze, a rímszerkezet és a sorhosszúság változó karaktert mutat”,⁶⁸ mindez „a harmincas évek jellegzetes <hosszú versei>-ben”⁶⁹ érzékelhető. Nyilasy szerint a szöveg lírai beszélői szempontja szerint különbséget kell tenni az ötvenes évek heroikus, patetikus váteszi küzdelem félhosszú versei (ezeknek két legjelentősebb képviselője Nagy László és Juhász Ferenc) és a harmincas évek elégikus, lírikus hangja között.⁷⁰

Pomogáts Bélától, Király Istvánon át Nyilasy Balázsig minden kutató, aki Kosztolányi „számadásos” költészetéről ír, találkozik azzal a problémával, hogy a hosszúvers nehezen meghatározható, ugyanakkor a különböző szövegek csoportba tartozása már egyértelmű. A probléma egyik legfőbb alkotóelemét az elnevezése hordozza magában: hosszú vers. Ki dönti el, vagy ugyan ki tudja eldönteni, hogy hány sortól mondhatjuk azt, hogy valami „hosszú”. Amennyiben az az átlagos vershosszúságot vesszük alapul egy adott költőnél, úgy az újabb problémát az jelentheti, hogy minden költőnél más lesz az „átlag”, és ami az egyik szerzőnél már „hosszút” jelenthet, az a másiknál még „rövidet”.⁷¹ A verssorok számának átlagolása azért sem szerencsés, mert egy szöveg hosszúságát más „szempontok” is adhatják. Tandori például, mint erről már volt szó, „ziláltságról”⁷² számol be az idő viszonylatában, vagyis maga az olvasás idején kívül a vers belső történéseit illetően érzékelt idő mértékéről. Felmerülhet még az ilyen típusú verseknél a gondolatrítmus elemeinek monotonitása, ami érzékeltethet egyfajta hosszúságot.

A rímek elhagyása Szép Ernő *Egy magányos éjszakai csavargásában* annak tudható be, hogy „[e] logika gyakran olyan erős gondolatrítmusokat hív életre, hogy az intenzív rím is feleslegessé válik”⁷³.

⁶⁸ Uo., 254.

⁶⁹ Uo., 254.

⁷⁰ Uo., 253.

⁷¹ átlagolás tekintetében fontos megjegyezni, hogy legtöbbször a sorokat számolják, és az kevésbé kerül számításba, hogy egy sor felező nyolcas vagy éppen tizenkettes, így az ütemek érzékelésében egy kevesebb sorból álló vers olvasási ideje akár hosszabb is lehet.

⁷² TANDORI, *i.m.*, 54.

⁷³ Uo., 255.

Műfaj-e a hosszúvers?

A műfajelmélet legnagyobb kérdése nem feltétlenül abban áll, hogy mit nevezhetünk műfajnak, hanem abban, hogyan jönnek létre azok a szövegcsoportok, amelyek megnevezésére a műfaji kategóriák szolgálnak. Erre a kérdésre Todorov *A műfajok eredete* című tanulmányában egyszerű, de könnyen elfogadható állítást tesz: „Honnan származnak a műfajok? Nos egészen egyszerűen, más műfajokból. Egy új műfaj mindig egy vagy több régi műfaj transzformációja: inverzió, áthelyezés, kombináció révén.”⁷⁴ Derrida a *The Law of Genre* című munkájában hasonlóképpen elismeri a műfajok történelmi átjárhatóságát. Abból indul ki, hogy az olvasó képes különböző szövegcsoportokat bizonyos ismérvek alapján, egyfajta „törvényszerűség” szerint elkülöníteni.⁷⁵ Ez az olvasói művelet azért válik lehetségessé, mert az egyes szövegek olyan közös jellemzőket tesznek érzékelhetővé, amelyek alapján a korábbi műfaji „részesülésük” / „odatratozásuk” felismerhetővé és újrafelismerhetővé válik. Ezt a jelenséget a következőképpen foglalja össze Hansági Ágnes 2022-es monográfiájában: „Az ismérvek újrafelismerése a konkrét szövegen és ennek alapján a hozzárendelésről való döntés olyan olvasói műveletek, amelyek egyfelől az individuális művészettapasztalatba ágyazódva (éppen emiatt) különféle hozzárendelésekre vezethetnek, másfelől, a nyelv és a kultúra kollektív tapasztalatából eredően az azonos szövegen azonos kód azonosítása alapján meghozott azonos hozzárendelési döntések ismétlődése mindig gyakoribb, mint az egyedi vagy váratlan döntések előfordulása.”⁷⁶ Ezek alapján különböző olvasók reakciói és kritikái nyomán képesek vagyunk nemcsak arra, hogy szövegeket csoportosítsunk, majd ennek „törvénye” által újra odatartozónak véljünk szövegeket, hanem arra is, hogy a műfajok történelmi fejlődését és alakulását bizonyos ismérvek alapján vizsgáljuk.

Tisztázandó kérdés, hogy honnan származhat a hosszúvers, és milyen műfaj tekinthető előzményének.. Az újonnan létrejövő műfajok transzformációjának és fúziójának érdekes példája Walt Whitman *Leaves of Grass* című kötete, amelyet az amerikai hosszúverses hagyomány kezdeteként szoktak megnevezni. Whitmant gyakran emlegetik az amerikai eposz műfaji megteremtőjeként, a *Leaves of Grass* című szöveg emiatt pedig eposzként is kanonizálódott. „A témájában és formájában egyaránt nyitott, heterogén költői anyagokból épülő, organikusan szerveződő modern epikus költemény újszerű <műfaját> Walt Whitman

⁷⁴ Todorov, TZVERDAN, *A műfajok eredete*=*Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 285.

⁷⁵ Lásd: Jacques, DERRIDA, *Acts of literature*, szerk. ATTRIDGE, Derek, New York, Routledge, 1992, 221–253.

⁷⁶ HANSÁGI Ágnes, *Irodalmi kommunikáció és műfajiság*, Bp., Akadémiai, 2022, 135.

teremtette meg a 19. század közepén”.⁷⁷ Vagyis mivel az amerikai irodalom kritikusai és olvasói a modern nemzeti eposz első műfaji megjelenéseként tekintenek a szövegre, így a szöveget az eposz műfajához tartozóként olvassák. E műfaj költői hagyományát pedig a modernista hosszúversek szerzőiben ismerhetjük fel újra.

Hansági Ágnes rámutat arra, hogy a klasszikus műfaji kategóriáktól való elfordulás gyökereit a strukturalista megközelítésben kell keresnünk, mivel az a verbális kódok analízisére szorítkozik. A szövegkorpusz bővítése csak még nagyobb bonyodalmat okozott, ugyanis bevontak az elemzésekbe olyan szövegeket, amelyek alapvetően az orális kultúra részét képezték. A műfaj és az adott szöveg közti feszültség abban látható, hogy a „műfaj- vagy stíluskorszak-kategóriák univerzalizmusa a műalkotás szingularitásával kerül összeütközésbe”.⁷⁸ Todorov rámutat, hogy ez az elemzésekben felmerülő összeütközés nem vonja kétségbe a műfajok létezését, mivel „[a] normát a megszegése teszi láthatóvá”.⁷⁹ Ezzel a mondattal Todorov az univerzális és szinguláris közötti feszültséget felszámolja, mert arra mutat rá, hogy a deduktív szabályrendszer induktív ismereteken nyugszik. Azt is felvázolja, hogy a különböző normaszegések nem ellehetetlenítik a műfajt, hanem egy mindig változásban lévő kategóriává emelik: „Baudelaire idejében a prózaköltemény kivételnek látszott, de ki törődne ma azzal, hogy egy költemény alexandrinusokban, egy verset rímekkel írjon meg – hacsak nem egy új norma megszegéseként?”⁸⁰ Ehhez a problémához már Croce is hozzászólt, aki a normatív műfajszemlélet helyett a műfajt olyan történeti jelenségként írta le, amelynek saját dialektikája van, és folyton változik, ezért a „műfajok csak történetileg írhatóak le és határolhatóak el egymástól”.⁸¹ Ezek alapján a műfajt mint történeti fogalmat is kezelhetővé tette.

A műfajt nemcsak mint a történelemben változó szabályrendszer modelljét értelmezhetjük, hanem egy beszédaktus megnyilvánulásaként is: „A megnyilatkozás interpretációját egyrészt a kimondott mondat, másrészt a beszédaktus határozza meg.”⁸² A nyelv általi behatároltság szintjén a hosszúversekre jellemző az a lírai hang, amelyet Culler a *Líra nyelve* című tanulmányában így foglal össze Northrop Frye nyomán: „Itt arra helyezném

⁷⁷ BOLLOBÁS Enikő, *Ami szép az nehéz*, Bp., Akadémiai, 2021, <https://doi.org/10.1556/9789634545804> (Letöltve: 2025.01.03. https://mersz.hu/dokumentum/m824aszan__8/#m824aszan_6_p1)

⁷⁸ Uo., 136.

⁷⁹ TODOROV, i.m., 285.

⁸⁰ Uo., 285.

⁸¹ HANSÁGI, i.m. 140.

⁸² TODOROV, i.m., 286.

a hangsúlyt (ahová Frye „úgyszólván”-ja is mutat), hogy a <költő hátat fordít a hallgatóinak> formula egy sajátos beszédmódbeli helyzet leírására tett figuratív kísérlet a szemtől szembeni kommunikáció segítségével, mégsem ér el sokkal többet, mint hogy jelzi a helyzet furcsaságát. Figyeljük meg például, hogy míg az írott szövegből felolvasó előadó igyekszik kimutatni, hogy közvetlenül a közönségéhez beszél, addig a verset felolvasó költő egyértelművé teszi, hogy nem közvetlenül a közönségéhez beszél. Utóbbi nem hátat fordít hallgatóinak, hanem közvetetten a nyelvet kínálja fel nekik, az implicit vagy explicit módon mást megszólító nyelven keresztül való megszólítás révén.”⁸³ Ennek a lírai hangnak a jelenléte teszi azt is lehetővé, hogy a fentebb idézett szakirodalmi szövegek nem tartották szükségesnek a szigorúbb definiálást, hiszen ez alapján egyértelműen besorolhatóvá váltak a hosszúversek egy könnyen körülhatárolható szöveghagyományba.

A magyar hosszúverses hagyomány történeti vonatkozásainak feltárása nehéz feladat, mivel jelenleg úgy tűnik, hogy egy kifejezetten 20. századi jelenségről van szó, amelynek korábbi magyar előfordulása nem ismert. A hosszúvers, vagy valamilyen azzal rokon hagyomány több európai nemzet irodalmában is megjelent, amelyek akár hatással lehettek a magyar írókra. Egyfelől az amerikai, Whitman által alapított hagyományt lehetne felismerni magyar szövegekben, másfelől egy lehetséges francia vagy német avantgárd hatást is beazonosíthatunk, amely főleg a klasszikusabb verselésben tér el az amerikai hagyománytól. Erről a lehetséges kétféle hagyományozódásról a dolgozatban Tandori és Pomogáts műfaji keretezésének problémájaként írok. Úgy látszik, a hosszúvers az angol irodalmi hagyományból tevődik át, mivel ezek a Magyarországon megjelent versek megtartják a klasszikus modern formát. Ezért a következő fejezetben szeretnék az angol irodalommal kapcsolatos szakirodalmi értelmezésekre kitérni, és ezzel tovább problematizálni a témát.

A hosszúvers az angolszász szakirodalomban

A hosszúvers műfaj történetét tárgyaló dolgozat, el kell fogadnunk, lehetetlen küldetést próbál meg végrehajtani. Ez a misszió abban áll, hogy választ adjunk arra a kérdésre, hogyan értelmezhető önálló műfaji kategóriaként a hosszúvers. Ehhez feltétlenül szükséges annak vizsgálata, hogy amit az elemzők hosszúversként neveznek meg, miként alkot önálló műfaji paradigmát formai, nyelvi vagy akár tematikus sajátosságoknál fogva, és hogy milyen

⁸³ CULLER, Jonathan, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae, 2017/3, 11.

szövegtörzshatár ki ennek a „műfajnak” a határait. Illetve kérdés, hogy az irodalmi kommunikáció milyen szabályrendjeit hozza létre a hosszúvers. A hosszúvers fogalmának szakirodalmi használata korokon is átívelni látszik. Például Michael Wigglesworth *The Day of Doom* (*Az Ítélet Napja*) című 1662-es költeményét, T. S. Elliot *The Waste Land* (*Átokföldje*), illetve Paul Muldoon 2021-es *Plaguey Hill* című versét egyaránt ezzel a műfaji meghatározással írják le különböző szerzők.⁸⁴ Ez a történeti távlat azért okoz gondot a műfaji ismervek meghatározásában, mert a költészetről alkotott nyelvi és formai jellemzők eltérőek a különböző irodalomtörténeti korokban, így a hosszúversről, és ami még fontosabb, a líráról alkotott fogalmi keret is más és más képet mutat. Először tehát szükségesnek tartom néhány szakirodalmi forráson keresztül megvizsgálni a felvázolt definíciókat vagy kvázi-definíciókat: hogy hogyan is beszélnek a hosszúversekről, milyen szemléletalkító hatások érik ezt a műfajt. Vizsgálataimban, terjedelmi korlátok miatt, szükséges a klasszikus modernség hosszúverseire koncentrálnom, így a műfaj történeti távlatait nem fogom bemutatni.

Bollobás Enikő 2021-ben megjelent könyvében, amelyben a nem alanyi költészet elemeit tárgyalja, egy fejezetet szentel a modernista hosszúverseknek a figyelemköltészet vizsgálatának szempontjából. Az amerikai irodalomban ezt a műfajt vagy versformát Walt Whitman teremtette meg a 19. század folyamán. Bollobás Whitman költészetét a következőképpen jellemzi: „következetesen aláássa a hagyományos verses epika minden jellemzőjét. Itt nincs központi epikus hős, nincs történelmi távlat, még csak hagyományos értelemben vett történet sem, mint ahogyan nincs mitikus kerettörténet vagy állandó versmérték.”⁸⁵ Vagyis Whitman 1855-ös *Leaves of Grass* címet viselő alkotása alapvetően megváltoztatja a hagyományos epikus szövegek formáját, és abból olyan új formátumot (versműfajt) alkot, amely nagy hatással lesz a 20. századi angolszász írókra is, így Ezra Poundra, T. S. Elliotra vagy William Carlos Williamsre. A hosszúversek 20. századi jellemzőiről ezt írja Bollobás: „témájában és formájában egyaránt nyitott, heterogén költői anyagokból épülő, organikusan szerveződő modern epikus költemény”, amelynek eleme a „kifelé irányuló költői figyelem (...) a költői én rendre eltűnik majd visszatér”⁸⁶. Ez a kifelé figyelés magában hordozza a klasszikus modern lírai én fogalmának és szerepének megváltozását, valamint a hétköznapi tárgyak, események lírai nyelvbe integrálását.

⁸⁴ BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 42.

⁸⁵ Uo., <https://doi.org/10.1556/9789634545804> (Letöltve: 2025.01.03.
https://mersz.hu/dokumentum/m824aszan__8/#m824aszan_6_p1)

⁸⁶ Uo., <https://doi.org/10.1556/9789634545804> (Letöltve: 2025.01.03.
https://mersz.hu/dokumentum/m824aszan__8/#m824aszan_6_p1)

A Bényei Tamás és Kállay Géza által szerkesztett *Az angol irodalom története (6): Az 1930-as évektől napjainkig* első részében egy fejezetet szentelnek a hosszúversek műfaji kérdésének, *Félhosszú költemények és hosszúversek* címmel. D. Rácz István *Műfaji kérdések* című bevezetőjében nem fogalmaz meg határozott véleményt, hanem inkább – mint sokan mások – Tandorihoz fordul. Viszont a szövegcsoport több fontos sajátosságára felhívja figyelmünket, amelyek alapvetően meghatározzák a korai és későbbi modern angol hosszúverseket. Ezen fejezet vizsgálati szempontja főként a regionalizmus, amennyiben ezek a szövegek „történelmi helyzetkép, állapotrajz fölvezetésére törekcszenek, miközben azzal is tisztában vannak, hogy ez a kép csak töredékes lehet”,⁸⁷ vagyis egyik tulajdonságuk a nyitottság, a verstémák lezáratlansága. A helyhez kötöttség befolyásolja a lírai térszerkezet kialakítását is: „Rendszerint a megállított időben hoz létre olyan teret a lírai én, amelyben mint lakóhelyén szétkinthez, és megfogalmazhatja hozzá való viszonyát”.⁸⁸ Ebből következik, hogy az otthonosság képei keverednek „az idegenség vonásaival”, vagyis a hosszúvers képes arra, hogy a lírai térben egyfajta paradox „otthonos idegenséget” hozzon létre.⁸⁹ A hosszúverses forma ebben a költészeti hagyományban „lehetőséget ad a polifóniára”,⁹⁰ de míg T.S. Eliot vagy Basil Bunting verseiben „szabadvers és kötött formák váltakozása”⁹¹ figyelhető meg.

Az angol irodalom története következő, *A hely költészete* című fejezetben Bényei Tamás az 1945 utáni angol hosszúversek regionalitását vizsgálja. Az itt tárgyalt versszövegeket alapvetően az uradalomvers és a pásztori költészeti hagyomány folytatásaként azonosítja: „Az, hogy a hely költészetének egyik legjellegzetesebb kifejezőmódja a hosszúvers, nem jelent újdonságot, hiszen mind a hosszú pásztori költemények és georgikonok, mind a tájleíró versek, mind az uradalomversek érintkeznek ezzel a hagyománnyal.”⁹² A hosszúvers modernista hagyományra gyakorolt hatásával kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy bár a magyar költészetben ez a forma nem alapvető meghatározója a modernségnek, az angolszász irodalomban, főleg a 20. század első felében igen elterjedt, meghatározó verstípus, amely egyetlen angol költő életművéből sem hiányzik. Az 1945 utáni angol irodalom, kanonikus hosszúversei: Basil Bunting *Briggflatts* 1965, Geoffrey Hill *Mercian Hymns*, Roy Fischer A

⁸⁷ D. RÁ CZ István, *Műfaji kérdések*=*Az angol irodalom története* 6, szerk. BÉ NYEI Tamás, Bp., Kijárat, 2022, 434.

⁸⁸ *Uo.*, 433-434.

⁸⁹ *Uo.*, 434.

⁹⁰ *Uo.*, 433.

⁹¹ *Uo.*, 433.

⁹² BÉ NYEI Tamás, „*A hely költészete*”. *Regionalizmus, modernizmus és hosszúvers*= *Az angol irodalom története* 6, szerk. BÉ NYEI Tamás, Bp., Kijárat, 2022, 435.

furnance között Bényei lényegi sajátosságként nevezi meg, hogy: „Közös ezekben a szövegekben, hogy szabadversben íródtak”.⁹³ Ez mutatja, hogy a második világháború előtti hosszúversek milyen fontos elmozdulást tesznek az epikus irodalmi hagyomány irányába, ugyanis a század második felére már a vers költői eszközeit hátrahagyva szabadverses formában íródnak, és csak néha „tartalmazhatnak strófaszerű egységeket”.⁹⁴

A magyar szakirodalomban a hosszúversek műfaji kérdésének tárgyalását sokan kikerülik, vagy Tandori olvasónaplójára hivatkozva beszélnek róla. Tandori esszéisztikus írása, mint ez korábban látható volt, ezzel ellentétben nem fogalmaz meg egyértelmű állításokat. Hiányzik a szakirodalmi fejtegetésből következő általánosítás, mivel a szerző erre nem is törekedett. Tandori könyve öndefinícióként az olvasónapló műfaját jelöli meg. Ez azért problematikus, mert bizonytalanságot ébreszt azzal kapcsolatban, milyen verseket sorolhatunk ide, gyakran pedig magának a műfaji kategóriának a létezését is megkérdőjelezi az elemzők. Az, hogy mi számít hosszúversnek, nagyon esetleges. Sokszor a kritikusok benyomásainak, verseszményének a függvénye. Úgy tűnik, jelenleg nincs konszenzus erre vonatkozóan, csak az a fajta egyetértés tűnik ki, amely a Tandori által felvetett fogalomhasználathoz fűződik. Jó példája ennek az ebből származó kisebb önellentmondás, amelyet Bényei is elkövet az előbb említett angol irodalomtörténeti tanulmánykötet egyik fejezetében, ahol az angol irodalomban található klasszikus szövegtörzset emeli ki a versszövegeknél azt jelzi a fejezet elején, hogy egyértelműen a hosszúvers műfajához sorolhatóak, míg pár oldallal később alakít ezen a véleményén: „Geoffrey Hill *Mercian hymn* című harminc számozott és prózaversben írott egységre tagolódó műve nem hosszúvers, mégis mutat rokon vonásokat mind a Briggflatts-szel mind Ted Hughes *Elmet* ciklusával”.⁹⁵ Bényei Tamás a szakirodalommal kapcsolatban tehát megjegyzi azt, hogy a fent említett verseket a hosszúversek műfajához kategorizálják, ugyanakkor ő a *Mercian hymn* című Geoffrey Hill-verset nem sorolná ide. Bényei Tamás sajnos nem fejt ki, miért nem gondolja az említett szöveget hosszúversnek. Ez a megjegyzés nem kritika szeretne lenni. Céлом pusztán az volt, hogy rávilágítsak a műfaji besorolhatóság mércéinek hiányára és a szakirodalmi kifejtetlenségre. Hasonló hiátusra lehet példaként felhozni D. Rác István által írt műfaji bevezetőt is, amikor a következő fejezetben azt írja: „A hosszúvers jellegzetes műfaji jegyei a közelmúltban is érvényesek maradtak”⁹⁶, ezekhez a

⁹³ Uo., 436.

⁹⁴ Uo., 436.

⁹⁵ Uo., 441.

⁹⁶ Uo., 441.

műfaji jegyekhez viszont csak a szövegelemzések bizonyos elemei között válogatva juthatunk el.

Ezekből a vizsgálatokból látható, hogy a hosszúvers sokoldalú, többféle változatban, modalításban megjelenő műfaj, amely különböző költőknél és különböző korszakokban más formában lelhető fel. Közmegegyezésen alapuló álláspont, hogy a hosszúvers legelemibb tulajdonsága a verssorok számossága, tehát hosszabb terjedelmű versszöveg. Ugyanakkor ez a hosszabb terjedelem is relatív. T. S. Elliot *Átokföldje* 434 sorból áll, míg Ezra Pound *Cantói* ennél sokkal hosszabbak. Vagyis az, hogy milyen terjedelműnek kell lennie egy versnek, ahhoz, hogy hosszúvers legyen, a verssorok száma alapján aligha állapítható meg. A hosszúság csak egy referenciaértékén belül értelmezhető. A dolgozatban vizsgált korszakban és „irodalmi nyelvterületen” (vagyis a második világháború előtti Magyarországon), az átlagszámítás igénye nélkül azt lehet mondani, hogy „az Ady-vers átlagosan 24,8 sorból, József Attiláé átlagosan 22,4 sorból áll. Költeményeik zöme 6–40 soros, és 200 sornál hosszabb versük egyáltalán nem található”⁹⁷. Ezekhez a sormennyiségekhez képest az *Egy magányos éjszakai csavargás* vagy a *Számadás a tálentomról* a verssorok száma alapján láthatóan terjedelmesebbek az átlag magyar verssormennyiségen belül. Az irodalmi lapok hasábjain is látványosan hosszabbak, mint a megszokott rövid versek. Egyúttal az életműveken belül is ki tud emelkedni néhány vers a feltűnően nagy terjedelme miatt, így például Kosztolányién belül is megfigyelhető ez a jelenség, is a *Hajnali részegség* kapcsán. A hosszúversek másik fundamentális tulajdonsága, amely az, hogy elmozdulnak az eposzi hagyományok felé. Ez egyrésztől következik a terjedelemben bekövetkező változás miatt, másrésztől a prózai eszközhasználat jelenléte nélkül, mégis közvetít egy történetet, eseménysorozatot.

A Tandori által felállított és magam által kiegészített szempontrendszer szerint, szeretném Szép Ernő fentebb elemzett versét megvilágítani abból a szempontból, hogy miért tartozhat a hosszúvers műfajához.

Epizodikus panelek

Az *Egy magányos éjszakai csavargás*ban is, mint minden hosszúversben érvényre jut egy központi, de teljességében befejezetlen, kifejtetlen narratíva. Ez a történetszál Szép Ernő

⁹⁷ POMOGÁTS, i.m., 463.

szövegének az esetében maga a csavargásnak az elbeszélése. A lírai én a már ismertetett módon, az emberektől elidegenedést érezve, kimegy a kávéházból. Az 1–4. versszakig főképp az elidegenedés érzésének a leírása történik meg, ami magának a csavargásnak az oka. A 4–6. versszakban magáról a csavargás önfeledtségéről olvashatunk. Ezt egy lakóházzal asszociált átlagos polgári élet leírása követi, amelyet szintén az idegenség érzésével beszél el: „Ember meg asszony hál két egymás mellé tolt ágyon, /Jámbor szabály szerint (ó mert azt cifrázni vétek) /Egymásban kéjt halásztak s a falon járt az óra”. A lírai én egyfajta szemlélődés keretében bemutatja azon helyeket, amelyek útjába esnek, de ezeket saját monológjai szakítják meg. A városirodalomra jellemző elbeszélésmód ez amennyiben a “városi sétáló voltát” emeli ki, “amelyekben a fikció szerint térben megteendő út ideje alatt szóval tartja az olvasót, vagyis a fiktív cselekmény időtartamát a befogadás időtartamára váltja át, az előbbi az utóbbi által érzékelteti”.⁹⁸ Vagyis a városirodalom prózában megjelenő módozatait is tudja alkalmazni a lírai szöveg abból a szempontból, hogy a csavargás két állomása közt saját belső monológjának önelbeszélését folytatja le. Ekképpen a költő “lemond a sűrítés kézenfekvő lehetőségéről, és ezzel – talán öntudatlanul – arra utal, hogy a fiktív események és helyszínek közötti idő (itt a séta és a véletlen ideje) ugyanolyan fontos, mint maga az elbeszélt történet”.⁹⁹

Azonban ezeket az én-elbeszéléseket is mindig megszakítja az újabb helyszínek bemutatása. Így például az angyalok megjelenésével kapcsolatos részt a következő sorokkal szakítja meg: „De már a hídon voltam, míg ezen spekuláltam, A ligeti tó hídján, s ott félig elfáradva A korlátnak borúltam, az éji vizet nézni.” Az én pontos útját ugyan nem tudjuk teljesen lekövetni, de azokat az ominózus pontokat, ahol a helyszín által “ihletett” belső monológok elindulnak, igen. Ilyen a Hősök terén fekvő Gábiel arkangyal szobor vagy a Margit híd. Vannak olyan helyszínek, amelyekre csak következtethetünk, pontos leírást nem olvasunk róluk. Ilyen az Andrássy út és a Margitsziget. Vagyis ezekből a leírásokból a teljes utat nem tudjuk végigkövetni, annak nincs egy szorosan elbeszélt meghatározása, csupán érzékeltetve van. Az olvasó (főképp a korabeli olvasó) képes arra, hogy ezeket az ellipsziseket kiegészítse. Szép Ernő versében egy ponton megszólal egy angyal és sorozatos kérdéseket intéz a lírai énhez: „Hogy vagy? Sokat búsultál? Mitől vagy olyan fáradt? Ugye csúnya volt minden? Örölsz most? Hitted volna?” Ez a kérdés ugyanakkor nem tudható be másik szereplő megjelenésének és megszólalásának, ugyanis csak a saját maga által gerjesztett képzelgésben jelenik meg. Ezt az epizódot ezzel a feltevéssel kezdi: „Mit szólnék, ha mézes hárfával, rózsafényben Kinyílna

⁹⁸ Kardeván Lapis, *i.m.*, 242.

⁹⁹ *Uo.*, 243.

most a mennybolt, akár az Operában S arany lépcsőn lejönne hozzám tizenkét angyal.” Ez is afelé mutat, hogy a más szereplőknek a történetben való megjelenései csakis a lírai én viszonylatában értelmezhetők és nem egyértelműen más személyek.

Nyitottság/lezáratlanság

A hosszúversek magukban hordozzák a lezárhatatlanság mozzanatát. Ez abból adódik, hogy olyan alapvető létkérdéseket tematizálnak vagy olyan emberi élményeket próbálnak megosztani, amelyek teljes lírai prezentációja lefolytathatatlan, mégis a teljesség igényével viszonyulnak a témához. Az *Egy magányos éjszakai csavargás* verszárlatában, a lírai én a csavargás élményét egy végtelen vándorlássá terjeszti ki: „Menni, olyan jó menni. Meddig lehet így menni? Megyek, gondoltam, mennék így most túl árkon-berken, Elhagyni a ligetet, a várost és határát.” A csavargás végül átlényegül elszökéssé, és a lírai én egy létösszegző képpel vezeti be az utolsó versszakot: „Meggzökni, mint hazulról egyszer gyerekkoromban, /Itthagyni a lakásom, sok könyvem, sok nadrágom /Barátot, nőket, múltam, nevem, minden emlékem.” A verset lezáró utolsó két versszakban a lírai én kiterjeszti a céltalan vándorlást az urbánus tér határain kívülre és egy „vágyképben” feloldódik: „A tengerig mennék, leülnék a tengerpartra /És nem csinálnék semmit, ott ülnék este-reggel, /Ott ülnék éjjel-nappal, ott ülnék, míg csak élek /És a tengerre néznék, olyan messzire néznék, /Hol már a végtelen víz elvakul az egekkel, /S a tiszta semmiségnek üres álmán merengnék.”

Kitekintés - Karinthy hosszúverse: *Számadás a tálentomról*

Karinthy *Számadás a tálentomról* című versében egy komplexebb, de hasonlóan ellipszisekkel dolgozó és töredezett narratív szál vegyül a lírai monológba.¹⁰⁰ A vers történetét keretező szöveg a tálentumról szóló bibliai példabeszéd. Központi történetként a lírai én azon elbeszélését látjuk, amelyben önmagát a harmadik, a pénzt elásó és ezáltal eltékozló, szolgával azonosítja. A versszöveg három részre bontható. Az első szakasz a tálentumról szóló példabeszéd ironikus felvázolása a munkában való megcsömörlés képeivel. Ez a 16. sorig tart, majd elindítja a következő részt ezzel a sorral: „Halljad hát harc közben ezt a hevenyészett számotadást”. A második szakaszban a lírai én elbeszéli, hogy miképpen fektette be a pénzt: „S

¹⁰⁰ KARINTHY Frigyes *Számadás a tálentomról* című versének összes idézete ebből: KARINTHY Frigyes *Összegyűjtött versei*, s.a.r. KÖRIZS Imre, Bp., Magvető, 2017, 51–57.

mindjárt vettem is rajta /Aladintól balzsamot egy csodaszert /Amivel ha bőröm bekentem az lettem ami akartam” és hogy a különböző alakváltásai által, amelyek a hasznosságot, a kamatoztatást célozták, miképpen bukott el. A központi részben elbeszélte kísérlet-történetek (gyermekhegedű, toledói penge, zsebóra, teve, papagáj, gramofon, zenekar, politikus, bútor, krumpli) mindig a lírai én különböző alakváltozatainak epizód-történetei. A kamatoztatásra irányuló cselekvések mindig az értetlenség, a rossz használat miatt válnak sikertelenné. A harmadik, lezáró rész a „Hát ennyi az egész parancsolj több nincs lehet hogy kevesebb” sorral kezdődik. Keretes szerkezetként visszatér a kezdi témához és újra felveszi a válaszadás fonalát.

Karinthy versében a lezáratlanságot a verszárlatban érzékelteti is a lírai én: „Igy hát Gazda látod magad is elkövettem minden lehetőt /Éltem és igyekeztem és kereskedtem és kerestem a kamatot /Földormán és földalatt is és pengettem és gurítottam előre /Amit kaptam és nem tehetek róla hogy mindig visszagurult /Most fáradt vagyok s ha ebben a percben szólna az ünnepi sófár /Jelezve hogy megjöttél szolgálid közt törvényt tenni azonnal /Lehet hogy fel se állnék tiszteletedre s ez a futó toll ki se hullna /Kezemből csak megállna s tűnődve tenne pontot a be sem fejezett /Mondat közepén vagy mint a katona kit főbelöttek s állva marad”. A vers végéről „hiányzó” pont is kiemeli a lezáratlanságot, amennyiben az „A pont mint a Gazda eljövetelet jelölő írásjel a szöveg megszakításával egyenlő, és a halál képzetét aktiválja.”¹⁰¹

Összegzés

Dolgozatom célja a második világháborút megelőző klasszikus modernséghez tartozó hosszúversek bemutatása volt. A fogalom irodalmi közbeszédbe kerülését vizsgáltam Tandori Dezső olvasónaplója alapján. Ezt követően egy szempontrendszer felállításával próbáltam vizsgálható perspektívába helyezni a hosszúversek műfaji kezelhetőségét, és a Tandori által alkotott szövegtörzset egy elemének teljes elemzésével, majd egy másik szöveg kitekintésként való kiemelésével rámutatni a versszövegek közös ismérveire. Ehhez az elemzéshez vagy rámutatáshoz feltétlenül szükséges volt Szép Ernő *Egy magányos éjszakai csavargás* című versének részletesebb elemzése. Kitekintésként és a kutatás folytathatóságának megmutatása céljából Karinthy Frigyes *Számadás a tálentomról* című versében szerettem volna rámutatni a

¹⁰¹ BALOGH Gergő, *Karinthy nyelvet ölt - Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2018, 225.

hasonlóságokra, amelyet a hosszúversek műfajával összefüggésbe hozhatóan hordoz mindkét szöveg.

Kutatásom folytatásának három lehetséges irányát határozom meg. Érdekes lenne feltárni Walt Whitman magyarországi recepciójának történetét, amely új megvilágításba helyezhetné a klasszikus modern szerzők ilyen típusú szövegeit is. A magyarországi hosszúversekről szóló közbeszéd elindulásának mentén érdemes lenne foglalkozni az 1950-es évek szerzőivel, ugyanis az új népi írók, így Nagy László és Juhász Ferenc is gyakran hosszúverses formában jelentetik meg műveiket. Harmadik lehetséges útként, a klasszikus modernség mellett maradva, hasonló versszövegek feltárását helyezem kilátásba. Így a Tandori által kijelölt szövegkorpusz más szerzői, például Füst Milán vagy Szabó Lőrinc is bekerülhetnének elemzési szempontjaim közé.

Bibliográfia

Felhasznált szépirodalmi források:

SZÉP Ernő, Emlék, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság-Révai Testvérek, 1917.

KARINTHY Frigyes *Összegyűjtött versei*, s.a.r. KÖRIZS Imre, Bp., Magvető, 2017.

Felhasznált szakirodalmi források:

ACSAI Roland, *Szép Ernő alexandrinjai*, Forrás, 2023/5, 47–52.

BÁRDOS László, *Hasonlóról a hasonlónak? Adalékok Szép Ernő' egy verstípusának értelmezéséhez=„álom visszhangja hangom”*. *Tanulmányok Szép Ernőről*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., PIM Studiolo, 2016, 66–76.

BALOGH Gergő, *Karinthy nyelvet ölt - Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2018.

BÉNYEI Tamás, *„A hely költészete”*. *Regionalizmus, modernizmus és hosszúvers= Az angol irodalom története 6*, szerk. BÉNYEI Tamás, Bp., Kijárat, 2022

BOLLOBÁS Enikő, *Ami szép az nehéz a nem alanyi költészetről*, 2021, Bp., Akadémiai kiadó

BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, 2005, Bp., Osiris.

CULLER, Jonathan, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae, 2017/3

CSEHY Zoltán, POLGÁR Anikó, *Gyakorlati magyar verstan*, Bratislava, Comenius Egyetem, 2018.

D. RÁCZ István, *Műfaji kérdések=Az angol irodalom története 6*, szerk. BÉNYEI Tamás, Bp., Kijárat, 2022, 433–434.

HANSÁGI Ágnes, *Irodalmi kommunikáció és műfajiság*, Bp., Akadémiai, 2022.

Jacques, DERRIDA, *Acts of literature*, szerk. ATTRIDGE, Derek, New York, Routledge, 1992.

KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Petőfi sétálni megy Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél*, Irodalomtörténet, 2019/3, 235–256.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kat'apostrophé*, Alföld, 2021/11, 62–93.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A lélegzet eltulajdonításai- Poe és Nádas*, Magyar Tudomány, 2024/5, 634–643.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél*, Prae, 2017/3, 100–115.

NÉMETH G. Béla, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982.

NYILASY Balázs, *A Hajnali részegségről, a „hosszú vers”-ről és az eszmélkedő „félhosszú vers”-ről=A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2010.

POMOGÁTS Béla, *Sorsát kereső irodalom*, Bp., Magvető, 1979

PURCSI Barna Gyula, *Szép Ernő*, Bp., Akadémiai, 1984 (Kortársaink).

SIMON Attila, *Erőt lehelni- Homérosz lélegzete*, Magyar Tudomány, 2024/5, 605–614.

SZATHMÁRI István, *Stílus eszközök és alakzatok kislexikona*, Bp., Tinta, 2010.

TANDORI Dezső, *Az erősebb lét közelében*, Bp., Gondolat, 1981.

TANDORI Dezső, *Szép Ernő - A titkos világtipp*, Bp., Pro Die, 2008.

Todorov, TZVERDAN, *A műfajok eredete=Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988.

TÓTH Ákos, *Sugárút a végtelenbe*, ItK, 2012/6, 676–700.

TÓTH Árpád, *Szép Ernő: Emlék*, Nyugat, 1918/4, 284–291.

TÓTH Benedek, *A flâneur mint típus és mint analitikus kategória*, Acta Universitatis Szegediensis: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 2020, 151–167.

VITÉZ Ferenc, *A fotográfia és a halál : Ekphraszisz és képi illokúciós aktus Kosztolányi Dezső A csúf lány című tárcanovellájában*, Mediárium, 2012, 51–74.