

Lapis József  
AZ ELMŰLÁS POÉTIKÁJA

A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége  
a két világháború közötti magyar költészetben

CSOKONAI KÖNYVTÁR  
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

54.

SZERKESZTI

Debreczeni Attila  
Dobos István  
Imre Mihály  
S. Varga Pál

Lapis József

AZ ELMŰLÁS POÉTIKÁJA

A haláltapasztalat esztétikai  
közvetítettsége a két világháború  
közötti magyar költészetben



Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrecen University Press  
2014

Megjelent  
a Nemzeti Kulturális Alap és a Debreceni Egyetem RH/885/2013. sz.  
pályázatának támogatásával



Lektorálta  
**BEDNANICS GÁBOR**

© Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014  
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 1217-0380  
ISBN 978-963-318-425-7

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított  
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja  
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi főigazgató  
Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit  
A nyomdai műveletek  
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében készültek, 2014-ben  
[www.dupress.hu](http://www.dupress.hu)

# TARTALOM

Köszönetnyilvánítás .....	7
1. BEVEZETÉS .....	9
2. TERRA INCOGNITA? .....	25
2.1 Közvetítettség.....	25
2.2 Jajra csap a legszebb rímmel – <i>Kosztolányi Dezső</i> .....	35
3. ŐSZ ÉS TÉL KÖZÖTT – EGY TOPOSZ NYOMÁBAN .....	53
3.1 Az ősz allegóriái.....	53
3.2 Őszi lomb, téli fák.....	64
3.3 Mint a halál (Radnóti) .....	77
4. A MÚLÁS ETŰDJEI – WEÖRES SÁNDOR <i>RONGYSZŐNYEGE</i> .....	89
5. VIGASZ ÉS NYELV.....	111
5.1 Dsida Jenő.....	111
5.1.1 Félelem és sötétség .....	111
5.1.2 Túl a formán .....	123
5.2 Radnóti Miklós .....	134
5.2.1 „Mint tanú szólni a kései kornak” – Az életmű mint emlékmű.....	134
5.2.2 Orpheusz lantja elhalkul – <i>Tajtékos ég</i> .....	145
5.2.3 Emlék és varázslat (Radnóti és Illyés).....	179
5.3 József Attila.....	187
5.3.1 József Attila-narratívák .....	188
5.3.2 A gyászról a vágyig.....	198
5.3.3 „szép tájékokkal gazdag világhoz illő, szép játék” – Flóra.....	210

6. TELJESSÉG ÉS VÉG – <i>HARMADIK SZIMFÓNIA</i> .....	235
6.1 Halál és hallucináció .....	235
6.2 Nyom és szöveg.....	248
Summary .....	255
Felhasznált irodalom.....	257
Névmutató.....	279

# KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS\*

Jelen munka bizonyosan nem készült volna el (s megírása vélhetően el sem kezdődött volna) témavezetőm, Szirák Péter folyamatos emberi és szakmai támogatása nélkül. Az általa vezetett doktori műhely tagjainak meglátásait szintúgy gyakran hasznosítani tudtam. A dolgozat végső formába öntésében a kötet lektorának, Bednatics Gábornak, valamint Oláh Szabolcsnak tartozom mindenekelőtt köszönettel, még úgy is, hogy némely fontos javaslatuk fogantatását kellő energia s talán kompetencia híján már nem valósíthattam meg. Nagy segítségemre voltak továbbá Görömbei András, Schein Gábor és Valastyán Tamás doktori védésen ismertetett bíráló észrevételei.

\* A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.



# 1. BEVEZETÉS

„A meghalás persze fiziológiailag-biológiailag is felfogható. Az »exitus« orvosi fogalma azonban nem fedi a kimúlás fogalmát.”

(Martin Heidegger: *Lét és idő*)

„A halál elhagyta régi tragikus egét; az ember lírai magva lett: láthatatlan igazsága, látható titka.”

(Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*)

Munkám célkitűzését három – egymással összefüggő – szempont szerint lehet kijelölni: líratörténeti, poétikai-líraelméleti és eszmei-ideológiai érdekeltsége a három irányvonal összekapcsolódásában gondolható el. A vizsgált korpusz koherenciáját és szelekcióját részben az a tematikus jelleg szervezi, mely szerint elsődlegesen a halál és az elmúlás témájával, illetőleg alakzatával kapcsolatba kerülő szövegek vonódnak be az értelmezésbe. Ez kiegészül azzal az összefüggésrenddel, hogy a nem jelenlévő másik megszólítása, a par excellence idegenséggént elgondolható halál<sup>1</sup> tapasztalatának reflexiója, színrevitele, megképzése, imaginálása gyakorta előhívja a költői szó, a nyelv teremtő vagy világlétesítő potenciáljának kérdéskörét (igenlését, vágyát, kételyét stb.) is. „Ha az, ami nem valóságos, a retorika eszközeivel hihetővé, illetve hatékonyvá tehető, akkor a nyelv meggyőzőereje, performativitása az esztétikai illúzió (egyik) nyelvi lehetőségfeltételének tekinthető”<sup>2</sup> – írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Az értelmezések célja ennek az illúzióknak a vizsgálata (s korántsem leleplezése).

<sup>1</sup> A halál az antropológiai gondolkodás számára is „a tudás határa, amelyhez különböző formában közelít, de amelyet alapvető okokból nem tud átlépni”. A gondolkodás „ugyanakkor nem tudja abbahagyni, hogy ne gondoljon arra, amit nem tud gondolni; [...] Mivel a gondolkodásnak meg kell ragadnia valamit, a halál viszont nem valami, amit meg lehetne ragadni, a gondolkodás megbukik a halálon és a nincs nem-létén.” (WULF 2007, 287, 286.) Christoph Wulf azt is hozzáteszi ugyanakkor, hogy a halál „az embert nyugtalanító úr, amelyet a képzelőerő sokrétű, a nem-tudást kijátszó képzetrel próbál kitölteni. Bármennyi képet és metaforát hoz is létre a képzelőerő, ennek az úrnak a kitöltése csak részben sikerülhet.” (*Uo.*, 285.)

<sup>2</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 59.

Miközben a különböző fejezetekben arra keresek válaszokat, hogy a költészet sajátos médiuma miképpen termeli ki azokat a jelentéseket, melyekről úgy véljük, hogy a halállal kapcsolatos tudásunk részévé válnak, eközben legalább akkora szerepe van vállalkozásomban annak is, hogy mi történik a két világháború közötti (és alatti) magyar költészet poétikai szerkezeteivel, lírai nyelvhasználatával akkor, amikor a halál és elmúlás képzeteivel kerül kapcsolatba. Ugyanakkor, bár olvasásom szemléletét meghatározzák bizonyos bölcséleti textusok és kontextusok, a lírai anyag kiválasztását és azok értelmezését mindenekelőtt poetológiai szempontok vezérlik. Lehetnek a korszak verstermésének olyan darabjai, melyek bár a halálhoz eltérő, általam nem tárgyalt attitűdöt mutatnak, ám megítélésem szerint ezekben a halál és a semmi idegenségének esztétikai közvetítettsége nem válik poétikai problémává.

Munkám elkészítése során föltettem magamnak a kérdést, hogy egy-egy ponton merjek-e elkalandozni a fő csapástól, vagy szigorúan tartsam magam a kijelölt irányhoz. Kalandozáson azonban szándékszerűen nem odüsszeuszi bolyongást értek, hanem tudatos kísérletezést: megférnek-e egymással, dialógusképesek maradnak-e egy beszédterben részben talán eltérő szemléletű vizsgálódások, abban az esetben, ha – ismétlem – intenció szerint egyazon hermeneutikai alapokon történik az interpretáció. Az ősz-fejezet bevezető részén kívül a legnagyobb különbség alighanem a Kosztolányi- és a József Attila-fejezetek között található diszkurzív szempontból, s ami összefűzi e vizsgálódásokat, épp az a kettős érdekelttség, melyről az alábbiakban még szó esik, s mely a dolgozat narratíváját meghatározza, az említett kísérletezést esetleg legitimálja, ám szerkezeti egyöntetűségét, azt hiszem, akadályozza.

Vizsgálódásaim során arra voltam kíváncsi, hogy melyek azok a *költészeti* dilemmák, amelyek során a költői nyelv hasonlóan reagál ahhoz, amit, szűkebb tematikus vetületben, a halál, illetve semmi fenoménjának lírai megképződésekor tapasztalunk. Nem bölcséleti, hanem poétikai természetű problémák után kutattam tehát, és azt tapasztaltam, hogy olyan, az elmúlás kérdésénél egy fokkal nagyobb léptékű jelenségeket kell tekintetbe vennem, mint a távollévő, a nem jelenlévő versbéli megteremtése (nem kis részben olyan alakzatok által, mint a prosopopeia vagy az aposztrophé),

vagy ezzel összefüggésben szóba hoznom azt az alapvetően katekretikus funkciót, mely a nyelv retoricitása által az elgondolhatatlannak, a más módokon újra nem alkotható idegenségének tud képzetes alakot kölcsönözni. Felfigyeltem arra is, amire a (több ízben szóba kerülő) *Ének a semmiről* példája tanít, hogy a katekretikus hatás nem kizárólag afirmációs logika szerint történhet meg, hanem a figuráció és az arcadás mellett a különféle elbizonytalanító effektusok következtében az arc és hang megképződésének elbizonytalanítása (adott esetben a lehetséges maszk létrejöttének megkérdőjelezése), a defiguráció is a halál-logika struktúrájának része lehet. A vizsgálódás során azért igényelte a kettős érdekelttségnek a költői nyelv korszakbéli működését vizsgáló iránya a tematikusabb feldolgozás fellazítását, mert úgy tűnt, hogy akkor juthatok költészettörténeti szempontból is releváns eredményekhez, ha a szigorúan a halállal és elmúlással foglalkozó művek mellett bevonok a kutatásba olyan, hasonló szerkezetű költészeti kérdésekkel szembesülő szövegeket is, melyekben a költői nyelv létesítő potenciálja elsősorban problémaként s nem programként adódik. E szempontból éreztem tárgyalandónak a *Thomas Mann üdvözlése* című költeményt, éppen azért, mert észlelhetően másképpen kísérel meg feleletet adni, mint József Attila legtöbb költeménye, de hangsúlyosan az említett kérdésre igyekszik reagálni, amennyiben a költői nyelv transzcendentális működésének kétféle allegóriáját (mese, illetve röntgen) hozza játékba.

Válogatásról van tehát szó: nem volt sem lehetséges, sem szándékolt a választott korszakra vonatkozó teljes hozzáférhető lírai szöveganyag értelmező áttekintése. A két világháború közötti (illetve alatti) időszakot vizsgáltam, azon belül is kisebb részben az 1920-as évekre, elsősorban pedig az 1930-as évtizedre s a 40-es évek első felére fókuszáltam (a második világháborút tradicionális, ám talán nem indokolatlan történeti cezúraként kezelve, még ha az irodalmi, irodalomtörténeti és a történelmi korszakkijelölések egybeesése különféleképpen produktív önkényességként gondolható is el). Ennek oka az, hogy – bár a halálról való költői beszéd

minden időszakban releváns kutatási lehetőséget nyújtana<sup>3</sup> – ekkor több olyan életmű és lírai beszédmod található egymással, melyekben a téma nemcsak hangsúlyos szereppel, de alapvető fontossággal is bír. A kései Kosztolányi – paradigmaticus jelentőségűnek vélt – halálalakzata ebben az időszakban nyeri el kidolgozott formáját. Az újabb generációkból többek életműve is ekkor kényszerül megjeleníteni az egzisztenciális szorongattatást és a halál közelérzését (Radnóti Miklósa a történelmi, politikai körülmények miatti veszélyeztetettség, Dsida Jenőé a korai szívbetegség, József Attilaé pedig valamifajta nehezen meghatározható pszichikai kényszeresség, szociális kondíciók és alkati beállítódás együttese folytán). Tudjuk, hogy e költők életpályája is, eltérő okokból, tragikusan ért véget, s a biográfiai események a szerzők életművében is megjelentek értelmezői alakzatként – a dolgozat, elsősorban Radnóti és József Attila esetében, erre a recepciótörténeti jelenségre is figyelmet fordít. Weöres Sándor kimeríthetetlen gazdagságú munkásságának vonatkozó pályaszakasza az értekezés választott nézőpontjából is fontos darabokat tartalmaz. A történetiség vonatkozásában Bednancs Gábor megfontolásait hívnám elő a századelő és századforduló kevésbé kanonikus életműveit s a modern magyar líra kezdeteiként értett költészeti formációkat vizsgáló monográfiájából: „Az irodalom története nem egyszerűen adatok, események, eszmék, sőt nem is (irodalmi) mozgalmak története. Ezek a tényezők megjelennek ugyan az irodalom történetében, ám nem helyes ezek felől meghatározni az irodalmat. Önnön anyagában, a nyelviségben, az ehhez való viszonyban és az ebből származó konfigurációkban követhető nyomon az irodalom alakulása. Ami egyben azt is meghatározza, hogy egy irodalomtörténeti munka során – bármily nehéz is – ne szubsztanciális történeti séma, hanem felülírható, átalakítható történeti mintázat létrehozása legyen a cél. Ekkor ugyanis érzékelhetővé válnak azok az erővonalak, amelyek a szövegek egymásra hatásának lehetőségeit domborítják ki, mégpedig oly módon, hogy akár több, egymás kioltására nem törő vélekedés is versenyezhet egymással. [...] A szövegek és összefüggéseik viszonyának

<sup>3</sup> A posztmodern halálköltészet stratégiáival legutóbb például Németh Zoltán foglalkozott: NÉMETH Z. 2012, 103–110.

kölcsönösségébe pedig magának a kérdezőnek a perspektívája is beletartozik. A mindenkori jelen kérdésvetésesei épp ezért nemcsak egyszerűen a divat követése miatt kezdeményezik a merevnek tetsző struktúrák átformálását, hanem a kontextus módosulásainak igénye alapján is.”<sup>4</sup> Az értekezésben dolgozom a különféle történeti kategóriákkal és korszakretorikai alakzatokkal, ám jelen munka elsőrendű céljai között nem szerepel az, hogy a szóba kerülő textusok és történeti kontextusok viszonyát formálja mássá. Ezért az erre vonatkozó belátások több ízben inkább implicitnek mondhatóak (s az elemzett művek összevetéséből, az értelmezések következtetéseiből származtathatóak).

Számot kell vetnünk a költői nyelv egy másik fontos aspektusával, azzal, hogy az irodalmi formációk közül kétségkívül a líra az, mely a leggyakrabban képes valamiféle jelenléteffektust színre vinni – elsősorban azokról a versekről, illetve szöveghelyekről beszélek, melyek erőteljes érzéki jelleggel bírnak, nem szemantikai, hanem performatív értelemben. Eme, általam kiemelkedően fontosnak vélt aspektust igyekeztem sehol sem szem elől téveszteni, ám legnagyobb teret abban a részben kap, amely szerkezeti s tematikus szempontból a könyv talán legkevésbé integránsként feltűnő eleme, azaz a *Rongyszőnyeg*-fejezetben. Bár kérdéses lehet a gyermeknyelvi aspektus részletes kidolgozásának szükségessége, azért tartottam fontosnak a terjedelmesebb bevezetőt, mert talán nem magától értetődő vizsgálati terepről van szó, egy olyan korpuszról, melyben épp a korábban már említett hangzóssági elem válik dominánssá. Ez a típusú költészet hatványozott lehetőséget ad a verszene általi, részint testi bevonódás megtapasztalására, ami az elmúlás körébe tartozó alkotások esetében különös, vagy akár kísérteties lehetőséget vet föl: van-e olyan jellegű kapcsolat a művek értelmi és érzéki vetülete között, mely szerint a kettő együtthetva a befogadás nem-értelmi alapú összetevője során egy sajátos, jelenléteffektusban gazdag kondíciót eredményez? Illetőleg a jelentéseffektusokat szem előtt tartva: hogyan vesz részt a lírai érzékiség, a fiziológiai affektus a versek közvetítette idegenségtapasztalat megértésében? Mindezen túl azért tartom fontos-

<sup>4</sup> BEDNANICS 2009, 15.

nak e fejezet szerepeltetését, mert olyan költészeti problémák tanulmányozása történik benne, melyek, mint már jeleztem, a munka poetológiai érdeklődési köre szempontjából sarkalatos fontosságúak. A választott darabok némelyike közvetlenebbül is kapcsolódik a haláltematikához – mások, mint például a *Nől a dér* kezdetű, az idegenség katakretikus logikájú megjelenítése szempontjából lehet tanulságos, ugyanakkor a versbéli identifikáció-sor egyik legmegdöbbentőbb eleme kétségkívül a „Kis ágat öntöznék / fönn a messze holdban. / Fagyott cinkék helyébe / lefeküdnék holtan” sorok által megjelenített vágy. Ez minden bizonnyal nem primer módon utal a halál vágyára, ám a beszédaktusok egy olyan állapot óhaját hozták létre, amely a legradikálisabb idegenség jelölője, de amely a másikkal történő csere óhajának performatív aspektusát figyelembe véve nem független a gondoskodás jelenségétől sem. A „gondoskodás” nem példázatosságként érthető, s nem is pusztán az olvasás során megképződő beszélő szubjektumhoz kötődő tematikus mintázat, hanem a versnyelvi modalitás és tropológia által kitermelt effektus (és talán affektus). A „karácsony” itt kevésbé egy kulturális kódrendszer részeként válik jelentéssé, mint inkább valamilyen nehezen megszólaltatható, idegen tapasztalat katakréziseként (s az már egy további kérdés, hogy a vers, népszerűsége folytán, milyen módon kapcsolódik a karácsonyhoz köthető kulturális mezőhöz). A „Rózsa, rózsza, rengeteg” kezdetű szöveget pedig azért találtam izgalmasan kapcsolódónak, mert nem tematikus, hanem elsősorban retorikai szinten, formálisan, az ismétlődő struktúrák során viszi színre az eltűnés, múlás, felejtés módozatait, s így az identikusságban ott rejlő más-ságot, az ismertnek véltben megbújó idegent képes prezentálni. Minderre elsősorban ebben a Weöres-féle versépítkezésben találunk példát a korszakból.

A versszelekció tekintetében természetesen szükségképp hiányosságokat jelöl ki a maga számára a dolgozat, hiszen bizonnyal bővíthető még a vizsgálati terep számos művel (s talán életművel) is.<sup>5</sup> A válogatás szempontját részben a narratíva alakulása jelöli

<sup>5</sup> Többnyire nem elemeztem részletesen olyan költeményeket, melyek az eddigi kutatásokban igen alapos vizsgálatban részesültek – így például olyan (egyéb-ként jelentős) műveket, mint Babits Mihály *Ősz és tavasz közöttje* vagy Kosz-

ki (egyres versek előhívtak másokat, bizonyos művek igényelték egy másik párbeszédbe vonását; vagy épp úgy tűnt, hogy tematikusan odaillő szövegek tárgyalása nem gazdagítja különösképpen a témakör interpretációját stb.), tehát az, hogy az adott költemény esztétikai tapasztalata hogyan, mennyiben kapcsolódik kérdésföltevéseinkhez. Nem arra voltam ugyanis kíváncsi, hogyan gondolkodtak a két világháború közötti időszak költői a halálról, elmúlásról, s e gondolatalakzatoknak milyen reprezentációi az adott költemények, hanem sokkal inkább az érdekelt, hogy a poétikai diszkurzus hogyan hozza létre (közvetíti, módosítja, kondicionálja, kérdőjelezi meg stb.) a halálról való fogalmainkat és tapasztalásunkat a versbefogadás során – mi mutatkozik meg a (homogén természetűnek semmiképp sem nevezhető) lírai médiumban akkor, amikor úgy véljük, hogy a halálról beszélünk (illetőleg: miért véljük úgy). A líratörténeti érdeklődés (azaz megtudunk-e valami mást is a második világháború előtti versről és poétikákról jól ismert és eddig kevésbé elemzett költemények itt élénk álló dialógusából) azzal a líraelméleti szemponttal találkozik, hogy (ez idő tájt) mely retorikai és poétikai alakzatok hogyan alkotják meg (másként, esetleg ugyanúgy) a halálhoz kapcsolódó tapasztalat-együttest – hogyan történik a távollévő megszólítása, a jelenlét megteremtése, az idegenség közvetítődése az eltérő poétikai formációkban és a költői életművek egyes darabjaiban. Hogyan beszél a vers, amikor a halálról beszél, és arról beszél-e vajon? E kérdések kapcsán olyan figurák és trópusok működésmódjáról is igyekszünk többet megtudni, mint például az allegória, az aposztrophé, a prosopopeia. „A (hallucinatorikussá váló) hang fikciójaként a prosopopoiia arról beszél, ami a száj és a hang által – amit adni kényszerülünk – történő beszélővé alakítás hatása révén felismerhetetlenné válik benne: a halálról, az arcnélküli távollevőségéről.”<sup>6</sup>

---

tolányitól az *Őszi reggeli* és a *Hajnali részegség* (s a *Halotti beszéddel* sem szoros poétikai olvasatban léptem párbeszédbe). Elképzelhetően kapcsolható lenne az értelmezéshez például Füst Milán sok izgalmat rejtő öregség-alakzata a korszakhoz utalható Füst-versekben – egyelőre azonban nem tűnt számomra igazán produktívna ez az irány kidolgozása a gondolatmenet szempontjából. Ugyanakkor a Füst Milán-i poétikának a kérdéskörrel való számvetése az időhatárok lazítását és a kutatás egyik további terepét jelentheti.

<sup>6</sup> MENKE 2004, 101. (A Menke-szöveg a „prosopopoiia” szóalakat használja.)

Babits Mihály 1938-as, *A jó halál* című esszéjében fogalmazza meg az alábbiakat: „Lám-lám, magam is koponyákat rajzolgatok a papír szélére. Valamikor semmi volt nekem a halál; csak most döbbenek rá, mennyire pogány voltam. Aki a halálban csak az élet végét látja, annak számára a halál minden réme voltaképp ideát van az életben. Nem is a haláltól fél, inkább csak a halál félelmétől fél. A borzadály a Semmi közelségén, a kétségbeesés, hogy mindent itt kell hagyni, a halálküzdelem gyötrelmei igazában mind az élőt gyötrik, a halott mindezt már nem érzi. [...] Egy barátom azt mondja, az Ő számára nincs halál. »Vagy én vagyok, vagy a halál; amíg én élek, számomra nincs halál; amint a halál megjelenik, már nem létezem én!« Viszont vannak, akiknek a halál bejön az életükbe, melljük ül az íróasztalhoz, és telerajzolja koponyákkal a papirosukat.”<sup>7</sup> A gondolatmenet egyfelől tartalmazza a „Mondd meg, mit jelent számodra a halál, és megmondom, ki vagy” axiómáját, arra utalva, hogy a személyes halál elgondolása valójában az élet vitele és az életre tekintés függvénye (amiként ennek fordítottja is elmondható); másfelől a Kosztolányi-féle Semmi-paradigma reflexiójaként is érthetőek a sorok, s a pogánykeresztény attitűd szembeállításában (az esszé egészében) magát ironikusan a pogány oldalra sorolva – a halál távlata Babitsot is ironizálásra készíti fel – talán ez újabb kései szolidaritás a már eltávozott nagy költőtárs mellett is. Nagyon érdekes azonban a gondolatmenet kereteként szolgáló koponyarajzolás motívuma, hiszen előbb az elbeszélő rajzolat a papirosra (az esszében a halálra készülést szimbolizálva), majd a megszemélyesített halál válik cselekvővé, ágenssé, mintegy alkotótársként működve közre: s a mondat egyaránt vonatkozik (önreflexíve) az esszé írásának helyzetére, de az egész élet írására-megalkotására is (s a papiros valamiképp az élet allegóriája lesz). Babits azokról ír e ponton, akik nézőpontját a halál távlata is folyamatosan szervezi, s ennek érzékeltetésére egy vizuális allegóriát használ.

A halál nemcsak az élet vége, hanem kulturális konstrukció (miként – más-más módon – a szerelem, a születés, a szexualitás

<sup>7</sup> BABITS é. n.

stb.),<sup>8</sup> nemcsak saját bőrünkön tapasztaljuk közeledését (majd megtörténik általunk), hanem kialakított (kulturálisan hagyományozott) és kialakítandó (egzisztenciálisan formált) képzetként az élet meghatározó vonatkoztatási pontja. Zalai Béla, a magyar filozófiai irodalom idő előtt elhunyt, nagy tehetségű gondolkodója fogalmazza meg az alábbiakat egy hagyatékban maradt s utóbb kiadott rövid költői esszéjében: „A halál szükséges, így a halál jó; az élet kerete, a létezés formaprincipiuma. Formailag, esztetikailag indokolt; az existencia a szürke vászon, a mire a halál festi a figurákat, bizarr fantáziával és szükségképpen korlátozottan. A halál vonal, mit az alaktalan felhőtömegbe vágunk; a világegyetemet lehetőségeiben konstruáló erő formaeszköze; az essenciális nemlét, a mi a lét lehetőségét adja meg.”<sup>9</sup> Figyelemre méltóak a Zalai által (1907 és 1910 között) papírra vetett gondolatok, nem kizárólag azért, mert későbbi, nagy hatású létfilozófiák (mindenekelőtt Martin Heidegger) előzményeit is láthatjuk benne, hanem mert a nemlét primátusát veti föl, mégpedig oly módon, hogy a halált jelöli meg a létezés értelmezhetőségének legfőbb origójaként (anélkül, hogy e vonatkoztatási rendszernek különösebben tragikus hangoltságot adna). Fontos továbbá az esztétikai keret, melyben a halálról való gondolkodást Zalai elhelyezi – sorai Kosztolányi Dezső szövegeivel rokoníthatóak,<sup>10</sup> ez is indokolja, hogy e helyütt utaljak rá, bár esszéjének részletes tárgyalására nincs mód. Zalai a halált konstrukcióként, „fantázia”-ként jeleníti meg, de mint olyat, mely arra gyakorolt hatásában eredendő kapcsolatban áll a létezéssel – ám a halálfantázia létrejötté már mindig is csak az élet perspektívájából lehetséges. Halál és élet paradox, esztéti-

<sup>8</sup> Nincs mód arra, s szükségesnek sem tűnik, hogy e munka keretei között akár csak hozzávetőleges összefoglalását és értelmezését kíséreljem meg a halál kultúrtörténetére és -elméletére vonatkozó kutatásoknak. A dolgozatban idézettekén kívül néhány munkára utalnék most, melyek főbb tájékozódási pontként szolgáltak: KUNT 1981; ARIËS 1991; KÜBLER-ROSS 1988; *Oxford Book Of Death* 1987; BAHR 2002.

<sup>9</sup> ZALAI 1993, 100. (Az idézet az eredeti helyesírást követi.)

<sup>10</sup> Különösen izgalmas e szempontból (is) az alábbi passzus: „Mondottuk: minden komoly szó az életben a halál szava; minden komoly szín az ő színe; és mint egy színpad tarkasága, festett függönyök, festett arcok, festett szenvedély, játszott pose, súlytalan lépés, hamisan dimenzionált idő, a mi nem a halálhoz tartozik” (Uo., 101).

kai alapú kölcsönviszonya – „a hol halál és élet egy hangnemben van írva” – több ízben reflektálódik a korszak irodalmi műveiben. Amikor a halál „a világot megértő akarás” egyik sarkalatos pontjává válik, „ha symbolumaink őt is mutatják”, „akkor lehet az élet nézővonalából árnyékalak, rendező fikció; de éppúgy lehet az élet a halál nézővonalából elvvé, pusztta lehetőséggé, a halálért levéssé”.<sup>11</sup>

Maurice Blanchot – főként Nietzsche és Heidegger nyomán – arról beszél, hogy a halál nem pusztán egy körülmény, melyet elszenvedünk, hanem a létezés ember(i)ként újratemtendő formája. Az embernek „[nem] elegendő halandónak lennie, megérti, hogy azzá is kell válnia, hogy kétszeresen is halandónak kell lennie, saját akaratából, végtelenen halandónak. Ez az ember hivatása. Az emberi horizonton a halál nem adott – meg kell valószínűsíteni; feladat, melynek tevékenyen nekilátunk, mely az uralmunk és tevékenységünk forrásává válik. Az ember meghal, ez semmi; de az ember a halála felől *létezik*, szorososan odaköti magát a halálhoz, olyan kötelékkel, melyről ő ítél, megcsinálja a halálát, halandóvá teszi magát, és ezáltal szerzi magának a képességet arra, hogy létrehozzon, s hogy értelmet és igazságot adjon annak, amit létrehozott.”<sup>12</sup> A (saját) halandóság megalkotása döntően a másikkal mint halandóval történő találkozás következménye. Derrida fogalmaz úgy, Paul de Manra emlékező előadásai egyikében, hogy „a másik halálakor sajátommá vagy sajátunkká váló rettenetes magány alkotja azt az önmagához fűződő viszonyt, amit úgy hívunk, »én«, »mi«, »magunk közt«, »szubjektivitás«, »interszubjektivitás«, »emlékezet«. [...] [A] másik halála *mint* az én halálom vagy a mi halálunk lehetőségéből tudom meg a másikkal és az emlékezet végességéhez fűződő viszonyomat.”<sup>13</sup>

Lévinas azt írja: „Aki meghal: arc, mely álarccá válik. A kifejeződés eltűnik. Az a haláltapasztalat, melyet nem a saját halálomról szerzek, *valaki* haláláról szerzett tapasztalat, mégpedig olyan valakiéről, aki egy csapásra túl van a biológiai folyamatokon, aki, mint valaki társul hozzám.”<sup>14</sup> Írásomban a lírai szövegeket az

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> BLANCHOT 2005, 73. Kiemelés az eredetiben.

<sup>13</sup> DERRIDA 1998, 53. Kiemelés az eredetiben.

<sup>14</sup> LÉVINAS 1997, 30. Kiemelés az eredetiben.

alapján igyekszem értelmezni, hogy azok hogyan, milyen poétikai és esztétikai szerkezetben jelenítik meg azt a kondíciót, mely a biológiai folyamatokon túli, a másikkal-lét (és másikkal-nemlét) értelmében vett halál tapasztalataként válik jelentéssé.<sup>15</sup> Heidegger nevezetes passzusai szerint a „jelenvalólét véget-érése” mások halála által válik „objektíven” hozzáférhetővé, ám ez szükségképp egy más típusú tapasztalat lesz, s a tulajdonképpeni halál nem megragadható. „A jelenvalólét, minthogy lényegszerűen másokkal való együttlét, szert tehet a halál tapasztalatára. [...] Mások meghalásakor az a különös létfenomén tapasztalható, amely úgy határozható meg, mint egy létezőnek a jelenvalólét (illetve az élet) létmódjából a már-nem-jelenvalólétbe történő átcsapása. [...] A veszteség elszenvedése során a lételvesztés nem mint olyan lesz megközelíthetővé, amelyet a haldokló »szenved el«. Valódi értelemben nem tapasztaljuk mások meghalását, legfeljebb mindig csak ott vagyunk »mellette«. S még ha lehetséges volna is, hogy a mások meghalása a mellette-lét révén »pszichológiailag« megvilágítódjék, az így elgondolt létmód – nevezetesen mint véget-érés – akkor sem volna semmiképpen sem megragadható.”<sup>16</sup> Heidegger

<sup>15</sup> Lévinas rendre kiemeli, hogy a halál körüli vizsgálódása, bármennyire is adósa Heidegger gondolkodásának, el is különbözik tőle (vö. LÉVINAS 1997, 32, illetve DERRIDA 2000, 26). Jelen vázlatnak sem szándékában, sem lehetőségében nem áll a két teoréma rendszerszerű distinkcionálása, de érdemes megjegyezni, hogy Lévinas azt emeli ki, hogy a halált nem csak „a lenni/nem lenni vagylagosságában”, nem csak a megsemmisülés távlatából lehetséges elgondolni: a halál értelme túllép a nemléten (Uo., 32). Kiss Lajos András összefoglalja (és bírálja) Lévinas Heidegger-kritikáját, döntően Király V. István könyvét (KIRÁLY V. 2007) kommentálva ezzel: KISS 2010, 92–94. Eszerint, míg „Heidegger számára az én halálom [...], addig Lévinas számára a Másik halála kiindulópontot és egyben végső vonatkozási, ill. vonatkoztatási pontot jelent”. (Uo., 93.) Különbség mutatkozik továbbá a tekintetben is, hogy az „etika vagy az ontológia” kap-e nagyobb fontosságot én és Másik viszonyában. Lévinas úgy véli, Heidegger „túlságosan is leértékeli a mindennapi élet interszubjektív világát” – másfelől Lévinas „meditációi” azonban a diszkurzív gondolkodás számára túlzottan misztikusnak tűnhetnek (Uo., 92–93). Vö. KIRÁLY V. 2007, 94–99.

<sup>16</sup> HEIDEGGER 2001, 276–277. A „halálhoz viszonyuló lét” (Sein zum Tode) és a „halálhoz előrefutó lét”, valamint a hozzá kapcsolódó szemléleti és gondolati keret kapcsán lásd: Uo., 274–310. Heidegger bölcséletének vonatkozó részeivel kapcsolatban lásd még: BÓNUS 2007, 295. „A halál helyettesíthetetlen egyediségének heideggeri értelmezése nem választható el a reprezentációnak és az

a másik elvesztésekor az életben maradottakkal kapcsolatba hozható sajátos kondíció, a gyász státuszát és (paradox) szerkezetét is jellemzi, mely szerinte leginkább együttlétként gondolható el: „A gyászoló-emlékező nála-időzésben a hátramaradottak *vele vannak* – a kegyeletteljes gondozás módusában. A halotthoz való létviszonyt ezért nem szabad egy kézhezállóhoz kötött *gondoskodó* létként felfognunk. A halottal való ilyen együttlétben az elhunyt *maga* faktikusan többé nem »jelenvaló«. Az együttlét mégis mindig egymássaléteket jelent ugyanabban a világban. Az elhunyt elhagyta és hátrahagyta a mi »világ«-unkat. *E világból kiindulva* tudnak a hátramaradottak még *vele lenni*.”<sup>17</sup>

Bónus Tibor *Pacsirta*-elemzésében foglalja össze és értelmezi Freud gyász(munka)elméletét, mely szerint a gyász „egy szeretett személy elvesztésére adott lelki reakció, melyben a valóságban már nem feltalálható másik ellentmondásos interiorizációja történik meg. A gyászoló egyfelől elutasítja a veszteség reális, megtörtént eseményét, s úgy tesz, mintha a másik még tőle függetlenül feltalálható lenne a valóságban, ami a másik másikként való megőrzésének kísérlete, mindez azonban csakis a tudat belső aktusaként valósulhat meg, mint egyfajta projekció, vagyis nem lehet több, mint az interiorizáció kisajátító, a másikat összeteveszthetetlen azonosságától – azaz külsőkénti ellenállásától – éppen hogy megfosztó művelete. [...] A gyász munkáját a másik túlélésének elkerülhetetlen kényszere teszi a felejtés, a megsemmisült tárgyvaló kapcsolat lerombolásának történésévé, hiszen az önmagunkhoz való ragaszkodás narcisztikus mozzanata sohasem iktatható ki belőle. [...] [A] gyászoló szubjektum identitása nem független a másiktól, miközben a bennünk élő másik gyászának történő ellenállás magától értetődően nem lehet egyszerűen a másik feltámasztása.”<sup>18</sup> A gyázmunka alapvető ellentmondása

---

időbeliségnek az általa adott kritikájától, melyekben a halál egyszerre játssza a tulajdonképpeni, az abszolút saját megnyilvánításának funkcióját, és – ettől nem függetlenül – a kalkulálhatatlanra, az ismeretlenre, a másakra való ráutaltságát.” (*Uo.*, 295.)

<sup>17</sup> *Uo.*, 277. Továbbá: „*Senki sem képes magára venni a másik meghalását*. [...] A meghalást minden egyes jelenvalólétnek mindenkor önmagának kell magára vennie.” (*Uo.*, 279.) Kiemelések az eredetiben.

<sup>18</sup> BÓNUS 2006, 77–78.

az, hogy „ami a kudarca, az egyben a sikere is, lévén, hogy a másik belsővé tétele mint annak megőrzést célzó eltörlése olyan kudarc, amelyben éppen a lehetetlenség jelenti a lehetőséget, hiszen – miközben persze a gyászoló én másakra utaltsága, zártságának képtelensége is megmutatkozik – pont e lehetetlenség révén ismerődik el a másik redukálhatatlan mássága”<sup>19</sup>.

A gyász természetszerűleg nem pusztán egy állapot, hanem performatív aktus, illetve nyelvi történéis (s gyakorta beszédcselekvés) is – a gyász összetett diszkurzív mintázata az elemzett szövegek retorikai vizsgálatakor különös módokon válhat érzékelhetővé. Szűcs Teri körültekintően ír a gyász komplex retorikai struktúrájáról Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című könyvét elemző tanulmány bevezetőjében: „a figuráció azon a ponton következik be, mikor a véges emlékezet a megragadhatatlan és határok közé nem szorítható Másikat tartalmazni, tárolni kényszerül, azoknak a nyomoknak a mentén, melyek a Másiktól származnak. *Allegória, prosopopeia* – ezek a gyász, az emlékezés trópusai. Ilyen értelemben, magyarázza de Mant Derrida, már az igazi gyász iránti vágyunk, törekvésünk is a retorikai folyamatokban zajló (ezért idézőjellel jelölt) »gyász« keretei között történik. Ami így kibontakozik előttünk, az a Másik bennünket megelőző-meghatározó, eredendő voltának s ugyanakkor az őt hordozó gyászoló emlékezettől való függésének furcsa összjátéka – »lehetséges« és »lehetetlen« gyász fluktuációja.”<sup>20</sup>

Eszmei-ideológiai érdekeltségen pedig azt értem, hogy a főntebb tematikusként megjelölt koherencia szervezői, a *halálnak*, illetve a *nyelv teremtőerejének* és *világlétesítő potenciáljának* esztétikai ideológemái (bizonyos szempontból értelmezői prekonceptiói) mégis mit jelenthetnek, hogyan szerveződnek és alakulnak az egyes szövegek értelmezése és ezek értelemegyüttese során. Leginkább talán emez érdekeltség az, mely bölcséleti textusokkal és gondolatkonstrukciókkal történő együttműködést irányoz elő, s erre bizonyos mértékig igyekszem is utalni – ám jelen dolgozat (módszertana és célkitűzése okán) nem kifejezetten filozófiai vagy kultúrtörténeti reflexiókat ígér és vállal. E tekintetben Borbély

<sup>19</sup> *Uo.*, 79.

<sup>20</sup> SZŰCS 2009, 94. Kötetbéli megjelenés: SZŰCS 2011, 180–215.

Szilárd (József Attila „semmi ágán ül szívem” sorának olvasásakor tett) gondolatait tartom megfontolandónak: „a költői nyelv grammatikája és szemantikája sokkal nagyobb emlékezetű és bonyolultabb rendszert feltételez, mint azt a jelentés filozófiai síkjainak gyors és határozott fogalmiasítása feltételezi. A költői nyelv a jelentések játékanak rendszerint nagyobb és elmosódottabb teret nyit meg, mint azt az értelmező filozófiai jelentéstulajdonítás valószínűsíteni próbálja. Így a »szív« költői jelentése is egyszerűbb és ugyanakkor rejtélyesebb a filozófia nyelvének jelentéseinél, de hasonlóképpen a »semmi ágán« is összetettebb és mégis egyszerűbb összefüggésekbe illeszkedik bele.”<sup>21</sup> Valastyán Tamás a halál nyelvi-reflexív reprezentációjának problémaköréről írva (azaz: a halálról való mindenkori beszéd kiindulópontja az a hiányeffektus, mely szerint a halál horizontjához való közeledést, viszonyulást tehetjük csak filozófiai és művészeti reflexió tárgyává, magának a horizontnak az elérését nem) akképp fogalmaz, hogy „inkább a művészetek tudnának számot adni, beszámolni a halál történéseiről, különféle módozatairól, mintsem a tudományos, filozófiai episztémék”.<sup>22</sup> Simon Critchley filozófia és halál viszonyát taglaló művében egy helyen emellett érvel, hogy a halál radikálisan ellenáll a reprezentáció rendjének, s ezért a halál reprezentációi mind „elferdítések / téves bemutatások / megtévesztő megjelenítések [misrepresentations]”, avagy a hiány/távollét reprezentációi – ezért a halálreprezentáció paradoxona leginkább a prosopopeia trópusa által közvetíthető, mely trópus egy hiányzó vagy képzelt személy beszélő vagy cselekvő megjelenítésére képes. „A halál reprezentációja mindig egy maszk – egy *memento mori* –, mely mögött semmi sem áll, hasonlóan ahhoz, ahogyan Tadzio arca előtűnik Von Aschenbach előtt akkor, amikor meghal a tengerparton a *Halál*

<sup>21</sup> BORBÉLY 2006, 133.

<sup>22</sup> VALASTYÁN 2006b, 77. Jóllehet, írja, „a filozófiai fogalmiság, a trópusoktól korántsem idegenkedő absztraktum is képes valamelyest reprezentálni a halál hatalmas paradoxonát” (Uo.). Valastyán máshol (Baka István verseinek halál-reprezentációit elemző esszéjében) így ír: „A művészi teremtő reprezentáció egyik legnagyobb misztériuma abban rejlik, hogy képes az emberi megismerés számára hozzáférhetetlennek hitt és tartott övezetek előtt is megnyitni a megtapasztalás lehetőségét.” (VALASTYÁN 2006a, 99. Kiemelés az eredetiben.)

*Velencében* zárójelenetében.”<sup>23</sup> J. Hillis Miller szerint, bár a halál eseményként sosem tapasztalható meg, az élő halottá válása, a két állapot átmenete, az átváltozás egyikből a másikba olyan tapasztalás, melyet szeretnénk reflektív távlatból (adott esetben retrospektíve) megérteni – akár valaki más átlépésének, átváltozásának követésével, akár (valamilyen különös imagináció szerint<sup>24</sup>) saját magunk példáján keresztül.<sup>25</sup>

A nyelvi konfigurációk közül talán a képi sűrítettséggel, retorikával, figurativitással és érzéki (hangzóssági) hatáspotenciállal leginkább fölverteztett költészet az, mely a paradox fenomének<sup>26</sup> megjelenítője és a racionális megismerés számára elzárt terenmok fölfedezője lehet. A költői nyelv – talán fogalmazhatunk így – varázsa abban áll, hogy a sehogyan másképpen nem elmondhatót létrehozza. Nagyon keveset tudhatunk a halálról, de a költészet vigasza számunkra az lehet, hogy – s e ponton magam is az antropomorfizáció kétes, ám fölemelő alakzatát veszem kölcsön – a halál sem oly hatalmas, hogy úgy ismerhette volna önmagát, ahogyan a költészet számunkra előállítja. Kevésbé retorizált módon azt mondhatjuk, a halál nem létezett addig olyan formában, amíg és ahogyan a figuratív nyelv azt megteremtette, s teremti újra mind a mai napig. Költői megnyilatkozáson pedig – kiindulópontként – olyan *szóalakzat*jelleget értek, amelyről Oláh Szabolcs beszél egy Kosztolányiról szóló tanulmányában: „a költemény nem gondol valami fellelhetőre, hanem inkább *magának a gondolásnak az eseménye*. Az a meggyőződés, hogy nincsen ismeretelméleti elsőbbsége a valós konstrukcióknak a műalkotás nyelvében belülről kifelé formálódva alakot nyerő képződményhez képest, Kosztolányi irodalomról és nyelvről szóló írásaiban középponti jelentőségű.”<sup>27</sup> (S azért sem célszerűtlen e megfigyelést irányadónak

<sup>23</sup> CRITCHLEY 1997, 26. Saját fordítás.

<sup>24</sup> Mint amilyen például Nadas Péter *Saját halál* című könyve.

<sup>25</sup> HILLIS MILLER 1992, 251–252.

<sup>26</sup> A halál paradoxitása a vallástörténész horizontján is számottevő – Mircea Eliade a halálról mint az „ellentétek egybeeséséről” (coincidentia oppositorum) ír könyvében: ELIADE 2002, 56–59.

<sup>27</sup> OLÁH 2004, 114. Kiemelés az eredetiben.

választani, mert Kosztolányi, mint látni fogjuk, más tekintetben is az értekezés inerciarendszerének egyik meghatározó pontja lesz.)

A könyv (jelen) *bevezető* fejezetében elsősorban a téma és megközelítés perspektíváinak és kontextusainak felvázolására törekedtem. A második – *Terra incognita?* címmel ellátott – részben a halál közvetítettsége és retorikája kerül szóba, előbb különféle mediális közegek és textusok párbeszédében, majd Kosztolányi-versek elemzései révén. Ebben a fejezetben arra vagyok kíváncsi, mennyire tűnik ismeretlen tudásterületnek a halál és elmúlás terrénuma, s hogyan igyekszik birtokba venni (domesztikálni, avagy időnként gyarmatosítani) a nyelv ezt a földet, s mennyire sikerülhet neki. Az *Ősz és tél között* fejezetben egy jellegzetes elmúlás-toposz, az ősz kibontásával és a hozzá kapcsolódó versek értelmezésével halál és allegorikusság, halál és reprezentáció viszonya áll a középpontban. A *Vigaszt és nyelvet* közös címet kapó blokkban három, némileg konvergáló életmű – Dsida Jenőé, Radnóti Miklósé, József Attiláé – vizsgálata következik, eltérő szempontból, de a köztük lévő kapcsolatok rendszeres jelölésével. Weöres Sándor munkássága – jelezve, hogy esetében nem az *œuvre*, hanem egyes művek részletes elemzése a cél – két helyen bukkan fel: a gyermekköltészeti szempontot érvényesítve a *Rongyszőnyeg*-ciklus külön részben szerepel (*A múltás etűdjei*); végül a *Harmadik szimfónia* című talányos, rejtélyes költemény reflexióival zárul a könyv narratívája.

## 2. TERRA INCOGNITA?

„Az élet a halál fantáziája. A halál az élet fantáziája.”  
(Zalai Béla: *Encomium Mortis*)

### 2.1 Közvetítettség

„a halál mély hangon szól hozzánk, anélkül, hogy valamit mondana”  
(Paul Valéry)

„Elfáradtam.” Ez a címe annak a rövid videónak, melyet az *Index* internetes hírportál készített 2008-ban Kolonics György kétszeres olimpiai és tizenötszörös világbajnok kenus edzés közben elszenvedett váratlan halála után.<sup>28</sup> Minden idők legeredményesebb magyar kenuversenyzőjének pályafutását foglalták össze három percben – a videón láthatjuk a nagyobb sikereket, rajtokat és célba érkezéseket, a kemény lapátolást, a komoly összpontosítást, közeli vágásokat „Koló” arcáról, a kislíus mosolyt, a megfeszített küzdelem utáni örömet, a dobogó legfelső fokán álló győztest. Időnként a „háttérben” az adott versenyt közvetítő kommentátor hangja szólal meg („Nincs rá jobb szó, agyonverik a mezőnyt”, „Kolonics Györgynek szobrot kell állítani itt Szegeden”, „olimpiai bajnok!”), és különböző feliratokat is olvashatunk (például „14. éve a világ élvonalában”). A videó alatt végig Gloria Estefan *Reach* című zeneszáma szól, mely az 1996-os olimpiai játékok hivatalos dala is lett (ezen az olimpián szerzett Kolonics először aranyérmet). A dal, azt lehet mondani, analóg viszonyban áll a képsorokkal (és a kommentátori szövegekkel, feliratokkal), hiszen a siker elérésének akarásáról, a küzdelem és munka jutalmáról, önmagunk kiálóbba tételének vágyáról, az emlékezésre ítélt napokról szól. A montázstechnika (a gyorsan váltakozó képsorok) és a dal pillanatnyiságot, időbeliséget közvetítő sorai (például „csak egy pillanatra érinthetném az eget”) azonban a dicsőséget efemer voltát, a

<sup>28</sup> Valószínűleg hirtelen szívleállás okozta a tragédiát. A videó megtekinthető többek között az alábbi webhelyen: [http://index.hu/video/2008/07/15/kolonics\\_gyorgy\\_elfaradtam/](http://index.hu/video/2008/07/15/kolonics_gyorgy_elfaradtam/) Letöltve: 2013. március 9.

világ változékonyságát, a mulandóságot is magukkal vonják. Nem kétséges, hogy ez utóbbi jelentést nem kis részben a tragikus halál kontextusa írja rá az összetett mediális közegben megjelenő textusra – az öröm extázisában öröknek tetsző, ugyanakkor a szukcesszív sorban szükségképp egy másik által leváltott pillanat paradoxona a halál távlatából létezésünk egészének is értelmezője, s mi óhatatlanul példázatosan kezdjük érteni a konstrukciót, különösen a végső képkockák fényében. Az összeállítás utolsó másodperceiben már nem szól a zene – a képsoron egy nehéz verseny vagy edzés után pihegő versenyzőt láthatunk, aki fizikai állapotával küszködve, de tudatában annak, hogy veszi őt a kamera, a lencse (s a néző) felé fordul, s talán a cinkos odakacsintás eredeti szándékával, de végül csak a kimerültségről tudósító arckifejezéssel mond valamit. A videón ekkor semmiféle hang nem hallatszik, csak a szájról tudjuk leolvasni azt a szót, melyre az összeállítás korábban olvasott címéből emlékezünk (s amely emlékezet nélkül vélhetően nem értenénk pontosan a kijelentést): „elfáradtam”. Ez a néma üzenet (az ajkak beszédként azonosított mozdulatai s a ráíródo paratextus összehatása) a gyász-textus hangsúlyos részeként szükségképp felruházódik eredeti (nagy valószínűséggel a munka utáni fizikális állapot egyszerű jellemzésére vonatkozó) jelentésén túli értelemmel is. A körülményektől meghatározott távlatunkból – mely a halál tudásával a megszakottnál nagyobb mértékben telített nézőpont – az „Elfáradtam” inskripcióként értelmeződik; a sírfelirat-hatást jelentősen növeli az a mediális összjáték, mely a videó fölé helyezett, kiemelt egy- szavas mondat és a csöndbe futó életút utolsó, néma momentumaként el(nem)hangzó kijelentés kooperációjából származik.

Érdemesnek látszik számolni azzal az összefüggéssel – ami talán legitimé, s egyben megbocsáthatóvá teszi azt a gesztust, hogy egy líratörténeti vizsgálódást egy teljességgel más mediális feltételrendszerű kulturális produktum (s praxis) értelmezésével vezetek be –, melyre Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet a (modern) líra önprezentációs (alap)természetét tárgyaló könyvében: „a líra »hangja« rendre a halottak vagy a távollévők hangjával, illetve ezek különféle médiumokban történő tárolásával kerül kultúrtörténeti párhuzamba a sírfelirat írásosságától a visszhangon át a hallucinációig, ami megint csak a hang által garantálnak

vélt jelenlét szükségszerű megkettőződésére mutathat vissza”.<sup>29</sup> Hogy a (szélesebb értelemben vett, inskripcióként értett) sírfelirat – eredetileg, s aztán történeti változás során – (re)prezentálja-e, avagy miként jeleníti meg a távollévő hangját, hogyan, milyen műveletek s konfigurációk révén történik az arcadás (milyen a prosopopeia szerkezete), s mindez milyen összefüggésben áll a befogadóval s a befogadással, olyan kérdések, melyek különféle mediális közegű alkotásoknak is föltehetőek (s e tanulmány intenciója szerint fölteendőek). Különösen teljesítőkésnek s adekvátnak tűnhetnek ezek a kérdésföltevések olyankor (mint az elemzett videó esetében is), amikor a közvetítőközeg összetételének hangsúlyozott része a textualitás, a befogadás pedig a szó szorosabb értelmében is olvasásként tételeződik.

A Kolonics-videó esetében olyan beíródásról van szó, mely egyben idézet is, mégpedig a halottól – az ő hangja az, melyet nem hallunk, de legalábbis „nem testi füllel” hallunk. Csak tudjuk, hogy ott van a hang, még ha ennek pontos helyét nehéz is volna meghatározni, hiszen érzéki értelemben nincs összeköttetés a hang és annak kimondója között. Ami összeköttetés van, az a tudásunk arról, hogy a videó címeként olvasható s a képen látható kenus szájáról leolvasható kijelentés az egykori Kolonics Györgyhöz tartozik. A halál fordulata után az egykor élő egyedül az élőkől kaphat hangot, mindenképp általuk konstruálódik, még a valaha hozzájuk tartozó attribútumok (mint a saját hang) is az értelmezés szükségességének vannak kitéve. Kolonics György nem hallható, csak látható és olvasható hangja a videó végén allegorikus értelemtöbbletet kap – összekapcsolódik a munkás élet utáni megpihenés hagyományos képzetével (az élet versenyének toposzára is utalva), illetve a „letésem a lantot” rezignációjával, ami azonban feszültségbe kerül az idő előtt véget érő élet és munka

<sup>29</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 52. Kulcsár-Szabó e helyen elsősorban Jesper Svenbro kutatásait kommentálja, aki a sírfeliratok diszkurzív rendje átalakulásának folyamatával és az írás funkcióváltásával hozza összefüggésbe a lírai hang kialakulását. Vö. SVENBRO 1993, 147–159. Eredetileg a sírfelirat „nem egy távollévő hangját (re)prezentálja, hiszen az elhunytól harmadik személyben nyilatkozó felirat emlékeztető funkciója az inskripciót le- (és fel-)olvasó hang révén lép működésbe” (KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 52). A feliratok énjének és az olvasónak a viszonya az, mely módosul az idők folyamán.

szomorú tudásával, azzal, hogy éppenséggel a lant letétele nem volt (még) a szándékok között. S e két konvenció – a halál domesztikálását támogató előértelmezések – ütközésének feszültsége is hozzájárul ahhoz, hogy az összeállítás végül talán képes felmutatni valamit a halál konvenciókon túlható ismeretlenségéből, idegenségéből.<sup>30</sup>

Hogy a halotti létmód mennyire az élők értelmezésére van rá-  
utalva (kevésbé neutrális retorikával: mennyire a továbbélők te-  
kintetének kiszolgáltatója), s hogy a halott szükségszerűen csak  
valamely közvetítettségben mutatkozhat meg, e tapasztalatnak a  
lírai hagyomány egyik legfontosabb, de mindenképp leginkább  
emblemikus szövege Kosztolányi Dezső *Halotti beszéde*.<sup>31</sup> A köl-  
temény, mely éppenséggel az egyszerűség egyediségének (az egyé-  
ni volt) a fontosságát és megőrzését deklarálja („Okuljatok  
mindannyian e példán. / Ilyen az ember. Egyedüli példány”),<sup>32</sup> az  
„okulás”, a példázat jegyében azzal a tanulással szolgálhat, hogy  
az egyéni jelleg különböző (itt döntően nyelvi) közvetítőrendszerek  
termékeként és mások látásának és értésének eredményeként  
mutatkozhat csak meg; a halott története (identitása – egyáltalán:  
figurája) mások elbeszéléseiből épül fel, illetőleg mások tekintete  
hozza létre azt a képet, mely nyilvánvalóan nem lesz azonos azével,  
ki volt egykor.<sup>33</sup> Lőrincz Csongor írja, hogy „az individuum halá-

<sup>30</sup> Lévinas szerint – Derrida idézi s kommentálja őt neki (róla és hozzá) szóló gyászbeszédében – a halálhoz való viszony „»[é]rzelem, mozgás, nyugtalanság az ismeretlenben.« Az ismeretlen alá van húzva. Az »ismeretlen« nem egy megismerés negatív korlátját jelenti. Ez a nem-tudás az idegen transzcendenciája, a más végtelen távolsága iránti barátság és vendégszeretet része.” (DERRIDA 2000, 19.)

<sup>31</sup> Érdemes megjegyezni, hogy Kosztolányi Dezső e verse intertextuális kapcsolatban áll nemcsak az ismert halotti búcsúztatóval, hanem egy klasszikus modern szöveggel, Czöbel Minka *Microcosmos* című költeményével is. Hogy ennek az aspektusnak munkámban nem szenteltem külön teret, az az oka, hogy a komparatív elemzést elvégezte Czimer Györgyi (CZIMER 2009).

<sup>32</sup> Kállay G. Katalin szellemes, a vers kapcsán tett megjegyzése szerint: „Akármilyen rettenetes belegondolni, valahol az emberi méltóság záloga, hogy egyetlenként minden élet »hapax legomenon« a világegyetem olvasókönyvében.” (KÁLLAY 2010, 80.)

<sup>33</sup> Van utalás arra, hogy az élő egykori személyiségkép sem közvetlenül válik észlelhetővé: „Mindenki tudta és hirdette: ő volt.” Illetőleg a vers végi „Az élet egyszer csak őrája gondolt, / mi meg mesélni kezdtünk róla: »Hol volt...«,” sorok is az (egykor) élőre vonatkoznak inkább.

láról, jelen-nem-létéről mindig csak a másik beszélhet, még akkor is, ha a beszélő saját lehetséges végső elnémulását inszcenírozza. E versek [a *Halotti beszéd* és Szabó Lőrinc *Sírfelirata* – L. J.] közös előfeltevése tehát éppen az individuum közvetíthetlensége, ami nem feltétlenül valamely belső titok vagy lényeg kimondhatatlanságában rejlik, hanem azzal van összefüggésben, hogy mindig csak mások beszélhetnek róla mint individuumról, ami viszont mind benne, mind a róla szóló beszédben paradoxikus kettősséget léptet életbe.<sup>34</sup> A vers(beszéd) alanya a közvetítettségre való ráutaltságot szomorúsággal és kétségbeeséssel beszél el nekünk, hisz éppenséggel nem róla, hanem vele akarna beszélni; a halotti beszéd mint mások helyetti beszéd alaphelyzeténél fogva nem képes át-hidalni azt a távolságot, melynek megszüntetésére – enyhítésére – hivatott.<sup>35</sup> („Nem kelti föl se könny, s szó, se vegyszer.”) S ez tartalmaz szükségképpen morális felhangokat is, az arcadás felelősségének jegyében. „Az önmagáért való felelősségben a másik tesz engem individuummá. [...] Így érint meg engem a másik halála, s így kerülök viszonyba ezzel a halállal. Benne van ebben a viszonyban mély tiszteletem valaki iránt, aki már nem válaszol, és egyfajta büntudat is – a túlélő büntudata.”<sup>36</sup> Lévinas – egy komplex felelősség-paradigma szerint gondolva el az (arcként megjelenő) Másikkal történő találkozást – úgy véli, hogy a Másik iránti felelősség nem évül el, csak átdefiniálódik a halál közbejöttével.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> LŐRINCZ 2002, 110.

<sup>35</sup> A halotti beszédek, halotti búcsúztatók történeti alakzatával kapcsolatosan lásd: SEBESTYÉN 2004a.

<sup>36</sup> LÉVINAS 1997, 31. „Mi az, hogy lehetetlen gyász? Mit mond az emlékezet lényegéről? És ami a bennünk lévő másikat illeti, legyen bár szó a »másik távoli megérezéséről«, ki mondja meg, hol a legigazságtalanabb árulás? Melyik a legsebzőbb, sőt leggyilkosabb hűtlenség, a *lehetséges gyász* hűtlensége, mely a halott és csak bennünk élő másik képét, bálványát vagy eszményképét interiorizálja bennünk? Vagy a *lehetetlen gyászé*, mely tiszteletben tartva a másik végtelen távolságát, meghagyja másságát, és nem hajlandó vagy képtelen a másikat befogadni magába, mintegy a nárcizmus sírjába vagy kriptájába?” (DERRIDA 1998, 22.) Derrida így – Lévinas nyomán – „alapvetően az etika körén belül helyezi el a gyászolás kérdését, és ezzel Freudnak a gyázmunkával kapcsolatos gondolatait illeti kritikával” (SZŰCS 2009, 98). Vö. KIRÁLY V. 2007, 95.

<sup>37</sup> Szűcs Teri így értelmezi Lévinasnál az *arc álarccá válását*: „Hiánytapasztalataink nyeri el kontúrjait ily módon, veszteségünk, megfosztódásunk a Másiktól

Derrida a következőképp különíti el a gyászbeszédnek azon formációját, mely közvetlenül a halottat szólítja meg, attól, amely egy közösséghez fordulva szólal meg: „Kihez beszélünk egy ilyen pillanatban? És kitől kaptunk rá felhatalmazást? Akik ilyenkor kiállnak beszélni, nyilvánosan beszélni, [...] gyakran úgy teszik ezt, hogy közvetlenül, egyenesen ahhoz fordulnak, aki, mint mondják, nincs többé, aki nem él már, aki nincs itt többé, aki nem felel már. Sírással küszködve némelykor tegeznek a másikat, aki hallgat, kerülgetés és bevezető nélkül megszólítják, még üdvözlök is, vagy bizalmukba fogadják őt. Ez nem feltétlenül a konvenció kényszere, nem mindig szónoki fogás. Inkább arra szolgál, hogy átkeljünk a beszéden ott, ahol hiányoznak a szavak, és azért van, mert minden nyelv, mely önmagához, hozzánk térne vissza, illetlennek tűnne, akár csak az olyan reflektív beszély, mely a sebzett közösséghez fordulna vissza, annak vigasztalásához vagy gyászához, ahhoz, amit homályos és szörnyű kifejezéssel »gyászmunkának« hívnak.”<sup>38</sup> A gyász struktúráját a jelenlét illúziója képzi, úgy, hogy mind a jelenlét (illetve annak vágya, akarása s megteremtési kísérlete), mind az illúzió (hiszen valami megteremtésének vágya csak annak hiányában lehetséges) bele van kódolva. Ha beszélhetünk sikeres „gyászmunkáról”, akkor az, ebből a távlatból, a halott új narratívájának elfogadása: a halottként való értelmezés ráíródása arra a korábbi képre, mely addig (megszüntethetetlen) különbségként jelentkezett – a sikeres gyász talán az otthonossá tett különbség, a nem megszüntetett, hanem megértetté formált idegenség. A *Halotti beszéd* – csakúgy, mint Derrida saját gyászbeszéde Lévinasról –, tudatában van e kettősségeknek, s a közösséghez fordul, hogy tudósítson róla, s érezhetően mindvégig küzd a beszéd önmagához fordulásával is,<sup>39</sup> talán annak a tapasztalásnak a jegyében, mely szerint „– a saját halál átélhetetlensége

---

mint egyedítől, akivel kapcsolatban álltunk. Ugyanakkor felelősségvállalásunk a Másikért a halál cezuráján is átível; s Lévinas szerint annyira gyökeres tapasztalatunkról van szó, amely *nem* másodlagos önazonosságunk megragadásához képest, sőt, alapvetően meghatározza és alakítja azt, mint a viszonyok kontextusától elkülönítve nem elgondolható létet.” (SZŰCS 2009, 93.)

<sup>38</sup> DERRIDA 2000, 9–10.

<sup>39</sup> S ebből a távlatból érezhetjük a különbséget a közösségi beszéd kétféle formája között: az egyik „ti”-ként, a másik „mi”-ként érti azokat, akikhez szól.

következtében – a másik halálának tapasztalata nem sajátítható át, azaz a halál csak mint a másik halála tehető értelmessé, amivel a tapasztalat megoszthatóságának vagy felcserélhetőségének mint a megértés kölcsönösségét biztosító előfeltevésnek az antropológiai határai tárulnak fel”.<sup>40</sup>

A *Halotti beszéd* zárószakaszában a mese műfaji kódjának és állandó fordulatainak idézése az említett narrativizálódás jelölése (s, mint Lőrincz Csongor írja,<sup>41</sup> az újrakezdésé) – az ember itt hangsúlyosan mint valamely történet részese tűnik fel, akár élő, akár holt voltában. „A »hol volt, hol nem volt« nemcsak, hogy újra kiélezi jelenlét és távollét eldönthetetlen kettősségét, de ezzel összefüggésben olyan reszemantizációs effektust hoz létre, amelyet már nem annyira a »halott« deiktikus azonosítása (amit a »halotti beszéd« pragmatikája feltételez), mint inkább a róla részben le is váló beszéd – a jövő emlékezetének – nyelvi teljesítménye határoz meg.”<sup>42</sup>

Édes barátaim, olyan ez épen,  
mint az az ember ottan a mesében.  
Az élet egyszer csak őrája gondolt,  
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”,  
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybolt,  
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”  
Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,  
mint önmagának dermedt-néma szobra.  
Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.  
Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer.

<sup>40</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 72.

<sup>41</sup> „A vers zárószakasza aztán mintaszerű módon viszi színre a lírai beszédhelyzet diszkurzív következményeit: ha ugyanis a lírai szövegnek nyelviségénél fogva le kell bontania az olyasfajta kontinuitásképzeteket, amelyek egyedi és általános hagyományos közvetítését is biztosították, akkor a vers folytatódása már mindig is újramondás (mint idézés), nem valamely előre adott beszédséma pusztá követése vagy akár »beteljesítése« lehet. A vers ismert módon úgy kontaminálja a »halotti beszéd« és a »mese« műfaji struktúráit, hogy éppen saját újrakezdődését alapozza meg ezáltal.” (LŐRINCZ 2002, 112.)

<sup>42</sup> *Uo.*, 113.

A szoborhasonlat – a korábbiakat egyszerre összegző és továbbíró alakzatként – a (testi és szellemi) mozdulatlanságot és némaságot társítja elsősorban a halotti állapothoz. A halál tapasztalata nem „semmi”-ként, „nemlét”-ként vagy „megsemmisülés”-ként jelentkezik a (túl)élő számára, hanem mindenekelőtt a „válasz nélküliség” valamely tapasztalataként<sup>43</sup> – fogalmazza meg Derrida, Lévinas alábbi gondolatai nyomán: „A halál azoknak a kifejező mozgásoknak az eltűnése a lényekből, amelyek révén élőként jelentek meg – és amelyek mindig *válaszok*. A halál először is a mozgásoknak ezt az autonómiáját vagy kifejezéstelenségét fogja érinteni, egészen odáig, hogy eltakarjuk valakinek az arcát. A halál a *válasz nélküliség*.”<sup>44</sup> Az „önmagának dermedt-néma szobra” megismétli a „hol volt” – „nem volt” kettősét is, amennyiben az egykori is beleíródik (mint önmaga), ugyanakkor erre az egykorira csak a mostani hiányállapot valamiként értelmezett-sége emlékeztet. A szobor olyan emlék-mű, mely rögzít, s aligha szóra bírható<sup>45</sup> – mementó az élők számára, de – eredendő némasága okán – sosem lehetünk benne biztosak, hogy (jól) értjük a példázatot.

A debreceni Csokonai Színház *Aida* produkciójának<sup>46</sup> zárójelenetében Radames (árulóvá váló, halálra ítélt egyiptomi hadvezér) és szerelme, a címszereplő közös sziklasírban várják a véget – ez-

<sup>43</sup> Babits korábban említett esszéjében (*A jó halál*) ír – egy Shakespeare-szöveg hely nyomán – a „nyivákoló és hadaró” („squeak and gibber”) halott szellemekről, sugallva emberi nyelvtől megfosztottságukat s beszédüknek nemcsak értelmezői munkára szorulását, de az élők hangkölcsonzó szerepének szükség-szerűségét is. „A szellemek nem viselkednek a befejezett élet fölényével, s nem tette őket bölcsökké a megismert túlvilág. Ellenkezőleg, gyermekesen »nyivákolnak és hadarnak«, valami furcsa ügyefogyottság tűnik föl rajtuk, fél lángra csavart élet, mely emlékeztet azoknak az alvilági szellemeknek életére, akiket Odüsszeusz idéz föl Homérosznál, s akiket egyre újból és újból itatni kell az áldozati vérrel, hogy egy kissé erőre kapjanak.” (BABITS é. n.)

<sup>44</sup> DERRIDA 2000, 15. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>45</sup> Hacsak nem akkor szólal meg, mint Don Juan meséjében a kövendég, amikor az élő sírba rántását kapja feladatul – de ebben a pillanatban már nem mementóként funkcionál.

<sup>46</sup> Nagyon köszönöm a Csokonai Színház munkatársainak, hogy rendelkezésemre bocsátották az operaelőadás archivált anyagát, s így alaposabban tanulmányozhattam a szóban forgó jeleneteket. Giuseppe Verdi: *Aida*; rendező: Viktor Rizsakov.

zel párhuzamosan korábbi ellenfelük, Amneris (az egyiptomi király lánya, szerelmes Radamesbe) gyászolja a hadvezért. A két csoport éles kontrasztot alkot a színen. A piramis alakú szikla alján a két szerelmes egyre boldogabb és emelkedettebb állapotba kerül, előbb elbúcsúzik a világtól, majd – fénytől megvilágítva – várakozóan készül az átlépésre. („Már ott vár ránk az ég! / Ég áldjon, föld, bús könnyek, fájdalom völgye...”; „Az édes álom nekünk bánatra vált!”; „Már lelkünk várja a fényes ég!”; „A fáradt szív majd ott lel békét...”; „És áldott, boldog örökélet hív”; „Már nyitva áll, az ég ránk vár!”) Aida és Radames a meghaló pozíciójából tekint előre, de nem az ürességre, eltűnésre készülnek, hanem a közös „boldog, örök életre”. A piramis tetején (tehát a sziklasír felett, azon kívül) az életben maradó Amneris, elsötétítve, a gyászt mutatja föl. Mintha a két kezéből lefelé hulló fekete szövettel szeretné elérni, megérinteni az elveszítettet, hiábavaló kapcsolatot teremteni a lentiekkel – ez a cselekedet utal arra, hogy egyfelől, saját tettét megbánva, maga is csatlakozna talán a megdicsőülő, halálba menő szerelmeséhez, másfelől mintegy kötélhágcsót eresztve le feljűk, tartaná őt még az életben, hívná vissza őt. Mindkét irányultság és vágy egyként része a gyászmunkának. Am ekkorra (a megelőző jelenetben) Amneris már túljutott a szenvedés legintenzívebb fokán – elbúcsúztatja egykori kedvesét: „Én drága hősöm, vár örök béke, / Béke, béke, / Béke...” Mindeközben a papnők az istennőt éltetik, a túlvilág ígését idézve a színen lévők köré. A végső jelenet színpadi elrendezése és különböző szólamainak párbeszéde, keveredése megmutatja a gyász különböző aspektusait, és azok egymáshoz fűződő viszonyát. Ez a viszony egy romantikus operában sem lehet megnyugtató – bizonyonnyal eme érzelmi-intellektuális nyugtalanság is szükségeltetik a katarzishoz. A saját életet elbúcsúztató haldoklók nézőpontja ütközik és fonódik össze az életben maradónak azzal a pozíciójával, melybe hiányként bevéssződik a távolodó (eltávozott) másik helye. A hiánnyal, az élet hiányával korábban a halni készülőknél is szembesülni kellett – a romantikus mű szerint saját egykori életük gyászát sikerrel hajtják végre. Radames szólamában mintha megtörténne a metamorfózis, a halál érthetlenségének megszelídítése: „E sírban! Ily szűzi szépség! / E sírban úgy halsz meg értem, / Mint illat enyhe széllel, / Mint illat enyhe széllel elszáll az éjben, / Az éjben

boldogságra nékem szántak, / S megöllek téged én, ki úgy imádlak!  
/ Nem, meg nem halsz, én örök vágyam, / te örök szépség!” A közös szerelem és a másik élet ígérete feledtetheti azokat az élénk, életteli, lüktető zenei taktusokat, melyeket az alábbi, Aida által énekelt rész alatt hallunk (s melynek motívumai mintha beszüremkednének a későbbi, búcsúzó dallamokba is): „Nézd ott a halál angyalát, / Nagy fényben jó már felénk, / Lásd, mily szép aranszárnya van / És vélünk égbe száll! / A szép mennyország nyitva áll, / Ott szívünk többé nem fáj, / És vár ránk boldog égi vágy, / Mely örök mámort ad, / Az égi vágy, / Mely nekünk örök mámort ad.” Az „immortale amor”, a halhatatlan szerelem távlata az, mely megképződik az énekben és megteremtődik a zenében, s amely pillanatokra uralja a teret, beragyogva a szikla mélyének félelmes közegét. Ám ez a hatás szertefoszlik a papnők síri kórusával („Gyászos ének!” „Az ének búcsúztat minket!”), s Radames utolsó, a zárószikla felfeszítésére irányuló kísérlete után a fönt említett, várakozó, élettől távolodó helyzetbe kerülnek („Ó, hagyd! / Tőlünk oly messze tűnt a bús földi lét...”; „Ég áldjon, föld, bús könnyek, fájdalmak völgye... / Az édes álom nekünk bánatra vált! / Már lelkünk várja a fényes ég, / A fáradt szív majd ott lel békét, / És áldott, boldog örökélet hív!”). Ezt a beállítást ellenpontozza a gyászoló, az élet látható *jeleitől* mentes Amneris alakja. Élet és meghalás történetből tudott állapota szöveg és ének, zene és díszlet, elrendezés és színpadi játék mediális konfigurációjában más jelentésekkel telítődik. Az opera összetett közvetítőközege azért szembesít nyilvánvalóan a haláltapasztalás kulturális és esztétikai hagyományozódásával is, mert nem (csak) olvasható tere, nem (csak) értelmileg befogadható hatásmechanizmusa erős érzéki élmény által részesít a közös (nem feltétlenül intellektuális természetű) tudásban, és írja is újra azt, más tudást ültetve belénk.

A dolgozatban a különböző költészeti formációk többféle aspektusú vizsgálatával igyekszem megmutatni azt, a lírai médium milyen bonyolult jelentéstermeléssel vesz részt az elmúlás és gyász fenomenjeinek és tapasztalatainak esztétikai, illetve kulturális közvetítésében.

## 2.2 Jajra csap a legszebb rímmel – *Kosztolányi Dezső*

„Mert nincs meg a kincs, mire vágytam,  
a kincs, amiért porig égtem.  
Itthon vagyok itt e világban,  
s már nem vagyok otthon az égben.”  
(*Boldog, szomorú dal*, 1917)

„Nem is kívánok egy pincét kiinni,  
vagy egy cukrászdát, vendéglőt megenni,  
csak az élet örök kincsébe hinni  
s a semmiség előtt még újra lenni.”  
(*Szeptemberi áhítat*, 1935)

Kosztolányi Dezső 1934–35-ös *Naplójában* egy helyen arról ír, hogy azért ment el terroristák kivégzésére s nézte azt végig, mert naponta foglalkozik a halállal, s csak ez érdekli. Ezt barátai nem értették meg – nem gondolták volna, hogy „gyengéd érzések költőjeként” képes erre. Kosztolányi ebből az esetből messzemenő következtetéseket von le, s radikális meg nem értettségeként könyveli el. „Jaj istenem, mennyire nem ismernek engem – a művészetem sem –, és mennyire szégyenlem, hogy egykor komolyan vettem néhány elismerő szót, melyből az tetszett ki, mintha értenének. Nem, ők nem értenek engem. Ők azt hiszik, hogy csaló vagyok, és hogy nem *minden* betűm a halál mélységéből sarjad. Ők nem tudják, hogy az én virágaim a gyökerükkel a sírokba nyúlnak.”<sup>47</sup> Kosztolányi ezzel nem kevesebbet állít önértelmezésként, mint hogy művészetének eredendő inspirációja, mi több, alapvető értelmi közege és autentikus értelmezői távlata a halál. E belátásnak azonnal megteremti saját eredetmítoszát is: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megér-

<sup>47</sup> KOSZTOLÁNYI 1998, 822. Szegedy-Maszák Mihály is Kosztolányi „alighanem legfontosabb önértelmezéseként” tartja számon a passzust. (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 167.)

tette velem, hogy valamit tennem kell. És verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”<sup>48</sup> Halál és művészet emez alapvető egymáshoz rendelésében – például – Balázs Béla esztétikájára is ráismerhetünk,<sup>49</sup> ám a sorokat olvasva nem feledkezhetünk meg arról, hogy az utolsó éveiben járó, a rákbetegség tüneteivel és a különféle kezelésekkal küszködő költő személyes nézőpontja az, mely értelmezi számunkra munkáinak motivációját és jelentésességét. Néhány bejegyzéssel arrébb még intimebbre és szubjektívebbre rajzolja Kosztolányi a magyarázatot: „Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb., stb. Émelyeg a gyomrom, hogyha korlátoltságukra gondolok. Milyen fölösleges munkát végeznek szegények, s milyen büszkék rá.”<sup>50</sup> E sorokban természetesen nem az – egyébként példának okáért saját prózaművészetével sem túlzottan igazságos – bírálatot érdemes fontolóra vennünk, hanem a szemléleti preferencia nyilvánvaló elmozdulását és az alkotóművészi érdeklődés kinyilatkoztatott egyneműsödését.<sup>51</sup>

Németh G. Bélának a kései Kosztolányiról írott fontos tanulmányaiban<sup>52</sup> többek között arra a kérdésre is találunk válaszokat,

<sup>48</sup> *Uo.*

<sup>49</sup> „Hanem ha halhatatlanok volnánk, nem tudnók, hogy élünk. Az esetben a fogalom, de még ez a gyönyörű szó se volna elképzelhető, hogy élet. Csak a halál révén lehetséges tudata az életnek. Az teszi lehetővé, hogy ráismerjünk mint csudálatos eseményre. »A halál a filozófia tulajdonképpen inspiráló géniusza, vagy műzsája« – mondja Schopenhauer. Csak azt láthatjuk meg, aminek határa van. [...] Az életöntudatnak feltétele a halál, vagyis a művészetnek feltétele a halál. *A halál az élet formája.* A vége, mint kontúr a rajz, a határa az alaknak, mely a formáját adja.” BALÁZS é. n., 19–20. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>50</sup> KOSZTOLÁNYI 1998, 823.

<sup>51</sup> Fordulatról azért nem érdemes beszélnünk, mert a naplórészletekben körvonalazott irányultság, eltérő hangsúlyokkal bár, ámde nyilvánvalóan jellemző Kosztolányi teljes életművére, lírai, prózai, esszéírói és publicisztikai munkásságát egyként beleértve.

<sup>52</sup> Németh G. Béla interpretációi a Kosztolányi-értés talán legfontosabb fordulópontját jelentették. Szirák Péter így ír erről a Kosztolányi-recepciót értelmező és értékelő dolgozatában: „Németh G. Béla nagyon sokat tett a nietzscheánus

hogy miért tekinthetjük e műveket a halálról való lírai beszéd alapvető vonatkoztatási pontjainak. *Költői számadások* című munkájában előbb a magyar költészettörténeti kontextus felől közelíti meg a kérdést: „A magyar irodalomban viszonylag kicsi azoknak a verseknek a száma, amelyekben a halál ténye mint eszmélkedést kikényszerítő és tevékenységet értékelő, mint célokat megszabó és léttel való számvetést kormányzó alaptény, mint ily tartalmú gondolat-érzelmi alaptény van jelen. Mint olyan alaptény, és alapélmény, amelynek érvényesüléséért vagy érvényesülése ellen, szakadatlan jelenvalóságáért vagy folytonos elhárításáért meg kell küzdeni, amellyel megformálás vagy megfogalmazás által kinek-kinek szembe kell néznie, amire így vagy úgy, kinek-kinek választ kell adnia.<sup>53</sup> [...] S még kisebb azoknak a verseknek (s egyéb műfajú műveknek is) a száma, amelyek a halállal bekövetkező ama nem-léttel, ama léttelenséggel, ama megragadhatatlansággal való tudati-hangulati viszonynak, szellemilelki szembesülésnek erőfeszítését és atmoszféráját sugallják, amely viszonyt, amely szembesülést a teljes tudati létű egyénnek valamiképp át kell élnie, fel kell dolgoznia.”<sup>54</sup> Németh G. szerint ez a tárgykor a *Nyugat* alkotóinál, s mindenekelőtt Kosztolányinál vált kiemelt jelentőségűvé, nála is legáthatóbban a *Számadás*-ciklusban, melynek „szinte minden jelentős versében az élet végességével szembesülő létértelem, létérték kérdésének, keresésének valaminő eszmélő-intuíciónak élménye rögzül”.<sup>55</sup> E Kosztolányi-

---

és részben heideggeriánus interpretációs távlat meghonosításáért is. A kései Kosztolányi költészetében (*Számadás*-ciklus, *Marcus Aurelius*, *Halotti beszéd*, *Őszi reggeli*, *Ének a semmiről* stb.) a szerep és magatartás kettőségének, játék-lehetőségeinek, polimodalitásának felfedezése rendkívül felszabadító módon hatott a recepcióra. A személyiség nyelvi mibenlétének és időbeliségének, a személyes élet »fölfölti« ideológiák hasznavehetetlenségének egyszerre tragikus és ironikus tapasztalata máig meghatározó szólamává vált a Kosztolányi-értésnek.” (SZIRÁK 2001.)

<sup>53</sup> Talán az egyébként Németh G. Béla (és Kosztolányi) számára is meghatározó kései Arany János-líra említése kívánkozik feltétlenül ide. Az ő elmúlásköltészetéről, a líra „aratás”-topozsáról s különösen a *Sejtelelem* című versről írott szép és fontos tanulmány Dávidházi Péteré (DÁVIDHÁZI 2009).

<sup>54</sup> NÉMETH G. 1998, 48.

<sup>55</sup> *Uo.*, 51. Ezzel szemben Babitsról – *Ősz és tavasz* között című versét elemezve – azt írja: „Babits gondolkodásának és költészetének a halál sohasem lett

versek beszélője, úgy érezzük, foglya a halálnak, a semmi delejének: a versekben megszólaló szubjektum az életet – legyen az „vendég-lét” vagy „játéklét” – az elmúlástól való meghatározottságban tapasztalja meg, s a haláltól szorongatott lét – még ha ez egyfajta nietzschei ihletésű heroikus szomorúság is – általában nem képes felülemelkedni e vonzáson, e meghatározottságon.<sup>56</sup> A *Számadás* verseit Németh G. Béla tanulmányai nyomán érthetjük úgy, mint szereplehetőségek tárhelyét, elsősorban az élethez-halálhoz való viszonyulás, a „halál” és „halottság” tényével szembenezés különféle esélyeit felmutató magatartások sorát is.<sup>57</sup> Három szinten jelenik meg nála a halál élményköre: az első a meghalásé és a vele járó „testi-lelki szenvedés”; a második az élet immár soha meg nem szerezhető, vélt lehetőségeinek elvesztése; a harmadik „a létező élet nemlétbe, léttelen semmibe süllyedése tudati abszurditásának rettenete”. „S ami mindezekkel együtt jár, különösen azonban a harmadikkal: a tovább maradó világ, a tovább élő élet, a tovább létező lét elképesztő közömbössége, részvétlen érdeklensége, tudomásul vevő egykedvősége a meghalók halálával, halottságával, nemlétezőségével szemben.” A (kései) Kosztolányi-perspektíva alapján a halál „egy lényeg nélküli, egy lét nélküli, egy *elgondolhatatlan* ismeretlenbe zuhanás”.<sup>58</sup> A primer módon megtapasztalhatatlan nemlét idegenségének az élet minden pil-

---

központi tárgya. A halál sohasem lett nála a lét lényegének összegzője, revelálója. De amikor tárgyává lett, [...] a miként meghalni, a *Sterben* változatában lett azzá. Az életnek és egzisztenciának bár nem lényegeként, de szerves részeként lett azzá.” (NÉMETH G. 1987c, 184.)

<sup>56</sup> Eisemann György ír a Kosztolányinál tapasztalható, „halál és szabadság találkozásából kicsapó” hősiességről: EISEMANN 1991, 164–167.

<sup>57</sup> Jóllehet, vele ellentétben én nem vagyok meggyőződve arról, hogy eme „szembenezések” között szükségképp kiegyenlíthetőek és kiegyenlítendőek a különbségek (például a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* viszonyában).

<sup>58</sup> NÉMETH G. 1987a, 211–212. Lásd még: KÁROLYI 1994. „Kosztolányinál a húszas évek elejétől egyre jobban érezhető és egyre komolyabban vehető, először inkább a prózában, majd a költészetben is az a felismerés, hogy a megmagyarázhatatlan életet a halál mindennél megfajthatatlanabb rejtélye árnyékolja be. [...] Ami igazán fontos, az csak megsejthető, arra csak utalni lehet. Az élet éppen azért marad mindig titokzatos, mert teljes zűrzavara a halálba távozik. Igazán tudni valamit annyi, mint meghalni, sugallja. [...] És ebből következik a csodálkozás is. A semmivel körülvett életben minden, ami a napvilágon van: csodálatos.” (*Uo.*, 9–10.)

lanatába történő beszüremkedése ez. Az *elgondolhatatlan* – különböző katakretikus és aposztrofikus nyelvi alakzatokkal, illetve prosopopeia általi figurációval – a (költői) nyelvben állítható elő valamiként, valamilyenként; a versek ennek az ismeretlenek (egyszerre) megértésére és megőrzésére tett kísérletek, azzal a talán előfeltételezéssel, talán tapasztalattal, talán hatással, hogy a halál idegenségének megközelítése mindenekelőtt intencióként és cselekvésként értelmezhető, mely aktusok során különböző dolgok történnek ezzel az idegenséggel. Történhet az, hogy horizontból képzetté, allegóriává válik, hiszen a valamiként – akár ismeretlenként – megőrzés szükségképp az emberi kondíció következményeként valósul meg (azaz szükségképp antropomorfizálódik valamelyest). Ugyanakkor a nyelvi médium kitermeli azokat az effektusokat, melyek az antropomorfizáció bizonytalanára tételéhez vezethetnek, s a szöveg materialitása úgy mutathatja meg a jelentésképződés eseményszerűségét és tervezhetetlenségét, hogy a vers a halál domesztikációjával szemben álló allegorizásként jut értelemhez. S így éppenséggel nem az arc- és hangadás műveleteinek elleplezésében, a prosopopeia működésének láthatatlanná tételében kap érdekeltséget, hanem a halál allegóriáinak reflektív létrehozásában, az idegenség retorikájának kimunkálásában és jelölésében mutatkozik meg teljesítőképesége. A Kosztolányi-versek különféle módokon retorizálják a halálról való beszédet (s ezzel természetesen is a halálhoz való viszonyulás attitűdjeiben is mutatnak eltéréseket).

Kosztolányi Dezső *Esti Kornél éneke* című versének felidézésekor talán nem evidens módon teremődik meg bennünk az a kapcsolat, melyet a „semmi” szó alakít ki e költemény és a *Számadás*-versciklus utolsó darabja, az *Ének a semmiről* között. Ezt olvassuk az előbbi vers elején:

Az életen, a szinten  
a fénybe kell kerengni,  
légy mint a minden,  
te semmi.

A záró sorok ismert kiazmusa pedig így felel rá:

Menj mély fölé derengni,  
burkolva, játszi színben,  
légy mint a semmi,  
te minden.

Az *Esti Kornél éneke* jellegzetesen olyan szöveg, mely hangsúlyozottan nyelvi szövetként, konstruktívitasában tárul elénk – s ez még akkor is érthető az Ady-féle (egyébként nem teljesen egyenemű s egyértelmű)<sup>59</sup> romantikus gyökerű én- és nyelv szemlélet megbontásaként, ha a Kosztolányi-vers szintén első rendben az énhez rendeli a vers megalkotottságát: „Indulj dalom, / bátor dalom”.<sup>60</sup> E felütés kiindulópontként a topikus Ady-sor, az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál” (*Hunn, új legenda*) birtokviszonyának átértelmezett megisméltléseként hat, ám a folytatás mindenekelőtt e viszony elbizonytalanítását – viszonylagosítását – mutatja fel, amennyiben az útnak indítás a „vers” sajátos emancipációjaként, önállósodásaként, leválásaként is érthető. Az *Esti Kornél éneke* rímhasználat<sup>61</sup> és tropológiája, ha nem is a nyelvi önműködés és jelentésalakulás önkényességét viszi színre, de mindenképp egy szabadabb, nyitottabb nyelvi működésmódot állít – elsősorban nietzschei értelemben, mely az „igazság” újradefiniálásában érdekelt, s az igazságot mindenekelőtt konvencióként,

<sup>59</sup> Az Ady-líra énszerkezetéről (illetve ennek nem problémátlan értelmezhetőségéről) vö. BEDNANICS 2003b, különösen: 9–12.

<sup>60</sup> Valóban úgy tűnik, hogy a kései Kosztolányi-líra énje nem elsősorban „textuális effektusként” tételeződik, ám a nyelv eredőjeként való elgondolhatósága mégis bizonytalanná válik. E miatt a sajátos viszony miatt használok kicsivel lentebb a főszövegben az *Esti Kornél éneke* kapcsán a vers önállóvá tételének, felszabadításának metaforáját, mely kifejezés talán felmutatja én és nyelv kölcsönviszonyában a birtoklás-leválasztottság-függőség kapcsolódások paradox jellegét.

<sup>61</sup> Erdemes e ponton Kosztolányi egy 1911-es, *A Hétfőben* közölt cikkének rímre vonatkozó reflexióját idézni: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék. Nem olyan üres cicoma, mint sokan hiszik. Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből. [...] Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat mással, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek de egy magasabb princípiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján” (KOSZTOLÁNYI 2002b, 595).

tradícióként, s nem szubsztanciaként gondolja el, elsősorban a nyelvhasználat általi, s nem azt megelőző entitásként.<sup>62</sup>

Az *Esti Kornél éneke* alapvető stratégiája a lebontó-elbizonytalanító retorika – a szentenciózus, már-már deklaratív hangnem, illetve a felszólító-aposztrofikus modalitás a képrendszer önellentmondásossága, paradoxonokban bővelkedése révén éppenséggel a magabiztos, az igazságot birtokló tudat illuzórikusságát sugallja.<sup>63</sup> Mikor azt olvassuk,

ó, jó zene a hörgő  
kínokra egy kalandor  
csörgő,  
mely zsongít, úgy csitít el,  
tréfázva mímel  
s a jajra csap a legszebb  
rímme,

a sorokban egyfelől érzékeljük a szó varázserejébe vetett bizodalmat (a tényleges rímek valóban megcselekszik a mondottakat, amennyiben a „hörgő”-re a kínokkal szemben a játékot, bátorságot implikáló „kalandor csörgő” felel, majd a „csitít el” – „mímel” – „rímme” összecsengések íve emeli az ezek előtt olvasható „halál-arc” elé a „rémet elfödő” „víg álarcot”). Ám ha e ponton a költemény elejének „dalom” – „fájdalom” paronomasztikus rímpárjára gondolunk vissza, akkor egy másfajta irányú színrevitelt tapasztalunk: egyfelől a dal útjára bocsátása a korábbi teremtőerő

<sup>62</sup> Vö. NIETZSCHE 1992. Kosztolányi és Nietzsche viszonyáról s az *Esti Kornél énekéről* mint a „felület-elvet” megfogalmazó versről lásd: LENGYEL 2000, 95. Szegedy-Maszák Mihály úgy látja: „Az vagyok-e, akinek gondolom magamat? Nietzsche hatása valószínűleg főként abban nyilvánult meg Kosztolányinál, hogy minduntalan visszatért ehhez a kérdéshez. Esti Kornél alakja arra emlékeztet, hogy a személyiség önazonossága soha nem magától értetődő, az emberi én mindig osztott és teremtett.” (SZEGEDY-MASZÁK 1998a, 166.) Lásd még: ÉRFALVY 2012, 15–32.

<sup>63</sup> Ez a metodika némiképp köthető Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című verséhez is, melyben a stabilnak, megingathatatlanak tűnő beszédpozíció részben épp az erőteljes én-beszéd retorikája és grammatikája (s persze a tropológiai elmozdulások) által destabilizálódik, s mutatkozik meg ennek nagyon is a Másik pozíciójától való függősége (illetőleg Én és Te cserélhetősége, egymásba fordulása). Lásd KULCSÁR SZABÓ 2005a.

jegyében szintén a fájdalom megelőzését, legyőzését célozza („sápadva nézze röptöd, / aki nyomodba köpköd: / a fájdalom”), ám itt mégis a dalra „csap rá” a fájdalom, ráadásul a szó (*fáj dalom*) maga írja vissza a versbe a korábban a „jaj”, avagy „kín” formulákkal jelzett érzésvilágot.

Ha az *Esti Kornél énekét* a „jaj” („fájdalom” és halál) legyőzésére tett esztétikai jellegű kísérlet vágyának és szükségszerű kudarcának felmutatásaként olvassuk, újabb kapcsolódási pontot vehetünk észre e vers és az *Ének a semmiről* között, mégpedig abból a szempontból, hogy „minden” és „semmi” sokféleképpen érthető kölcsönviszonya és egymásba fordulása, fölcserélhetősége<sup>64</sup> élet és halál metaforikus – esztétikai irányultságú – kiegyenlítésére, szó általi egymásba fordíthatóságára is utal.<sup>65</sup> Azt, hogy az *Esti Kornél éneke* a korábban említett *Hunn, új legenda* című verssel kerül dialógusba, az a szövegi kapcsolódás is alátámasztja, melyet a „minden” és „semmi” kifejezések létesítenek a két textus között<sup>66</sup> – idézem az Ady-vers vonatkozó szöveghelyét:

<sup>64</sup> A „minden” és „semmi” kiazmikus struktúráját felmutató két egymásnak felelő sorpárnak a viszonylagosság allegóriájaként való értelmezését Menyhért Anna végezte el: MENYHÉRT 1998.

<sup>65</sup> Tamás Attila tesz nagyon fontos megállapítást a vers első két strófájának „képés értékszerkezeti” hasonlóságáról, a motívumok közötti összefüggésről: „Rokon, hiszen dal és fájdalom ahhoz hasonló módon ellentétei egymásnak, ahogyan az élet és a semmi. De rokon azért is, mert mind a két szakasz a magasba szárnyalásról szól (úgyszólván az utolsó soráig), ez viszont mindkét esetben az odáig szinte mámoros belefeledkezéssel igenelt cselekvési formának a veszélyeztetettségéről szól (»fájdalom«, »semmi«).” TAMÁS 1994, 90.

<sup>66</sup> E szövegi párhuzam is bizonyítja azt, hogy Kosztolányit izgatta az Ady-féle líra, problémaként viszonyult hozzá, kérdésként értette azt, s különféle módokon válaszolni igyekezett rá – nemcsak értekező munkáiban, hanem költészeti gyakorlatában is. Kulcsár Szabó Ernő utal az *Ének a semmiről* és a *Nem feleltem magamnak* című Ady-vers közötti hatástörténeti összefüggésre: KULCSÁR SZABÓ 1998a, 65–66. Ez az összefüggés egy választás aktusát is megmutatja nekünk, azt a (produktív recepció általi kanonizációs érvényű) választást, mely szerint Kosztolányi a *Nem feleltem magamnak* konstrukcióját (kérdésfeltevését) jelöli ki a maga elődjének az Ady életművéből, s nem az *Ének a semmiről* második strófájában szintén megidéződni látszó másik, ars poeticus Ady-verset, a *Szeretném, ha szeretnének* kötet prológiát. „Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek, / Nem vagyok senkinek” – olvashatjuk Adynál, s ezzel szemben a Kosztolányi-vers a semmit

A tolakodó Gráciát ellöktem,  
Én nem bűvésznék, de mindennek jöttem,  
A Minden kellett s megillet a Semmisem.

Nem véletlen, hogy Kosztolányi elveszi a két kifejezés nagy kezdőbetűjét (s ezáltal szecessziós jellegű szimbolikusságát), s az Adynál még erőteljesen a lírai énhez tapadtságukat is – allegorikus, például intertextuális jelölési folyamatok által – a nyelv(iség), a vers vonatkoztatási körébe utalja. „Minden” és „semmi” Ady-féle aszimmetriájából az *Esti Kornél énekében* szimmetria, kölcsönös egymásba vetettség válik (s érdemes azt is megjegyezni, hogy az Ady-versben a most idézett strófát megelőző szakaszban szintén „Élet” és „Halál” szembenállása jelenik meg). Sajátos módon azonban az *Ének a semmiről* újra felmutatja minden és semmi, élet és halál egy – más típusú – aszimmetriáját, mely szerint az ismerős, ősi, delejező semmivel szemben áll az idegenséggként értett, megszokhatatlan, tünékeny emberi lét.

Annál mi van, a semmi ősebb,  
még énnekem is ismerősebb,  
rossz sem lehet, mivel erősebb  
és tartósabb is, mint az élet,  
mely vérrel ázott és merő seb.

Az *Ének a semmiről* a létezés hiányát úgy próbálja otthonossá tenni, hogy a semmit emeli természetes állapottá, melynek közegében az élet csak pillanatnyi, szenvedéssel átítatott idegenszerűség.<sup>67</sup> Eme viszonyulást leginkább az emblematisz otödik strófa

---

affirmálja (természetes) őseként, ismerőseként, e ponton némiképp elfordulva Ady performatív én-hipertrófiájától.

<sup>67</sup> E gondolatban egyfelől buddhista bölcsesetre, illetőleg (a keleti hatást is magán viselő) Schopenhauer filozófiájára ismerhetünk, mely szerint a születés előtti és a halál utáni nemlétünk jellege lényegében megegyezik: „a végtelenség létem után (*a parte post*) nálam nélkül éppoly kevésbé lehet szörnyű; mint a végtelenség létem előtt (*a parte ante*) nálam nélkül; mert e kettő semmi által nem különbözik egymástól, mint egy tünékeny életáalom közbelépte által”. (SCHOPENHAUER 2001, 11.) Bár látszólagos-logikai szempontból találhatunk összefüggést, mégis azt kell mondanunk, hogy a versegész kontextusában azonban

bizonytalanítja el (s leplezi le), mely a halottakhoz fordulást tanácsolja, de épp ez az oda (a másvilágba) történő fellebbezés, illetőleg ebben az invokációban rejlő implicit megszemélyesítés jelzi az antropomorfizálás vágyának szükségességét és az arcadás nyelvi aktusának elkerülhetetlenségét.

Ha félsz, a másvilágba írnád,  
verd a halottak néma sírját,  
tudd meg konok nyugalmuk írnát,  
de nem felelnek, úgy felelnek,  
bírnak mi is, ha ők kibírnak.

Ha a semmi arcot kap, leginkább semmi-ként szűnik meg lenni (létezni?). E paradoxon is tetten érhető a „de nem felelnek, úgy felelnek” sorban, melyben épp a némaság-jelleg számolódik föl az értelmezettségre való ráutaltságban, s talán leginkább azt mutatja meg, hogy a halottakat képtelenek vagyunk halottként megérteni, pontosabban *nem őket mint halottakat* a maguk radikális idegenségében értjük meg, hanem magunkat a mi is „a halottak leszünk” léthelyzetében. A halottak – némaságként történő, de a dal hangzó médiumában színre vitt – szóra bírása valamely érdekelttség (nyugalom, félelem) jegyében rokonítja az *Ének a semmiről*t a *Halotti beszéd* korábban értelmezett szoboralakzatával. A halott, éppen annak nevezett volta okán az élők produktuma, szükségképp ők azok, akik valamilyen arcot és hangot adnak a nem létezőnek és a nem beszélőnek, úgy, hogy ezen aktusnak nem érdeke az, hogy láthatóvá tegye önnön működésmódját. Ha van célja, akkor inkább az, hogy a beszéden keresztül elleplezze a semmi megérthetlenségének tényét, miközben fenntartja e megérthetlenség tudását. Valastyán Tamás szavaival élve: ami lehetőségként marad, az a „vágy a halál megértése lehetlenségének megértésére. [...] Nem véletlen férközhet a vágy a halálhoz közelebb, mint a tudás. A vágy sokkal inkább rokon a halállal, mint

---

alapvetően másról van szó: Kosztolányi nem érvel a halál racionális elfogadása mellett. (Vö. CSEJTEI 2002, 44.) Schopenhauert, más összefüggésben, közvetlen hatást nem feltételezve, Kiss Ferenc is említi a vers kapcsán: KISS 1979, 497–498.

a tudás, merthogy a vágyban a semmi, az abszolút nincs a mozdulatlan mozgató, miként a halálban.”<sup>68</sup> A halálról való beszédben a cselekvés mozzanata és hogyanja gyakorta feszültségben áll a beszéd tárgyával. Nehéz volna megmondani, hogy ebben a műveltségben milyen retorikai alakzatok vesznek részt<sup>69</sup> – a hangadásért hagyományosan a prosopopeia felel, ám az *Ének a semmiről* esetében éppen a hang tételezett nem létezéséről van szó. A katakrézis<sup>70</sup> strukturálisan viszont azért tűnhet a halálról való beszéd par excellence figurájának, mert egy olyan dolgot igyekszik leírhatóvá tenni, mely alapvetően a nyelvi kifejezhetőség határain kívül helyezkedik el. Ezért kell összezavarni a képet, ezért kell helyetteseket keresni, s a nincs helyére különböző, nevekkellátott Nincs-eket állítani. Quintilianus szerint „[n]em szabad összetéveszteni ezzel a metaforát, mert a képzetet nem létező helyett, a metaforát más helyett alkalmazzák”.<sup>71</sup> Ám a halál katakrézisét nem elsősorban a megnevezés, hanem a tapasztalás hiánya hívja elő – ezért is van oly sok allegorikus és metaforikus elnevezés a halálra: egyedül így lehetséges közvetíteni valamit róla. Az *Ének a semmiről* ötödik szakasza egy strófa kiterjedésű alakzat: a halál lehetetlen, ám szükségszerű katakrézise.<sup>72</sup>

<sup>68</sup> VALASTYÁN 2006a, 107.

<sup>69</sup> Paul de Man beszél egy tanulmányában arról, hogy bárki, aki valaha tanulmányozott egy retorikai értekezést, tanúsítja, hogy – logikai és történelmi értelemben egyaránt – közzismerten nehéz a különböző trópusokat és figurákat szigorúan külön rendezni és pontosan megállapítani, hogy mikor válik egy katakrézis metaforává, egy metafora metonímiává. (DE MAN 1996b, 284. Eredetileg: „As anyone who has ever consulted a treatise of rhetoric will testify, it is notoriously difficult, logically as well as historically, to keep the various tropes and figures rigorously apart, to establish precisely when catachresis becomes metaphor and when metaphor turns into metonymy.”)

<sup>70</sup> Vö. QUINTILIANUS 2008, 553–554. Eszerint a *katakrézis* vagy *képzet* „olyan dolgoknak ad nevet, amelyeknek nincsen” (Uo., 553). „Katakrézisnek nevezik ugyanis a trópus, mely szerint egy szó egy (korábban) meg nem nevezett helyébe lép, vagyis amire szó szerinti értelemben nem használtak szót. [...] Az arc-odaítélés és a jelentésképzés önkényességét jelöli.” (MENKE 2004b, 94–95.) Lásd még: SZÖRÉNYI-SZABÓ G. 1997, 134. Metafora és katakrézis bizonyult megkülönböztethetőségéről lásd: PARKER 2004, 43–60.

<sup>71</sup> QUINTILIANUS 2008, 554.

<sup>72</sup> Igencsak találónak érezhetjük azt a jellemzést, mely szerint: „A METAFORA vagy ÁTVITEL egy szó *barátságos* és *szomszédos* kölcsönvétele, hogy általa egy

Mindez összefügg azzal a nietzschei hermeneutikai szituációval, melyet Csejtej Dezső az alábbi módon interpretál: „az eltávozottak elevenen tartása, a hozzájuk fűződő viszony *élve* tartása elemi erővel bukkan fel a *Zarathustra* végén: »Vége mind a mulatságnak, ti jó táncosok: seprő lett a borból, elernyedtek a kupák, *dadognak a sírok*. / Nem röppentetek elég magasra: azt *dadogják a sírok*: 'Váltsátok hát meg a holtakat! Miért ily hosszú az éj? Tán a Hold az, mi bennünket megrészegít?' / *Váltsátok hát meg a sírokat*, ti fölmagasló emberek, *támasszátok föl a holtakat!*« Mit jelenthet vajon a »dadogó sírok« kifejezés? Talán azt, hogy – nem a holtak, hanem a holt *életek* – még most is *temetetlenül hevernek, megváltásra*, vagyis *utólagos értelemadásra* szorulnak.”<sup>73</sup> E szükségszerű gondolati és strukturális paradoxitás következménye is az *Ének a semmiről* beszédhelyzetének megváltozása, mely szerint az én-beszédet előbb te-beszéd („Ha félsz, a másvilágba írd át...”), majd mi-beszéd váltja föl („bírnak mi is, ha ők kibírják”). Ezek a grammatikai transzferek pragmatikailag nemcsak újabb személyek behívásaként (s így valamiféle jelölten kollektív, sorsközösségi tapasztalattá emelésként) érthetőek, hanem az énpozíció átalakulásaként, az én szerkezetében bekövetkező hasadásokként is, mely összetett beszédhelyzet az utolsó strófában megismétlődik s újraíródik: „Pajtás, daloldj hát, mondd utánam: / Mi volt a mi bajunk korábban.” Az én multiplikációjaként való érthetőséget a cím anagrammatikus jellege is sugallja („én”-ek a semmiről), s idekívánkozik még az is, hogy az idézett utolsó szakaszban feltűnő, a beszélő után mondandó „dal” talán épp a címben jelölt ének – a semmiről.<sup>74</sup> Az utolsó versszakban felbukkanó utánmondás

---

dolgot világosabban és figyelemre méltóan, noha nem olyan egyenesen és megfelelően fejezzünk ki, mint ahogy azt a kifejezni szándékolt dolog természetes neve jelölné. « Ezzel szemben a katakrézis »valahogy *elszántabb és kétségbeesettebb [more desperate]*« a metaforánál.” (PARKER 2004, 52. Kiemelések az eredetiben.)

<sup>73</sup> CSEJTEI 2006, 9. A kiemelések mind Csejteitől származnak. A Nietzsche-idézet az alábbi forrásból származik: NIETZSCHE 2001, 380. A „mások halálának megtapasztalhatóságáról” pedig lásd elsősorban: HEIDEGGER 2001, 276–280.

<sup>74</sup> Oláh Szabolcs írja, hogy Kosztolányi „fogékony volt a különböző jelentésű, de hasonló hangzású szavakkal, azonos szótövekkel művelt etimologikus játéokra (*paronómázia, figura etymologica*). Többnyire éppen ennek kapcsán bonyolódott bele a betűk, hangok és a szövegen kívüli utaltak előre nem adott, esemény-

részint a hagyományozódásra is utal, mely az előző strófához kapcsolódik vissza, ez a versszak a halottak példája, a halottak hagyománya nyomán véli megérthetőnek s elviselhetőnek a semmi állapotát (ezt az is alátámasztja, hogy az első négy strófának a semmi primátusát s otthonosságát állító retorikája megbomlik, lelepleződik az ötödik versszakban). A hagyomány(ozódás) problematikája máshol is felbukkan a szövegben, mégpedig az első két strófa Ady-intertextusai kapcsán – nem véletlen, hogy épp e szöveg helyen hívja elő a második versszak „még énnekem is ismerősebb” sor (cím alapján szerveződő) paronomáziája az „énekem is ismerősebb” alternatívát.<sup>75</sup> Talán ennek analógiája az, hogy miként az Ady-hagyomány felől lehet ismerősebb az ének, úgy válhat a halottak hagyománya felől ismerősebbé az élet, avagy a semmi (hiszen az ötödik versszak úgy bontja meg a korábbi élet–semmi aszimmetriát, hogy a szembenállás helyett az egymást feltételezés helyzetét, egyiknek csak a másik felőli érthetőségét jeleníti meg).

---

szerűen képződő, nem szimmetrikus kapcsolódásaiba. Nem pusztán retorikai alakzatról van szó: a paronomasztikus szójátékban a *szózengetés* (halláshoz kötött) médiuma és a *rím* (poétikai hagyomány szerint előre formált) közege teremti meg a *nyelv* által ugyan készenlétben tartogatott, eddig meg nem valósult használati érték *észlelhetőségének* lehetőség-feltételeit.” (OLÁH 2004, 121. Kiemelések az eredetiben.) Érdemes megemlíteni, hogy József Attila 1935-ös Kosztolányi-bírálatában írt a különféle mediális minőségek összjátékának olvasóra tett hatásáról, többek között olyan költeményeket szóba hozva, mint az *Őszi reggeli* vagy az *Ének a semmiről*: „A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszerre egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.” (JÓZSEF 1967, 256.)

<sup>75</sup> Paul de Man egy kommentárjában a paronomáziát metaforikus szerkezetű retorikai alakzatnak nevezi, amennyiben az fölfogható „a metafora speciális, hangalapú eseteként” – a (gyakorta rímhelyzetben álló) ilyen típusú hangkapcsolatok a hangzóssági hasonlóság alapján sugallják a jelentésbeli összefüggést. A struktúra különlegessége, hogy a hasonlóság ez esetben nem a szavakkal kapcsolatos képzetek között áll fönn (sőt éppenséggel egymástól egészen távoli jelenségek között létesít kapcsolatot az összecsengés és hangismétlés), hanem a nyelv materiális (föhangzó és/vagy leírva látott) összetevője felelős a jelentésmontírozódásért. De Man – a Jakobsontól ismertté vált „I like Ike” szlogen alapján – arról is ír, hogy a paronomázia „veszélyesen csábító/megtévesztő (seductive) hatalommal bír”, ami kétségkívül a Kosztolányi-vers „delej”-ének is egyik alapvető forrása. (DE MAN 1996b, 284–285.) Vö. még: KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 32.

Az élet és a semmi szemben álló viszonyulását azonban nemcsak a költemény retorikai szerkezete s az ötödik strófában észlelt talányos megszólításos alakzat bizonytalanítja el, hanem ennél radikálisabban kérdőjelezi meg az *Ének a semmiről* hangzásalapú trópusainál eredendőbbnek tűnő betűszintű, nyomszerű beíródás. Oláh Szabolcs a vers második strófájának anagrammatikus rím-szerkezetét („semmi ősebb” – „ismerősebb” – „mivel erősebb” – „és merő seb”) vizsgálva jut arra a következtetésre, hogy élet és semmi logikus szerkezetű relációja a betű alogikus szintjén földarabolódik annak ellenére, hogy a „többszörösen viszonyító érvelés részeként az *ős, ismerős, erős, seb* szavak kétségtelenül értelmi vonatkozásba kerülnek egymással”. Hiszen nem tudjuk megmondani, hogy a „szavakból előálló új viszonyrendszerben pontosan melyik szónak melyik része ismétlődik meg például az »erősebb« szóban”. Így „az ismétléses inskripció nem érzékelhető volta következtében megrendül az új vonatkozásrendszer fenomenalitása. [...] Erről a működésről nem szerezhető semmiféle érzéki bizonyosság, mert mindennél eredetibb »semmi.«”<sup>76</sup> Oláh Szabolcs (allegorikus szerkezetben végződő) megfigyelése azért fontos számunkra, mert *talán* elmondható az, hogy az *Ének a semmiről* azért is lehet a halálról való lírai beszéd egyik paradigmatiszű szövege, mert mindennél pontosabban képes megmutatni azt, hogy a költészet médiuma milyen sajátos összetettséggel s bonyolult artisztikummal képes megsejtenni valamit egy olyan – részben maga által létrehozott – fenoménről, melyhez alapvetően a némaság, a megérthetetlenség és megismerhetetlenség attribútumai kapcsolódnak. Éppenséggel azáltal, hogy a megtervezett lírai szöveg maga válik történéssé, amennyiben a hangzóssági kapcsolódások érzéki és értelmi összjátékának, illetve az inskripció eredetét eltörlő nyomszerűségének alig tervezhető – nem konvergencián alapuló – egymásmellettiessége képes eseményé lenni. Mindez azonban csakis a halál és a semmi képzeteit megjelenítő, ismerősnek tetsző allegorikus értelemalakzatok kölcsönviszonyában válhat számunkra ekképp jelentéssé, és lehet zavarba ejtő, nyugtalanító – idegen. Ám vélhetően csak emiatt a kontextus és

<sup>76</sup> OLÁH 2009, 119.

retorikus mintázat miatt mondhatjuk el azt, hogy a halálra vonatkozó diszkurzusnak vagyunk részesei, s ily módon találkozhat a halál allegorézise egy másik, „a nyelvi tapasztalatban a hangzás és a képzet kódjai között bekövetkező törés”-nek az allegorézisével.<sup>77</sup>

A *Számadás* magatartás-lehetőségeinek sokféleségét mutatja – az emblematis, köztes, tranzitórikus vendéglétet említő *Hajnali részegség* mellett – például az, hogy a *Könyörgés az ittmaradókhoz* (1934) című vers kérése éppenséggel arra irányul, hogy a beszélőt halottként ne bírják szóra, pontosabban, hogy ne tegyék halotti látvánnyá. A mű egyik kérdése az lehet, hogy mégis, mi az a pozíció, melyet a vers énje (az elmenő fiktív beszédhelyzetéből) kijelölhet magának a jövőben. Fontos, hogy a kérés (nem rokon értelműen: esdeklés, könyörgés, felszólítás) beszédcselekvése domináns, markáns retorikai struktúrát követve ezzel, a vágy teljesülését célozva meg a megszólalással, szándékszerűen hatást gyakorolva a megszólított(ak)ra.

Ha meghalok majd, mélyre ássatok,  
gyarló valómban meg ne lássatok,  
ködként inogjon eltűnt társatok,  
s nekem, szegénynek, megbocsássatok.

Az első versszak önértelmezése különös. A jövőbeli fiktív helyzetbe vetített Én a halotti állapotra vonatkozik, míg a mondás retorikája leginkább ennek megszüntetését célozza. Nem derül még ki pontosan, miért tűnik oly szégyennel telinek ez az állapot, és miért is kell megbocsátani neki, de úgy érezhetjük, a „gyarló

<sup>77</sup> Vö. OLÁH 2004, 112–114. „A jelölő kontingens (mindig másként is lehetséges) vonatkozhatóságá által a költemény diszkurzusában »most« pillanatok képződnek, melyeknek esztétikai racionalitása a médiumok feszültségekkel terhes összjátékától függ.” (Uo., 114.) Ilyen finom lírai szerkezetek esetében a befogadás módozatai és a szöveg hatásmechanizmusai korántsem tekinthetők magától értetődőnek. Osztrólczyk Sarolta írja egy József Attila-elemzése bevezetésében: „Az anagramma esetében [...] lehetetlen a kódolt és véletlen elemek közötti különbségtétel megalapozása. A Hypogramma és inskripcióban Paul de Man rámutat, hogy fenomenalitás és materialitás csak utólagosan, az olvasás/félreolvasás arcot adó gesztusa révén választható szét, s hogy a hypogramma fogalma kezdettől fogva összefonódott a prosopopeia általi katakrézis speciálisan tropologikus funkciójával.” OSZTRÓLCZYK 2008, 107.

való” mintha éppen azt a kiszolgáltatottságot is magában foglalná, melyről korábban szoltunk: a halott már nem képes jót állni magáért, védtelen a másik tekintetétől, mely bármivé változtathatja őt. A „ködként inogjon eltűnt társatok” sor több rendben is e dermesztő tekintet hatalmát lehetetleníteni el, amennyiben az „eltűnt”-et képtelenség a látás médiumában érzékelni. Hasonló a helyzet a „köd”-del is, mely szókép szintén a látványi megragadhatóság ellen dolgozik. A sor katakretikus, amennyiben egy olyan fenomén körülírásáról lehet szó, amely nem létezik, alig elgondolható s név sincs rá (hiszen a tradicionális „halott”-elnevezés nem nyújt megfelelő identifikációs teret a beszélő számára) – a katakretizis „képzavar” értelme ráadásul szó szerint is vonatkozik a sorra, amennyiben nagyon nehezen imaginálható képzetegyüttes áll elénk: valójában éppen ez a képpé nem változtathatóság a diszkurzus szándéka és hatása.

A vers könyörgésjellege szerint egy közösségi megszólalásról volna szó, ám a *mi*-pozíció a költemény előrehaladtával egyre kevésbé tűnik meggyőzőnek (valójában már az első strófában bizonytalanná válik az erőteljesen „nekem” névmással), s az individuális kondíciók válnak meghatározóvá. Az archaikusabb ragrímeket egyre egyénítettebb összecsengések váltják, s a nagyon poétikus utolsó strófákban már nyoma sincs a közköltészeti hagyománynak. De nemcsak a megszólalás oldalán törlődik el a *mi*-alakzat, hanem, érdekes módon, a megszólított is többször egyes számúra változik az ötödik strófában („nézd”), s ez meg is marad immár a végéig („taszitasz”). Ez a pragmatikai váltakozás is az én-beszéd eluralkodását jelöli, s a színre vitt, közösségi térben elgondolható könyörgés egy félelemmel teli individuum vágy-magánbeszédeként végzi. Azt mondhatjuk, jelen versben – a *Halotti beszéd*hez hasonlatosan – valamiképpen az egyediség, a saját megteremtése, elgondolhatósága és megőrizhetősége-elveszítetősége képezi a beszéd, a halálról való beszéd tétjét és egyik fontos motivációját.<sup>78</sup> A halál „fenyegető közelsége előtt” a nyelvnek

<sup>78</sup> „A halál rémülete, a temetés felett érzett fájdalom és a holttest feloszlása miatti félelem annak a következménye, hogy a halál által elvesz az individualitás. Már a gyermekeknél megfigyelhető az én-tudat és a halál tudata közötti összefüggés kialakulása. A gyerekeket akkor kezdi el nyugtalanítani a halál,

nemcsak tempója válik „szerfelett sietőssé”, ahogyan Foucault fogalmaz egy tanulmányában,<sup>79</sup> hanem sürgetővé válik az ének a halál eltörlő effektusaival szembeni védekezési stratégiáinak kidolgozása is. A létből való eltűnés arcromboló hatása kikényszeríti a beszéd hatványozottan arckonstruáló, jelenléte kölcsönző (illuzionáló) alakzatainak működését – poétikai szempontból az a szituáció a nyelvi létesülés kérdéskörére irányítja a figyelmet.

A *Könyörgés az ittmaradókhoz* utolsó strófái azért esedeznek, hogy – metaforikusan, ám talán nem teljesen pontatlanul szólva – ne a való, hanem annak égi mása szerint konstruálják meg majd az eltávozott „én-imázsát”,<sup>80</sup> hiszen a rosszul megteremtett én (aki az „ittmaradók” szemszögéből a másik) érzi majd pokolnak a halált.

De a komor szemet el nem birom,  
örök gyehenna lesz attól sirom,  
nézd, fél a lelkem, mint hulló szírom,  
legyen az irgalom az én biróm.

Azzal, mi biztos és szilárd-igaz,  
holtomban új halálba taszítasz,  
aki halandó, folyvást botlik az,  
számomra csak a kétes a vigasz.

Nemcsak arról van szó, hogy elnéző, megbocsátó, irgalmas legyen a szemszög, melyből rá tekintenek, hanem arról is, hogy a megmerevítő (Medúza-szerű) pillantás helyett egy dinamikus, az

---

akkor kezdik elképzelni, amikor kialakul az én-tudatuk. Az individualitás tudatával visszavonhatatlanul összefügg a haláltól való félelem. Ennek az elmentettje is igaz: ha kialakul a halál tudata, az az individualizálódás formáihoz vezet.” (WULF 2007, 281–282.)

<sup>79</sup> FOUCAULT 2000, 61.

<sup>80</sup> Még úgy sem tűnik haszontalannak az Arany János-i szöveghely („Nem a való hát: annak égi mássa / Lesz, amitől függ az ének varázsa: / E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyt / Sulykot, bizony, nem egyszer elhajt”) e költeménnyel kapcsolatos felelegetése, ha tekintetbe vesszük, hogy én és világ fikcionalitásának – a nyelv viszonyában történő – elgondolhatóságában Kosztolányinál már egy Nietzsche utáni állapottal számolhatunk. Az „én-imázs”-kifejezés Kovács András Ferenc *J. A. szonettje* című (sokszorosan alluzív) művéből származik.

élők esendőségével, változékonyságával sokkal inkább korreláló értelmezésben és emlékezésben legyen része. A „holtomban új halálba taszítasz” sor egyben a halált is differenciálja, s eszerint (miként a vers több metaforája, térképzete szerint) nem a megismerhetetlen semmi-voltára utal, hanem inkább topográfiailag, térbelileg, azaz különféleképpen belakhatóként gondolja azt el. Különös ugyanakkor a vers retorikája, hiszen a megbocsátásra szólítás egyben azt is jelenti, hogy éppen az elkövetett bűnök miatt ember és halandó ő, s úgy tűnik, a versbeszéd nem teljesen képes nyugvópontra jutni abban, hogy a gyarlóság mint – élő – emberi attribútum fontosabb-e vagy az irgalmas megszépítő emlékezet. Emez ironikus eldöntetlenség és ingadozás a szerkezetben allegorikusan kapcsolatban áll a megjelenített esendő emberrel vagy emberi esendőséggel.

A vers befejezésének szépségét az emlékezés, az életben tartottság jelölt illuzórikussága is adja, illetőleg az, hogy az életben maradásra irányuló (szomorúan reménytelen) vágy ezzel a tudással együtt és ennek ellenére létezik és deklarálódik.<sup>81</sup>

A kancsal emlék szépítsen tovább,  
mint hold, mely a felhőkön oszon át  
s széthordva megbocsátó mosolyát  
ezüstté bűvöl minden pocsolját.

S talán a megbocsátásra azért (is) van szükség, mert emlékezni szükségszerűen csak a halott másokra lehet, s ez a másik-lét mindenképpen egyfajta mementó-jelleget is beleír állapotába. A halott (elgondolhatatlanul) másként létezése miatti szüntelen (halálra) emlékeztető volta kéri az élőket, itt maradók folytonos megbocsátását az emlékezés életben tartó cselekvése áraként. (Különös megfordítása ez annak a perspektívának, mely az élőknél a halott felé irányuló büntudatot és felelősséget jeleníti meg, amellet, hogy éppenséggel e megfordítás képessége jelzi, hogy a vers beszélője távozó, távozni készülő, s nem eltávozott, ezért horizontját mindenekeelőtt az élők távlatát szervezi.)

<sup>81</sup> *A szépség tudatos önámítás*, írja (idézi) Kosztolányi egy helyen. (KOSZTOLÁNYI 2002c, 303.)

### 3. ŐSZ ÉS TÉL KÖZÖTT – EGY TOPOSZ NYOMÁBAN

„mi magunk vagyunk az idő?”  
(Heidegger)

#### 3.1 Az ősz allegóriája

„Nem múlok el koldusszegényen,  
De úgy, mint hálás őszi estek,”  
(Lesznai Anna: *Sírversem boldog napon*)

Az ember életének állandó vonatkoztatási pontja az idő, mely elsősorban múltként tételeződik számára, mégpedig úgy, hogy nem feledkezhet meg arról, hogy nem az idő múlik: ő múlik el. Az elmúlás mindig tudott, de nem mindig tudatosított állapot. A „mi”-ként felfogott idő mérés (például óra) általi absztrahálása inkább megfeledkeztet az elmúlás „miként”-jéről, mint szembesít vele. A mért idő mint tárgyiasított fenomén az idő embertől független, külső létezésének illúzióját tárja elénk, s egyszersmind ezáltal lehetőséget (és stratégiát) is nyújt a hozzá (s nem vele) való viszonyra. A mért idő nem válik kevésbé fenyegetővé – a percek, órák halmazainak észlelése és gyakorlati kezelése kiváltotta frusztráció az ár a mindennapi élet működtethetőségéért. Az idő mérésének „órán túli” módozatai rendre a természeti idő ciklusaihoz kapcsolódnak; a mechanikus szerkezetek általi ismétlődések (másodperc, perc, óra) sokkal kevésbé hatnak esszenciálisnak (és egyben észlelhetőnek), mint általában a napok, évszakok, évek. A hetek és hónapok kevésbé nyilvánvaló észlelhetősége (ki tartja például számon a holdciklusokat?) olyan társadalmi praxisokkal van megtámogatva, mint például a hétvégi pihenőnapok – a rendszertelen és kiszámíthatatlan munkabeosztásban dolgozók általános tapasztalata a hetek és hónapok összefolyása és nehezebb elkülöníthetősége. A mérsékelt égövi területeken a legáltalánosabban és legnyilvánvalóbban számon tartható és számon tartott természeti ciklusokat a napok egymásutánisága és az évszakok (és ezzel együtt az évek) váltakozása jelenti.

Nem véletlen, hogy ezek a ciklusok lettek leginkább különféle szimbolikus és allegorizációs eljárások forrásai, beszéljünk a művészetek bármely területéről (a mítoszoktól a népművészeteken át a modern líráig) az ókortól napjainkig. A virradattól a délen át az estébe hajló nap csakúgy, mint a nyáron és őszön át a tavasztól télig tartó év analógiásan a születéstől az érett életszakaszon át a halálig terjedő emberi életpályával kapcsolódtak össze. E helyütt nincs mód egy mégoly vázlatos művészet-, avagy irodalomtörténeti áttekintésre sem, ezért az alábbiakban azt vizsgálom – példákon keresztül –, hogy a fent vázolt antropológiai kondíciók alapján miért lehet különösen alkalmas az ősz az elmúlás tapasztalatának reprezentálására, hogyan válhatott az ősz a halál allegorikus jelölőjévé, illetve milyen alapvető konvenciói vannak az őszábrázolás hagyományának.

Ha az előbb vázolt analógiás ciklusokat ívekként vizualizáljuk, akkor a legnagyobb különbség a viszonyban részt vevő felek között az, hogy míg a természeti ciklusokban az ív, körre alakulva, elindul visszafelé, addig az ember pályáíve keletkezik és megszakad valahol. Ez a különbség eltérőképp tételeződik és válik jelentéssé a különböző reprezentációk során, és leginkább a – keleti, indiai világnézetekhez inkább köthető – ciklikus-visszatérő és a – nyugati, európai szemlélethez közelebb álló, a teremtett világ rendjét jelképező – lineáris-előrehaladó időfelfogás szembeállíthatóságán alapszik. „A ciklikus Idő, a végtelenségig ismétlődő kozmikus ciklusok mítosza nem az indiai szellem kizárólagos találmánya. [...] [A] hagyományos társadalmak – amelyeknek időképzetét oly nehéz megértenünk, mert számunkra gyakran átláthatatlan szimbólumokban és szertartásokban jut kifejezésre –, az ember időbeli létezését nem csupán bizonyos archetípusok és példa értékű történések *ad infinitum* ismétlődéseként képzeltek el, hanem úgy is, mint *örök visszatérést*. A világ – szimbolikusán és rituálisán – folytonosan újrateemtődik. A természet minden évben legalább egyszer megismétli a világ teremtését, és a teremtés mítosza sok földi esemény – házasság, gyógyulás, stb. – modelljéül szolgál. Mit mondanak ezek a mítoszok és rítusok? Azt, hogy a világ megszületik, majd darabjaira hull, elpusztul és újjászületik, gyors egy-

másutánban.”<sup>82</sup> Bár emez időfelfogás – többek között például Schopenhauer közvetítésével – az évszázadok alatt egyre inkább beszivárgott az európai kultúrkörbe, és az örök visszatérés gondolata – jelentős módosulásokkal – egyik sarkalatos pontja lett Nietzsche filozófiájának, összességében az ősz-allegóriák előfordulásainál nem ez a meghatározó. James G. Frazer a primitív ember világlátását jellemezve azt írja, hogy neki a nap-éjciklus nem jelenthetett nyugtalanságot, mert könnyen belátható volt az ismétlődés állandósága (bár a régi egyiptomiak rendszeresen végezték a napot visszahozó rítust). Ezzel szemben az évszakok éves ciklusainak felismerése okozhatott problémát éveinek csekélyebb száma, rövidebb emlékezete és kezdetleges mérőműszerei miatt. „Ősszel, amikor látta a száraz levelek örvénylését a metsző szélben az erdő fái között, és felnézett a tar gallyakra, vajon bizonyos lehetett-e abban, hogy ezek valaha is kizöldülnek? Amikor a nap egyre alacsonyabban és alacsonyabban róttá útját az égen, bizonyos lehetett-e abban, hogy ez az égítést egyszer vissza fog térni nyári pályájára? Még a fogyó hold is, amelynek halvány sarlója minden éjjel egyre vékonyabban látszott a keleti horizont pereme fölött, elültethette benne azt a félelmet, hogy teljesen eltűnik, és többé nem jelenik meg.”<sup>83</sup> A modern ember, racionális tudása és a technikai civilizáció következtében a természet adottságaira való kisebb mértékű rászorulása ellenére, megőriz valamennyit a primitív ember egzisztenciálisan motiváltabb szorongásaiból. Az együtt-lét és együtt-érzés a természettel a romantikus líra egyik legjellegzetesebb és különféle poétikai konstrukciókban modellálódó közhelelyvé vált (melynek egyik megnyilvánulása a *pathetic fallacy*<sup>84</sup> jelensége).<sup>85</sup>

<sup>82</sup> ELIADE 1997, 89–90.

<sup>83</sup> FRAZER 1998, 217.

<sup>84</sup> Vö. ABRAMS 1958, 291–292.

<sup>85</sup> Christoph Wulf írja, hogy az emberi tudatban a természetesnek gondolt (természetanalóg) metamorfózisok is erőszakos aktusnak tűnnek. „[A]lhozz, hogy új jöjjön létre, a már meglévőnek el kell múlnia”, ez azonban nem jelenti azt, hogy az elmúló ezt gondtalanul venné tudomásul (WULF 2007, 281). Mircea Eliade szerint: „Nincs olyan hagyományos kultúra, amely áldásnak tekintené a halált. Épp ellenkezőleg: az archaikus társadalmakban még mindig nyomon követhető az ember halhatatlanságának gondolata, vagyis az a meggyőződés,

A ciklikus időfelfogás hatásának jellemző példája lehet Petőfi Sándor *Itt van az ősz, itt van újra...* című ismert költeménye, mely épp azáltal válhatott a meghittség, otthonosság emblematisztikus versévé, hogy az őszhöz kapcsolódó konvenciórendszer elemeit a körkörös idő keretébe helyezte, és ezáltal kiemelte azokat az elmúláshoz köthető tradícióból (melynek a magyar irodalomban is olyan előzményei voltak már, mint Berzsenyitől *A közelítő tél*). Ezért társulhat az ősz képzetéhez itt a nyugalom, pihenés érzete – van belőle felébredés. Németh G. Béla úgy fogalmaz, hogy a mű „a létezés dala, a létezés örömeinek dala, Seinslied vagy tán még inkább: ein Lied des ewigen Werdens. Ennek jegyében lett nála az ősz is, szemben az átöröklött hagyománnyal, nem a halál, hanem a megújuló élet szimbóluma.”<sup>86</sup> Jellemző az allegorikus együttműködésre, hogy felbukkan a szövegben a napi ciklikusság is, analógiásan az évi körforgással:

Levetette szép ruháit,  
Csendesen levetkezett;  
Majd felöltözik, ha virrad  
Reggele, a kikelet.

Az álomként elgondolható tél – mely gyakorta válik a halál jelölőjévé – hiányzik, nem találunk utalást rá (még téli álom képében sem). A szövegben az álom íródik rá a halál allegóriájára (illetőleg az elszunnyadás, elalvás a meghalására), mely szintén jellegzetes toposza az irodalomnak: az álom így azzá a helyé válik, amely képes teret adni a halálról való beszédnek, amely helyettesítője annak. Ennek köszönhető a költemény elégikusága – az allegorikus szemiozis során a tapasztalat (a megélt őszök, illetve azok emléke) és a különféle textuális(-kulturális) csatolások együtt hoznak létre a befogadási folyamatban egy sajátos, teljes mértékben fel nem deríthető jelölőláncot, melyben megtörténik a vers

---

hogy az ember – bár többé nem örök életű – korlátlan ideig élhetne, hacsak egy ellenséges ügynök véget nem vetne az életének. Más szóval, a *természetes* halál egyszerűen felfoghatatlan.” (ELIADE 2002, 46. Kiemelés az eredetiben.)

<sup>86</sup> NÉMETH G. 1987b, 33.

aktualizálódó jelentése. A szerelmes vers belépő hagyománya<sup>87</sup> az elégikusságot nem csökkenti, hiszen a jelenbeli pillanat meghittsége valamiképp a múlás ellenpontja, így általa bizonyos mértékig meghatározott. E meghatározottság legnyilvánvalóbban a negyedik strófában vehető észre („És valóban ősszel a föld / Csak elalszik, nem hal meg; / Szeméből is látszik, hogy csak / Álmos ő, de nem beteg”), hiszen az érvelő retorika során a cáfolandó tételnek mindig hasonló súlya és hatása van, mint a vele szembeállítandónak. Az a szubtextus, amelyet a vers felülírni igyekszik, időnként láthatóvá, nyomként érzékelhetővé válik például az argumentációban, a szeretettel és szerelemmel együtt járó féltő gyöngédség képzetében, a „S hallgatom a fák lehulló / Levelének lágy neszt”. avagy a „Míg dalom, mint tó fölött a / Suttogó szél, elvonul” sorokban. Nemcsak e sorokban, de a vers több strófájában (különösen 4-től 8-ig) is kifejezetten domináns az *l* hang jelenléte, mely sokféleképpen válhat hatástényezővé. Amellett, hogy jellegénél fogva a folyást, folyamatosságot, így az idő múlását idézheti fel, egyszersmind – eltéveszthetetlenül repetitív előfordulása miatt – a visszatérést is implikálja. Ezáltal a hangzóság maga is mintegy allegorikus jelölője lesz az elmúlás és a visszatérés implicit dinamikájának, erős szerepet vállalva a költemény jelentésképzésében.

Az ősz elsősorban a tűnő idő emblémája. Az európai költészetben, a lineáris időfelfogást követve, „az ősz az öregkor, az elmúlás, a hanyatlás, a rezignáció képe”.<sup>88</sup> De nem kizárólagosan ezeké. Az ősz legalább annyira fontos úgy is, mint átmeneti, tranzitórikus, ellentmondásos jelenség: „Még mindig emlékeztet az elmúlt nyár

<sup>87</sup> Theodor Storm *Ősszel (Im Herbst)* című műve párhuzamba állítható Petőfi versével a szerelmi-hitvesi líra bevonódása kapcsán, de a fő különbséget épp az az alapállásbeli eltérés jelenti, hogy Stormnál nem a megtűlő, alvó természetre, hanem a tél felé tartó, elmúló világra esik a hangsúly. Ezáltal lehetővé válik az, hogy – hagyományosan – az évszakok változása az emberi élet fázisaira rímeljen. A szerelmi együttlét távlatából fakad az összetartozás-érzés meghittsége, szembeállítva az elmúló idő melabújával: „Ó, ne borzongj! Bár észrevétlen, / a legszebb napfény is letűnt – / csupán a nyár van búcsuzóban: / mi dolgunk a nyárral nekünk!” (Garai Gábor ford.) A vers egyébiránt e helyen is továbbír egy konvencionális elemet: „...jön az ősz, elmúlik az ifjúság első virágzása, de minden érett és zamatos” (CARR-GOMAN 2001, 80).

<sup>88</sup> *Szimbólumtár* 1997, 128.

melegére, de már ad villanásnyi ízelítőket a közeledő zord télből.”<sup>89</sup> Egyesíti magában a múlt emlékezetét és a jövő ígérettelenségét. Az őszábrázolások szerves részét képezi ez az alapvető kettősség. Az aratáshoz, fényhez, meleghez, szürethez és gyümölcseréshez kötődő őszelő termékenysége éppúgy jelen van, mint a hervadás-hoz, elmúláshoz, sötéthez, csapadékhoz és hűvöshöz fűződő őszutó. Ezt az ambiguitást – allegorikusan az emberi életre vonatkoztatva – viszik színre például a *Szeptember végén* első strófájának jellegzetes ellentétpárjai. A dichotomikus struktúrát egyszerre köti és oldja a vers hangzóssága: a magas és mély magánhangzók arányai kétsoronként váltakoznak, de épp az adott hangdominancia által megteremtett allegorikus konstrukciót kezdik ki a környezettől elütő „nyár”, illetve „tél” szavak. A hangzósság és tartalom (ideologikus) szintjeinek erőszakos szétválasztása az említett szavak pragmatikai paradoxitását mutathatja fel, mely paradoxitás gyújtópontjában a versben konkrétan meg nem nevezett, ám poliszémikusan egy helyen utalt „ősz” áll. Az első strófa utolsó két sorának hangzóssága azért is érdemel külön figyelmet, mert ezek a sorok jelentik az átvezetést a vers többi része felé, mely a halál felé billen. Ebben a két sorban azonban még ott visszhangzik a „nyár” emlékezete, mégpedig a kétszer megismétlődő, jelentésében a nyárhoz kötődő képzetekkel éppenséggel ellentétes „már” szóban. Az érzékenység kultuszának jellegzetes szcenikáját követő, a bensőséges érzéseket a halálban is őrző hitves képét idéző utolsó strófa motiváltsága az első strófa mnemotechnikai eljárásai után lesz nyilvánvaló, amennyiben az is az emlékezés ellentmondásos visszhangjait (avagy épp visszhangtalanságát), illetőleg a versbeli beszélő paradoxnak mondható lét-helyzetét viszi színre. A feloldhatatlan kettősség olyan sorokban is megmutatkozik, mint a „Letörlni véle könnyűmet érted, / ki könnyeden elfeledéd hivedet”, szöveghegy, hiszen a „könnyeden” szó (mely a korábbi „könnyűmet” paronomáziája) éppenséggel a *könnyes*, azaz nehéz, fájdalmas felejtést (avagy, ezek szerint, emlékezést) hívja elő. Nem véletlen, hogy a hangzósság iránt annyira lelkesülő Kosztolányi épp e versben találja meg „bezárva” az ősz.

<sup>89</sup> GIBSON 1998, 95.

Ugyanő máshol így jellemzi az ősz átmenetiségét, paradoxitását: „Csodálatos pillanat... melyben találkozok az érett élet telisége is és a kezdődő halál, mely már végtelen. Édesség, gyümölcsök cukros édessége és keserűség, magok mély, tartalmas keserűsége. Hadd rajongjalak körül, de csodatevő, ki életet és halált példázol, s fájdalommal adsz, mely szép, s szépséget, mely fáj, megértetve, hogy csak az lehet szép, ami fáj is.”<sup>90</sup>

Ha a tél rendszerint a halál allegóriája, akkor az ősz a halállal való szembesülés lehetséges terepe, a haldoklás tér-ideje, a halál felé fordulás aktusa. A tél állapotszerűségével szemben az ősz folyamatszerűnek tűnik. De ha mégis állapotként, akkor talán a permanens tranzitóriusság paradoxonjával jellemezhetjük – mint ahogy ezt korábban már kifejtettem. A sokrétű konvenciórendszer okán az őszallegorézis képes az öregedés, elmúlás és halál ellentmondásos antropológiai szituációjának magas összetettségű reprezentációjára. Arany János *Juliskához* (1859) című verse például úgy játszik rá az évszak-topológiára, hogy magas esztétikai színvonalon érti azt újra, s nem tolakodóan használja föl a gyász lehetetlen állapotának érzékeltetésére („A gyümölcs hull – semmi: érett! / Hallgat a lomb – semmi: szólt! / Öltön a mező fehéret – /

<sup>90</sup> Idézi: KIRÁLY 1986, 238. Király István Kosztolányi-kötetében külön tanulmányt szentel a költő őszi verseinek, az *Őszi koncerttől* kezdve kulcsmotívumnak érezve nála az ősz. Egyfajta tipológiát is kínál ekkor: „A jellegzetes kosztolányis típusokat nézve inkább az induló költőnél jelennek csak meg a század végi magyar lírára, a reviczky hangra oly igen jellemző *nosztalgikus-élégikus őszi hangulatok*, hol a tűnődő, rezignált emlékezés hordozója a kép. Szintén csak akkor fordul elő nagyobb számban a modern európai lírában, Verlaine, Verhaeren, Rilke nyomán oly igen kedvelt *tragikus öszkép*, a végzet megérzése az ősz szomorúságán át. A versek többségében az uralkodó szín az őszélmény, melyet *ditirambikusnak* lehet nevezni, melyet az angol romantika, Keats, Shelley, a magyar Petőfi s a Mylitta-versek Adyja szeretett kiváltképp. egymás mellett lánkol itt az ősz képzetében szépség s pusztulás, élet és halál, belső feszültséget adva ezzel a képnak, tolv a motívumot a tragédia és az ünnep érzését egybekeverő lírai műfaj, a ditirambus felé.” (*Uo.*, 236–237. Kiemelések az eredetiben.) Kosztolányi és mások őszvonzalmáról Tamás Attila is megemlékezik: „Tóth Árpád verseinek világa őszbe hajló, búcsúzó, fáradt alkonyatokat vagy félszeg frissességgel fakadó zsenge tavaszokat idéz, Kosztolányi versei mélyebbre visznek az ősz fátyolos, enyhén fojtó levegőjű, eső ezüstjét csillantó időszakába, az Illyés-leírta föld rögeit perzselő nap heve szikkasztja keményre.” (TAMÁS 1964, 121.)

Semmi: oly dús zöldje volt!”).<sup>91</sup> Az őszreprezentáció jól érzékelhetően, gyakorta jelölten allegorikus természetű – bizonyos korszakokban, például a századfordulón<sup>92</sup> olyan erős volt az őszlíra tradíciója, hogy Reviczky Gyula megírta paródiáját *Őszi dalt irok* címmel („Mert versnek is van ám szezonja / Tudják ezt a redaktorok. / Most őszi vers jön ép’ kapóra. / – Én mostan őszi dalt irok”), részben saját korábbi, e konvenciórendszerből dolgozó művein ironizálva.<sup>93</sup> Egy adott, az ősz motívikáját valamiképp megidéző vers művészi értelemben vett sikeressége részint a tradícióhoz, a konvenciórendszer elemeihez való viszonyuláson is múlik (jóllehet, ahogyan a de Mant idéző Kulcsár-Szabó Zoltán megjegyzi, „az allegorikus jel és jelentése közötti viszonynak »nincsenek merev szabályai« ”<sup>94</sup>).

Weöres Sándor *Valse triste* című, a Babits-vershez sok szálon kötődő költeménye<sup>95</sup> esetében szintúgy valamiféleképpen az ősz, illetve az őszi világ reprezentációjáról van szó. Ezt az elvárást a vers első címe (*Őszi melódia*) már önmagában megképzí, de később, amikor a négy évszakit végigjáró *Első szimfónia* harmadik darabjaként lett elrendezve, mindez tovább hangsúlyozódott. A *Valse triste* címe szerint keringve szomorúan körbetáncolja az ősz-toposzokat, megérinti őket, mindegyikkel fordul egyet, és játékba lép

<sup>91</sup> Amennyiben ezt a szakaszt a gyász állapotaként értelmezzük is, természetesen ennek a költeménynek még nincs köze Arany későbbi, Juliska lánya (hat évvel később bekövetkező) halála utáni tényleges gyászversekhez. Arany több költeménye bevonható volna az ősz allegorikus lírai reprezentációival kapcsolatos diszkurzusba, az 1848-as, még némiképp sematikus szerkezetű *Télben* című verstől kezdve az 1850-es *Ősszel* és az 1852-es *Ősz végén* című verseken át az *Őszikék*-ciklus koncepciójáig. Vö. BARTA, 1987, 86–88, 90, 98–99, 122.

<sup>92</sup> Bednatics Gábornak a századforduló költészetét tárgyaló könyvében is találunk elemzéseket az évszak-allegorézishez és tájleíráshoz kötődő versekről (például Czöbel Minka: *Őszi vendégek*; Békássy Helén: *Őszi kép*; Krüzselyi Erzsébet cím nélküli alkotása a nyári keretben észlelt hervadásról, „virág-halál”-ról) – BEDNANICS 2009, 155–156, 200–203.

<sup>93</sup> Reviczky paródiaverséből a harmadik strófát érdemes e ponton idézni, melyben a halállal kapcsolatos poétai attitűdöt figurazza ki: „A legtöbbször kedvesét temette, / Olyant, a ki nem élt soha; / De addig őrzöngött felette, / Hogy végre elhívte maga. / Vannak, kik egyre halni vágnak, / (Sirok-ra rímelik: sirok.) / Ha kellenének a halálnak... / – Én mostan őszi dalt irok.”

<sup>94</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2005, 72.

<sup>95</sup> A vers kidolgozásának ideje az *Egybegyűjtött írások* szerint 1932–35-re tehető.

velük, nem évődve, inkább ironikusan. Egyszerre fordul az elmúlás lineáris szemlélete felé („elhull a nyári ének”, az „öreg” szó), ám alapvetően ciklikus, visszatérő struktúrákkal dolgozik, mind a vers szerkezetét, mind képiségét tekintve. A ciklikusságra, a visszatérésre utal a kezdő és a befejező sor azonossága („Hűvös és öreg az este”), a szavak, szókapcsolatok és képek körforgása, a gyakorta rímhelyzetben lévő paronomáziás ismétlődések (este – teste, ének – vének, esték – festék), illetve a visszatérő sor: „egyik nyár, akár a másik”. Az emlékezés-felejtés dinamikája, egymást feltételezettsége történik meg, játszódik le ebben a folyamatban – az emléktelenség felé való omlásban, a múltba hullásban, illetve a hangok és szavak folyamatos, megállíthatatlan egymásra emlékezésében. Eltűnnek az emlékfelidéző aktusok („mindegy, hogy rég, vagy nem-rég, / nem marad semmi emlék”) és felbukkannak a lezártág, befejezettség képei („lyukas és fagyos az emlék”, „elbújnak már a vének”, „gyors záporok sötéten / szaladnak át a réten”), ám a szöveg érzéki jelenléte ellenáll ennek a fenoménnek, a hangok az emlékekben tobzódnak. Ám ennek az emlékezésnek része a felejtés is – egy nagy emléktár a szöveg, melyben az egyes darabok elkülöníthetősége, időrendi sorba helyezése bajosan megoldható. Az „Elhull a szüreti ének. / Kuckóba bújnak a vének” sorpár visszatér később, másként, felborítva az időbeliség linearitását: „Elhull a nyári ének, / elbújnak már a vének”, hiszen az előzőhöz képest ez *logikailag* korábbi állapotra lenne inkább vonatkoztatható. Míg a verskezdő négy sor négy önálló kijelentő mondat, a variatív ismétlés során vesszőkkel elválasztott verssorokat kapunk, mely által erősebbé válik a tagmondatok közötti összefüggés és következetesség, az egymásba folyás képzete. Az antropomorfizációs alakzatok viszont részben visszavonódnak (lásd az alábbi párokat: „öreg az este” – „hűvös az árny, az este”, „remeg a venyige teste” – „csörög a cserje teste”), amivel részben kiíródik az emberi jelenlét a szövegtérből, míg a szekvenciazáró „teste” szó mégis megőrizzé ezt a jelenlétet. Olyannyira, hogy a következő szekvencia „az ember” szóval kezdődik.

Az újabb négy egyszerű mondatból álló négy sor hasonló dinamikus módosulásokkal cseng majd vissza, az állapotszerűséget hangsúlyozó modalitást a folyamatszerűség váltja fel („kivásik” – „vásik”, „rég volt, vagy nem rég” – „rég, vagy nem rég”), és a

merev, hiányos emlékezésre („lyukas és fagyos az emlék”) az emlékek hiánya válaszol („nem marad semmi emlék”). Az emlékezés és felejtés, elmúlás és visszatérés dinamikája éppenséggel abban mutatkozik meg, hogy *válaszol* egyik sor a másikra. Megismétlődik: „egyik nyár, akár a másik”, de nem ugyanúgy, nem identikusan ismétlődik („egyik nyár, mint a másik”), ami a változást oltja bele az állandóságba. Az utolsó előtti sor antropomorfizációjában („A dér a kökényt megeste”) fenomenálisan is megjelenik a termékenység, a változás, de nem kapcsolódnak hozzá pozitív képzetek (az asszociációs logika szerint – nőiség, a kék szín – e sor a „Lányok sírnak a házban. / Hol a szádról a festék? / Kékre csípi az esték” szövegrésszel létesít kapcsolatot, egyfajta történetyszerűség megalkotását is lehetővé téve, mely narratívát ráérthetjük a remegő venyigére és a cserjére a „*teste*” hangsor kötése által, a cserjére annál inkább, mert máshol a „kontya” kép bukkan fel, mely megint csak női attribútum). Az egyetlen módosulatlan formában megismétlődő sor az első (és utolsó): „Hüvös és öreg az este”, mellyel a keringő véget ér, de egyben felkínálva az újabb tánc esélyét és a szavak közötti kapcsolatok újrendeződésének lehetőségét, körforgássá változtatva a költeményt, végleg megszüntetve az időbeliség linearitását. A temporalitás jelen van a szövegben, de mint folyamatos átalakulás, kapcsolatok véget nem érő játéka.

Az emlékezetnek a korábbiak mellett egy másik játékról is beszélhetünk a verssel kapcsolatban, mégpedig a szövegemlékezet kapcsán. Kenyeres Zoltán idézi Vas István visszaemlékezését, aki szerint a *Valse triste* „nem-rég – emlék” rímpárja „nyilvánvaló válasz volt Babits húsz évvel azelőtti művére: *S mi harcok anyja volt / nemrég, / ma csak egy lanyha holt / emlék*. Azt már kevesen tudják, hogy a Babits ríme is folytatás volt: Arany rímét folytatta”<sup>96</sup> – és e ponton idézi Arany János *A tetétleni halom* című költeményét: „Vagy mintha ember hányta volna nemrég... / Ki gondolná, hogy százados nagy emlék!” Babits Mihály *Kép egy falusi csárdában* című verse és a *Valse triste* között valóban szorosnak tűnik a kapcsolat, az említett rímpáron kívül olyan lexikális összecsengések is felfedezhetőek, mint „Múl az év, múlik a / láz is”, illetve

<sup>96</sup> KENYERES 1983, 69–70. Kiemelés az eredetiben.

kiemelhető a ritmus hasonlósága: Babits verse olyan 3–3–2-es ritmusban íródik, mely a *Valse triste* hosszabb soraira jellemző. Babits műve is – Weöresénél szatirikusabban, társadalmi vonatkozásokkal telítetten – az év ciklikusságát, az esztendő körforrását állítja a középpontba. Nála sem telítődik ez a megújulás felszabadító erejével, ráadásul Babits verse a dinamika helyett a bajok és a harcok szüntelenségét, a változatlanlanságot látszik inkább hangsúlyozni.

A babitsi reminiszenciával azonban nem ér véget a dialógus – Babits ugyanis válaszol rá valamiképpen. 1935-ben jelenik meg a *Valse triste* a Babits szerkesztette *Nyugatban* (mint korábban jeleztem, *Őszi melódia* címmel), 1936-ban pedig megíródik az ősz-allegorézis mindmáig legszisztematikusabb és legnagyobb erejű verse, az *Ősz és tavasz között*, melynek első két strófáján mintha Weöres versének nyomait éreznénk. Babits Mihály költeménye a személytelen modalitás felől egyenes vonalúan tart a beszélő szubjektum által nagyon erősen uralt utolsó strófa felé – először a második versszakban találjuk nyomait a szubjektív nézőpontnak az „este van már”, a „közeledik halkan” és még inkább az „itt van!” kifejezésekben, de addig a *Valse triste*-hez közelítő modalitás dominál. A versmondattal gyakran egybeeső sorok a felütésben („Elzengett az őszi boros ének. / Megfülledt már hűse a pincének”), majd a lexikai összeborulások („Este van már, sietnek az esték / álnokul mint a tolvaj öregség”) egyaránt erre az allúzióra utalnak.

Az *Ősz és tavasz közöttnek* – mint azt Németh G. Béla fontos tanulmányából megtudhattuk – a rájátszás, a hasonlóság, az utalás és a példázatosság a legfontosabb szervező elemei.<sup>97</sup> E különlegesen szép költemény olyan emlékezetes képeket mutat föl, mint a halálhoz előrefutással feltöltődő öröm, mely vigasz helyett izgalmat hoz („Bucsuizzel izgatnak a csókok. / Öreg öröm, nem tud vigasztalni”); a vers olyan párhuzamokat teremt, mint a föld hibáit elleplező hópaplan és az ágyat borító fehér takaró, mely analógia – a lefekvéssel dacoló gyerek képét fölidézve – beleírja a halálos ágy képzetét is a szövegbe, egyszerre utalva arra, hogy ez valami elrejtendő, „csúf” dolog, s hogy az ember ösztönösen tar-

<sup>97</sup> NÉMETH G. 1987c, 187–188.

taná távol, tolná ki az elszenderülést, amíg lehet (3–4. strófa). A természet körforgásával szembeállított emberi végeesség tűnik elénk a 7–8. versszakban: „Pehely vagyok, olvadok a hóval, / mely elfoly mint könny, elszáll, mint sóhaj. / Mire a madarak visszatérnek, / szikkad a föld, hire sincs a télnek. // Csak az én telem nem ily mulandó. / Csak az én halálom nem halandó.” A vers retorikájának különlegessége itt, hogy az igenlő igei szerkezetek és azonosító metaforák hordozzák a nem kívánt állapotot, míg a sóvárgás terrénuma azokkal a kifejezésekkel és hiányszerkezetekkel jelenik meg, melyek a költemény legfőbb negatívumai: mulandó és halandó. Ezeket az attribútumokat a télhez és halálhoz társítva nem birtokolható, de az antropomorfizáció által mégis megteremthető képzet jön létre, mely emberi voltunk egyik legtitkosabb vágyát testesíti meg: a halandó halált.

### 3.2 Őszi lomb, téli fák

„Nap, föld, eső voltam, most alma, várok:  
várom, hogy a halál kezébe vesz  
s lehámozza rólam az életet.”

(Szabó Lőrinc: *Magány*)

Az őszi kavalkáddal és különböző minőségek keveredésével áll szemben, ellenpontként, a *tél*. Amikor a tél a halál jelölője lesz, akkor egyik legjellemzőbb attribútuma a némaság, a csönd – a jellegzetesen a mondás aktusa köré szerveződő lírai szövegformálásban talán ezért jelenik meg ritkábban ez a fajta allegorézis, de épp eme retorikai ellentmondás miatt válhat különös hatásúvá, összetett megértési struktúrák megjelenítőjévé. Az évszak-allegorézissel szintén dolgozó *Előszó*ban írja Vörösmarty az emlékezetes sort: „Most tél van és csend és hó és halál”, mely sornak szerepe nehezen alábecsülhető a tekintetben, hogy a magyar nyelviségben a „tél”-be erőteljesen beleíródott a halál. Szabó Lőrinc *Téli fák* (1937) című verse rájátszik e sorra: „Tél volt és csönd, még semmi hó” – a halál két sorral lejjebb bukkan fel a „halott jelen” szókapcsolatban („Az elmúlt nyárnak a halott / jelen csak kísértete volt”). A versben az élő, múltbeli nyár ellenpontjaként tételeződik a halott, jelenbeli tél, melyhez a „mozdulatlanság” és

a „dermedező csönd” képzetek kapcsolódnak. A téli csendet („dermedező csönd”) csak pillanatszerű, mozzanatos zaj töri átmenetileg meg („lepattant egy ág”, „megmoccant a temető”) – ezek a hangképzetek a tél-reprezentációk jellegzetes toposzai, és apró ellenpontokként a némaságot és statikusságot emelik ki. (A vers első strófájának zárata éppen ezért érthető önreflexív módon is: „a táj, mint vén agy vértelen / eszméi, úgy levetkezett / és nem maradt belőle, csak / a csontváz tiszta szerkezet”). A vers énje a leírt téli tájhoz hasonul, a beszélő arra, s magára is a „kísértet” szót használja: „Kísértet voltam én is a / felboncolt és kipreparált / erdőben: szinte csontomig / éreztem a csupasz halált.” A téli fák látványyszerűsége Kosztolányi *Őszi reggelijét* (1929) juttathatja eszünkbe, különösen a záróstrófában:

– Nono! – ráztam fel magamat  
és megindultam és mire  
elértem az első házakat,  
átjárt az élet melege,  
de tovább is, egész uton  
láttam még, hogy a ködön át  
hogyan döfködnek felém fekete  
szarvaikkal a téli fák.

A hangsúlyosabban a halálra utaló, ám attól elforduló, azt – hasztalan – kizárni, feledni igyekvő Szabó Lőrinc-vers tükrében feltűnik a Kosztolányi-vers zárlatának bizonytalansága, ahol a halálra vonatkoztatás – mint ahogy azt Molnár Gábor Tamás elemzése kimutatta<sup>98</sup> – többszörös áttétellel, allegorikus jelölési folyamaton keresztül történhet meg. A *Téli fák* felismert intertextualitása, iterativitása azonban maga is hozzájárul(hat) a halálallegória *Őszi reggelibe* történő visszairódásához (melynek részben oka, hogy mindkét vers befogadását szervezi az évszak-allegorézis konvenciórendszere is). Az utolsó sorokban nem kizárólag a kép, a motívum idézi a Kosztolányi-líra egy darabját, hanem stiláris, illetve poétikai szempontú rájátszás is megfigyelhető.

<sup>98</sup> MOLNÁR 1998.

A „ködön” – „döfködnek” szavak paronomáziás kapcsolata és jelentésmódosulása, az erőteljes hangzóssági szimbolika (az f-ek dominanciája) egyaránt Kosztolányihoz kötik a nyelvhasználatot, ami bizonyos szempontból megismétli a Szabó-vers beszélőjének esetét. A *Téli fák*ban a megszólaló szabadulni igyekszik az elmúlásra emlékeztető téli tájból, ám a szubjektum hasonulásai folytán (önmagát „kísértet”-ként, majd „fa”-ként nevezi meg<sup>99</sup>) nem hagyhatja azt maga mögött, amely képtelenséget az idézett utolsó sorok lebegtetik tovább, amennyiben „az élet melege” testi érzékletre utaló metaforájával szemben a döfködő téli fák látványjellege („láttam még, hogy...” ) áll. De e látványba és a cselekvésbe (a paronomázia miatt) egyaránt a *köd* vetül bele, homályosságot s mindent beborító nedvességérzetet (mely ismét csak testi jellegű érzékelés) asszociálva. A „de tovább is, egész uton” sor erősen allegorikus jelentéstöbblettel bír (különösen közvetlenül „az élet melege” után állva), az egész életútra vonatkoztatva a fák látványának meg nem szűnő és szüntethető kísér(t)etét.

Amennyiben a Szabó Lőrinc-vers intencionális szerkezete (a halálhoz társítható tájból és látványból elszabadulni, annak – sikertelenül – hátat fordítani) mintha megismételné a Kosztolányi-versét (a látványisággal, a „résztvételen, derült” pompával szemben mutatkozik meg az utolsó két mondat óhaja, s annak sugallt sikertelensége – „Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekem”), annyiban a Kosztolányi-paradigma látszik eluralkodni a szövegen, amit a jellegzetesen kosztolányis poétikai jegyek vers végi visszatérése is hangsúlyoz. Az aranykezekkel integető fák talányos prosopopeiájának meglehetősen ironikus (s parodisztikus) átírása a fekete szarvakkal döfködő fákká minden vélhető eltávolítási kísérlet (például a vers narratív jellegének erősödése vagy a Vörösmarty-allúzió) ellenére a folytonosságot rajzolja ki erőteljesebben. Az *Őszi reggeli* és a *Téli fák* dialógusa azért is hívhatja fel a figyelmet a hagyománytörtetésre, hiszen az apró elmozdulások, elhasonulások (például a „jobb volna élni” vágy-beszédaktusára az „átjárt az élet melege” narratívuma felel) a repetitív struktúrák („ámde” – „de”) és rá-

<sup>99</sup> „- Fa vagyok én is, ágbogas / csontváz! – és éreztem a gúzt / s hogy az idő hogy marja le / rólam is a lombot, a húst.”

játszások (a fák „aranykezűkkel” – „fekete szarvaikkal”, „intenek nekem” – „döfködtek felém”) közegében válhatnak csak érzékelhetővé és megérthetővé. S bár a halállal történő jelentéskapcsolat ha nem is mondható evidensnek, a versek allegorikus képzettársításai (nem kis részben az évszakszimbolika által motiváltak) és az egymást erősítő intertextuális tropológia hatékonyan jelölik ki az elmúlást mint a szövegek elsődleges (bár bizonyos pontokon elbizonytalanodó és bonyolultabbá váló, s éppen ezért különösen termékeny) értelmezési kontextusát.<sup>100</sup>

Juhász Gyula egyik utolsó verse, a *Fák* (1934) nagyon hasonló képi világgal teremti meg a tűnő emberi lét és az „örök”-nek tetűző fák szembenállását (s ez esetben is megfontolhatjuk az *Őszi reggeli* hatását, jóllehet, inkább motivikájában, mint poétikájában).<sup>101</sup> Az első strófa elején az én jelenlétével kevésbé terhelt nyelvhasználat írja le az őszi fák állapotát. A versszak második fele már szubjektivizáltabb nézőpontot jelez, a fák megszemélyesítése is erősödik (a fáknak tulajdonított „álmodozás”, a tűnő nyárnak az őszi természetbe írása a lírai én tudatának kivetüléseként jellegzetesen romantikus örökség). Az első két sor statikus állapotát a múlás képzele s a (levél)hullás képe dinamizálja valamelyest:

Oly mozdulatlanul nyugodtak  
A kerti fák az őszi fényben.  
Talán a nyárról álmodoznak,  
Csak egy levél hull néha szépen.

A második strófában én és természet azonosítása meg is történik, teljes mértékben a szubjektum körébe vonva az első sorokban még látványként, majd egyre inkább gondolatképzetként megje-

<sup>100</sup> Fontos Bednancs Gábor lektori jelentésben megfogalmazott észrevétele, mely szerint a tél megjelenítésére adott egyik legfontosabb romantikus válasz Petőfi Sándor *A puszta télen* című verse, amely a fejezetben szóba kerülő Juhász Gyula költészetére is érezhetően hatott.

<sup>101</sup> Juhász Gyula kései műveinek (s utolsó, majdhogynem megtagadott, mások által sajtó alá rendezett, *Fiatalkok, még itt vagyok!* [1935] című kötetének) esztétikai színvonala nem mondható egyenletesnek. A *Fák* esetében esetlennek érezhetjük például az első strófa második felének (különösen utolsó sorának) rímhasználatát, szóválasztását.

lenő természetet. Allegorikusan, a „lehullt levél” – „én” azonosítással, a saját meghalást írja bele az én a versbe és a környezetbe.

Az élet csöndje ez a béke,  
A nyugalom e nagy tenyészet,  
Örök erők szent szövédéke,  
Lehullt levél, én, elenyészek.

A saját halál jelen idejű kimondhatóságának az allegorikus kép az egyik lehetséges módja, még akkor is, ha ezekben a sémákban, szerkezetekben az én maga is allegorikusan kódolt lesz – s mint ilyen, sokkal inkább textuális behelyettesítésre és referenciára mutat, mint valamely „eredeti” szubjektummal történő bensőséges érintkezésre, azonosulásra (még akkor is, ha érezhetjük úgy, hogy az önkimondásnak van vallomástevő intenciója). Az „Örök erők szent szövédéke” olyan szcéna, mely nagyon kevésbé illuzionál közvetlen, érzéki megismerést, ezzel szemben a közeg mitikus kódolását, szövegszerű megérthetőségét hangsúlyozza. Az én ebben a térben oly módon metaforikus szerveződésű, hogy nem egy feltételezett, a beszédért felelős szubjektum közvetlen helyeként jelenik meg a szövegben, hanem az allegóriák és antropomorfizmusok seregében létrejövő igazságként. S ezzel a hatással nem terméketlen, értelmezésre szoruló feszültségben áll az a biográfiai kontextus, mely jelen vers befogadását s a versben felbukkanó én értését, imaginálását is meghatározza – ti. hogy az idős Juhász Gyula utolsó verseinek egyikét olvassuk. Az utolsó strófa ezt a feszültséget szintúgy hordozza és erősíti, hiszen a természeti létezők részeként megjelenő én valamiféle univerzális jelszerűsége mellett a vers előhívja a kötetegész kontextusát és a cím paratextusát, a *Fiatalok, még itt vagytok!* nagyon is közvetlen személyességű felkiáltását.

Avar leszek majd az avarban,  
Míg fölöttem a fiatal fák  
A lombjaikat diadallal  
Az örök égnek fölmutatják.

Rédey Tivadar 1935-ös *Nyugat*-beli recenziójában már fölhívja a figyelmet erre az összefüggésre: „Amilyen remekül intonálja magát a verset ez a kezdősor, éppoly kérdéses, nem túlhangos-e a címlapon. Kihívó szembehelyezkedést sejtethet a fiatalsággal, melynek Juhásznál aligha van őszintébb barátja. Gondoljunk csak végrendeletszerű, gyönyörű versére, a Fák-ra.”<sup>102</sup> Az „Avar leszek majd az avarban” sor az individuum halál utáni felszámolódását jelzi, s ha nem is az ifjúsággal való kihívó szembehelyezkedést gondoljuk e szakaszban, valamifajta legyőzöttséget (hiszen: „diallall”) és veszteségtudatot akkor is érzékelünk, ha a képhasználat a természeti ciklikusság, megújulásrend naturális kódoltságát, szükségszerű szabályozottságát *is* sugallja.<sup>103</sup>

Illyés Gyula 1935-ös *Avar*-ciklusa<sup>104</sup> (s különösen annak első darabja) különleges módon mintha integrálná Kosztolányi és Füst Milán lírai nyelvét,<sup>105</sup> s reflektíven viszonyul a romantikus jellegű ősz-poétikához is.

Tölgyfáról tépek levelet,  
Piros, mint orcámon a szégyen.  
Hol a tavasz, a merészségem?  
Futnak a vert-had fellegek.  
Özvegy fák zokognak a réten.

Angyalosi Gergely közöl érzékeny elemzést a versről: „Tájékozódási eszközként ezúttal érdemes megtartanunk azt a romantikáig visszanyúló megkülönböztetést, amely nagy népszerűségnek örvendett a századelőn, s amely szerint a lírában megjelenő természet vagy az énhez idomul, vagy éppen ellenkezőleg, az én adja

<sup>102</sup> RÉDEY 1935.

<sup>103</sup> Juhász Gyula halálköltészetével kapcsolatban lásd még: HÁRS 1991.

<sup>104</sup> Kötetben: *Rend a romokban* (1937). Egyik első elemzését lásd TAMÁS 1989, 107–114.

<sup>105</sup> Sőt bizonyos sorok kapcsolatban állnak Weöres Sándor hasonló kiindulását, hasonló időben keletkezett (s ezért az esetleges hatásirányokat tekintve bizonytalanságban maradunk) versével, a *Valse triste*-tel is. Illyéstől a fent idézett szakasz párbeszédessé viszonyba kerül a weöresi sorokkal: „A fákon piros láz van. / Lányok sírnak a házban. / Hol a szádról a festék? / kékre csípi az esték”; „gyors záporok sötétén / szaladnak át a réten.”

fel önálló kontúrjait, hogy beleolvadjon a természetbe. Illyésnél nyilvánvalóan az első típusról van szó. Az őszi táj megfelel a szubjektum hangulatának, vagyis a jelennek, amelyet a szégyenérzet határoz meg. Nem teljesen világos, hogy mi az oka ennek a szégyenérzésnek, de az elvesztett tavasz metaforikus azonosítása a merészséggel *in absentia* a gyávaság szemantikai tartományát idézi meg. [...] Az a tény, hogy a piros tölgyfalevél és a szégyentől piros arc kapcsolata még csak nem is metaforában, hanem hasonlatban ölt testet, kihangsúlyozza az én és a természet különállását. A szubjektum belevetíti magát az adott természeti környezetbe, ugyanakkor nem álcázza, hanem éppenséggel nyilvánvalóvá teszi ezt a projekciót, vagyis saját izoláltságát.”<sup>106</sup> Angyalosi megállapításainak első felével vitakoznék: Illyés eme verséről nem feltétlenül dönthető el „nyilvánvalóan”, hogy a romantikus én–természetkapcsolat mely alapkonstrukciójához kötődik. Éppenséggel úgy tűnik, hogy egyiket sem követi egyértelműen, hanem benne én és évszak, én és természet többrétegű egymásban foglaltsága, reflektált egymásba fonódása történik meg. Angyalosi érvelésének második részében pontosan kimutatja az énkonstrukció bonyolultabbá és jelölten konstruktívvá válását. Ezt jelzi azon két állítás össze nem illése, hogy „a lírában megjelenő természet [...] az énhez idomul”, illetve „a szubjektum belevetíti magát az adott természeti környezetbe” (valamint „Én és természet különállása” is hangsúlyozódik). E két állítás feszültsége azon versbéli feszültségre reagál, mely az alábbi két versrészlet által közvetített én–természet konstrukció között fennáll: „Hol a tavasz, a merészségem?”, illetve „Itélet szavát zengeti / Az ős. Igy fordulok az őszbe.” Az első esetben a természet valóban az énhez látszik idomulni, amennyiben az évszakot saját attribútumának azonosításaként nevezi meg, sokkal inkább a *saját* helyzet megértését jelölve meg

<sup>106</sup> ANGYALOSI 2002, 10. Az előző jegyzetben említett Weöres-viszonyosság kapcsán Angyalosi Gergely az alábbiakat írja: „A különálló Én túlságosan határozott kontúrokkal rendelkezik ahhoz, hogy engedje megteremtődni Weöres *Valse triste*-jének varázsosán személytelen szubjektivitásából áradó lenyűgöző atmoszférát, ugyanakkor nem eléggé szuggesztív ahhoz, hogy a természetet mintegy önnön kinövéséeként, organikus folytatódásaként jelenítse meg. Az olvasó úgy érezheti, hogy az önmagával vívódó szubjektum állandóan erőszakot tesz a tájon, amelyben ezt a vívódási jelenetet elhelyezi.” (Uo.)

a beszéd tétjeként. Hogy a „tavasz”-t mégsem pusztá toposzként, allegorikus utalásként, hanem az énnel különösebb módon integráns jelenségnek érzékeljük e helyen, annak több oka is van. Mindenekelőtt a merészséggel történő, szokványosnak nem mondható társítás, valamint az őszfenoménhez történő szintűgy összetett viszony.

Az „elmúlás költői ős-toposzaként használatos évszak”<sup>107</sup> az én színrevitelét teszi lehetővé, az „ősz”-nek a szubjektív szerkezetben elfoglalt helye mégsem magától értetődő. A kezdő sorok („Tölgyfárról tépek levelet, / Piros, mint orcámon a szégyen”) hasonlata ugyanis az ősz–Én egymás mellé rendelését úgy hajtja végre, hogy mindkét fenoménnel (különböző módon) szinekdochikus viszonyban álló dolgokat (levél és arc) hasonít egymáshoz – a saját arc az én által letépett tölgylevél színéhez kapcsolódik, s a szinekdochikus párhuzam logikáját követve a „szégyen” is leválik valamelyest a szubjektumról, éppenséggel az én (metaforikus) cselekvése által. Ezt az aktust, az „arc” (itt leginkább talán valamilyen, az én által létrehozott perszóna, valamilyen objektívált én-más) éntől távollátását a következő strófa eleje is megismétli, ezúttal metonimikusan: „Arcom ökörnyál illeti. / Letépelem, új lebeg előmbé.” A pragmatikai szerkezet szerint az ökörnyál vélhető a második versmondattal referenciájának, ám a grammatikai, s így a retorikai szerkezet szerint az arcra is vonatkozhat – ami retorikailag nem áll távol az előző strófa szemléletétől. De az „ökörnyál”-ra vonatkoztatás is metaforikusan-metonimikusan magával vonja az „arc”-ra vonatkoztatást is (különösen ismerve az ökörnyál tapadós sajátosságát). Az arcnak az őszi táj attribútumaival (tölgylevél, ökörnyál) történő kapcsolatba kerülése, illetve azon eljárás, hogy egyikről beszélve a másiktól is beszél a szöveg, egyszerre jelöli mind a természet, mind a vele kapcsolatos én konstruktivitását, ami a többszörös egymásba fordulás miatt, úgy vélem, sem a hangulati hozzáillesztéssel, sem egyiknek a másikba vetülésével nem írható le megfelelően (ellentétben például az előbb értelmezett Juhász Gyula- vagy a korábban említett Petőfi-verssel). Hogy a grammatikai többértelműség nem esetlegessége, hanem ennél általánosabb jellemzője a versnek, azt a teljes második versszak olvasása alátámasztja:

<sup>107</sup> *Uo.*

Arcom ökörnyál illeti.  
Letépem, új lebeg előmbe.  
Hogy szememet lágyan bekösse.  
Ítélet szavát zengeti  
Az ősz. Így fordulok az őszbe.

A középső sor legalább három referenciával bírhat: vonatkozhat a (letépett) arcra, a (szintén letépett) ökörnyálra, illetőleg előre-felé is mutathat, azaz lehet alánya az ősz is. (A versmondattal megegyező szintaktikai struktúra, a sorok pontokkal történő lezárása az első három sorban teszi lehetővé ezt a sokértelműséget.) E referenciális összetettség okozza azt, hogy az „Így fordulok az őszbe” kijelentésben a mondat én-alánya már meglehetősen bizonytalan kontúrokkal rendelkezik.<sup>108</sup> Leginkább a diszkurzus alanyaként volna meghatározható, amelybe beletartozik az én prezentálása, a hangként felfogott beszéd, a látványként érzékelt arc s a beszédcselekvés végrehajtása.<sup>109</sup> A második versszak utolsó két sorának pozicionális sajátosságát az adja, hogy a „fordulok az őszbe” szerkezet figurálisan az azonos helyűvé és idejűvé válást (összé válást) jelzi, miközben az „így” szócska („Így fordulok”) részint magából az ősz szavából, ítéletéből vezeti le ezt a fordulatot – az ősznek viszont, a megszemélyesítés értelmében, a beszélő ad hangot. Azt mondhatjuk, hogy e szöveghelyen a versbéli beszé-

<sup>108</sup> Halász Gábor is felhívja a figyelmet recenziójában arra, hogy a *Rend a romokban* kötetben a korábban Illyésre jellemző közvetlenség némiképp megváltozott: „A közvetlenség most is megmaradt, de a rajz a könnyű kontúrok helyett mély árnyakat mutat; az ábrázolás szimbólummá mélyült, a megjelenítés nem önmagáért, nem is csupán a harsány, lázító hangért történik, hanem – érezzük – az uralkodó melankólia keresgéli az emlékfoslányokat, hogy rajtuk keresztül megmutatkozzon és megerősödjön.” (HALÁSZ 1938, 37.) Nem véletlen, hogy Halász a változást nem kis részben a „melankolikus önmegfigyeléssel” s a halál, illetve öregedés, valamint a szerelem témájának-élményének (összefonódott) felbukkanásával hozza összefüggésbe (Uo., 38–39).

<sup>109</sup> Úgy gondolhatjuk, hogy Illyés *Avar*-ciklusának első szakasza egészen közel kerül József Attila versbeszédéhez (Angyalosi a *Bánat* című verset említi). A ciklus egészéről ez nem mondható el, de nem emiatt érzékelik többen (például Angyalosi és Tamás Attila) egyenetlen esztétikai színvonalúnak a művet, de ezzel együtt egyetérthetünk azzal a megállapítással, mely szerint az „*Avar* a maga ellentmondásosságában, nagyszerű és közhelyesebb megoldásaival együtt a fiatal Illyés lírájának egyik legizgalmasabb alkotása” (ANGYALOSI 2002, 13).

lő elkülönül a prezentált éntől (mint a vers hősétől), s a szöveg hasonló, egymással összefüggő (alkalmanként egymást tükröző) hang- és arcadási folyamatban képes megalkotni az őszit és az ént (mely folyamat önprezentációs jellege jól érzékelhető a különböző beszédcselekvések hangsúlyozása okán). Emiatt a további strófák némiképp közvetlenebben illuzionált énfelmutatásába is beleíródik a versfelütés bonyolult közvetítettségű szubjektumalakzata, mely alakzat létrejöttében, mint rámutattunk, az évszak-topikával és -allegorézissal történő párbeszédbe lépésnek döntő szerepe van.

Tóth Árpád egyik utolsó, 1928-as *Elkoptam...* című versében az évszakokhoz (tavasz és ősz) kapcsolódó képzetek keretezik a lugasként allegorizált emberi test elváltozását. Vas István ír Tóth Árpád „furcsa, kissé anyagelvű” szemléletéről a költő e verse kapcsán,<sup>110</sup> s egyetérthetünk vele, hogy a mű csonkán is az egyik legszebb Tóth Árpád-szöveg – sőt kimondhatjuk, hogy nem kis részben töredékessége miatt válhat emlékezetessé. Érdeemes teljes terjedelmében idézni, s megfigyelni, hogy a nyilvánvalóan korai munkafázisban maradt költemény (melyből hiányzik néhány mozaikdarab, a költő alkotói módszerére utalva) ismétlődő szerkezetei révén hogyan és miért képes *nem* elsősorban parodisztikus hatást kiváltani, például a „bús” jelző többszeri szerepeltetése ellenére. Bár Tóth Árpádtól nem állt távol az önparódia, jelen esetben nem erről van szó – s nem is elsősorban a sikerületlenség értelmében vett befejezetlenség jut eszünkbe a szóismétlések láttán, hanem valamiféle ritkán tapasztalható erejű elégikus ön-reflexiót sejtünk abban, ahogyan a verstest igyekszik összetartani magát. Az „Elkoptam...” cím és a fizikai romlás képzetei kerülnek dialogikus viszonyba a mű szövetével, annak hiányaival, szakadásával, meg-megtörésével, új erőre kapásával, hogy a végén a nagyszerű kérdéssel csöndesedjen el. A kortárs költő, Kovács András Ferenc megfogalmazása szerint: „Pedig csak egyetlenegy aprócska, s mégis hatalmas horderejű kérdés – s ha a költészet a kérdés művészete is, csak az igazán múlhatatlan költők tudnak így, ilyen gyermekien, ilyen egyszerűen bonyolultat kérdezni, amiként Tóth Árpád a szorongató szkepszis teljesen hithű alázatával kérdezi.”<sup>111</sup>

<sup>110</sup> VAS 2006, 220.

<sup>111</sup> KOVÁCS A. F. 2006, 380.

Ó, ifjan hányszor lestelek,  
Vígán, bízón kerestelek.  
Bordáim rácsos lugasán  
A szívem úgy izzott feléd,  
Mint a tavaszi lugasok  
Rácsa közt piros lampion...

És lehúnyt szemmel hittalak,  
Te testtelen és drága füst,  
Hányszor mellemre szíttalak,  
Te..... és drága szél,  
Mellem remegő függönye  
Hányszor dagadt...

Éji mámorban lestelek,  
Hús erdőkben kerestelek,  
Feldúltam asszonyok ölét,  
Csak egyszer borulni föléd.

Elkoptam. Nézz rám. Nézz felém,  
Itt állok, és nem is tudom,  
Éltem delén vagy estelén,  
És azt hittem, hogy rádnyitok,  
Te iszonyú, te nagy titok...

Nézd, nincs páncélom, mellvasom,  
Kitakarom a mellkasom,  
E borda-rácsos bús lugast,  
Zászlós tudóm, a bús lyukast...

Tudóm rekedten felzihál  
A csontos rácsú furcsa kasban,  
Mint őszi szélben csapkodó  
Tépett függöny a bús lugasban...

A vérerek bús ágbogán  
Roncsolt tudóm rőt lomb a fán...  
...Levannyad róla, mint a bús,  
Elomló lomb, a gyenge hús...

A bordák közé aggatott  
Tüdőt, mit bús kór lyuggatott,  
S melyből, ha néha... vér  
..... feltör, és ajkamig ér  
..... bíbor iszap  
..... kicsap.

Lehúnyom lankatag szemem,  
Itt, északi hegyek között...

Ha rossz voltam s hanyag,  
Ki volt rossz, a lélek vagy a test,  
A szikra vagy a bús anyag?

A költemény befogadásának izgalmához nagymértékben járul hozzá az, hogy nem könnyű beazonosítani a beszéd megszólítottját; még csak abban sem vagyunk biztosak, hogy egy személyt, egy megszemélyesített tárgyat vagy fogalmat (mint például a lélek), vagy az élet valamiféle titokszerűségét, emlékét kell-e értenünk alatta (s hogy ugyanazt érthetjük-e rajta mindegyik szakaszban) – mindegyik lehet illékony, áttetsző, testtelen. A záróstrófa kérdése azért is maradhat megválaszolatlan, mert retorikailag következik a vers eldöntetlenségeiből: nemcsak a te bizonytalan, hanem a befejezés megszólalója is, amennyiben többértelmű, milyen természetű, minőségű énrre vonatkozhat a kérdés – általános emberire, specifikusan alkotói-művészi szubjektumra, avagy a költői anyagra visszamutatva. Mindez nem is igényli a feltétlen, pontos elhatárolást, hiszen a vers önprezentációjának lényege verstest és megjelenített emberi test, nyelvi anyag és fizikai matéria, szöveg és szöveget egymásra rétegződése.

Kulcsár Szabó Ernő írja, hogy a „magyar modernség egyik fő poétikai sajátossága, hogy versnyelvét a tízes-húszas években is az esztétizmusnak az a hangsúlyosan poetizált, pittoreszk-hangulati beszédszerűség uralja, amely mind szecessziós, mind impresszionista irányát nézve közös szemléleti alapokra megy vissza. Az individuum integritását olyan értelmezésben tartja fenn, amely én és világ elvi elválasztottságából vezeti le a világérzékelés tapasztalatát, s a költői szó hordozta különleges nyelvi szubsztanciák kiaknázásával végzi el a szubjektum–objektum viszony esz-

tétikai reflexióját. Én-típusú beszédmódja ezért szükségképp megszólító jellegű.”<sup>112</sup> Tóth Árpádnál az én eredeti kitüntetettsége alapvetően sosem kérdőjeleződik meg, ez alól jelen töredék sem kivétel – ám mégis, az én egységessége nem ugyanabban a struktúrában mutatkozik meg, mint például a *Meddő órán* esetében, amennyiben az emblematiszta rövid költeményben az én egészlegessége tükröződik a szöveg szegmentumaiban és formai elemeiben. Az „én” hangszekció ismétlődése következtében a zárósor a „kerek én” anagrammáját adja ki, s a hatást a vers vizuális képe is erősíti, hiszen az első hat (mély hangrendű) sorban az „o” betű kerekessége domináns (a narcisztikus mintázatú önmagába fordulás pedig a „meddő” jelleget nyomatékosítja). Az idézett *Elkoptam...* című töredék annyiban különbözik a *Meddő órán* stabil, szimmetrikus egységétől, amennyiben a vers szubjektív szerkezete kevésbé kételymentes, a lélek–test (szikra–anyag) dilemmáján keresztül az én önazonosságának helye válik bizonytalanná, s mindez a hasadt versszövetben, a textuális lyukakban is megmutatkozik (az előzőnél talán kevésbé leképező jelleggel, a nyelv önműködésének eredményeként). Olyan pillanat részesei vagyunk (s ez Tóth Árpádnál meglehetősen ritka momentum), amikor a szövegeffektus nem valamely tervezett, szisztematikus poétai-poétikai tudatosság jegyében történhet meg. Az irodalomtörténet kivételes eseményei ezek a művek, jellemzően a szerző, az ember válságidejéhez kapcsolódóan – olyankor jönnek létre e fölkavaró, befejezetlenségükben, talán elsietettségükben sajtászerű, szubverzív szövegek, amikor a halál közelsége, a szenvedés nem engedi a ragaszkodást, nem ad már erőt a teljes művészi tudatossághoz, a folytonosság megszakad, és ez a halálközeliség rajtafelejté nyomat az alkotáson. Olyan művek ezek, melyek az életrajzi kontextus tekintetbe vétele nélkül is nyilvánvalóan másképp szerveződnek, mint az életmű korábbi darabjai (bár természetesen a biográfától nem lehet, s nem érdemes eltekinteni a befogadástól – a sorsnarratíva beleíródik e megrázó szövegekbe). E művek között említhető Petőfitől a *Szörnyű idő...*, Dsida Jenőtől a *Lássuk, vajon itt...*, ilyenek József Attila utolsó töredékei vagy Radnóti Miklós *Razglednicái*.

<sup>112</sup> KULCSÁR SZABÓ 1992, 33.

### 3.3 Mint a halál (Radnóti)

„[...] S mint ifjú gólyafióka ősszel szállni  
tanulván meg-megbillen az égen, forgok a  
bő heverőn. [...]”

(Radnóti Miklós: *Októbervégi hexameterek*)

„Körül néz néha s felsikolt az év, / körül néz, aztán elalél. / Micsoda  
ősz lapul mögöttem újra / s micsoda fájdalomtól tompa tél!” – írja  
Radnóti Miklós *Tajtékos ég* (1940. június 8.) című kötet címadó  
versében. Jelen fejezetben két olyan költeményét vizsgálom, me-  
lyek szoros összefüggést mutatnak e sorokkal, mégpedig oly módon,  
hogy egyfelől datálásuk a *Tajtékos éget* megelőző őszre és télre  
esik, másfelől a versek szövege, retorikája a megjelenített évszakok  
közegében ad számot az idézett részben (és a vers egészében is)  
megmutató világtapasztalásról. A lét terének visszaszorulását,  
a korábban dinamikus élet statikussá válását rendre olyan meta-  
forák érzékeltetik, melyek a mozgás megszűnésével állnak kap-  
csolatban. Merevség, fagy, tompaság, lassúság, szemlélődés az  
aktív, pezsgő, vibráló tevékenység helyett. Az élet csodálása óva-  
tosan csodálkozássá alakul. A kiáltások, pogány evoék halk sza-  
vakká, kérdésekké szelídülnek. A szerelem extatikus élményét a  
menedékerzés váltja. Radnóti két, kevesebb figyelmet kapó, ám a  
tropológiai összetettséget tekintve igen csak izgalmas költeményé-  
nek (a *Mint a halál* és a *Szerelmes vers*) olvasásakor elsősorban  
arra vagyok kíváncsi, hogy a szövegek hogyan, milyen poétikai  
eszközökkel, az évszakszimbolika<sup>113</sup> milyen természetű fölhaszná-

<sup>113</sup> Németh G. Béla írja Radnóti lírájáról, annak bukolikájáról az alábbiakat: „A ter-  
mészet, amely előbb játékra, öröme ösztönző, együtt játszó, együtt örvendező  
környezet volt, most évszakaival, változásaival, törvényeivel elmúlásra intő,  
elmúlást példázó képeskönyv lett, amelyben a hervadó kert s az őszi erdő lesz  
a központi motívum, a fő metafora, az elsődleges toposz. Nem szimbólum,  
nem átmutatás ez, mert az őszi erdő pusztulása azonos törvényű együttlélése,  
kölcsonös érzelmű áthatása, egylényegű történése itt embernek és természet-  
nek, s így, e kölcsonösségben tárgyasító eszköze, látvány, szcenikája, cselek-  
ményfragmentje a versnek. Átmutatás ha van ebben a pusztulás sejtelmű  
természetleírásban – önmagára, a világ minden szépségének, a világ minden  
értékének lényegébe oltott pusztulásra való átutalás az.” (NÉMETH G. 1995,  
166–167.)

lásával szólnak a halál, illetve a szerelemmel karöltött halál tapasztalatáról.<sup>114</sup>

## MINT A HALÁL

Csönd ül szívemen és lomha sötét takar,  
halkan koccan a fagy, pattog az erdei  
út mentén a folyó, tükre sajogva megáll  
s döfködi partját.

Meddig tart ez a tél? fázik a föld alatt  
rég, szép szeretők csontja s el is reped.  
Mély barlangja ölén borzas a medve, jajong,  
sír a kis őz is.

Sírdogál a kis őz, ónos a téli ég,  
felhők rojtja libeg, fúja hideg sötét,  
meg-megvillan a hold, szálldos a hószinü rém  
s rázza a fákat.

Lassan játszik a fagy s mint a halál komoly,  
jégből gyöngé virág pattan az ablakon,  
hinnéd, csipke csak és súlyosan omlik alá,  
mint a verejték.

Így lépdelget eléd most ez a versem is,  
halkan toppan a szó, majd röpül és zuhan,  
épp úgy mint a halál. És suhogó, teli csönd  
hallgat utána.

<sup>114</sup> Később még szóba kerülő, kapcsolódó vers a Nagy Etel emlékére írt *Ősz és halál* (1939). A költemény nagyon szépen viszi végig a „kettős búcsúztató” motívumát, mely szerint a beszélő személyes gyásza összekapcsolódik a nyár elmúlásával: „Az alkony most is két emléket ringat, / a földrehulló nyár futó szagát / s egy jámbor illatét... / lejtett utánad az, mikor a hűtlen ég / tested a hűvös földnek adta át.” A gyász helye maga a költemény. Az *Októbervégi hexameterek* újra határozottabban a meghitt szerelem kontextusában közelít a főszövegben tárgyalt jelenséghez (például néhány részlet: „féltelek én is a tél hidegétől”; „Lassu, okos vagyok én is e lassu, okos ragyogásban”; „a szádon a mondat elalszik / s ébred a csók”; „Feketén jön a hó, jön a tél, feketélnék / sarkai máris az őszi nagy égne”).

A *Mint a halál* (1940. február 27.) című, szapphói strófákban íródott versben a tél toposzai a halál helyévé is válnak, és az utolsó strófa nyelvi önreflexiói folytán minderre allegorikusan ráépül a jelentésmozgás megfagyásának képzete. A kétszeres hasonlatban a vers egyrészt hasonul a télhez/fagyhoz („így lépdelget...”), mely viszont az előző strófában már hasonult a halálhoz („Lassan játszik a fagy s mint a halál komoly”), majd a szöveg konkrétan a halál hasonlítottja lesz („épp úgy mint a halál”). A vers antropomorfizációs alakzataiban és tropológiai mozgása során mintha a nyelvi működés elégtelensége, a szó dadogása, elnémulása történe meg<sup>115</sup> – a szöveg retorikája azonban nem enged(het)i ezt a jelentésséget teljes mértékben érvényesülni.<sup>116</sup> A „Csönd ül szívemen és lomha sötét takar”, valamint a folyó „tükre sajogva megáll” sorok a váltakozások helyére a változatlanyságot, az alakulás helyére a stabilitást, változtathatatlanyságot állítják, a versbeli beszélő köré is némaságot és sötétséget szöve. Bár a beszédmód a strófák nagy részében alapvetően leíró jellegű, az első strófa egyes szám első személyű személyragja („szívemen”) után mégis eltéveszthetetlen a megszólaló szubjektum személyes hangoltsága, s így a tél–halál–szöveg allegorikus jelölőlánc erősen kötődik e szubjektum létfeltételeihez.<sup>117</sup> A szövegalkítás maga nem független a versbeli én körülményeitől (erre a kötöttségre utal például a „versem” szóhasználat), s e lehetőségeket elsősorban a megjelenített (és allegorikusan halálként is referált) téli természeti környezet szabályozza.

A hasonlatként működő verscím (*Mint a halál*) vonatkozhat egyrészt a szöveg szemantikai mezejében foglaltakra, a beszélő létállapotára, de magára a versszövegre is, ami azért is különös,

<sup>115</sup> Ferencz Győző az alábbi módon jellemzi röviden a verset monográfiájában: „A vers a fagy, a halál, a némaság ellenére is megszületik, csakhogy amit közőlni tud, az a fagy, a halál és a némaság.” (FERENCZ 2005, 469.)

<sup>116</sup> E szempontból hasonlatos ez a vers az *Ötödik eclogához*, melyben párhuzamba kerül a „vers hidege” és a szótól való „rettetés” a „dermedő szív”-vel, a „Mégsem tudok írni ma rólad!” zárlatot pedig maga a vers tényleges megtörténe, a róla szóló beszéd (írás) látható működése ellenpontozza.

<sup>117</sup> „A külvilágról [...] az derül ki, hogy az allegorikus nyelv [...] »teljesen a saját céljainak rendeli alá.«” – írja a de Mant idéző Kulcsár-Szabó Zoltán (KULCSÁR-SZABÓ 2005, 55).

mert a vers „önprezentációja” szerves része az említett mezőnek.<sup>118</sup> Jelen esetben megkülönböztethető az az önprezentáció, mely az utolsó strófa (a télhez kötődően allegorikus) megszemélyesítésein nyilvánul meg (azaz a beszélő által közvetlenül jellemzett *szó* és *vers*), illetve a szöveg retoricitása által megmutatkozó önreflexív potenciál, mely egyébként, mint már említettem, természetesen felforgatóan (illetve az értelemképzés temporalitása miatt módosítóan) hathat az említett önfelmutatásra. (Azaz a történő szöveg mást mutat meg, mint amit bejelent – a némaság, a mozdulatlanlanság helyett éppenséggel a beszédszerűséget, az áramlást.) De azt is mondhatjuk, hogy ez utóbbi retoricitás is részét képezi az önprezentációnak,<sup>119</sup> amiképp része az az anagrammatikus jelenség is, mely megnyilvánul például az „épp úgy mint a halál” sorrészletben. Ez esetben a hangzósági hatáseffektusok a leírt értelemmel némiképp ellentétes jelentéseket is beleírhatnak a szövegbe, mely jelentések a szöveg egy módosult önreflexív jellegéhez járulhatnak hozzá. Az „épp úgy” – *ép úgy* párban a nyomatékos, már-már azonosító hasonítást kifejező „épp” szó a halálhoz a szakadozottság, mozzanatosság, hirtelenség, váratlanság és végérvényesség képzeit társítja („lépdelget”, „halkan toppan”, „röpi és zuhan”), míg az „ép” szó egészséget, teljességet, hiánytalanságot rendel hozzá. A hasonlító mindenképpen a vers maga lesz („versem”), így az így létrejövő önreferenciális alakzatban a hangzósági hatás jelentésszóró potenciállal bír.

Mindez természetesen retorikailag a tél-vers-halál allegorikus mező összetettségére és kevésbé transzparens voltára is felhívhatja a figyelmet, ami egyfajta visszacsatolást jelent az első sorhoz is („Csönd ül szívemen és lomha sötét takar”). Hasonló disszeminatív teljesítménnyel bír a költemény – közvetlenül az előbb elemzett passzust követő – utolsó része is: „És suhogó, teli csönd / hallgat

<sup>118</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán nyomán használom az idézőjelbe tett terminust, mint „azt a szükségszerűen referenciális mozzanatot is tartalmazó relációt”, „amelyben a lírai szöveg önmagát mint ilyet értelmezi, megjeleníti vagy kifejezésre juttatja” (KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 10). Lásd még: *Uo.*, 32–33.

<sup>119</sup> Bár ez esetben viszont úgy tűnhet, hogy a nyelv (kiküszöbölhetetlen) létesítő erejének effektusait is a prezentáció részévé tesszük, mely eljárás megnevezhető az önreferenciális alakzatok vizsgálatának (irodalom)történeti relevanciáját és hasznosíthatóságát.

utána.” Ebből a sorból a „téli csönd” visszhangzik ki, mely így az évszakra,<sup>120</sup> és ezen keresztül a halálra utal vissza. Míg az előző példában az „ép” visszhangja a teljesség képzetét lopta bele a jelentésmozgásnak inkább a részlegesség, megszakítottság felé irányuló áramlásába, addig itt a „téli csönd” által részben megképződő egész-ségből von vissza a „téli” jelző. A „téli csönd” szókapcsolathoz a beszédes, várakozó, értelemmel bíró csend asszociálható, míg a „téli csöndhöz” (elsősorban a vers egészének tükrében) inkább a sivár, ember nélküli, kellemetlen zajok által meg-megszakított csend. Radnóti költészetének kontextusában a csönd ezúttal az értelem csöndje lehet, mely – nála – minden esetben az írás, a szó képtelensége is egyben – efelé mutat a „csönd ül szívemen” felütés is. A csend azonban nemcsak a beszélő, hanem a befogadó oldalt is jellemzi, mely – a meg nem hallgatás félelme – szintén visszatérő eleme Radnóti kései lírájának. Két helyen találunk a versben egyes szám második személyre utaló kifejezést: az utolsó előtti strófában a „hinnéd” ige, majd az utolsóban az „Így lépdelget eléd most ez a versem is” sor.<sup>121</sup> Utóbbi meghallgatásra, olvasásra való felhívás is egyben, és ennek fényében nem tűnik jelentéktelennek a „téli csönd” – *téli csönd* (a versegész felől nézve paronomasztikus jellegű) összecsengés korábban boncolgatótt jelentésessége, mely a befogadó és a meghallgatás lehetőségének bizonytalanságát árnyalja. Azért csak árnyalja, mert a „csönd hallgat utána” zárószavak – a válasz, a párbeszéd kizárásával, kétszeres negatívumot tartalmazva – a megértés sikerességét il-

<sup>120</sup> Felmerülhet az elírás esete is a szóval kapcsolatban, de ez a vers ritmikájának vizsgálata után kevésbé tűnik valószínűnek.

<sup>121</sup> Érdekes kérdés, hogy hogyan fenomenalizálható a vers te-je, egyes szám második személyű utaltja („eléd”). Ferencz Győző is a gyász-versek között említi a *Mint a halált* (FERENCZ 2005, 433), de úgy vélem, a szapphói strófa, a líra eredetvidékének meghatározó műformája rendelkezik egy sajátos intimitással, ugyanakkor zaklatottsággal, ami a beszélő és a megszólított közötti kapcsolat felfokozottságát sugallja – s így a szeretett másik képét is belerajzolja a beszédviszonyba. Bori Imre is a szerelemmel hozza összefüggésbe a verset: „Ha eddig a táj hozta a szerelem motívumát, most a szerelmes gondolat idézi a tájat, amely az elveszett paradicsom emlékeként merül fel a tudatban újra és újra, s azt ennek a paradicsomi tájnak, a költői képzet e szép szülöttének elborulásában, a baljóslatú jelek feltűnésében énekli meg a költő, magánügyként, amely több mint a halál gondolati kifejezése” (BORI 1984, 305).

letően nem hagynak bizonytalanságban. Ebben a megközelítésben a tél a megértés mozzanatát kevésbé tartalmazó, elzárkózó idegenség szimbolikus helye, ideje. Épp úgy, mint a halál, mondhatnánk.

Szerelem és múlás őszit idéző egymásba vetülésének egyik leg-szebb esete Radnóti Miklóstól a *Szerelmes vers* (1939. október 2.).<sup>122</sup>

## SZERELMES VERS

Ott fenn a habos, fodor égen a lomha nap áll még,  
majd hűvösen int s tovaúszik.  
És itt a szemedben a gyöngyszínű, gyöngye verőfény  
permetegén ragyog által a kék.  
Sárgán fut az ösvény,  
vastag avar fedí rég!

Mert itt van az ősz. A diót leverik s a szobákban  
már csöppen a csönd a falakról,  
engedd fel a válladon álmodozó kicsi gerlét,  
hull a levél, közelít a fagy és  
eldől a merev rét,  
hallod a halk zuhanást.

Ó, évszakok őre, te drága, szelíd, de szeretlek!  
s nem szeretek már soha mást.

A vers címe elsődlegesen műfaji jelölőként hív fel értelmezésre. A szerelmes vers elvárásait a versszakonként egy-egy sorban megjelenő egyes szám második személyre vonatkozó alakok, és az ehhez kapcsolódó gyöngéd képzetek és toposzok („szemed”, „válladon álmodozó kicsi gerle”, „szeretlek”) megfelelően beteljesítik, alapvető értelmezési keretet adva a szövegnek. Ezt a scenikát azonban megbontják, elbizonytalanítják bizonyos, látszólag nehe-

<sup>122</sup> Bori Imre a *Szerelmes vers* kapcsán is írja az alábbiakat: „Szerelmes verseinek külön jelentőségét éppen az adja meg, hogy tisztábban hordozzák a költő pikturális tendenciáit, s ezek, ha a halálmotívummal találkoznak, képesek azt is átlényegíteni, befutni azzal az éteri villódzással, amely a Radnóti-verseknek oly jellemző vonást kölcsönöz.” (Uo., 304.)

zebben odaillő elemek – például az őszmotívum. Nemcsak itt, hanem más Radnóti-versekben (például *Októbervégi hexameterek*) is lehetséges (nem kötelező) szövegelőzményként állnak elő Petőfi Sándor *Szeptember végén*, illetőleg *Itt van az ősz, itt van újra* című, az ősz és elmúlás témaköreit a szerelemmel összekapcsoló, a kettőt finom líraisággal ötvöző versei. A szövegben az álom íródik rá a halál allegóriájára (illetőleg az elszunnyadás, elalvás a meghalására), mely szintén jellegzetes toposza az irodalomnak: az álom így azzá a helyé válik, amely képes teret adni a halálról való beszédnek, amely helyettesítője annak. Az ősz mégis elsősorban a tűnő idő emblémája – a *Szeptember végén* inkább ezt az aspektust emeli ki, a szerelmes gyászt megjelenítő sírköltészeti tradícióhoz is csatlakozva.

A *Szerelmes vers* esetében is úgy tűnik, legalább annyira az ősz, mint a szerelem a költemény központi témája, illetőleg a kettő szoros összefonódása, együttműködése jellemző. Az egyszerre Petőfi említett versét és Kosztolányi Dezső *Őszi reggelijét* is meszterien idéző sor („Mert itt van az ősz”) elsősorban a tárgyias évszakleírás felé alakítja az olvasói elvárást. A leírás és a szerelmes tapasztalás egybejátszása már az első négy sor párhuzamos szerkesztettségében is megfigyelhető, és különösen a gyönyörű 3–4. sorban: a felhőkkel tarkított kék égen halvány fénnel ragyogó nap a másik szemérről verődik vissza, s a fény a versbéli beszélő szemében alakul képpé. A kettő közötti közvetítésért éppenséggel a nap „gyöngye verőfénye” felelős, a tükörfelület (a szem) kékje pedig a benne visszhangot kapó ég kékjével egyesül. Ez a sokszoros mediáció, a közvetítettség szétszalazhatatlansága nagyon érzékletesen adja vissza azt az összetett, érzékiségen és értelmi reflexión egyaránt alapuló tapasztalást, mely két ember viszonyában a szerelem allegóriájával írható le hagyományosan.<sup>123</sup> Ez a

<sup>123</sup> A tükörstruktúra, öntüközés és szerelmi viszony összefüggésrendje előhívja a Narcissus-mítoszt is – jelen esetben elsősorban azt mondhatjuk el erről a vonatkozásról röviden, hogy a Radnóti-szövegben a többszörös közvetítődés és reflektálás (a nap, a kedves és a lírai én szeme közötti fényjáték) következtében a szerelmi szubjektivitás is másképpen képződik meg. Paul de Man is érinti a Narcissus-féle tükröződést Percy Shelley *The Triumph of Life* című költeményének elemzésekor, melyben szintén fontos szerep jut a napnak és a szemnek is: „A nap hasonmása azonban csakis a fény tükreként felfogott szem lehet.

kölcsönös egymásba játszás megelőlegezi két elem, az őszi világ és a szeretett személy szoros egymásmellettségét, összefonódását, egymásba vetülését, egymás általi tükröződését. A nap személyesítődik meg ezekben a sorokban („lomha nap áll még”, „hűvösen int s tovaúszik”), „intése”, mint a napsugár, egészen a szemig ér. Az én megjelenítése történik meg a perszonalifikálódott napnak<sup>124</sup> a grammatikailag jelölt másokban (az élő tükörben) való tükröződése, ennek megnevező észlelése által. „Miként a nap sem választható el az általa létrehívott alakoktól, amelyek valójában a szemmel azonosak”,<sup>125</sup> nem választható el a megnevező én az általa megnevezettől (mely valójában a szemmel azonos, de színekdochikusán a Másik jelölője). Az én ebben a költeményben eleinte csak a metalepszis alakzatán keresztül (az okozaton keresztül megjelenő ok, a megnevezésből következő megnevező, a következmény előzménnyel való megjelölése)<sup>126</sup> jelenik meg. A harmadik strófában található első személyű megszólalás („szeretlek”) is egyértelműen a Másikra irányul – és ahogy látni fogjuk, ez a „másik” egyaránt lehet az évszak és a kedves (valamint az általuk allegorizálódó halál és szerelem) is. Az első strófa utolsó két sora helyezi őszbe a jelenetet.

A második versszak a már említett tárgyias, elidegenített hangvétellel indul, ám később feltűnik benne a Petőfi-versre is jellemző lírai regiszter is („engedd fel a válladon álmodozó kicsi gerlét”). A „már csöppen a csönd a falakról” sor – a Kosztolányi-vers hagyományát folytatva – felhívja a figyelmet önmaga anyagszerűségére és hangzóságára is: az alliterációk és a hangutánzó szó használata egyszerre kerül ellentétbe a „csönd” fogalmi némasá-

---

[...] Mivel a nap maga egy tükrös struktúra, a szemről elmondható, hogy a természeti formák világát hozza létre.” (DE MAN 2003, 172–173.) Eredetileg: DE MAN 1984b. „But double of the sun can only be the eye conceived as the mirror of light. [...] Because the sun itself a specular structure, the eye can be said to generate a world of natural forms.” (Uo., 109–110.)

<sup>124</sup> Érdekes módon, ellentétben J. Hillis Miller általánossá váló párhuzamával – a nap mint arc, mint *prosopon*, vö. PAXSON 1994 –, ebben a versben a nap nem arccal, hanem végtagokkal rendelkező emberrel azonosítódik, mely a szemben visszatükröződő napsugár fenoménjában nyer érzéki, szemléletes jelentést. (HILLIS MILLER 1991.)

<sup>125</sup> DE MAN 2003, 173.

<sup>126</sup> A metalepszissel kapcsolatban lásd például GENETTE 2006, 5–7.

gával, ám pontosan a hangzósság jelöltsége, valamint az ige és az alany szógyökének („csö-”) azonossága miatt válhat a kép érzéken szemléletessé, imaginatívvá – megérthetővé (mindez persze nem működne az őszi szoba nyirkosságának tapasztalati indítástú képzettársítása nélkül). A strófa utolsó három sora – erőteljes hangulati váltásként – úgy szól az ősz negatív hatású aspektusairól, hogy, egymást erősítve, mind a hangzósság keltette aszociációkban („*hull a levél*”, „*merev*”, „*hallod a halk*”), mind képiségében („*zuhanás*”, „*eldől*”) a halál és a halott képzetét hívja elő. E mellett az effektus mellett az allegorikus utalásrendszer (azaz a korábban említett szövegközi visszhangosság és az ősz-képzet terheltsége, melynek példája a „*vastag avar fedí rég*” sor) felelős elsősorban az elmúlás konnotációjának versebe szivárgásáért.

A harmadik, rövid záró versszakban már szétszalazhatatlan a kettős értelem, mert egyazon jelölősorhoz kapcsolható: a megszólítás grammatikailag egyaránt vonatkozhat akár a kedvesre, akár az őszre.<sup>127</sup> Ilyen értelemben újbóli relevanciához jut a „szerelmes vers” cím: ha a kedvesre vonatkozik, akkor ő az „évszakok őre”, ha pedig magára az évszakra, akkor egy különleges, őszhöz írott szerelmes vallomást olvashatunk. Hozzá kell tenni azonban, hogy retorikailag a „kedves” tűnik valószínűbb megszólítottnak, különösen a jelzők miatt („*drága, szelíd*”). Az utolsó sor magában hordozza egy más típusú jelentésszóródás lehetőségét is: a „nem

<sup>127</sup> Jonathan Culler hívja fel a figyelmet az apostrophé egy különleges funkciójára, mely szerint a megszólítás heves érzelmeket jelölő aktusa nem feltétlenül a megszólítotthoz (az évszakhoz), hanem a megszólítás aktusához fűződő erős érzelmi viszonyt is jelzi. (Vö. CULLER 2000, 374. Eredetileg: CULLER 2002, 139.) A szerelmes vers tradíciójára történő hangsúlyos (címbe)li utalás, a vers végi klasszikusan patetikus „ó”-apostrophé a költői öntanúsítást is jelzi, illetve azt a hagyományos (leginkább a trubadúrlírában meghonosodó) keretet, mely szerint a költő szerelmének megverselésével hódol (és állít emléket) kedvesének. Tradicionálisan elmondható, hogy ilyenkor egy sajátos körkörös viszonyról van szó: a költőt a (rendszerint beteljesületlen) szerelem és/vagy a csodálatra méltó kedves teszi képessé az érzések nagyszerű versebe foglalására s így nagygyá, de egyszerismind éppenséggel a kitűnő költemény az, mely biztosítja a szerelem s a vágy elérhetetlen tárgyának rangját és nemességét. Sok modern kori versben megfigyelhetjük e korai struktúra továbbélését, azokban az esetekben is, ahol – látszólag – épp a csodálat ellenkezőjéről van szó, mint például Ady Endre *Elbocsátó, szép üzenet* vagy Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című verseiben is.

szereitek már soha mást” vonatkozhat a korábbi megszólítottira, mint egyetlen szeretett lényre, de az is benne foglaltatik, hogy a beszélő az életben többé már nem szeret senkit – így újfent a halál távlata lép be a szöveg terébe. Az elmúlással fokozatosan töltődik fel a vers azáltal is, hogy a beszélő szubjektum eleinte alig van jelölve grammatikailag: az első két strófában csak az egyes szám második személyű alakok („szemedben”, „vállad”, „engedd”) vonják szükségszerűen magukkal a megnevezőt és felszólítót. A záróstrófában a korábbi tárgyias beszédmód hirtelen erőteljes személyességbe csap át, és a szubjektum saját hatókörébe hívja a szerelemhez, őszhöz (s halálhoz) fűződő, korábban csak áttételesen megjelenített viszonyokat. Azzal, hogy épp az erőteljes aposztrofikus alakzat, a másikkhoz való expresszív odafordulás az, mely érzékelhetővé és kimondhatóvá teszi az ént, jelzi a sajátnak a megszólított másikkra való elemi ráutaltságát. Az én a prosopopeia és az aposztrophé alakzatain keresztül válik egyre inkább *jelen*valóvá, kerül bele határozottan a versbe, az „itt” és a most világába.<sup>128</sup> Szemben az „ott fenn” terrénumbába tartozó, éppen eltűnő nappal, azzal a távoli (távolodó) „másik”-kal, mely az „itt” „másik”-ában, a kedves szemében lel időleges menedéket.

Érdeemes megfontolni azt, amit Schein Gábor ír az aposztrophé alakzatáról egy József Attila kései versbeszédét kutató tanulmányában: „Mivel az európai hagyomány a személyes fogantatású verset kezdettől fogva a kommunikáció helyének tekintette, a megszólítás alakzatának éppen a távolság és a közelség oppozíciójában lehetett beszélalapító jelentősége, hiszen az aposztrophé mindig egymás felé fordítja a beszéd alanyi és tárgyi oldalát, miközben az alanyi oldal, a megszólító a maga perspektívájából

<sup>128</sup> Az aposztrophé, csakúgy, mint a prosopopeia, mindig felelős az *én* megrendezésért: „[A]z aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van kezelve, *én*-ként, amely viszont egy bizonyos típusú *te*-t implikál.” (CULLER 2000, 376–377.) Illetve: „Így a prosopopeia, mely hangot kölcsönöz, az a retorikai alakzat, amely a beszéd szubjektumát (először) létrehozza, s aki aztán mindig már adottnak tűnik; ily módon ez az alakzat – hatása és a hatás szubsztancializálása révén – felismerhetetlenné teszi saját retorikai alakzatként való működését, és a (hang és arc) hiány(á)nak előfeltételét.” (MENKE 2004b, 96.)

személyes entitást, Paul de Man terminológiája szerint arcot kölcsönöz a megszólítottnak. A megszólítás így válhatott képessé arra, hogy a távolságot közelséggé változtassa. A személyiség modern képzetrendszerének kialakulásával, tehát az én idegenségtapasztalatának elmélyülésével a megszólítás alakzata egyre közelebb került ahhoz a funkcióváltáshoz, amely jól megfigyelhető a modernitás kezdetén: az aposztrophé a szolipszizmus alakzatává vált.<sup>129</sup> Schein ezek után egy Goethe-vers (*A kedves közelléte*) rövid elemzése során jut el arra a belátásra, mely szerint a „megszólítás csupán hívás és csábítás lehet, így az arc, amit az alanyi pólus a tárgyinak kölcsönöz, egyszerre ígéret és csalás. [...] A romantika költészetében az aposztrophé már a magány, a szolipszizmus alakzatává válik, és csupán a méltóképpen felékesített halál ígéri vagy csalja a vágyakozó tekintet elé a pólusok egységét.”<sup>130</sup> Schein gondolatmenete a megszólítás funkciójának történeti változékonysága kapcsán (József Attila és Tandori Dezső egy-egy versének értelmezésével) arra enged következtetni, hogy az aposztrofikus alakzat(ok)ban, a modern versbeszédben önreflexív jelöléssel, a beszéd retorikai és fenomenológiai dimenziójának ütközése a lényeges, „hiszen retorikai értelemben a megszólítás az alany számára megjeleníti a tárgyat, fenomenológiai értelemben viszont csupán elővételezi, hogy megnyissa az alany és a tárgy kölcsönös keletkezéstörténetét anélkül, hogy felkínálná az egyesülést, azaz a befejezettség lehetőségét. A megszólított csak az énhez tartozó másik alakját veheti fel, ez a viszony kölcsönöz létet a beszéd alanyi és tárgyi pólusának, anélkül azonban, hogy távolságuk az énben közelséggé változhatna.”<sup>131</sup> Lőrincz Csongor értelmezése is hangsúlyozza, hogy a megszólítás egyfelől tételezi az ént, de a mondás aktusának problematikus voltát is magában hordozza: „Hiszen a lírai aposztrophé azon tulajdonsága, hogy kimondott és kimondás különbségét én és a róla alkotott képzet,

<sup>129</sup> SCHEIN 2008, 162.

<sup>130</sup> *Uo.*, 163.

<sup>131</sup> *Uo.* Schein arra a következtetésre jut – Németh G. Béla és Kabdebó Lóránt tanulmányait alapul véve, Kulcsár-Szabó Zoltán eredményeivel némiképp összhangban –, hogy József Attila kései verseinek legjellemzőbb sajátossága nem „az önmegszólítás funkcióváltása” lehet, hanem „a nyelv retorikai és fenomenológiai szférájának ellentéte” (*Uo.*, 167).

én és szerepe közötti differenciává változtatja, mondhatni kikényszeríti, sőt retorikai feladattá teszi én és kimondás viszonyának befogadói megalkotását.”<sup>132</sup>

A későbbiekben is több olyan költemény értelmezésére kerül sor, melyeknek a megszólításon alapuló retorikai szerkezetek vizsgálata fontos részét képezi. Az aposztrophé figuráját – Jonathan Culler javaslatát követve – a lírai beszédmód egyik alapvető (leginkább radikális, mesterkélts, követelőző, megtévesztő és zavarba ejtő) alakzataként kezelve<sup>133</sup> részint arra vagyok kíváncsi, aktuálisan hogyan teremődnek meg (törlődnek el, hasonulnak el, tételezik egymást stb.) a szubjektumpozíciók,<sup>134</sup> s a költészet nyelve milyen módokon törekszik az idegenség – beszéd-cselekvő – megértésére. Valamint arra a kérdésre is keresem a választ, hogyan viszonyulnak az adott versek a megszólítás itt vázolt történetiségéhez, amely történetnek a jelenlét megteremtésének kísérlete, a (mindenkori, távollévő) másik retorikai közelhozása az egyik kulcsmozzanata.

<sup>132</sup> LŐRINCZ 2002, 105.

<sup>133</sup> CULLER 2002, 137. Lásd még: az aposztrophé „a tényleges hallgatóktól való elfordulás és hiányzó vagy képzeletbeli beszélgetőtársak megszólítása”, illetve „nem más, mint magának a hangnak a figurája” (CULLER 2004, 121).

<sup>134</sup> Az aposztrophé alakzatának történeti változása szempontjából izgalmas észrevételeket találtam Nagy Ágnes szakdolgozatában, melyben az alakzatnak (elsősorban) Amade László, Csokonai Vitéz Mihály, Katona József, Szabó Lőrinc és József Attila (nem kis részben a magány toposzához köthető) műveiben történő vizsgálatakor az *én* és *te* viszonyának bonyolultsága, illetve a szubjektum megalkotottságának kérdése került fókuszba. (NAGY 2010.)

## 4. A MŰLÁS ETŰDJEI – WEÖRES SÁNDOR *RONGYSZŐNYEGE*

„Weöres megtalálta nemcsak a vizek és növények,  
de a gyermekek, sőt a csecsemők hangját.

Azt a hangot, amivel a teremtmény közli nevét teremtőjével  
időtlenül és fáradhatatlanul.”

(Pilinszky János)

Egy-egy költői életmű jelentőségének megvitatása számtalan szempont és kritérium alapján történhet – ezek közül kétségtelen fontosságot tulajdoníthatunk annak a kérdésnek, hogy milyen mértékben és módon járult hozzá az adott szerző munkássága a költészetről való tudásunk (ki)alakulásához. Mindabból, amit a nyelv lírai működésmódjáról megértettünk, mit értettünk meg épp az adott életmű által? Milyen zenét ültet fülünkbe, milyen természetű képi világot mutat fel, mely aztán elvárásrendszerként tovább él bennünk? Milyen fokú nyelvi összetettséget hagyományoz ránk, a lírai tradíció mely vonulataihoz irányít el? Weöres Sándor olyan versgyűjteményei, mint a *Rongyszőnyeg* vagy a *Magyar etűdök* nem kis mértékben vették és veszik ki máig részüket nemzedékek versértői szokásrendjének megalapozásában. Jelen fejezet elsősorban az iránt érdeklődik, hogy Weöres gyermekverskötetként is működő ciklusai hogyan járulhatnak hozzá a múltás (s helyenként ezzel kapcsolatosan az idegenség) tapasztalatának közvetítődéséhez. Ehhez szükséges a gyermeklírával kapcsolatban – s annak mindenekelőtt azon vonulatáról, melynek Weöres emblematisz alakja –, néhány előzetes megfontolás közléte.

Bódis Zoltán egy írásában – Werner Söffing nyomán – a művészet s így a líra kataritikus jellegű hatásának fiziológiai tüneteiről, érzéki hatásáról beszél: „[A] katarzis a »heves, fizikai változásokat is előidéző« »rettegés« és »megrendülés« révén következik be: azaz a morális-didaktikus értelmezés helyett egy a személy egészét gyökeresen megragadó”, terapeutikus, megtisztító hatást tulajdonít a folyamatnak.<sup>135</sup> Jóllehet – amiként Simon Attila nagy ívű,

<sup>135</sup> BÓDIS 2006, 10.

kiváló tanulmányából megtudhatjuk –, a (tragédiák hatásesztétikájának vizsgálatából kiinduló) katarzis értelmezési hagyományának része mind a morális, mind a tanító hatásfunkció (önmegértésként értett tanulás és élvezet összekapcsolódása) is, a gyermeki versbefogadásról szólva mégis indokolt lehet a hangsúlyt a katharszis „affektív-emocionális” hatására, az „érzéki gyönyörűsége” helyezni.<sup>136</sup> Dolgozatában Bódis még inkább összekapcsolja a „népi gyermekszövegek” befogadását (illetve közös újraalkotását) a mozgásélménnyel: „Ahogy az első hangok, az »őshangok« egy »globális reakció« részeinek tekinthetők, amelyben a gyermek »egész testével« beszél: rugdalózik, kapálózik, az izomfeszültség változik, úgy a népi gyermekszövegek többségét is mindig valamilyen – a gyermek önálló, vagy a felnőttel együtt végzett – mozgása kíséri.”<sup>137</sup>

Nem elsősorban a fogalmi értelem ivódik bele sejtjeinkbe, hanem a szavak örülete, a hangzósság nagyon is természetes igéző hatása.<sup>138</sup> Kappanyos András az ilyen típusú lírai alkotásokat a „varázsszövegekhez”<sup>139</sup> hasonlítja, s performatív funkciójukat hang-

<sup>136</sup> SIMON 2002, 40–41. A mathészisről, az önmegértésként értett tanulásról s ennek közösségi jellegéről lásd: *Uo.*, 12.

<sup>137</sup> BÓDIS 2006, 17. Ócsai Éva írja tanulmányában, hogy „Weöres Sándor hangsúlyozta verseinek ez utóbbi, mozgásművészethez való kapcsolatát, mivel úgy vélte, hogy költészete és a zene közötti hasonlóságokra gyakrabban hívják fel a figyelmet, mint a kinetikus művészetekkel való rokonságára: »Ami a verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem. Nem is annyira tánc, mint inkább mozgásművészet, szóval valami mozdulatművészethez közvetlenebb köze van a verseimnek, mint a zenéhez.«” ÓCSAI 2006, 123.

<sup>138</sup> Csuplics Milica megfogalmazása szerint: „a szükségszerűen idealizált gyermekolvasatban az érzékek heterogenitásának köszönhetően olyan befogadásról beszélhetünk, melyben a kognitív helyett inkább az érzelmi, érzéki réteg jutathat el a megértéshez”. (CSUPICS 2010, 89.) Csuplics e tanulmányában értelmező összefoglalását nyújtja a gyermeklíra befogadásesztetikai szempontú recepciójának is.

<sup>139</sup> A varázsszövegek kapcsán Kosztolányi szavait érdemes idézni: „Minden költő elsősorban a szóvarázsban hisz, a szavak csodatékony, rontó és áldó hatásában. Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlen valóságnak tekintik, s nem tudnak különbséget tenni a tárgyak és azoknak nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azáltal, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kerteket büvölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak.” (KOSZTOLÁNYI 2002a, 451.)

súlyozza (a kommunikatívval szemben). Elképzelhetjük őket – írja – „olyan szándék és irány nélküli nyelvi mágiaként, amely valójában nem kíván hatni az anyagi világra, csupán felidézi a varázslás képességét, a szavakkal közvetlenül kiváltott hatás képességét. [...] Míg a didaktikus versek jobb esetben a társadalom vagy az anyagi világ valamilyen általános szabályára vagy ismeretére akarnak megtanítani (nem szabad átmenni az úttesten, tisztelni kell az öregeket stb.), de jellemzően csak közhelyeket és előítéleteket sulykolnak (az őz gyámoltalan, a róka ravasz, a farkas gonosz), addig ezek a szövegek a nyelv, a ritmus, a kreativitás spontán és szabad élvezetét tanítják. Átadják a forma- és kritériumkészletet, anélkül hogy oktrojálnák a közhelyeket és előítéleteiket. Nem próbálnak meggyőzni semmiről, még arról sem, hogy az olvasással megszerezhető kultúra hasznos és értékes. Egyszerűen csak megmutatják, hogy milyen gazdag, élvezetes és szabad.”<sup>140</sup>

A gyermeklíra pedagógiai hatásáról tehát nem csak a morális, társadalmi és egyéb normák és értékészletek közvetítése kapcsán lehet és érdemes beszélnünk. Sebestyén Attila írja, hogy „az ilyen poétikailag igényesen kidolgozott költemények »pallérozhatják« a legmegfelelőbb módon a jövőbeli nemzedékek költészetolvasási szokásait. A sokszor szembeállított esztétikai hatás és – ha nem kizárólag az erkölcsi példamutatással azonosítjuk – pedagógia ebben az esetben összeegyeztethetőnek tűnik. Nem más ez, mint [...] a versnyelvtan.”<sup>141</sup> Weöres Sándor maga nagyon fontosnak érezte a kisgyermek nyelvi ritmusérzékének fejlesztését – ezért írt Kodály Zoltán felkérésére nem kevés verset megadott dallamra, melyek legnagyobb része bekerült a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etűdök* ciklusokba.<sup>142</sup> Ócsai Éva idézi Weöres egy levelét, melyben

<sup>140</sup> KAPPANYOS 2006, 65–66. Kappanyos e gyermekversek vonzerejét abban látja (és e véleményében Weöres Sándor közléseire is támaszkodik), hogy ezek olyan, folklorizálódásra alkalmas művek, amelyeket „a gyermek írna, ha tudna” (Uo., 66). A Weöres-líra némely darabjának közköltészetivé, már-már népdaljellegűvé válásáról ír Vadai István (VADAI 1999). Vadai is megemlíti a Kappanyos által az idézett tanulmányban vizsgált Móricz-szöveget, *A török és a teheneket*, és mindketten kiemelik, hogy e mű szerzőjének kiléte gyakran azok által sem ismert, akik a verset magát kívülről fűjják.

<sup>141</sup> SEBESTYÉN 2004b, 93. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>142</sup> VADAI 1999, 4. Lásd még: KENYERES 1983, 160–165.

alaposabban taglalja gyűjteményének potenciális nevelő hatásait: „Ezek a versikék, ritmusukkal és plasztikus képeikkel, annyira szuggesztívek, hogy belefornak a gyermek lelkivilágába s ott olyanféle egyensúlyozó szerepet nyernek, mint egy óraműben a rubinkő. Olyan segítséget kap ezáltal a gyermeki ős-formavilág, ős-tisztaság, hogy (ha a körülmények csak egy kicsit is segítők), az illető mindig meg tudja őrizni lelkének gyermeki szabadságát s nem lesz belőle sáros féreg, aki a mindennapokból soha ki se lát és csak a vegetatív dolgok közt kecmereg. – E gyűjtemény másik, nagyon egyszerű és nyilvánvaló célja: hogy már a gyermeknek is esztétikumot adjon és hozzászoktassa; korán fölébressze a művészet iránti vágyat s az ízlést. – Harmadik cél: olyan művet adni a kisgyermek kezébe, mely őt egész életén végigkísérhesse, bármelyik életkorban gyönyörködhessek benne.” Ócsai később így folytatja, az érzéki befogadás és fogalmi közvetítés egy lehetséges kapcsolatát is leírva: „A gyerekversekben az ősköltészetnek azt a jellegzetességét igyekezett megteremteni, amely a vers erőteljes ritmikusságával felidézi a természet, az ember testi funkcióinak és tevékenységeinek lüktető ritmusát, és az akusztikai élményen kívül a szemléletes képvilággal teremt kapcsolatot az élettapasztalatok és az emlékképek között.”<sup>143</sup>

A gyermeki befogadás tehát erősen kötődik a hangzósság primer tapasztalatához, ami nem áll távol az „elvárászólva lenni” zsigeri élményétől – ez a befogadási mód vélhetően a kulturális szokásrendbe belenőtt, a különféle olvasási konvenciókkal és szabályokkal a hosszú évek során (nem kis részben az iskolai oktatás során) felvértezett felnőtt számára sem veszett el. Weöres maga – egyfajta kulturális ideológiai konstrukcióban értelmezve a jelenséget – egyértelműen hanyatlástörténetként, veszteségként látja a felnőtt nézőpont rugalmatlanná válását, és felértékeli a gyermeki fantáziavilág átváltoztatóképességét, mozgékonyágát, a személyiséghatárok feloldódásának lehetőségét (összhangban saját próteuszi jellegűnek, orfikusnak is nevezhető költészetével): „én viszont a gyermeket kristályosan egyszerű, kozmikus lénynek ismerem és felemelkedni igyekszem az ő értelmén-kívüli, ősi fan-

<sup>143</sup> ÓCSAI 2006, 120–121. A versrészlet helye: WEÖRES 1998, 417–418.

táziavilágába. Szerintem nem a gyermek a még-tökéletlen felnőtt, hanem a felnőtt a már – tökéletlen gyermek.”<sup>144</sup>

A versekkel történő effajta találkozásban a verszene általi bevonódás elementáris, érzéki tapasztalata áll a középpontban, ki-egészülve a meglepő, sokszor fantasztikus képek világteremtő hatásával. Utóbbihoz kapcsolódóan érdemes megemlíteni a gyermeki átváltozás motívumát, mely szerint „a gyermeki gondolkodásban, s így a játékban is minden minden lehet”<sup>145</sup> – gondoljunk csak az ismert *Bóbita*-esetre.<sup>146</sup> A *tündér* című vers sajátos szemantikai (jelentésbeli) átszervezéséről, gyermeki újraértelmezéséről van szó, mely szerint a gyermeki emlékezetben „gézamalac”, „szárnyati géza” és hasonló formulák bukkannak fel az eredeti tagolás („szárnyat igéz a malacra”) helyett.

Bóbita Bóbita játszik,  
szárnyat igéz a malacra,  
ráül, ígér neki csókot,  
röpteti és kikacagja.

E versben az átváltoz(tat)ást, a gyermekbefogadói újjáteremtést egyszerre motiválja a szövegszegmentálást alapvetően meghatározó, az értelmi egységekkel nem egybeeső verszene és ritmus, illetve a különleges, korántsem magától értetődő képhasználat. Ócsai Éva pontosan állapítja meg tanulmányában, hogy Weöres „[m]legfigyelte, hogy a költészet történetének kezdetén a ritmus az értelmi szempontoknál is fontosabb tényezőnek számított, így saját útját járva úgy hozta létre az erőteljes ritmust, hogy a magyar költészetben ritkán alkalmazott verslábakat, ütemeket, sortípu-

<sup>144</sup> Idézi ÓCSAI 2006, 119. Tamás Attila monográfiájában beszél a gyermeki, „előzetes sémáktól érintetlen” látásmódról, melyet Weöres „igazinak” ismer el (TAMÁS 1978, 136–137). Lásd még: FERENCZINÉ 2008.

<sup>145</sup> MÉREI-V. BINÉT 2004, 245–246.

<sup>146</sup> Vö. *Gyermekirodalom* 1999, 45. (A vonatkozó fejezet Rigó Béla munkája.) Csuplics Milica írja, hogy „[a] gyermekeknél (legkisebb korban) az akusztikus tudás nem párosul szemantikaival, ezért gyakori lehet a hallás után megtanult verseknél, énekeknél a szöveg » másképpen « való rögzülése. Az ilyen esetek hívják fel a figyelmet arra, hogy sokszor magának a szövegszemantikumnak nincs is jelentősége a versbefogadásban.” (CSUPICS 2010, 105.)

sokat beemelte a gyerekeknek is szóló lírájába. A verssorok hosszúságának változtatásával, a játékos kombinációkkal és a sorok különféle ütemezésével egy-egy versszakon belül elérte azt, hogy a versritmus a képek szerveződésének a folyamatát is megváltoztatta.”<sup>147</sup>

A *Rongyszőnyeg*ben nem ritkák a hagyományosnak tartott gyermektémáktól eltérő, az élet szomorú oldalaihoz, a tovatűnő emlékezethez, az elmúláshoz, az idegenség megtapasztalhatóságához bátran hozzányúló darabok. Ezúttal mindenekelőtt e művek közül veszek szemügyre néhányat, azt vizsgálva egyfelől, hogy az említett képzetkörök (és tapasztalatok) közvetítésében miképpen vesz részt a szövegek érzéki hatást eredményező közvetítőrendszere, másfelől a megszólal(tat)ásként értett lírával kapcsolatosan a szubjektum-alakzatok összetettségére igyekszem koncentrálni.

Nem véletlen, hogy a *Rongyszőnyeg*-ciklus elején épp a nagy átváltozóművésztől, William Shakespeare-től szerepel egy idézet, mégpedig a *Romeo és Júlia* egy részlete, a tündér Mab királyné alakjával a középpontban. A Bóbita-versre is jellemző játék-varázslat effektusa mellett a picinység, finom kidolgozottság hangsúlyos a leírásban – mintegy a lekicsinyítés poétikáját jelenítve meg, utalva a szőnyegdarabok miniatűr, ám önmagukban is egész világokat felmutató voltára.<sup>148</sup> A rongyszőnyegen, a foltvarrás technikájában egyaránt érdekes az egyes szövegdarabok egymásra rétegződése, egymás kontrasztjában, színtükrében történő megmutatkozása, illetve a mintázatoknak a kissé távolabbról nézve észlelhető rendszere. Ám legszívesebben mégis egy-egy foltnál, avagy az adott folt közvetlen környezeténél időzünk el. Ha szemügyre vesszük a ciklus eleji 3. és 4. verset, azonnal két, meglehetősen komolyra hangolt műre bukkanunk – az első két versdarab felől az átmenet azonban szépen fel van építve. A hajnali

<sup>147</sup> ÓCSAI 2006, 122. A *Rongyszőnyeg*-ciklus alapos ritmikai, verstani vizsgálatát végzi el Szepes Erika *Magyar költő – magyar vers* című könyvében (SZEPES 1990, 271–345).

<sup>148</sup> Szepes Erika a 160 darabos ciklust egységben, kompozícióban is igyekszik látni, egy hajnaltól hajnalig tartó történetet beszélve el – mintegy az „élet” leképezéseként (Uo., 290). „A kisformák a nagyobb formákhoz vezetnek s a nagyobb formák megértése hozzásegít a szövegben csak rejtve közölt utalások kibontásához” (Uo., 292).

hangzavart idéző 2. darab harsány hangvétele, gyors ütemezése<sup>149</sup> után a 3. számú lassabb tempóra vált, de első két strófájában ez is az akusztikum, a hangzás erejét mutatja meg, előbb egy természeti, majd egy falusi kép köré szőtt sorpárban (a templomi harang feltűnése asszociatív kapcsolódik az előző szöveg első versszakához is):

Sápadtan állnak a bozótok,  
megrezennek a rigó-hangra.

Ércből van öntve, aki boldog,  
hirdeti a falu harangja.

Majd a kép (József Attilát is idéző) kitégítése után élet és halál, élő és holt kölcsönviszonya egy paradox, kiazmikus szerkezetben kerül elénk, egyiknek a másik állapot iránti vágyát jelenítve meg (a halottat az élő attribútumaival ruházva fel).

Fölmagasul a nyári égbolt,  
csillagai kiülnek rája.

Aki meghalt, életre vágyik  
és az élő a föld porába.

Erósz és Thanatosz egymás felé fordulása (vagy egymástól elfordulása?), élet- és halálösztön együttes jelenléte mind a ciklusbeli helyet, mind a versen belüli előfordulást tekintve is egyfajta antropomorf természeti keretben zajlik le.<sup>150</sup> Azonban az előző (2.) versszöveg lendülete, gyorsasága, rövidszótag-dominanciája, cselekvésközpontúsága itt jelentősen megcsappan, a több hosszú

<sup>149</sup> „Már üti – üti már / a torony a hajnalban! / Az időt bemeszeli a korai kikeriki, / lendül a vad dallam. // Kiscsacsi, kiabálj, / örülök a hangodnak! / Ha lefőz ez a kusza kikeleti kikeriki, / vége a rangodnak.”

<sup>150</sup> Hasonló kettősség tűnik fel például később a 18. ciklusdarab első strófájában is: Százsorszépet ont a rét,  
ág pezsdül. Tavasz van.  
Te csak hült-merev maradsz,  
kő a kurta gazban.

szótag meditatív, lassú, tűnődő, szemlélődő jelleget kölcsönöz a szövegnek. Erőteljes hang- és szíkontrasztnak lehetünk tehát azonnal tanúi a szövegben, ahol az egymás mellé került árnyalatok kölcsönösen hatással vannak a másikra – egymás után olvasva a kontextus befolyásolja a jelentést, élet és halál vágyát szorosan összefüggésbe hozva a hangjelenségekkel, hangzósággal, mintha a kiáltásokban, különféle megszólalásokban ezen vágyak kapnának hangot. Élet és halál állapota összerosódik, hasonlósá válik egymáshoz,<sup>151</sup> a hang erejével való összekapcsolás pedig a nyelv létesítő potenciáljára mutathat rá. A ciklus ezt követő 5. darabja viszont teljesen elűt a *Rongyszőnyeg* általános formavilágától – az önazonosság és a megismerés (hamleti) kérdéskörét áttételek nélkül fölvető gondolati lírával találkozunk (rímtelen szonettformában), melyet a nemlét perspektívája dominál:

Pedig nem rejtőzöm – csak igazában nem vagyok.  
Cselekszem és szenvedek, mint a többi,  
de legbenső mivoltom maga a nemlét.

Bár a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etűdök* egyik vonzó hatását, olvasási gyönyörét épp változatos téma-, hangulat- és formavilága adja, talán elmondható, éppenséggel nem az utóbbi, közvetlenül gondolati jellegű líratípus dominál Weöres versciklusaiiban (bár a 8. darab mesél szép szapphói strófákban „[g]yermek-esztendők koravén magány[á]”-ról, míg a 13. az én megragadhatatlanságáról elmélkedik) – jobbra közvetettebb módon, rejtetten, a tropológia, a szavak összekapcsolódása és a hangzóréteg által utalnak a szövegek a létezés napfényes és árnyoldalaira (több ízben ugyanabban a versben, strófában vagy akár képben), a társ utáni vágyra, a szerelemre, az elmúlásra, a magányra. Utóbbi jelenségnek vélhetően legismertebb példája a 99., *Galagonya* címmel elhíresült talányos versdarab, melyben előbb az igék által megszemélyesítődik a növény („Őszi éjjel / izzik a galagonya / izzik a galagonya / ruhája.”; „reszket a galagonya / magába”), majd megtörténik a csoda, az átváltozás: „lánnyá válik, / sírni kezd”. A vers testére

<sup>151</sup> Később ez az *Önéletrajz* (1966) című versben bukkan fel: „Élet, mi holt. Halál, mi eleven.”

helyeződik a figyelem, miközben a szavak konnotációi, hangulati és mellékjelentései, a vers zenéje és ritmusa, az ismétléses-keretes szerkezet, az antropomorfizmusok, a képrendszer nyomán folyamatosan történik az értelemtulajdonítás, leginkább talán fel-fel-sejlő magányról, változatlanságról, az emberarcú természetben végbemenő titokról-csodáról, vagy éppenséggel az ősz zenéjéről. Erre felel a következő, 100. ciklusdarab, mely értelmezhető úgy is, hogy ebben a „Galagonya-szöveg” inkább csak sejtett gondja, ki nem mondható, útját kereső vágya kap hangot:

Ó ha megint ringatnál  
becézve dalolva  
és az égbolt oly otthonos  
volna fölöttem  
mintha fűszálból lenne fonva –

A *Rongyszőnyeg* 14., *Rózsa, rózsza, rengeteg* kezdetű darabjában a négy soros, bokorrímes strófákban a középső két vers- és betűsor rendre megegyezik, úgy, hogy a második sor inkább a strófa első, a harmadik pedig a negyedik sorához kapcsolódik szintaktikailag (s így értelmileg) – ez egyfelől egy sajátos dinamikát, lüktetést, áramlást biztosít a szövegnek, másfelől az ismétlődő sorok jelentését is elhasonítja egymástól az első és negyedik sorok kontextusa szerint.

Rózsa, rózsza, rengeteg,  
lányok, lepkék, fellegek,  
lányok, lepkék, fellegek,  
illanó könny, permeteg.

Lángoló menny, alkonyat,  
csupa vér az ajakad,  
csupa vér az ajakad,  
ha csókollak, védj magad.

Minden árad, fut, remeg,  
rádnéz aztán ellebeg,  
rádnéz aztán ellebeg,  
csak az Isten érti meg.

Messze libben a hajad,  
nevetésed ittmarad,  
nevetésed ittmarad,  
mint kendőd a szék alatt.

Rózsa, rózsza, rengeteg,  
lányok, lepkék, fellegek,  
lányok, lepkék, fellegek,  
illanó könny, permeteg.

Minden versszak – hangulatilag homogénnek mondható – szó-készletébe beleszővődik valami kis „zavaró” elem, mely kimozdítja a verset a könnyedebb rigmusok köréből. A nyitó- és záróstrófában az „illanó könny” jellegzetes(en weöresi) szókapcsolathoz, de a „fellegek” szóhoz is borús, negatív konnotációk társulnak (bár a „könny” hangalak ezzel ellentétes hatást is kifejt, lévén a „könynyed” szó része) – a „felleg”, a „könny” és a „permeteg” együtt a záporra enged asszociálni. A „lányok, lepkék” mellérendelő szerkezetben a „szállni virágról virágra” elvet követő Don Juan-i játékos csábító típusa is ott rezeg. Szerelmi dalról lehet szó, mely narratívaként is elgondolható: előbb a szerelmes felek küzdelmét, szenvedélyes-szenvedéses találkozását (második versszak), majd a távozást, elválást jeleníti meg a dal. A távolságot, az eltávolodást átszelő vágy bontakozik ki a vers dinamikájából – valami mindig itt marad, amire a vágy rátelepedhet, ami megtartja a másikat, a kedvest, vagy legalábbis valami emléket tőle, belőle. Mindezt legpontosabban a negyedik strófa prezentálja, melynek első két sorában az ellibbenést ellenpontozza a térben még ott rezgő nevetés, mely nem kevésbé biztos és kézzelfogható, mint az anyagi természetű tárgy, a kendő – a távollévő másik (metonimikus) jelölője. A nevetés alapvetően erősen temporális jelenség, felhangzik s eltűnik – ezzel a tapasztalással fordul szembe a dal, képi szinten, de hangzósságában is, amennyiben a hangismétlődések által a

továbbregzés hatását kelti. Az azonos betűsorú, ám nem identikus értelmű középső sorpár a nevetés versbéli allegorikus értelmével kerül kapcsolatba.<sup>152</sup> A nevetés, mely a másikhoz tartozik, ám le is válik róla, úgy hagyható hátra, hogy csak nyomként utal vissza valamire. A lányok, az érzések rózsalevelekként, avagy esőcseppekként záporoznak, jönnek és tovaröpülnek, de valamit mindig visszahagynak magukból az elfolyó napok alján. A sorok, és maga a keretes szerkezet a *Valse triste*-hez hasonlóan bánik az emlékezettel, ám míg ott a hangalak azonosságának és elmozdulásainak dinamikája sejtetett meg valamit élő és holt, maradó és múltó bonyolult viszonyából, a [*Rózsa, rózsza...*] az identikusságban ott rejlő másságot, az ismertnek érezhetőben ott bújó idegent képes prezentálni.<sup>153</sup>

A 31. ciklusdarabban a lányhaj motívuma köszön vissza, melyhez ezúttal is a tovalibbenés aktusa társul, hasonlóan természeti közegben.

Szállnak az alkonyi felhők,  
mint halovány-haju lányok,  
tűz-szinü csillag az ékük,  
libben a fátyol utánok.

Míg a korábbi versben a felsoroló, mellérendelő struktúra („lányok, lepkék, fellegek”), bár létesített kapcsolatokat a tagok között (mindenekelőtt az 'l' hangok kötőereje folytán), nem tett lehetővé metaforikus azonosítást, addig itt a hasonlító szerkezetben a „lányok” és „felhők” egy jelentésmezőbe kerülnek, s a strófa további két sora egyaránt vonatkozhat a hasonlítóra és hasonlítottra is. Weöres versvilágában gyakorta megfigyelhető a természeti és emberi világok szoros összefonódása, egymást befolyásoló találkozás. Az emberi érzések, vágyak gyakran mintha társra lelnének a természet jelenségeiben.

<sup>152</sup> Teljesen azonos *hangsorról* sem beszélnék, hiszen a belső megszólaltatás során ez modális változáson mehet keresztül.

<sup>153</sup> Az ismétléses szerkezetek (s a „mnemotechnikus szövegrögzítés”) funkciójáról és hasznáról a gyermekversekben lásd: CSUPICS 2010, 92–94.

A 119. darabban (újfent) ember és természet szembeállítás és egyben párhuzama történik meg, mégpedig a halálhoz való viszonyuk alapján.

Víz-torlasztó hegyfalak,  
szél-botlasztó bércfalak  
mit bánják, ha mállanak,  
mit bánják ha porlanak.

Csak az ember bánta meg,  
hogyan a múlás szállta meg:  
búsán jön-megy, ténfereg,  
temetőtől fél, remeg.

Foga hull, vagy ránca kel:  
szíve mindig felesel.  
A tudást, hogy halni kell,  
mint nagy szégyent tűri el.

Víz-torlasztó hegyfalak,  
szél-botlasztó bércfalak  
mit bánják ha mállanak,  
mit bánják ha porlanak.

A hegyek megszemélyesítésének nyelvi aktusa paradox módon épp az ember azon alapvető megkülönböztető jegyét vonja meg a természettől, mely szerint az emberi létezés meghatározza az, hogy tisztában van saját halálra ítéltségével, saját létének végeségével s e tudása gondként jelentkezik számára. A versben azonban a tragikus téma erősen ironizálódik – az erő és hatalom allegóriáiként is fölfogható hegyek épp azon dolgoknak köszönhetik pusztulásuk, melyekkel egyébként dacolnak, úgy ráadásul, hogy ez a viszonyosság igazán tudatossá válhatna. Retorikai szempontból a „mit bánják, ha” formula egyszerre fejezi ki a történéseket nagyvonalúan mellőző attitűdöt, illetőleg a tudatosulásig el sem jutó állapotot. Emaz ignoráció az, amely – a „tudatlanság: erő” jegyében – az igazi megkülönböztető jelleget biztosítja az ember világával szemben. A keretes szerkezetben az első strófa leíró

modalitása még mintha az emberi létfeltételek alapvető, változtathatatlan ellenpontjaként mutatná meg a természet működését, ám az utolsó versszak, a közbülső strófák érvrendszerét követően, már úgy is értelmezhető, hogy valamely példaértékű és követhető szemléleti keretet rendel a hegyek „viselkedéséhez”. A szöveg így mintha az ember sajátos mulandóságtudatának felülvizsgálatára sarkallna, de épp az ironikus kettős rétegzettség miatt egyben az emberi perspektíva meghaladhatatlanságára is utal. A Kosztolányi rímjátékait és elmúlás-dalait („búsan jön-megy, ténfereg, / temetőtől fél, remeg” stb.), illetőleg a rá jellemző ironikus életszemléletet („A tudást, hogy halni kell, / mint nagy szégyent tűri el”) idéző sorok hatása egyszerre (fanyar) mosolyra ingerlő és feszültségteli. A feszültséget pedig nem kis részben az generálja, hogy természet és ember mássága elsősorban attitűdbeli lehet, míg a nyelvhasználat és a hegyek antropomorfizációja homogén közegbe vonja a kétféle létezőt. E szöveg retorikája megmutatja antropomorfizáció és prosopopeia eltérő jellegét – előbbi inkább elleplezi az emberi jelleg fiktív voltát úgy, hogy a priori tulajdonítja azt a nem emberi létezőknek (dolgoknak).<sup>154</sup> Úgy vélem, ez esetben (az első strófában) inkább erről van szó, s itt az alakzat statikus jellege nem engedi meg azt az interpretációs effektust, mely szerint az emberiesítő retorikának köze lehetne a középső strófák „ember”-ének nézőpontjához. Mi több, a különbség a hegyek és „az ember” pozíciója között egészében eltörlődni látszik, s mintha éppenséggel egymás számára való idegenségük nem érvényesülne. (A „nem bán” és a „megbán” helyzetek tükörviszonya – a jelentésbeli ellentét dacára – szintén a térbeli, pozicionális közösséget tételezi.) A „Foga hull, vagy ránca kel” sor viszont önmagában a megszűnés és teremtődés dinamikáját hozza felszínre, éppenséggel az öregedés (elmúlás felé tartás) jelentésmezéjében. Ezt kettősponttal követi a „szíve mindig felesel” – tényleges –

<sup>154</sup> „[A]z antropomorfizmus megszakítja a helyettesítések láncát, amely előállította, és elzárkózik tőle, hogy *'tompíthassa'* a halottak és a (»természetüknél fogva«) némák beszélővé alakításának retorikai merészségét. A prosopopeia a hang *fikciójaként* arról beszél, amit hang[képző] *hatásában* elleplezett, a jelen-nem-létről és a hiányról, az arc-nélküliről, amit figurál.” (MENKE 2004b, 101. Kiemelések az eredetiben.)

prosopopeiája (szó szerint is hangadást visz színre a trópus), amely (az elmúlással pörölés mellett) a szüntelen ellencselekvésre is utal, szintűgy dinamikus jelleget sugallva. Úgy tűnik hát, hogy e ponton a prosopopeia szerkezete feszültségben áll az antropomorfizációval (s felforgató hatást is gyakorol rá). Az az észlelés, hogy az utolsó strófa – mint említettük – nem identikusan ismétli meg az elsőt, hanem némi jelentésbeli (modális, illetve konnotatív jellegű) elmozdulás tapasztalható benne, a trópusok eme játékának is köszönhető.

Láttuk, hogy mind erre, mind a korábbi [*Rózsa, rózsza...*] kezdetű szövegre is jellemző a keretes szerkezet, melyben a kezdő versszak változatlan formában, ám nem változatlan, hanem árnyalataiban módosult jelentéssel ismétlődik meg a végén. Gyakorta előfordul ez a *Rongyszőnyeg*ben, példaként még a 76. darabot említeném, éppenséggel mert ez a szöveg is az elmúlást kódolja magában. Az emberi halál itt a természettel szintűgy ellentételezve tűnik fel, mint a korábbi szövegben, ám míg ott a természet múlással szembeni közönye, ignoranciája emelkedik ki, addig itt mintha az élő, virágzó természeti léttel volna szembeállítva az átlépésre készülő ember.<sup>155</sup> E szembeállítás azonban nem rigorózus. Úgy érezzük, eleinte különös rezignációban mutatkozik meg.

<sup>155</sup> Hasonló szembenállás több költeményben is észrevehető – a (már-már az összevethetőséget is megkérdőjelező) poétikai különbségek azonban figyelemre méltó módon törlik el e szerkezet merevségét s dogmatikusságát. A „természet szelíd, emberi szempontokon túlmutató részvétlenségé”-ről beszél Angyalosi Gergely például olyan eltérő típusú szövegek esetében, mint József Attila *Reménytelenül* vagy Kosztolányi Dezső *Őszi reggeli* című verse. Utóbbiról írja: „A kép szépsége és a megfogalmazásmód szelíd szomorúsága azonban az elmúlás ösztönös-vad riadalma helyett a megbékélés lehetőségét ígéri, hiszen az, aki meghal, az így felfogott természet részévé válik, s maga is részesül annak tökéletességéből.” (ANGYALOSI 1996a, 179–180.) A természeti és emberi létezés összevetése kapcsán Kosztolányi Dezső egy Weöres Sándornak írott 1930. március 21-i levelének részletét idézhetjük: „A fák, melyek a hegyoldalon pirulnak ősszel, szemnek nem látottan, nem kérdezik, hogy szépek-e: vannak, tündökölnek, megsemmisülnek. Nyilván ilyenek vagyunk mi mindnyájan, emberek, költők. A természet céltalan.” (KOSZTOLÁNYI 1998, 604.) Kosztolányinál e sorokra azonban nem az *Őszi reggeli*, mint inkább talán a *Vörös hervadás* (1931) című vers felel majd líráilag, melynek megszólító-megszemélyesítő szerkezete azonban más modalitást kölcsönöz a szövegnek, mint a levélrészlet konstatív-kinyilatkoztató jellege, s így a versértelem is eltérően

A hársfa mind virágzik,  
a csíz mind énekel,  
a lomb sugárban ázik,  
csak szíved alszik el.

Nyílnak feléd a lányok  
mint ékszer-ládikók –  
nem is figyelsz utánok,  
kedved beszötte pók.

Már csak hitet szeretnél,  
szolgálnád Ég-Urát,  
minden hiút levetnél,  
viselnél szőrcsuhát.

A hársfa mind virágzik,  
a csíz mind énekel,  
a lomb sugárban ázik,  
csak szíved alszik el.

A második strófa azonban módosítja a halál elnyugvó alvász-allegóriáját (melynek természeti szcenikájú szövegelőzménye például Petőfi Sándortól az *Itt van az ősz, itt van újra...*) – részint az életnek (a szerelemhez és testiséghez köthető) elveszett kincs-jelentését elevenítve fel (talán Kosztolányitól sem függetlenül),<sup>156</sup> részint egy másik természeti analógia, a pókháló említésével. Úgy tűnik azonban, a kincs azért elérhetetlen, mert a megszólított versszubjektum melankolikus állapota miatt fordul el tőle. A melankólia jelen esetben nem az én teljes világtól való elfordulását jelöli, hanem e világi visszavonulását – mint annyi Weöres-versben

---

alakul: „De mért e vidám pompa? Mért / öltözködöl halál előtt a fényes / bíbornokoknak, részeg szeretőknak, / ifjú dühnek, kigyulladt lázadásnak / harsány színébe? / [...] / Oly jó nem élni? / Örülsz?”

<sup>156</sup> S ezúttal nem is a *Boldog, szomorú dalra*, s különösen nem a *Halotti beszédre* gondolhatunk, hanem inkább a gyermeki világgal, perspektívával párbeszédbe lépő *Fejtörő felnőtteknek* (1932) című versre: „Egy kis vidámság, / sok-sok sóhajtás. / Sejtjed-e már mi, / pedzed-e pajtás? // Nincs nála nagyobb jó, / mert ez a kincs. / Úgy hívják: élet. / Értelme nincs.”

(emlékezzünk a [*Rózsa, rózsá...*] „Isten”-ére is), itt is felbukkan – a természeti univerzum részeként – a transzcendens létező képzelete. A keretben megjelenő „szív” csakúgy lehet általánosan az emberi létnek, mint – szorosabban a vers kontextusában – a vitalitásnak, érzéseknek a metaforája. Ezt a visszametszett érzékenységet jelöli a szöveg pragmatikai szituációja is, azaz a versbéli történések szubjektuma nem énként, hanem te-ként, így valamelyest eltávolítva, külső nézőpontból jelenik meg, az érzelmi bevonódást hangsúlyozó vallomásosságot tüntetve el. (S e szempontból kevésbé lényeges kérdés, hogy érdemes-e önmegszólító jellegéről beszélnünk a verssel kapcsolatban.)

Az emberi énhatárok kitágításának, a szubjektum áthelyeződésének vágya rendre a költemények tárgya – a megszólaló valami mássá szeretne válni, érezvén a lélek önmagába zártságát, cselekvési körének behatároltságát. Nem elsősorban valamifajta általános filozófiai problémáról van tehát szó, hanem a mindennapi élethelyzetekben felmerülő hiányról, elégtelenségről, szakadékról. A 112. darabban a versbéli beszélő a „karácsonnyá válás” szerteágazó jelentéskörű, a megváltóképességgel és a megváltó-dással egyaránt szorosan összefüggő vágyát fogalmazza meg:

Nől a dér, álom jár,  
hó kering az ág közt.  
Karácsonynak ünnepe  
lépeget a fák közt.

Én is, ládd, én is, ládd,  
hóban lépegetnék,  
ha a jeges táj fölött  
karácsony lehetnék.

Hó fölött, ég alatt  
nagy könyvből dalolnék  
fehér ingben, mezitláb,  
ha karácsony volnék.

Viasz-szín, kén-sárga  
mennybolt alatt járnék,  
körülvenne kék-eres  
halvány téli árnyék.

Kis ágat öntöznék  
fönn a messze holdban.  
Fagyott cinkék helyébe  
lefeködnek holtan.

Csak sírnék, csak rínék,  
ha karácsony volnék,  
vagy legalább utolsó  
fia-lánya volnék.

A karácsony maga antropomorfizálódik („Karácsonynak ünnepe / lépeget a fák közt”), majd a lírai beszélő a karácsonnyá (azaz radikális mássá) válás vágyában saját magának önértései nehézségeit is artikulálja – önmaga idegenségének megértése egy eredendően más típusú (itt ráadásul univerzálisnak tetsző) szubjektivitásban történő otthonra lelés által válhat – óhajtása szerint – lehetségessé (majd kérdőjeleződik meg e potenciál).<sup>157</sup> A karácsonnyá válás nem föltétlenül a boldogságot, avagy a szomorúság eltűnését ígéri és jelöli (a vers előrehaladtával ez egyre világosabbá válik), hanem az (éppenséggel a más által megtapasztalható) azonosság keresésének vágyát. (Az identifikáció-sor egyik legmegdöbbentőbb eleme kétségkívül a „Fagyott cinkék helyébe / lefeködnek holtan” sorok által megjelenített óhaj. Ez vélhetően kevésbé utal primer módon a halál vágyára, mint inkább az identitáscserével a másik helyettesítésére, mégpedig egy olyan állapotban, mely a legradikálisabb idegenség jelölője, de amely jelen helyzetben nem független talán a gondoskodás attitűdjétől sem.)

<sup>157</sup> „Mint a kijelentéseseemény alanya (*sujet de l'énonciation*) sohasem ismer egészen önmagára a kijelentés alanyában (*sujet de l'énoncé*). A szimbolikus alanynak ez a meghasadása elmaradhatatlan velejárója minden beszédnek” – írja Tengelyi László (Lacan nyomán) vágy és beszéd kapcsolatáról (TENGYELI 1998, 317).

A szerkezet magában foglalja a vágy beteljesülésének végső kudarcát is, ám a vers utolsó két sora nem is elsősorban a valamire való, hanem a valahonnan érkező, hiányból fakadó vágyat jeleníti meg (a hiány pontos természetéről nem kapunk információt, ám épp ez az üres hely teszi lehetővé a befogadó szabadabb belépését a szövegbe, a „karácsony” trópusának önmaga félelmeivel vagy sóvárgásaival történő feltöltését).

A költemény második versszakának fölszólító szerkezete („Én is, ládd, én is, ládd,”) a másik pozíciójának – a különleges igealak folytán akusztikailag is hangsúlyozott – kijelölésével a valaki felé fordulást teszi hangsúlyossá, megteremtve azt a helyet, ahol a vágy beszéde manifesztálódhat, az önmegértés másakra utaltságának jegyében.<sup>158</sup> A vers vezető beszédaktusa a vágyteljesítéshez kapcsolódik, s e szempontból nem lényegtelen, milyen arcot kap a te, milyen arc bontakozik ki előttünk. A transzcendens körébe helyezkedve a te a gondviselő attribútumaival ruházódhat fel, ezt erősíti egyfelől az ünnepi scenika, másfelől a megszólítás archaikus, már-már könyörgő hangvétele is. A beszéd meghitt közvetlensége azonban nem határolja be ennyire a te alakmását – mint említettük, ebben az esetben nem szükségszerű a másik pozíciójának ily értelmű antropomorfizálása, az a *pozíció* fontosabb inkább, mely – a hallgatással – képes hangot adni a vágy szólamának. S hogy befogadói szempontból mennyire paradox a lírai költemények szubjektumszerkezete, arra jelen szöveg is rámutat.<sup>159</sup> Az olvasó pozíciója rávetül a beszélő helyére, s válik a szöveg megszó-

<sup>158</sup> A rövid 120. darab szintúgy a (némiképp paradox) összefonódásokat, valaminek a kapcsolódás általi, a másik tükrében történő megmutatkozását állítja a középpontba – mindezt a szépség elgondolhatóságának jegyében:

A hangod akkor legszebb  
ha kerete a csöndnek,  
a hajad akkor legszebb  
ha cseléde a napsugárnak,  
az arcod akkor legszebb  
ha emlékszem rája sírva,  
a sorsod akkor legszebb  
ha elszáll mint az ének.

<sup>159</sup> A Weöres-versek énszerkezetéről lásd Harmath Artemisz és Oláh Szabolcs fontos tanulmányát. „Weöres lírájában az énkonstrukciók akár tudatosságot, akár tudatos ellenszegülést hirdessenek is, számolnak a költői »én«-ben (mint

laltatójává (az olvasó hangja rezonál a lírai beszélő hangjával), ám a te helyével is fedésbe kerül, a lírai beszéd hallgatójaként, a beszélő másikjaként tűnve föl – s épp e hallgatás teszi lehetővé a dialogikus jellegű beszédet. Az olvasó metamorfózisát, a beszéd alanyaként és objektumaként, azaz a szöveg valamely énalakzatoként való föltűnését mindenekelőtt a második strófa aposztrófikus jellegű struktúrájának felhajtóereje eredményezi – ezt az erőt nem kis részben a „ládd” fölszólítás kölcsönzi, mely ige egyfelől valamely (személyes) igazság (vallomás) belátására, megértésére szólít fel, másfelől közvetlenül a látás, a vizuális érzékelés irányába mutat, megalapozva a prosopopeia hatékony működését. S a hangképződésként (megszólításként és megszólíttatásként) elgondolt olvasás során a mindenkori befogadó lehetséges módon avatja belső különbséggé a szöveg szubjektumainak osztottságát, a történő megértés során saját tapasztalatként élve át az idegenséggel való lehetetlen azonosulás vágyát, az otthontalanság csökkentésére irányuló kísérleteknek a másik felé fordulás során megmutakozó kifejeződését.

A magyar irodalomban valószínűleg Weöres Sándor lírája az egyik legvisszhangosabb költészet – az irodalmi hagyomány (hangok, szavak, sorok, ritmusok, képek, képletek, gondolatformák, mítoszok stb.) megszámlálhatatlan elemét fogadja magába, és képes azt továbbhagyományozni. Nyelvművészete nélkül – csak egy példát említve – bizonyosan nem bontakozhatott volna (így) ki egy olyan fontos kortárs költő munkássága, mint a gyermeklírában szintúgy kiemelkedőt nyújtó Kovács András Ferencé.<sup>160</sup> E ponton talán nem tanulságok nélküli egy a korábban elemzettekkel hasonlatosságot mutató későbbi szöveget is szemügyre venni. Kovács András Ferenc *Hajnali csillag peremén* című gyűjteményes kötetének címadó verse<sup>161</sup> a Weöres-hatás egyik legszebb példája, mely a *Rongyszőnyeg* típusú gyermekvers azon jellegze-

---

konstrukcióban, mint az olvasás effektusában) eleve benne rejlő távolságokkal” (HARMATH-OLÁH 2008, 69).

<sup>160</sup> Dobszay Ambrus egy tanulmányában kifejezetten Weöres Sándor és Nemes Nagy Ágnes *gyermeklírájában* végbemenő változásokhoz köti a magyar költészetben a hatvanas-hetvenes években észlelhető nagy jelentőségű beszédmódváltást. Lásd: DOBSZAY 2006, 68.

<sup>161</sup> KOVÁCS A. F. 2007, 58.

tességét is magán viseli, hogy tematikus vetületében az emberi lét alapkérdéseit szólaltatja meg.

Hajnali csillag peremén  
várjuk a reggelt, te meg én:  
harmatozó fény a házunk,  
mélybe kalimpál a lábunk.

Vacsoracsillag peremén  
lessük az estét, te meg én:  
elsuhanó fény a házunk,  
reszket a mélyben a lábunk.

Földre bukó fény: te meg én.  
Éjbe hunyó fény: te meg én.  
Lobban a sóhaj-uszályunk:  
csönd ciripelget utánunk.

E versre is jellemző a természeti, hétköznapi tereket átszövő varázsmotívum,<sup>162</sup> mely varázs mindenekelőtt nyelvi természetű – a szavak bővölete ez. A versigézet során többek között olyan fogalmi körök is bejárják – szinte észrevétlenül – megérett elménket, mint én és a másik viszonya, a létbe vetettség tapasztalatának, majd a világból való eltűnésnek egyszerre tragikus, ironikus és felemelő átérzése, az identitás értelmezhetősége (ez utóbbinak izgalmas esete a *Malakiás* című KAF-vers<sup>163</sup>) – és sorolhatnánk. Jelen esetben a „te” és az „én” a mindenkori megszólal(tat)ó és hallgató pozícióit tölti be, kevésbé az elválasztottságot, mint a „mi”-helyzetet, az egy-helyűséget hangsúlyozva, s a metaforikus azonosítások a közös befogadás meghittségét, te és én kapcsolatát teremtik meg, hozzák létre. Míg a korábbi strófákban egyazon

<sup>162</sup> Ezzel kapcsolatban vö. TAMÁS 1978, 145–146. Vadai István beszél a varázslás szerepéről például a *Csiribiri* című Weöres-vers kapcsán, lásd VADAI 1999, 2–3. Lásd még ÓCSAI 2006, 123.

<sup>163</sup> A *Malakiás* és a többi KAF-gyermekvers összetettségéről, az önazonosság problémáinak felmutatásáról lásd SEBESTYÉN 2004b, 94, illetve CSUPICS 2010, 98–103. Ugyanitt szó esik a KAF-szövegek Weöres-reminiszenciáiról is.

cselekvések közös aktorai voltak („várjuk a reggelt, te meg én”, „lessük az estét, te meg én”, „reszket a mélyben a lábunk”), a záró versszakban már létmódjukat tekintve azonosulnak: „földre bukó fény”-ként és „éjbe hunyó fény”-ként. Én és te identifikációjának e fokozódása kíséri a mű ama hangulati, jelentésbeli elváltozását, mely szerint a kezdeti otthonosságba lassan beszűrődnek a zavar és kellemetlenség érzetei – második strófára a ház (az otthon) aktív jelenlétét sugárzó „harmatozó” fényből a múlttá válást, távolodást jelző „elsuhanó” lesz, majd a végére mindent áthatnak a végesség, letűnés hol mellék-, hol elsődleges jelentései („bukó”, „hunyó”, „lobban”, „utánunk”). A „lábkalimpálás” a (gyermeki) önfeledtség jelzése, ám ezt hamar a hasonlóan mozgást kifejező, ám a nyugalomból már nem sokat tartalmazó reszketés váltja, ami természetszerűleg módosítja a „mélybe(n)” helyhatározó jelentését is. A reszketés a szövegben a hidegre vezethető vissza, de a szó (különösen az „elsuhanó” otthoni fény után) a félelem érzetét is konnotálja – e kontextus szükségképp előhívja én és te összetartozásának hangsúlyozását és poétikai színrevitelét, hogy a gyermeki félelem igyekezzék feloldódni a másik közelségében. Az intimitás hangzósság és szubjektumszerkezet általi megteremtődése áll feszültségben a szöveg azon fogalmi jelentésrétegével, mely az elmúlás és végesség tapasztalását látszik megmutatni. A vers képes megeleveníteni a világ idegenségének tapasztalatát, de oly módon, hogy az ne legyen homogén, elrettentő érzés, hanem vegyüljön olyan más tapasztalásmódokkal, mint az egymásra utalt-ság, egymással lét, meghittség. Az utolsó sorban a beszélőnek és megszólítottnak (a versvilág két szereplőjének) hiába attribútuma a „sóhaj-uszály”,<sup>164</sup> s áll mögöttük a csend, ha ez a csönd olyannyira antropomorf, hogy ciripel, sőt „ciripelget” – s talán nem túlzás állítani, hogy a kicsinyítés ebben a szöveg univerzumban a kedvesség mellé a gyermekség tulajdonságát is társítja. Nem a semmi üres csöndje ez, hanem egy másik, az érzéki jelenléttel teli

<sup>164</sup> A „sóhaj-uszály” esetében föltehető az a kérdés, hogy vajon az olvasott versben látható, a szavak utolsó hangzóját érintő tipográfiai különbség bír-e valamilyen hatáspotenciállal (mely kérdés ráirányítja a figyelmet az írott szövegben a helyesírás szabályainak – nem értelmi típusú – jelentésbefolyásoló szerepére, mely hatás éppenséggel az olvasni még nem tudó gyermekeknél nem létezik).

csendet a másik közelségében átélni ígérő csönd-barát, aki biztatóan átvezet az álom (gyermek számára gyakorta) félelemmel teli mezsgyéjére. Performatíve altatóról van tehát szó, mely monodókatípus az álomba történő átlépés szorongásnélküliségét, s a visszatérés bizodalját hivatott biztosítani.<sup>165</sup> Jelen esetben ennek elsődleges eszköze az a költészetben működő „csoda”, hogy a csönd megszólal a verstest hangzóssága folytán, valamint arcot és hangot kap a prosopopeia alakzata által.

<sup>165</sup> Az egyik legismertebb szépirodalmi altató, József Attila versének vége is pragmatikusan ezt a félelmet, feszültséget igyekszik oldani azzal, hogy „anyuka” is belép az álom világába a gyermekkel együtt.

## 5. VIGASZ ÉS NYELV

„Az életöntudatnak feltétele a halál, vagyis a művészetnek feltétele a halál. *A halál az élet formája.*”  
(Balázs Béla: *Halálesztétika*)

### 5.1 Dsida Jenő

„Úgy hagyott el az ifjúság,  
mint a holtak. Bizony, holtak szokása  
habfátyollal takarni el  
arcukat, hogy többé senki se lássa.”  
(Dsida Jenő: *Már hiába nézed*)

„Gonosz dolog meghalni; eldöntötték az istenek.  
Mert ha halni szép volna, az istenek is meghalnának.”  
(Szapphó: *201. töredék*)

#### 5.1.1 FÉLELEM ÉS SÖTÉTSÉG

A Dsida-szakirodalom visszatérő megállapítása, hogy a szívbetegsége miatt fiatalon (31 éves korában) elhunyt költő művészetének egyik alapmotívuma az elmúlás, illetőleg a halál általi állandó fenyegetettség.<sup>166</sup> Láng Gusztáv írja monográfiájában: „a vallásos gondolkodásra és a költői magába fordulásra egyaránt predesztinálta a kisdíákot, majd gimnazistát szívbetegsége is, amely kizárta a vele egykorú gyerekek testileg megerőltető játékaiból; talán ezért is tudta, már-már a »tiltott gyümölcs« szerezte élvetegséggel a *Kóborló délutánban*, a *Tükör előttben* az erdei kószálások, a gyerekkori fogócskák és indiánosdik emlékét az élet üde csodáiként felidézni, s talán költészetének két meghatározó élményét, a közösségből is kirekesztő *magányt* (mely első kötetének címébe [*Leselkedő magány*, 1928 – L. J.] is belekerült) s az állandó *halál-*

<sup>166</sup> Lásd mindenekelött: GÖRÖMBEI 1994, 233–237; LÁNG 2000; NEMES NAGY 1998, 380–382; CS. GYÍMESI 1999a, 193–195. Bertha Zoltán „éteri létderű és átesztétizált haláltudat transzcendens-mítoszi kisugárzásáról” beszél újabb tanulmányában: BERTHA 2009, 85. (A kérdéskörrel lásd még: *Uo.*, 87, 100.)

tudatot ebből a rendhagyó gyerekkori állapotból is eredeztethetjük.”<sup>167</sup> A dsidai haláltudat alapvetően kétféleképpen mutatkozik meg: többségben vannak a finom derűt sugárzó, eufemizált, az elmúlásban leginkább valamiféle titokteljes átlépést remélő, az angyalokkal való találkozást megelőlegező, a halált jóindulatú barátként elgondoló versek (a korai műveken túl a későbbi Dsida-versek közül leginkább a *Február, esti hat óra* vagy az *Igy dudolok az uccán...* ilyenek);<sup>168</sup> ám megtaláljuk az élet végességének borzongását, az elmúlás titokzatos idegenségét, a halál sötétségét felmutató költeményeket is: *A sötétség verse*; *Elárul, mert világit*; *A félelem szonettje*; *Már hiába nézed*; *Hálóing nélkül...*; *Már majdnem elfeledted*.<sup>169</sup> Mindkét gondolati irányultság erősen telített azonban a transzcendens jelenléttel – a katolikus<sup>170</sup> Dsida nem a Semmivel szembesül, mint Kosztolányi, hanem a Titokkal, mely hol félelmetes, hol vonzó (hol mindkettő egyszerre), ám nem a tudat nélküli üresség – és bár a földi élet örömeinek végét jelenti (ami miatt az életért rajongó Dsida írásaiban a derű hangjai is elégikummal telítettek), e világon túl is van valamiféle jelenlét.

<sup>167</sup> LÁNG 2000, 7–8.

<sup>168</sup> „Vajjon milyen lehet a béke / örök országa, túl, túl? a nyugalom vidéke / e vékony és törékeny, finom üveglapon túl: / [...] s bő, halványkék mezekbe / öltözve, lassú lépttel, nem lankadó tagokkal / arkangyalok bolyongnak boldog hajadonokkal” (*Február; esti hat óra*).

<sup>169</sup> Vö. LÁNG 2000, 199–220; CS. GYÍMESI 1999a, 194–195.

<sup>170</sup> Cs. Gyimesi Éva egy recenziójában jellemzi a költő *személyes* vallásosságát, bírálva a „katolicizmus” szó használatát: „[A] költő Istenhez és általában a szentséghez fűződő kapcsolatát nem tradicionális avagy »új katolicizmusából«, nem az egyházhoz mint intézményhez való viszonyából lehet legadekvátábban levezetni, hanem abból a hitelesen megélt Isten-élményből, mely összes idevágó verseinek alapvető inspirációs forrásaként fogható fel. Láng Gusztáv azonban következetesen csak »katolicizmusnak« nevezi mindazt, amit Dsida költeményeiben inkább a szent és a profán csodaszámba menő találkozásainak lehetne minősíteni” (CS. GYÍMESI 1997, 90). Lisztóczy László az alábbi módon fogalmaz: „Dsida Jenő vilásképe a keresztény hagyományokban és értékrendben gyökeredzett. Egész lényét és költészetét áthatotta az evangéliumok üzenete, az imitatio Christi eszméje. [...] Assisi Szent Ferenc-i megragadottsággal és lényegességélménnyel szemlélte a világot, annak pompájában és gazdagságában Isten képmását fedezte föl.” (LISZTÓCZY 2005, 27.) Dsida „katolikus, biblikus örökségével” kapcsolatban lásd még GÖRÖMBEI 1994, 234.

A halállal szembesülő Dsida-líra alaphelyzete a „nagy sötétben” Isten előtt „meztelenül vacogó” ember állapota (*Hálóing nélkül...*).

Nemes Nagy Ágnes részint „a fin de siècle szépség-halál érzésével” köti össze a Dsida-féle halál-stilizációt.<sup>171</sup> Különösen a korai Dsida-versek esetében merülhet fel a századfordulós dekadencia halál- és szépségkultusza, ám míg utóbbi esetben talán a halál és szépség szakralizációjáról, kultuszáról beszélhetünk, addig Dsida Jenőnél inkább a vallásos (esetenként misztikus) tapasztalat következtében transzcendált halálfelfogásról, túlvilágképről. Bizonyos 19. századi gyász- és sírköltészeti formációk (például Edgar Allan Poe, akinek *Annabel Lee*-je nyomán készült Dsida *Szerenád Ilonkának* című verse) és a századforduló hatása a Dsida-líra egy szeletének *formáját* érinti (a *Tükör előtt* című 1938-as önéletrajzi nagykompozíciójának *A pántos kapukon túl* című fejezetében olvashatjuk: „Hajdanta nem volt több nekem a vég / könnyekben ázó gyászromantikánál”), s ily módon e költészet a különféle hatástörténeti folyamatok sajátos gyűjtőhelyének, találkozási pontjának tekinthető. Hiszen képes lehet megmutatni azt, hogy egy sok tekintetben nietzschei gyökerű modernista esztétikai alakzat a költészeti formák és hagyományok öröklődésén keresztül hogyan találkozik egy alapvetően vallásos eredetű hittapasztalattal (illetőleg az ezeket a tapasztalatokat felmutató más poétikai formációkkal, képrendszerekkel).<sup>172</sup> Ezzel nem állítom azt, hogy a tradí-

<sup>171</sup> NEMES NAGY 1998, 380–390.

<sup>172</sup> Cs. Gyimesi Éva Sík Sándor nevét említi, mint „mélyen vallásos költőt”, akinek „esztétikai felfogása” hasznosítható Dsida értelmezése kapcsán is, ezt megelőzően pedig ekképp fogalmaz: „Ezek a találkozások az esztétikumnak olyan dimenzióját valósítják meg, melyben a transzcendencia-élmény és a szépség-élmény összefonódásából ered a különös hatás. Feltételezem, hogy Dsida idevágó verseinek értelmezése új perspektívával gazdagodnék, ha ezeket a hatásokat [...] ilyen – a szent és a profán eliadéi értelemben vett – viszonyából eredeztetnénk.” (CS. GYÍMESI 1997, 90.) Pomogáts Béla szerint „a túlvilág fényében tündöklő szentek és angyalok mellett fel tudja idézni a krisztusi áldozat mélységét is” (POMOGÁTS 2002, 194). A Dsida-szakirodalomban topikus „imitatio Christi” említése azért is lényeges, mert ez is egyfajta kapcsolódási pontot jelent például Radnóti Miklós lírájához, akinél a pogány és szakrális elemek bukolikus keveredése csakúgy megjelenik a korai kötetekben, mint a Krisztus-motívum (az *Arckép* és a *Pírul a naptól már az őszi bogyo* című verseinek Krisztus-allúziói miatt vallásgyalázásért pert is indítottak ellene – vö. FERENCZ 2005, 241–247. E perben Sík Sándor is a költő segítségére sietett.).

ciók e dialógusa Dsida Jenőre unikálisan érvényes a magyar irodalomban. Természetesen rendre kérdésként merül fel, hogy egy adott filozófiai hagyomány mely aspektusai tűnnek meghatározónak egy-egy költői életmű esetében, hiszen Adynál a Nietzsche-hatás inkább etikai-világnézeti, Kosztolányinál esztétikai szempontból látszik jelentősebbnek (s emez esztétikai beállítódás felől válnak értelmezhetővé a morális kérdésfeltevések is).

A kései Dsida-versforma, melynek sarkalatos pontja a hangzóság kitüntetettsége és a rímeknek, összecsengéseknek a jelentésalakulásban fokozottan tetten érhető teljesítménye, egyik legfontosabb magyar elődjeként ismerheti föl Kosztolányi líráját.<sup>173</sup> Említhetjük például *A kiábrándulás rímei* (1935) című költeményt, avagy ez elmúlásgondolat, halálimperatívusz állandó tudatba szüremkedését témává tevő *Már majdnem elfeledted*-et (1938): „Parancs ez, tessék, vagy ne tessék, / meg kell tenni, mert kötelesség, // nem fogod tudni elkerülni, / nem tudsz előle menekülni, // pedig már majdnem elfeledted: / – Senki sem halhat meg helyetted.” A *Sírvers* (1934) „ódon – szörnyűmódon” rímpárjában és gyermekhangjában *A szegény kisgyermek panaszai* ciklusra (különösen a *Lánc, lánc, eszterlánc* kezdetűre) is ráismerhetünk, „dsidaivá” hangolt módon: „Nem nézve így lábam elébe, / e roppant gödör éjjelébe / zuhantam. – Istenem, ha árva / útfélen fekvő karikára / találsz, kérlek, keress meg engem: / E rút veremből végy ki engem!” Talán nem véletlen az sem, hogy a *Tíz parancsolat* című töredékes vers utolsó szakasza<sup>174</sup> rímtechnikájában, leltárszerűségében felidézi Kosztolányi *Boldog, szomorú dalát*, melynek zárlata („Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon

<sup>173</sup> Dsida Jenő maga is értekezett a rímről, bár megfontolásai nem emelkednek a Kosztolányira jellemző elméleti belátások szintjére, inkább széphangzás- és verstani útmutatásra koncentrálnak (DSIDA 1992b, 145–156). Lásd még BERTHA 2009, 93.

<sup>174</sup> „Felebarátod ökre, háza / után kívánságod ne légyen: / ilyen szegénységekre vágyini / nagy szegénység és csúnya szégyen. / Orrodba édes illatot gyűjts, / szívedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó napon is tudj örülni folyvást / s eképpen szólj csak és ne mondj mást: / köszönöm, hogy tápláltatok, / hús, alma, búza, lencse, borsó! / Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó. / Ki most lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad mindörökre.”

az égben”) a transzcendencia és az e világon túlmutató lét hiányát sugallja, megelőlegezve a *Számadás* bizonyos verseit.<sup>175</sup> A *Tíz parancsolat* „Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó” sorpárjának logikája összevethető az *Ének a semmiről* korábban említett szerkezetével, mely szöveg a semmit tételezi alapállapotként, melynek közegében az élet pillanatnyi, szenvedéssel telt idegenségként tűnik föl. Dsidánál a „bölcső–koporsó” szimmetriában egyik sem rendelődik a másik fölé – a vers egésze felől nézve mindez egy emberen túli jelenlétben való bizodalomnak köszönhető. Egy olyan otthonlétnek itt e világban és az égben egyszerre, mely otthonlét Kosztolányinál épp a *Tíz parancsolat* utolsó szakaszával összecsengő *Boldog, szomorú dallal* kérdőjeleződik meg. Míg Kosztolányi e versében a halál elé futó lét szomorú tapasztalata meghatározza az élet vers eleji leltárának jellegét, hangulatát is, addig Dsidánál sem az előrefutás, sem a leltár nem tragikus modalitású.<sup>176</sup> A *Tíz parancsolat* című vers szerint a dsidai életmegformáltságban a halál nem a semmi integetése, hanem egy új, más jellegű, de az ittenitől minőségben nem elmaradó lét hírnöke. Ezért nem tud radikálisan, lényegileg másként visszahatni az élethez való viszonyra – úgy tűnik, hogy Dsidánál gyakorta, de a *Tíz parancsolat* című versben különösképp, az élet és a halál horizontjai nem oly távoliak egymástól („az *élet értékeit* is transzcendens, isteni eredetűnek tartotta” – írja Láng Gusztáv idézett művében<sup>177</sup>). Nem az idegenség, hanem az ismerősség, otthonosság határozza meg mindkettőt (ellentétben az *Ének a semmiről* élet-

<sup>175</sup> Kosztolányi Dsidára tett erőteljes hatása több szempontból is jól látható. *Kosztolányi Erdélyben* című, 1934-ben a *Pásztortűz*ben megjelent riportjában nagy tisztelettel és szeretettel beszél a Kolozsvárott vendégeskedő költőről, egyaránt méltatva költői, műfordítói és prózáirói tevékenységét (DSIDA 1992a, 94–95).

<sup>176</sup> József Attila „leltár-verse”, a *Kész a leltár* (1936) utolsó sorában – „Éltem – s ebbe más is belehalt már” – szintén az élet–halál kölcsönmeghatározottsága, egyfajta negatív töltetű egyneműsítése jelöli ki azt a nézőpontot, melyből az életszámvetés, a leltár értelmezhetővé válik. Richard Rorty írja Philip Larkin egyik leltárverse kapcsán: „Nem létezik a nemlétezés mint olyan félelme, hanem pusztán az a félelem létezik, amely valamilyen konkrét veszteséggel kapcsolatos. [...] Tulajdon egyéni leltárának megszűnésétől fél, annak eltűnésétől, ami szerinte lehetséges és fontos volt.” RORTY 1994, 39.

<sup>177</sup> LÁNG 2000, 217.

idegen, semmi–ismerős aszimmetrikus szerkezetével). Markó Béla fogalmazza meg, hogy Dsida „[a]llapvető költői módszere – s ez talán eredetiségének kulcsa – az eufemisztikus képalkotás, ami erdélyi kortársaitól eltávolítja, és leginkább talán Kosztolányihoz közelíti. Ahhoz a Kosztolányihoz, aki a világot egy titkokkal, szorongásokkal, de szeretettel is telített gyermekszem optikájából szemléli, a költő szenvedő szubjektivitását a gyermek ártatlan szubjektivitásával tetézve s enyhítve is ugyanakkor. A gyermeket a haláltól elválasztja egy »másik halál«, a felnőtt kor. Dsida Jenő úgy játssza ki a rossz halált, hogy megteremti a »jó halál« fogalmát.”<sup>178</sup>

Orbán Gyöngyi szerint a 28 évesen írt *Sírfelirat* (1935) is megmagyarázhatatlan békét sugároz.

Megtettem mindent, amit megtehettem,  
kinek tartoztam, mindent megfizettem.  
Elengedem mindenki tartozását,  
felejtsd el arcom romló földi mását.

„A közismert életrajzi tényre támaszkodó magyarázatot, amely szerint a költő, aki a krisztusi kort sem érte meg, szívbetegsége miatt gyermekkora óta a haláltudat árnyékában élt, s innen az élettel való számvetés rezignált hangvétele, valami miatt nem érezzük kielégítőnek. Az árnyékoltságra, amely kétségtelenül jól érzékelhető a szövegben, nem megfelelő kifejezés a rezignáltság, de az olyan esztétikai minőségek sem nyújtanak fogalmi magyarázatot, mint az elégikusság vagy a tragikum. Nincsen itt bánatos múltidézés, nincs siralom és borzadály, béke van, megbékélés van, mindent betöltően és megmagyarázhatatlanul.”<sup>179</sup> A sírfeliratjelleg leginkább az utolsó sorban mutatkozik meg, a korábbi három – a *Tíz parancsolathoz* hasonlóan – a leltárversek visszatekintő, önértékelő perspektíváját mutatják. A „felejtsd el arcom romló földi mását” sor azonban látszólag negatív sírfeliratként funkcionál, amennyiben a felejtésre szólít föl – ám nem a beszélő teljes körű elfeledésére biztat, hanem a testi valóról irányítaná el a figyelmet.

<sup>178</sup> MARKÓ 1998, 195.

<sup>179</sup> ORBÁN 2008.

(Hasonlatosan a korábban elemzett Kosztolányi-vershez: „gyarló valómban meg ne lássatok” [*Könyörgés az ittmaradókhoz*].) A sor a hiány alakzatát tartalmazza, ez az az árnyék, melyről Orbán Gyöngyi szólt. A „földi más” kifejezés tartalmazza, megképzí ugyan ellentétpárját, az arc másik – talán égi – „mását”, valamilyen módon a transzcendens és a túlvilág felé fordulva; ám ez nem ad pontos utasítást arra vonatkozóan, az „arc” milyen mása volna megőrzendő. Erről a másikról nem beszél a vers. Csak a földi másról tudunk, mely nem állandó, s nem kívánt. A törlésre ítélt arc helyébe nem lép semmi, de a „földi más” nyomként és árnyék-ként viselkedik: megnyitja a terét egy másik tereumnak, mely nem belátható, nem belátott. Ott van a vers holdudvarában, a szöveg bizonytalan jelentéstartományában.

Több kései Dsida-versben azonban a halál általi meghatározottság félelemmel telien, s az élettel nem szimmetrikusan jelenik meg.

### A SÖTÉTSÉG VERSE

Ó, virrasztások évszaka!  
Vastagon fog a tinta, zordul.  
A rozsdalevü éjszaka  
már hatkor a kertekre csordul:  
Reves fák nyirka folydogál  
s te arra gondolsz: mennyi éved  
van hátra még? Jaj meg-megáll  
a láb, mert fél, hogy sírba téved.  
...Mondd, kissé mártottál-e már  
hófehér cukrot barna lébe,  
egy feketekávés pohár  
keserű, nyirkos éjjelébe?  
S figyelted-e: a sűrű lé  
mily biztosan, mily sunyi-resten  
szivárog, kúszik fölfelé  
a kristálytisza kockatestben?  
Így szivódik az éjszaka  
beléd is, fölfelé eredve,  
az éjszaka, a sír szaga  
minden rostodba és eredbe,

mígnem egy lucskos, barna esten  
az olvadásig itat át,  
hogy édesítsd valamely isten  
sötét keserű italát.

A *sötétség versében* a halállal való átitatottság közvetlen képi metaforaként is felbukkan. Láng Gusztáv alaposan elemzi a költemény tropológiai rendszerét: az átitatottság metaforikus képzetei játszanak végig a versen, melyben a kertekre csorduló „rozsdalevü éjszaka” kapcsán a természeti analógia (tél–elmúlás) találkozik a konkrét emberi életre vonatkoztatott kockacukor-metaforával: úgy itatódik át egyre az ember, az emberi élet az éjszakával, a halállal, mint a kávéba mártott kockacukor a „sűrű barna lével”.<sup>180</sup> A *sötétség verse* folyamatszerűségében jeleníti meg a halál térnyerését az életben, felállítva élet (tisztaság) és halál (szennyezettség) értékminőség szempontjából aszimmetrikus szembenállását. Ám a transzcendens jelenlét e szövegben sem kérdőjeleződik meg, bár nem a bízó ráhagyatkozás, hanem a titokzatos, érthetetlen idegenség értelmében. A cukor–élet, kávé–halál allegória alapján a versközépi megszólítás („Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe”) is egyfajta cselekvő, emberen túli jelenlét működésére utal, amit a talányos záró képsor is megerősít („mígnem egy lucskos, barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát”). E versben a transzcendens tudat nem válik bizodalommá, s ezért a *Tíz parancsolat* élet–halál szimmetriája itt erősen felbillen: az életmegformálás félelemmel telítettségének perspektívájából a félelmet okozó halál működése szükségképp „sunyi-rest”, és a szomorúság és kiszolgáltatottság érzését okozza. A vers nézőpontrendszerének feszültsége abból származik, hogy a halál szorongással teli idegensége magával vonja az ezt elrendelő tudat idegenségét, a transzcendens távoli érthetlenségét is – s az otthonosan berendezettnek tűnő világ így válik egyszerre otthontalanná (hiszen ha az út vége nem várt, félelemmel telt, az út végigjárását is hasonlóan éljük meg). S míg Kosztolányinál az üresség életet körül-

<sup>180</sup> LÁNG 2000, 214–216.

vevő közegéért nem okolható senki és semmi (a Semmi a par excellence nem okolhatóság), Dsidánál a világ elrendezettségének eredője, az isteni tudat (itt: „valamely isten”) ha nem is hibáztható, de okként mindenképp tételezendő. E feszültségek kiegyenlítésére tett kísérlet motívuma az „édesítsd” ige pontosan be nem határolható, távoli ellenpontosítása is.

Az önmegszólító versforma strukturálisan szintén a szubjektum implicit megkettőzöttségét mutatja – a megszólító és megszólított, kérdező és kérdezett énekre válás nézőpontok rejtett dialógusát jeleníti meg, melyben a te elsősorban a megszólítás aktusa által tételeződik. Kulcsár-Szabó Zoltán (Németh G. Béla tanulmányának gondolatmenetéből kiinduló) megállapítása szerint „az önmegszólítás mint beszédített elsősorban a versbéli én önreprezentációját szolgálja: az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztozottsága vagy – legalábbis – a reflektált önértelmezés igénye. Vagyis az önmegszólító verstípus központi pragmatikai alakzata kapcsolatba hozható a szubjektum 20. századi válságával, tehát – poétikailag – az önreprezentáció problémájával.”<sup>181</sup> Dsida Jenő e verseiben az én válságának szituációját a transzcendenshez való említett, ambivalens viszonyulás generálja, ez a kétes viszonyulás a halál távlata, nézőpontja felől érthető. Az önmegszólítás alakzata retorikailag így termeli ki a vázolt ontológiai (és bizonyos értelemben teológiai) dilemmát – a megszólító hang szükségképp azonos(ul) a „te”-vel, ám ez az azonosulás a különböződést (az azonosság a különbséget) magában foglalja. A dsidai szubjektum leginkább ebben a retorikai struktúrában képes elgondolni önmagát mint a halál felé tartó létezőt, s önmagát mint a transzcendenssel kapcsolatot tartó létezőt. A szöveg aposztrófikus szerkezetét tovább-bonyolítja az, hogy az első sor tényleges aposztróféja („Ó, virrasztások évszaka!”) az évszakhoz fordul, s az ezt követő leírásban az írás aktusa mosódik össze a téli éjszakák konstruktív (alkotó) jellegével. Az éjszaka-sötétség képzetkör viszont az önmegszólításban (az itt megszólított te egyértelműen elválk a vers elején hívott évszaktól) társul végleg az elmúláshoz a likviditás

<sup>181</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 94.

metaforái által megteremtett kapcsolódások révén („Reves fák nyírka folydogál / s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még?”), kijelölve azt a horizontot (a halál felé tartás távlatát), ahonnan a megszólalás értelmezhető. A tél (allegorikusan a halál) invokációja úgy teremt tehát paradigmátikus helyzetet, hogy megidézi, meghívja a sötétség nézőpontját mint a gondolati és versírói alaphelyzet meghatározóját és indukálóját.

Ám a szöveg a színre vitt dialógusnak azt az értelmezését is támogatja, amely szerint a szubjektum megszólítottként értett része válaszol a megszólítónak: szimmetrikusan, viszontmegszólítással (ilyen értelemben tehát nem az önmegszólító verstípusba sorolódik a mű). E pont a nyolcadik sor után következik be a szövegben – a megszakadás tipográfiaileg három ponttal jelölt. Ebben az értelemben a „Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe” kezdetű, allegorikus példázatként is érthető második egység az elmúlás félelmét egyértelműen megfogalmazó első egység („s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még?”) kételyeire adott válaszként tűnik fel. Természetesen a válasz csak grammatikai értelemben felelet, hiszen az első egység (a kérdés) képrendszerét is folytató kávéallegória („egy feketekávés pohár keserű, nyirkos éjjelébe?”) nem elsimítja, hanem megismétli, s még jobban elbonyolítja az első egység meglévő kételyeit.

Bizonyos tekintetben *A sötétség verse* párversének is tekinthető *A félelem szonettje*.

## A FÉLELEM SZONETTJE

A száj fehéren ejti majd a szót: eredj!  
S te, lelkem, borzadón leheled vissza: félek!  
A test aléltnan, nyögve enged útra, lélek,  
mint anya gyermekét, ki idegenbe megy.

Fiam, mily házak, mily terek s mily uccaszélek  
várnak reád? Mély lesz a völgy s magas a hegy?  
Fiam, nehogy rossz társaságba keveredj,  
s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszéllek.

A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol,  
az arcra percek folynak, sárga vegyvizek  
s a tátott szájba csurganak a horgas orról,

te meg bolyongsz iszonyuan nagy íriszek  
között, hol a felejtés vízesése mormol  
s a fákon lomb helyett örök sötét zizeg.

A megszólalás nézőpontját (metaforikusan a halál felől tekintett lét helyzetét) a címében szerkezetileg hasonlóan jelöli a két mű. Míg az előbbiben a „sötétség” képzetei és metaforái domináltak, utóbbiban a „félelem” holdudvarába tartoznak a szavak és képek – s e két képzetkör több ízben is összeér, találkozik (*A sötétség verse*: „Jaj, meg-megáll / a láb, mert fél, hogy sírba téved”; *A félelem szonettje* zárósora: „s a fákon a lomb helyett örök sötét zizeg”). A két vers párhuzamát mutatja a jelölten dialogikus jelleg is. *A félelem szonettje* beszédrendjét nem könnyű rekonstruálni – test és lélek párbeszéde közvetítettségeként s nem egyenes közlésként jelenik meg (utóbbira példa lehet Villontól *A szív és a test vitája*), s aki közvetít „lelkem” s „a test” között, az az egyetlen grammatikai jelben, mégpedig a birtokos személy jelében megmutatkozó én („lelkem”). A test nem „testem”-ként, hanem „a test”-ként szerepel, de hogy ez mégiscsak az énhez kapcsolódó test elsősorban, azt az is jelzi, hogy a következő sorban, megszólítottként, a korábban birtokolt alakban feltűnt „a lélek” ezúttal szintén birtokolatlan formában jelenik meg. A szonett többi része, az utolsó három strófa, a test lélekhez intézett szózatának egyenes idézete lehet, erre a „mint anya gyermekét” hasonlat és a „fiam” megszólítás közötti kapcsolat utal. De grammatikailag az az értelmezés is felmerül, ha a második strófa az „én” saját beszédét folytatja (hiszen korábban megszólította a „lelket”), s ezt úgy érthetjük, ha az „én” e versben elsősorban testként gondolja el és mutatja meg önmagát. A test–lélek dualizmusban így az én beszédpozíciója inkább a testhez kötődik, abban a fiktív helyzetben, melyben a lélek épp eltávozni készül belőle. Valójában a testként (szinekdochikusan az első sorban: szájként) értett „én”-t és a leváló lélekként értett „te”-t nem más teremti meg, mint épp e fiktív helyzet – azaz a halál, pontosabban a meghalás perspektívája, illetőleg az e táv-

lat motiválta félelem. (A „félek” – „lélek” rímpár is ezt az összefüggést erősíti.) A halál képzetkörét e szövegben is meghatározzák a likviditás és opacitás metaforái („A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol, / az arca percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szája csurganak a horgas orról”), egy mindent átjáró, mindent átítató, a tisztán látást ellehetetlenítő közeg jelenlétét érzékeltetve.

Az én hasadását, belső vitáját mindkét szövegben a halálhoz futó lét, a halálhoz viszonyuló lét tudatosított távlata hozza létre, s ez (is) megmutatkozik *A félelem szonettjének* alábbi, szép sorában: „s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszélek”. E sor egyszerre viszi színre az én szétválását, s azt, hogy mind az elválást, mind a „részek” közötti kapcsolatot a nyelv teremti meg, mégpedig a valamiképpen mégis az énhez köthető beszéd. Test és lélek kapcsolata, az emberi létállapotot jelentő kölcsönviszony addig áll fenn, amíg zajlik a beszéd. S a „beszélsz: beszélek” közötti kettőspont azt a paradox viszonyt is felmutatja, hogy az én beszéde a te beszédének függvénye, s persze fordítva – de a kettőspont tipográfiailag szimmetrikus alakzatában mégis van valamifajta értelmi aszimmetria, valamilyen irányultság, mely irány a lélektől mutat a testként értett én felé, azaz a lélek beszédéig tarthat a test beszéde is, s az *én* beszéde is, mely beszédet a félelem vonja bűvös körébe. A lélek beszédének megszűnése a test, s így az én eltűntét jelenti, s ennek velejárója és közege a felejtés. A versben megszólaló én, avagy test monológiában a halál után a felejtés következik („a felejtés vízese” mitologikusan a Léthe vizét is felidézheti), ami a lélek bármifajta túlvilági továbbélése esetén szükségképpen veszteségként jelentkezik: az egyén, az individualitás, az én, az emberi létmód elvesztéseként. S mindenfajta transzcendens túlvilágkép mellett ez az a gondolat, veszteség, mely *A sötétség versében* és *A félelem szonettjében* a szorongás és az idegenség érzetét generálja. Bár Kosztolányival ellentétben Dsida felé nem a semmi integet,<sup>182</sup> az az imaginatív tér, ahol „a fákon lomb helyett örök

<sup>182</sup> Néhány Dsida-szöveghely azonban tartalmazza a „Semmi” kifejezést, pl. a korai *Megint csupa kérdés*: „Hát nem volt boldogabb az ősi Semmi / az új Semminél, mely valaminek / tudja magát?” Az *Ének a semmiről* hatása ez esetben a kronológia miatt kizárható, esetleg közös bölcséleti emlékezetéről lehet szó. A másik szöveghely a *Tükör előtt* már idézett fejezete, *A pántos kapukon túl* második strófája: „Ó, mert kaland, ugyan mi volna más / mindaz, mi vélünk

sötét zizeg”, nem teszi könnyebbé a halálhoz viszonyuló lét elviseelését. Ám ne feledjük, *A félelem szonettjében* ez elsősorban az elmúló emberi test nézőpontja. Míg a *Tíz parancsolat* utolsó része a továbbélő, szabad lélek perspektíváját képes felmutatni.

### 5.1.2 TÚL A FORMÁN

„... Míg aztán én leszek  
fölötted a reggeli fény,  
fürtődön alkonyi fény,  
szó, ami néma  
és mégis költemény,”

(Dsida Jenő: *Dal az elmaradt vallomásról*)

A halál(tapasztalás) találkozása a lírai beszédmóddal sohasem pusztán tematikus jellegű. Legyen szó akár a más halálának gyászbeszédéről, a síron túli másik megszólításáról, a megtapasztalhatatlan sejtő megtapasztalásának (allegorikus vagy közvetlen) megjelenítési kísérleteiről, a halál horizontja, próbára téve a nyelv határait, rendre befolyásolja a beszéd mikéntjét, a költők nyelvhez való bizalmi viszonyát. Érdemes a Dsida-féle „halál-tapasztalat” versbéli megjelenítését más korabeli költők életművének környezetében is megvizsgálni. E szempontból Radnóti Miklós művészte és poétikai gyakorlata lehet az egyik magától értetődő összevetési lehetőség.<sup>183</sup> Alapvetően adódó párhuzamok lehetnek például a tragikus, idő előtti halál, illetőleg a veszélyeztetettséggel való folyamatos szembenézési kényszer. A párhuzam még akkor is releváns, ha természetesen a veszélynek a két szerző esetében teljességgel eltérő motiváltságáról és társadalmi beágyazottságá-

---

itt azóta történt, / hogy élni hitta valami varázs / a semmit [...]” (ebben a részben szintén eltéveszthetetlen a transzcendens föltételezettség). Érdekes, hogy e két szöveget összeköti az, hogy a *Megint csupa kérdésben* is felbukkanak a pántos kapuk („Miért döngetünk véres ököllel, eszeveszetten / olyan kapút, melynek csak egyik pántja / sok ezer fekete mérföld?”). Erre az összefüggésre Vincze Ferenc hívta fel a figyelmem a 2008. május 17-i kolozsvári Dsida-konferencián.

<sup>183</sup> Természetesen ennek van nyoma a Dsida-recepcióban, lásd például LÁNG 2000, 126, 144.

ról beszélhetünk. Mindkettőjükénél az *idill* (illetve annak megbomlása), a bukolikus hagyomány, az avantgárd (elsősorban expreszszionista) kísérletezésből induló klasszikus költészeti formakultúra jelenti azt a közvetlen keretet, melyben az elmúlás és veszélyeztetettség hangjai megszólalnak (nem túlzás: fölcsendülnek). Mindkét szerzőnél a költői forma, valamint a *költői szó* válik a világ kezelhetőségének, alakíthatóságának letéteményesévé. Radnóti lírájában (amint erről későbbi fejezetben részletesen szólok) a szó teremtőerejének fokozatos visszaszorulása figyelhető meg, s e kérdésfeltevés fontos lehet Dsida Jenő verseinek értelmezésében is. További párhuzamot jelent esetükben a *szerелеm*<sup>184</sup> erőteljes versbéli jelenléte, mindannyiszor valamiféle megtartó, menedéki értelemben – a szerelem óvó erejének változása (Radnóti esetében egyfajta csökkenése) összefonódik a költői nyelv (imaginatív) erejének változásával (visszavonódásával) is. Dsida költészetében, Radnótiéival ellentétben nem beszélhetünk a szó alakító potenciáljába vetett hit folyamatos felszámolódásáról, ám elejétől fogva több versében bukkan fel a nyelvvel szembeni kétely.<sup>185</sup> Irodalomtörténeti szempontból nem érdektelen, hogy a klasszikus modern és a késő modern korszakretorikai konstrukciók felől (illetve azok értelmezhetőségére potenciálisan vissza is hatva) hogyan tűnik megragadhatónak a „költői szó”, a nyelv szerepe és funkciója a hagyományosan „újklasszicistának” tartott poétikák-

<sup>184</sup> „Halál és szerelem két olyan motívum Dsida életében és életművében, melyekhez ő a korábbi költészeti konvencióktól mereven eltérően közelít. Mindkét motívum felvállalásánál nagy szerepet játszik önnön létének meghatározása, vagyis az, hogy nem különíti el a földi életet és a túlvilági léteket, egyaránt hozzátartozik ehhez a világhoz és a transzcendenshez is. [...] A transzcendens világnak otthonos megélése a halálhoz és szerelemhez való viszonyban is leképeződik Dsidánál. [...] A szerető szív „gyógyulás ősparkja” lehet, s ez az, ami Dsida életművében egyedi: a finom játékosság, mellyel a romlásában érzékelt világot mégis szépek láttatja, az, hogy úgy tud szólni a nőhöz, ahogyan ember csak istenhez szól. És teszi ezt nagyvonalúan, végtelen kellemmel, megbotránkoztatás nélkül.” BONDÁR 2007.

<sup>185</sup> Oláh Szabolcs hívta fel arra a figyelmet doktori értekezésem opponenciája során, „hogyan – eltérően József Attila vagy Szabó Lőrinc költészetnyelvétől – Dsida költeményei inkább az értelemtelített szóhangzás, s ennek megfelelően a grammatika és a pragmatika szintjéről induló figurális történetekben engedik láthatóvá válni a szemiozsis belső feszültségeit”.

ban (mint amilyennek a Dsidáét és Radnótiét nevezhetjük).<sup>186</sup> Úgy tűnik, hogy mindkét szerzőnél a nyelv – romantikus alapú – te-remtőereje kerül előtérbe, helyenként a – klasszikus modernre jellemző – ismeretelméleti kétellyel, azazhogy a nyelv nem tökéletesen alkalmas médiuma a világ megragadhatóságának, közve-títhetőségének (s e probléma kezelését hivatott megoldani példá-ul a nyelv szimbolista tradíciója, avagy bizonyos modernista prózapoétikai technikák), ám a nyelv létesítő potenciálja, uralha-tatlansága miatti kiszolgáltatottság tapasztalata nem sajátja a két költő nyelvművészetének. Az én Radnótinál és Dsidánál is első-sorban eredője, illetve alakítója a nyelvnek, s nem eredménye, terméke annak. (Hozzá kell tennem ehhez azt is, hogy az irodalmi szöveg valamelyest mindig ellenáll a történeti kategorizációnak, s egy-egy vers értelmezésekor gyakorta juthatunk az előbbiekkal nem feltétlenül korreláló belátásokra, továbbá az adott életmű valamely történeti konstrukcióba való helyezése nem jár együtt értékminősítő szándékkal.)<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Az „újklasszicizmus” kategória bizonytalanságával és használhatóságával kapcsolatban vedd össze: KULCSÁR SZABÓ 1992, 36–37. Tverdota György erre is reflektál alábbi tanulmányában, a „modern klasszicizmus” kifejezést java-solva: TVERDOTA 2005, 44–46.

<sup>187</sup> Az említett korszakretorikai konstrukciók viszonya természetesen egyéb irá-nyokból is megközelíthető. Az ilyen jellegű történeti alakzatok haszna és ér-vénye nagymértékben abban ragadható meg, hogy ezáltal is lehetőségünk van a műalkotások más- és újszerű megértésére, a művek és szellemiségek egymás-ra hatásának korábban nem észlelt útjainak megpillantására. Mindez azzal függ össze elsősorban, hogy „mennyiben lehet hatékony alakzatok funkciótör-téneti leírásából kiindulva irodalomtörténeti korszakokat elkülöníteni, illetve a »korszaköntudatot« – ha azt egy adott korszakhoz tartozás, egy közös kér-dezési horizont értemében értjük – a korszakolás művelete kontrollinstanciá-jának tekinteni. Ha abból a felfogásból indulunk ki, mely a retorika elsődleges teljesítményének a közös megegyezés elérését tartja, akkor az irodalmi beszéd azon teremtő potenciálját kell szem előtt tartanunk, melynek – mivel lényegi-leg ráutalt a nyelv teremtő potenciáljára – értelmezhetősége »túlfut« a kor-szakhoz tartozás, s így egy *történeti* igazság megnyilvánításán.” (FÜZI-TÖRÖK 2000, 302. Kiemelés az eredetiben.) Vö. KULCSÁR-SZABÓ 1997a, 15–39. „A »korszak« mindenkor szelektív, előfeltevésekre épülő konstrukciójától azonban nem olyan könnyű megszabadulni, mint az első pillantásra nyilvánvalónak tűnhet. Ennek oka abban rejlik, hogy a »korszakolás« művelete, a kor(szak) tudat belopózik az individuális, részleges »kis elbeszélések« narrációjába is.” (Uo., 15.) A korszak(olás) problematikájáról lásd még a *Helikon* tematikus

E szempontból érdemes lehet megvizsgálunk Dsida egyik korai (a *Leselkedő magány* kötetben megjelent) költeményét, a *Túl a formánt*:

Túl minden jelzón és rendeltetésen  
meglapul a dolgok lelke,  
a kérlelhetetlen, bronzsötét  
egyetlen lényeg  
s valami igazság hömpölyög  
a folyók fenekén.

Háznak mondasz valamit  
– négy fala van, –  
pedig nem az.  
Kályhának mondog,  
pedig nem az,  
virágnak mondog,  
pedig nem az,  
asszonynak mondog,  
Istennek hívod,  
pedig nem az.

Nevükön szeretném nevezni őket  
ilyenkor alkonyatkor.  
Kinyúl értem bizonytalan szavuk,  
megölel láthatatlan karjuk  
s úgy ringok el a titkok titkán,  
mint az anyám ölén.

A vers kapcsolatba hozható a szimbolista típusú megismeréssel. Láng Gusztáv szerint „Dsida (a szimbolistákra emlékeztető attitűddel) *elfordul* versében – az ismételt »nem az« tagadással – a jelenségektől, s létüket csak a jelképes megfelelésben tekinti érvényesnek; nem önálló létük van, hanem valami metafizikai lényegre utaló jel-szerepük. Ugyanakkor a Dsida-vers mint válság-

---

összeállítását (*A korszak alakzatai*, 2000/3.), különösen Hans Blumenberg és Burkhard Steinwachs tanulmányait.

élményt tolmácsolja ezt a szimbolista rádöbbenést a valóság kettősségére. A szimbolista költő a korrespondenciák keresésében, a baudelaire-i »jelképek erdejébe« vezető felfedezőútban látja a költészet igazi hivatását, s nem az egyértelmű bizonyosságok felmutatásában. Dsida azonban a »nevükön szeretném nevezni őket« sóvárgásával, a kifejezhetetlen kifejezésére irányuló vággyal közeledik e valóság-lényeg dualizmushoz. A dolgok szimbólummá válása ilyenformán nem bensőségüket, hanem éppen titok-voltukat, idegenségüket tárja fel.”<sup>188</sup> Láng Gusztáv érvelése egyfelől tételez egy szimbolista alapélményt (a „dolgok lelke”, az „egyetlen lényeg” kifejezések utalnak erre a versben), melyben a dichotómiát az észlelt „jelenségek” s a mögöttes lényegiség viszonyában érvényesíti, mely kettősségben az észlelet jel-funkciójú, ráutaló szerepű. Az érvelés további menete szerint úgy tűnik, hogy Baudelaire (illetve a „szimbolista költő” általánosságban) más úton halad, mint Dsida – ám e deklarációt maga az érvelés nem képes teljes mértékben igazolni, hiszen láthatóan mindkét költészet arra törekszik, hogy a nyelv, a megnevezés segítségével létesítsen kapcsolatot a „jelenségek” és a „lényeg” között (hiszen talán így gondolhatjuk el a korrespondenciát) – Láng Gusztáv elgondolása szerint a különbség abban állhat, hogy Baudelaire a jelképek között mozog, míg Dsidát a „kifejezhetetlen kifejezésének” vágya vezérli.

Az említett „válságélmény” vélhetően azonban Baudelaire költészetét is jellemezheti, s a Dsida módszerét leíró sorok a francia költő poétikáját is jobban értik, mint a közvetlenül azt jellemzők. Paul de Man *A szimbolizmus kettős aspektusa* című esszéjében az alábbiakat írja: „A szimbolista költő annak az alapvető szakadásnak a határozott tudatából indul ki, amely a saját léte és mindannak léte között fennáll, ami nem ő: a természeti tárgyak világa, a többi ember világa, a társadalom vagy Isten. Olyan világban él, amely kettészakadt, és amelyben a tudata mintegy szemben áll tárgyával, miközben megpróbál megragadni valami olyat, amit képtelen elérni. A költői nyelv fogalmaival kifejezve – amely a tudat ágenseként a szubjektum (vagy költő) oldalán áll – ez azt jelenti, hogy nincs többé annyira közel a dolgokhoz, hogy képes

<sup>188</sup> LÁNG 2000, 51–52. Kiemelés az eredetiben.

legyen megnevezni azokat, a versekben megjelenő fény és fű és ég valami lényegileg más marad, mint az igazi fény vagy fű vagy ég. A szó, a logosz többé nem esik egybe az univerzummal, hanem csak megpróbálja elérni egy olyan nyelv által, amely képtelen az *lenni*, amit *megnevez* – más szavakkal tehát olyan nyelv, amely *csupán* szimbólum.”<sup>189</sup> E szerint a koncepció szerint a dichotómiát tehát inkább nyelv és világ viszonyában gondolhatjuk el, a problémát pedig a nyelv reprezentatív funkciójának megrendülésében – a nyelv nem képes leképezni a valóságot (miközben ez lenne a szerepe), nem azt fejezi ki, s így általa nem kerülhetünk közelebb a világ *lényegiségéhez*. (Ellentétben Dsida Jenő *Hogyan kell verset olvasni?* című esszéjével,<sup>190</sup> mely amellett, hogy a költészet alapvető szimbolikusságát vallja – érzékletes példákkal világítva meg azt –, a jelképi értelmet a szerzői tudathoz köti, az olvasás szerepét pedig a költői tudat és szándék *megérzésében* jelöli ki.)

Paul de Man a korábban idézett szövegrészben leírt „szakadás” élményére kétféle szimbolista válaszreakciót mutat ki, Baudelaire és Mallarmé poétikájához kötve egyiket, illetve másikat. A baudelaire-i módszer szerinte az, melyben a költői nyelv hivatott arra, hogy visszaállítsa az elveszett egységet – s a szimbólum az, ami lehetővé teszi a totalitás helyreállítását.<sup>191</sup> E felfogás „a minden létező közötti alapvető egység hitére épül”.<sup>192</sup> A szimbolizmus tehát leírható olyan nyelvhasználatként, „amelynek segítségével újra fel lehet fedezni minden létező egységét a képzelet és a szellem birodalmában”.<sup>193</sup> A szimbolizmus másik aspektusa szerint azonban veszélyes a totalitás létrehozásának kísérlete, s el akarja kerülni tudat és természeti létező azonosítását, mert ebben a tudat felszívódását sejtí. A mallarméi szimbólum inkább közvetítés „szubjektum és természet között, amelynek során mind a kettő megtartja saját identitását, és amelyben egy harmadik entitás, a

<sup>189</sup> DE MAN 2002a, 102. Kiemelés az eredetiben.

<sup>190</sup> DSIDA 2005, 459–462. Vö. BERTHA 2009, 98.

<sup>191</sup> Szimbólum (és allegória), illetve ezeknek *A temporalitás retorikája* című de Man-esszében történő koncipiálása kapcsán lásd még: KULCSAR-SZABÓ 2007b, 136–137. De Man ebben az esszéjében különíti el szisztematikusan az allegorikus és szimbolikus szerkezeteket: DE MAN 1996a. (Elsősorban: 5–32.)

<sup>192</sup> DE MAN 2002a, 104.

<sup>193</sup> *Uo.*, 105.

nyelv magában hordozza az első kettő látens ellentétét. [...] Mallarménál a nyelvnek nem sikerül ellátnia ezt a feladatot [a tökéletes közvetítést – L. J.], és a költő tudja ezt. [...] Azt gondolja, hogy olyan stratégiára bukkant, amellyel képes lesz elérni a már leírt tökéletes közvetítést. Ám mindig kiderül: miközben azt hiszi, hogy sikerült a létezők totalitását olyan mértékűre csökkentenie, ami által az nyelvileg kifejezhetővé válik, addig a létezők totalitásának az a része, amelyet nem ért el, félrevezette őt, és az a rész most visszatér, hogy szétrombolja a már elért bizonyosságot.”<sup>194</sup>

Dsida Jenő *Túl a formán* című verse maga is e válságtapasztalat egy reflexiójaként (egyszerre megteremtőjeként és értelmezőjeként) tűnhet elénk. Felmutatja a dolgok titkos (s emiatt borzongató) lényegiségének („lelkének”) leképezhetetlenségét, nyelv és világ szétválását, és – mégis, a szubjektum részéről – a közvetítés vágyát. Az első strófában az „igazság”, a „lényegiség” rejtettként jelenik meg („meglapul”), de titokteljességében is változtathatatlanként, megkérdőjelezhetetlenként: „kérlelhetetlen, bronzsötét, egyetlen lényeg”.<sup>195</sup> Ez egyben azt is magában foglalja, hogy a lényeg valamiképpen – potenciálisan – felszínre hozható, hozzáférhető – bár a „valami igazság hömpölyög / a folyók fenekén” sorok igéje az igazság nehezen megragadható, képlékeny voltára is utal. A második strófa az, mely színre viszi a „szakadás”-t, s jelölten a nyelviség terrénumába utalja: „Háznak mondasz valamit / – négy fala van, – / pedig nem az.” A gondolatjeles közbeékelés utalhat arra, hogy a ház valóságossága nem kétséges, pusztán annak nyelvi megfeleltethetősége. Ám e közbeékelés más reflexiók szinten hangzik el, mint az azt körülvevő sorok, hiszen, mivel maga is ugyanannak a dolognak a megnevezése, nem lehet nagyobb relevanciája (azaz erre is vonatkozik a „nem az” kitétel).<sup>196</sup> Így e sorok

<sup>194</sup> *Uo.*, 112–113.

<sup>195</sup> Poszler György írja egyik esszéjében: „A pálya elején vallja: túl a formán – ki mondani a lényegét. Ám álljunk meg egy pillanatra. A lényeg nemcsak egyetlen és kérlelhetetlen – hanem bronzsötét is. Mert a réz- és óntövezet mélyszürkére, majdnem feketére patinásodik. Vagyis ott áll előttünk a súlyos, majdnem fekete, ki nem világosodó, ki nem mondható, legfeljebb alig megsejthető emberi lényeg vagy emberi sorsjelkép.” (POSZLER 2007.)

<sup>196</sup> Ezzel kapcsolatban érdemes lehet Friedrich Nietzsche nyelvkritikájára is utalni, elsősorban *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című

formaiságában is megmutatkozik a szakadás, a távolság, illetőleg az a küzdelem, mely a nyelv elégtelensége és a „csak a nyelv áll rendelkezésre” tapasztalatok szembenállásának eredménye. Nincs olyan szimbólum e versben, mely képes lenne az azonosításra, ám észrevehető a tudat önreflexiók mozgása. Dsida szövegében a közvetítés úgy látszik megoldódni, hogy a versbéli én a cselekvő erőt saját magától visszavonja, passzíválja tudatát, s aktívként a transzcendens természeti létezőt képzele el. A harmadik strófa elején kijelenti: „Nevükön szeretném nevezni őket / ilyenkor alkotnyatkor.” Az időmeghatározással egyfelől a pillanat sejtelmességét, ihletettségét – hangulathoz kötöttségét – hangsúlyozza, a megnevezésre irányuló vágy pedig képes elindítani azt a folyamatot, melynek eredménye lesz a dolgok lényegiségének megtapasztalása, a kapcsolat létrejötte. A korábbi szövegrészek (a második strófa) viszonylatában a megnevezés mint a tudat hatókörébe tartozó aktus csak kudarcként, be nem teljesülhető vágyként mutatkozhat meg – az emberen kívüli dolgok azok, melyek uralják a találkozást, de az igazi név megismeréséhez itt is a „bizonytalan” jelző kapcsolódik, az érzéki érintkezéshez pedig a „láthatatlan” szó társul. Az anyaölhasonlat a kezdeti totalitás, az ösegyesség visszaállítását jelképezi, s ezzel vonható párhuzamba a dolgok lényegével – a „titkok titkával” – való kapcsolatba kerülés. De az anyaöl már nem az anyaméh, csak annak a mindent megváltoztató elszakadás utáni megisméltése, ráadásul e megisméltés is csak kívülről, a transzcendens felől valósulhat meg. (Kérdés lehet, hogy a megnevezésre irányuló vágy fentebb értelmezett deklarációja mint a találkozás megindítója, mennyiben leplezi le mégis illúzióként eme érintés „formán túlról” érkezését.) E látszólagos megvalósulás miatt mondhatjuk, hogy a vers felmutatja a szimbolikus totalitás elérését, ám nem szimbolikusan, hanem reflektíve, a tudatnak a természeti létezők és a nyelv közötti mozgását követve. Vélhetően e reflektív mozgás az, mely rendre emlékezteti az olvasót a vágyott totalitásnak a vers utolsó harmadában elért illuzórikusságára. És egyben azt is elmondhatjuk, hogy Dsida e

---

írásra (NIETZSCHE 1992). Filozófiai szempontból a „valami igazság hömpölyög a / folyók fenekén” sorok héraikleitoszi motiváltsága is fölmerül (s közismert a görög bölcselőnek a német filozófusra tett jelentős hatása).

szövege nem követi „tisztán” sem a (Paul de Man-i értelemben vett) baudelaire-i, sem a mallarméi irányt, és a nyelvi közvetíthetőség-azonosíthatóság tagadása ellenére sem tekinthető mindkető meghaladásának, hiszen az azonosulás vágyát követve az egység elérését – a transzcendens segítségül hívásával – lehetségesnek tartja, s a természet cselekedtető erővel való felruházásának esetleges nyelvi függőségét nem veti fel a vers. Ebben az a zavarba ejtő, hogy a „formán túlival” való találkozás az elégtelennek ítélt forma közvetítésével történik meg.

Esti órán merengés a formáról, *innenről* és *túlról*, a „titkok titkáról”, „bronzsötét” lényegről – állíthatjuk-e, hogy nincs jelen a halál, nem áll mögöttünk Thanatosz, ha a lényegiség megragadásának vágyáról beszélünk? Dsida gyakorta azokkal a szavakkal szól, melyek asszociatív módon magukhoz vonják a múlás képzetét is. A nehéz, bonyolult igazság, a halál delejezően hat a nyelvre.

Az elmúlás képzeteitől dúsak azon sorok is, melyek egy elröppenő kismadár útját kísérik: „Illanó illat / villanó fény, / káprázó szemnek ezerszinű folt. // Egy búcsuzó fecske átsuhan / házunk füstje fölött. // Csak ennyi volt.” (*Egy fecske átsuhan...*) A *Laterna magica* című versben (*Nagycsütörtök* kötet, 1933) is a megtapasztalhatatlan jelenléte itatja át a beszédet, amikor a lírai én a sötétben hirtelen működésbe lépő bűvös lámpa fényében kedvese alvó arcát véli megpillantani.

Az alkony lassan hűvös-kékbe sápadt  
s kék úton jártam ódöngőn, magamban.  
Kezemre néztem: hamvas, túlvilági  
kékség imbolygott bőröm bársonyán is.  
Sötétbe mentem, mind nagyobb sötétbe.

Dsida (mint Radnóti a *Levél a hitveshez* esetében) a vetítés igei metaforáját használja a kedves arcának földidézésekor, egyértelműen a technomédiumra utalva:

...Egyszerre fény gyúlt és a messzi égre,  
mint nagy vászonra berregő motor,  
zúgó, öles nyalábbal vetítette  
tűnődő lelkem – lassú reszketéssel –  
lehúnyt pillájú, alvó arcodat...

Dsidánál ez a fényes jelenés a magányos, félelmes esti séta idején az emlékezés elégtelensége folytán segít a másikat jelenvalóvá tenni („Milyen voltál és milyen volt a hangod? / hogyan néztél rám és hogyan szeretted? / – jaj, elfeledtem”). A látás és hallás az emlékeztető (azaz a nem jelenlévőt, a múltbelit, a távolit jelenné, valósággá tevő) potenciál alapján áll szemben egymással, ám úgy, hogy támaszkodnak is egymásra s ki is egészítik egymást. A tudat vetítógépként működve előidézi a másik imaginációját, úgy, hogy egyszerre jelöli az illuzórikusságot, valamint jelzi a látomás hatását, azaz valóságalkotó erejét. A *laterna magica* tudatos metaforaként történő használatával a költői szó működése és a sajátos vetítő médium között kölcsönviszony, de mindenképpen kapcsolat alakul ki, ám mint láttuk, úgy, hogy a bűvös lámpa elsősorban a szubjektum aktív operátori működésének allegóriája. Ha jól értjük (és komolyan vesszük) az analógiát,<sup>197</sup> akkor a tudat, a „tűnődő lélek” egyfelől a „mesterséges, rendszeren belüli fényforrás” funkcióját is bírja, de a képet kivetítő apparátus (lencserendszer) szerepét is teljesíti (bár e tekintetben a vers bizonytalanságban is hagy, amennyiben az „egyszerre fény gyúlt” külső fényszolgáltatást is megengedne; a „berregő motor” pedig már a filmvetítő gép irányába mozdítja el a képet). Illetve a párhuzamot követve azt is mondhatjuk, hogy a szubjektumnál van a kivetített kép eredetije, amelyet ő eszközeivel látványvá, látványossággá tesz. A technológiai metaforikával színre vitt (szó szerint) képköltés egy igen jellegzetes romantikus szcénában történik meg: a sejtelmes, fantáziáműködést elősegítő, transzcendenssel asszociálódó alkonyati fényviszonyok közege, az antropomorf természet („tücskök szóltak fekete mezőn / és hajladozó nyárfák sugdolóztak”), a

<sup>197</sup> Kittler leírására támaszkodva: „A *laterna magica* egyszerűen a *camera obscura* megfordítása. Megint csak egy válaszfalba fűrt lyuk választ el a külsőt és belsőt, rendszert és külvilágot. Csakhogy a nap mint fényforrás helyére, ami a *camera obscura* esetében a külvilágból visz át képeket a rendszerbe, a *laterna magica*-nál egy mesterséges, rendszeren belüli fényforrás kerül, amely kezdetben egy egyszerű gyertya volt. Közbeiktatott homorú tükrökön, később lencserendszereken keresztül ráeső vagy átmenő fénnel világítja meg a rajzolt és legtöbbször kiszínezett eredetit, melynek képe a szóban forgó lyukon át tükröképszerűen vetül kívülre, ahol végül – a mozivásznak első előfutáraként – a képet egy képfelület várja.” KITTLER 2005, 68.

magányos, szerelmes andalgó állapota. A távollévő másik (a kedves) arccal és hanggal történő felruházása ebben a szituációban történik meg, egyrészt retorikailag az aposztrofikus szerkezet következtében, másrészt a tudati látványkivetülés által – mindkettő jelölten hallucinatorikus természetű és hatású aktus. A szubjektum itt ráadásul az „égre” vetített látvány – hatásnak kitett – befogadója is; ez nem ellentmondásos, hiszen az irányító, aktori szerepkör megengedi a részesülést a létrehozott dologból. A vers különlegessége, hogy a médium (áttételesen a költői nyelv) uraként fenntartott szerepkör mellett a mediális visszahatás is benne foglaltatik; illetve, hogy a léleknek jelöletlen, patetikus, elleplező jellegű természetére vetülése teremti meg azt a szcénát, mely a távollévő földidézésének immár reflektált közvetítettségét és így a másik képének mediatizáltságát teszi észlelhetővé. Az emlékezés működésének és működtetésének hangsúlyozottan a közvetítő-rendszerekre történő ráutaltsága azonban ironizálja a vers alapvető, túlzottan is stilizáltnak érezhető későromantikus alaphelyzetét („Aranycelló mély húrjain zenélt / a végtelen magány”). E különös szerkezettel téve érzékletessé a távollévő szeretett hiányának és magunk elé idézésének, jelenvalóvá tételének egyszerre örömteli és fájdalmas-rezignált illuzórikusságát, veszteség és vágy dinamikáját.

## 5.2 Radnóti Miklós

### 5.2.1 „MINT TANÚ SZÓLNI A KÉSEI KORNAK” – AZ ÉLETMŰ MINT EMLÉKMŰ

„Ámde te nem vénülsz, épségben tartanak a versek,  
nézek a sír szélén isteni röptöd után.”

(Weöres Sándor: *In memoriam Radnóti Miklós*)

„Tajtékos égen ring a hold.

Csodálkozom, hogy élek.

Költő szorong, kutat ma ritka sort:

Jobb szót lelek, csiszolt rímet cserélek.”

(Kovács András Ferenc: *Radnóti-változatok*)

Kevés olyan költő van a magyar irodalomban, akinek annyira egységes az értékelése s művei értelmezésének iránya, mint Radnóti Miklós. Hogyan lehet, hogy a Radnóti-értés kérdéseit és válaszait böngészgetve úgy tűnhet, mintha lenne itt valaki, akinek szavai sokkal inkább az *ugyanazt*, mint a *mást* képesek újra és újra elmondani?<sup>198</sup> Nem véletlen az értelmezések sokáig fennálló tartalmi homogenitása, amennyiben elsődleges kiindulópontjuk a költői sors és életút tragikuma volt.<sup>199</sup> Jelen gondolatmenetben olyan szempontrendszert ajánlok, mely az életmű utolsó részét (a *Tajtékos ég* című posztumusz kötetet) alapul véve, elsősorban a művek szövegvilágából kiindulva igyekszik a költő munkásságát megszólítani. Ám mindezek előtt szükségesnek látszik e helyütt számot vetni azzal a jelenséggel, hogyan vált a Radnóti-recepció önmaga emlékművévé.<sup>200</sup>

<sup>198</sup> A sokáig érvényesnek mondható Radnóti-kép egyértelműen a múlt rendszer érdekeinek következtében, kisebb és nagyobb tendenciózus félreértelműzések és elhallgatások során alakult olyanná, amilyen.

<sup>199</sup> Szegedy-Maszák Mihály hívta fel rá korán a figyelmet, hogy „az életrajzi megközelítés mégsem lehet elégséges az egyes költemények sajátos beszédmódjának azonosításához” (SZEGEDY-MASZÁK 1998b, 170).

<sup>200</sup> Szükséges megjegyeznem, hogy jelen fejezet magva már 2005-ben (OTDK-dolgozatként) elkészült (szerkesztett változatban megjelent: LAPIS 2006), s bár természetesen figyelemmel követtem a Radnóti-recepció azutáni fejleményeit, s az átdolgozás során szükség szerint ezek alapján is bővítettem korábbi eredményeimet, az akkori dolgozat belátásaival esetlegesen összecsengő, időben későbbi munkák vonatkozó észrevételeit e helyütt nem hivatkozom. A Radnó-

Radnóti Miklós költészete kimaradt az olyan típusú, elsősorban a versben megszólaló hang különböző létesülési lehetőségeinek problematikájára, illetve a szöveg medialitásának kérdéseire figyelő újraértelmezésből,<sup>201</sup> mint ami megtörtént Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Kassák Lajos vagy József Attila esetében. Több irányból is megkísérelhetünk magyarázatot adni emez érdektelenségre, ám egyáltalán nem biztos, hogy valóban az érdeklődés hiányáról van szó: „a Radnóti-versek valóban szakszerű irodalomtudományi megközelítést az a tény nehezítette meg, hogy a költő személyes életének, főleg tragikus halálának kikezdetlen erkölcsisége szinte áttételek nélkül montírozódik egybe a Radnóti-versek beszélőjének fiktív, lírai életrajziségaival, s e szokatlanul szoros kapcsolat távol tartotta az irodalmi elemzőket attól, hogy ennek a nyelvi kifejeződését komolyabb elemzői-kritikai vizsgálatnak vessék alá. [E vizsgálatok] az elemzés befogadói számára könnyen értelmeződhetnek volna a Radnóti-éthosz megkérdőjelezéseként, s ezt különböző okokból nem szívesen vállalták” – írja Gordon Győri János.<sup>202</sup>

Radnóti Miklós kanonizációjának alapja valóban az a Radnóti-éthosz, amely nagyjából megfeleltethető egyfajta erkölcsi példaszzerűségnek és humanizmusnak, és amelynek elsődleges szövegszerű megjelenése – egybehangzó vélekedések szerint – az életmű csúcspontját is jelentő „kései” líra (ezen belül is a *Bori notesz*) versei. Az értelmezői kánont, az olvasatokat pedig az életmű és az életrajz szétválaszthatatlanságának alapvetése, megkérdőjelezhetetlensé-

---

ti-emlékévé (2009 – a költő születésének századik évfordulója) hozott a Radnóti-értésben szerencsés változást: egyfelől a Radnóti-életmű addig kevésbé tanulmányozott szeletei is vizsgálat tárgyává lettek (például Turi Tímea írt ki-tűnő, új szempontú elemzést az *Ikrek haváról* a *Tiszatáj* Radnóti-számában: TURI 2009), másrészt a kanonikus lírai oeuvre is gazdagodott újszerű megközelítésekkel.

<sup>201</sup> Vö. DOBOS 2002, 46. „Általában véve a hang-létesítést defigurálni képes retoricitásra összpontosító újraolvasási stratégia azért látszik a hazai szöveg-megközelítések között különösen fontosnak, mert a gazdag értelmezői hagyomány-nal továbbélő szövegek az egységes szerzői szubjektumra alapozott olvasás antropomorfizáló alakzatait szilárdították meg. A régi kérdések távlatából ezért úgy érzékelhető, mintha a klasszikus szövegek értelemlenhetőségei eleve kör-vonalazottak lennének.”

<sup>202</sup> GORDON GYŐRI 2003, 217.

ge jellemezte. Az újabb munkák közül Melczer Tibor és Zsuzsanna Ozsváth monográfiái<sup>203</sup> is ezt a módszert követik, de Ferencz Győző nagyszabású, hiánypótló munkájának alapvető szervező eleme is ez. Az életút és a költői mű sajátos szimbiózisából született meg Ferencz Győző opusa (a *kritikai életrajz* – critical biography – műfaji elvárásrendje szerint): egyszerre van benne szó egy szimbolikus életsorsról, egy a zsenyéktől a klasszikus darabokig alakuló költői fejlődésről, valamint a magyar történelem egy sötét korszakáról. Ám a kritikai életrajz mint műfaj egy értelmezői döntés következménye – azon döntése, mely szerint az életmű és az életrajz együttolvasása termékeny művelet az adott szerző esetében. Márton László felteszi a kérdést recenziójában: „milyen kritikai életrajz írható egy olyan költőről, aki alkotásaitól következetesen távol tartotta az életrajzi elemeket? És milyen írható egy olyanról, aki több különböző személyiséget is felépített? És az olyanokról, akiknek életéről kevés dokumentum maradt fenn, vagy semennyi?”<sup>204</sup> Utóbbi két kérdés lehetséges megválaszolója Stephen Greenblatt Shakespeare-könyve,<sup>205</sup> mely vállaltan a képzelet spekulatív-intuitív útjain egészítette ki a „nagy átváltozóművész” biográfiájának fehér foltjait. Műve nagy hatású, olvasmányos és invenciózus. Bárkiről lehet kritikai életrajzot írni – föltehetően Weöres Sándorról vagy Kovács András Ferencről is. A megfelelő adatolás és meggyőző retorika sokkal inkább szavatol a narratíva hiteléről, mint a vizsgált életpálya. Ezzel nem állítom azt, hogy Radnóti Miklós ne lehetne sokkalta kézre állóbb alanya egy ilyen típusú vizsgálódásnak, mint az említett szerzők. Ferencz Győző azonban lényegében nem egy értelmezői döntés következtében megtörténő műfajválasztás mellett foglal állást, hanem azt állítja, hogy Radnóti Miklós élete és költészete nem válik ketté, hanem (ritka) egységet alkot. Ebből az is következik, hogy valóban elsősorban a Pilinszky által megfogalmazott „szituációs zsenialitásról” van szó. Lényegében, szerkezetileg tehát megismétli az eddigi Radnóti-recepció állítását – jóllehet, „tartalmilag” sok esetben eltér tőle. Azonban minden egyes eltérés Radnóti életének egy-egy

<sup>203</sup> MELCZER 2003; OZSVÁTH 2004.

<sup>204</sup> MÁRTON 2006, 1559.

<sup>205</sup> GREENBLATT 2005.

vitatott pontjára (az ún. Radnóti-mítoszokra) vonatkozik: tudatos volt-e az áldozatvállalása (nem), igaz-e a menekülési esélyek szándékos elutasítása (nem), a szocializmushoz való viszonya stb. Poétikai szempontok szerint viszont nem látja szükségesnek a költészet újragondolását. Mindezek értelmében Ferencz Győző munkája nagyszabású, tisztázó igényű betetőzése az eddigi Radnóti-recepciónak, de nem nevezhető kezdeményező igényűnek, s csak mérsékeltlen képes hozzájárulni a Radnóti-líra másként értéséhez, új szempontú átgondolásához. Inkább újratemetés ez (egy szebb, méltóbb emlékmű felállításával), mint életre keltés.<sup>206</sup>

Radnóti „műveinek többségében egy olyan lírai hang nyilatkozik meg, amely/aki az olvasó számára különösebb áttételek nélkül azonosíthatónak látszik a mindennapi élettapasztalat emberi élményével. [...] E hang mintegy előírja a művekre vonatkozó lehetséges befogadói értelmezések partitúrájában az életrajzi (biográfiai) alapozottságú, emberiesítő felfogások megjelenését.”<sup>207</sup> Az újraértelmezések ellenében hatott továbbá az életrajzi szubjektum alább tárgyalandó életműbe íródása, valamint a Radnóti-kánon azon jellegzetessége, amely az életművet olyan „meredek út”-ként igyekszik láttatni, mely a zsenék kiforratlansága felől az utolsó versek abszolút tökéletessége felé töretlenül halad. Ennek a tendenciának a következménye az is, hogy a valóban nem túl terjedelmes oeuvre még tovább zsugorodik azáltal, hogy gyakorlatilag kizáródnak a komolyabb érdeklődés homlokteréből a korai dara-

<sup>206</sup> Ám Márton László kritikusi véleményéhez, mely szerint e mű tehermentesíti a Radnóti-értést, és megnyithatja a kaput a poétikai vizsgálódások előtt, mindenképp csatlakozni tudok. Ráadásul a könyv kritikai recepciója számos izgalmas kérdést vetett föl a mű apropóján. (Márton említett írásán kívül: BORBÉLY 2007; VÁRI 2007.) Schein Gábor is értékeli röviden Ferencz Győző munkáját, arra jutva, hogy bár Ferencz is „az életrajzi elbeszélés eredendő megalkotottságát elővételezve enged bepillantást hősének költészetébe”, s így alapvetően ő is a vég felől olvassa az életművet, azonban a szokottnál nagyobb terjedelemben foglalkozik Radnóti harmincas évekbeli költészetével, s ezzel „az arányok finom kiigazítását mindenképpen elvégzi” (SCHEIN 2008, 64–65). A monográfia részletes bírálatazt adtam magam is alábbi kritikámban: LAPIS 2007.

<sup>207</sup> GORDON GYŐRI 2003, 215.

bok, és szinte csak a későbbi, újklasszicistának mondtak kerülnék a középpontba.<sup>208</sup>

Már kezdettől fogva jól megfigyelhető az az interpretátori eljárás, mely *a legkisebb mértékig sem* hagyja leválni a szövegekről a szerző különleges, tragikus sorsát, sőt elsősorban abból kiindulva ad neki jelentést, onnan érzi megszólíthatónak, akár úgy, hogy a verseket mint az életrajzi események tükrreit tárja elő, akár úgy, hogy a szörnyű körülmények között megszólaló nyelvi tökély példáiként állítja elének azokat.<sup>209</sup> Nem a költői életmű, hanem a költői élet válik ilyenkor elsődlegessé, melyet az életmű elemei – paradox módon – mint megrendítő dokumentumok hitelesítenek.<sup>210</sup> Életmű és életrajz szimbiózisáról beszélhetünk ez esetben.

„A kultuszról úgy szoktuk gondolni, hogy idegen az irodalomtól, hiszen nem teszi lehetővé az értelmezést, a hagyományt statikus-sá változtatja. Ezenkívül mindig egy életrajzi szubjektumra koncentrálna, és nem a műre, hiszen az elemzést és a kritikát nem teszi lehetővé, csak a szövegek csodálatát. Egy személyiséget, egy arcot épít fel, teremt meg, amely egyre inkább függetlenedik a szövegektől, rögzíti vagy éppen megtiltja értelmezésüket. Érdekes lehet per-

<sup>208</sup> A rendkívül széles korszerű világirodalmi ismeretekkel rendelkező költőt ráadásul számos olyan hatás érte, mely – fordítói tevékenységén keresztül is – kétségtelenül nyomot hagyott versíró gyakorlatán. A jelenlegi legnagyobb terjedelmű (830 lapos!), külföldön íródott Radnóti-monográfia Emery George tollából szinte kizárólag e hatások és összefüggések összehasonlító elemzését végzi el, a fordításokat is bevonva vizsgálódásának körébe. (GEORGE 1986.) Babus Antal közöl egy Radnóti-fordítást, „Walther von der Vogelweide *Visszatérés* című versét”, melynek szövege (szóhasználat, modalitása, hangulata) nyilvánvaló kapcsolatban áll a költő utolsó verseinek (mint a *Sem emlék, sem varázslat*, az *Á la recherche...*, az *Éröltetett menet* vagy akár a *Levél a hitveshez*) világával. (BABUS 2010, 80.)

<sup>209</sup> Cs. Gyimesi Éva például ekképp fogalmaz 1982-es esszéjében: „Egész élete: tudatos érlelődés, hogy a halált ne félig-készen, hanem a gyümölcs befejezettségével fogadja. Ezért – minden tragikuma mellett – halálától válik Egésszé az élete. Nem félbemaradás, mint ahogy életműve sem torz, mert halála olyannak tűnik, mint egy műgonddal csiszolt mondat végén a pont.” (CS. GYÍMESI 1999b, 190.)

<sup>210</sup> „Okmányyszerű hitelessége van Radnóti Miklós legutolsó verseinek. A mai ember és a mai világ erkölcsi krízisének megrendítő okmányai ezek a versek. [...] Utolsó versei a díszletben igazmondás kopár pontosságával tudósítanak tragikus élete utolsó éveiről, napjairól. Ebben a zord, biblikus erejű kopárságban nagyok.” (SZEGI 1999, 254.)

sze megvizsgálja, hogy maga a kultusz tárgya, a szerző hogyan járul hozzá kultuszának kiépüléséhez, hogyan építi fel életét, hogyan illeszti bele tevékenységeit egy előzetesen adott narratívába, hogyan idomul hozzá” – írja Vári György.<sup>211</sup> József Attiláról például ezeket a gyakran idézett sorokat írja Radnóti: „A versek mindig külön hangsúlyt kapnak a halállal. A mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen *egész* lesz, s a kompozíció, melyet életében szinte testével takar, a test sírba hullásával látható lesz, az életmű fényleni és nőni kezd. A versek sugarat vetnek egymásra, a nagy versek megragyogtatják a közömbösebb darabokat is, a halállal gyászoló éjszaka borul a műre, hogy sötétjén a gyöngébb fényű csillagok is felragyoghassanak. Minden töredék, minden papírlapon talált sor *adalék* lesz, adalék az életműhöz, a nagy egészhez, mely lezárt, szigorúan befejezett és összetartozó immár. Befogadni, magához ölelni hajlandó minden apróságot, de semmit sem enged el többé. És az olvasónak s nekünk, kortárs költőknek megadatott az, hogy láthassuk a bámulatos metamorfózist, mikor egy folyton épülő mű teljesen készen átfordul az időtlen öröklétbe [...]”<sup>212</sup> Érdemes a sorokat megvizsgálni s összevetni azzal, mi történt a szerzői névvel és a hozzá kapcsolódó szöveg- és képzetkorpusszal. Radnóti gondolatmenete nem nélkülöz bizonyos el- lentmondásokat, amennyiben előbb – költő testének és művének különválasztásával s előbbi eltűnésével – a mű önálló életét affirmálja, és saját, független új pályát futhat be. Ezt a függetlenséget a gyászmetaforika bizonyos mértékig vissza is vonja (hiszen a gyász aligha az életműre, mint a költőre vonatkozhat), ám nagyon különleges a szöveg képiségében az, hogy éppenséggel a gyász – hagyományosan – nem túlzottan dinamikusnak és produktívnak mondható alakzatához köti az oeuvre egyes darabjainak kikülönülését. E szerint a gondolatmenet szerint éppenséggel egyfelől – a szerzőhöz köthető – kultusz, másfelől az életmű teljességé téte-

<sup>211</sup> VÁRI 2002.

<sup>212</sup> RADNÓTI 2007, 375–376. (Kiemelések az eredetiben.) Angyalosi Gergely így kommentálja e részletet: „Talán véletlen egybeesés, hogy ugyanazt a kifejezést használja, mint majd a negyedik *Razglednicában*: »átfordult a teste«. A költő teste a pusztulásba, a mű a halhatatlanságba »fordul át«. Radnóti hitt ebben a transzfigurációban: ennek a hitnek köszönhetjük a csodálatos utolsó verset.” (ANGYALOSI 2010, 90.)

léhez köthető filológia társulása eredményezheti a művek reneszánszát, fölfedezését. Nagyon különös továbbá az, hogy az életműre boruló örök gyász képzetével Radnóti tulajdonképpen az időtlenül melankolikus befogadói viszonyt alkotja meg, amennyiben az valóban nem hajlandó elengedni a halottat, hanem – mindent a melankólia bűvkörébe vonva – tartja élet és halál között lebegve, másképpen szólva, valamifajta imaginárius életben.<sup>213</sup> Ez a melankólia azonban Radnóti értelmezésében mindenképpen termékeny – míg saját életművének „gyászáról” ez nem föltétlenül mondható el. Látszólag az történhetett vele ugyanis, ami e rövid részletben is elhangzik: a halállal hirtelen egész lett, fényleni és súlyosodni kezdett, ám – részben a biográfia ívének értelmezésbeli dominanciája következtében – csak az egyik végén. A hangsúlyok az utolsó versekre kerültek, melyek ragyogásában a „közömbösebb darabok” nem tudtak megcsillanni, lassan elfakultak. A rátelepedő képzetkör, a hozzátapadt sztereotípiák hatására pedig az „életmű”-szóösszetétel első része túlnőtt a másodikon – a halál és a korábbi élet eseményei írótak bele a szövegekbe, egyre mélyebben, míg a ráíródás lassan el nem tüntetett minden mást ezen az allegórián kívül.<sup>214</sup>

A folyamat elsődleges elősegítői az emlékező barátok és pályatársak voltak (mint például Ortutay Gyula vagy Pilinszky János).<sup>215</sup> Németh G. Béla is megjegyzi: „Igen nagy azoknak az írásoknak a száma, amelyek személyéről és költészetéről szólnak. De nagyobb részük a – magas szándékú és szép emelkedettségű – irodalompublicisztika, a sorstársi emlékezés, vagy kisebb hányadban a személyes hangvételű és vonatkozású esszé körébe tartozik. Az elemzésen nyugvó, rendező értelmezés jóval kisebb arányú. S többségében

<sup>213</sup> Freud melankólia-fogalma (a sikertelen, véget nem érő gyász) értelmében használva a terminust. A melankolikus olvasásban a gyász (az el nem engedés) a halotti léttől is megfoszt. Egyszerre ragaszkodás a halotthoz mint élőhöz és az élőhöz (élőként elgondolthoz) mint halotthoz. Vö. FREUD 1997.

<sup>214</sup> „A halált idézi az asztalon heverő »lassutekintetű kés« éppúgy, mint halott édesanyja emléke, felesége élő csókja, egy Ronsard-sor vagy a téli csönd – minden” (SZEGI 1999, 253).

<sup>215</sup> „Amit Radnóti életében egyedülállónak érzek, azt számalmas elvontsággal »szituációs zsenialitásnak« nevezném” (PILINSZKY 1999, 403).

meglehetősen egyoldalú.”<sup>216</sup> Ezek az írások, más értelemben, de megvalósítják azt, amiről Radnóti beszélt: „a halállal gyászoló éjszaka borul a műre”. Más értelemben, pontosan fordítva, ahogyan ő értette. Radnóti arról beszél, hogy az élő szerzői test elfedi, eltakarja a művet, ám a test halála a műnek önálló életet adhat – amikor véget ér valami, elkezdődik valami más, hirtelen felnőtté válik az alkotás, és saját útjára indul. Nem ez történt. Az emlékezők szüntelen gyászbeszédei nem engedték befejeződni a gyász-munkát, ám mindaddig a mű sem válhat(ott) le róla, nem indulhat(ott) útjára. Úgy is fogalmazhatunk, a gyászolás során a költői sors sírfeliratként vésődött rá az életműre.

Paul de Man a sírfeliratban (és az önéletrajzban) a – más összefüggésrendszerben már korábban szóba hozott – prosopopeia alakzatát, trópusát, a „síron-túlról-jövő-hang fikcióját” („the fiction of the voice-from-beyond-the-grave”) látja uralkodni.<sup>217</sup> A Radnóti-arc ilyen rávésődése az életműre nem maradt következmények nélkül: a maszk egyre jobban rátapad, a maga változatlanságában rögzül, és ebben megmaradva létezik. Vári György ehhez hasonló vizsgálódást végez már többször idézett tanulmányában, ám ő az életműből véli elsősorban kiolvashatónak a Radnóti-arcot, és ilyen módon beszél az arcadás trópusáról, a prosopopeiáról, mely – de Man esszéjével egybecsengően – „az olvasás figurációs eljárásaként jön létre”.<sup>218</sup> Valószínűleg a Radnóti-arc

<sup>216</sup> NÉMETH G. 1995, 165.

<sup>217</sup> „[A] prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A prosopopeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc {*face*} és az arcrongálás {*deface*} körül, az alak(zat) {*figure*}, az alaköltés {*figuration*} és az alakvesztés {*disfiguration*} körül. [...] Láttuk, milyen lényegi szerepe van a névnek – akár szerzői tulajdonnév, akár helynév – a láncolat összetartásában.” (DE MAN 1997, 101. Kiemelések az eredetiben.) (Eredetileg: DE MAN 1984a, 67–81. Vö. még: DERRIDA 1998, 45–48.)

<sup>218</sup> VÁRI 2002. Vári György a szövegbe foglalt én és a szerzői szubjektum kapcsolatára is kíváncsi. Érdekes vállalkozás lehetne Radnóti (kései) lírájának egy, a korpuszt önéletírásként kezelő retorikai olvasata, és esetlegesen az *Ikrek hávának* módszerével és poétikájával való összevetése. – Az önéletírás teorémájával

csak részben a versszövegek olvasása során konstruálódik meg, ennél nagyobb szerepe lehet az életművet (noha nemesnek tűnő) érdekeltiséggel bírónak (fel)használó, az életutat a szövegkorpuszra is rávéső, beleíró mechanizmusoknak. A biografikus narratíva és az utolsó versek megkülönböztetése és kölcsönös *egymást olvasása* helyett viszont én inkább *egymásba íródásról* beszélnék, jelezve a kétféle szövegiség olyan szimbiózisának kialakulását, mely – egymástól való kölcsönös függése folytán – nem őrzi meg a további külön-külön is láthatóságot. Példaként említhetem a 4. *Razglednicának* német nyelvű sorát („Der springt noch auf”), melynek értelmezése (a magyarság mentetése még ilyen körülmények között is) kizárólag azon a (vélt, egyébként a vonatkozó történelmi esemény kapcsán nem valószínűsíthető) életrajzi „tény” ismeretén alapszik, hogy nem SS-, hanem nyilas legények kísérték a foglyokat a vers mögé tételezett események megtörténteke. De gyakorlatilag objektivációt nyert a *Hetedik ecloga* e sora is, a *Bori noteszből* megismert írásképpnek némileg ellentmondóan: „ékezetek nélkül, csak sort sor alá tapogatva, / úgy írom itt a homályban a verset, mint ahogy élek”. Sajátos az a jelenség, ahogyan a visszaemlékezésekben, életrajzokban rendre Radnóti-sorok bukkannak fel magyarázó, illusztráló, alátámasztó szerepkörben.<sup>219</sup>

---

kapcsolatban lásd például: DOBOS 2005. (Különösen 12–19.) „Az önéletrajz az az alakzat, mely *kitermeli* a referencia illúzióját” – írja MENKE 2004a, 34. Kiemelés az eredetiben.

<sup>219</sup> Radnóti Miklós a magyarországi holokauszt emblemikus, kultikus figurájává vált, még akkor is, ha az egyes versszövegekben – kevés kivételtől, mint például a Schein Gábor által is elemzett *Negyedik eclogától* eltekintve – nem találunk a zsidó tradícióra vonatkozó konkrét utalást, egyértelmű reflexiót. Olyan költőről van szó, „aki számára a zsidóság már nem jelentette az identitásról való gondolkodás keretét, s aki személyében mindazokat reprezentálta, akik számára éppen a magyarságtól való eltaszítottságot jelezte a zsidósággal való erőszakos azonosítás” (SZIRÁK 2005, 56–57). Schein Gábor úgy véli, Radnótit „joggal nevezhetnénk »a« magyar-zsidónak, hiszen sorsának beteljesülése a teljes kivülség területére vezette: kívül került a zsidóságon és a katolicizmuson éppen úgy, amiképpen munkaszolgálatosként kitagadta a magyar állam is” (SCHEIN 2008, 64). Schein ír arról, hogy Radnóti „könyvespolc-nemzet”-ben gondolkodott, mely polc utópiája „abban áll, hogy eltöröl minden határt a magyar és a zsidó, a keresztény és a zsidó entitás között, [...] a differenciák megőrzésével újra és újra elbeszél egy olyan történetet, amely az elbeszélés lehetőségének egyszerre több változatát is életben tartja. Az elbeszélésről

Ferencz Győző egy angol nyelvű kritikájában az alábbi módon fogalmaz: „A halála jelképpé/szimbólummá (symbol) vált, egy szörnyű kor egyetemes emlékeztető jelévé (memento).”<sup>220</sup> Ez a prosopopeia fikciójának egy másik aspektusára mutathat rá, mely szerint az arcadás a halott élővé tétele is. Névvel való felruházás, mely név meg is foszt a névtelenségtől, azaz kiléptet abból az állapotból, amikor még bármilyen nevet kaphatott. Éppen azért válik ugyanabban a mozzanatban arcrongálássá, avagy megfosztássá, mint amelyben arctulajdonítás történik, mert önkényes jelentésképzésről van szó. „A prosopopeia (csak) az az alakzat lehet, amely ezt az önkényességet (és ezáltal minden figuráció önkényességét) ugyanúgy felismerhetetlenné teszi, mint ahogy ez az önkényesség éppen ezáltal, ezen elrejtés elvétettségében szembeötlővé válik.”<sup>221</sup> Radnóti Miklós gyászolása közben, a gyász emlékezetében az életműre sírfeliratként vésődik rá az életrajz, s az életmű a költői sors emlékművévé (síremlékévé) válik – ám úgy, hogy eközben a monumentalizáció (és figuráció) jelöletlenül, észrevétlenül marad, lényegiként s nem konstruktívként mutatkozik meg.

A prosopopeia megteremti az aporiát – azt, hogy egyszerre hív létre és merevít meg, hogy élővé tesz és halottá is ezzel; hogy megszünteti a semmi végtelenségét, a bármilyenre nyitottság szabadságát azzal, hogy valamilyenné tesz, ám egyszersemind megszünteti a semmi létnélküliségét is, mert valamilyenné tesz, életre hív, és ezzel megkülönböztet, ha meg is határoz. Az olvasásban a Radnóti Miklós szerzői névhez<sup>222</sup> kapcsolható funkciók és biografikus szövegek összekapcsolód(hat)nak ugyane szerzői név által jelzett irodalmi szövegekkel, az arc- és hangadás folya-

---

csupán azt állíthatjuk bizonyossággal, hogy mindent magyarul mond” (Uo., 66–67). Németh G. Béla szerint Radnóti – Paul Celannal egyetemben – azok közé tartozik, „akik a dokumentáció már-már reményt enyészítő rémületéhez hozzá tudták adni a katarzis méltóság- és reménység-szülő erejét is. S egyben megerősítették a költészet nélkülözhetetlenségének hitét s cáfolták lehetetlenségének (nem egészen érthetetlen) vélelmét” (NÉMETH G. 1995, 173). Lásd még Szénási Zoltán tanulmányát: SZÉNÁSI 2010.

<sup>220</sup> FERENCZ é. n. (Az írás Zsuzsanna Ozsváth angol nyelvű monográfiájának recenziója.)

<sup>221</sup> MENKE 2004b, 101.

<sup>222</sup> A „szerzői név ugyanolyan retorikai alakzat csupán, mint a különböző trópusok vagy éppen a »lírai én«” (KULCSÁR-SZABÓ 1997b,128).

matának dinamikáját és változékonyságát biztosítva. Paul de Man ekképp fogalmaz Shelley utolsó, befejezetlen költeményét értelmező tanulmányának utolsó oldalain: „Az ilyen monumentalizáció egyáltalán nem szükségszerűen naiv vagy kitérő gesztus, és bizonyosan nem olyan, amelynek elkerülésére bárki is képesnek tarthatná magát. Nem kell naivnak lennie, hiszen nem kell elfojtania egy önvészélyes tudást. [...] Olvasni pedig nem más, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejtetni, kitörölni, eltorzítani (to deface), megismételni – vagyis nem más, mint az a végtelen prosopopeia, melynek révén a halottak archoz és hanghoz jutnak, amely elmondhatja végrendeletük allegóriáját, másfelől lehetővé teszi számunkra, hogy megszólítsuk (apostrophize) őket.”<sup>223</sup> A prosopopeia ezen – talán leginkább ironikus szerkezetűnek nevezhető – kettősségével szemben az antropomorfizmus statikus, azonosító struktúrája állhat. A Radnóti-kultuszban tapasztaltak az antropomorfizmusok azon sajátosságával hozhatóak összefüggésbe, amely szerint az „antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a topologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát, s mint ilyen, kizár minden egyebet. Nem állítás többé, hanem tulajdonnév [...]”<sup>224</sup> A kultikus Radnóti-korpusz egyszerre (azaz egymástól elkülöníthetetlenül) jelöli a költő meggyalázott, halott testét és életművének szövegtestét. A Radnóti név megszűnik az olvasás trópusa vagy figurája lenni, a szövegek pedig emberivé s olvashatatlanná válnak.

Az értelmező egyszerre látja saját eljárásának irányultságát (melynek során megkonstruálja mind saját pozícióját, mind az ennek kialakításához szükséges korábbi pozíciókat), önnön változó helyét az ironikus struktúrában, tisztában van perspektívájának tehetetlenségi nyomatókával, ám közben cselekszi is azt, amit lát (meg is cselekszi, hogy lássa). Ágenssé kell lennie ahhoz, hogy belássa saját produktum voltát, és hogy ne tudja eldönteni, mikor lett részese annak a stratégiának, mely nem teljesen az övé mint szubjektumé, de az övé mint résztvevőé és elszenvetőé.

<sup>223</sup> DE MAN 2003, 182–183; DE MAN 1984b, 121–122.

<sup>224</sup> DE MAN 2002b, 371.

## 5.2.2 ORPHEUSZ LANTJA ELHALKUL – TAJTÉKOS ÉG

„Ne vessük meg a szavakat. A szó mindig többet jelent a pusztá szónál. Voltak ítéletidők, amikor a szó jelentett mindent, amikor a jövőt mentette az, aki a szavakat őrizte.”

(Bálint György)

„»Gyertek át!« – ezt kiáltja csak, ám a hang  
nem jut eddig, a sűrű éj  
el nem hozza a tengeren keresztül...”

(Szapphó: *Arignóta*)

„Mikor Orpheus megpendítette lantját, s énekelve útnak indult, madarak szálltak fölötte, a vizekben halak úsztak felé, bokrok guggoltak köré, fák ballagtak, sziklák cammogtak utána, a vadállatok előbújtak odúikból s a hegyek és a völgyek nimfái könnyezni kezdtek. A költők többé-kevésbé Orpheusok ma is s a madarak, halak, bokrok, fák, sziklák s vadállatok ma is követik őket, a nimfák szívét ma is meghatja énekük” – írja Radnóti Miklós *Orpheus nyomában* (1943) című fordításkötete utószavának felütéseként, s ebben saját költői praxisának programját is sejthetjük.<sup>225</sup> Az orfikus szemléletmód nem volt idegen Radnóti generációjától. Bár ő maga nem tartozott a klasszikus vallásokkal, mítoszokkal, különösen a görögséggel behatóan foglalkozó Sziget-mozgalomhoz, (ellentétben például pályatársával, Szerb Antallal, aki verset is írt *Orpheus az Alvilágban* címmel), szellemisége, klasszikus humanizmusa közvetve lehetett rá hatással, mint ahogyan kapcsolatba kerülhetett Kerényi Károly harmincas évekbeli, *Athenaeumban* megjelent dolgozatainak eszméivel is.<sup>226</sup>

Amikor Radnóti Miklós költészetének leírásakor az „orpheuszi” vagy „orfikus” fogalmakat használok, tisztában vagyok vele, hogy

<sup>225</sup> RADNÓTI 1999, 232–233.

<sup>226</sup> Például *Orphikus lélek* (1933), *Halhatatlanság és Apollón-vallás* (1933), *Pythagoras és Orpheus* (1938). A tanulmányok szövege az alábbi kötetben jelent meg újra (a későbbiekben ezt idézem): KERÉNYI 2003. Amikor Kerényi a 40-es évek elején a szegedi egyetemen dolgozott három évig, Radnóti már jórészt Budapesten élt – igaz, a klasszika-filológus professzor a fővárosban is rendszeresen tartott szűk körű előadásokat. Az *Officina Kerényi* által kezdeményezett, Kétnyelvű Klasszikusok sorozat *Pásztori Magyar Vergilius* (1938) című kötete számára fordította le Radnóti Vergilius IX. *eclogáját* (vö. VILCSEK 2000, 91).

egy nagyon terhelt és – amint Bartal Mária fogalmaz egy a témával foglalkozó tanulmányában – vitatott, a „legkülönbözőbb jelentéstartalmakkal ellátott” kifejezésről van szó.<sup>227</sup> Természetesen nem célom, hogy az orfikusság Radnóti esetében történő alkalmazásával az alakzat jelentéskörét szükségtelenül kitágítsam, ám éppenséggel mivel maga a költő is utalt az Orpheusz mitológiai alakjához köthető nyelvhasználati módra, a nyelv világot megváltoztató erejére, ebben a leszűkített jelentésben használom majd a kifejezést, azzal a kitételrel együtt, hogy hagyományos értelemben Radnóti Miklós nem művelt orfikus költészetet. (Emez értelmezői metafora használatával ugyanakkor mégiscsak megteremtődik valamifajta kapcsolat a 20. század első felének némiképp másmilyen, szintúgy az orfikusságból táplálkozó hagyományaival.) Bízom benne, hogy az alább következő verselemzések igazolják majd azt a választást, mely szerint az orfikus metafora ily módon kitágított jelentése járhat poetológiai tanulságokkal, s nem elsősorban zavaró hatásként tételeződik. Ennek érdekében az elkövetkezőkben azt is rögzítem, hogy a dolgozatban milyen értelemben s alapokon használom e diszkurzív alakzatot. Kétségtelen, hogy Radnóti Miklós esetében nem beszélhetünk oly módon az orfizmus programjáról (illetve az attól való eltérésről), mint tehetjük azt Weöres Sándor költészetét tanulmányozva – az orfikus tradíció eredetét és Weöresre gyakorolt hatását Bartal Mária elemzi nagyon alaposan említett írásában, részben Pór Péter Rilke-esszéjére is építve.<sup>228</sup> E dolgozatokban az orfikussághoz – mások mellett – olyan jellemzők társulnak, mint a költői szó metafizikai érvénye vagy a világ költői (újra)teremtése – az orfikus aktusban „a jel és a dolog kettőssége megszűnik, vagy más leírások szerint a szó az őállapotba tér vissza, és a transzcendens létben, megnevezés és a dolog eredendő összetartozásához eljutván elnyeri rögzített jelentését”.<sup>229</sup> A különféle – többek között rilkei – impulzusokat (például Hamvas Béla általi) közvetítésekben átsajátító költők a saját praxisukban természetszerűleg alakítják is a hagyományt. (Bartal Mária elsősorban mitológikus hosszúversekben vizsgálja „az

<sup>227</sup> BARTAL 2009, 33.

<sup>228</sup> PÓR 2002.

<sup>229</sup> BARTAL 2009, 37. Vö. PÓR 2002, 165–166.

orfikus tárgyiasság személytelenítő és térképző eljárásait”,<sup>230</sup> a későbbiekben jómagam a *Háromrészes ének* kapcsán igyekszem észrevételeket megfogalmazni a weöresi poétikáról.) A jel és a dolog különbségének elpárolgása vagy kettősségének felszámolása, mely az orfikus alakzatban meghatározó tényező, meglátásom szerint dinamikusan mutatkozik meg a különböző költői praxisokban: Weöres Sándor bizonyos műveiben erőteljesebbnek látszik és komolyabb bölcséleti reflexiós közeg veszi körül. Ez többek között azt is jelenti, hogy akkor is számolnunk kell esetében az orfikus tradícióval, amikor ezzel ellentétes poétikai effektusokat tapasztaltunk költeményeiben. Radnóti esetében azonban más a helyzet, ám ha nem is lírabölcséleti megfontolásként, s a Rilket jellemző poétikai alakzat különösebb hatása nélkül,<sup>231</sup> az ő bizonyos szövegeiben is találunk olyan eljárásmodot, mely a szó valóságátlathozó erejének afirmációjaként (és/vagy visszavonásaként) a világ versbéli meg- és újratereemtésének vágyát inszenírozza. Amint bemutatni igyekszem, értelmezésem szerint jel és dolog kettősségének – egyre inkább lehetetlennek bizonyuló – megszüntetése lehet e költői program egyik (s természetesen nem abszolutizált) tétje, s az orfikusság vágyának be nem teljesülése pedig e költészet – ha fogalmazhatunk így – tragédiája. S leginkább épp emiatt, azaz az orfikus lehetőségek tudott és reflektált be nem teljesülése miatt, más szóval a vágy helyenként jelölten, reflektáltan illuzórikus megjelenítése miatt *nem* csatlakozik e költészet végül az orfikus alakzathoz.

Az orfikusság kategóriája a Radnóti-költészet esetében nem lelkületként, szakrális világfelfogásként, hanem inkább a nyelvhasználat lehetőségeként értelmezhető. A fentebb idézett utószóban Radnóti „úgy beszélt a költészetről és a fordításról, mint a

<sup>230</sup> BARTAL 2009, 39.

<sup>231</sup> Tanulságos lehet tanulmányozni Radnóti három Rilke-fordítását (*Az idegen, Áldozat, A fiú*) részben a kiválasztást tekintve, részben abból a szempontból, milyen erősen, milyen eltéveszthetetlenül válnak Radnóti-sorokká az eredeti költemény részei. Például *A fiú* utolsó szakasza így hangzik: „mögöttünk minden ház féltérdre hull, / nekivágunk a megdőlt utcasornak, / egy tér elugrik: megfognak vadul, / és ménjeink mint eső úgy suhognak”. Ehhez hasonlóan erős antropomorfizmusokra bukkanunk az *Erőltetett menet*-ben: „hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa, / és félelemtől bolyhos a honni éjszaka”.

világ átalakításának lehetséges eszközéről”.<sup>232</sup> És nemcsak ezekben a sorokban, hanem versszövegeiben is rendre megjelenik az orfikus attitűd egy sajátos, egyénített változata, mely közelebb áll az apollóni tiszta, harmonikus művészethez („a ’tisztá’ és ’megtisztító’ istennek szemlélete”), mint a dionüszoszhoz<sup>233</sup> – az apollóni művészet vágyáról beszélhetünk a „dionüszoszi valóság állandó fenyegető jelenléte”<sup>234</sup> közepette. „Orpheus apollóni működését – vagy a mithoszból a történelem területére lépve: az orphikus lélek apollóni megtisztulásvágyát – semmi sem magyarázza meg teljesebben, mint »dionysosi« tapasztalatok. [...] A dionysosi valósággal való vallásos érintkezés éppoly jellemző az orphikus lelkületre, mint tisztaságra irányuló apollóni álláspontja. Az iszonytató felé forduló másik arculata a püthagóreus lelkületnek az, ami számkra mint »orphikus lélek« jelenik meg.”<sup>235</sup> Radnóti nyelvszemléletében mindez úgy mutatkozik meg, hogy szüntelenül tételeződik és megkérdőjeleződik az a felfogás, hogy a nyelv, a költői szó bír a valóság létesítésének mágikus, teremtő, megváltoztató, megtisztító, élővé tevő erejével, képes életet lehelni a természetbe (például antropomorf tájak) – a költői szó (apollóni) tisztasága áll szemben a világgal (dionüszoszi) fordultságával.<sup>236</sup> Radnóti korai

<sup>232</sup> POMOGÁTS, 1977, 165.

<sup>233</sup> Megjegyzendő, hogy Kerényi Károly nem ugyanolyan értelemben használja a „dionüszoszi” és „apollóni” fogalmakat, mint teszi azt Nietzsche *A tragédia születésében*.

<sup>234</sup> KERÉNYI 2003, 167 és 304. „Az orphikus lelkületet azonban nem ez az egy tényező határozza meg: az apollóni valóságnak, a szellem végső tisztaságának ellenállhatatlan vonzóerejű hatása, vagy szubjektív oldalról nézve: e hatás befogadására való készség. Orpheus lényétől elválaszthatatlan a dionysosi valóság állandó fenyegető jelenléte is.”

<sup>235</sup> KERÉNYI 2003, 306–307.

<sup>236</sup> Egy korábbi, a *Tajtékos ég* írásait több tekintetben is előrevetítő versében, a *Járkálj csak, halálraitélt!*-ben – lelkületként és költői magatartásként – megjelenik az orpheuszi–apollóni tisztaság (a gyermek *Jézusok* büntelenségével együtt) melyhez a farkasok keménysége járul. („Ó, költő, tisztán élj te most, / mint a széljárta havasok / lakói...”, „S oly keményen is, mint a sok / sebtől vérző, nagy farkasok.”) A motivika ez irányú értelmezhetőségéhez vö. KERÉNYI 2003, 158: „Apollón hatyulényege épp olyan ősi, mint a halál-reális megnyilatkozása a ráeső sötét árnyékban: a holló és farkas alakjában.” Apollónnak ezt a kettősségét vehetjük észre az orfikus szemlélet kettősségében is, mely szintén kapcsolódik a vers idézett soraihoz: „Ó [Orpheus – L. J.] a nagy

versei egyaránt idéznek egy idilli, harmonikus pásztorköltészetet, és az idill vad, rituális szenvedélyességbe, felforgató testiségbe való átcsapását (például „A testünket nézd! együtt fakad a / rügygyel drága hús és napbadobált / csókjaink után boldog torokkal / így, istentelenül felsikoltunk!” [*Pogány köszöntő*]). Egy idő után viszont a világról való effajta beszéd már nem lehetséges – a kezdeti vidám, „pogány szakralitás” lassan átadja helyét egy, a félelmeket, veszélyt nagyobb arányban megjelenítő lírának. Ezzel a folyamattal egy időben felerősödik a költői nyelv és a félelmes valóság szembenállása, és a szó világot képző potenciáljának folyamatos kérdésessége.

Az 1946-ban, a költő halála után megjelent *Tajtékos ég*<sup>237</sup> kötet darabjaiban a költői szó mágiájának tudata a kötet szövegeiben egyre inkább annak *vágyába* csap át, a teljesülés bizonyossága nélkül. A *Tajtékos ég* arról is beszél, hogy a nyelv létesítő ereje képes-e létrehozni egy másik világot, mely élhető, melyben létezni lehet, és hogy a versek egyre inkább megvonják maguktól ezt a lehetőséget. Ezzel, tehát a különféle imaginációk élhető valószerűségének vágyott, ám nem jelenvaló, távoli múltként vagy álmokként előálló jellegével párhuzamosan egyéb folyamatok is tetten érhetőek: a szerelem óvó, megváltó szerepének átalakulása kapcsolatba kerül a nyelv orfikusságának kérdésessé válásával – mindkettő felszámolódása, de legalábbis megrendülése megtörténik. A szövegek további szervező ereje a beszéd és a hallgatás dinami-

---

»magányos« [...], aki a dionysosi életmódnak megfelelően vad hegyvidéken tartózkodik, apolloni muzsikájával vad állatokat szelidít meg, vagy az alvilág szellemhatalmait: csupa olyan démoni erőket köt le és tisztít meg, amelyeknek felszabadulása a dionysosi lét-teljességhez tartozik” (*Uo.*, 167).

<sup>237</sup> A kötet posztumusz volta kijelölte értelmezésének alapirányát (üzenet a halálból, avagy a halálon túlról, az odavezető út „elbeszélése”), de sajátos felépítése is szimbolikus jelleggel bírhat: egyrészt anyagának nagy részét még Radnóti Miklós gondozta és állította össze, másrészt kiegészült a Szalai Sándor által 1945-ben Ortutay Gyulának átadott füzet (melyet Szalai magától a költőtől kapott Borban) verseivel. Az első kiadásban nem szerepeltek a *Razglednicák* és a *Gyökér*, melyek csak az 1946-ban megtalált *Bori noteszből* kerültek elő. Nem egy kéz, nem egy szándék munkája tehát a versek egymásutánisága.

kája, a kimondás elcsúszása a vágy kontextusában.<sup>238</sup> A másról és a másik haláláról való beszéd a „saját halál” egyre közvetlenebb megjelenítése felé tart. Az élet vágya átfordul a szép halál (empe-doklészi) vágyába és az élet gyászának kifejeződésébe. E folyamatok mind hasonló irányba mutatnak (a valóság és a halál uralma felé), ezért egyszerre történő nyomon követésük indokoltnak tűnik.

A *Trisztánnal ültem...* (1939) című versben a költő átváltozóművészként, varázslóként tűnik föl:

„Matróz lehetnél” – szólt, – „szélfútta, tiszta szív,  
s élhetnél ott  
az alkonyok s a tenger kék között!”  
Az *is* vagyok, – nevettem, ó a költő  
minden lehet!  
és minden is, mit szónokolsz,  
mindjárt varázsolok: huhh! s azt sem tudod  
hol kél a nap, hogy merre van kelet!

Nem találunk később olyan verset, mely ennyire egyértelműen foglalna állást a költői szó mágikus ereje mellett. Nem pusztán egyenlősíti az imaginációt a „valósággal”, hanem egyenest föl is értékeli az alábbi sorokban: „»Jössz velünk? / olyat se láttál még, te zöld varázsló!« / Borát kiüssza, pohara talpa csattan. / Elképzelem, – feleltem s maradtam.” Az imagináció világa ugyanolyan élhető, létező tér itt, mint a valóság tere. A vers utolsó két sorában létrejövő egymásba játszás is ezt a szemléletet erősíti: „S az ég a tengert tükrözi, / a tenger az eget.” E sorok figurativitásának és szemantikai funkciójának párhuzama, a leírt esemény „nyelvi eseményként való megnevezése” ahhoz a viszonylathoz lehet hasonlatos, melyről Paul de Man – Rilke *Szonettek Orpheuszhoz* című ciklusát értelmezve – úgy szól, mintha „azt a világhoz fűződő új viszonyt ünnepelné, melyet a figuráció feltárt”.<sup>239</sup> E totális „új viszonynak”, a szónak és a világnak a nyelv hatalma következtében történő egymásba játszása bomlik meg a későbbiekben.

<sup>238</sup> A költői szó lehetetlenülésének folyamata, a csönd felé tartó versbeszéd, más motivációval, megjelenik a (kései) József Attila esetében is (lásd később).

<sup>239</sup> DE MAN 2006, 67.

A *Mint a halál* alakzatairól a korábbiakban már részletesen szóltam – a jelentésmozgás megfagyásának illuzionálása, a vers önprezentációjában a tél képzetein keresztül áttételesen, majd közvetlenül is a halál létmódjához történő hasonulás („épp úgy, mint a halál”) kijelöli a szöveg helyét a most vázolt folyamatban is. A költemény tropológiai elmozdulásai során mintha a szó elnémulása volna megfigyelhető. E ponton érdemes megvizsgálni a (kb. egy évvel) korábbi *Ősz és halál* című verset, mely a „más haláláról” szóló gyászversek közé sorolható (mint korábban már említettem, Nagy Etel emlékére íródott), és amelyben szintén feltűnik (kifejtettebben) a *Mint a halál* gondolata, a nyár gyásza. „Kettős búcsúztató”-ról van ugyanis szó:

Az alkony most is két emléket ringat,  
a földrehulló nyár futó szagát  
s egy jámbor illatét...  
lejtett utánad az, mikor a hűtlen ég  
tested a hűvös földnek adta át.

A vers maga is gyászol: „Most rejt a föld. [...] örökre! mint emlékedet / e tépett költemény.” A vers az emlékezet helyévé válik, a gyász olyan helyévé, ahol az emlék, amelyet őriz, a maga kettősségében tűnik fel: már teljesen nem élő, de még nem is egészen halott.<sup>240</sup> E kettősség a vers középső szakaszainak fantáziatelt (mesei alakzatokat előhívó) soraiban is megnyilvánul, hiszen a másik megidézése megtörténik, a szöveg retorikája létezőként, megszólíthatóként prezentálja, ám hangsúlyosan (eltemetett, lélektől eltávolított) testként, a gyász tárgyaként mutatva fel őt.

Az erdő vetkezik  
és síkos már a rét,  
körötted hét szép csillag ég,  
hét csillag ég körötted és  
tested körül most hirtelen  
suhogó kört szalad  
hét bársonyos vakond a föld alatt.

\*

<sup>240</sup> A *lieu de mémoire*-okról vö. NORA 1999.

Ó, honnan táncoltál a fényre te?  
falak tövéből, nyirkos, mély sötétből!  
S miféle szárnyas akarat emelt?  
mit láthattál, micsoda égi jelt?

Az alakzat, mely az említett paradoxont magában hordja, és amely e költemény vezető trópusa, az aposztrophé. A megszólítás hangsúlyosan a testet érinti.

S mi lett belőled, mondd?  
te léleküzte test,  
te röppenő és dobbanó!  
a gyertyák lángja és a friss  
lehellet táncol most helyetted s – érted is.

Megszólítani a halottat, kérdést intézni hozzá azt implikálja, hogy az képes válaszolni rá. A jelen esetben igencsak erőteljes beszédaktus által tenni élővé azt/őt (így kapcsolódik a megszólítás a prosopopeiához).<sup>241</sup> Ezzel az illúzióval áll szemben a beszédhelyzet szemantikai vonatkozása, mely a (testi) halotti állapotot jeleníti meg, s magában foglalja azt is, hogy *vele* már nem, csak *róla* és *helyette* tudunk beszélni. Jelen vers retorikailag a vele-beszédet használja, a megszólítással megszólaltat, s így beszél egyszerre róla és az emlékeremtés gesztusában helyette is. (Amiként talán a gyászhelyzet, halottidézés képzetét előhívó sorokban: „a gyertyák lángja és a friss / lehellet táncol most helyetted s – érted is”). A látszólagos dialógus szimulálását jelzi a határozott szóra bíró

<sup>241</sup> Bettine Menke tolmácsolásában: „a megszólítás a nyelvben mindig távollévőt vagy holtat jelenvalóként, élőként és antropomorfként (előfel)tételezi” (MENKE 2004a, 35). Ugyanő a prosopopeiáról ekképp fogalmaz: „A *prosopopeia* révén a szöveg némákat, távollévőket (vagy halottakat) szerepeltet beszélő személyekként, vagyis: létrehozza őket, amennyiben hangot – a szájjal és arccal rendelkező beszéd instanciáját – kölcsönöz nekik.” (MENKE 2004b, 91–92.) Jonathan Culler értelmezésében „aposztrofálni annyit jelent, mint egy bizonyos helyzetet akarni, és megkísérelni létrehívni azt azáltal, hogy élettelen tárgyakat kérünk meg: vessék alá magukat óhajunknak [desire – L. J.]. Ebben a viszonylatban az aposztrophé funkciója az volna, hogy a világ dolgait potenciálisan felelő, érzékeny [responsive] erőkké tegye” (CULLER 2000, 374, illetve CULLER 2002, 139).

formula („mondd”) és az ön-visszakérdezés („tömjén is száll felém. // Száll? inkább csak lejt, szalad”). A jelenséghez kapcsolódik az aposztrophé másik implikátuma: „a holtak megszólaltatásával (by making the death speak) – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba”.<sup>242</sup> Ez „nem pusztán saját halálunk előrevetülését jelenti, hanem tényleges belépésünket a holtak dermedt világába”,<sup>243</sup> ugyanis a nyelvi működés közben ugyanúgy létrejöhet (és így egyazon aktus során, az aposztrophé aporiájában mindkettő létre is jön) a halott életre, élők közé hívása, mint az élő halottak közé lépése (hiszen, ahogy Aineiasz és Odüsszeusz példája sugallja, az élő csak a Másvilágban értheti, de legalábbis kérdezheti a halottat – Orpheusznek is meg kell tennie az útját a túlvilágra, s megpróbálni visszavezetni Eurüdikét).<sup>244</sup> A trópus által adományozott maszk (arc, prosopon) egyszerre az élő és a halott maszkja. A másik haláláról való beszéd implikálja és áttételesen szóhoz juttatja a saját halálról való beszédet is. (Ahogy később is látni fogjuk, ezek az aktusok Radnóti verseiben rendre központi helyet foglalnak el.) Jóllehet, a megszólító és a megszólított helyzete (létmódja...) közötti különbség e versben jól érzékelhető: „ki könnyű voltál, mint a szellő, / súlyos vagy, mint a kő”.<sup>245</sup>

<sup>242</sup> DE MAN 1997, 103. Vö. „[A] halottak, mint tudjuk, nem beszélnek, ám határozottan képesek minket emlékeztetni saját mulandóságunkra, szembesítenek minket saját végességünkkel.” DE MAN 2002d, 219.

<sup>243</sup> DE MAN 1997, 103.

<sup>244</sup> Orpheusz megteszi az utat, de azért, hogy visszatérhessen, a találkozás ott nem történhet meg. „Orpheusz bármit megtehet, de nem nézhet szembe e »ponttal«, nem nézheti az éjszakában az éjszaka középpontját. Az alvilágba alászállva közeledhet a ponthoz, és – ami ennél is nagyobb hatalom – maga felé húzhatja, magával együtt a felszín felé húzhatja, de csak akkor, ha elfordul tőle. Ez az elfordulás az egyedüli módja annak, hogy közeledjen hozzá.” BLANCHOT 2005b, 140.

<sup>245</sup> A kómotívum (a sírkőre utalás mellett) talán értelmezhető a zsidó kulturális tradíció elemeként is, annál is inkább, mert maga a költemény is lehet afféle jelképes, síron elhelyezett, az elhunyt emlékezetének tovább élését is jelző kódarab.

Most rejt a föld.  
S nem úgy, mint mókust rejti odva,  
vagy magvait a televény  
csak télen át, –  
örökre! mint emlékedet  
e tépett költemény.

Emez utolsó strófa ismét felidézi, negatívumban, a tavaszi életre kelést váró, a némaság ideiglenességét jelképező téli mag motívumát – ugyanakkor a vele szembeállított örök rejtőzést, a halál véglegességét azzal szándékszik némileg enyhíteni a szöveg, hogy a vers emlékőrző teljesítményét nyilvánítja ki. Ez azonban legfőbb vigasz lehet; a változás, a jelenlét előhívása potenciáljának híján van, olyannyira súlyos a vers metaforikája s búcsúztató jellege.

A halál és a megszólalás lehetőségének viszonyát tematizálja a *Nyugtalan órán* (1939):

Sziklák fölöttem, távol a fényes ég,  
a mélyben élek, néma kövek között.  
Némuljak én is el? mi izgat  
versre ma, mondd! a halál? – ki kérdi?

ki kéri tőled számon az életed,  
s e költeményt itt, hogy töredék maradt?

A megszólított csak grammatikailag („mondd”) van jelen – lát-szólag nincs beszélgetőtárs, így nem véletlenül kérdőjeleződik meg az íráshoz (a létezéshez, az én kimondásához és konstitúciójához) elengedhetetlenül szükséges „másik” (a befogadó, az olvasó, a társ) léte. A halál kimondása is értelmetlen, felesleges, ha nincs, aki hallgassa. Az utolsó strófa vigaszt remél: „szétszór a szél és – mégis a sziklaszál / visszadalolja majd, / mit néki mondok és megértik / nagyranövő fiak és leányok”. Bár a nyelv ereje megteremti (a jövőbe helyezettként) a befogadót, a prosopopeia által arcot kapó sziklaszál azonban az aktív, dialógusra képes olvasó szerepét nem tudja betölteni. Ekhónak nincs saját hangja, csak Nárcisz véli

válasznak *önmaga* szavait. A költemény ennek egyszerre van tudatában, és egyszerre hiteti el magával azt, hogy ebből a pseudo-párbeszédből valaha is létrejöhet a megértés.

Bálint György a *Járkálj csak, halálraítélt!* kötetéről írott 1936-os (*Pesti Napló*ban közölt) recenziójában részletesen taglalja azt a talán legjobban katartikusként leírható, nyugtalansággal, kinnal és örömmel teli hatást, mely elfogta a könyv olvasásakor. Az 1943-ban Ukrajnában (munkaszolgálatosként) életét vesztő kiváló kritikus – és barát, akinek emlékére komponálja Radnóti lentebb elemzett *Ötödik eclogáját* – szavait olvasni számunkra is megrendítőek: „Reméltem, hogy talán nem is igaz, talán csak képzelődtem, egyre sokasodó lelki vereségeim hatása alatt: most aztán jött ez a verskötet, és kertelés nélkül megállapította a diagnózist. Igen, mondta, valamennyien halálraítéltek vagyunk. Az ítéletet már régen kihirdették, jogerős, csak még a végrehajtás időpontja bizonytalan.”<sup>246</sup> Bálint György ezek után megjegyzi, hogy míg korábban a magyar költészetben a „halálvágy” vonult végig, Radnótinál erről nem beszélhetünk, kevés nála „egészségesebb” költő van, ám mégis, a legváratlanabb pillanatokban, a természeti idillben, boldog perceiben is eszébe jut a halál. „Bármilyen történet, a halálmotívum mindig visszatér. Semmi esetre sem mint vágy, nem is mint szorongás, hanem mint kemény, szinte tárgyilagos bizonyosság. [...] Éljük az életet, ahogy lehet, munkába, gondolatokba, érzésekbe fogunk: és közben tudjuk, hogy mindez ideiglenes, talán már holnap, de legkésőbb holnapután jön valami: »bogárnyi zajjal« és kérlelhetetlen biztonsággal. [...] Nem halálfélelem: egyszerűen csak *haláltudat*. A halált tudomásul vesszük, beiktatjuk napi életünkbe, számolunk vele, és ha bekövetkezik, nem fogunk meglepődni.”<sup>247</sup> A *Tajtékos ég* alább elemzendő verseinek egy részében szintén felbukkan ez a tudatként (szüntelen jelenlévő tudásként) is érthető halálmotívum – s jellemzően, a korábbi kötethez hasonlóan, a természeti szcenikájú költeményekben. (Legpon-tosabban talán a kötetcímadó műben: „Tajtékos égen ring a hold,

<sup>246</sup> BÁLINT 1999, 147.

<sup>247</sup> *Uo.*, 148–149. Kiemelés az eredetiben.

/ csodálkozom, hogy élek. / Szorgos halál kutatja ezt a kort / s akikre ráel, mind olyan fehérek.”<sup>248</sup>)

A meg nem hallgatás, helyettesíthetőség lehetősége bukkan fel A „*Meredek út*” egyik példányára (1939) című versben („Költő vagyok és senkinek se kellem [...] hisz énekelnek / helyettem kandi ördögök”), mely itt már egyértelműen társul a halállal („kit végül is megölnek, / mert maga sosem ölt”). Márton László azt írja egy helyen, gyakorta érzi úgy Radnótinál, hogy „néhány egyszerű [...] kérdéstől széthullik a látszólag egyben lévő szövegrész, esetleg az egész vers”.<sup>249</sup> Egyik illusztratív példája épp A „*Meredek út*” egyik példányára:

költő vagyok, ki csak máglyára jó,  
mert az igazra tanu.

Olyan, ki tudja, hogy fehér a hó,  
piros a vér és piros a pipacs.  
És a pipacs szöszöske szára zöld.

Olyan, kit végül is megölnek,  
mert maga sosem ölt.

Márton ekképp ír róla: „Az már kevésbé [van rendben], hogy a pipacsszár színének, valamint egyéb színeknek ismerete révén lesz a költő »az igazra tanu«. Engem is »joggal legyez az óvatos gyanú«: nincs ez a máglyahalál egy kicsit túl- és félrestilizálva?”<sup>250</sup> Majd felsorolja az általa ismert máglyahalált halt csekély számú,

<sup>248</sup> Érdeemes a második sort („csodálkozom, hogy élek”) összevetni József Attila egyik kései töredékével: „És ámulok / hogy elmulok”. A Radnóti-féle tragikus hangoltság s tiszta értelemalakzat helyett a József Attila-sorpár hatását éppenséggel fanyar (kosztolányis) szójátéka s paradox jelentése adja. A *Tajtékos ég* egyébiránt a „*Költőnk és Kora*” szintén kormegjelenítést is bejelentő, meg lehetőségen eltérő poétikájú verssel is párbeszédbe lép (például a „Megértem azt is, ezt is” sor nemcsak az *Esti Kornél énekével* [„Ne mondd te ezt se, azt se”], hanem a József Attila-vers részvételre – s így újra Kosztolányira – is hivatkozó ötödik strófájával). Szabolcsi Miklós megfigyelése, hogy a „*Költőnk és Kora*” utolsó versszakát „folytatja Radnóti tájkköltészete” (SZABOLCSI 1998, 898).

<sup>249</sup> MÁRTON 2006, 1572.

<sup>250</sup> Uo.

költőnek nevezhető személyt – „a máglyahalál akkor sem tipikus költősors”. Majd arra gondol, hogy inkább a könyvek elégetéséről lehet szó a versben, „akkor viszont kérdés, hogy a nácik olyasféle [...] igazságok miatt égették-e meg a kiszemelt könyveket, mint amiket a versben olvashatunk. [...] Azt elhiszem, hogy fennáll a költő ártatlansága, de azt már nem hiszem, hogy indokolja is az áldozattá válást.”<sup>251</sup> Márton érvei (meg)vitathatóak. Ferencz Győző könyvéből azt tudjuk meg, hogy Radnóti rendre „költőhalál”-ról írt, és nem úgy beszélt saját lehetséges haláláról, mint a zsidó kollektíva egy tagjának pusztulásáról. Ez motiválja azt, hogy azért kell meghalnia, amilyen attribútumokat az igazi költőknek tulajdonít: a tisztaság és az igazság ismerete. (Az utolsó sor ráadásul nem önmagában vett érv, hanem egy érvsor egy tagja – de értelmezhető úgy, hogy ha erőszakosabb lenne – metaforikusan: „ha ölne” – változtathatna sorsán. Ez mind az általános elgondolásba, mind a vers keletkezésének idején akár reálisnak is érezhető lehetőségek közé illeszkedhet.) A színek ismerete pedig egyértelmű metafora: olyan ismerete a világ dolgainak, ahogyan vannak (amit hasonló metaforákkal meg is tud jeleníteni, közölni is tud) – ez már lehet ok a halálra. Végezetül a máglyahalál kérdése: Radnóti, mint általában, ezúttal sem történelmi referenciára utalt. Sokkal valószínűbb a kulturális előd, mint például az általa rendkívül kedvelt (s a munkaszolgálatokra is rendszeresen magával vitt) Arany János egyik verse, *A walesi bárdok*, melyben ötszáz költő ment máglyára épp azért, mert az igazra volt tanú, mert ismerte a világ dolgait és nem habozott azt a maga valóságában a hatalom elé tárni.

Részint a behelyettesíthetőség, feleslegesség fejeződik ki a *Koranyárban* (1939) is. A vers természeti tere sajátos viszonyban áll a lírai én megjelenésével: az első szerkezeti egységben úgy tűnik, az antropomorfizált táj szolgálja, segíti őt, összhangban van vele – szoros összefüggésben a versköltés aktusával és közegével.

<sup>251</sup> Uo.

Kis réten ülök, vállig ér a fű  
s zizegve ring. Egy lepke kószál.  
S zizegve bomlik bánatom, a nap  
felé az útról könnyü por száll.

Leül a fű is, fényes szél taszítja,  
az égi kékség ráncot vet fölöttem,  
apró neszek s apró szöszök repülnek  
a fák közt, merre verset írva jöttem.

A retorikai én – a nyelvi megnyilatkozás hangsúlyozása s az erőteljes megszemélyesítő alakzatok által – maga veszi körül magát a tájjal, mely menedéket, alkotó közeget is nyújt számára. A vers-költés feltétlenül meditatív állapotot jelent, s – itt – egy imaginatív közeg létrehívását is. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy nemcsak költői szerepről,<sup>252</sup> de konkrétan versírásról van szó, mely a textuális jelleget emeli ki, s azt is maga után vonja, hogy miként az önprezentáció alapján a versvilág írott világként közvetítődik számunkra, akképp versbefogadásunk hangsúlyozottan olvasásként érthető (s érhető tetten). A vers második egysége:

Szavak érintik arcomat: kökörcsin, –  
suttogom, – s te csillogó, te kankalin,  
Szent György virága, Péter kulcsa te!  
hullámos folt az árok partjain!

S ha elvirírsz, majd jön helyedre más,  
törökszegfű jön, apró villanás!

<sup>252</sup> Lőrincz Csongor szerint az „a mögékerülhetetlen aposztrofikus hangoltság, amelyet a »reális« közönségtől való elfordulás és jelen-nem-lévő vagy a hang képességével a posteriori nem rendelkező létezők és instanciák megszólítás-ként szoktak értelmezni, a líra »én«-jét már megszólalása pillanatában szereppel ruházza fel, kiemeli valamely individuális vonatkozathatóság köréből”. (LŐRINCZ 2002, 106.) S ez persze mindenekelőtt azt jelenti, hogy a költői szerep – mint hang – éppenséggel a megszólítás aktusa által, a te tételezésével parallel viszonyban jöhet létre e versben.

E sorokban egyneműsítődik a nyelv és a beszéd közegének s jelenének szférája, a szöveg önbejelentése szerint a szavak érzéki jelleggel ruházódnak fel. A „suttogom” közbevetés ugyanakkor a beszélő érdekkörébe vonja a megnevezés s a nyelvi anyag megérezkítésének erejét és lehetőségét.<sup>253</sup> A költői prezencia – intencionálisan – eltörli a különbséget a megjelenített természeti fikció és a megjelenítés közege, a nyelv között. S ennek háttérében az is ott van, hogy a költői szó bír azzal a lehetőséggel, hogy megteremtse a menedéket, az élet, a szabad lét terét. E ponton a virágokra s (önreflexíve) a szavakra vonatkozik az, hogy „s ha elvirítasz, majd jön helyedre más”, s itt még a teremtő szabadság lehetőségét láthatjuk benne. (Jóllehet, az olvasás kontextusaként szolgáló Radnóti-életmű ismerete és topikája nagyon erősen meghatározza előfeltevéseinket, melyek szerint e sorokra némi baljós fény vetül.)

A harmadik egység részben folytatja a beszéd korábbi jellegét („Fölállok és a rét föláll velem. / A szél elült. Egy kankalin kacsint”), majd a menedékről hirtelen kiderül, hogy pusztá illúzió, és az addig tételezett költői erő kevésnek bizonyulhat: „Elindulok s a másik oldalon / a hullószirmu törpe körtefák / hirdetik, hogy úgsincs irgalom.” A természet korábbi óvó (a bibliai utalásokkal együtt transzcendens) közege úgy válik hasonlatossá az én helyzetéhez, hogy – legfőljebb – vele együtt tart a pusztulás felé.<sup>254</sup> A negyedik szerkezeti egységben a lírai én egyértelműen ugyanabba a szituációba helyeződik, mint korábban a szó és a virág:

<sup>253</sup> S a költői öntudatot is előhívja abban az értelemben, ahogyan Jonathan Culler írja: „Aki eredményesen invokálja a természetet az, akihez aztán a természet is beszélhet. Vagyis látnoknak, költőnek teszi meg magát. Így tehát az invokáció az elhivatottság [vocation] egy figurája.” (CULLER 2000, 377.) (Itt az invokációt nem retorikai alakzatként értjük, hanem a természethez mint te-hez történő beszédként.) Vagy ahogyan Bettine Menke értelmezi: „Az apoztrophéban a beszélő, a szöveg Énje hangot, életet és emberi alakot 'ad' a megszólítottnak, és ebben a gesztusban szimmetrikus módon egyúttal önmagát is tételezi, azaz *önmagát* költői hangként konstituálja és dramatizálja.” (MENKE 2004a, 36.)

<sup>254</sup> Amennyiben – következtetési logikai viszony szerint – „pusztulásként” értjük a „nincs irgalom” kitétel. A természet szimpátiájához kapcsolódóan érdemes idézni a *Tajtékos ég* című vers alábbi sorait: „Megállok itt a fa tövében, / lombját zúgatja mérgesen. / Lenyúl egy ág. Nyakonragad? / nem vagyok gyáva, gyöngye sem, // csak fáradt. Hallgatok. S az ág is / némán motoz hajamban és ijedten.”

De jön helyükre más. Megyek  
és jön helyemre más. Csak ennyi hát?  
akárha vékony lába tűnő csillagát  
a hóban ittfeledné egy madár...

A fölcserélhetőségből végképp elvész bármi olyan mozzanat, mely a repetitivitásra, s így a folytonosság valamilyen módú fenn-tartására vonatkozna, s a tűnő, múló jelleg válik meghatározóvá. A nyom-létmód ugyan utal némileg a maradandóság egy formájára, lehetőségére, de tudjuk, a nyom már sosem maga a dolog, csak annak értelmezésnek kitett jelölője (amire itt utal az, hogy a csillag-jelből nem is feltétlenül madárnyom olvasható ki).<sup>255</sup> A szavak ereje a lényeges változást hozni képtelen, csodálkozó modalitású (s épp ezért szubjektív eredőjű) deskripcióra korlátozódik („Micsoda téli kép e nyárra készülésben!”), majd az utolsó, a többitől \*-gal leválasztott szakaszban az én jelenléte végleg eltűnik,<sup>256</sup> s marad a tárgyias, borzongató leírás: „Bokor mozdul s a fúvó napsugáron / egy kismadár megrémült tolla száll.”<sup>257</sup> A vers eleji, nagyon erősen perszonalizált, a lírai énnel szinte egynemű táj úgy képes „kiürül-ni”, hogy megtartja antropomorf jellegét, de a lírai szubjektumot már csak hiánya által jelöli. Ez űr – mely nem esetleges módon kelti fel a halál idegenségének, hiányként való elgondolhatóságá-nak képzetét – okozza mindenekelőtt a vers kísérteties hatását:

<sup>255</sup> S e ponton szükséges utalni Babits Mihálynak a nyom-lélet gyönyörűen s ösz-szetett módon megjelenítő, értelmező költeményére, a *Csak posta voltálra* (1932): „amit hoztál, csak annyira tied / mint a por mit lábad a szőnyegen hagy / Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet.” De fölidézhető József Attila *Talán eltűnök hirtelen...*-je (1937) is, melyben a legin-kább efemer létmódú „vadnyom” válik a beszélő létállapotának analogonjává.

<sup>256</sup> Az én, a megfigyelő pozíciójára legföljebb a „megrémült” jelző mutat, mely a „megrémült toll” kifejezésben a megszólalóra is rávetíti a vonatkozó tudatállap-potot, hiszen hagyományosan nem a toll lehet rémült, hanem az, aki ennek észleli azt. A paradox kép hatását ugyanakkor éppenséggel a tudattal nem bíró dolog élőkire jellemző attribútummal történő felruházása adja, mely egyszersmind erős vizuális jelleggel is bír.

<sup>257</sup> József Attila kései verseiben is sajátos viszonyban van a természeti táj s a meg-szólalás lehetősége, avagy éppenséggel a némaság kényszere. Ilyen vers például a *Balatonszárszó* (1936): „Nyafog a táj, de néha némaság / jut az eszébe s új derűt lel abban” (vö. SZIGETI 2002b, 251).

azt, hogy az olvasó megtapasztalja a szavakat étellel megtöltő, avagy éppenséggel életre hívó költő eltűnését a vers világából, ám mindeközben szinte a bőrére érzi a – mindvégig csakis a versnyelv által közvetíthető és közvetítendő – érzéki természetű szó-hatást.

Az idillek hangulatát idézi, de a természeti szcenikát városi miliőbe helyezi át a *Harmadik ecloga*. A szerelem kimondásának lehetőségeivel küszködik a költemény („szerelemtől zengjem a dalt már!”), és a kétely és a reménytelen vágy hangjaival végződik („szerelemtől írhatok én még? / Csillog a teste felém, ó pásztori Múzsza, segíts hát!”). A beszéd és a szó sikertelenségének oka, a beszéd *akadálya* a halál és a valóság felidézése („úgy hálnak e korban a költők... / csak ráncoklik az ég, nem jelzi halom porainkat”). A *Negyedik ecloga*, a Hang és a Költő polemizáló dialógusa, szintén az írás problémáját és a halál némító hatását viszi színre. A Költő szólamában a képzelet, a szó próteuszi–orfikus hatalma mint be nem teljesült lehetőség („Hegy lettem volna, vagy növény, madár... / vigasztaló, pillangó gondolat, / tűnő istenkedés”) és mint vágy („És megszületni újra új világra, / mikor arany gőzök közül vakít / s új hajnalokra kél a nap világa”) jelenik meg. A Költő monológja az „összetört világ” Adyt idéző képzetével, az írás elértéktelenedésével és hatástalanságával („Az írótaáblák elrepedtek”), végül az imagináció hatalmának akarásával zárul („Szállj fel, te súlyos szárnyú képzelet!”).<sup>258</sup> A Hang zárószólama is az írás teremtőerejét hangsúlyozza, melyben már ott rejlik a (természetes, emberi) halál vigaszt hozó gondolata is:

Ring a gyümölcs, lehull, ha megérik;  
elnyugtat majd a mély, emlékekkel teli föld.  
De haragod füstje még szálljon az égig,  
s az égre írj, ha minden összetört!

<sup>258</sup> Érdemes megjegyezni, hogy Schein Gábor a *Negyedik eclogában* Arany- és Vörösmarty-allúziókat (*Juliskához*, illetve *Előszó*) fedez föl, s megjegyzi, hogy „Vörösmarty és Arany gyászverse azon két műve a magyar irodalomnak, amely talán a legtöbbet tud az élet lehetetlenségéről a halállal szemben. Radnótinál e tudás a teremtés nyelvének és magának a teremtésnek az elvesztését jelöli, amely magát a költészetet a szent betűk eltűnése utáni időbe helyezi” (SCHEIN 2008, 68).

A kimondás nehézségei, a nyelvvel való küzdelem újra a szerelem kontextusában kerül előtérbe a *Tétova ódában*. A versbeszéd tételezi a szerelmet, vagy a szerelem *bonyolult tartamát* (a „rejtett csillagrendszer”), melynek nyelvi közvetítése a feladat. Ez szoros összefüggésbe kerül az én kimondásának problémájával oly módon, hogy mind a kifejezendő tartam („de nyüzsgő s áradó vagy bennem, mint a lét”),<sup>259</sup> mind a nyelv általi létesítés („mert annyit érek én, amennyit ér a szó / versemben s mert ez addig izgat engem, / míg csont marad belőlem s néhány hajcsomó”) szorosan összefonódik a kimondó én létével. Az ennek központi szerepe van a közvetítésben, ő hozza létre a szót, melyben létesül a tárgy. A vers közepe táján azt tapasztaljuk, hogy a hangsúlyozottan a nyelv által megjelenített tárgyak („mit mondjak még? a tárgyak összenéznek”, „S talán lesz még időm, hogy elmondjam milyen, mikor jöttödre vár”) kapnak *hangot*, jutnak szóhoz a szerelem „dicsérete” *érdekében*. A költemény retorikája szerint a költői szó a szubjektum szolgálatába állíthat bármit a tárgyi világból a szó (prosopopeia általi) létrehívó ereje révén, a kimondás, megnevezés aktusa folytán. Beszélhetünk valamiféle szimbólum általi közvetítésről is („egy képben csak talán, s csupán a lényeket”).<sup>260</sup> A „hasonlat mit sem ér” kijelentés valóban a szimbolikusság mellett látszik „érvelni”, miközben sajátos feszültséget generál az, hogy több hasonlat is található a szövegben. A szimbolikus kifejezés, az egy képben létrejövő lényegiség vágya áll feszültségben a kimondásra irányuló küzdelemmel. Mindkét aktus „sikeressége” a szubjektum lehetőségeinek a függvénye – akár a „költői erőre”, akár az egzisztenciális létfeltételekre gondolunk („S talán lesz még időm”). A vers zárlata a kimondás teremtő aktusát viszi színre: előbb egy metaforikus azonosítás történik és váltja a korábbi hasonlatokat („Kedzed párnámra hull, elalvó nyírfaág”), majd a szubjektum és a *másik* szimbolikus helyen, a szóban történő találkoztatása törté-

<sup>259</sup> Erre a sorra utalhat vissza később az első *Razglednica*: „Te állandó vagy bennem e mozgó zűrzavarban, / tudatom mélyén fénylesz örökre mozdulatlan / s némán”. A két vers közötti különbség láthatóvá teszi a kedves aktív szerepének, a szerelem óvó, megváltó erejének fokozatos eltűnését, meddő hiánnyá alakulását.

<sup>260</sup> Különösen a Mallarméhoz köthető aspektust alapul véve – vö. DE MAN 2002a, 112.

nik meg („benned alszom én is, nem vagy *más világ*”) úgy, hogy nem oldódik fel a határ én és te között,<sup>261</sup> mindkettő megtartja az identitását és különbségét – talán ez maga a *megértés*, minden nehézségével, kételyével együtt.

A rendkívüli erejű *Ötödik ecloga* (1943) még összetettebben viszi színre a beszéd lehetetlenségét, immár nem a szerelem, hanem a halál kontextusában. „Bálint György emlékére”, olvassuk az ajánlást (belépve a más haláláról szóló gyászversek körébe, hiszen a paratextus már egyértelműen kijelöli a beszéd pozícióját), majd alatta: „Töredék”, mely jelölten az alkotás, az összetört világban létrehozható autentikus műalkotás kérdésére<sup>262</sup> hívja fel a figyelmet (a „szolidaritás” válasza ez, de az azonosulás lehetetlenségéé is, mely a műalkotás „mégis” létrejöttében nyilvánul meg). A halálról való beszéd aporiája vonul végig a versen, félelem („hogyan rettektem a szót”) és vágy kettőssége, mert egyszerre *kell* és *lehetetlen* is róla beszélni: „Másról, másról igyekeztem / írni, hiába! az éj, ez a rémes, rejtekező éj / rámszól: róla beszélj” (kiemelés az eredetiben). Nem véletlen, hogy Radnóti több versben is kurziválja a „más” szót.<sup>263</sup> Jelen esetben a megismétlés és dőlt szedés együtt hív fel a jelentés többretegűségére: „másról”, azaz másvalakiről, mint Bálint Györgyről, és másvalakiről, mint magáról, avagy „másról”, és nem a halálról. Hiába: a „másról” beszélés vágya elcsúszik, és az áttételeken keresztül szó van a küszködésben a barátról, a halálról, a saját halálról (mindezt jelentheti a „róla”). Az (éber?) álomban előjövő imperatívusz – a tudattalan készítés a „róla” való beszédre – továbbúszik az ébrenlétben: „És felriadok, de a hang<sup>264</sup> már / hallgat, akár odakint Ukrajna mezőin a holtak / Eltűntél.” A hangnak – az éj szavának – elnémulása a holtak némaságával áll párhuzamban, s ebben a hasonlatban egy többszörös tükrözés vehető észre. A „rémes, rejtekező éj”, mely a vers

<sup>261</sup> Mindkettő jelölve van grammatikailag, s a „más” szó kurziválása a másság eltörlése ellenében ható tipográfiai elem – az íráskép jelentésszóró teljesítménye a szöveg szemantikai vonatkozása és materiális létmódja közötti feszültség terméke.

<sup>262</sup> Vö. *À la recherche...*: „szálltak a gyors behívók, szaporodtak a verstöredékek”.

<sup>263</sup> Vö. később: *Levél a hitveshez*, illetve lásd előbb: *Tétova óda*.

<sup>264</sup> A kötet kontextusában a „hang” utalhat itt a *Negyedik ecloga* Hangjára is, a remény és ösztönzés szólamára, mely örökre elhallgat.

énjéhez szól, olybá tűnik, hogy nem a közvetlenül halottak analogonja, hanem inkább a „drága barát” mediátoraként működik közre (az éji hang elhallgatása a holtak hangjához hasonlatos, s ebből következik: „Eltűntél”). Az éj által közvetítendő szó<sup>265</sup> a halott barát szava (emiatt a síron túliság miatt is lehet olyannyira rémisztő),<sup>266</sup> s így az éjszakai hírnök elhallgatása a barát né-mává (halottá) válásának jelölője. (Csakúgy, mint a következő sorban az ősz: „S ez az ősz se hozott hírt rólad.”) Az elnémuló éjjeli hang üzenete lesz az, mely imperatívusként (vágyként) beépül a versbéli én hangjába: „róla beszélj”. A vers szubjektuma úgy próbál beszélni róla, hogy valójában hozzá beszél – s e beszéd-cselekvések által megteremti a másikat mint az üzenetet meghal-lani képes ottlétét. Több kérdést is intéz hozzá, s ezek a kérdések annál inkább különösek, hiszen értelmüknél fogva kevésbé vár-ható rájuk válasz: épp a barát létezését firtatják. Azonban – ter-mészetszerűleg – épp e különös kettősség mutat rá a mondatok téjtjére: minél kevésbé várható felelet a válaszadó tényleges hiánya miatt, annál lényegesebb, hogy a beszéd retorikája föltételezze, s tételezze a másikat. Rákérdezni a másik léte: talán a legremény-telenebb beszédett.

Az első kérdés retorikája még kevésbé irányul a válasz várásá-ra, inkább belső tépelődésről van szó: „Élsz-e, ki tudja?” Mivel korábban a hírnökök némasága („az ősz se hozott hírt”) bukkant

<sup>265</sup> Ha „éjben közvetítendő hangról” beszélünk, akkor az éjt közvetítőközegként, egyfajta különleges éterként fogjuk föl, míg ha „éj által közvetítendő”-ről, akkor az éjnek mint megszemélyesített figurának kölcsönzünk hangot s hírnöki szerepét hangsúlyozzuk – a költeménybeli prosopopeia ajánlatának megfele-lően. Culler írja, hogy „szoros kapcsolat van a holtakat vagy az élettelen dol-gokat megszólító apostrophé és a prosopopeia között, amely hangot kölcsönöz a halottaknak vagy a dolgoknak, és beszélteti őket” (CULLER 2000, 387). Az „éj” motívuma később az *A la recherche...*-ben válik újra fontossá – e szövegben az életet jelölő múlt allegóriájaként tűnik föl, s az éjre vonatkozó vágytelis-ztalgikus kérdések („hol van az éj?” – ismétlődik versszakonként) a hajda-ni vitalitás eltűnéséről árulkodnak. Végül e versben is elnémul: „az az éj már vissza se jó soha többé, / mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már”.

<sup>266</sup> A síron túlról látogatást tevő éji jelenés régi toposza a lírának, s elsősorban a 18–19. századi (szentimentális, romantikus) sír-, illetve gyász-költészetre jel-lemző (nagyon jellegzetes például Edgar Allan Poe-nál, avagy Petőfi Sándor *Cipruslombok Ételke sírjáról* kötetében – utóbbinál a *Szeptember végén* is e hagyományt idézi föl). Jelen vers csak nagyon távolról idézi ezt a tradíciót.

föl, e kérdő mondat inkább kijelentő értelmű: senki sem tud(hat)-ja. Ezt erősíti a következő szakasz: „Ma már én sem tudom, én se dühöngök, / hogyha legyintenek és fájdalmasan elfödik arcuk. / S nem tudnak semmit.” Ebben a helyzetben az egyetlen – még ha reménytelen – lehetőség a távoli, elérhetetlen te megszólítása. E látszólagos önellentmondás szép jelölőjeként olvasható a rá következő kérdéssor: „De te élsz? csak megsebesültél? / Jársz az avarban az erdei sár sűrű illata közt, vagy / illat vagy magad is?” A rendkívül erős érzéki élményt jelentő illat hagyományosan az emlékezés médiuma is (ahogyan legjobban Prousttól tudjuk),<sup>267</sup> s itt a barát illattá tűnve válhat emlékké valaki másban. (Az „erdei sár sűrű illatá”-hoz hasonlatossá válni a halál egyszerre áttételes és finom, ám rendkívül érzékletes és könnyen történetté táguló allegóriája.) Az illat, hasonlóan a nyomhoz, olyan utalás a jelenlétre, mely egyszersmind a távolságot s a hiányt is magában foglalja – a költemény szerint föltétlenül, amennyiben itt már nem a másikhoz tartozó illatról van szó, hanem a másikról mint már pusztá illatról.

A vers végére az emlék (és az általa létrejövő imagináció) hatásának következtében a versbéli beszélő közvetett módon, sajátos tükörszerkezetben hasonlítja halotthoz önmagát – s a logika szerint a barátot is:

Eltűnt, – koppan a hír.  
És dobban, dermed a szív bent.  
Két bordám közt már feszülő, rossz fájdalom ébred,  
reszket ilyenkor s emlékemben oly élesen élnek  
régmondott szavaid s úgy érzem testi valódat,  
mint a halottakét –

A tél, a fagy – a korábban elemzett *Mint a halál*hoz hasonlóan – e szövegben is a halotti némasággal, az élet és a hang folyásának megszakadásával kapcsolódik össze. Az eltűnésről tudósító szavak a versbéli énré fizikai hatást gyakorolnak; a két szféra, a

<sup>267</sup> Radnóti – mint korábban utaltunk rá – az *Ősz és halál* című, szintén gyászversben is az illat-metaforát alkalmazza: „Az alkony most is két emléket ringat, / a földrehulló nyár futó szagát / s egy jámbor illatét...”

szavaké és a fizikai állapoté, parallel viszonyba is kerülnek egymással: a „régmondott”, azaz jelölten már nem jelenlévő szavak az emlékezés aktusában válnak létezővé, élővé – s paradox módon ennek negatív tükörképeként a másik testi létállapota telepszik rá a beszélőre: a halotti állapot. A gyász válik e helyütt kitartottá s végzetessé: a halott életben tartása (holt szavainak élőként tételezése) során, a gyász (s a holt megszólításának) tükörszerkezete következtében az élőre a halotti létállapot vetül. (Hogy elérkezzen a másikhoz a szó, hogy létrejöjjön a megértés – mint korábban már szoltam róla –, szükséges a közvetítőközeg egyneművé válása, a kapcsolat megteremtése.) Ezt a szerkezetet és kondíciót a vers színre viszi s reflektálja is – így ezek után bármily paradox is a magának a vers egészének (megtörténtének) ellentmondó, bejelentett kudarc, a „Mégsem tudok írni ma rólad!” zárlat, valójában beszédaktusként, a másik hangjának – önvédő – elutasításaként, a tükörszerkezetből való menekülési vágyként<sup>268</sup> a költemény eseményszerűségéből szorosan következő kijelentésről van szó. Egy éppenséggel paradox volta miatt szükségszerű kijelentésről: a másiknak mint halottnak címzett beszéd, a „róla” szólást (a lehetetlen gyász állapota miatt) elsősorban csak „neki” szólásként megvalósítani tudó beszéd<sup>269</sup> az orpheuszi kockázat vállalásával leszáll az alvilágba (a másik mint halott terébe kerül), s az ő életre (életbe) hívásával egyetemben le kellene mondania az élők privilégiumáról, a holtak meg nem értéséről. Erről az élő nem

<sup>268</sup> E menekülési vágy fogalmazódik meg metaforikusan már az első sorban: „Drága barátom, hogy dideregtem e vers hidegétől, / hogy rettegtem a szót, ma is elmenekültem előle.”

<sup>269</sup> Azt nem hajlandó belátni, mely szükségszerűségről és egyedüli lehetőségéről Derrida beszél a Paul de Man halála után elmondott gyászbeszédében: „Ha beleköltözök, ahogy a francia mondja, »la mort dans l'âme«, a halál lelkünkbe, azért van így, mert mostantól arra ítéltünk, hogy Paul de Manról beszéljünk, ahelyett, hogy hozzá vagy vele beszéljünk, arra ítéltünk, hogy a mesterről és a barátról beszéljünk, mert sokunk számára az maradt, holott nincs hobbó vágyunk, mely mostantól kegyetlenebb sebet ütne rajtunk és amire gondolni sem szabad ezentúl, mint beszélni Paullal, meghallgatni és válaszolni neki. Nemcsak magunkban folytatni a párbeszédet, ahogy jómagam is szüntelen teszem, hanem beszélni vele és hallani, hogy beszél velünk, ő személy szerint. Ez az, ami lehetetlen, és mégcsak felmérni sem tudjuk, micsoda gyötrem.” (DERRIDA 1998, 7–8. Kiemelés az eredetiben.)

mondhat le (nem képes lemondani), mert a másik idegenségének felszámolása ez esetben csak a saját teljes megszűntetésével volna lehetséges.

A vers erőteljes aposztrófikus szerkezete – megszólítani, s így jelenvalóvá tenni a jelen nem lévő – önmagában hordozza ezt a látszólagos ellentmondást. Jonathan Culler szerint „[azok] a versek is, amelyek explicit módon beszélnek el egy veszteséget, amelynek visszafordíthatatlansága köztudott, ezt a tudást épp az általuk használt aposztrófék áshatják alá”.<sup>270</sup> Visszavezethető ez arra, hogy az „aposztrófé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti opozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. [...] [A] jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja.”<sup>271</sup> De amint láttuk, e költői hatalom időnként meg kell elégedjen azzal, hogy saját kínnal telt bukását jeleníti meg.

Az *Ötödik ecloga*, mindezek mellett, a saját halálról való áttételes beszéd szólamát erősíti, és bizonyos szempontból a rettegésnek a vágy fölött aratott látszólagos diadalát juttatja érvényre. Másrészt a szöveg úgy tesz, mint ami behódol a halálnak, bejelentve a szó kudarcát, ám fölforgató, transzgresszív erejénél fogva valamelyest mégiscsak megkerüli azt, hiszen végeredményben (fizikailag is létező költemény voltából adódóan) megcselekszi az ellenkezőjét annak, amit bejelent. A szöveg önbejelentése megtagadja a vers érvényét, de épp e megtagadással hajt végre negatív önprezentációt (talán fogalmazhatunk úgy, identitásának megbontását). A vers elején még összhangban látszik lenni a beszéd *mi*-je és *miként*-je (önjellemezése és hogyanja): „Félsorokat róttam”, olvashatjuk, valóban egy töredéksorban.<sup>272</sup> Ez változik meg folya-

<sup>270</sup> CULLER 2000, 385–386.

<sup>271</sup> Uo., 384.

<sup>272</sup> A narratív jellegű versbeszéddel kapcsolatban hasznos megfontolni Culler megfigyelését: „Ezek a belátások arra ösztönöznek, hogy a költészetben kétféle, narratív és aposztrófikus erőt különböztessünk meg, és azt sugallják, hogy a lírában az aposztrófikus erő diadalmaskodik. [...] Semminek sem kell történnie az aposztrófikus költeményben, amint ezt a nagy romantikus ódák kiválóan demonstrálják. Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történésé válnia” (Uo., 383). Érdeemes megjegyezni továbbá, hogy a „didergetem e vers hidegétől” kijelentés deixise hasonló problémákat vet föl, mint

matosan a vers során, szándéka kudarcának bejelentéséig (s e kudarc bejelentésével szándéka mégis sajátos megvalósításáig) jutva el. „Bárhogy is, az aposztrophé saját különösségét bevalló szemérmertlensége döntő abból a szempontból, hogy jelöli azt: ami problémaként vetődik fel, az nem egy előre megjósolható reláció jelölő és jelölt, forma és annak tartalma között, hanem egy eseménynek a kiszámíthatatlan ereje. Az aposztrophé nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt” – fogalmazza meg Jonathan Culler az aposztrofikus versbeszédéről.<sup>273</sup> Az *Ötödik ecloga* azzal, hogy antik metrumban töredékes beszédet intéz a halál semmijébe tartó (vagy már azzá vált) barátához, bizonyos értelemben, Orpheusz szomorú kalandját teszi modern lírai eseménnyé, annak minden kockázataival, rettenetével és ellentmondásosságával együtt.<sup>274</sup>

Az imagináció vigasztalanul hódol be a valóság és a halál képzeatinek a Berzsenyi Dániel *Levéltöredék barátrnémhoz* című versével dialógusba lépő *Csodálkozol barátrném... soraiban*: „de háború van, látod, s utána rom, mocsok / marad csak és oly mindig: átélem? meghalok? / az álom nem vigasztal, a hulló hajnalok ébren találnak folyton”. Legközelebb a *Hetedik ecloga* mondja ki újra ilyen határozottan az álom, imagináció hiábavalóságát:

---

az észlelhető József Attila *„Költőnk és Kora”* (1937) című verse esetében, ha nem is ahhoz hasonló radikalitással. (Vö. LŐRINCZ 2007, 186–209.)

<sup>273</sup> CULLER 2000, 387. Elsősorban ezen eseményszerűség miatt írja Culler, hogy „[t]úl keveset tudunk az aposztrophékról ahhoz, hogy megmondhassuk, mi történik, amikor egy aposztrophé sikeresen működik” (Uo., 388).

<sup>274</sup> Az *Ötödik eclogát* Szilágyi Domokos írja újra *Törpe ecloga* című költeményében. A vers szövetszerűen (idézőjelesen) megidézi a pretextus utolsó sorát („Mégsem tudok írni ma rólad!”), valamint annak szaggatott sorképzését, őszi motívikáját. Mindezeket termékenyen alkalmazva, ám folytatólagosan, inkább ismételve, mint változtatva lép párbeszédbe Radnóti lírájával, a hangsúlyokat még mindig inkább a mítosz, az életrajz elemeire helyezve (melyhez a képeket a *Hetedik eclogából* kölcsönzi): a „szögesdrótra”, a lágeri élethelyzetre, az örökre, a „csonk ceruzát tartó kéz”-re, a rab testre és az alkotásban szabad költőre. A vers vége egyre többet veszít izgalmas lüktetéséből, s továbbgondolni nem, inkább csak megismételni képes – ugyanolyan helyzetben – az utolsó sort. Ily módon maga is színre viszi Radnóti produktív recepciójának sajátos tehetetlenségét.

Alszik a tábor, látod-e drága, suhognak az álmok,  
horkan a felriadó, megfordul a szűk helyen és már  
újra elalszik s fénylik az arca. Csak én ülök ébren,  
félígszítt cigarettát érzek a számban a csókok  
íze helyett és nem jön az álom, az enyhétadó, mert  
nem tudok én meghalni se, élni se nélküled immár.

A szerelem vággyal teli emléke a valóság sterilitásával cserélődött fel (a cigaretta–csók pár metaforikus értelmében), a „szép szabadítóként” jelzett „képzelet” és „álom” a beszélő számára elerőtlenedik, az életben neki már nem jelent menekülést, mint ahogy a szerelem is pótolhatatlan hiányként jelentkezik. Az otthon (a „búvó otthoni táj”) létének megkérdőjelezése („ó, megvan-e még az az otthon?”) ésszerűen következik az imagináció mint közvetítőközeg erejének csökkenéséből, elbizonytalanodásából („aki balra hever, hazaér-e?”). A „haza” továbbá az a hely, ahol „értik e hexametert” – az egyik megingása szükségszerűen magával vonja a másik értelmetlenné válását is.<sup>275</sup>

A „másik” további elbizonytalanodása történik meg a *Levél a hitveshez* (1944) strófaiban, hol a társ elsősorban hiányában s vágyként létezik: „A mélyben néma, hallgató világok, / üvölt a csönd fülemben s felkiáltok, / de nem felelhet senki rá [...] s te messze vagy.” Az imagináció (egy álom, egy emlékezet) képes előhívni a szerelem érzését („hangod befonja álmom”) és a kedves arcát („szemed kékjét csodáltam épp az égen”), ám ez pusztán illúzió, már nincs élhető, létesítő tartama („de elborult s a bombák fönt a gépben / zuhanni vágytak”).<sup>276</sup> A szó eredeti értelmében nosztalgia-

<sup>275</sup> Ez a gondolat merül fel a *Második eclogában* is: „De hisz tudod! s megírod! és nem lesz majd titok, [...] / Irsz rólam? // Hogyha élek. S ha lesz még majd kinek.”

<sup>276</sup> Messze van már az *Együgyű dal a feleségről* prosopopeiákkal teli nyelvi karnevalizmusa („Az ajtó kaccan egyet, hogy belép, / topogni kezd a sok virág-cserép”, „a vén villanyzsinór is felrikolt”) és az ebből az erőből is következő megváltó szerelem lehetősége („Most érkezett, egész nap messze járt, / kezében egy nagy mákvirágszirom / s elúzi azzal tőlem a halált”). De a *Két karodban* zárlata, melyben a szerelem a halált változtatja álommá, sem érvényes már („Két karodban a halálon / mint egy álmon / átesem”). E versek és a *Hetedik ecloga* között a *Tarkómon jobbkezeddél* jelenthet egyfajta átmenetet, melyben a kedves jelenléte megvan, ám óvó ereje nem több, mint hogy – a rémálomként előjövő – halál helyére egy másik (szebb?) halált állítson: „Te csitítottál drága

kus<sup>277</sup> sorokban a másik képe jelölten látványként s illuzórikusan jelenik meg a technológiai metafora, a „vetítés” által.<sup>278</sup>

Mikor láthatlak újra, nem tudom már,  
ki biztos voltál, súlyos, mint a zsoldár,  
s szép mint a fény és oly szép mint az árnyék,  
s kihez vakon, némán is eltalálnék,  
most bujdokolsz a tájban és szememre  
belülről lebbensz, így vetít az elme;  
valóság voltál, álom lettél újra,  
kamaszkorom kútjába visszahullva

féltékenyen vallatlak, hogy szeretsz-e?

S e sorokban nem a szavak általi létrehívás reflektálódik (sőt a „némán is eltalálnék” éppenséggel a nyelv, a beszéd terén kívültre helyezi a vágy-tettet, ami Radnóti költői öntudatából kiindulva erősen önreflexív, a költői jelleg lebomlására utaló kijelentés), hanem egy vizuális folyamat felelős az imagináció létrejöttéért. Erre a típusú képzetességre utal az „álom lettél újra” fél sor, hallucinatív tartalmat rendelve a kép(más) elme általi megelevenítéséhez. Ez a hallucináció azonban elégséges az érzéki, fizioló-

---

s én ülve-alva túrtem, / s hanyattfeküdtem némán, a rémek útja várt. / S továbbálmodtam akkor. Talán egy más halált.”

<sup>277</sup> A „hazatérés” jelentésű *nosztosz* és a „fájdalom” jelentésű *algosz* görög tövekre gondolok. „Aligha a ténylegesen megtapasztalt múltról van ilyenkor szó, természetesen; ez egy, az emlékeken és vágyakon keresztül elképzelt és idealizált múlt. Ebben az értelemben tehát a nosztalgia sokkal kevésbé a múltról, mint inkább a jelenről szól. [...] ...az eszményi, ideális, amit nem élünk meg a jelenben, projektálódik át a múltba. [...] Az egyszerű, tiszta, rendezett, könnyű, szép vagy harmonikus múlt a jelennel összeütközve konstruálódik (és ezek után éljük meg emocionálisan), azzal a jelennel, ami – ellentétben a múlttal – úgy jelenik meg, mint komplikált, fertőzött, anarchikus, nehéz, ronda és ellenséges.” A nosztalgia nagyon erős, mindent elsöprő érzés. „De ez az erő részben kettős szerkezeti felépítésének, két különböző idő, egy inadekvát jelen és egy idealizált múlt egymásba érzésének származéka.” (HUTCHEON 1998. Saját fordítás.)

<sup>278</sup> Dsida Jenő a *Laterna magica* című versében, mint korábban jeleztük, szintén a vetítésmetaforát használja a kedves arcának felidézésekor.

giai hatás kiváltásához, azaz a (féltékenységgént<sup>279</sup> megélt) szerelem diszkurzív eseménnyé tételéhez. Azaz a vizuális típusú közvetítettség még mindig ahhoz elegendő, hogy egy alapvetően nyelvi, illetőleg beszéd jellegű történés létrejöttét motiválja, s e beszédcselekvés (a – képzelt – másik féltékeny faggatása) szükséges az én és te közötti távolság csökkentéséhez, a jelenlét retorikus megteremtéséhez.

Bár a szerelem valóságának álommá, emlékké szelídülése e versben fejeződik ki legvilágosabban („csodákban hittem s napjuk elfeledtem”), mégis, a költemény végére újfent valamiféle átalakulást tapasztalunk (mely majd az *Erőltetett menet*ben tér – utoljára, némileg másként – vissza). A kedves képének földidézése („csókjainkról élesebb az emlék”, „szemed kékjét...” stb.) és a másik retorikus megszólítása (kérdése) ugyanis képes elérni, hogy a nosztalgikus, a távolléten alapuló törékeny idill-alakzat átcsapjon a létesítés erejével bíró imaginatív képsorba („ha kell, zuhanó lángok közt varázslom<sup>280</sup> / majd át magam, de mégis viszatérek”). A különös az, hogy mindez legalább annyira az értelem és a világos gondolkodás,<sup>281</sup> mint a képzelet felforgató médiumán keresztül válhat valóra:

Mindent, amit remélek  
fölmértem s mégis eltalálok hozzád;  
megjártam érted én a lélek hosszát, –  
[...]  
s a folytonos veszélyben, bajban élő  
vad férfiak fegyvert s hatalmat érő  
nyugalma nyugtat s mint egy hűvös hullám:  
a 2×2 józansága hull rám.

<sup>279</sup> Nem véletlen, hogy épp a féltékenység bukkan fel e ponton, mely talán az egyik legjellegzetesebb módon imaginárius jelensége a (szerelmi típusú) én–te viszonynak.

<sup>280</sup> A versszöveg nem igazít el feltétlenül a tekintetben, a „varázslás” itt milyen természetű cselekvést jelöl.

<sup>281</sup> Cs. Gyimesi Éva írja: „A félelem »barna füstje« közepette az értelem »hófehér vitorlája« lendíti, ha nem is a valóságos, a látható szabadság, de a lélek szilárd önazonossága, a belső szabadság harmóniája felé. Hajója újra meg újra a költemények ünnepi és romolhatatlan formájának révébe jut.” (CS. GYÍMESI 1999b, 190.)

Az értelem alakzataihoz történő fellebbezés, a rend vágya minduntalan fölbukkan Radnóti költészetében. A püthagoreus Empe-doklészt idéző, *Talán...* című versben (1940) ekképp ír: „És még-se hagyj el karcsu Ész! / ne éljek esztelen. / Ne hagyj el meggyalá-zott, / édes Értelem.” József Attila Flóra-verseit<sup>282</sup> idézi az, ahogyan a késő őszi szcenikájú *Nyugtalan őszi*ben találkoznak a megtar-tó, az emberi öntudatot formáló szerelem és az értelem képzetei: „Aludni tér a vidék, / száll a halál fehér, / szép suhanással, az ég / dajkálja a kertet. / Hajadban nézd! arany őszi levél, / ág sírt felet-ted. // Ó, de te lobbanj föl az őszi, a halál fölé, / s emelj föl engem is Édes: / légy szerelemre okos ma, / csókra okos, álmra is éhes. // Szeress vidáman, ne hagyj el, az álom / sötét egébe is zuhanj velem. / Aludjunk. Alszik már odakinn a rigó, / avarra hull le ma már a dió, / nem koppan. S bomlik az értelem.” Az utolsó sorok itt az álomba szenderedő tudat állapotára utalnak, arra a helyre, ahová – a kedves óvó karjai között – oly sokszor lehetett menekül-ni. A valóság világa már nem nyújt menedékhelyet, s nem mene-dékidőt. 1944-ben a fizikai világ bomlott meg, s vele együtt az évek – a kiszolgáltatott test szférája kerül szembe az elme szabadságra ítélt, de magára hagyott létével. „Nem bírta hát tovább e roncsolt szív s tüdő / a multat és e bomlott éveken / virrasztó gondokat, hitet, csalódást, / nem bírta hát, csupán az értelem, // s az bírta volna még. De megszökött a test [...]” (*Nem bírta hát...*, 1944) *A Majális* (1944) az ember esendőségéről is tudósít, s az érzékek-re erőteljesen ható gramofonzene által megigézett májusünnepi fiatalság tűnik föl benne.

A hangraforgó zeng a fű között,  
s hördül, liheg, akár egy üldözött,  
de üldözők helyett a lányok  
kerítik, mint tüzes virágok.

Egy lányka térdrehull, lemezt cserél,  
a háta barna, lába még fehér,  
a rossz zenén kis lelke fellebeg  
s oly szürke, mint ott fönt a fellegek.

<sup>282</sup> A Flóra-versekről részletesebben szólok a következő fejezetben.

Fiúk guggolnak és parázslanak,  
az ajkukon ügyetlen szép szavak,  
duzzasztja testük sok kicsiny siker  
s nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell.

A technikai eszköz, a gramofon antropomorf jegyekkel ruházódik föl, s a „hördül, liheg, akár egy üldözött” hasonlat már a vers elején baljós, s történelmileg szituált kódot ír bele a szövegbe. Ezt csak némileg enyhítheti a rá következő sorok ellentétes logikai viszonyossága, hiszen ez esetben az érzéki motivika és szcéna nem a gyöngédség és érzelmesség klasszikus jegyeivel tart kapcsolatot, hanem ösztönös, inkább testi feltételezettségű, a tudat által kevéssé kontrollált állapotot előlegez (a „kerítik” ige is, tudjuk, kétértelmű). Az „üldözöttség” annyiban motiváltak is tűnik, amennyiben a lemezcserevel a helyettesíthetőség és a *kiszolgáló* jelleg hangsúlyozódik. Ám míg e mozzanatban azt érezzük, hogy a médium az ember hatalmában és szolgálatában áll, a következő két strófa legalábbis médium és ember kölcsönmeghatározottságát állítja, hiszen arról tudósít, hogy az üldözöttként megjelenő szerkezet közvetítette zene felelős nagymértékben az adott emberi kondícióért. A gramofon antropomorfizációja a médium emberarcúságát, míg annak hatása az ember technológiai befolyásoltságát jelzi. A „hangraforgó” korabeli elnevezés metaforikusan a hallgatóra tett hatást is magában foglalja, amennyiben annak érzékei és teste is a hangra és hanggal mozognak együtt. (Én elsősorban a korban népszerű hazafias propagandazenéket vagyok hajlamos a sorok közé hallani, de könnyen lehet, hogy inkább gyöngéd szerelmes nótákról van szó.)<sup>283</sup> A „s oly szürke, mint ott fönt a felle-

<sup>283</sup> Érdemes e ponton hosszabban idézni Radnóti egyik (1941. január 10.) naplóberegyzését, mert megmutat valamit a zene érzéki, delejező, lefegyverző, az értelmi megismerést háttérbe szorító hatásáról – ennek fényében a versbeli „rossz zene” szókapcsolatban a jelző szinte hangsúlytalanná válik, s a zene(i) jelleg) kapja a nyomatékot: „Az Allegro barbarót először hallom. Csodálatosan feszes, nagy darab, kár, hogy a végire kaptam. S különben, azt hiszem verembe estem. Eddig ravasz mosolygással mentem s csak nagyon ritkán hangversenyre – képzettársítani. Egy-két szám után a »munka« megszűnt s csak azért nem hagytam ott a »tett helyét« mert kényelmetlen lett volna s kicsit kíváncsi is voltam mindig. Rossz mozit se hagyok ott sosem. De mostanában már megejt, hatalmába kerít a mű, ha elfáradok, megkönnyebbült sóhajjal csúsztatom zsebre a papirost és a

gek” sor vonatkoztatása kétséges (bár leginkább a „kis lelké”-re érthetjük), de erőteljes értékelő jelleggel bír: a zene szenzuális hatása e szerint az allegória szerint nem a lélek gazdagításában (hanem inkább eljellegtelenítésében, illetőleg naturalizálásában vagy talán dehumanizálásában) érdekelt, ám a testre és cselekedetekre erőteljes hatással bír – e relációnak jelen szövegben nem tudunk pozitív értéket tulajdonítani. A harmadik strófa olyan antropológiai beállítódást közvetít, melyben az érzéki kondíció, a vele járó fiziológiai tünetek és – elsősorban a háborúra vonatkozatható – jövőbeni ölési kényszer nemcsak hogy jól megférnek egymás mellett, de közvetlen kapcsolatban is állnak egymással. Az „ajkukon ügyetlen szép szavak” sor egyaránt utalhat a gramofonzene ismétlésére (együtténeklésre) és a lányoknak szánt zavart bókokra, de mindenképp funkcionalitásukban jeleníti meg a szavakat, s egyben eszközszerűségük is hangsúlyozódik (hiszen nyilvánvaló szerepük a következő sorban jelzett testi állapot elősegítése). S különös módon itt mintha az „ügyetlen” és a „szép” attribútumok hatásesztétikai szempontból egymás erősítői lennének, ámbár, mivel nincs vessző a két jelző között, így nem annyira az „ügyetlen és szép”, mint inkább az „ügyetlenül szép” jelentés tűnik fajsúlyosabbnak. Az utolsó strófa a jelölt kondíciót nem humánként, hanem a hiány alakzataiban emberietlenként (ami érthető animálisként is) s embertelenként (ami nem valamiféle amorális természeti létezéshez, hanem immoralis, értékdeficités emberi létezéshez köthető) határozza meg, s az értelem visszavontságával hozza összefüggésbe:

Lehetnének talán még emberek,  
hisz megvan bennük is, csak szendereg  
az emberséghez méltó értelem.  
Mondjátok hát, hogy nem reménytelen.

---

ceruzát, vagy a térdemen felejttem, – s örülök, hogy ott lehetek. [...] [G]lyanús dolog ez mégis, Thomas Mannt idézem újra neki s közben érzem, csapdába estem. Pedig meg kellene egyszer fogalmazni, hűvösebben és szigorúbban, mint Th. M., hogy igenis gyanús és megbízhatatlan az egész kapcsolat, ellenőrizhetetlen, csupán ösztöni, magasrendű s ugyanakkor aljas, igen aljas! kiszolgáltatás, lejtőt varázsol az úgylis menekülő értelemnek.” (RADNÓTI 2003, 132–133.) Angyalosi Gergely ír Radnóti és a zene(esztétika) viszonyáról tanulmányában, s utal is erre a *Napló*-helyre (ANGYALOSI 2010, 88).

Vajon kihez szól a vers végi, kijelentő modalitású (s ezért rezignált, semmint reménykedő) mondat? A versben korábban nem jelenik meg megszólított, megszólítható entitás. Így az utolsó mondat kiszólásként érthető, s emellett felszólításként a beszéd-cselekvésre, a „nem reménytelen” kijelentés felhangoztatására. Az utolsó strófa, azaz háromsornyi feltételes mondat s egyetlen kérő nyelvi aktus áll szemben a szöveg korábbi, konstatív kijelentéseivel. Nincs – nem lehet – versen belüli válasz; a versvilág – szenzuálisan fűtött – valósága szemben áll az azt megváltoztatni remélő, vágyó tudattal, s ezt színre vivő beszédaktusokkal. E szembenállás felmutatásán kívül a versben más nem mondható, s a „Mondjátok hát, hogy nem reménytelen” záró sor ennyiben hasonlóan működik, mint a későbbi *Erőltetett menet* „kiálts rám! s fölkelek!” végső imperatívusza. A történet az olvasóban folytatódik.

Az utolsó évek költeményeiben láthatóan megképződő test–értelem kettősség (olykor mintha szembenállás) nem valamiféle racionalista, ideologikus örökség, s legkevesbé az ösztönök kárhoztatása (emlékezzünk korábról a *Pogány köszöntőre*). Vélhetően az egzisztenciális romlás, a leszűkülő fizikai tér („száműzetés” lakásokba, barakkokba) hatása lehet az értelemhez, szellemhez történő szüntelen fellebbezés (ami jelen van például a *Nem tudhatom...* vers végi víziójában is: „és csecsszópók, akikben megnő az értelem, / világít bennük, őrzik, sötét pincékbe bújva, / míg jelt nem ír hazánkra újra a béke ujja, / s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek”) – egy másik világ keresése ez, ahol létrejöhet a létezésnek a valóság szorításában alig megtapasztalható teljessége. Sokáig emez alternatív világ létrehozásának lehetséges médiuma a nyelv.

Elmozdulást tapasztalunk hát a „valóság” dominanciája felé, ám itt még határozottan lebírható ez az uralom, az emlékezés keltette vágy által felserkentett értelem segítségével. A magyar költészet legszebb darabjai közé tartozó *À la recherche...* (egy nagyszabású vízió) előbb az (emlékezeti) imagináció erőtlenségét, vereségét jelenti be („Hol van az éj? az az éj már vissza se jó soha többé, / mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már”), majd utolsó soraiban mégis a halottak jelenlétét hívja elő. Az emlékezés itt egyszerre messzi és közeli, eltűnő és jelenvalóvá tevő („beleisz-nak majd poharunkba”). E versben sokkal erősebb a különbség-

tétel az élő, emlékező szubjektum és a gyászoltak (halottak) között, határozott az „ők” és a „mi” elkülönítése, és alig érződik az áttétel.

A szép halál vágya az élet vágyának helyébe lép a *Talán...* című költeményben („hadd haljak merész / és tiszta, szép halált”). Ennek illuzórikussága és a „hallgató”, a másik jelen nem léte az *Ó, régi börtönök*ben kap hangot: „szép / és régimódi szenvedés, halál, / költőhalál, fennkölt és hősi kép, / tagolt beszéd, mely hallgatót talál, – / mily messzi már”. E verstől kezdve a méltatlan, néma és üres halál képzete válik dominánssá, mely túl erős ahhoz, hogy az idill szelíd nosztalgiáján kívül más módon is artikulálódjon – mágiikus erő nincs már mögötte, hisz „nem véd meg engem / sem emlék, sem varázslat” (*Sem emlék, sem varázslat*). Az óvó másik végső eltűnésének sejtelmét jelenti be ez utóbbi vers. „Hol azelőtt az angyal állt a karddal, – talán most senki sincs.”<sup>284</sup> Mindezek mögött okként húzódik az Adyt idéző motívum, a világ szétesése („A valóság, mint megrepedt cserép, / nem tart formát és csak arra vár, / hogy szétdobhassa rossz szilánkjait” [*Ó, régi börtönök*]), mely megvonja létének értelmét attól, aki a világot és valóságot formaként, nyelvként kezelte eddig („Mi lesz most azzal, aki míg csak él, / amíg csak élhet, formában beszél / s arról, mi van, – ítélni így tanít. // S tanítna még. De minden szétesett. / Hát ül és néz. Mert semmit sem tehet”).<sup>285</sup>

Az *Erőltetett menet* az a vers, ahol az eddig érintett témák és folyamatok újra felbukkannak. Először, korábbi versekhez hasonlóan, a „bolond” fiktív világa tűnik fel lehetőségként – e világ sarkköve és mozgatója az otthonba vetett hit, az otthon emléke. A szerelem és a „szép halál” már csak a bolond szótárának tartozékai, csak számára bírhat éltető erővel. Mert a szöveg első felének retorikája egy „józan” nézőpont felől van felépítve, melyből nézve bolond az, aki összetéveszti a felfordult, a tótágast álló világot („hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa”) a biztonságos otthon képzetével, aki a saját emlékeit, imaginációját állítja a tudott valóság helyére, és e tévedésből vezeti le cselekedetét. Tehát bolond

<sup>284</sup> Ezt a képet viszi tovább az első *Razglednica*: „tudatom mélyén fénylesz örökre mozdulatlan / s némán, akár az angyal, ha pusztulást csodál”.

<sup>285</sup> A világ töredezettségét formaiságában viszi színre a *Töredék* (eredetileg cím nélkül) is, s hasonló jelölést láthattunk az *Ötödik ecloga* esetében is.

az, aki az imaginációnak az élhető, megélt valóságra hatással lévő erőt tulajdonít, aki elvétí a „fiktívet” és a „valóst”. A szöveg második fele viszont azzal a felkiáltással kezdődik, mely pontosan a „bolond” állapotot kívánja magának („Ó, hogyha hinni tudnám: nemcsak szívemben hordom / mindazt, mit érdemes még, s van visszatérni otthon”). Azt kívánja itt a megszólaló, hogy legyen realitás a fikció (hogy az imagináció bírjon mágikus erővel). A következő szakasz idilli leírása hasonló hatással van a beszélőre, mint azt a *Levél a hitveshez* esetében láttuk, azaz a nyelvileg megjelenített idill, az imagináció, és ezen belül is a kedves (a szerelem) megidézése valóban megteremti a „hitet” („de hisz lehet talán még”), és felruhazza a szót varázshatalmával.<sup>286</sup> Az utolsó sorban nem történik meg a „varázslat”, de ennek feltétele megteremtődik: szükséges hozzá a másik, és szükséges hozzá a kimondott szó („Ne menj tovább, barátom, kiáltás rám! s fölkelek!”). A saját nyelv által létrehozott imagináció közvetítő jellegű, hatása van, de valóság-változtató erővel egy pont után önmagában nem bír. Kell a másik szava is, amelyre válaszol, és amely válaszol az ő szavára. A „ne menj tovább, barátom” fél sor a teljes reményvesztettséget közvetítő *Sem emléké, sem varázslat* egy sorával lép párbeszédbe („ha megpillantsz, barátom, fordulj el és legyints”), és tükröz egy más, a kései versekben oly ritkán előforduló nézőpontot. A szöveg retorikája azonban kissé elbizonytalanítóbb ennél: az utolsó sorok az elsővel együttolvasva veszítenek erejükből. A „kiáltás rám! s fölkelek!” felszólítás az első sorok fényében a „bolond” kategóriáját hívja elő – mindvégig a két szemlélet, az imagináció és a szó erejébe vetett hit, illetve ezek hatástalanok, távolinak tartása feszül egymásnak.

Az utolsó *Razglednica* új hangot szólaltat meg. Stílusáról, meseteri tömörségéről, a koppanó mondatok megrendítő erejéről e helyütt nem szólok bővebben. A *Razglednicák* (3) utolsó sorában fűző „förtelmes halál” mintha itt válna poétikai történéssé. A korábbi áttételes beszéd e versben a grammatika szintjére korláto-

<sup>286</sup> A „hold ma oly kerek” Ady-allúziója („milyen csonka ma a hold”) a világ egész-ségének illúzióját hiteti el, és, különösen a vendégszöveg bevonásán keresztül, ezen illúzió szó általi létesítettségét, a kimondásban rejlő hatalmat hangsúlyozza.

zódik – látszólag más haláláról van szó,<sup>287</sup> ám a szöveg retorikája teljes mértékben megengedi a kritikus helyeknek a beszélő szubjektumra való vonatkozathatóságát. Hasonlóan a vers logikájához, mely a „tarkólövés” – „így végzed hát te is” – „halált virágzik most a türelem”<sup>288</sup> – „Der springt noch auf” sort követve a halál irányába mutat. Noha a szubjektum nem mondhatja ki a maga szó szerintiségében saját halálát, de a „Sárral kevert vér száradt fülelem” sor kétértelmű vonatkozathatóságával a *Razglednicák (4)* addig megy el a halál kimondhatóságában és a saját létből való kiíródás megjelenítésében, ameddig talán lírai alkotás ezt megteheti.

Hogyan lehetett volna megszólalni a *Razglednicák (4)* után? A kérdés szigorúan történeti, pozitív értelemben (azaz egyértelműen, bizonyíthatóan) természetszerűleg nem megválaszolható, de föltehető, s így adhatóak rá válaszok. Hermeneutikai szempontból föltétlenül lehet érdeme e gondolatalakzatnak, amennyiben a kérdésre adódó válaszok az élet-mű értésének s megértésének mikéntjéről és szempontjairól (is) vallanak. Bárhogyan is feleljünk a kérdésre, amikor róla beszélünk, s műveinek és életének olvasása során mindig, e beszéd szükségképp felé irányuló beszéd. Hozzá is beszélünk, olvasva kérdezzük, kérdezve olvassuk – (meg-)szólítjuk, a beszédcselekvés minden hatékony ellentmondásosságával együtt. A megszólításként értett olvasás történéssé avatja a másikkal folytatott párbeszédet, annak érdekében, hogy az egyirányúnak tetsző aposztrófikus fikciót a diszkurzus eseménysze-

<sup>287</sup> Elengedhetetlen a forma ilyen használata, hiszen „az élő és a halott Én semmilyen hasonlatosság vagy emlék révén helyettesíthetik egymást. Ezt a mozgást csak egy nyelvészeti bűvészműtávirány teszi lehetővé, amely megfordítja az idő rendjét, mégpedig egy Énnek (a vers – első és harmadik személyű – grammatikai alanyának) nevezett tengely körüli forgás által” (DE MAN 2002d, 220).

<sup>288</sup> A mozdulatlansággal biztosan bekövetkező halál gondolata ez. A közmondás („a türelem rózsát terem”) kifordításán keresztül a „tisza, szép halál” helyére a bármilyen halál vágya kerül – vö. Barla Gyula: „a rózsza üdítő szépsége helyett a halál képe jelenik meg. De nem a rém félelmetes vázaként, hanem megnyugtató, kibékítő megoldásként. Aki »bölcsebb, szép halált« remélt, aki szeptember 15-én még »Ne menj tovább, barátom, kiálts rám! s fölkelek!« könyörgésbe foglalta maradék életöszönét, most megmentő Szabadítónak látja a halált. [...] Sem a bűvő otthoni táj, sem a szőke Fanni képe nem bírja már e végtelen tehertől, csüggedéstől megmenteni” (BARLA 1979, 89).

rúsége válthassa föl. Meghívja, életre hívja a másikat. Úgy is meg lehet közelíteni a mindenkori értelmező felelősségét, hogy nem mindegy, milyen arcot adunk – a jelen példa szerint – Radnótinak. Elsősorban attól függ ez, honnan nézzük őt, és hogyan szólítjuk meg. Az aposztrophé tükrös, s nem kiszámítható alakzat. „Nincs olyan fokú tudás, mely valaha is megállíthatná ezt az örületet, mert ez a szavak örülete. Ami valóban naiv *volna*, az annak hiedelme, hogy ez a stratégia, amely nem a *mi* stratégiánk mint szubjektumoké, hiszen inkább produktumai, mintsem ágensei vagyunk, bármiféle érték forrása és ennek megfelelően ünnepelhető vagy megbélyegezhető lehetne.”<sup>289</sup>

### 5.2.3 EMLÉK ÉS VARÁZSLAT (RADNÓTI ÉS ILLYÉS)

„az másról szól, ha lázad, nem önnön érdekéről,  
az már egy messzefénylő szabad jövő felé tör.”

(Radnóti Miklós: *Sem emlék, sem varázslat*)

Ha szemügyre vesszük a Radnóti-életmű 1944-es *Sem emlék, sem varázslat* című költeményét, akkor azt mondhatjuk, hogy Radnóti lírájában az emberi élethez s a költői szó mágikus potenciáljához való viszonyulásban jelentős fordulatot jelent e vers. Ebben a fordulati jelleget, a teljes, végső magárahagyatottságot részben szintén a transzcendens, a védő akarat megrendülése okozza: „hol azelőtt az angyal állt a karddal, – talán most senki sincs”. Az óvó angyal alkalmasint illuzórikus volta magával vonja az élet más alapvető (korábban alapvetőnek tételezett) elemeinek elengedését is: a másik ember („ha megpillantsz, barátom, fordulj el és legyints”), illetve a költői szó, az imagináció esélye, ereje is tovatűnik („nem véd meg engem sem emlék, sem varázslat”). Nem véletlen, hogy e fordulati jelleget, válságtünetet egy olyan szöveg mutatja fel, mely szintén a szubjektum retorikai megkettőződésének, pontosabban felsokszorozódásának helye, hiszen itt az én-beszéd mellett („Eddig úgy ült szívemben a sok, rejtett harag, / mint alma magházában a négerbarna mag”) hamar megjelenik

<sup>289</sup> DE MAN 2003, 183. (Kiemelések az eredetiben.)

előbb egy általánosító beszédmód („De aki egyszer egy vad hajnalon arra ébred, / hogy minden összeomlott s elindul mint kísértet”), majd az egyes szám első személy egy ponton minden átmenet nélkül vált át egyes szám második személyre („Semmim se volt s nem is lesz immár sosem nekem, / merengj el hát egy percre e gazdag életen”). Hozzá kell tenni, hogy e helyen a megszólítás önmagára vonatkoztathatósága (az önmegszólítás) mellett felmerül az olvasóhoz való odafordulás lehetősége (ez Radnóti lírájában gyakori eset), illetve a vers végén megjelenő „barátom” korábbi megszólítotttsága is.<sup>290</sup> Radnóti *Erőltetett menet* (1944) című művének végső felszólítása („Ne menj tovább, barátom, kiálts rám! s fölkelek!”) a szó óvó, katartikus erejébe vetett bizodalomnak utolsó fellobbanásaként is értelmezhető. Radnóti pályájának vége felé a szó világteremtő képességének igenlése és megkérdőjeleződése váltja egymást folyamatosan, rendre összekapcsolódva a szerelem óvó, megtartó teljesítményének lehetőségével. A kései versekben a távoli kedves – nyelvi – felidézése, az elvesztett idill költői megteremtése hivatott a költői én köré „varázskört” rajzolni. Van, ahol az imaginációk mintha sikerrel járnának, életerővel s küzdeni vágyással töltve fel az ént (mint láttuk, részben az *Erőltetett menet* esetében, avagy ilyen a *Levél a hitveshez*), máshol több a kétely s félelem (*Hetedik ecloga*), míg némely esetben a

<sup>290</sup> Érdemes megfontolni azt a meglátást, hogy megszólítás és felszólítás „közt” alapvető különbség van: az előbbi nem feltételezi az »én« dominanciáját a »te« felett, míg az utóbbit ez teszi lehetővé” (KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 98). A *Sem emlék, sem varázslat* és az *Erőltetett menet* esetében ezt a retorikailag implikált dominanciát a beszédhelyzet jelzett kiszolgáltatottsága, az inkább kérő, mint parancsoló modalitás, s a megszólítás („barátom”) oldja, ellensúlyozza – mely kiegyenlítést kevésbé érezzük akár a „Légy, ami lennél: férfi” József Attila-i sorban sem (talán éppenséggel utóbbinak „önmegszólítás”-ként is érthető jellege és a vers határozott tanító, beláttató retorikája miatt). Gondolhatunk arra, hogy az önmegszólításban alapvetően (s paradox módon?) sokkal jobban érvényesül valamiféle didaktikusság, mint az éntől határozottabban elkülönülő másikkhoz mint idegenséghez történő beszéd esetében. E szempontból sem volna érdektelen átgondolni például Szabó Lőrinc *Semmiért Egészenjét*, melyben a retorika didaktikus jellege és az én dominanciája mindenképpől érvényesülni látszik, ám ez is felveti a gyanút, mely szerint itt mégiscsak a beszélő éennek a megszólított (s fől szólított) másikkhoz történő szoros odatartozása és tőle való függősége (s az én–te viszony dichotóm jellegének fölszámolási vágya) nyilvánul meg.

teljes lemondással szembesülünk: „nem nézek vissza többé s tudom, nem véd meg engem / sem emlék, sem varázslat”.

Ha más tárgyra, élménykörre (ti. a hazára) vonatkozva is, szemléletében a *Sem emlék, sem varázslat* pozitív előjelű (s ezért ellentét)párjának nevezhető Illyés Gyula *Haza, a magasban* (1938) című reprezentatív magyarságverse, melyben a (költői) szó mint a világot alakítani képes erő tárul elénk. Az irodalmi nyelv itt valamiféle mágikus potenciállal bír.

Már meg is osztom, ha elmondom,  
milyen e biztos, titkos otthon.  
Dörmögj, testvér, egy sor Petőfit,  
köréd varázskör teremődik.

Ha új tatárhad, ha kufárhad  
özönli el a tiszta tájat,  
ha útaink megcsavarodnak,  
mint giliszta, ha rátapodnak:

te mondd magadban, behunyt szemmel,  
csak mondd a szókat, miktől egyszer  
futó homokok, népek, házak  
Magyarországgá összeálltak.

A „szók” itt – szűkebb értelemben<sup>291</sup> – a magyarság szellemi, s mindenekelőtt irodalmi köz-kincsét jelentik: a „bűv-igék” nem mások, mint (csak a versben néven nevezett szerzőket említve) Petőfi, Berzsenyi verssorai. A költemény igyekszik megcselekedni azt, amit megkövetel – maga is olyan „varázskörre” szeretne válni, mely megvédi a bűvös sorok kimondóját az ártó befolyástól. Azaz maga is azon szavak közé áll, melyektől ezután majd „Magyarország összeáll” – a vers (hatástörténete alátámasztja) részt vesz a hazafogalom és a magyar nemzeti identitás alakításában, avagy, Görömbei András kifejezésével élve, a „nemzeti önismeret” elmélyítésében.<sup>292</sup> Amellett, hogy a versben „az a hit szólal meg

<sup>291</sup> Tágabb értelemben a magyar nyelv egészére is vonatkozhatnak a sorok.

<sup>292</sup> Vö. GÖRÖMBEI 2002, 138, 152–153.

biztató erővel”, „hogya a szellemi értékek összeadódnak és megmaradnak a nemzetben”,<sup>293</sup> latensen azt a belátást is magában foglalja, mely szerint a nemzeti, közösségi identitás nem esszenciális, hanem konstruktív természetű. A fent idézett strófában az „egyszer” határozó egyfelől utal arra, hogy a mondott szóktól az ország „egyszer már” valamilyenre összeállt, s mintha ennek megőrzése, továbbörökítése válna fontossá – másfelől azonban a kifejezésben a pillanatnyiség, egyszerűség is benne van, azazhogy (s itt újra a jelen vers önprezentációs természetét is jelzem) Magyarország újra és újra, részben másként is megteremtődhet (s ebből nem lehet nem kihallani e teremtődés milyensége iránti felelősségvállalást). A nemzet „elképzelt/képzetes közösségként” való elgondolása azonban természetszerűleg nem hordoz olyan implikátumot, mely szerint ez bármilyen szempontból is a nemzeti közösség „nem valós” jellegét mutatná.<sup>294</sup> Éppen ellenkezőleg, az Illyés-vers leginkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a nemzeti konstrukciók létező, hatékony, működő, funkcionális, sőt nélkülözhetetlen (itt kifejezetten óvó, megmentő) elemei a társadalomnak, az életünknek – és hogy éppen ezért nem mindegy, miféle irányban változnak, alakulnak, avagy rögzülnek ezek a konstrukciók. Illyés elsősorban nem elvont nemzetfogalomban gondolkodott, hanem a hazában ténylegesen élők s boldogulni vágyók (sors)közösségében. „Sorskérdéseken nem valamiféle irracionális vagy romantikus fogalmat értett, hanem a nemzetnek azokat a kérdéseit, amelyekbe történelme során újra és újra beleütközik, s amelyek meghatározták a nemzet életének alakulását.”<sup>295</sup> Ezt a vélekedését olyan esszéhelyek is alátámasztják, mint az alábbi: „Hogy nemzet vagyunk, ezt a tényt valamiféle kötelességként is el kell fogadnunk. Elsősorban úgy, hogy aki ennek az egységnek a tagja, nem működhet annak nemcsak léte, hanem jóléte ellenében sem. [...] ...mert hiszen nemcsak egy távoli közösséget óv, hanem egy közelit is. Az egyé-

<sup>293</sup> *Uo.*, 152.

<sup>294</sup> A koncepció elméleti kidolgozása részint az alábbi munkához köthető: ANDERSON 2006. Az „elképzelt közösség” nietzschei értelmezhetőségéről, s így a „fiktív igazságok” nélkülözhetetlenségéről vö. S. VARGA 2007. A nemzeti kultúra produktumainak a nemzeti azonosságtudatban való konstruktív részvételéről lásd még: GÖRÖMBEI 2003.

<sup>295</sup> GÖRÖMBEI 2002, 141.

neket, akik az ő közösségét, nemzeti együttesét alkotják. [...] Az a jó nemzet, amelyben jól érzem magam. Ahol szívesen adok és fogadok el parolát. Ahol minden honfitársamat velem egyenrangúnak ismerem el. [...] Akikkel ily együttműködésben olyan hazát alakítok, amely a jólétével, műveltségével kelt fiaiban büszkeséget, az idegenben s netáni ellenségben tiszteletet, irigységet akár. Amely nem azzal erős, hogy lökni, hanem hogy vonzani tud.”<sup>296</sup> Illyés tehát nemcsak a magasban tételeződő, szellemi hazának szentelt reprezentatív (amennyiben valamely képzet, koncepció újjáalkotásáért felelős) írást – rendre a „mélyben” lévő hazából indult ki, s elsősorban annak *képviselőjében* szólalt fel, versekben csakúgy, mint szépprózában és esszéiben. Felidézve ezzel a 19. századi közösségi irodalom szerkezetét, s ebben a „mi” nevében/ helyett beszélő „én” pozícióját foglalva el, ám – ahogyan Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazza – „[n]em a kételyektől mentes, prófétikus költőlátnok modorában, ki amolyan lángoszlopként kanyarog a népe előtt, hanem a közösséggel együtt alkotó szándékban találva rá a költészet értelmére”.<sup>297</sup>

*A Haza, a magasban* esetében a nyelv kincsei, a vers metaforikája értelmében a Noé-bárka lakói, avagy egy rokon Ady-költemény képét idézve, ezek a hó alatt megbúvó magvak a letéteményesei az elképzelt, elgondolható, gyermekkortól magunkba szívható-építhető hazafogalomnak, s így az élhető, megélhető hazának is. (A vers emez alakzata, az özönvíz, pusztulás előtt álló ország és világ képe, melyben fontossá válik az értékek átmentése, és valamilyen jövőbeli újjáépülés reményének deklarálása egyfelől a korabeli társadalmi-történelmi állapotra utal, illetve abból nyeri

<sup>296</sup> ILLYÉS 1978, 101, 103, 114. A dinamikusnak nevezhető illyési nemzetfelfogás elismerése mellett egyetérthetünk Szirák Péter alábbi megállapításával: „A magyar nemcsak érzékelhető realitás a térségben, hanem *képmás* is, *elképzelt* kulturális, szociálpszichológiai fenomén is. Illyés vizsgálódásai akkor válhatnak elhelyűtt kultúrantropológiai igényűvé, s ily módon hatékonyabbá, ha a »magyar«-jelenséget ebben a kultúraközi közvetítettségben, a saját és az idegen kölcsönös összjátékának imaginatív terében szemlélné.” SZIRÁK 2002, 67. A közösségi önmegértés interkulturális elméleti összefüggésrendszeréről lásd: SZIRÁK 2006.

<sup>297</sup> KULCSÁR SZABÓ 1993, 47. A nemzeti költő szerepének szükségszerű hagyományozódásáról Petőfitől Adyn és Babitsón át Illyésig vö. CSÓÓRI 2003.

motivációját, másfelől párbeszédet az alábbi meghatározó művekkel is: Vörösmarty Mihály: *Előszó és A vén cigány*, Ady Endre: *Mag hó alatt*, Babits Mihály: *Régen elzengtek Sappho napjai és A gazda bekeríti házát*, Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*.)

Mint Noé a bárkába egykor,  
hozz fajtát minden gondolatból,  
ábrándok árvult szerepét is,  
álmaid állatseregét is.

Lapuljanak bár ezredévig  
némán, mint visszhang, ha nem kérdik,  
szavaid annál meglepőbbet  
dörögnek majd a kérdezőknek.

Az utóbbi sorok kérdés–válasz struktúrája továbbá rokonságban van – egy a későbbiekben még szóba hozott művet említve – Radnóti Miklós *Nem tudhatom...* című emblematisz művének végével is: „s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek. // Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg.” Mindkét esetben a jelenbéli, az értő befogadó hiánya miatt „hibernált” állapotban lévő szavak az elgondolt jövőben kaphatnak életre azzal, ha lesz valaki, aki válaszolni képes rájuk. Illyésnél a feleletre váró szavak tárhelye egyfelől az emlékezet („Jöhet idő, hogy emlékezni / bátrabb dolog lesz, mint tervezni –”) és a mondás általi ismétlés (aminek, mint még lesz róla szó, primer, óvó hatásfunkciója is van, s ami egyként lehet hangos és néma recitálás: „Dörmögj, testvér, egy sor Petőfit”, „mormolj magadra varázsinget”; „te mondd magadban, behunyt szemmel, / csak mondd a szókat”), másfelől az írott irodalmiságra is történik – nem véletlenül a hangzóssági mnemotechnikára és a betű beíródására egyként rájátszó rimes-alliterációs formában – utalás: „Karolva könyvem kebelemre, / nevetve nézek ellenemre.” Az Illyés-vers tanulsága szerint a szavak bármely archivált formában („messzehangzóan is”) némák mindaddig, amíg nem találnak értő megszólaltatójukra, amíg nem érkezik olyan kérdés, melyre felelni tudnának.

A tárgyalt versben előforduló 19. századi költőnév szerepeltetését érdemesnek tűnik az általános jelképiségen túl is megvizs-

gálni. Petőfi és Illyés sok szállal megkötött kapcsolatára gondolva eszünkbe juthat e köteléknek egyik legemlékezetesebb, demonstratív megmutatkozásaként a *Puszták népe* sárszentlőrinci jelene, melyben az elbeszélő meglátogatja Petőfi egykori iskoláját: „Semmiben sem csalatkoztam. Petőfi szelleme mindent beragyogott, még a csizmadiaasztalkát is, mert a házban egy csizmadia lakott. Ezt a kilincset fogta, ez alatt az eresz alatt állt – könnyekkel küzdöttem, úgy volt. [...] A táj megszépült, patinát és lelket kapott. Versek kerengtek benne fényesen mint a fecskék. A pusztáról kicammogó szomorú ökrös szekerekre, a redves vendégoldalakra, a ganéjos kerekerekekre, a zörgő csontú, tuberkulotikus állatokra és béresekre égi fény esett, a költészet ragyogó felhőin vonultak Petőfi jóvoltából, aki megénekelte őket. Itt, Borjádón írta *A négyökrös szekeret*. Holdvilágos éjeim ízét, hangulatát ezzel örökre befolyásolta. Valahányszor feljön a hold, a 19. század derekán érzem magam, szénaszagot vélek szippantani, még télen is.”<sup>298</sup> Az idézett részlet nemcsak a Petőfi-kép beépüléséről tudósít az elbeszélő világszemléletébe, hanem egy olyan tapasztalásról ad számot, melyben a szó, a vers világalakító, teremtő potenciállal bír – e szöveghelyen kifejezetten érzéki (szenzuális) élményekhez juttatja a verssorok földidőzójét (ráadásul a versek egy sajátos metaforikus átalakulással a mű tárgyi világának részévé válnak, amikor fecskéként röpködnek a légtérben). A költői szó ilyen értelmű fölfogása érezhető a *Haza, a magasban* esetében is – a kimondott „igék” mágikus erejével lehetségesnek tűnik úrrá lenni a kaotikus helyzeten, veszélyhelyzeten, meg lehet bűvölni-igézni a világot („Dörmögj, testvér, egy sor Petőfit, / köréd varázskör teremtődik”; „mormolj magadra varázsinget, / kiáltsd az éjbe Berzsenyinket”).<sup>299</sup> Az igézés beszédaktusát látszik megvalósítani maga a költemény is, amennyiben gyakori megszólalásmódja az egyes szám második személyű felszólítás – így egyszerre hív fel a varázslat elvégzésére,

<sup>298</sup> ILLYÉS 1952, 22.

<sup>299</sup> Jánosi Zoltán írja: „Illyés számára a költészet és a művészet így a világot alakítani képes varázshatalom is, a vejnemőjneni gesztus föltámasztása. Ahogy a *Haza, a magasban* másutt is üzeni, a »fegyvert szereztem, bűv-igéket« tudatában megjelölt, a múlt teljes kulturális erőfeszítéseit (a népi kultúráét is) a jelen háta mögött tudó szellemi erővel, ellenállással még a katasztrófális nemzetomlás, a történelmi süllyedés is megállítható.” JÁNOSI 2002, 107–108.

s cselekszi maga is azt. Ugyanakkor ebben a súlykoló, a fölszólítások ismétlő jellegén alapuló versbeszédben elsősorban az akarati tényező, a változtatás óhajtása – a remény, a hit – tűnik ki s törtenik meg. Ezenfölül a valóság ismeretének-létrehozásának képessége és lehetősége, a mágikus aktus erőteljesen kötődik a kimondó (a varázslást végrehajtó) énhez („mert az a való, mit én látok, / akkor is, ha mint délibábot, / fordítva látom a világot”).<sup>300</sup> S így a vers végére valamilyen módon a bűvigék a(z erőszakos) halálon is túlmutatnak, azt is képesek legyőzni – a vers utolsó szakaszában összekapcsolódik a (magyar) nyelv, az elsősorban ezzel fémmjelzett haza, s a halál transzcendens közegű elgondolása.

Igy maradok meg hírvivőnek  
őrzeni kincses temetőket.  
Homlokon lőhetnek, ha tetszik,  
mi ott fészkel, égbemenekszik.

1944 körül azonban már Illyés sem beszélt bűvös szavakról, hanem éppenséggel azt jelzi (a Radnóti-vers – *Sem emlék, sem varázslat* – címéhez szerkezetileg hasonlóan), hogy: „sem erő, sem bölcsesség / nem lehet elég”, s nem elég a költői szó varázsa sem már – hogy ezúttal csak a talán legismertebb, *Nem volt elég* (1945) című verset említsem („És nem volt hazának elég, / hogy idegeden áteresztet / hő szeszként azt a néhány verset, / Adyét, Tóthét, Józsefét”).<sup>301</sup>

<sup>300</sup> Kulcsár Szabó Ernő írja „a megnevező nyelvhasználat” kapcsán: „Ez a világ-érzékelés az Illyés-versben azonban nem valami passzív, szemlélődő beállítódás, hanem épp ellenkezőleg: olyan lírai alanynak az ismertetőjegye, aki nem egyszerű közreműködője a »teremtődésnek«, hanem kifejezetten a teremtés emanációs pontjaként, kiáramlási centrumaként viselkedik.” KULCSÁR SZABÓ 1998b, 124.

<sup>301</sup> Tamás Attila írja monográfiájában, hogy a *Nem volt elég* sorai a „néhány évvel korábban írt program, a *Haza, a magasban* gondolataival vitáznak. Annak tudomásulvételére kényszerülve, hogy versek bűvös erejének »éjbe dúdolása«, a szellem nemes értékeinek óvása, nemzeti eszmények ápolása és erkölcsi törvények cselekvő elfogadása láthatóan »nem volt hazának elég.« (TAMÁS 1989, 125.)

## 5.3 József Attila

„...asztán majd eltakarítanak az útból.”  
(József Attila levele Kozmutza Flórának)

A József Attila munkásságával kapcsolatos fejezet annyiban eltér az előzőektől, hogy kevésbé igyekszik egyben megmutatni a költő életművének valamely (jellemzően kései) pályaszakaszát. Ehelyett három mozaikdarabot illeszttek egymás mellé, melyek ugyan nem szervesen, szukcesszíven kapcsolódnak egymáshoz, ám szándék szerint egymást is értelmezik. Az első részben arra keresem a választ, hogy a József Attila költészetét és biográfiáját leíró másodlagos irodalmakban milyen mintázatok válnak láthatóvá a tekintetben, hogy hogyan válik a végkifejlet (az öngyilkosságként is érthető halál) a József Attila-történet meghatározó interpretánsává. (A „vég-” mint teleologikus pont csakúgy számottevő e narratívákban, mint a „-kifejlet” mint szükségképpen e pont felé haladó folyamat.) A második rész a József Attila-líra Kosztolányi-utalásait elemzi az értekezés témájának vonatkozásában, két olyan verset vizsgálva, melyek explicit módon a költőelőd gyászolásaként is megmutatkoznak. A *Kosztolányi* című gyászvers mellett a *Thomas Mann üdvözlése* értelmezése azért is fontos, mert e költemény a dolgozat másik kérdésirányához, az irodalmi nyelv létesítő erejének megmutatkozásához szól hozzá. (S a *Nem tudhatom...* című Radnóti-verset már a József Attila-mű vonja párbeszédbe, így kerül ez is, röviden, szóba.) A fejezet harmadik részében az oeuvre egy olyan verscsoportjára fókuszálok, mely korpusz eddig viszonylagosan kevesebb elemzői figyelmet kapott, ám az értekezés kérdésföltéves szempontjából (is) izgalmasnak bizonyulhat – a Flórához írott költeményekről van szó. (S mivel alapvetően ezek a szövegek erőteljesen kötődnek a szerelmi líra hagyományához, fontosnak érzem, hogy erre a tradícióra, illetve kapcsolódóan Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című versére is reflektáljak.) E részben Dsida Jenő két költeménye az, melyek további dialóguspartnerekké válnak.

### 5.3.1 JÓZSEF ATTILA-NARRATÍVÁK

„[...] Mintha  
csak Ignótustól  
kérdézné múlt időben,  
s az Ignótus is  
hallgat örökre, mert az  
Ignótus néma –  
csak a lírikusnak kell  
hinni csodában,  
csórt almába harapni,  
kétségekkel, hogy  
költő, s egyáltalán jó  
költő voltam-e végül?”  
(Kovács András Ferenc:  
*Töredék Ignótusnak*)

Korszakunkban Radnóti Miklós mellett József Attila az a költő, kinek halála s annak körülményei hangsúlyos vonatkoztatási pontként jelennek meg az életmű értelmezésében, amennyiben mind az oeuvre alakulását, mind a biográfia szerkezetét minde-  
nekelőtt e végpontra irányuló folyamatként vagyunk hajlamosak  
elgondolni.<sup>302</sup> A költő 1937. decemberi halála óta számos narratíva  
vállalkozott arra, hogy értelmező jellegű bemutatását nyújtsa a  
költő sorsának, életútjának. A sort talán kezdhethük az 1937 fe-  
bruárjában írott, az 1938-as, a költőnek szentelt *Szép Szó*-emlék-  
szám elején<sup>303</sup> közölt önéletrajzzal, a *Curriculum vitae*-vel<sup>304</sup> és a  
hozzá kapcsolódó visszaemlékezésekkel, nekrológokkal, beszámó-  
lókkel. A *Curriculum vitae*-nek az emlékszámban történő első  
leközlése csak részben tekinthető ön(sors)értelmező narratívának  
– az olvasás akkori kontextusát (a gyász helyzetét és a gyász be-

<sup>302</sup> „A lét elbírhatatlan, s végül halálhoz vezető feszültsége mint betegség tört a költőre – betegség, amelynek hajlama már egész életében megmutatkozott, s mely különböző tényezők hatására most, 1935 körül manifesztálódott; aztán, egymást követő javulási és rosszabbodási periódusokkal, törvényszerűen vezetett a befejezéshez.” (BENEY 1999b, 272.) Beney hangsúlyozza, hogy itt *nem* orvosi-diagnosztikai, hanem metaforikus értelmében használja a „betegség” szót.

<sup>303</sup> *Szép szó* 1987.

<sup>304</sup> József Attila önéletrajzaival – köztük részletesen a *Curriculum vitae*-vel – elemző igénnyel foglalkozik például az alábbi kötet: BÓKAY-JÁDI-STARK 1982, 88–115.

szédeit) a lapszerkesztők rendelték hozzá. E szövegkörnyezet, s így a(z öngyilkosságként értett) halál narratív momentuma paradox módon valamiféleképpen beíródik az önéletrajzba is. Nem feltétlenül érthetünk tehát egyet azzal a különbségtétellel, mely szerint „a versekben található önéletrajz lényegesen eltér az előző kettőtől [a *Curriculum vitae*-től és a *Szabad ötletek jegyzékétől* – L. J.]. Míg azokban a születés–élet–halál hármásából csak az első kettő adott, az önéletrajz a jelen pillanatig íródik; a verses önéletrajzok a halált is megjelenítik.” Egyetérthetünk viszont azzal a következtetéssel, hogy a versek által elbeszél sorstörténetben a kronológia nem „az elejétől a vége felé, hanem a végétől, a korban lehetséges reprezentatív haláltól visszafelé haladva” szerveződik.<sup>305</sup> Zsák Judit fogalmazza meg a József Attila-kultuszt is értelmező és értékelő könyvében Balogh László 1960-as évek végén íródott, fontos kismonográfiájával kapcsolatban, hogy „Balogh a mítoszteremtés fogalma alatt többek között azt értette, hogy József Attila halálát sokan a tragikus sorsot szükségszerűen, s az előjelek alapján nem váratlanul öngyilkossággal lezáró passióvégijátéknak tekintették. Erre épült az utókor szünni nem akaró kollektív bűntudatérzést tükröző narratívumok nekro-logikája, mely a József Attila-recepciótörténetben kitüntetett helyet foglalt el, s amelynek hangsúlyaival Balogh nem értett egyet.”<sup>306</sup>

Hasonló logikáról beszél Menyhért Anna is, amikor a női visszaemlékezéseket (Vágó Márta, Szántó Judit és Illyés Gyuláné Kozmutza Flóra biográfiáit) értelmezve arra jut, hogy ezekben az elbeszélésekben „mintha másról is szó lenne. Annak ellenére, hogy az írásnak más-más célját és okát nevezik meg, van bennük valami közös, kínzó, meg nem fogalmazott igény, a megírás sürgető vágya, a történetek újraértelmezésének, ébren tartásának kényszere. Mintha nem is József Attiláról, hanem József Attilához akarnának szólni. Sokféle érzelem, lelki folyamat jelenik meg az írásokban: gyász, bűntudat, magyarázkodás, öngazolás.”<sup>307</sup> Az öngazolás hol (mint Márta vagy József Jolán esetében) inkább rejtetten van jelen, Illyés Gyuláné esetében viszont explicit módon

<sup>305</sup> BÓKAY-JÁDI-STARK 1982, 98. Kiemelés az eredetiben.

<sup>306</sup> ZSÁK 2009, 152.

<sup>307</sup> MENYHÉRT 2008, 140. Kiemelések az eredetiben.

is megfogalmazódik: Flóra azért döntött levelei és feljegyzései kiadása mellett, hogy ezzel férjét és magát is tisztázza a József Attila halála miatt őket ért folyamatos vádak alól, s hogy a dokumentumok közreadásával férjéről „letörlődjék a bélyeg”.<sup>308</sup> A bűntudatnak és gyásznak egy sajátos formáját jeleníti meg Cs. Szabó László nekrológia a *Nyugat* 1938. januári számában, aki épp azért emlékezhet egy derűs, szelíd, okos, szeretetre méltó József Attilára, mert „gyáva volt” meglátogatni az utolsó hónapokban. De e gyávasággal úgy használna a költőnek, hogy emlékező narratívája egy másik, nem beteg József Attilát teremtené, s egyszersmind a bele nem nyugvás, a fel nem oldozás érzését is előállítja: „A világ azt hiszi, egy gyógyíthatatlan beteg pusztult el a szárszói sínen. Az is, de nemcsak az. [...] Akik egyformán látták jó és rossz óráit, előbb-utóbb megnyugodtak testi halálában. »Jobb így szegénynek!« De mért volna jobb, mikor tudom, hogy a belső halál nem emésztette föl egészen? Emlékeket nem szennyezte be tébolya, ha megfeszítenek, se tudnám mondani: jobb így. A tiszta órák megőrizték illúziómat [...]. Összes barátai közül legkevésbé barátja, aki sose mertem megnézni a beteget, talán én tudom legjobban, mennyi kincset, mennyi érintetlen erőt temetett be a betegség. [...] Nagy költő volt, nagyon nagy. Csak siratni lehet, nem méltatni.”<sup>309</sup> Cs. Szabó ugyanakkor azzal, hogy a belga költő, Émile Verhaeren szintúgy vonat általi végzetével állítja párhuzamba József Attila halálát, mind a véletlen balesetnek tűnő első, mind az öngyilkosságnak gondolt második esetben valamifajta sorsszerűséget és (belső) determinációt ír bele élettörténetükbe: „Iszonyú rá gondolni, hogy a két agyongázolt költő halála aligha mult a véletlenen. [...] A lélek tartókötelei elszakadnak, a gyanutlan test még áll, de egyetlen lökésre egyenesen a halálba zuhan. Ilyenkor egy véletlen lábcsúszás is törvényt teljesít. Azt teljesített 1916-ban az élőhalott költő felett is. József Attila nem várta be a véletlent, a belső halál elől menekülve egy végzetes mozdulattal maga segí-

<sup>308</sup> ILLYÉS GYULÁNÉ 1987, 8. Hogy Flóra visszaemlékezése mennyire József Attila delejének hatása alatt áll, olyan apróságok is jelzik, mint az az önjellemzés, mely a *Nagyon fáj* képeit tükrözi vissza: „amikor bajom van, magányba szeretek fordulni, mint a vadon élő állat” (*Uo.*, 31).

<sup>309</sup> CS. SZABÓ 1938, 69–70.

tett a végrehajtásban.”<sup>310</sup> Radnóti Miklós már korábban utalt s értelmezett, az életmű halál általi egésszé válásának tételét megfogalmazó esszéjében szintén egy költőtárrsal, Petőfi Sándorral von párhuzamot, csakúgy a szomorú történések bekövetkezésének szükségszerűségét beszélve el, s ahogyan – a háborús országában bolyongó humanista költővel vont párhuzam miatt – Cs. Szabó szavai mögött is ott sejlik a történelmi szituáció befolyása, Radnóti utal erre a kontextusra: „A tiszta és mindig világosságot árasztó lelken törvényszerűen teljesedett be a sors. Megalázó szegénységben élt, folytonos és egyre szaporodó csalódások között. Ilyen *természetes* halált csak egy költő halt még a magyar irodalomban, Petőfi Sándor; a magyar szabadság költője a segesvári csatatéren. Nem bírta volna elviselni azt, ami utána következett. Attila sem.”<sup>311</sup> Az 1941-es, mindenszentek napján (!) írott József Attila-kommentárok olvastán aligha tudunk nem gondolni arra, hogy néhány év múlva hasonló párhuzamokra és összefüggésekre mutathatnak rá az értelmezők a két költő életműve és -pályája kapcsán.

Radnóti Miklósnál elsősorban hagyományosan a veszélyeztettség tudata s az erőszakos halál (vélt) sejtelve íródik rá az életműre, a kései versekre pedig közvetlenebbül is „a halál árnyéka” vetül rá. Mint említettük, a szituáció kitermelte imperatívusz, a széthulló, kaotikussá váló (az értelmet nélkülöző) külvilág versbéli összefogása, a hiányzó létmód (az idill, az élhető világ) költői újjáteremtése válik a Radnóti-versvilág hagyományos értelmezői közegévé. József Attilánál annyiban hasonló szerkezetben látszik értelmeződni a végső események életműre vetülése, amennyiben az értelmet (re)prezentáló művészi nyelv, a forma áll szemben az értelem feltételezett bomlásával, a széthulló személyiséggel. (Nem a külső, hanem a belső világot hivatott tehát összefogni, megteremteni a költészet.)<sup>312</sup> A halál (a vitatott formá-

<sup>310</sup> Uo., 68–69.

<sup>311</sup> RADNÓTI 2007, 376. Kiemelés az eredetiben.

<sup>312</sup> Például Balogh László monográfiája szerint József Attila „verseinek, cikkeinek kulcsszavai a szabadság és a rend motívuma köré kristályosodnak az utolsó esztendőkbén. A »megszerkesztett, szép, szilárd jövő« egymásra utaló alapfogalommal vált »az emberi fölszabadulás« és »szép gyermeke«, a rend. A jelen »össze-vissza kusza szövevénye« és a »nyomorító hatalmak« ellen az értelem,

jában is öngyilkossággént észlelt történés, illetve cselekvés) egyrészt az én válságos állapotának (illetőleg betegségének) ultima ratiójaként tételeződik, másrészt a versekben megelőlegeződik. (S így valójában itt is az a helyzet áll elő, hogy a halál úgy írja elő a versek értelmezhetőségét, hogy mindeközben részben a versekből vezeti le önmagát mint sors- és szükségszerűséget. Ez a retorikai mozgás kevésbé reflektív, mint inkább elleplező érdekeltsgű.) Ezt a körköröséget és beíródást természetesen nagyban elősegíti az, hogy a költőtől számtalan reflexiót jegyeztek föl saját majdani elmúlására vonatkozóan, de az emlékezetet a nehezen földolgozható történések különösen rá is irányítják ezekre a reflexiókra, az emlékezőt pedig a följegyzések megtételére. Vágó Márta memoárjában például azt olvashatjuk: „Akármilyen rossz dolga volt is, mégsem az éhenhalás formájában fenyegette az elmúlás. A halál belülről dörömbölt.”<sup>313</sup> E megfogalmazás a halált a József Attila-személyiség integráns részeként alkotja meg, s ebben olyan, a költőtől származó kijelentések vannak az életrajzíró segítségével, mint: „verset már akkor tudok írni, amikor akarok, csak élni nem tudok”.<sup>314</sup> Beney Zsuzsa érzékeny esszéiben a halál kérdését központi jelentőségűként (úgy is mondhatnánk, kulcskérdésként) határozza meg: „Az a folyamat tehát, amely 1937 decemberében a szárszói vasútállomáson fejeződött be, nem akkor és nem ott kezdődött; ezért kutatjuk életének és költészetének történetében azokat a nyomokat, amelyekben ez a halál a megfogalmazódás (és nem az elgondolás) valóságában, évekkal a reális megvalósulás előtt újra és újra megtörtént. Mit jelentett – egyáltalán: mindvégig ugyanazt jelentette-e – a halál József Attilának, s ha nem, a kü-

---

a »szorongást eloszlató szellem« világozást, rendet teremtő hadait mozgósítja.” „Minden azt bizonyítja, hogy 1935-től kezdve már csak az alkotás, a különleges összeszedettséget igénylő költői munka az egyetlen erő, amely képes összetartani a szétbomló személyiségét. [...] Az alkotás, a munka, a produktivitás mindig az egészség, az élet bizonyítása volt számára.” (BALOGH 1970, 188–189.) „Egészen közeli rokon ez az alkotói összeszedettség az öregedő Vörösmarty és a halál előtti Ady viaskodásával, amikor már minden vers egy-egy kicsikart győzelem a bomló test, a meghasadt értelem és a széthulló személyiség ellenében. [...] E ritkuló percekben azonban félelmetes alkotói energiával fogja össze a széthulló világot.” (Uo., 191.)

<sup>313</sup> VÁGÓ 2005, 265.

<sup>314</sup> Uo., 315.

lönböző fázisok halálképzetei befolyásolják-e egymást? A semmi víziója, mely valószínűleg nem más, mint a magány képi és fogalmi kivetítése, mennyiben függ össze az öngyilkosság [...] hiány táplálta élményével; a másíknak, a szeretett személynek egyszerű jelen- és távollétével, egyszerre-létével és nemlétével?”<sup>315</sup>

Bókay Antal intencionális halálretorikáról beszél, s nemcsak a szöveges életmű, hanem a (szöveggként értett) életsors esetében is: „Öngyilkosságával egy olyan sorsot konstruált magának, amelyben a máskor személyes hatalmon kívüli halál, a történet lezárása is önmaga, a történetmondó birtokába kerül. [...] József Attila sokat küzdött saját halálának megfelelő megköltéséért, tett sikertelen öngyilkossági kísérletet, írt az öngyilkosságról verset [...], *Öngyilkosság* címen novellát, vallomásos szöveget. [...] Folyamatosan törekedett arra, hogy a halált, a saját halálát beleírja az élet meghatározó, territorializáló szövetébe.”<sup>316</sup> Halász Gábor *Nyugat*-beli 1938-as cikkében „hányt-vetett életét” teljessé tevő, „rettenetes stilizálás”-ként jellemzi „öngyilkosságát”.<sup>317</sup> Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azonban azt a szempontot, melyre már több ízben utaltam az értekezésben, hogy a halál megkonstruálása szükségképp kikerül a narrátor felügyelete alól, amint abbahagyja a beszédét. A halálra vonatkozó sajtószzerű fikció hatással van ugyan az utólagosan, a továbbélők által kreált történetekre, de elsősorban mint értelmezésre szoruló anyag. József Attila saját halálára vonatkozó reflexiói csakúgy a József Attila-figura halálalakzatának részeivé válnak, mint ahogyan a szerzői névvel jelölt versszövegek utalásait is hajlamosak lehetünk az életrajzi fikció jelölként tekinteni. S a versértelmezői aktivitás során már alig is ismerhetjük fel e halálalakzat szerkezetét. (A kontextusok szétválasztásának és összeillesztésének interpretációs munkája nem feltétlenül válik így tudatossá s reflexívvé.)<sup>318</sup> Mindehhez kapcsolódva érdemes

<sup>315</sup> BENEY 1999b, 270.

<sup>316</sup> BÓKAY 2004, 192–193.

<sup>317</sup> HALÁSZ 2004, 360.

<sup>318</sup> Bodor Béla egy nagyobb kritikájában több észrevételt is fűz József Attila élet-narratíváihoz. Az Asperján György által írt „életregény”-ről például ekképp ír: „Az előszót író Tverdota György azt reméli, hogy ez a monumentális elbeszélés »puszta létével kiszabadítja József Attilát [...] a csupán szövegszerű létezésből, trópusból, retorikai alakzatból hús-vér emberré változtatja vissza«. [...] József

megfontolni Kulcsár Szabó Ernő a „humán visszavonulás diszkurzusáról” írott tanulmányának alábbi észrevételét: „Ha az életrajzi filológia közreműködésével az egyéni szenvedéstörténet diszkurzusába illesztve próbáljuk »megfejtteni« e szövegek tematikai üzenetét, különösebb kockázat nélkül rajzolható meg egy olyan személyiség szövegesült története, aki a világban-lét antropológiai ígéretének valóra váltása helyett egy Nietzsche óta érlelődő feltevés beigazolódását tapasztalta meg: »annak szándékát – írja Freud 1930-ban –, hogy az ’ember’ boldog legyen, a ’teremtés’ terve nem tartalmazza.« Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy az ilyen következtetésekhez képest a késő modern szövegek nyelvi-retorikai terében mindössze annyi történik, hogy az emberléttel összekötött (s annak így inherens jelentést kölcsönző) humán értékfogalmak nem bizonyulnak e lét állandó vagy elválaszthatatlan tartozékának.”<sup>319</sup>

Schein Gábor plasztikusan jellemzi a József Attila-recepció eddig taglalt – kiküszöbölhetetlennek tetsző – sajátosságát: „mindmáig számos példát találunk arra, hogy a poétikai olvasatok tapasztalatait az értelmezők visszahelyezik az egyre inkább legendává formálódó életrajzba, és ahogyan Németh G. Béla is tette, e tapasztalatokkal bizonyítják az öngyilkosság elkerülhetetlenségét. Úgy vélem, e történeti filológia hatástörténeti összefüggésben szándéka ellenére két okból is támogatta ezt az eljárást. Egyrészt

---

Attila halála visszafordíthatatlan, létezése azóta csak textuális tény lehet, és a róla szóló elbeszélések csak irodalmi-nyelvművészeti eszközökkel eleveníthetik meg alakját. Persze értem én, hogy Tverdotá György metaforikusan fogalmaz, és csak arra gondol, hogy az olvasók a képzeletükben fogják emberi lényként feltámasztani a költőt. De ha így tesznek, mi az ördögből dolgoznak, ha nem a szövegből, a trópusokból, a retorikai alakzatokból? A vita lényegében arról folyik, hogy kinek a hangját kell hallanunk a versek narrációjában: egy versről versre, sőt sorról sorra változó narrátorét vagy a költőét, akit egyéb műveiből és a róla szóló történetekből módunk volt korábban megismerni. A két álláspont közül azonban egyik sem tartható maradéktalanul. Az első elmélettel az a baj, hogy a művek egymás után történő olvasása során, akár akarjuk, akár nem, kialakul valamiféle elképzelésünk arról, aki a versekben beszél hozzánk. A második pedig azért megvalósíthatatlan, mert a versek olvasása előtt nem ismerhetjük meg a versek beszélőjét, vagy ha ezt megpróbáljuk, akkor félre fogjuk ismerni, hiszen a költő autentikus beszéde az, amely a versekbe foglalva szól az olvasóhoz.” (BODOR 2007.)

<sup>319</sup> KULCSÁR SZABÓ 2005b, 36.

azért, mert e bámulatra méltó eredményeket felhalmozó módszer még akkor is a biográfiai eseményekben kereste a versek keletkezésének magyarázatát, ha az életrajz és a vers között nem sikerül lényegi kapcsolatokat feltárni.”<sup>320</sup> Ehhez kapcsolható Bettine Menke – Paul de Man nyomán tett – azon meglátása, mely szerint az „önéletrajz az az alakzat, mely *kitermeli* a referencia illúzióját; nem egy referenssel, hanem egy olyan fikcióval áll viszonyban, amely egyfajta ’referenciális termelékenységet’ hoz létre”.<sup>321</sup> A kései József Attila olvasójának azzal a helyzettel kell szembesülnie, hogy a különböző visszaemlékezések, nekrológok és biografikus szövegek erős referenciális illúziója (s az öngyilkosságként értett halál narratívuma) a szokottnál nagyobb mértékben határozzák meg a versekkel történő találkozást.

Szigeti Lajos Sándor értelmezése szerint József Attila költőként is kétszer született, másodszer a halálát követő napon,<sup>322</sup> ami némiképp összhangban van Radnóti Miklós már idézett, József Attilára vonatkozó soraival, melyek szerint a halál eseménye újrarendezzi, illetőleg *egész*ként megteremti az életművet.<sup>323</sup> Radnóti és József Attila között a recepciójuk (kultuszuk) tekintetében is figyelemre méltó szerkezeti hasonlóságokra bukkanunk. Kulcsár-Szabó Zoltán a „lírai én”, az empirikus én és a biográfiai én viszonyában pontos értelmezését nyújtja József Attila kései versei fogadtatásának, s ezért érdemesnek tűnik hosszabban idézni. Egyfelől figyelmeztet arra, hogy az életrajzi én rekonstrukciója maga is támaszkodik a „lírai én” szövegeire, s ennek szemléletes példája a vasút-motivika (érvszerű) kezelése a biográfia(k)ban.

„Köztudott – írja –, hogy a József Attila-értelmezéstörténetben különösen a legutolsó, leltár- vagy »létösszegző« versekként interpretált költemények megértésében jutott kiemelt szerep a költői életút és a költői mű között feltételezett párhuzamnak. Ezek a különös kategóriák nem utolsósorban annak köszönhetik hatékonyságukat, hogy a kései versek »kései« volta az individuális én halálának tudható be, ami azonban – dacára bármiféle tragikus

<sup>320</sup> SCHEIN 2008, 154–155.

<sup>321</sup> MENKE 2004a, 34. Kiemelés az eredetiben.

<sup>322</sup> SZIGETI 2002c, 94.

<sup>323</sup> RADNÓTI 2007, 375–376.

szükségyszerűségnek – aligha fogható fel másként, mint olyan véletlenszerű vagy esetleges, ugyanakkor (vagy éppen ezért) nagyon is materiális eseménynek, amely minden költő minden kései – esetleg töredékesen maradt, esetleg cím nélkül maradt, a halált esetleg nem tematizáló, esetleg meg sem írt – költeményében jelen van, valamiféle láthatatlan jelként, amely – mint minden biográfiai összefüggés – töredékessé vagy véletlenszerűvé teszi azt, ami a »lírai én« fogalmában befejezettként és állandóként mutatkozik meg. [...] A kései József Attila-versek értelmezésének olyan formációi, mint a »vers vége – élet vége« párhuzam vagy a »leltár« sokféleképpen kiaknázott fogalmak éppen ezt a véletlenszerű jelenlétet (amely talán sokkal inkább hiány) intencionalizálják, ezzel pontosan azt a folyamatot leképezve, amely során az életút esetlegességei a »lírai én« törvényszerű összefüggéseiben oldódnak fel s amely valójában minden olvasatban végbemegy: a »kultusz« tehát, ha van ilyen, csupán csak ideologikus módon ismétli meg azt a mozgást, amely – József Attila utolsó verseinek példája szerint – a »lírai ént« vetíti vagy vési rá az életrajzi alakra s amely egyben az életrajzi én textualizálását is implikálja.”<sup>324</sup>

A biográfiai én textuális természete teszi lehetővé a különböző József Attila-narratívumok létrejöttét, melyek sajátossága, hogy az életrajz (különböző jellegű szövegekből ismerhető) adatai, valamint a József Attila által jegyzett (vagy neki tulajdonítható) lírai típusú (befejezett vagy töredékben maradt) és egyéb alkotásokból leszűrte (következtetett, konvertált stb.) információk vegyületéből épülnek föl. Jellegzetesen így működnek – a talán két legismertebbet említve – a „bűn”- és a „mama”-narratívumok, melyek, a halál-öngyilkosság felé tartó folyamatokként, az életrajzi történések és életműbeli szöveghelyek egymásra vetüléséből, helyenként párbeszédéből keletkeznek. Valachi Anna az, aki mindenekelőtt (részben a késői Freud halálöszön-koncepcióját követve) a halott Mama hívó szavához, a vele való találkozáshoz (egyesüléshez) köti a halált és az odavezető utat. „A halott anya szellemalakja kezdetben félelemmel és bosszúvágygal tölti el – később azonban, miután »megbocsátott neki«, már várta a hívását.”<sup>325</sup> Valachi

<sup>324</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 127–129.

<sup>325</sup> VALACHI 2006, 280–281.

szerint Flóra utolsó szárszói látogatásakor a vonat után kiáltott búcsúzás – „Karácsonykor esküszünk!” –, József Áronné halálának időpontjára vonatkozva, „már az »égi nász«, a néhai anyával való szimbolikus-spirituális egyesülés tervére utalhatott. [...] Úgy vélhette: az elanyátlanodott, a világba kutasított gyermek azzal állíthatja helyre megrendült biztonságérzetét, ha Erősz és Thannatosz – a szerelmi és a halálvágy – ösztönkésztetéseit egyszerre érvényesítve, rekonstruálja az eredeti harmóniát.”<sup>326</sup> Sok értelmesezt megkísért az is, hogy elképzelje, s történetté mesélje a december 3. esti eseményeket, József Attila utolsó útját. Valachi Anna transzcendens, szimbolikus szcénaként jeleníti meg a halál környezetét, erőszakosan a leírásba szöve a költő sorait is: „A közutat a vasúti sínektől sorompóval elzárt terület a Golgota hegyére vezető keresztútnak is tekinthető, ahol az utolsó útjára induló fiú lélekben találkozhatott »társmegváltójával«, az életadó »szép, régi asszonnyal«, az örök nővel, az anyával, az égi patrónával, aki átveszi fia fájdalmát, megkönnyítve számára a haláltusát, a fizikai világtól való erőszakos elszakadást.”<sup>327</sup> Valachi (is) a passiótörténet keretébe helyezi tehát elbeszélését, melynek végén a metaforikusan a „Boldogasszony-anyával” azonosított Mama várja fiát. Ezekben a konstrukciókban nem tudjuk nem észrevenni azt a teleologikumot, melynek célja a költő sorsának valamely érdekeltségű feloldása, lekerekítése – más szavakkal, József Attila élete s életműve korábban említett delejének jegyében a narratíva vigaszával szolgálni, a vigasztalannak érezhető eseményeket ellensúlyozandó. Beney Zsuzsa válasza nem kevésbé költői, ám ennyire sem törekszik a szenvedések feloldására – ő az eseményeket (s az odavezető utat) a végső elidegenedés szükségszerűségeként igyekszik végiggondolni: „A lényeg az a szenvedés, amit maga a lét sem képes többé magába fogadni. Az én számára a világ határainak összetöredezése, az anyag, a cél, a test fájdalma – és ennek fizikai érzékletessége mellett, paradox módon saját ellentéte: a létezés határainak szétfoszlása, a »másnak«, a határtalannak-súlytalannak, a felfoghatatlannak iszonyatos jelenléte. József Attila halála: ennek a kettősségnek elviselhetetlensége.”<sup>328</sup>

<sup>326</sup> *Uo.*, 410–411.

<sup>327</sup> *Uo.*, 421.

<sup>328</sup> BENEY 1999b, 280.

### 5.3.2 A GYÁSZTÓL A VÁGYIG

„Ölnek és feltámasztanak.  
Szavak, csodálatos szavak.”  
(Juhász Gyula: *Szavak*)

„Fölmondjuk sok szép versedet.”  
(József Attila: *Meghalt Juhász Gyula*)

Szigeti Lajos Sándor a „csönd” motívuma és egyben metaforája alapján gondolja át a kései József Attila-költészetet – interpretációjában a költői szó elnémulása sem feltétlenül tragikus színezettel szerepel: „életében és életművében [...] a halált megelőzi a dalok csöndbe térése, a csöndben pedig egy teljesebb világra ismer rá. [...] Az utolsó versek csöndjében az érzéki világon túli valóságba, a teljességbe emelkedés valósul meg, a kései versek csöndje a teljes üresség és a tökéletes telítettség egyidejű állapotát mutatják. A csöndben sem halált látott tehát, sokkal inkább »dalai« (művei) örökkévalóságát.”<sup>329</sup> Szigeti koncepciója a Radnóti- és a József Attila-oeuvre (és talán: példázat) újabb érintkezésére világíthat rá, számolva – többek között – azzal a különbséggel, hogy előbbinél, mint láttuk, az elnémulás alakzatai valamiféle külső hatás és körülményegyüttes következtében fennálló létállapotot jelölnek, míg utóbbinál talán sokkal inkább interiorizált, belülről determinált csöndről van szó (amennyiben van felhajtóereje egy ilyen típusú különbségtételnek). „A csönd, a némaság motívuma megjelenik az ez idő tájt írt olyan versekben is, amelyek mindegyikében ott található a világhiány érzete s a költői megszólalás lehetetlenné. De ott van a költői feladat, a költészet mégis-vállalásának magatartása is.”<sup>330</sup> Eltérő okoknál fogva, s más lírapoétikai érdekesség szerint, de Radnóti és József Attila esetében is összefügg a költői ön-kép megalkotása a költői szó (varázs)erejének megőrzésével (és elvesztésével). S e ponton hasznosnak tűnik József Attila egyik olyan versének tanulmányozása, mely az elmondottakkal összefüggésben, de nem a nyelv mágikus potenciáljának szellemében vet számot a (költői) nyelv teremtőerejével.

<sup>329</sup> SZIGETI 2002a, 276.

<sup>330</sup> SZIGETI 2002b, 249.

A József Attila-biográfiának van egy kitüntetett pontja, melyben a költőimágo felmutatása személyes tétet meghaladó fontossággal bír, s a reprezentáció lehetetlenné válása ugyanakkor nyilvánvalóan (negatívan) visszahat a személyes szférára. Az ismert történet szerint Thomas Mann 1937. januári budapesti látogatásakor a Magyar Színházban sorra kerülő esten a költő is felolvastatta volna üdvözlő ódáját, ám azt az államrendészeti osztály végül nem engedélyezte. Mint tudjuk, a verset az est folyamán fordításban ismertették meg az íróval, aki azt nagy tetszéssel s megrendüléssel fogadta (s ebbéli érzéseit, mint Vágó Mártától értesülünk róla, a József Attila akkori állapotával történő szembesülés is befolyásolta).<sup>331</sup> Bár az üdvözlő óda értelmezéséhez kevésbé van szükségünk e történetre, mégis nehezen tekinthetünk el annak példázatértékétől s a költemény által közvetített világtapasztaláshoz fűződő viszonyától.

József Attila *Thomas Mann üdvözlése* (1937) című verse hagyományosan a szellem, a kultúra teljesítményét igenlő emblematiszűvege lett. A mű középpontjában nem elsősorban a nemzeti, hanem hangsúlyozottan az európai kultúra áll: a keletkezésének és első el-nem-hangzásának körülményein túl, Thomas Mann és írásművészetének jelképes helyzetén túl a vers utalásrendszere és szóhasználata jelöli ki az európai kontextust (például Mannt, Freudot említhetjük, de e távlatból Kosztolányi nevének elhangzása is új relevanciát nyer). Gondolhatunk a kétszer előforduló általános érvényű, ám nem semleges (hanem nagyon is értéktelített) „ember” kifejezésre („kinek emberhez méltó gondja van”, „s mind ember, mert az egyre kevesebb”), illetve a nemi alapú, épp tautologikussága miatt jelentéses identifikációra („férfiak férfiak” és „nők a nők”). Ezek mögött az azonosítások mögött, csakúgy, mint „a fehérek közt egy európai” kitétel mögött retorikailag az a belátás található, hogy mindenekelőtt az említett módokon (embertársként) határozzuk meg magunkat és egymást, s ne faji

<sup>331</sup> Thomas Mann a náci Németország üldözöttjeként az európai „humanista ellenállás” élő megtestesítője. Vö. SZABOLCSI 1998, 730–735. E szövegrész a vers keletkezési körülményeiről és allúzióiról is tudósít.

vagy például osztályalapon.<sup>332</sup> Ez tehát az egységesítést, univerzalizitást és nem a különbséget felmutató, azzal számot vető retorika, hisz láttuk, még szóhasználat szintjén sem jelzi az emberek, csoportok közötti eltéréseket. De természetesen ez is olyan vers, mely legkevésbé reálpolitikai válaszkísérletként kezelhető, s nem ilyen jellegű teljesítménye miatt tartjuk kiemelkedőnek akkor sem, ha eszmei szempontból közelítünk hozzá. S ez mondható el például a korábban említett *Haza, a magasban*ról is, vagy Radnóti *Nem tudhatom...* című művéről, melyet (s költőjét a vers megírása miatt) a kortársak (s a mai értelmezők) közül többen megítélték gondolati korszerűtlensége, az aktuális történelmi-társadalmi helyzettel való összeilleszthetetlenlensége miatt (illetve az összeilleszthetőség valamifajta megalkuvó, odadörgölöző magatartást sejtetett).<sup>333</sup> Nem véletlen, hogy mindhárom említett szövegben a domináns beszédaktus és attitűd az óhaj, a kérés, az akarattnyilvánítás, a vágy: Illyésnél erről már szoltunk, Radnótinál az utolsó sor himnikus könyörgését („Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg”) és az azt megelőző termékeny(ülő) párbeszéd-szerkezet („s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek”) létrejöttének reményét említhetjük, a Thomas Mann-vers pedig szintén meg- s felszólító, felhívó jellegű. Továbbá mindhárom mű esetében az irodalmi kultúrának meghatározó jelentősége van – Illyésnél és Radnótinál az anyanyelvi kultúra hangsúlyos (ám nem kizárólagos) közösség-összetartó szereppel bír, míg József Attilánál épp a nemzetközi szellemi áramlatokra és ikonokra történő hivatkozás teremti meg egy tágabb közösségi egybetartozás kereteit. A sajátjának az idegennel történő megértő igényű szembesítése mintha ezekben a szövegekben kevésbé jelenne meg, éppenséggel az említett retorikai konstrukció miatt, mely szerkezet nem elsősorban a problémák bölcséletileg összetett feltárásáért, elem-

<sup>332</sup> A vers és a szövegrész értelmezéséhez érdekes szempontokkal szolgál Selyem Zsuzsa alábbi írása: SELYEM 2005. Lásd még: N. HORVÁTH 2008, 418–421.

<sup>333</sup> Ezzel kapcsolatban vö. FERENCZ 2005, 614–627. Ferencz röviden, elsősorban a fent-lent oppozíció kapcsán, összeveti a verset a korábban említett *Haza, a magasbannal* is. Eszerint Illyés lent a fenyegető veszélyt látja, s szellemi hazáját fõnt jelöli ki, míg Radnóti számára a vész fõntrõl jön, s a „szellemi haza biztos tudatában lent néz körül, és a megõvândó haza otthonosságát hangsúlyozza” (Uo., 625–626).

zéséért mutat felelősséget, hanem a kinyilvánítás (s tanúságtétel) nyelvi erejét, illetve a felszólítás gesztusát felhasználva kíván hatást gyakorolni, változást eszközölni a világon.<sup>334</sup> Ám, mint látni fogjuk, bizonyosfajta idegenségkonstrukció, különböző módon, mégis megjelenik bennük.

*A Nem tudhatom...* nézőpontrendszere például nem mutatkozik teljes mértékben egyszerűnek. Az első sorokban azonnal két perspektíva kerül szembe egymással, s a versbeli beszélő épp a másik nézőpont számára való idegenségét, ismeretlenségét jelenti be („Nem tudhatom, másnak e tájék mit jelent”). E kezdeti ponton a „másnak” még bármely más emberi lényre vonatkozhat, ám később e halmazban kitüntetett pozícióhoz jut egy egyedi eltérő perspektíva, mégpedig a pilótáé, mely a fenthez kötődik hozzá. E szövegben a fönt–lent ellentétben a fenti olyan személytelen nézőpontként mutatkozik meg (e személytelenséget, távolságot a mechaniztikusságra, technikai közvetítettségre utaló térkép-metafora is jelzi, s ezzel áll szemben a Vörösmarty Mihály nevével fémjelzett, kulturálisan szerveződő hagyományközösség), mely nem törekszik a „lent” megértésére, hanem azt távolságában, ismeretlenségében hagyva képes használni (elpusztítandó objektumként használni az adott cél elérése, a háború megnyerése érdekében). A *lent*hez ellenben az otthonosság képzetei kötődnek, ez a világ sajátként, megértettként jelenik meg az én számára. Ám a fönti nézőpontról is mindenekelőtt a beszélő közvetítettségében és hangján szerzünk tudomást – a beszélő némiképp ellentmond önmagának akkor, amikor a „nem tudhatom” bejelentése után arról beszél, amiről elvileg nem *lehet* tudomása, azazhogy a másik számára mit jelent (itt éppenséggel: mit *nem* jelent) az adott dolog. (S ebből a szempontból fontos az első igében a kizárólagosságot eredményező ható igeképző jelenléte.) Az ellentmondás bár látszólagos (hiszen leginkább negatívumokban történik a másik nézőpont létrehozása),

<sup>334</sup> Párbeszédképes elődként említhetjük meg például Ady Endre *Magyar jakobinus dala* című versét, melyben a közös összefogás kívánalma fogalmazódik meg: felülemelkedés a bábéli zavaron, elfeledkezés a ténylegesen meglévő ellentétekről a hasonló sorsvállalás nevében: „hiszen magyar, oláh, szláv bánat / Mindigre egy bánat marad”, illetve: „Dunának, Oltnak egy a hangja”. E vers azonban még 1908-ban íródott...

a vers retorikai fölépítettsége mégis kitermeli, érzékelhetővé teszi azt – nem föltétlenül a beszélő szubjektum érdekelttsége szerint. A beszélő aszerint alkotja meg a másikat, mint ahogyan az a len-ti tájékat figyeli: többé-kevésbé meghagyva meg-nem-értettségében. Ez a gesztus ugyanakkor egy etikailag vállalt, talán szükségszerű meg-nem-értés, mely pozíciót a vers első része legitimálja, alapozza meg. A találkozás tervezett, kölcsönös elutasításával a vers reflektálja a radikális idegenség problémáját (mely részben, ám természetesen nem egyedül, kulturális természetű idegenségként is tételeződik).

Lehetne említeni a szerzőktől olyan lírai műveket, melyek szembesítenek a másokra való ráutaltságnak a saját kialakulásában játszott szerepével. József Attilától mindenekelőtt *A Dunánál* című vers kívánczik ide, melyben az identitás (a nemzeti önazonosság is) rendre a különbözőség, eltérés és a másság alakzatain keresztül jön létre, nem elsősorban (mint a *Haza, a magasban* esetében az „új tatárhad”, „kufárhad”) – külső, avagy belső – ellenségképzet megkonstruálásával. Illyésnél általában a magyarság védelmében és nevében felhangzó szó domináns és az egyöntetű magyar identitás deklarálása (s kevésbé a problematizálása), így ez háttérbe szorítja a kulturális közvetítettség összefüggésrendszerét (olyan művekben is, mint *A Dunánál Esztergomban* vagy *A Duna fiaihoz*). Az *Óda Európához* az „egy vagy s változatlan” eszméjével fejeződik be, s a költemény regisztratív jellege is a népek közötti univerzális, hasonló jegyeket emeli ki. Azonban olyan versek, mint az *Árpád* vagy a *Nem menekülhetsz* számot látszanak vetni az önmegértés folyamatának dialogikusságával, illetve azzal, hogy valamely közösségi identitás alakulásában lényeges szerepet játszik a másikkal való találkozás váratlan eseménye is.

Visszatérve a *Thomas Mann üdvözlésére*: Hans Castorp és madame Chauchat viszonyának említése több szempontot is fölvet. Nem véletlen, hogy a svájci találkozás két eltérő, s egymással a regény végének idejére ellenséges viszonyba kerülő (német, illetve „orosz”) nációhoz tartozó személy között zajlik (akik ráadásul franciául beszélnek egymással). Ám érdekesebb megvizsgálni

*A varázshegy*re vonatkozó versbéli utalás közvetlen kontextusát.<sup>335</sup> A versben az alábbi hasonlatot olvashatjuk: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” A regényből – többek között, természetesen – az derül ki, hogy ez a másképpen látás egy bonyolult mediális konstrukció (egy technikai eszköz, a röntgen) által kiváltott különleges tapasztalás eredménye. A vers beszélője – aki a mű elején pihenni vágyó gyermekként pozicionálja magát – arra kéri az író, hogy meséljen neki (nekik), azt, amit szokott – a szállóigévé vált, ám korántsem magától értetődő sorok szerint – „az igazat”, „ne csak a valódit”, s „a fényt, amelytől világlik agyunk”. E fényről írja Szentí Tibor tanulmányában, hogy nemcsak a belső szellemi fényre utal, hanem, különösen az ezt követő sorok megvilágításában, arra a technológiai eredetű fényre is, melynek segítségével *A varázshegy* Castorpja látott át szerelmén. Nincs módunk részletesen elemezni azt az összetett jelenséget, hogy a regényben Clawdia Chauchat röntgenképének szemlélése és birtoklása miképpen alakítja a két ember kapcsolatát, egymásról alkotott tudását, Castorp gondolkodását, ám azzal talán összegezhethetjük mindezt, hogy a röntgenfelvétel radikálisan megváltoztatja a főszereplő addigi látásmódját, a világban való létezését. („Istenem, látok!” – kiált föl Hans Castorp a röntgenszobában Joachim „csontvázát” figyelve, s korábban ugyanitt mondja: „Előbb ki kell öblítenünk a szemünket sötétséggel, hogy ilyesmit lássunk.” Majd ezt olvassuk: „Áhítat, ijedelem töltötte el a lelkét. [...] Valósággal feldúlta az, amit látott, vagy pontosabban: a pusztá tény, hogy látja...”)<sup>336</sup> Ez a radikálisan más világmegértés az, melyre a József Attila-vers beszélője vágyik. Thomas Mann meséjét hallgatva azt reméli, hogy a mese létrehozza a világnak egy olyan konstrukcióját, melyről főntebb már szót ejtettünk – s a mese által létrejött megértésmód egyben katartikus erővel is bír: „Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk, / de mi férfiak férfiak maradunk / és nők a nők.” Selyem Zsuzsa is felhív-

<sup>335</sup> Ebben Szentí Tibor alábbi tanulmánya is segítségemre volt: SZENTI É. N. A szerző ebben elsősorban az *Óda* és *A varázshegy* (már más kutatók által is rögzített) kapcsolatát vizsgálja, de részletesen kitér a *Thomas Mann üdvözlése* vonatkozó részletére is.

<sup>336</sup> MANN 1974, 265–267.

ja rá a figyelmet, hogy a korábban említetten túl a férfi és nő említése a Castorp–Chauchat reláció visszaírása is, melyről ne feledjük: egy idő előtt elvágott szerelmi szál, egy olyan viszony, melynek boldogságra emlékeztető egyetlen rekvizituma épp a röntgenfelvétel lesz (a képet Castorp eztán a „szívén” viseli).<sup>337</sup>

A Thomas Mann-i szó életvalóságra gyakorolt hatását erősíti az „emelvén szívünk a gyásztól a vágyig” sor is, s nem meglepő, hogy ez a nem könnyen érthető párhuzam a lélek bonyolult rendszerébe vezet be. Abba a rendszerbe, melynek a Castorp–Chauchat kapcsolat is reprezentánsa, s mely kapcsolat nehézségeit a nő testéről készített röntgenfelvétel nem oldja, nem oldhatja meg, ám lehetővé teszi a „szerelem” újragondolását, elváltozását s bizonyos értelemben elmélyülését. A kép tehát a nőhöz (a nőkhöz!) fűződő viszony revelatív élményének egyszerre létrehívója (lehetővé tevő eszköze) és emléke. S egyként emeli Hans Castorp szívét a gyászhoz, a jelenlét emlékéhez, a múlt jelenlétéhez, vágyhoz: „Milyen sokszor megnézte, ajkához szorította abban az időben, amely azóta elmúlt, változást érlelve! [...] De ha Madame Chauchat láthatatlanul távollevő volt is, ugyanakkor láthatatlanul jelenlevő is volt Hans Castorp számára, a hely szelleme volt ő, melyet Hans Castorp egy bűnös, kicsapongóan édes órán – olyan órán, melyre nem illik a síkföld semmiféle békés dalocskája – megismert és magáévá tett, s azóta is ott hordja árnyékképét kilenc hónapja oly hevesen igénybe vett szívén [...] Végül is a fiatalember nem vitt magával egyebet a mélységesen kalandos órából, mint az árnyékzalogot meg azt a valószínűség rangjára emelhető lehetőséget,

<sup>337</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy elemzésemben a röntgenfény-metaphora használatával nem törekszem egyben a Mann-regény motívumának értelmezésére is – egyedül a nehezen körvonalazható következményekkel, hatással bíró másképpen látás momentumára koncentrálok, hiszen a József Attila-vers is ezt a struktúrát emeli ki. Castorp és Chauchat viszonya összetett és bonyolult a regényszerkezetben, ám úgy vélem, ennek feltárása e helyütt nem szükségeltetik a versre vonatkozó belátások érvényesítéséhez, mi több, a két mű (a költemény és a regény) kapcsolata annyiban foglalja magában e problémakört, amennyiben az „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén” hasonlat a következményeiben fel nem mért, némi-képp kísérteties hatású, mégis revelatív másképp látás szerkezetét referálja.

hogy Madame Chauchat negyedszeri tartózkodásra is visszatér majd ide, előbb vagy utóbb, aszerint, hogy hogyan rendeli ezt be-  
tegsége, amelynek szabadságát köszönheti.”<sup>338</sup>

A mese, az irodalom egy technikai apparátussal kerül analóg viszonyba itt, mely viszonyhelyzet nem megnyugtató, ahogyan a *Thomas Mann üdvözlése* című sem az – az irodalom funkciójának (és hangsúlyozottan a *Vojtina ars poétikája* című Arany János-költeménynek) újraértelmezéséről, költészet és valóság, költészet és igazság bonyolult kapcsolatának kérdéseiről van szó. A mese létrehoz egy a korábbiaktól radikálisan eltérő perspektívát, mely más fényből képes megvilágítani a dolgokat, a valódit – képes valamiként láthatóvá tenni a korábban nem érzékelhető, egy olyan nézőpontból, mely előzőleg nem volt adott senki számára, s épp ezért lehet „megvilágító” erejű.<sup>339</sup> Kérdéses lehet, hogy a József Attila-vers tanúsága szerint e másképp értés egyben jobban értést is jelent (annak jobban értését, „mi a szép”, „mi a baj”), s mivel nem a varázslás ősi rítusához, hanem a gyógyászatban alkalmazott technikai eszközhöz hasonlítja a költészetet (és annak lehetőségeit), számol annak nem magától értetődő, s éppen ezért nem is teljesen tervezhető működés módjával is. (Ugyanakkor, mivel a versben később a Kosztolányi testét megtámadó rákbetegséghez hasonulnak az „emberséget” mételyező ideológiák és rendszerek, a röntgenfényvel analóg „mese”, a költészet mégis a gyógyuláshoz járulhat potenciálisan hozzá.) Tudatosul azonban az is, hogy a mese által létrehozott perspektíva nem kizárólagos, de hasznos és „igaz” lehet – s ezért az identifikáció (a valamivé válás, valakiként létezés) lehetőségfeltételeinek kialakítása igencsak felelősségteljes vállalmány. A vers szép hasonlatát követve: a szülő felelőssége ez a gyermeke iránt, s Thomas Mann alakja ebben a versben e felelősségnek is jelképe. A hasznos igazság ebből a nézőpontból – tau-  
tologikus fogalmazásmódhoz fordulva – az életet élhetővé tevő, az

<sup>338</sup> MANN 1974, 430–431.

<sup>339</sup> A mese motívuma tovább vizsgálható természetesen a korszak verseiben. Ide-sorolható például József Attilától a *Nyár volt* (1924) című korai mű („begyújtot-tunk a mesekályhába”), Illyés Gyulától a *Testvérek* (1935) („el, föl egy könnyebb táj felhőibe, / mely maga már az altató mese”), de kivált Kosztolányi Dezső *Halotti beszéde* (1933).

embert emberként létezni engedő igazság. József Attila verse a röntgenfény által metaforizált új perspektíva – vonzó, revelatív – idegenségével szembesítve kikényszeríti az addig sajátként érzékelt világ-test újraérzékelését.<sup>340</sup>

Mint említettem, Kosztolányi neve említésének az hommage-szerepen túlmutató jelentősége van a versben, s ezúttal nem a magyar kiválóságnak a szöveg kulturális szubtextusai közé emelését jelentő gesztusra gondolok – bár nem lényegtelen az, hogy épp őt, az ő nevét választotta József Attila e versszövetbe Thomas Mann mellé. Tamás Attila kitűnő tanulmányában hosszan foglalkozik Kosztolányi Dezső és József Attila viszonyával, lehetséges egymásra hatásával: „A versforma sokszor központi kérdés Kosztolányinál, de egyre inkább azzá lesz az utolsó évek József Attilájánál is. A hibátlan tisztasággal összecsendülő rímek, a fogalmazás finom, célba találó pontossága, a dallam sajátos könnyedsége a rettenet *szép* kimondását, s így részleges legyőzését is magában hordja. Ebben a magatartásban találkozik össze legteltesebben a két költő.”<sup>341</sup> Szabolcsi Miklós is alapvető kapcsolatokat feltételez a két lírai attitűd között: „Mert Kosztolányinál a Nagy Játék érintkezik a halállal – 1930 után egyre erősebben, mint ahogy az 1935 utáni József Attilánál is egyre közelebb s fontosabb a halál. A játék, a halál és a gyermeklét hármasságában mozog a két költő.”<sup>342</sup> József Attila 1937. nyári versei kapcsán pedig úgy véli, „[m]inden ekkor írt verse szinte kényszeresen dallamos, ritmusai még élesebbek, s

<sup>340</sup> A vers ugyanakkor nem irodalmi alapú relációkat is tételez a beszélő és Thomas Mann alakja között: egyfelől sajátos apa–gyermek kapcsolatot, mely nagyon is a közvetlen jelenlétből nyeri varázsát és erejét („tán ő se tudja, mit is kíván jobban, / a mesét-e, vagy azt, hogy ott legyél”), ám amely egyszersmind nagyon is kötődik az esti mesélés szituációjához; másfelől valamifajta személyes emberi példa hangsúlyozását („Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk”).

<sup>341</sup> TAMÁS 1994a, 139. Kiemelés az eredetiben. „De ha észrevesszük mindkettőjükben [...] azt a törekvést, hogy a világ diszharmonióját tiszta, rendezett művészi formába kristályosítsák, akkor meg kell látnunk, hogy ezekben a jelenségekben is valamilyen lényeges tulajdonságuk rokon-volta mutatkozik meg.” (Uo., 141.) „József Attila kései költészetét egészében véve mégsem a végtelen szomorúság jellemzi. A Kosztolányi lírájához való ekkori közeledés egyik fontos eleme a verseiben döntő szerephez jutó dallamban van.” (TAMÁS 1966, 370.)

<sup>342</sup> SZABOLCSI 1998, 475.

rímtechnikája a végtelenig kifinomult. A kétségbeesés és a halál, az elhagyatottság és az önfeladás a lehető legtökéletesebb, legjátékosabb formákban jelenik meg – Csokonai és Kosztolányi kései verseinek mintájára is. Valami hetyke játék ez a halállal, utolsó erőpróba.”<sup>343</sup>

Az üdvözlő óda előtt pár hónappal keletkezett (1936. november eleje), *Kosztolányi* című gyászvers egyszerre lép dialógusba a költőelőd *Halotti beszédével*, s – utólagos érzékelhetőséggel, ám korántsem ismétléses szerkezetben – előlegezi meg a *Thomas Mann üdvözlését* is. Például a „Téged már csak a féreg fal, szeret, / mint mi a csirkét, bort...” a Kosztolányi-vers harmadik strófája evés-metaforikájára történő utalásként s annak továbbgondolásaként is érthető, s a két költemény zárása is párhuzamot mutat: „Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer. / Hol volt, hol nem volt a világon egyszer”, illetve: „Reméltél; én is. Tudtuk, hogy hiába, / mint tudja, ki halottat költöget.” A *Halotti beszéd* – részint műfaji előzménye következményeként – kevésbé emeli be a beszélő (beszédet mondó) részéről a személyes vonatkozásokat (visszaha-

<sup>343</sup> *Uo.*, 821. Angyalosi Gergely írja, hogy József Attila „[t]úl akar lépni Kosztolányin, éppen világnézeti-ideológiai szempontból, de különösen érdekes az, hogy éppen Kosztolányin akar túllépni. Vagyis a lírai szubjektumnak és a világnak olyan típusú kapcsolatán, amelyet Kosztolányi képvisel a szemében.” (ANGYALOSI 1996b, 156.) Kosztolányi iránti csodálata azonban nem a Kosztolányi-, hanem sokkal inkább a Babits-kritikából világlik ki. „Nem véletlen, hogy József Attila költészetére éppen Kosztolányi volt a legtartósabb hatással. Mindketten hittek a vers mágikus eredetében és erejében, a vershangzás és -mondatritmus egymást erősítő játékában, valamint abban, hogy a versírásnak igazi tétje van: a lehető legsúlyosabb hozzájárulás a létezés nagy dilemmáiról való elmélkedéshez.” (VERES 2009, 194–195.) Kosztolányi hatásáról József Attila nyelvészeti nézeteire a „gyermek és költő” összefüggésében lásd még: TVERDOTA 1986, 175–180. Eisemann György viszont a különbségre hívja fel a figyelmet: Kosztolányinál „[h]alálélmény és játékoság találkozik tehát, de a múzsa révület felől, és nem a »jelenléthiány«, a »világhiány« örvényében, ahogy például József Attilánál megfigyelhető”. (EISEMANN 1991, 164.) Bednancs Gábor úgy véli a (talán kevésbé méltányolt) *Meztelenül* kötet tapasztalata is ott munkál az *Eszmélet* sorai által fémjelzett József Attila-i poétikában, mely szerint „az esztétikum kompenzatórikus vonásai helyett véglegesen a létesülés adta távlat nyelvi közegének hangsúlyozása domborodik ki, ami már nem a szó mágikus létesítő szerepére világít rá, hanem a szavak bizonytalanságának és referencializálhatatlanságának tragikumtól mentes felgósására”. (BEDNANICS 2003a, 78.)

tást) a szövegébe; József Attila versében az én hangsúlyos szereppel bír,<sup>344</sup> hol – eleinte – a megszólított elhunytal szembehelyezkedve (a főntebb idézetten túl: „A kínba még csak most fogunk, mi restek, / de te már aláírtad művedet”), hol – a vers vége felé – inkább vele közösséget mutató módon: „letörtem vágyva, / ahogy letört a halál tégedet”; „Reméltél; én is. Tudtuk [...]”. A *Thomas Mann üdvözlése* pedig nemcsak olyan szóhasználati kötődéseket mutat meg, mint az utóbb idézetekre rímelő (avagy attól elrímelő) „emelvén szívünk a gyásztól a vágyig. / Most temettük el szegény Kosztolányit” sorok, vagy a „Gyémánt szavaid nem méred karáton – / nincs egyéb súly, ha föld zuhog reánk” és a „Párnás szavadon át nem üt a zaj – / mesélj arról, mi a szép, mi a baj” szakaszok dialogikus feszültsége, hanem a „Senkim, barátom! / Testvérünk voltál, s lettél apánk” részlet is a Thomas Mann-vers gyermek–apa viszonyulásának adja előzményét. Itt említhető Prágai Tamás azon megfigyelése, hogy az egyébként igencsak gazdag jelentésszerkezetű „Mint gondolatjel, vízszintes a tested” sor „nemcsak az idősebb, olykor hevesen bírált költőtárs kiterített testéhez szól, s így a halálhoz való viszonyunkkal szembesít, hanem – a megtorpanásra készítő gondolatjelben – a *nyelv révén* megmutatkozó gonddal is”.<sup>345</sup> A hasonló értelmű („emberhez méltó”) „gond” pedig, mint láttuk, az üdvözlő ódában is fontos attribútuma a megszólítottnak. A „mint gondolatjel”-hasonlattal bevezetett rész hiány- s távollétalakzata azonban épp az ellentéte az óda vonatkozó, a közelség és jelenlét nyelvi közvetítésben megvalósuló vágyát felmutató sorainak: „Mondd el, mit szoktál, bár mi nem feledjük, / mesélj arról, hogy itt vagy velünk együtt / s együtt vagyunk veled mindannyian, / kinek emberhez méltó gondja van.” A *Kosztolányi* aposztrofikus struktúrája a távollét leküzdésének lehetőségét hordozza, s a megszólítás reménytelenségét, hiábavalóságát jelenti be végül („Reméltél; én is. Tudtuk, hogy hiába, / mint tudja, ki halottat költöget”) – e vers a gyászt meg tudja jeleníteni

<sup>344</sup> Ahogyan arra Szabolcsi Miklós is felhívja a figyelmet, úgy fogalmazva, hogy a „saját halál keretezi hát a Kosztolányi-búcsúzatót – és ezúttal az írás aktuusa is a halál jele lesz: a 2., 3. sorban az aláírás, majd a »gondolatjel« nyer ilyen félelmetes jelentést” (SZABOLCSI 1998, 687).

<sup>345</sup> PRÁGAI 2005, 7.

lezárhatóságában, s a másik befejezett létezését mondja ki több ízben.<sup>346</sup> (S bizonyos szempontból a „Testvérünk voltál és lettél apánk” sor maga is tekinthető a szinkronitást sugalló jelenlét-viszony egy diakrón, egymásutániságot jelző távolsági viszonyra alakulásának.) A „gyászmunka sikeressége” azonban éppenséggel a többszöri, a halottal való közösségiségre utalás miatt keveredik gyanúba e versben. A *Thomas Mann üdvözlése* érthető úgy is, mint amely a megszólítással arra hív fel, hogy a – Thomas Mann névvel jelölhető – te a mesével, a nyelv által váltsa befejezetté a gyászt, s a Kosztolányi-gyászhoz kapcsolható rák-allegória és mementó helyébe a vágy alakzatához köthető, másik, emberibb világ születését tegye lehetővé („emelvén szivünk a gyásztól a vágyig”). Az ódában a működőképesnek (s nem paradoxnak) tetsző aposztrófikus jelleg (a jelenlét megvalósítása) retorikai szempontból részint annak is köszönhető, hogy a megszólítás a költői önprezentáció részeként inszcenírozódik. A fölszólításokkal élő én s a megszólított te között azért sem tételeződik hierarchikus pozíció, mert az önprezentáció javaslata szerint a te-hez köthető minden olyan nyelv(használati) potenciál, mely a jelenlét, a megértés s a változás megtörténtehez szükséges. Arról sem feledkezve meg ugyanakkor, hogy a megszólítás aktusa nélkül a (Thomas Mann-i) válasz sem volna lehetséges, ily módon a vers jelölten dialogikus szerkezetként prezentálja a megértés folyamatát.

<sup>346</sup> Nem volna tanulságok nélküli (bár nem föltétlenül jelen dolgozat eredményeit gazdagítaná hatékonyan) a korszak gyászverseinek összevetése, hiszen azon a referencián túl, mely az elhunyt alkotótársak személyére vonatkozik, s nevéket a paratextusban vagy a versszövegben jelölik, vélhetően egyéb textuális kapcsolatok, allúziók s párbeszédhelyzetek (s így hatásmechanismusok) működésmódjára derülhet fény. József Attila Kosztolányi és Juhász Gyula halálának is szentelt verset – utóbbi, a *Meghalt Juhász Gyula* utólagos (a halála napján történt) szárszói átírását többen a költő utolsó versének tartják, melyben a gyászretorika mintha már az énré irányulna elsősorban. (Vö. STOLL 2000; illetve: BÓKAY 2004, 194). Radnóti Miklós csakúgy írt gyászverset Kosztolányinak és Juhásznak, és – García Lorca mellett – József Attilára utal az *Első eclogában* („Nem menekült el a drága Atilla se, csak *nemet* intett / folyton e rendre, de mondd, ki siratja, hogy így belepusztult?”).

### 5.3.3 „SZÉP TÁJÉKOKKAL GAZDAG VILÁGHOZ ILLŐ, SZÉP JÁTÉK” – FLÓRA

„Jól tudod: szép hajtincseidet levágja Thanatosz  
Ma éjjel, és a kinn hulló napfénybe fűjja  
Szét mind, akár egy boldog, forró nevetést...”  
(Fazakas Attila: *Hellenisztikus kori epigramma*)

Bár a József Attila-œuvre Flóra-versekként megnevezhető darabjai kevésbé magától értetődően tartoznak a költőnek a halál alakzataival fémjelzett (illetőleg azt elsődleges témaként választó) szövegei közé, ezúttal mégis ezt a korpuszt vesszük alaposabban szemügyre. A Flóra-versek némiképp – látszólag – kikülönülnek az életmű ezen szakaszából, s nem is tárgyalta őket a recepció olyan alapossággal<sup>347</sup> és előszeretettel, mint tette azt – vizsgálódásom kérdésvölvetésével kapcsolatba hozhatóan – akár a Gyömri Edithhez írott (a késő modern vers szubjektumkonstrukciójára alapvető hatással lévő)<sup>348</sup> versekkel (legjellemzőbben: *Nagyon fáj; Magány; Gyermekké tettél*), akár az utolsó költeményekkel (például *Tudod, hogy nincs bocsánat; „Költőnk és Kora”; [Talán eltűnök hirtelen...]; [Karóval jöttél...]; [Ime, hát megeltem hazámat...]*).<sup>349</sup>

<sup>347</sup> A *Flóra 1–5.* második darabjaként szereplő *Rejtelmek* jelent elsősorban kivételt: HORVÁTH 2006, 59–78. Tverdota György több helyen foglalkozott hosszasan ugyane ciklus első darabjával (*Hexaméterek*).

<sup>348</sup> József Attila (késő modern) lírája úgy is elgondolható, mint a modern szubjektum válságtapasztalatát magáévá tevő, az egységként elgondolható én kifejezésének megkérdőjelezésén túllépő, a szubjektum hozzáférhetőségének és konstruálódásának lehetőségeivel számot vető sajátos szerveződés. Az én elgondolhatóságának, megképződésének problémája „a jobb híján szerelmi lírának nevezett szövegfajtában” (KULCSÁR SZABÓ 2005a, 51) a *másik* hozzáférhetőségének (avagy: hozzáférhetetlenségének) kérdéskörével találkozva olyan különleges dinamikában mutatkozik meg, melyben az én és a te mozgásban lévő, tételezett pozíciói egymást értelmezik és alakítják, úgy, hogy különbözőségük már előzőlegesen részben a kölcsönviszonyból származtatható. E konstrukció kidolgozásában a Flóra-versek kevésbé játszottak szerepet.

<sup>349</sup> Érdemes megjegyezni, hogy az ún. „kései versek” kategória nem egzakt, s nem is teljesen konszenzusos meghatározása a József Attila-recepciónak (biográfiai s tematikai csoportosítása egyaránt lehetséges), s legkevésbé poétikai homogenitást jelöl: különböző típusú, műfajú, hangvételő, kidolgozottságú, énszemléletű (stb.) alkotásokról van szó.

Ezen, többek által alaposan és sok szempontból elemzett művek helyett jelen fejezetben elsősorban az eddig talán kevésbé vizsgált Flóra-versekre koncentrálok, egyiküket (*En, ki emberként...*) öszszevetve Dsida Jenő azonos formában írott két költeményével.

Szabolcsi Miklós ekképp fogalmaz a Flóra-versekről: „Kétségtelen, hogy a Flórához írott versek az Edithez írottakhoz képest sápadtabbak, nem olyan izzóak és szenvedélyesek – szabályosabban megformáltak, a magyar irodalom, múlt és jelen klasszikusabb hagyományához csatlakoznak, inkább a poétikai folytonosságot őrzik, nem hoznak lényegesen újat József Attila lírájában. De úgy érzem: részletszépségekben gazdagok, és a szerelem mögött mind-egyikükben ott rejtőzik az iszonyat és a halál előérzete.”<sup>350</sup> Úgy tűnik, Szabolcsi tehát leginkább az idesorolható művek (az Edit-versekhez képest) poétikai szempontból kevésbé radikális, kevésbé újszerű voltát emeli ki (mely ítéletet a recepció későbbi alakulása is jóváhagyta), ami egyaránt vonatkozhat a szerelemtematika lírai újragondolásának hiányára és a formai tradicionalizmusra. Egyes részletek (érzéki) esztétikai gyönyörteli volta mellett a másik tényező, mely mégis emel a szövegek helyi értékén Szabolcsi szerint, éppenséggel a halál alakzatainak feltűnése (s eme értékítéletben kétségkívül a legutolsó versekhez és a biográfiai véghez közeledés jelentősége vehető észre). Beney Zsuzsa is „viszonylagos költői apály”-ról beszél a Flóra-versek nagy részében, amit ő a Gyömrői-szerelmet követő (belső) feszültségcsökkenéssel hoz összefüggésbe (amivel a „versteremtéshez szükséges feszültség” is kialakult, „a költő nyelvi kifejezőkészsége szűnt meg” vagy szivárgott ideiglenesen el).<sup>351</sup> Mások azonban úgy vélik, hogy a Flóra-versek különlegességét (s értékét) pontosan a versek modális, kontextuális, architextuális és tartalmi elemeinek ritkán tapasztalható feszültsége szolgáltatja. Beney Zsuzsa is úgy látja, „ez a hét, illetve tizenegy vers bizonytalan, nem egyértelmű és rendkívül nyugtalanító hatást kelt az olvasóban. Elsősorban a versek tartalmának-hangulatának, úgy is mondhatnók, hogy tónusának inhomogenitása miatt.”<sup>352</sup> N. Horváth Béla szerint a „boldogságot

<sup>350</sup> SZABOLCSI 1998, 771.

<sup>351</sup> BENEY 1999a, 261–262.

<sup>352</sup> *Uo.*, 264.

világgá kürtölő harsány önfeladtság és a férfias szemérem visszafogott árnyaltsága, a szerelem mindenhatósága és a mindent visszaverő halál egyaránt motívumai és élménytartalmai e versorozatnak. Úgy tűnik, a költő boldogsága felhőtlen, hisz a szerelemről, annak beteljesedéséről és a kedves himnikus hangú dicséretéről szólnak a versek, s épp az igazi, a nagy érzelem az, amely észreveszi a leselkedő árnyakat, a szerelmet veszélyeztető erőket, indulatokat. Ám a Flóra-versekben nemcsak ez az örök emberi félelem kap hangot, hanem munkálnak mindazok a negatív tapasztalatok, élmények, tudattartalmak is, amelyek a korábbi időszak verseiben meghatározóak, s amelyeket távol tart (kellene tartania) az új szerelem. Összetettséjükkel, érzelmi diszharmóniájukkal és dialogizáló etikumukkal megrendítőek ezek a versek, s alig érthető, miért nem szentel(t) nagyobb figyelmet az irodalmi tudat ezeknek a műveknek.”<sup>353</sup> Mind Szabolcsi, mind N. Horváth véleménye arra mutat rá, hogy a Flóra-sorozat verseinek karaktere egyfelől az azt megelőző (szerelmi tematikájú) versekhez képest rajzolódik meg, s ez egyszerre írható le hangulatbeli, attitűdbeli változással, másfelől a mégis megmaradó (s ez válik a későbbi művek és események felé mutató elemmé) elmúlásérzet, kísértetiesség folytonosságaként. A költemények poétikai vonatkozásairól ennek fényében az mondható el röviden és általánosan, hogy az említett változás a szövegek szubjektumszerkezetére olyan hatással van, hogy a korábbi (s döntően az Edit-) versek radikális énszóródása, szétesése, illetőleg az én hangsúlyosan diszkurzív létesülése és különféle mediális feltételrendszerek általi színrevitele<sup>354</sup> a Flóra-versek egységesebbnek tűnő, a romantikus szerelmi kódok énalakzataival inkább korreláló szubjektumpozícióival

<sup>353</sup> N. HORVÁTH 1999, 127–128.

<sup>354</sup> A sok közül olyan vers(részleteket) érdemes itt említeni, mint például: „Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon, / látom a szemem: rám nézel velem. / Halj meg! Már olyan szótlanul kivánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele” (*Magány*); „S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom, / amíg elkészül ez a költemény... / Mint űrt a fényszörő, csupasz tekintet / kutatja bennem: Mit vétettem én, / hogy nem felelnek, akárhogyan intek, / hogy nem szeret, ki jog szerint enyém” (*Ki-be ugrál...*); „Mint a motor, mely már begyuladt, / de nincsen utja és nem idnulhat, / olyan vagyok s ha bátrabb volnék, / értelmetlen szavakat szólnék” (1936-os töredék); stb.

cserélődik föl. Többek között a semmi, az űr, illetőleg a halál motívumainak hangsúlyos jelenléte (továbbörklődése) is arra figyelmeztet ugyanakkor, hogy a folytonos „önújraolvasás” nehezen definiálható alakzata József Attila lírájának egyik központi problémáját, kérdéshorizontját jelenti.<sup>355</sup> A Flóra-versek csoportjáról szólva hipotetikusán is mindenképp pontosabb volna úgy fogalmazni, hogy e költemények beszélője határozottan abban érdekelt, hogy egységes ént (énjét) legyen képes fölmutatni, avagy inkább megalkotni, mégpedig elsősorban a nyelv, a költői szó médiumában. A klasszicizált formakultúra, mely a csoport több művének (*Hexaméterek; [Én, ki emberként...]* stb.) sajátja, szintén ehhez az igényhez köthető, csakúgy, mint a versek (a Flóra tulajdonnévben azonosítható) te-jének sok tekintetben az udvari költészet hagyományához köthető felmagasztosítása, áldó beszédcselekvése, műzsaként való szerepeltetése<sup>356</sup> – látszólagos ellentétben az Edit-versekre jellemző te-szétírással és rá irányuló átokbeszéddel. Azért érdemes a „látszólagos” jelzőt használni, mert az áldás, bár negatív előjelű párja az átoknak, a másik megteremtése pedig a másik elpusztításának, szerkezetileg nagyon is hasonló beszédaktusokról van szó,<sup>357</sup> amit az is alátámaszt, hogy idővel, a Flóra-versek har-

<sup>355</sup> Lőrincz Csongor részletesen foglalkozik a „*Költőnk és Kora*” című verset elemző tanulmányában a József Attila-líra önismétlő alakzataival, s azzal, az én mennyire (nem) tudja függetleníteni magát az ismétlés dinamikájától: LŐRINCZ 2007, 186–191. „[N]em pusztán két szöveg közötti viszonyokról van szó, mivel az ismételt materiális referenciájának ambivalens létmódja és az ismétlés következtében idézetjellegűvé váló textuális környezet közötti oszcilláció és diszimetria egy szövegen belül fejt ki hatását. [...] [A]z ismétlődések olyan nem formalizálható szériákat alakítanak ki ebben a poétikában, amelyek ugyanúgy lebontják nemcsak az egységes, befejezett mű képzetét, de a hang, sőt a szöveg megszólaltatásának mediális homogenitását is.” (Uo., 189–190.)

<sup>356</sup> A *Flóra* 1–5. első darabjaként szereplő *Hexaméterek* kapcsán írja Tverdota György, hogy a 'Flóra' névnek három jelöltje van itt: „a költő ifjú szerelmesének személye, aki – mint tudjuk – csakugyan a Flóra keresztnévre hallgatott” változik át előbb „tavasz- és termékenység-istennővé”, aki egyszermind „a klasszikus hagyományok értelmében az újjáéledő tavaszi természetnek, s elsősorban is a virágoknak, a növényvilágnak a megszemélyesítője” (TVERDOTA 1992, 413).

<sup>357</sup> Ez az összefüggés is rámutat például arra, hogy Ady Endrétől az *Elbocsátó, szép üzenet* milyen erősen a klasszikus szerelmi líra paradigmájához tartozik, s hogy az „Általam vagy, mert meg én láttalak / S régen nem vagy, mert már régen

madik szakaszaként jelölhető művekben (*Ha nem leszel...; [Ha nem szoritsz...]*),<sup>358</sup> a modalitás újra az utolsó Edit-versek hangvételét idézi (úgy is mint evokálja s mint citálja). S mindkét esetben a vers, a beszéd az, mely a destrukció, illetve konstrukció lehetőségfeltételét, közegét és médiumát adja.<sup>359</sup> Továbbá az én térbeli s időbeli létesülése mindkét esetben a te létesülésének (létesítésének) kölcsönviszonyában történik meg, légyen szó egyszer én-bomlásról, másszor én-épülésről. (Ami megkülönböztetheti poétikai szempontból a két szövegcsoportot, az az, hogy a Flóra-versek előtti szövegekben a szubjektumpozíciók felmutatása gyakrabban történik dehumanizált – technológiailag medialiszt – perspektíva-rendszerben, gyakorta vizuális közvetítődésként.)<sup>360</sup>

A Flórához írott első versek ujjongó, derűs, himnikus szólamán is rendre áthallatszik a kései versek sajátos alaphangja. Tamás Attila megfogalmazásában: „Az egyik alapélmény, melynek ekkoriban hangot ad: a mind teljesebb kihullás a világ egészéből, a mind teljesebb elidegenedés a külvilágtól, az önmaga belső világába zártság. Ezt panasolja vagy ezzel küzd, ennek kínját akarja feloldani vagy ettől akar megszabadulni. A világ halottá merevül, kietlen ürré lesz körülötte.”<sup>361</sup> Beney Zsuzsa kimondott felismerése az, hogy a Flóra-szerelem „legfőbb témája a halál elfogadása.”<sup>362</sup>

---

nem látlak” kijelentés sokkal közelebb áll (bizonyos) Shakespeare-szonetteknek a kedvest monumentalizáló, a poétai tevékenység által megőrkítő módszeréhez és szemléletéhez, semmint – bár ha a hangvétel és modalitás miatt ahhoz közelebb is érezhető – Szabó Lőrinc *Semmiért Egészenjéhez*.

<sup>358</sup> Vö. SZABOLCSI 1998, 837–838.

<sup>359</sup> N. Horváth Béla írja, hogy az „én-te viszonyt az az ősi tapasztalat artikulálja, amely a szónak a kimondás erejével végbemenő változtatási képességét kapcsolja a beszélőhöz. A keletkező szó ilyen ereje és József Attila névvarázselmélete találkozik azzal a nyelvi artisztikummal és önpeszichologizálással, ami a varázsvérsekben vagy az ártó, rontó célzatú szövegekben ősi emberi szándékként a világ megváltoztatására irányul. A verbalitásnak tulajdonított erő, a beszéd ilyen mágikus felértékelődése figyelhető meg a te-re irányuló szövegrészekben.” (N. HORVÁTH 2008, 393.)

<sup>360</sup> Ezzel kapcsolatban vö. KULCSÁR SZABÓ 2005b, 25, 31–34. Lásd még: NAGY 2010 (4.2. fejezet).

<sup>361</sup> TAMÁS 1966, 373.

<sup>362</sup> Egy másik Beney-esszé részlete sugallja azt, hogy e kijelentés is biográfiai kontextusban, illetve teleologikusan az 1937-es halál felől értendő: „Az 1937-ben írott Flóra-versek, a megtalált szerelem és boldogság himnuszai, sajátóságos

A Flóra-versek nagy része József Attila halál-költészetének darabja; [...] Mintha nagyon távoli, de mégis létező analógiaként Flóra itt a halál szinonímája lenne.”<sup>363</sup>

Amennyiben komolyan megfontoljuk Beney Zsuzsa különös értelmezési javaslatát, s nem a költői tudat pszichográfiai leírásában keressük a nyelvi anyag motivációját, arra a kérdésre kell keresnünk a választ, hogy hogyan épül ki az a poétikai alakzat, melyben a halál íródik bele a Flóra névbe és amelyben az én vágybeszéde a semmivel való szembesülés szólamával rezonál. A halál alakzatai legreflektáltabban a *Flórának* című, a ciklus talán leg többre értékelt<sup>364</sup> darabjában vannak jelen, már a felütésétől kezdve az „űr” képzetének különböző felbukkanásain át egészen az utolsó strófiáig. A versről – ezen időszakra egyébként általában is jellemzően – elmondható, hogy más József Attila-szövegekkel is párbeszédet folytat: Tamás Attila és Lőrincz Csongor olvasatában az *Eszmélettel* (illetőleg a „*Költőnk és Korá*”-val), N. Horváth Béla *A Dunánál*-t emeli ki.<sup>365</sup> A 2. és 3. versszakot olvashatjuk továbbá a *Reménytelenül* első része záróképének<sup>366</sup> újragondolásaként:

Mert jó meghalni. Tán örülnék,  
ha nem szeretnél így. Kiülnék  
a fehérhabú zöld egek,  
fecsegő csillagfellegek

---

módon csaknem mind halálverseknek is olvashatóak: mintha ennek a szerelemnek célja és értelme az lenne, hogy a költőt önnön halálával összebékítse. [...] Azok, akik Flórával kapcsolatban a költő utolsó öngyógyító kísérletéről beszélnek, aligha veszik észre azt, hogy ez az »öngyógyítás« a halálba lépés nyugalma és nem az egészség irányába mutatott.” (BENEY 1999b, 278.)

<sup>363</sup> BENEY 1999a, 265. A „Flóra kezéből átvett vagy az ő Persephone-i alakjában megidézett halál azonban gyökereiben különbözik az Edit-versekben megnyilvánuló pusztító és önpusztító indulatoktól.” (*Uo.*)

<sup>364</sup> „A *Flórának* talán az egész 1937. tavaszi József Attila-költészet utol nem ért csúcsa” (SZABOLCSI 1998, 786). „Tragikus, megindító szépségű vers” (TAMÁS 1966, 377). „[S]zinte teljes egészében remekmű” (BENEY 1999a, 267).

<sup>365</sup> TAMÁS 1966, 378; LŐRINCZ 2007, 187. N. HORVÁTH 2008, 438–439. Ugyanő, külső intertextust figyelve meg, Balassi-parafrazisként olvassa az első strófát (*Uo.*, 438), Szabolcsi pedig az Ómagyar Mária-siralomhoz köti a „világokat – virágokat” rímpárt (SZABOLCSI 1998, 785).

<sup>366</sup> „A semmi ágán ül szivem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnék szeliden / s nézik, nézik a csillagok.”

mellé a nyugalom partjára,  
a nem üres űr egy martjára,  
szemlélni a világokat,  
mint bokron a virágokat.

Másnak tűnik a két vers csillagközössége – míg az első esetben némán figyelik az így látványként megmutatkozó, szintén hangtalan, szinekdochikusán jelölt ént (s így valamiféle távolságot tartó közösséget alkotnak körüle), addig itt a („fecsegő”) csillagok hanggal és beszéddel bírnak, ám az nem szükségképp következik az ígéből, hogy egyszersmind társaságként érthetőek, akikkel aktívan szóba lehet elegyedni (hiszen a fecsegés nem feltétlenül dialogikus beszédhelyzet). A „semmi ágá”-t pedig a „nem üres űr egy martja” váltja föl, melyben az „űr martja” épp azáltal lesz kevésbé meglepő és megdöbbentő, mint a „semmi ága”, mert a „nem üres űr” paradoxona a képet logikusan is végiggondolhatóvá és értelmileg belakhatóvá, a vers egészének folyópart-képzetrendszere okán pedig vizualizálhatóvá is teszi (szemben a *Reménytelenül* végének idegenségével). A *Flórának* alapvető retorikai stratégiája az, hogy domesztikálni igyekszik a halált, megszelídíteni, otthonossá tenni azt – s e folyamatban a Flóra névvel azonosítható te kétféle szereppel bír: egyfelől a halált (közelről) megelőző élet egyetlen fontos szereplőjeként mint az életintegráció lehetőségét, vigyázója tűnik föl,<sup>367</sup> másfelől a halál sem rémisztő távlat, hanem elfogadottnak tetsző, s a másik hiányában várt állapot, illetőleg folyamat volna.<sup>368</sup> Én és te egyáltalán nem stabilnak tűnő kapcsolata az, mely élet és halál összefolyásának (a likvid metaforák meghatározóak a szövegben) a lehetőségéhez biztosítja a nézőpontot.<sup>369</sup>

<sup>367</sup> Utalhatunk e ponton egy hasonló értelmű szöveghelyre a *Hexamétere*kéből: „Látod, mennyire, félve-ocsúdva szeretlek, Flóra! / E csevegő szép olvadozásban a gyászt a szívemről, / mint sebről a kötést, te leoldtad – újra bizsergek. / Szól örökös neved árja, törékeny báju verőfény, / és beleborzongok, látván, hogy nélküled éltem.”

<sup>368</sup> Egy másik ciklusvers, a *Flóra 1–2.* is kötődik ehhez az állapothoz, például az alábbi szakasz szerint: „Én, aki vele mindig hadakoztam, / kibékülnék a haragvó halállal.”

<sup>369</sup> Szigeti Lajos Sándor fogalmazza meg, hogy „a halál és az életet megelőző nemlét együtt egy hosszabb folyamat, mint az élet, mely rövid ráadás csupán”

Mert a mindenség ráadás csak,  
az élet mint az áradás csap  
a halál partszegélyein  
túl, örök, szívek mélyein

túl, túl a hallgató határon,  
akár a Duna akkor nyáron...

Ebbe a keretbe a Duna(-történet) retorikailag egy sajátos exemplumként ágyazódik be – a „Mert jó meghalni” és a „Mert a mindenség ráadás csak” magyarázó mondatokkal kezdődő szakaszok között egy emlékfelidezés történik, az én egy korábbi (Dunával kapcsolatos) történetet mesél el, melynek példázatértéke ugyanakkor fölöttébb bizonytalan. Egyfelől természetesen az először idézett sorok szituációjához s a halál topológiai elgondolhatóságához szolgáltat analógiát (s így láthatóan törekszik is a versbeszéd az értelmesség tételre, a képi idegenség visszaszorítására): „Ilyen szép lenne az úri szemle.” Ám érdemes figyelmet fordítani – Flóra versbéli szerepének artikulációja miatt – az alábbi sorokra: „[...] el se hinnéd, / és én se hinném el talán, / ha nem tenéked mondanám.” Eszerint a mondandó igazsága én és te viszonyának (itt hangsúlyosan beszédbeli helyzetének) függvénye, azaz Flóra személye az, mely egyik értelmezés szerint igazsággá váltja a szavakat, lehetővé teszi, hogy a szavak történésként, a valóság létesüléseként legyenek fogadhatóak. De érthetjük úgy is, hogy a nehezen hihető (valószínűtlen) leírást az hitelesíti, hogy Flóra a címzett, mert a beszélő neki csak az igazat mondja. (A *Flórának* cím alapján e passzus az egész versre rávetül.) A „tenéked” mellett ugyanakkor a „mondanám” is hangsúlyos helyzetben van, s így a beszéd némiképp az önbecsapás színreviteleként érthető, olyan performatívumként, melynek célja a vallomás (mind az én, mind a te számára) hihetővé tétele – azaz a beszéd retoricitása (s esztétizáltsága) válik nyomatékossá. Az idézett részben fontos az

---

(SZIGETI 2002b, 255). Szigeti Lajos Sándor a *semmi* motívumát tartja az egyik legfontosabb közös pontnak a József Attila és Kosztolányi között, részben versszövegekre, részben a Kosztolányi-bírálatra hivatkozva: „Kosztolányi költészete a *semmitől* indul s oda tér vissza, József Attila útja pedig a *minden*-től vezet a *semmi* motívumáig-gondolatrendszeréig.” (SZIGETI 1988, 166.)

„én se hinném el talán” sor is, mely én és te szimmetriáját sugallja, ám a saját beszéd ön maga számára hihetőségét, részben a másiktól (a te értelmessé tevő jelenlététől) teszi függővé. Beney Zsuzsa értelmezési javaslatát (Flóra mint a halál szinonimája) újra földéizve, az én beszédének igazsága így a halál távlata miatt nyer autenticitást, s az utolsó szakasz szerint ugyanez áll jól a vallomás hiteléért: „Mert szeretsz s nyugton alhatom, / neked én be is vallhatom // az elmulástól tetten érten, [...]”. Flóra tekintete és a halál pillantása nagyon közel kerül e versben egymáshoz; a másik szeretete okozta, de az elmúlás jegyébeni nyugalom már a versfelütésben is különös módon fogalmazódik meg:

Most azon muszáj elmerengnem:  
hogyha te nem szeretnél engem,  
kiolthatnám drága szemem,  
lehunyhathnám fáradt szemem.

Különös módon, mert úgy tűnik, hogy hiába áll egyedül Flóra az én és a halál között, a beszéd modalitása azt érezteti (s a rá következő sor meg is okol: „Mert jó meghalni. Tán örülnék, / ha nem szeretnél így”), hogy talán nincs is már olyan nagy szükség az örösztra. Innen érthető igazán, miért nevezi Tamás Attila „nosztalgikusnak”<sup>370</sup> a kezdő sorokat: a halál egyelőre még nem elérhető, de vágyott otthonnak tűnik, amelytől a szerelem miatt megerősödő életösztön tartja csak távol az ént. A vers talányos zárósorai az én szerkezetéről és jellegéről szólnak: „Mert szeretsz s nyugton alhatom, / neked én be is vallhatom // az elmulástól tetten érten, / hogy önmagamba én se fértem, / a lelkem azért közvagyon / s azért szeretlek oly nagyon.” E mondat (!) felépítése és logikai sora szerint a vallomás beszédaktusát a „szerelem – nyugalom” és a halál együttes távlata teszi lehetővé és ösztönzi, a vallomása tárgya pedig az én önmagán túlcspása (szándékosan használva a versszöveg képrendszerét), mely egyfelől az én közösségivé válásának,<sup>371</sup> másfelől, visszatérve mind a vers, mind az idé-

<sup>370</sup> TAMÁS 1966, 377.

<sup>371</sup> A „lelkem azért közvagyon” sor nem merül ki ebben interpretációban, mely „én” és „lélek” azonosításán alapszik, miközben természetszerűleg nem csak stílaris okai vannak a más szó használatának.

zett mondat kiindulópontjához, a szerelemnek is feltétele. A retorika eme körkörössége, magába fordulása a költemény egészének struktúráját meghatározza (a Duna-példázat működés módját is beleértve), jellemezve az én és Flóra és a halál kölcsönviszonyát, egymásba folyását, függőségét.

„Megalkotom szerelmemet...” – olvassuk *Könnyű, fehér ruhában* című versében, s úgy tűnik, József Attila Flóra-alakzata a szerelem s résztvevői: a *te* és az *én* megrendezésére tett kísérlet.<sup>372</sup> Nem véletlen, hogy ezekben a versekben Flóra rendszerint az értelem őreként vagy helyeként, birtokosaként tűnik föl, amiből az én is részesül(het), s ami az én integritásának vágyával is rendre kapcsolatba kerül.<sup>373</sup> Talán a legemblematisabb szöveg e szempontból a *Flóra 1–5.* utolsó darabja, a *Megméreessél!*, melynek ezúttal csak a jog nyelvi regiszterét használó negyedik strófáját idézem: „Ő az okmány, kivel a kellem / a porráomlás ellen, a szellem / az ólálkodó semmi ellen / szól, pöröl szorongó szerelmem.” Flóra olyan biztos, mint az a törvény, melynek szövedéke nem feslik föl – hogy ismét arra utaljak, hogy a Flóra-versek értelmez-

<sup>372</sup> N. Horváth Béla ír arról, hogy a *Flóra-ciklus* tudatosan játszik rá többféle szerelmi hagyományra, elbeszélésre és lírai megszólalásra, s idézi azokat. „A különböző korokból származó szövegrészek pedig oly módon szervesülnek, hogy világosan jelzik származáshelyüket, olykor eredeti filológiai, poétikai kontextusukat.” (N. HORVÁTH 2008, 438.)

<sup>373</sup> Az értelem megőrzése, a kaotikus világgal történő szembeállítása József Attila írásainak egyik központi alakzata és gondolata. Ez a személyes szférát nem ugyanúgy érinti, természetesen, mint a társadalmi vetületet, ám épp a *Flóra-ciklus* 3. és 4. darabja (*Már két milliárd; Buzgóság*) mutat rá a kettő összefüggésére. Érdemes fölidéznünk a *Szép Szó* folyóirat 1936-os szerkesztői üzenetét: „A diktatúrák légkörében divat »szép szónak« becsmérelni a szellemi humanizmusnak mindama megnyilatkozásait, amelyeket rengeteg szenvedés és erőfeszítés hozott napvilágra s amelyek művelődésünk elveiként lebegnek előttünk. Mi, amikor szép szóval akarjuk kifejezni azt az emberi öntudatot, amelyet a világszerte föllépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít, nem ismerhetjük el az erőszak szellemi fölényét azzal, hogy az általa kigúnyolt szép szótól megfutamodunk. Mi vállaljuk a becsmérlést. »Szép szó« magyarul nem fölcicomázott kifejezést, hanem testet öltött *érvet* jelent. A szép szó nemcsak eszközünk, hanem célunk is. Célunk az a társadalmi és állami életforma, melyben a szép szó, a meggyőzés, az emberi érdekek kölcsönös elismerése, megvitatása, az egymásra utaltság eszmélete érvényesül.” (JÓZSEF 1977, 251. Kiemelés az eredetiben.) József Attila és „a megszerkesztett rend világa” viszonyáról lásd TAMÁS 1964, 118–130, 158–161.

hetők úgy, mint a korábbi költemények sajátos visszavonásai, újraírásai is. Ám ez a biztosság (és biztonság) korántsem annyira egyértelmű. A vers első 4 versszaka harmadik személyben, kulturális allúziókkal dús,<sup>374</sup> erőteljes metaforikus beszédben jellemzi Flórát és azt, amit ő jelent a beszélőnek (például: „Ő a mezőn a harmatosság, / kétes létben a bizonyosság, / lábai kígyóim taposság, / gondjaim mosolyai mossák”). A „szól, pöröl szorongó szerelmem” sor után, az utolsó két versszakra viszont a közvetlen te-hez fordulás, második személyű beszéd kezdődik el, mely elvileg sokkal hatékonyabb, a másik jelenlétét biztosító retorika. Ebben a szakaszban hangzik el az a mondat, mely a másik (az én számára) abszolút voltát fejezi ki, ugyanakkor a te-beszéd miatt nem konstatív jellegű beszédaktus, hanem illokúciós aktus is, mert (viszont)szerelemet könyörgő, avagy viszonzást követelő háttérrel bír: „egész világom ege lettél, –”. A megszólítás retorikája hiába vonja maga után a másik jelenlétét (illetve annak illúzióját), jelen szövegben éppenséggel a bizonytalanságot, kétséget erősíti azzal, hogy a pontos, erőteljes leíró jellemzések után látszik szükségesnek a Flórához fordulás. Mintha a beszélő nem bízna saját nyelvének erejében és hatékonyságában, s Flórától várná szavai igazságának jóváhagyását. Ez, természetesen, korrelál a kijelentésekben foglaltakkal, a nagyfokú kiszolgáltatottsággal. (Mely irreális kiszolgáltatottság ugyanolyan mértékű felelősséget is ró a másikra, aminek, mint említettük, a beszélő láthatóan tudatában is van, sőt szándékosan él ezzel az illokúcióval.) Az utolsó strófa felszólítássora így részben összegzése és következménye az eddigieknek (erre utal a „hát” indítás): „hát dicsértessél s hirdetessél, / minden korokon át szeressél / s nehogy bárkiben alább essél, / mindig, mindenütt megméressél!” A záró sor immár nem kifejezetten az okmány állhatatosságával bíró kedves iránti megkérdőjelezhetetlen bizodalom megnyilvánulása: a folytonos próbára felszólításnak van némi zsaroló jellege, de legalábbis a felelősséget a te-re hárító eredménye is. (S ez következik az „egész világom ege lettél” valóságából.)

<sup>374</sup> Vö. N. HORVÁTH 2008, 436–437. „A szövegdarabok, utalások származáshelye a Bibliától a folklórig terjedhet, de nem zárható ki az *Énekek éneke* sem mint műfaji inspiráció.”

Az [*Én, ki emberként...*] szintén a szerelmi vallomás beszédhelyzetét követi, én és másik bonyolult viszonyát rajzolva tovább, ám a korábbiakkal ellentétben nem a halál, hanem éppenséggel a szerelem által abból (időlegesen) kiemelkedő élet perspektívájából indítva.

Én, ki emberként vagyok, élve, boldog,  
mint olyan dolgok, mik örökre szólnak,  
hadd kiáltom szét az egeknek újból –  
Flóra, szeretlek!

Ajkaidról lágy lehü, száz varázslat  
bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem  
könnyü intését okos ujjaidnak,  
mint leszek ember.

Flóra, karcsú, szép kehely, állsz előttem,  
mint csokor van tűzve beléd a mennybolt  
s napvirág felhők, remegő levél közt  
hajlik az estnek.

Lelkemen szöktet, paripán, a képed,  
épp csak érintvén vizeket, mezőket.  
Két szemedből fűre, bogárra, tiszta  
értelem árad.

Este van, mindent körüláll a csillag,  
lásd, a mindenség aranyos kalitka,  
benne itt vagy, én csevegőm, oh itt vagy,  
rabmadaracs-kám!

A költemény az egyes szám első személyű névmás kimondásával kezdődik, és még ebben a strófában megtörténik a te (Flóra) megszólítása is, kijelölve a megszólalás kereteit. Az, hogy a versmondat, az első strófa értelme nem adódik könnyen, nem kis részben szintaktikai okokra vezethető vissza. Az én értelmezése, jellemzése az első sorban megtörténik valamiképpen. Az „én boldog vagyok” nyilatkozat bővítményei megszorító értelműek: az

„emberként” és az „élve” attribútumokból adódhat a boldog állapot tételezése, mely kondíciók szükségesnek látszanak ahhoz, hogy kimondható legyen a szerelmi vallomás (az én meghatározása egyben a „szeretlek” alanyának definiálását is jelenti). A konfesszió azonban nem kizárólag Flórának szól, hanem „az egeknek” is, ami jelentheti azt, hogy a vallomástevő mindenkinek szólóan teszi nyilvánossá érzéseit és közvetíti adorációját, amint kifelé kiabálja magántermészetű közlendőjét.<sup>375</sup> A közlendő így azonnal publikussá válik, a beszélő pedig, amennyiben a vers egészét értjük szerelmi vallomásként, önmagát sajátos költői pozícióba helyezi, a múzsai szerepkört ruházva rá – egyébként távollévő – megszólítottjára. Az „újboli” szétkiáltás azonban, az ismétlésszerkezet beíródásával, a vallomás egyszeriségét, spontán kiradó jellegét törli el, s sugallja, hogy a jelen helyzet legitimációját az első sorban felmutatott állapot adja: boldogként és emberként nyilvánítja ki mindenki előtt szándékát.

A strófa legkülönösebb része talán a második sor – „mint olyan dolgok, mik örökre szólnak” –, mely egy hasonlat részeként kerül elénk, és amely alakzat a bonyolult szintaktikájú mondatban valamiképpen a vers elején önmagát megnevező én (lét)állapotával függ össze. Zavarba ejtő, hogy az én saját létét dolog(i)ként, éppenséggel az „élve” kitételnek ellentmondóan határozza meg. A „szólnak” ige ugyanakkor előre is utal, a kiáltással, a vallomással, a szerelemről szólással vagy szerelmes szólással létesítve kapcsolatot, Flóra dicséretét zengve. A vers több olyan, hagyományos szerelmi toposzt is beépít képrendszerébe,<sup>376</sup> melyek dezantropomorfizációs karakterét azért érdemes kiemelni, mert úgy vélem, nem véletlen, hogy épp az „örök dolgok”, a „hű kutya” és az „aranyos kalitka” (illetve a rabmadár) képzetei kerülnek egymás mellé: ezek ugyanis a költemény belső logikája alapján az Én (és

<sup>375</sup> Az „egeknek” célzás mindazonáltal, ha intratextuális viszonyok között értjük, mégis jelöli Flórát is (az „egész világom ege lettél” nyomán), illetve a későbbi *Könnyű, fehér ruhában* dacos zárlatával is rokon: „Megalkotom szerelmemet... / Égítesten a lábam: / elindulok az istenek / ellen – a szívem nem remeg – / könnyű, fehér ruhában.”

<sup>376</sup> Köszönöm Gintli Tibornak, hogy felhívta a figyelmem erre a szempontrendszerre és Oláh Szabolcsnak, akinek disszertációmhoz írott opponensi véleménye több tekintetben segítette az elemzés kimunkálását.

másik) literális értelemben nem emberi természetét hangsúlyozzák, szemben az emberként posztulált én nyomatékos felütésével. A szerelmes beszéd alanya, a „Flóra, szeretlek” kimondója egy olyan én, amely a kettős hasonlat folytán egyszerre a hangsúlyozott emberi, illetve az örökre szóló dolgok szférájához utalja magát. Az antikizáló „örök dolgok” toposza kapcsán utalhatunk mindenekelőtt Babits Mihály *Örök dolgok közé legyen hired beszött* című versére, melyben a beszélő azáltal állítana múlhatatlan emlékművet a csodált nőnek (a lovagi költészet tradícióját követve), hogy olyan, az egyiptomi szobrokat alludáló képzetekkel övezi fel őt, melyek a művészet „ércnél maradandóbb” voltát idézik. József Attila költeménye egyfelől szorososan követi a szerelmi líra e hagyományát, ám, mint látjuk, bizonyos pontokon el is bizonytalanodik benne – jelen esetben a versszak szintaktikai felépítése mozdítja ki a dicsőítő beszédmód elvárásrendjét. A versszerkezetben ugyanis nem egyértelmű, hogy pontosan mire, illetve kire vonatkozik az „örök dolgok” hasonlat. Míg Babitsnál az örökkévaló jelenségekkel történő felruházás, ékítés értelemben jelenik meg a toposz, addig József Attilánál valamiképpen a szubjektum attribútumaként is érthető. Az ugyan kérdéses lehet, hogy az örök „dolgok” csak az „én”-nek vagy az „ember”-nek is hasonlítója, azaz a beszélő szubjektum sajátosságához köthető inkább, avagy az emberinek volna valamiképp általános jellemzője. Az én, az emberi és a dologi szoros egymásmellettsége ebben a strófában különös szövedéket alkot, egy tradicionális beszédaktus, a szerelmes vallomás kinyilatkoztatásának közegében. Ráadásul egy már említett másik befogadót, az „egék”-et célozva.<sup>377</sup>

<sup>377</sup> Mindez kapcsolódhat a recepció azon megállapításaihoz, melyek szerint a Flóra-versekben a költő szó teremtőereje és a forma fegyelme volna az, ami akár az én, akár a világ rendezését hivatott elvégezni. Amikor erről beszélünk, abban az értelemben tehetjük, amelyet Horváth Kornélia (József Attila *névarázsteóriáját* értelmezve) válaszol föl: „A költészet zálogaként értelmezett, a szó történetiségét hordozó képzet vagy belső forma ezért nem valamiféle statikus összetevő a szóban, hanem tevékenység (*energeia*), mégpedig *nyelvalkotó tevékenység*.” De a költő „nem egyszerűen a nyelv mágikus használatát aktualizálja; a nyelv mágikus-mitikus és költői működése közötti lényegi különbség abban áll, hogy míg az előbbi esetben a befogadó a szót a dolog autentikus megnyilvánulásaként érzékeli, addig az az utóbbiban a szó elszakad az általa jelölt

A második strófa (és egyben második mondat) képrendszerére újfent paradox jelleget mutat, amennyiben a Flóra hatásához kapcsolható varázs bűvölete humanizálja az először állati képzetel meghatározott ént, éppenséggel azért, hogy az állati engedelmesség nézőpontjából nagyobb hatékonysággal fogadja be a másik emberiesítő értelmét. A „hű kutya” – József Attilánál is több ízben fölbukkanó<sup>378</sup> – közismert képzete azáltal nyer többletértelmet, hogy ismét az „emberi” ellenpólusaként mutatkozik meg az én, hangsúlyozottan tehát egy folyamat részeként, valamilyen változásban elgondolható létezőként:

Ajkaidról lágy lehü, száz varázslat  
bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem  
könnyü intését okos ujjaidnak,  
mint leszek ember.

Némi körkörösséget figyelhetünk meg a vers jelentésalakulásában, hisz az előző strófa „emberként” történő én-definiálása tette lehetővé a szerelmi kinyilatkoztatást, ám ezen alapkondíció a második versszak szerint épp Flóra mozdulata által valósul meg. A beszélő a maga által felügyelt szerelmi konstrukciótól (és a másiktól *mint* szeretett lénytől) várja, hogy képezze meg őt emberi szubjektumként (amely állapot a vers első sorára utal vissza, a boldogságra, de tágabb értelemben – második sor – az örökkévaló létállapotra is), amiben annak ellenére nincs paradoxitás, hogy e vágyteljesülés a viszony dialogikusságának függvényében térül el: a szerelmes én–te viszony különleges megértési helyzete ez.<sup>379</sup> A beszélő (úgy) tudja és azt tudatosítja, hogy a szerelem (s

---

dologtól (referenciától) és új, kizárólag az adott költői szövegekben létező és működő »referenciákat«, vagyis jelentéseket hoz létre”. (HORVÁTH 2006, 60.)

<sup>378</sup> A „kutya”, szintúgy hasonló szerkezetben, feltűnik például a Tudod, hogy nincs bocsánat végén („hisz mint a kutya hinnél / abban, ki bízna benned”), valamint a „hű” állati létre történik utalás a Már két milliárd kezdetű versben, szintúgy az „ember”-rel szemben álló helyzetben („Már két milliárd ember kötöz itt, / hogy belőlem hű állatuk legyen”).

<sup>379</sup> Kovács Béla Lóránt írja egy a késő modern szerelmi lírával foglalkozó tanulmányában: „A dialogicitás a saját identitását csupán a másikon keresztül véli megalapozhatónak. Az »én« éppen ezért a párbeszédben olyan hely lesz, amely

az élet) azáltal nyerheti el tökéletességét, ha az én, teremtettségében, aláveti magát a másik értelmes tekintetének, és engedi, hogy ő változtassa (váltsa) emberré – ám előbb el kell vesztenie emberi mivoltát hozzá, az állati kiszolgáltatottság állapotába kell kerülnie.

Összevethető ez a szerkezet a (hat évvel korábbi) Szabó Lőrinc-féle *Semmiért Egészen* szituációjával, melynek beszélője szintén azt látszik megérteni, hogy a tökéletes szerelemhez az egyik félnek mindenét el kell dobnia ahhoz, hogy szerelmi társává váljon a másiknak, ám (ott) a szöveg jelentésszerkezetének alakulása úgy bontja meg ezt az alapállást, hogy én és te viszonyában végül a szimmetria–aszimmetria modell tarthatóságáról is lemond. S mi inkább azt érthetjük meg a versből, hogy a vallomástevés intencionális szerkezetét nem szavatolja a lírai nyelv anyagisága, s hogy a szerelmes beszéd leginkább a kettő közötti különbségként képes megmutatni magát. A *Semmiért Egészen* azért fontos vers, mert számol ezzel a különbséggel, s beépíti performatívumába. „Hogy rettenetes, elhiszem, / de így igaz. / Ha szeretsz, életed legyen / öngyilkosság, vagy majdnem az.” A te szokatlan és erőszakos Én alá rendelése, kétségkívül, etikai normasértés. A Szabó Lőrinc-vers sorai ugyanakkor nagyon precízek: a beszélő tudatában van saját beszédaktusának hagyományosan immorális, de legalábbis megdöbbentő érthetőségével, pontosabban azzal, hogy kulturálisan ekképp – *rettenetes*ként – kell felfognunk bejelentését. Emiatt a „de így igaz” ellentételezés nietzschei inspirációjú, azaz azt jelzi, hogy e tradíció helyébe egy másik, másként működő igazságot állítana. A *Semmiért Egészen* beszédhelyzete, úgy gondolom, szintén a szerelmi együttlét, a működő, tökéletes viszony elérését célozza (azaz – nem az őszinteség közléseként, hanem vágykife-

---

a »te« válaszaitól függően mindig újraszituálódhat, és viszont. Ez a dinamika azonban nem teszi lehetővé, hogy a Saját valamiféle lényeggel bírjon, a Másik pedig ennek valamiféle kivetüléseként jöjjön létre. A szerelem itt már nem egy önazonos lélek rejtett érzéseinek megjelenése, hanem olyan (kölsön)viszony, amely túlcsap az egyénen.” KOVÁCS B. L. 2004, 79–80. A szerelmi poétika változásáról és késő modern József Attila-i alakzatáról lásd még: BÓKAY 2006, 154–164. „József Attila szerelemfilozófiájának (és talán egész költészete érvényes alapállásának) összefoglalója az, hogy a szerelem és a szeretet levés a személy meglétének, az önmagaság érzékelésének alapvető előfeltétele.” (Uo., 161.)

jezésként – értett vallomásként írható le illokúciója),<sup>380</sup> és be is jelenti, hogy ezt nem a hagyományos szerelmes beszéddel és etikai kódoltsággal fogja megjeleníteni.<sup>381</sup> Ezért is áll rögtön a második sorban a „Ha szeretsz...” bevezetés: a konstrukció csak e feltétel teljesülésével lehet működőképes. Szabó Lőrinc verse már az elejétől fogva azért sokkal felforgatóbb és megdöbbentőbb, azért vált ki az olvasóból sokkalta erőteljesebb reakciókat, mint József Attiláé, mert míg az utóbbihoz köthető öndegradációt, önfeladást köthetjük a líra szerelmi kódjainak hagyományához, sőt elvárásrendjéhez, s ezért nem ismeretlenként tételeződik, addig a *Semmiért Egészen* radikálisan (és jelölten) szakít ezzel a nézőponttal, s a másiktól kéri, követeli a vállalt identitásvesztést. Ennek célja azonban, hangsúlyozzuk, a tökéletes szerelmi viszony elérése, s így a vers *alaphelyzete* a klasszikus szerelmi líra paradigmáján belül marad (bár a nézőpont radikális felcserélésével) – a szöveg egésze azonban megkérdőjelezi a paradigma érvényességét. A vers Kulcsár Szabó Ernő általi szoros olvasata mutatja meg azt azonban, hogy a „szöveg matériájában” miként történik más, mint amit a beszéd cselekvése előlegez, illetve hogy – már az előbb idézett első soroknál az „életed / legyen öngyilkosság” oximoronjának elemzésekor –, hogy az én „néhánykor olyan messze kerüljön saját kijelentéseitől, ahol azok akár az ellentétükbe is fordulhatnak”, s hogy „a szöveg végül szétválaszthatatlanul állítja és cáfolja saját kijelentéseit”.<sup>382</sup> S emiatt van, hogy a gondolatmenetben a szerelmi líra ideológiájához köthető vallomást végül az *ígéret* beszédaktusa váltja föl – olyan ígéret, „amely performatív úton viszi szín-

<sup>380</sup> Kulcsár Szabó Ernő írja a *Semmiért Egészen* is elemző tanulmányában: „ezek az emberi integritás-határokat támadó, a Másik szuverenitását sértő szövegek a ritmikusan tagolt, rimes beszéd különleges, hangzó materialitásán keresztül hívják elő a líra legősibb beszédaktusának emlékezetét, a mágikus nyelvi cselekvés illokúcióját” (KULCSÁR SZABÓ 2005a, 47). Azonban „a saját szerelem-élmény igaz önkimondása lehetetlen a kommunikációban: az őszinteség maga nem közölhető. A vallomás tehát épp a vallomás funkcióját képtelen teljesíteni” (Uo., 51).

<sup>381</sup> Kovács Béla Lóránt szerint a kommunikációs médiumok a vallomást akkor is eltéríthetik céljuktól, ha annak értelmét meg is őrzik. Hatványozottan érvényes ez a nyelvileg rendkívül összetett lírai médiumra (KOVÁCS B. L. 2004, 78).

<sup>382</sup> KULCSÁR SZABÓ 2005a, 55, 57.

re az intimitás alanyainak fölcserélhetőségét”.<sup>383</sup> Látjuk tehát, hogy a tervezett beszédaktus illokúciója rendre a nyelvi médium uralhatatlansága okán szenved csorbát, de épp emiatt képes a költői nyelv a szerelmes beszéd anomáliáit más és más szempontból megmutatni, illetőleg a szerelmi én–te viszony bonyolult antropológiai helyzetéről mindennél többet mondani (úgy, hogy mint esetünkben, éppenséggel a szerelem hagyományos antropológiai alakzatait teszi zárójelbe).

A *Semmiért Egészen* abban az értelemben a klasszikus szerelmi líra tradíciójával létesít (vitázó) párbeszédet, amennyiben „magát a szerelmet távrolól sem a másik tökéletességétől megbűvölt vagy szenvedélye rabjaként cselekvő/szenvedő/követelő én intimitásvágyával hozza összefüggésbe”.<sup>384</sup> Az *Én, ki emberként...* ezzel szemben az én – a szerelmi beteljesülés szempontjából – kényszerű, de ezért vállalt megsemmisülését és függő újrateremtését a másik bűvöletében látszik megvalósítani. A József Attilavers a szerelmi költészet hagyományát követi és írja tovább azzal, hogy egyfelől megfordítja az Ady Endre-i „Általam vagy, mert meg én láttalak / S régen nem vagy, mert már régen nem látlak” kijelentést (azaz: azért és azóta létezem, mert te szeretsz engem), másfelől a másik úgy van megalkotva istennőként a szerelmes költői diszkurzusban (az istenülés klasszikus modalitású helye a harmadik strófa), hogy alkalmassá váljon az én (szerelem általi) stabilizálására. E kölcsönviszony, a vers itt és korábban jellemzett retorikája szükségszerűen vonja maga után az én destabilizálódását is, amennyiben egy olyan ponthoz rögzíti az én létesülését, mely pont annak a szubjektumnak teremtettje és foglya (a korábbiakon túl erre is utalhat a Flórára vonatkozó verszárlat: „rabmadaracskám”), mely szubjektum éppenséggel a (zajló) beszédben mutatja föl magát. Mely beszédnek elsődleges tétje az én és a másik egymásrautaltságának kimondása, azaz az én olyan artikulációja, hogy az ne történhessen meg (az én ne legyen kimondható) a másik teremtő szerelme nélkül, a másik viszont a szerelmi vallomásban (és vallomásból) nyerje erejét. Az „Ajkaidról lágý

<sup>383</sup> Uo., 61.

<sup>384</sup> Uo., 52.

lehü,<sup>385</sup> száz varázslat / bűvöl el” ugyanakkor a másikhoz a beszéd, a hang általi létesítést szintén hozzákapcsolja, a későbbi mágikus, emberré változtató mozdulatot pedig az „okos” jelző oldja, az értelem működésére utalva. Ezt nyomatékosítja a negyedik strófa utolsó két sora: „Két szemedből füre, bogárra, tiszta / értelem árad.” S jelen vers képrendszere így a Gyömrői Edithez írott, az antihumán perspektíva egyik letéteményesének tartott *Magány* averziójaként is érthető („Bogár lépjen nyitott szemedre”, „dolgos ujjaid kösse le a gyom”). Míg a *Magány* a halál-függőség keretében nyilvánítja ki az akaratot („Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele”) s végzi el a destrukciót, addig az [*Én, ki emberként...*] az életre kínál sajátos, szintén függőségen alapuló lehetőséget. Mint ahogy a Flórát dicsőítő harmadik strófa az „egész világom ege lettél” szemléletét sugallja, a „Lelkemen szöktet, paripán, a képed, / épp csak érintvén vizeket, mezőket.” sorok és a szem említése szintén a *Megméressél!* képeit idézik föl („szemében csikó legelészget”).<sup>386</sup>

Az utolsó versszakban azonban ismételten a csillagközösség képzetét ismerhetjük fel, ezúttal leginkább különös börtön értelembe: „Este van, mindent körüláll a csillag, / lásd, a mindenség aranyos kalitka, / benne itt vagy, én csevegőm, oh itt vagy, / rabmadaracskám!” Társas rabságról van tehát szó, mely úgy lehet a szerelmi vágy legfőbb kifejezője, hogy a szerelmi rabságot kevésbé egymás birtoklásaként határozza meg, mint inkább úgy, hogy az alapvetően rabságként felfogható létet a másik nem szabaddá, de elviselhetővé, élhetővé teszi. Jóllehet, a „rabmadaracskám” szó grammatikailag kifejezi az én birtokosi viszonyát, s a képhasználat alapján a kalitkában tartott csicsergő madárra asszociálhatunk, ami rendkívüli módon ironikus szerkezetet kölcsönöz a versnek, amennyiben a kutyából Flóra által emberré teremtett szubjektum

<sup>385</sup> Török Gábor elemzi könyvében a „lehü” szó etimológiáját és stilisztikai minőségét, arra a következtetésre jutva, hogy „a szeretett nő varázsának légiessége, szinte testietlenné, anyagtalanná szublimálódott volta válik ezzel az eszközzel is sugalmazóbbá” (TÖRÖK 1976, 123–124).

<sup>386</sup> Egyfelől a szelídség jelölőjeként, de olyan kulturális allúziókkal is társulva az eksztatikus szerelem jegyében, mint a lélek szárnyas fogatának platóni allegóriája (PLATÓN 2005, 43–44, 56–60), vagy a személyiség szerkezetére (id, ego, superego) vonatkozóan a freudi ló-lovas hasonlat.

végül – borzongató kiazmusként – a másikat nevezi meg állati létezőként. E strófa képzetei (mind az aranykalitka, mind a madár) szintén beleillenek a szerelmi líra hagyományos toposzrendszerébe is, azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a vonatkozó képek értelmezésekor azok sajátos, a mű egyéb trópusaival rokon összefüggésrendjét sem. Az [*Én, ki emberként...*] talán épp azért olyannyira zavarba ejtő, mert a szerelmi költészet tradícióját szorosan követő műről van szó, amely ugyanakkor a felismerhető, sajátosan szelektált toposzokkal úgy rendezi be világát, hogy az adoráció mellett az ének egy másik – a József Attila-líra kései alakulásával kapcsolatba kerülő – történetét is megmutatja. Úgy tűnik, mintha az „Én, ki emberként vagyok, élve, boldog” sor egyes szám első személyű megszólalója mindenekelőtt a te állapotával szemben határozná meg magát. Újra visszakapcsolódva a *Semmiért Egészen*hez, míg ott a reflektált te-degradáció és éndominancia a vers végére – a retorikai mozgás és pozíciócserék következtében – teljesen elbizonytalanodik és alá lesz ásva, addig a József Attila-versben a himnikus szerelmi vallomás, önalávetés és a Másiktól származtatott én-felépítés végül a te birtoklásáig, kedveskedő, szükségképp leereszkedő becézéséig jut el. Én és te sajátos egymásba fonódását és egymásrautaltságát, a szerelem hierarchikus függőviszonyainak alig észlelt, félelmes dinamikáját a József Attila-poézis utánozhatatlan, csillogóan kísérteties nyelvén közvetíti. Különös vers, nemcsak azért, mert sejtjük, az itt performált szerelmi diszkurzus képes – konstruktív – igazságként működni (ha etikai igazságosságot e beszédnek sem ítélünk), hanem mert az én olyan világa tárul elénk, amely aligha a boldog, emberi élet deklarált perspektíváját igazolja. Van a költemény nézőpontjában valamilyen nehezen megfogható világontúltság – ám kétségtelen, hogy eme esztétikai tapasztalás létrejöttében a többi Flóra-vers közege is szerepet játszik.

Különös, hogy az [*Én, ki emberként...*] szapphói strófában íródik. A szapphói költészet valamiképpen a líra bölcsőjeként, a szerelem kétellyel teli, bonyolult antropológiai helyzetét, a szenvedés és szenvedély összetartozását megmutató, a másikkal való találkozás problémáit színre vivő költészetként hagyományozódott – és József Attila ehhez az izgatott formához talál el (miközben tiszta formájában alig találunk nála antik időmértékes verselést).

Nem lehet véletlen, hogy felbukkan nála „az örökkön emésztő, keserűes szerelem”<sup>387</sup> emblematisz versformája, a szubjektív, tébolyító, ám reflektív vágytapasztalás elsőként lírateremtő alakzata. A szapphói töredékek én és te viszonyának a vágy, boldogság, szenvedés, öregedés általi különböző szerveződéseit állítják elének, az isten(i) dicsőítésének és megszólításának alakzatait sorjázatva.<sup>388</sup> E tradíció egy egyszerre feszes és feszültséggel teli nyelvi közeget jelenthetett, amely úgy hordozta a klasszikus forma fegyelmét és értelmi keretét, hogy egyszersmind a szubjektum művészi eredetének problémáját, nem magától értetődő nyelvi közvetítődésének kérdését is fölveti.<sup>389</sup>

Nemcsak József Attila nyúlt ehhez a formához ez idő tájt, hanem – mint láttuk, a *Mint a halál* esetében – Radnóti Miklós, illetve Dsida Jenő is. Dsida választása a *Kettétört óda a szerelemhez* (1931) esetében talán kevésbé meglepő, hiszen kedvest ünneplő-dicsőítő zaklatott szerelmi himnusz bizodalom és kétely dinamikáját hordozza; a háborús életpusztítással szemben a szerelmet és a rációt szembehelyező, megtört nagykompozíció autentikus folytatása a szapphói hagyománynak.<sup>390</sup> A háború színtereit borzongató módon megjelenítő közepső szakasz ugyanakkor, szándékos kontrasztot

<sup>387</sup> NÉMETH GY. 1990, 196. Szapphó lírájáról lásd még: RITOÓK 2006, 103–104.

<sup>388</sup> Ellen Greene szerint Szapphó erotikus töredékeiben az aposztrofikus szerkezet jeleníti meg azt a paradox viszonyt, amely az „eros” éltre tett elerőtlenítő, bomlasztó hatása és a költői aktus én-rekonstrukciója között fennáll. Szapphó költeményeiben a beszélő gyakran társítja a nyelvi erő (a kedvestől való elszakíttottsággal járó) fogását a halál egy formájához. A megszólítás új élettel telíti az ént az individuális költői hangnak közösségi diszkurzusba írásával. (GREENE 1994, 44.)

<sup>389</sup> Jesper Svenbro azt is hangsúlyozza, hogy Szapphó poémái nem csupán a szenvedély spontán kiadásaként érthetőek, hanem allegorikus költeményekként is. Az általa elemzett 31. töredék például az írás allegóriája, amelyben én és te viszonyát nem a szerelmi szenvedély szervezi, hanem a költő viszonya az őt túlélő költeményéhez, feltékenysége pedig az Olvasónak szól, aki élni fog akkor is, amikor ő már halott lesz, és kapcsolatba kerül lányával, a költeménnyel. (SVENBRO 1993, 151–159.) Szerb Antal – minden bizonnyal – ugyanezt a verset jellemzi úgy, hogy „a szerelem kórtörténetének lélegzetelállító intenzitású lírai leírása, az egész test, testileg, foghatóan vergődik ebben a költeményben a szerelem-betegség karmai közt”. (SZERB 1941, 31.)

<sup>390</sup> A vers egy részlete a szapphói líra interpretációjaként is megállja helyét: „s így zaklatlak furcsa, nehézsejtelmű / balsoraimmal”.

hozva létre, el is idegeníti magát a tradíciótól, az otthonos, helyenként szerelmi kódot idéző szövevény és a szörnyű tematika feszültsége miatt parodisztikus, kísérteties víziót vetítve elének: „S látni kezdek: felszakad egy sötétlő / sír göröngye messze Galíciában, / nagybátyám dolmányos alakja kel ki, / imbolyog, indul, // félig porladt kék szeme tágra nyílik, / átlukasztott roncs tüdejére kéjes / buggyanással ömlik az áradó, friss / orgona-illat... –”<sup>391</sup> Bár a vers első szakaszában Erósznak még az enyhén erotikus oldala is megidéződik, a harmadik egységben már csak az életörökítő funkció jelenik meg – ám a szerelem így sem bizonyul kiútnak: az utolsó strófák a háború térnyerését és az (ironikus értelemben vett) „hősi” halált teszik meg (saját) jövőképpé.

Dsida (egyik) utolsó, 1938-as, a halálos ágyon feleségének, Imbery Melindának diktált verse is a szapphói formát követi. A *Lássuk, vajon itt...* kezdetű költemény az értelem küzdelmét és a test vereségét fogalmazza meg.

Lássuk, vajon itt a habos verejték  
s jajgatások rettenetes hevében,  
véres arcú réműletek között is  
úr-e a szellem?

Megkínózva száz harapófogóval  
rá tudnék-e még mosolyogni csöndes  
révedéssel régi görög hegyekre  
s zengeni ritmust?

Drága múzsa! Hajdani boldog esték!  
Daphnis és Chloé derüsen patakozó  
szép szerelme! Árad a tenger, tenger  
tisztá szelével!

Mindig vágytam délre, mióta élek,  
úgy kószálni Athos ezüstös ormán  
és a porló Akropolis kövére  
hajtani főmet.

<sup>391</sup> Vö. LÁNG 2000, 158–160.

Boldog lennék már, de zokogva boldog,  
bár ha eljutnék rogyadozva, mászva  
bús betegszobám napos ablakáig.  
Ez se lehet már.

A felütés szerint a versbeszéd egy kísérletet végez el, melynek tétje, hogy a testi meghatározottságon képes-e felülkerekedni a tudat, a primer testi tapasztalások közegében képes-e az értelem formateremtő ereje valamiféle győzelmet aratni a haldoklás kínjai fölött. S ez az intenció rokon Radnóti Miklós utolsó verseinek jellegével is (*Erőltetett menet; Hetedik ecloga* stb.), melyekben a formafegyelem, a klasszikus metrumok használata a kaotikus, életet, integritást veszélyeztető világgal áll szemben. Mint láttuk, a Flóra-versek is hasonló módon szerveződnek, bár azok általában nem reflektálják nyíltan e szembenállást. Radnótinál s Dsidánál a vers megjeleníti az érzéki dominanciájú világtapasztalás offenzív jellegének, a testi létezés kiszolgáltatottságának és a költői nyelv által létrehozott alternatív világnak a különbségét – döntően az értelem produktív működés módjától remélve a változást (amiben a *Thomas Mann üdvözlése* szemléletére ismerhetünk). Versről versre változik, hogy e kísérletek milyen eredménnyel végződnek, illetőleg mit tudunk meg magának a kísérletnek a jellegéről.

A *Lássuk, vajon itt...* fikciós terében a testi gyötrellem és a szellem imaginatív munkája verseng az ember létezésének uralásáért. A szapphói forma e helyütt elsősorban a megképződő görög aranykor allegorikus konstrukciójának része.<sup>392</sup>

A szapphói versszakban a záró adóniszi kólonok (- ∪ ∪ - -) rendre valamilyen poentírozó funkcióval és emfatikus jelleggel bírnak, a megelőző sorokkal kontrasztív vagy megerősítő viszonyban. E Dsida-versben a kólonok sorát követve egy olyan rendeződést tapasztalunk, mely – mise en abyme-ként funkcionálva – megjeleníti a vers jelentésalakulásának dinamikáját: „úr-e a szellem?”;

<sup>392</sup> A magyar irodalomban a strófaforma legnagyobb hatású közvetítője kétségkívül Berzsenyi Dániel, akinek elégikus, szapphói költeményeit (például: *Barátomhoz; Barátimhoz*) több ízben szervezi az elmúlás távlatá. „Álmaim tűnnek, leesik szememről / A csalárd fátyol, s az aranyvilágnak / Rózsaberkeből sivatag vadon kél / Zordon időkkel” (*Barátimhoz*).

„s zengeni ritmust?”; „tisztá szelével”; „hajtani főmet”; „Ez se lehet már”. Az első két strófa kapcsolja össze – a fizikai kínokkal szembeállítva – a szellem erejét, a klasszikus görögséget és a költői alkotást: a verséneklés, versszerzés aktusa és a lírai nyelv médiuma az, mely bár eltüntetni, felszámolni nem, de háttérbe szorítani talán képes a test szörnyű kondícióinak hatását. A harmadik versszak, a múzsa invokációjával érthető az első két szakasz kérdéseinek válaszkísérleteként, s – Daphnis és Chloé minden nehézséget lebíró, Lesboszon játszódo szerelmi történetének alludálásával – a hellenisztikus világ reprezentációjaként. A versoroknak a tenger s a tiszta szél áradásaként kellene elsodornia a test fájdalmát, de már a negyedik strófa jelzi az imagináció elégtelenségét, azzal, hogy kilép a görög világ nyelvi teréből, s a szenvedő, sóvárgó, rezignált ember horizontjából folytatja a beszédet. A be nem teljesülő vágy tárgyaiként Athos hegye és a „porló Akropolis köve” már nem a mitikus görög világ allegorikus jelölője, hanem az azt már csak emlékként hordozó modern táj jelenti annak referenciáját. Az utolsó strófában már visszavonódik a szellem aktivitása és ereje, s a vágyak is visszavonulnak Görög-honból, szerényebb célok után kutatva – ám nincs oly szerény vágy, melynek esélyt adna a test leépülése. A pusztuló test nem bírja az imagináció türelmét, s a „zokogva boldog” kifejezés arra utal, hogy a boldogság mégiscsak az érzéki közeg sajátja volna. Az „Ez se lehet már” konstatív beszédaktusa a kétség jele nélkül tudósít a fizikai meghatározottság győzelméről, s a halál statikus zöreje is kihallatszik belőle.<sup>393</sup>

A [*Lássuk, vajon itt...*] a haldoklást jelentő testi leépülés és értelmi, szellemi produkció küzdelmét viszi színre, a halál győzelmét jelentve be, ám az életet jelképező költői forma teremtőközegében – kijelentés, allegória és matéria e feszültsége kölcsönzi a nehezen feledhető költemény katartikus hatását. Az [*Íme, hát meggleltem hazámat...*] beszélője a sír otthonként történő ironikus azonosításával végzi el a leszámolást az étellel, az utána jövőknek utalva a világ valaha neki címzett ígétét. Bár e József Attila-vers

<sup>393</sup> Radnóti Miklóstól a korábban elemzett, formaként szintúgy a szapphói strófát választó *Mint a halál* is erőteljesen reflektál a költői nyelv (a vers) és a halál kölcsönviszonyára, eltérő eredményre jutva.

leszámolásalakzatára szubverzíven hatnak a szöveg cirkuláris metaforái s az utolsó strófa évszak-allegóriája, a vers ironikus struktúráját, az élettől búcsúzás és a hazatérés társulásának kísérteties voltát mutatja, hogy a zárósortok alapján az én számára végképp szétválik a családi otthon és a haza képzetköre úgy, hogy utóbbihoz a halál topikája, a sír helye kötődik. („Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhe-lyet, családot / már végképp másoknak remél.”) Radnótinál a *Razglednicák* (4) kihagyásos-narratív szövegépítkezése az erőszakos halál közvetlen közelségű felmutatásával érkezik el az én megsemmisülésének nyelvileg közvetíthető határára.

## 6. TELJESSÉG ÉS VÉG – HARMADIK SZIMFÓNIA

„A szép a végtelennek a végesben való kifejezése.”  
(Greguss Mihály)

### 6.1 Halál és hallucináció

„A fantázia azáltal csal meg, hogy nem csal meg  
annyira, amennyire várnánk.”  
(Jonathan Culler)

„Azok közé szeretnék tartozni, akik, mint T. S. Eliot, költészeti doktrína nélkül, legjobb hajlamaikat követik [...]. Hol hagyományosak, hol újítkók, hol érthető, hol érthetetlenek, aszerint, hogy az éppen jelentkező kifejeznivalónak mi felel meg leginkább.”<sup>394</sup> Weöres Sándor önreflexiói nem követelik meg szükségképpen az életmű szerves egységben látását, és nem segítik elő kellőképpen a fejlődéselvű narratívák magabiztos kidolgozását. Míg korábban a nagyobb kontúrok monografikus jellegű felvázolása, „a nagy kísérletező” munkásságának letapogatása volt a Weöres-filológia meghatározó módszere, az utóbbi években az egyes darabokra helyeződik értelmezői figyelem.<sup>395</sup> Előzőleg a monográfiák sugározta szórt fényben nehezen mutatkozott meg az adott műalkotás sajátságos és ellenállása, jelenleg a szerző nagyszabású életművének egy-egy kisebb darabjára irányul nagyon erős megvilágítás, ami viszont a kapcsolódások kialakulását nehezítheti meg. A Weöres-recepció újabb vonulatában az érezhető, hogy a „próteusziság” és „orfikusság” sokáig működőképesnek tűnő kategóriái nem adnak megnyugtató irodalomtörténeti érdekeltiségű választ a weöresi poétika és nyelvszemlélet helyét és lehetőségfeltételeit,

<sup>394</sup> WEÖRES Sándor, *Megfejtés a „rejtelemre”*, Látóhatár, 1964. 1. 15. – Idézi SCHEIN 2001, 96.

<sup>395</sup> Több versértelmező tanulmányának elején találkozhatunk rövid, a Weöres-monográfiákat is érintő-elhelyező recepciótörténeti summázattal, például: BÉRES 2006, 421–433; BOROS 2006, 434–464; LAPIS 2005, 66–83.

hagyományba ágyazottságát illetően (de legalábbis az említett kategóriák alaposabb újraértésére volt szükség, melynek folyamata már elkezdődött). Schein Gábor szerint „Weöres kortársi recepciója a persona, az alakváltás, a maszkok megalkotásának szerzőelvű értelmezésével felerősítette költészetében azokat a metafizikus tendenciákat, amelyek a metafora alakzataiban egy univerzaliztikus nyelv kialakításának lehetőségét érzékelték, elfedve, hogy éppen a kísérlet alapjai dőltek meg az én nyelvi egységesíthetlenségének tapasztalatával”.<sup>396</sup> Az újabb vizsgálódásoknak ugyanakkor nem célja e poétikai alakzatok weöresi kapcsolatainak eltörlése, delegitimálása, hanem sokkal inkább ezen alakzatok újrashituálásában, másképpen értésében érdekelt.<sup>397</sup>

Ám mivel ezen dolgozatok rendre igyekeznek kilépni az éppen értelmezett mű hatásköréből és különféle belátásokkal szolgálni a Weöres-poétika általánosabb kérdéseit illetően, a szaporodó mikrovizsgálatok segítségével előbb-utóbb egyre megalapozottabban lesznek az *œuvre* irodalomtörténeti helyét és hatástörténetét érintő megértési kísérleteink. Harmath Artemisz és Oláh Szabolcs – a Weöres-filológia szempontjából alapvető jelentőségű – közös tanulmánya igyekszik megmutatni azt, hogy egy mű – a *Grádicsok éneke I.* – olvasása hogyan hozza felszínre „a weöresi lírafogalom belső feszültségeit”. „Ez a lírapoétikai feszültség egyaránt kimutatható költői gyakorlatában és gyakran az önértelmező megnyilatkozásaiban is” – írják, majd felhívják arra a figyelmet, hogy a Weöres-líra szubjektumkonstrukciója nem csak a *személytelenség* alakzatával írható le, és hogy az életmű számottevő belátásokat nyújthat „egy olyan – majdani – áttekintés számára, amely a lírai én modern konstrukcióinak történetét törekszik fölvázolni”.<sup>398</sup> (A dolgozat egyik nagy érdeme abban áll, hogy állandó dialógusban marad Weöres költészetfelfogásának reprezentatív darabjával,

<sup>396</sup> SCHEIN 2006, 176.

<sup>397</sup> Az orpheuszi költészeti alakzattal kapcsolatban – a Weöres-líra kontextusában – Bartal Mária újabb, a doktori értekezése részét képező tanulmányai tekinthetők irányadónak (mindenekelőtt: BARTAL 2009). Vö. még: KULCSÁR SZABÓ 1993, 63–68; SCHEIN 2001, 56–58, 91; HARMATH 2009 80–81. (Bartal Mária és Harmath Artemisz értekezésének monografikus kiadása jelen munka sajtó alá rendezésével egy időben van folyamatban.)

<sup>398</sup> HARMATH-OLÁH 2008, 65, 63.

*A vers születése* című 1938-as doktori értekezéssel, megmutatva a vers poétikájának és az értekezés szemléletmódjának összefüggéseit és feszültségeit.)

Jelen fejezet Weöres Sándor egyik legismertebb szövegét, az 1944-es *Meduza* kötetben megjelent *Háromrészes ének* (később, ciklusba illesztése után: *Harmadik szimfónia*) című, az olvasót hagyományosan komoly nehézségek elé állító, „lebegő”, „megfoghatatlan” versének vonatkozó aspektusait igyekszik megvizsgálni.<sup>399</sup>

A mű korai recepcióját röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy *vagy* a weöresi többarcú, sok forrásból táplálkozó világnézet elemeinek képi-metáforikus szinten történő allegorizációja, *vagy* a szöveg hangzó anyagának, metrikai jellemzőinek és ún. „zenei struktúrájának” a vizsgálata uralta az értelmezéseket. (A kétféle elemzés ritkán vett egymásról tudomást, amennyiben mégis, úgy az egymást erősítő momentumokra redukálódott.) Emellett történt kísérlet a versben megszólaló beszélő szituálására, azonban a különféle grammatikai és pragmatikai személyek föltérképezése által körvonalazott beszédsszituáció nem kapcsolódott össze a szöveg megalkotottságának egyéb aspektusaival.<sup>400</sup> Weöres filozófiai-mitológiai háttértudása azonban nem feleltethető meg költői szövegeinek hasonló tudásával. A didaktikusabb, prózai jellegű textusok sem rendelkeznek kizárólag gondolatközlő funkcióval, ahogyan erre Tamás Attila rá is mutat *A teljesség felé* kapcsán.<sup>401</sup>

<sup>399</sup> A Weöres-œuvre tárgyalt korszakunkba tartozó részéből – az értekezés fő megközelítéséhez történő szoros kapcsolódásán túl – a vers hatástörténete, máig meghatározó jelentősége és talányossága miatt vélem fontosnak a *Harmadik szimfónia* kiemelését. Nincs mód azonban e helyütt a nagyszabású mű kimerítő, sok szempontú elemzésére.

<sup>400</sup> Az utóbbi időből Boros Oszkár említett alapos, a szöveget szorosan poétikai, elsősorban verstani alapon elemző tanulmányát érdemes megemlíteni. Boros írásában nagyon izgalmas az, ahogyan a *Harmadik szimfóniában* gyakorta felbukkanó adóniszi kólon metrumot összekapcsolja az Adónisz-mítosszal.

<sup>401</sup> TAMÁS 1978, 104. Később Schein Gábor mutat rá erre még határozottabban: „A kötet [*A teljesség felé* – L. J.] szövegeinek retorikai vizsgálata arra is figyelmeztet, hogy hiba lenne őket egy világnézet alkotásaként olvasni, ahogyan a korabeli kritika tette. E könyv, még ha él is a tanítás nyelvi formáival, valójában nem bölcséleti kalauz, hiszen hiányzik belőle a normativitás és a vitába vonható érvelés szinte minden mozzanata” (SCHEIN 2001, 61). Schein egy más helyen is szól e problémáról, Tamás Attila említett szöveghelyére is hivatkozva (SCHEIN 2006, 170–171).

Egy ennyire erőteljesen átesztétizált, szemantikailag alig-alig átlátható, többszörösen is olvashatatlan szöveg, mint a *Harmadik szimfónia* esetében pedig különösen problematikus lehet bármely vallási-filozófiai allegorézis.<sup>402</sup> Weöres nevezetes sorait idézve: „...valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék. [...] Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értelemláncban, hanem a gondolatok egymásra villanásában és a hangulati egységben rejlik. Ezzel elérem azt, hogy versemnek nincsenek többé »megtúrt« elemi, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé válik.”<sup>403</sup> Nem pusztán valamely világszemlélet, bölcseleti belátásrend közvetítéséről van tehát szó, ám nem is kizárólag az orpheuszi jellegről, „az isteni szavak elementáris kinyilatkoztatásáról”, hanem a szöveg momentumainak és az „általuk szuggerált asszociációknak” a kapcsolatáról, tehát az olvasónak az értelemképződésben játszott szerepéről, nemkülönben a vers szövegszerű létmódjáról. Később további elmozdulást tapasztalhatunk nála valamiféle recepcióesztétikai nézetrendszer felé: „A vers a végső alakját mindig az olvasó lelkében éri el. Ha ő nem tud együtt vagy ellene érezni, a vers dögölt anyag marad a papíron. Az olvasónak munkatársnak kell lennie. És egy kicsit költőnek is.

<sup>402</sup> Az interpretációk nehézségei már a címnél elkezdődnek: először *Háromrészes ének* címen jelent meg, majd ciklusba kerülve a *Harmadik szimfónia* címet kapta. Alapvetően különbözőek a címek műfaji implikációi – a szimfónia mindeneke előtt a zenei szerkezetre utal, míg az eredeti címben az ének műfaji indexe nem elsősorban a szerkezet, hanem a dallam(osság) felől referál a zeneiségre. S míg a szimfónia magában foglalja a struktúra bonyolultságát és összetett kompozíciót sugall, az énekhez ezzel szemben hagyományosan egyszerűbb felépítést és homogénebb világot társítunk (a hangsúlyozott hármasság azonban növeli az „ének” komplexitását). Érdemes szólni továbbá jelen esetben is az „ének” szóban rejlő anagrammáról: bizonyos értelmezésekben mind az *én* belső hármassága, mind külső grammatikai multiplikációja (énte-ő), mind pedig szakrális allegorikussága jelentőséggel bírhat.

<sup>403</sup> *Weöres* 2003, 89.

Azzal, hogy a sokértelmű verset sokértelműségében érti meg.”<sup>404</sup> Schein Gábor megfogalmazásában (a weöresi zenei szerkesztési elv kapcsán): „A különböző nemű elemek egyenrangúsága partitúraszerű olvasásmódot feltételez. Célja nem valamiféle egységes értelem megalkotása, és annak referenciális biztosítása, hanem a kapcsolódási lehetőségek felszabadításával olyan nyelvi tér létrehozása, ahol nem jelennek meg azok a tényezők, mint például a »lírai én«, a leírható forma és a »szemléletesség« alakzatai, hanem az egész mű önmaga folytonos megújítására és kitágítására törekszik.”<sup>405</sup>

A korábbi recepció belátásai szerint azt mondhatjuk, hogy a vers központi koherenciateremtő eleme a transzcendens megtapasztalása, az abszolútum keresése (például Susanna Fahlström<sup>406</sup> szerint), avagy a teljesség, a vágyott ős-egység<sup>407</sup> elérése (lásd például Tamás Attila értelmezését). Az elsősorban a bináris opozíciók (fent–lent, igaz–álom, objektum–szubjektum stb.), én–te viszony és bizonyos ismétlésszerkezetek mentén végiggondolt értelemkonstrukciók szerint valamiféle magasabb rendű létezés elérésének, vagy egy abszolútum megtalálásának (be nem teljesülő) vágya mozgatja a szöveget. Tamás Attila így foglalja ezt össze: „A teljességet, teljes létet elérni akaró, soha nem gyengülő törekvés és a soha azt egészen elérni nem tudás ellentétei szembeülnek tehát elsősorban ebben a költeményben.”<sup>408</sup> Fahlström

<sup>404</sup> WEÖRES 1993, 255.

<sup>405</sup> SCHEIN 2001, 55.

<sup>406</sup> FAHLSTRÖM 1999. Susanna Fahlström tanulmányának részleteit saját fordításomban közlöm.

<sup>407</sup> Bár a *Harmadik szimfónia* esetében leginkább keleti, védikus bölcséleti inspirációval szokás számolni, legutóbb Zsembery Borbála publikált izgalmas dolgozatot, melyben a német idealizmus gondolatrendszere felől vizsgálja a Weöres-szövegeket, köztük a *Harmadik szimfóniát* is. (ZSEMBERY 2009, 15.) Érdemes megjegyezni, hogy Weöresnél az ős-egy ideológémája több helyen különbözőképpen is felbukkan. Hadd utaljak ezúttal csak az 1937-es *Anyámnak* című versre („Majd ha cseppig átfolyt / rajtam mind e lét, / úgy halok az ős-egészsze, / mint beléd”), melynél például Sigmund Freud 1920-as *A halálösztön és az életösztönök (Jenseits des Lustprinzips)* című műve volna szóba hozható. Ebben Freud a halálösztönt az uterus, az anyaméh ős-egységére irányuló vággyal kapcsolja össze (FREUD 1991).

<sup>408</sup> TAMÁS 1978, 87.

szerint „a reménytelenség érzete és valamiféle nosztalgia”<sup>409</sup> jelenti a téma megtalálását célzó hipotézisek közös jellemzőjét. Neki is feltűnt, hogy bár a legtöbb hipotézis a fő téma meghatározása körül forog, e téma mégis „csak érinthető, ám meg nem ragadható” – az elejétől kezdve elgondolhatatlan, megfoghatatlan („inconceivable”); „mind a vezérmotívum, az álom az ő szüntelenül vibráló képeivel, mind a központi strófa ezt a megfoghatatlanságot hangsúlyozza”.<sup>410</sup> Viszont abból, hogy a befogadás története az elillanó értelem, megragadhatatlan központi jelentés ki-rögzítési kísérleteiről szól, az következik, hogy a szöveg metaszinon megismétli azt, ami a képi sík jelentésmezőjén érinthetőnek látszik: a totalitás, az értelemegység elérésére irányuló szüntelen vágy színrevitelét.<sup>411</sup>

Weöres szövegeiben feszültségeket és kétségeket fedezhetünk föl akkor, amikor a 20. század derekán az orpheuszi elkötelezettség (később Hamvas Bélától támogatott) égisze alatt tesz kísérletet az ősegség nyelv általi megteremtésére.<sup>412</sup> Feltűnő, hogy a *Háromrészes ének* sem tartalmaz hasonlatokat, csak metaforikus szerkezetű kijelentéseket. Ám épp ez a propozicionális nyelvhasználat az, ami a képek nem identikus ismétlődéseinek következtében (a szimbólum egy-szerűségével és totalitásával szemben az allegória alapja az ismétlődés), valamint a trópusok folyamatos, egymás jelentését is módosító szemantikai elmozdulásai folytán nem a vágyott – szimbolikus – totalitás felé, hanem ellenkezőleg, a jelentésalkotás partikularizálódása felé mutat.<sup>413</sup>

<sup>409</sup> FAHLSTRÖM 1999, 213.

<sup>410</sup> *Uo.*, 186.

<sup>411</sup> S ezzel mintha a jelentés kirögzítésének lehetetlenségét és terméketlenségét is példázná egyben – ez lehet e bonyolult szövevény egyik sajátos didaxisa...

<sup>412</sup> Vö. BARTAL 2009, 34, 38. „Weöres következő kötetiben a hamvasi kritika által felerősített modell poétikai alkalmazása érzékelhetően változik azáltal, hogy az archaikus költői beszédformák felé való tapogatózásban a babitsi mintára megjelenő pindaroszi kardalokat mindinkább az athéni drámák monológjainak beszédhelyzete váltja fel, részben a Laodameia, részben pedig Füst Milán drámakísérletei és az általa kidolgozott versstruktúrák és dikció nyomán, amely a drámai monológok beszédmódját benjamin értelemben vett allegorikus, korábbi elbeszélések nyomait őrző, töredezett beszéddé alakítja.” (*Uo.*, 38.) Lásd még: SCHEIN 2006, 166–171.

<sup>413</sup> Schein Gábor *A teljesség felé* kapcsán fogalmazza meg az alábbiakat: „A szöveg számos helyen tartalmaz ilyen, az olvasót közvetlenül megszólító és az olva-

„[K]ülönlegesen bosszantó feladat annak a látszólag egyszerű állításnak a kidolgozása, hogy az Egy *van*. Az Egy ontológiai státusa bizonytalan, és lehetetlen a létezés egységéről más fogalmakban beszélni, mint a nem-lét fogalmaival. [...] Az egyetlen emberi tapasztalat, amely szimbolikusan megfeleltethető az egységgel, az a halál” – fogalmazza meg Paul de Man egy tanulmányában.<sup>414</sup> A *Harmadik szimfónia* az ős-egységről, az abszolútum kereséséről úgy beszél, hogy a halálról beszél. A halál *képzete*, illetőleg *imaginárius*, vagy *képzeletben megélt* állapota az a hely, ahol a teljességre irányuló vágy otthonra lephet.<sup>415</sup> A *Harmadik szimfónia* majd minden strófájában találkozunk olyan képzetekkel, amelyek a halál asszociációs körébe tartoznak. Az első részben ezek az alábbiak: „a hályogos sűrűség alatt / vermed hasztalan ásod”, „az élettelen avar is röpül”, „ne hidd, hogy a rögben alhass”, „holt vadlúd”, „ne kérd a veremtől jussodat”, „a szikla, ha rávésed jajodat”, „meglelheted százszor sirodat / mégsem lehetsz soha békét”, „szél körme kapar a sír körül”. Látható, hogy a legtöbb kép a nem-lét negációját végzi el azáltal, hogy a halál metaforáit nem kapcsolja össze a hiány alakzataival, hanem az antropomorfizmusok által mintha életet kívánna lehelni a „holt” dolgokba. A költemény úgy tesz, mintha a halott élő lenne? Nem erről van szó. Nem élet áramlik a sorokban, csupán mozgás. „A holt vadlúd, bár tolla se lebben, röpül a zúgó szárnyu seregben.” Mintha Szimónidész soraira rímelne – ironikusan – ez a dinamikus képzetekkel zsúfolt, ám groteszkül statikus hatást keltő (a „holt” szó ereje...) sor: „Szám-talan égi madár / örvénylett Orpheusz arca fölött.” Nincs különbség – láthatólag, látszólag – a mozgó holt és az élő között. Orpheusz nem támasztja fel a holtat, csak elhitei róla (vele?), hogy él. Ez az a pillanat, amikor (ahol) fölfedi magát a költői nyelv hallucinatív természete, mert az érzéki tapasztalat, a látás illúzió-

---

sottak felhasználására vonatkozó utalásokat és közvetlen felszólításokat, metaforikája mégis olyan paradoxonokra épül, amelyek miközben bemutatnak egy szellemi utat, újra és újra az értelemadás problematikusságának akadályait állítják az olvasó elé” (SCHEIN 2001, 62).

<sup>414</sup> DE MAN 2002a, 106–107. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>415</sup> „A legerőteljesebb emberi vágy, az egység iránti vágy a legfélelmetesebb tapasztalat, a halál fogalmainak segítségével írható le.” (Uo. 107.)

jában elkülöníthetetlené válik a káprázat és a valódi lét.<sup>416</sup> Pontosabban: értelmetlenné, mert lehetlenné válik a különbség tételezése. („Hogyan lehet akkor megkülönböztetni egymástól a hallucinációt és az érzékelést, ha a hallucinációban a *látok* és az *azt hiszem, hogy látok* közötti különbség egyoldalúan feloldódott a tudatos észlelés iránya által? A tudat csak önmaga tudatává vált.”)<sup>417</sup> A műalkotás (és a világ) Nietzsche által megfogalmazott létmódja szerint a világ alapvetően hallucinatorikus jelölésű, nem más, mint egyfajta illúziórendszer – a művészet azért lehet autentikusabb, mert nem kérkedik azzal, hogy a valóságot mutatja meg.<sup>418</sup> Az orfikus költeményt elgondolhatjuk úgy, mint amelyben a betű materialitásának érzékek (mindenekelőtt a szem) általi befogadása során eljuthatunk addig a fenoménig, melyet valamely világszerűségként élünk (és értünk) meg. A *Harmadik szimfónia* orfikus természetét az az eljárás is aláassa, mely során a hallucinatorikusság prezentálja, láthatóvá teszi, s így egyszersmind le is leplezi magát. Az aposztrófikus szerkezet, mely alkalmas lehet az azonosítások s a totalitás megteremtésére (melyek helye a megszólított befogadó – „Te vagy a vadász és te vagy a vad”), rendre olyan kijelentő modalitású megnyilatkozásokkal váltakoznak, melyek az azonosítások illuzórikus jellegének felmutatását is elvégzik. (Az E/3. és E/2. alanyú beszédmód váltakozása a perspektíva alterációját is jelenti egyben.)<sup>419</sup> A „[s]zél körme kapar a sír körül” erőteljes antropomorfizációja az „életlen avar is röpül” sor közvetlen közelében (s után) található például, s utóbbi nem

<sup>416</sup> „Ha létezik tudat (vagy tapasztalat, elme, szubjektum, diszkurzus vagy arc), akkor annak képesnek kell lennie a fenomenalizációra. Ám mivel a tapasztalat fenomenalítását nem lehet *a priori* létrehozni, ezért az csak a jelölés folyamataán keresztül jöhet létre. A jelölő fenomenológiai és érzéki tulajdonságai szolgálnak biztosítékul a jelölt, és végső soron a megjelölt dolog biztos létezéséhez.” (DE MAN 2002c, 427–428.) (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>417</sup> Uo. 429. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>418</sup> Vö. például NIETZSCHE 1986, 54. „[B]ízzást hihetjük azonban, hogy a valóság alkotó számára mi már képek vagyunk és művészi projektumok, és hogy legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége – mert a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását.” (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>419</sup> A vers ezen részének én–te alakzataival kapcsolatban vö. BOROS 2006, 452–453. Boros az önmegszólító jellegét is tételezi elemzésében.

tekinthető megszemélyesítő képnek, amennyiben reflektál a dologsiságra s az életet nélkülöző mechanikusságra. A prosopopeia önprezentáló jellege sajátos módon vonja vissza az alakzat által megteremtődő illúziót például az alábbi sorokban: „A szikla, ha rávésed jajodat, / többé nem szikla: élő te-magad / s föllibben a fellegekbe!”<sup>420</sup> Amit azonban nem képes megszüntetni a trópus (s a szöveg szemantikai síkja), az a vers közvetlenül érzéki hatásmechanizmusa, mely kevésbé a betűlátáson, mint inkább a hangok (belső füllel történő) hallásán alapszik. Ez a típusú érzéki összetevő nagyon hangsúlyos a *Harmadik szimfóniában*, s végig különleges feszültséget eredményez a delejező hatású hangzóáramlás és az erőteljesen (ön)reflexív, zsúfolt tartamú és didaktikus modalitású nyelvi felépítmény viszonyában.

A halál képisége összekapcsolódik a költemény első részének másik domináns, mind ez idáig nem említett képzetével: az álommal.<sup>421</sup> Az álom tudatformája Nietzsche-nél – a műalkotáshoz hasonlatosan – úgy jelenik meg, mint az autentikus tudatforma: „Biztos ugyan, hogy az életnek az ébrenlétben és az álomban eltöltött két fele közül mi az elsőt becsüljük többre, az tűnik nekünk a hasonlíthatatlanul fontosabb, az élni méltóbb, sőt az egyedül megélt életnek: én most mégis – látsszék bár paradoxonnak – azt kívánom állítani, hogy az álom értékelése lényünk ama rejtelmes lényegi alapja számára, melynek mi a megjelenési formái vagyunk, ezzel éppen ellentétes. Minél inkább felfigyelek ugyanis a természet e mindenható művészösztönére, az abban munkáló vágyra, hogy látszatot teremtsen s megváltásra találjon benne, annál elkerülhetetlenebbnek érzem azt a metafizikai feltevést, hogy a ténylegesen-létezőnek és ős-egynek, lévén ő egyszersmind az örökkészenvedő és az ellentmondásos is, a révült vízióra, a gyönyörteli látszatra állandó megváltása érdekében van szüksége: mely lát-

<sup>420</sup> Emiatt nem teljes mértékben érthetünk egyet Boros Oszkár e szakaszra vonatkozó észrevételével: „A versmegnyilatkozás szerint a sziklára való vésés egyúttal élővé is teszi azt, így a szikla élővé válása egyaránt tekinthető a költői cselekvés által létrejövő új nyelv metaforájának, valamint az új nyelv szubjektumra történő visszahatásának.” (*Úo.*, 444.)

<sup>421</sup> „Éppúgy, ahogy az álom hipotézise aláassa az alvás bizonyosságát, ugyanúgy a hallucináció hipotézise vagy alakzata aláassa az érzéki bizonyosságot” (DE MAN 2002c, 430).

szatot mi, akik teljesen abban élünk és abból állunk, a ténylegesen-nemlétezőnek kényszerülünk érezni, azaz az időben, a térben és az oksági viszonyok közt zajló szakadatlan levésnek, folyamatnak, más szóval: a tapasztalati valóságnak.”<sup>422</sup> Az alábbi helyeken jelenik meg az „álom” a vers első részében: „Küldd néki töretlen álmodat! / mert szíved éber álma, / mint légen a pára, / átlódul a pályán / s fönn sajog a menny hajnal-koronáján.” (Az „éber álom” kifejezés jelzi a tudatos észlelés jelenlétét.) „...rab vagy, de keserved álma szabad / s igazad az álom, a röpkel!” Szabó Lőrinc-i kifejezésekkel élve, az álom-lét „látszat-rácsa” e helyütt maga a tapasztalati valóság, a világ „bolond szövevényének” ténylegesen-nemlétezése.

Mint már több ízben szóba hoztam, ám talán e ponton is hasznos felidézni, az alakzat, mely láthatóvá teszi a láthatatlant, „arcot ad az arctalannak”, a prosopopeia. Paul de Man szerint „a *prosopon-poiēin* azt jelenti, hogy arcot *adni*, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik”.<sup>423</sup> Ezzel a megfontolással a prosopopeia lehetséges katakretikus működésmódjára hívja fel a figyelmet. Látható alakkal felruházni valami olyasmit, „aminek nincsen érzékelhető léte”: hallucináció. „[A] prosopopeia hallucináláson alapul. A láthatatlan láthatóvá tévése mindig hátborzongató.”<sup>424</sup> Mint a társaival együtt repülő mozdulatlan „holt vadlúd” vagy holt „avar”. Mint a „holt” szöveg, mely arcot kap az értelmezés jelentéstulajdonító aktusai által – az ily módon arccal felruházott, láthatóvá tett szöveg~~test~~ nem élő, bár ténylegesen-nemlétező, értelemmel felfogható, látható – hallucinatorikus létmódú. Az olvasás, az értelmezés: hallucináció. „[K]éptelenség megmondani, vajon a prosopopeia az álmok és hallucinációk empirikus létezése miatt elfogadható, vagy azért hiszünk az álmok és hallucinációk létezésében, mert a nyelv lehetővé teszi a prosopopeia alakzatát. A »látomás volt-e vagy éber álom« kérdése örökké megválaszolatlan marad.”<sup>425</sup>

<sup>422</sup> NIETZSCHE 1986, 41–42.

<sup>423</sup> DE MAN 2002c, 421.

<sup>424</sup> *Uo.*, 429.

<sup>425</sup> *Uo.*, 430.

A szöveg fő prosopopeiája: a szikla. „A szikla, ha rávésed jajodat, / többé nem szikla: élő te-magad / s föllibben a fellegekbe!” A „szikla” nevet kap a ráíródás által – a rávésés az, amitől élővé válik. Hasonlóan a sírfelirathoz, mely úgy utal a halálra, hogy a halott *nevének* fenomenologikus megjelenítésével (bevésés, ráírás) a nevet állítja a halott helyett a szemlélő elé – emlékeztetőül, emlékül. A halállal való találkozás a halottal való találkozáson keresztül történhet számunkra, a másik halálával való találkozáson keresztül – majd a halott „eltűnése” után ezt a jelölő-emlékeztető funkciót a halott neve veszi át. A sírfelirat lép a halott helyére.<sup>426</sup> Az „ős-írásnak” ez a funkciója – megnevezés, megszólítás következtében – minden nyelvi működés mögött megtalálható: „ajajodnak” sziklára való rávésésének lényege maga az élővé tevés, a teremtés (Orpheusz), a metamorfózis (ahol az arcadás ezért arceltörlés is). Ez azonban nem történhet meg másként, csak az alakzatban, a prosopopeiában.<sup>427</sup> Weöres költeménye a képi implikátumok önreflexív természetével újra és újra színre viszi a műalkotás alapvetően retorikus és a világ szükségyszerűen illuzórikus természetét.

A „rávésed jajodat” grammatikai formája pedig egy olyan sajátos szituációt mutat be, melyben a saját sírfelirat megalkotása kerül előtérbe (ugyanis a grammatikai te – jelen esetben – pragmatikailag az én egyik lehetséges megszólalásmódja). A halál állapotára történő folyamatos reflektálás, avagy reflektív hangnemű beszéd szerint (összekapcsolva az „álom” tudatállapotának hasonló szerkezetű felelevenítésével) a nyelv lehetőségei által elérhető-

<sup>426</sup> „Az inskripció, a sírfelirat esetében meglehetősen nyilvánvaló az írás igazi arca. A kőbe vésett, bronzba öntött szöveg nem arra szolgál, hogy valamilyen informatív kijelentést lejegyezzen, nem valakinek az üzenete, hanem érzelmek, tettek és akaratok egy bizonyos konstellációjának megteremtődése, átélése rögzül benne (azaz újra retorika, jelhasználat). Az írás ilyenkor mintegy létrehoz, testet ad homályos, megfoghatatlan folyamatoknak.” BÓKAY 1997, 371.

<sup>427</sup> „[M]índez a nyelv retorikus, s nem tematikus lehetőségein alapul. Nincs értéke igazságként, csak alakzatként. A vers nem a halálra reflektál, hanem a nyelv retorikus hatalmára, amely látszólag képessé tesz minket arra, hogy előrelásuk az elképzeltetlent” (DE MAN 2002d, 220). E helyütt írja de Man az alábbiakat is, Wordsworth *The Prelude*-je kapcsán: „Az élő és a halott Én semmilyen hasonlatosság vagy emlék révén nem helyettesíthetik egymást. Ezt a mozgást csak egy nyelvészeti bűvészműtávján teszi lehetővé” (Uo.).

nek tartott létállapot két alapvető jellegzetessége tehát – a költemény ezen első részében – a szükségszerű hallucinatív létmód, valamint a temporális kötöttség. A temporalitás ugyanis nem számolódik fel, bár az idő körkörös(en) visszatérő jellegével számol. Az előtt és az után a szöveg szemantikai szintjén sem szűnik meg<sup>428</sup> – van jövő, van múlt és van a pillanatnyiség elmúló állapota, még akkor is, ha van olyan tételezett nézőpont és létállapot, ahonnan mindez feloldódni látszik valamiben, és lényegtelennek válik az időtapasztalat. (A vers visszatérő fenn–lenn-oppozicionális utalásrendszerének „fent”-re vonatkozó állításai köthetőek – esetlegesen – egy ilyen nézőponthoz.)

A grammatikai személyek váltakozása az én folyamatos önmagán kívül helyeződését célozza: így válik lehetővé a beszéd a halálról, a saját haláláról – a másik haláláról való beszéden keresztül.<sup>429</sup> Az Egyre irányuló vágy a halál felé, mint meg nem tapasztalt, a tudatos által megtapasztalhatatlan, ezért a totalitás számára egyetlen lehetséges „hely” felé irányuló vágyként jelenik meg. Ez a vágy a nyelven keresztül örökké más, a másikon keresztül mondja ki önmagát (formálisan akár a grammatikai struktúra váltakozásában). „Mivel ez a kívül *mindig belül* van, az én (self), bizonyos értelemben, *örökké önmagán kívül* van. [...] A másik diszkurzusa kielégíthetetlen vágyat jelöl. Ez a vágy nem a beteljesülésre vágyik, hanem magára a vágyra.”<sup>430</sup> Az egységre irányuló vágy pedig az egység hiányából adódik: „A hiány/nem-jelenlét/távollét (absence), ami mindig »jelen« (van), a kívül, ami mindig belül (van), maga a *halál*.”<sup>431</sup> Weöres szövegének jellegzetessége az, hogy a totalitást célzó beszédben a beszélő személy – a nyelvi megszólalásmódokon keresztül – folytonosan önmagán kívül he-

<sup>428</sup> Például: „többé nem szikla”, „a jövő nem vár”, „holnapi gyermek” stb.

<sup>429</sup> „Az örök várakozás elviselhetetlen. [...] Mégis, az európai ember folyton csak várakozik: a beteljesülésre, a megváltásra, a kegyelemre, a boldogságra, a felmentésre. Egyetlen szóval: a szabadságra. Vágya olyan parancsoló, hogy időnként még a halálban is a szabadság álarcára akar ismerni. Képzeletét állandóan a más izgatja. Pontosabban az, amit másnak hisz, vagyis amit nem tart önmagával azonosnak.” (FÖLDÉNYI 2003, 350.)

<sup>430</sup> TAYLOR 1987, 31. (Az idézeteket saját fordításban közlöm. Kiemelések az eredetiben.)

<sup>431</sup> *Uo.*, 51.

lyeződik. Megpróbálja egy-ként kimondani önmagát, de csak a másikon keresztül tud megszólalni. A másik halálán keresztül bemutatott nem-halál, a te-nek egy (transzcendens?) „Ó”-vel történő nyelvi egyesítése („Te vagy a vadász és te vagy a vad / s távol, a hatalmas: az is te magad”) nem más, mint az egységre irányuló vágy létezése. A valaha talán megvolt, de a tudatosban emlékezetként jelen nem lévő ő-s-egységre, az individuum törésmenességére vágyó beszélő a halál és a hallucináció formáin keresztül álmodja egynek önmagát, miközben az egység egyedül vágyként való létezésének tudatában van. Erre utal az, hogy a hetedik strófában először kimondott azonosítás még ugyanabban a versszakban a fent-lent oppozíció mentén kettéválik, és a kettő közötti el nem múló szál az egymásra irányuló hatalmas vágyakozásként marad meg (az „Ó” „sorsba burkolt lénye ideleenn”, az egymást „ragyogó szerelemmel”<sup>432</sup> néző „mámorosan összeforduló” Nap és tenger<sup>433</sup>).

A vágy teljesülésének örök elmozdulása, az egység megteremtődésének illuzórikus volta vivődik színre az első rész utolsó versszakában:

<sup>432</sup> A Weöres-vers egészén végigvonuló szerelmi retorika az egyik olyan tényező, mely felhívja a figyelmet egy, Pilinszky János *Apokrif* című versével történő szorosabb összehasonlító elemzésre. Az abszolútumhoz (Istenhez) fűződő viszony szerelmi metaforákkal történő ábrázolása mellett további kapcsolódó elem még a „kő” emlékezetként és a halál jelölőjeként egyaránt értelmezhető megjelenése – az ember egy tételezett külső nézőpontból, ahogyan a Nap tekint a kőre, kőként/szikkaként jelenik meg, mely emlékezteti a figyelőt hajdani teremtményére. Az árnyék – mint a jelen lévő jelen nem lévő – szerkezetileg és implikátumaiban (halál) is hasonlatos az inskripcióhoz és a nyomhoz. A madármetaforika, a szerkezeti hármasság stb. csak instanciák a további kapcsolóelemek között.

<sup>433</sup> Érdemesnek látszik megjegyezni, hogy a Nap és a tenger szerelmes egymás felé fordulása emlékeztet Nietzsche *Zarathustrájának* egyes szöveghelyeire, különösen az alábbira: „Mert jön már, jön az izzás – jön az ő szeretete a föld iránt! Ártatlanság és teremő vágy minden Nap-szerelme! / Nézzétek, mily türelmetlenül jön már a tengeren át! Nem érzitek-e szomját és szerelmének forró lélegzetét? / Szívni akarja a tengert, hogy mélységét föligya önnön magasába: ezer emlővel hullámszik máris a tengeren a vágy. / Akarja, hogy megcsókolja és megszívja szomja a Napnak; levegő akar lenni, és magasság és ösvénye a fénynek és végre fény maga is!” (NIETZSCHE 2001, 152. Kiemelések az eredetiben.) Alaposabb vizsgálatra szorul, hogy a képi hasonlóságon kívül van-e szorosabb gondolati kapcsolat a két szöveg között.

Te vagy a vadász és te vagy a vad  
s a pálya is, minden te magad  
– madárka sír, madárka örül –  
piros gerendák közül kidagadva  
tág szemmel nézel magadra.

A (nem énként, hanem te-ként tételezett) legteljesebb egység nyelvi létrejöttének pillanatában a (gondolatjelek által) szerkezetileg és értelmileg is megteremtődik egy külső, eredendően idegen nézőpont („madárka sír, madárka örül”), mely pusztán léteével vonja kétségbe a „minden te magad” kijelentést és állítja a totalitás tapasztalatának lehetetlenségét. Ez az idegen nézőpont pedig a létezés színjátékát végigkísérő (nevető, síró...) néző (olvasó), mely szembesül az előtte létrejövő műalkotás-egész idegenségével – megtapasztalása nem az orfikus elementáris átváltozásnak, hanem az egymás idegenségét bizonyos mértékig *átsajátító* kölcsönös rá- és magára ismerésnek. Többé már nem nézhet ugyanúgy önmagára (csak „tág szemmel”, csodálkozva).<sup>434</sup>

## 6.2 Nyom és szöveg

„Jel vagyunk, értelmezés nélkül,  
kín nélkül vagyunk, és idegenek között  
majdnem elvesztettük a nyelvet.”  
(Hölderlin)

A *Harmadik szimfónia* utolsó szerkezeti egysége a szöveg meta-szintjén az olvasó és a szöveg (én-ő relációban elgondolt és ábrázolt) viszonyát is allegorizálja. A képi-metaforikus rendszer központi alakzatai továbbra is az elmúlás–nemlét–halál köréből kerülnek ki, megszorodnak azonban a határozottabban önreflexív

<sup>434</sup> „Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a géniusz a világnak ezzel az ős-művészével összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképp olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja a szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző” – írja Nietzsche, többször idézett művében (NIETZSCHE 1986, 54).

értelmű utalások<sup>435</sup> („nyom”, „fátyol”, „szőnyeg”, „hasztalan üldözöm”, „el nem érem” stb.). „A nyelv ebben a helyzetben nem is annyira a dolgot, a halált magát mutatja meg, hanem folyamatosan értelemkonstrukciókat vetít rá a halál által adott úrré. Retorikai folyamatot teremt ezzel, mert allegorizál a kimondhatatlanra”<sup>436</sup> – fogalmazza meg Bókay Antal, Michel Foucault esszéjét interpretálva. Ily módon a vers az elillanó, megfoghatatlan jelentés soha véget nem érő keresését, a folyton továbbgördülő, a világ szüntelen jeláramlása következtében csak önkényesen-erőszakosan kirögzíthető, tehát kirögzíthetetlen értelemegész utáni reménytelen hajszát állítja elénk.

„E láthatatlan, örökösön önmaga előtti és utáni beszéd segítségével, mely csakhamar önmagába záródó visszfényé lesz, a műben a nyelv önmagát oltalmazza a haláltól” – írja Foucault *Nyelv a végtelenhez* című esszéjében. „A végtelenül tükröző tükör, amely a halál ellen kifeszülő összes nyelvben felemelkedik, csakis a mű elillanásaként nyilvánulhat meg: a mű a végtelent önmagán kívül tételezi – fenséges és valós végtelen, melynek a mű válik virtuális, kerekded, szépségesen zárt formában összezáruló tükrévé.”<sup>437</sup> A „jég”, a „víz” tükröződő képeivel zsúfolt vers talán hasonlóan veri vissza a világ *káprázatos* fenoménját.

Hasztalan üldözöm zajban, csendben,  
nem érem el soha: itt van bennem,  
vad futásommal ő űzi magát,  
mécsesem fénye az ő kicsi foglya,  
vézna, ijedt fény, mégis beragyogja  
a végtelen tükörpalotát.

Rögökön, fellegen, kék vidéken  
siető létemmel el nem érem:  
szivemben szövöget  
napokat, éjeket,

<sup>435</sup> „A kapaszkodót immár nem a nyelv által megmutatott lényeg jelenti, hanem az ilyen lényegteremtő metatevékenység” (NAGY L. 2003, 29).

<sup>436</sup> BÓKAY 1997, 392.

<sup>437</sup> FOUCAULT 2000, 65.

a kinti sokszinü szőnyeg  
benn szövi mind,  
bennem szőtt szőnyegen  
odakinn keresem,  
míg ezer mintája szüntelen  
körbe kering.

A harmadik szerkezeti egység (és a vers) e központi strófái<sup>438</sup> a világ és az azt átlátni (annak értelmes arcot adni) igyekvő szubjektum (egy további – meta- – szinten pedig az olvasó és az értelmezni kívánt szöveg) kapcsolatáról is megsejtetnek valamit. Az egymásban foglaltság, szétszálazhatatlanság hermeneutikai körszerúsége, a merev rész–egész reláció tarthatatlansága jelenik itt meg: a végtelen világ (mint mindent szétszóró és a szinekdochikus viszonyokban önmagát – nem teljesen identikusan – ismétlő „tükör-palota”) rá van szorulva az őt „(meg)érteni” hajlandó másikkra, aki azonban képtelen azt átlátni a maga infinitumában. (Ahogy a szöveg sem képes megszólalni az azt olvasni/megszólaltatni hajlandó másik nélkül.) Két ellentétes vágy ütközik újra és újra össze: az idegen világ(-szöveg) egységes értelmét – talán az élet elviselhetősége miatt – látni kívánó létező/értelmező, és az ennek ellenálló, önmaga sokszerúségét, jeláramlását *a másikban* (az egyetlen lehetséges helyen) fenntartani kívánó (világ-)szöveg. Úgy tűnik, (ebben) a dialógusban mutatkozik meg a lét – Weöres e széttartó jelentésű, nagy ellenállást kifejtő versének egyik tétje e hermeneutikai probléma (nem függetlenül magának a hermeneutikai körszerúségnek a problémájától).

A másik fontos, visszatérő eleme a vers harmadik egységének a *nyom*<sup>439</sup> („kutatom fátyla nyomát”, „tű-fokon / csókolom / ujjá nyomát”), összekapcsolódva a lepkeszárny porának jellegzetes, ujjon nyomot hagyó képzetével. „[A] nyom úgy van jelen, hogy

<sup>438</sup> Tudatában vagyok annak, hogy több strófa is illethető volna a „központi” jelzővel a kérdező érdekeltsége függvényében. Mindenképpen hozzá kell tenni, hogy a versnek több centruma is lehetséges, ám úgy tűnik, bármelyik felől figyelve a műegészre, a jeláramlás többé-kevésbé hasonló irányt vesz.

<sup>439</sup> „A nyom a tiszta különbség, a hiány, a Semmi, az, ami egy másik hiánnyal szemben a nyelvben megkülönböztetést tud elérni.” (BÓKAY 1997, 367.)

nemcsak az nincs jelen, amire vonatkoztatható, hanem a valami és az, amire vonatkozik, annak kapcsolata is homályos.”<sup>440</sup> Úgy van jelen, hogy nincs jelen: a nyom maga a másik, és mégsem az. Hasonlóan az első szerkezeti egységben feltűnő inskripcióhoz: nem utal a másikra, hanem létrehozza azt (úgy működik, mint a tulajdonnév). A vers harmadik része így kezdődik: „keresem szárnyának pille-porát”, „kutatom fátyla nyomát”; majd így fejeződik be: „őrizem simuló pille-porát”, „csókolom / ujsa nyomát”.<sup>441</sup> A beszélő mindvégig tisztában van „vállalkozásának” korlátaival: kevésbé van itt már szó valamiféle „totalitás” megragadásáról – megelégedne az „abszolút”-nak érintésével is. Látszólag ez utóbbi valósul meg az utolsó strófában. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt, hogy a szöveg tropológiájában mindvégig rendkívül lebegő, áttetsző, törékeny jelenségek bukkannak fel, s a nyom megtapasztalása örökké csak a hiányra és a világ megértésének partikularitására figyelmeztet – s bár a harmadik szövegegységben dominál az elbeszélő jelleg, helyenként (például a mindig hangsúlyos zárlatban) mégis inkább mintha a vágy-beszéd, semmint a konstatív mód határozná meg a megszólalást.

„Létezik talán a beszédben egy lényegi kötelék a halál, a nyelv nyelv utáni hajszája és önábrázolása között. Meglehet, minden nyelv számára alapvető a halál fekete válaszfala elleni tüköralakzat, attól a pillanattól fogva, mikor elfogadhatatlan számára a nyom nélküli eltűnés.”<sup>442</sup> A *Harmadik szimfónia* utalásrendszere a halál (nem-lét, emlékezés stb.), a keresés (hajsza, vágy stb.) és az önreprezentáció (szöveg, nyom, álom stb.) körében forog. A halál mint az eleveenség hiánya a harmadik egységben is alapvető fontosságú, és

<sup>440</sup> BÓKAY 1997, 366.

<sup>441</sup> Itt is jól megfigyelhető az az asszociatív működés, mely a vers bűvöletét adja: a „szárny” „pille-pora” a lepke képzetét kelti, ugyanakkor – a pillangó mint lélekmetafora, mint Psziché – női attribútumokat is magán visel, különösen a „csókolom ujsa nyomát” és a „fátyl” után (az igazságnak a lefátyolozott nőalak az egyik legősibb allegóriája, de – a Nietzsche által is hivatkozott, lásd NIETZSCHE 1986, 28–30 – Mája fátylát sem indokolatlan megemlíteni). Valószínűleg az ismételen felbukkanó, szerelmiként is érthető retorika indított néhány értelmezőt (például Beney Zsuzsát) arra, hogy a harmadik egység egyik fő témájaként a szerelmet jelölje meg.

<sup>442</sup> FOUCAULT 2000, 62.

összekapcsolódik a jelentésáramlás megakasztásával, kimerevítésével. A fentebb már elemzett strófák „hasztalan” keresése után valamiféle változás következik be.

De néha meglátom  
– igaz-e vagy álom –  
mikor a kerek táj télbe hajolt  
s a jeges réteken  
minden csak sírverem  
s lenn fekszem, földdé vált fekete holt.

A halál – ellentétben az első szerkezeti egységgel – itt egyes szám első személyben reflektálódik. Ennek az elbeszélésnek az elgondolhatósága, lehetőségessé tétele érdekében történik az álom, a hallucináció újbóli beléptetése a szövegvilágba.<sup>443</sup> Mindenképpen figyelemre méltó azonban az „igaz-e vagy álom” sor tipográfiai megjelenítése, és a szövegegészről gondolatjelekkel történő elkülönítése. Korábban illet a „madárka sír, madárka örül” sor esetében tapasztaltunk, melyről azt jegyeztük meg, hogy egy idegen hang és nézőpont szövegbe való belépését jelöli. Ez jelen esetben is elmondhatónak tűnik, különösen, ha – az előző instanciához hasonlóan – itt is egy olvasói perspektíva beépítését tételezzük fel. A kreált olvasói én felbukkanása nem delegitimálja, ám elsöre mintha relativizálná, elbizonytalanítaná a beszélő közlését egy látszat-valóság oppozíció (hierarchia?) tételezésével.<sup>444</sup> Azonban a korábbi belátások függvényében e közbevetés nem kontrasztív, a dolgok létmódját jelentősen befolyásoló tényezőnek, az ezt követő sorokat idézőjelbe tevő ironikus kívülhelyeződésnek tűnik, hanem ellenkezőleg, a látszat-valóság szembeállítását végleg eltörlő, a világ illuzórikus létállapotát affirmáló gondolatalakzatnak. Arról

<sup>443</sup> Paul de Man alábbi, Wordsworth versét elemző sorait idézve: „A halál igazi szörnyősége ugyanis az, hogy teljesen kívül esik a reflexió határán. Ugyanakkor a vers reflektív hangnemben nevezi meg a halált, ami lehetővé teszi, hogy ami egyébként szörnyőséges élmény lett volna, az itt [...] [a vers] relatív megbékélést nyújtó soraivá változzon” (DE MAN 2002d, 219).

<sup>444</sup> Tamás Attila értelmezése szerint: „Akárcsak annak sejtelméből, hogy ez az egész »másik világ« talán azért is annyira megfoghatatlan, mert ebben a formájában nem egyéb a tudat szülőtténél” (TAMÁS 1978, 87).

van itt szó, hogy a jelentés megragadására törő szubjektum a világ valahogyan történő megértését saját létének megmerevülésével, a halál megtörténtével látja elképzelhetőnek. A világ jeláramlásának megszűnése az én világban való léte megszűnésének bekövetkezéssel válik elgondolhatóvá. A halál egyediségének megtapasztalhatatlansága (az ős-egység egyetlen lehetséges formája, a szimbólum egyetlen esélye, ironikusan: a semmi) az álom és hallucináció ismételt szerkezetében (a műalkotás alapvetően allegorikus létmódjában) létrejövő tapasztalattal váltódik fel.

Az ezen állapotot leíró metaforák kivétel nélkül (egészen az utolsó strófiáig) a negativitás, a nem-elevenség, a merevség, a hibernáció képzetkörébe tartoznak, a világ-szöveg érthetetlen végtelenségét véges érthetőséggé változtatás természetlen mozdulatlanságát hangsúlyozva. A világ-szöveg megértésére irányuló törekvés kölcsönös egymásrautaltságát egy másik kölcsönösség, az együtt-halál állapota váltja fel. A transzcendensként elgondolt „szöveg” és az értelmező együtt fagnak meg a halál jégleheletétől. A jeláramlás megszűnésével, ha úgy tetszik, a transzcendenssel<sup>445</sup> való találkozással, a világ és a szöveg végső megértésével, a jelentésrögzítés aktusával a szubjektum, az értelmező önmegértése is mozdulatlaná válna – e szerint az allegorézis szerint ez volna talán legfőképp a halál. „Lehelletét / szél verte szét, / lángja kormát vas-pohárban / őrzi a sötét.” A működő értelem lángja kihuny, ami marad belőle, a halotti urna foglya.<sup>446</sup>

Az elemzett záróstrófáról ugyanakkor azt kell elmondani, hogy nem tragikus állapotként jeleníti meg mindezt. A vágyott értelem-egész érintése, újra ragadt pille-pora, megpillantott nyoma a keresés, a hajsza meg nem nyugvását, szüntelen terhelését felváltani képes egyetlen állapot. A költemény ilyen értelemben – szimbolikus helyett allegorikus módon – a világ reprezentációja: a vers átlát-szatlansága, követhetetlen és igazán átfoghatatlan jeláramlása metaszinten megismétli a világ végtelenségét, szövevényességét; olvasása pedig megsejteti a világ megértésének esélyét.

<sup>445</sup> A költemény harmadik szerkezeti egysége (különösen a harmadik strófiája) az, mely leginkább magában hordozza az abszolútum (közönyös vagy halott) istenként való elgondolhatóságának lehetőségét. Vö. FAHLSTRÖM 1999, 203–227.

<sup>446</sup> Bata Imre mutatott rá a „vas-pohár” halotti urnaként való értelmezésére (BATA 1979, 70).



## SUMMARY

The basic organising principle of the studied textual corpus is the central thematic concern of the dissertation: that of the theme, motif and figure of death. Yet, addressing the non-present other, performing, creating or reflecting on the experience of death as the par excellence otherness often challenges the (affirmation, desire for, doubts about the) creative potential residing in the inventive power of the poetic word and language.

It was neither feasible nor possible to provide a thorough analysis of all the available, relevant poetic texts of the studied era. I examined the midwar period and focused to the 1920s to a smaller extent, while devoting more attention to the decade of the '30s and the first couple of years of the '40s. The late Kosztolányi's paradigmatic figure of speech about death reaches its most elaborated form at this time, when, at the same time, several members of the newer generations were compelled to perform their existential anxiety and the closeness of death in their artistic vocation.

The primary interest of the present inquiry is to study the ways how poetic discourse reassesses (mediates, alters, conditions, questions etc.) our concepts and experiences about death in the process of reception. I examine the ways how the diverse rhetorical and poetic figures of speech create the experience of death and the means by which addressing of the non-present and the mediation of otherness can take place by the different poetic forms and pieces of the discussed life works. How does a poem speak when it talks about death?

The dissertation investigates to what extent the problem of addressing the non-present has the degree of novelty in the midwar-period Hungarian literature. In the initial chapter my aim first and foremost was to portray the possible perspectives and

contexts of the topic. The second chapter deals with the mediality and rhetoric of death, first by presenting it in the dialogue of texts of different media, then by the interpretation of poems by Dezső Kosztolányi. In this part I am interested in to what extent does the terrain of death and mortality seem to be unknown and how far can language get in possessing it successfully. The third chapter elaborates on a representative mortality topos (autumn) and uses it as an interpretative device to understand the relationship between death and allegory, death and representation in the analysed poems. The title “Consolation and Language” refers to three intermingled parts concerned with the somewhat convergent life works of Jenő Dsida, Miklós Radnóti and Attila József. Although their achievements are examined from different perspectives, the connections between them are always clearly marked. The study of the vocation of Sándor Weöres concentrates rather on the interpretation of distinct pieces than on the whole oeuvre: first, the “*Rongyszőnyeg*” series is examined on the horizon of children’s literature, while, in the second case, the reflections on the enigmatic poem of *The Third Symphony* closes the dissertation’s narrative.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

ABRAMS 1958 = M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, W. W. Norton and Company, 1958.

ANDERSON 2006 = Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és terjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, Bp., L'Harmattan–Atelier, 2006.

ANGYALOSI 1996a = ANGYALOSI Gergely, *A költői szubjektum változatai József Attila lírájában* = A. G., *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 173–180.

ANGYALOSI 1996b = ANGYALOSI Gergely, *Az istenek ellen, „Könnyű, fehér ruhában”: Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatáról* = A. G., *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 155–172.

ANGYALOSI 2002 = ANGYALOSI Gergely, *Meghasonlás és önazonosság: Az Avar-ciklusról* = *Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2002 (*Studia Litteraria*, XXXVIII), 9–13.

ANGYALOSI 2010 = ANGYALOSI Gergely, *Az anyag és a forma: Megjegyzések Radnóti Miklós esztétikai tájékozódásáról*, Irodalomtörténet, 2010/1, 84–90.

ARIÈS 1991 = Philippe ARIÈS, *The Hour of Our Death*, ford. Helen WEAVER, New York, Alfred A. Knopf, 1991.

BABITS é. n. = BABITS Mihály, *A jó halál* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, szerk. BELIA György Web: <<http://mek.niif.hu/05200/05258/html/04.htm#79>> Letöltve: 2014. március 10.

BABUS é. n. = BABUS Antal, *Radnóti Miklós kéziratos hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában*, Irodalomtörténet, 2010/1, 77–83.

BAHR 2002 = Hans-Dieter BAHR, *Den Tod denken*, München, Fink, 2002.

BALÁZS é. n. = BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Papirusz Boo, h. n., é. n. (Kuriózum könyvek).

BALOGH 1970 = BALOGH László, *József Attila*, Bp., Gondolat, 1970.

BARLA 1979 = BARLA Gyula, *Nyelvtan, stílus, iskola*, Bp., Tankönyvkiadó, 1979.

BARTA 1987 = BARTA János, *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987.

BARTAL 2009 = BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*, *Literatura*, 2009/1, 33–41.

BATA 1979 = BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Bp., Magvető, 1979.

BÁLINT 1999 = BÁLINT György, *Járkálj csak, halálraítélt! = Erőltetett menet: In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 1999, 147–149.

BEDNANICS 2003a = BEDNANICS Gábor, *Felülvizsgálat és rekultiváció: Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában* = B. G., *Beszédformák között*, Bp., FISZ, 2003 (FISZ Könyvek 22), 65–82.

BEDNANICS 2003b = BEDNANICS Gábor, „*Nem vagyok, aki vagyok*”: *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében* = B. G., *Beszédformák között*, Bp., FISZ, 2003 (FISZ Könyvek, 22), 9–30.

BEDNANICS 2009 = BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009 (Ráció–Tudomány, 13).

BENEY 1999a = BENEY Zsuzsa, *Flóra* = B. Zs., *A gondolat metaforái: Esszék József Attila költészetéről*, h. n., Argumentum, 1999, 261–268.

BENEY 1999b = BENEY Zsuzsa, *József Attila halála* = B. Zs., *A gondolat metaforái: Esszék József Attila költészetéről*, h. n., Argumentum, 1999, 269–280.

BERTHA 2009 = BERTHA Zoltán, „*A szép mindig korszerű*”: *Dsida Jenő kritikai nézeteiről = Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*, szerk. IMRE László–GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (*Studia Litteraria*, XLVII), 85–101.

BÉRES 2006 = BÉRES Bernadett, „*Áthallások*” *Weöres Sándor Rondo című versében* = *Vers – ritmus – szubjektum: Műértelmezések*

a XX. századi magyar líra köréből, szerk. HORVÁTH Kornélia-SZITÁR Katalin, h. n., Kijárat, 2006, 421–433.

BLANCHOT 2005a = Maurice BLANCHOT, *A halál tere és a mű*, ford. HORVÁTH Györgyi = M. B., *Az irodalmi tér*, Bp., Kijárat, 2005 (Figura 1.), 65–129.

BLANCHOT 2005b = Maurice BLANCHOT, *Orpheusz pillantása*, ford. LŐRINSZKY Ildikó = M. B., *Az irodalmi tér*, Kijárat, Bp., 2005 (Figura 1.), 140–144.

BÓDIS 2006 = BÓDIS Zoltán, *Gyermek, nyelv, költészet = Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Debrecen, Didakt, 2006, 9–18.

BODOR 2007 = BODOR Béla, *József Attila: Az eszményi és a létező*, Holmi, 2007/5, Web: <<http://www.holmi.org/2007/05/jozsef-attila-az-eszmenyi-es-a-letezo>> Letöltve: 2014. március 10.

BÓKAY 1997 = BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997.

BÓKAY 2004 = BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Bp., Gondolat, 2004.

BÓKAY 2006 = BÓKAY Antal, *Líra és modernitás: József Attila én-poétikája*, Bp., Gondolat, 2006.

BÓKAY–JÁDI–STARK 1982 = BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK András, „Köztetek lettem én bolond”: *Sors és vers József Attila utolsó éveiben*, Bp., Magvető, 1982 (JAK-füzetek, 3).

BONDÁR 2007 = BONDÁR Anita, *A széthullott világ képzete Dsida Jenő verseiben*, Korunk, 2007/4. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8526>> Letöltés ideje: 2014. március 10.

BÓNUS 2006 = BÓNUS Tibor, *A csúf mások: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról (Kosztolányi Dezső: Pacsirta)*, Bp., Ráció, 2006 (Ráció–Tudomány, 8).

BÓNUS 2007 = BÓNUS Tibor, *Irodalmi tudat: természeti és kulturális kód között = Az olvasás rejtekűjtői*, szerk. BÓNUS Tibor–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SIMON Attila, Bp., Ráció, 2007, 250–306.

BORBÉLY 2006 = BORBÉLY Szilárd, *[A'] nagy semminek ágán (Egy elhíresült sorról)* = B. Sz., *Árkádiában: Történetek az irodalom történetéből*, Debrecen, Csokonai, 2006 (Alföld Könyvek, 19), 132–140.

BORBÉLY 2007 = BORBÉLY Szilárd, *Megjegyzések az élet-szentségről*, Jelenkor, 2007/2, 200–205.

BORI 1984 = BORI Imre, *Radnóti Miklós költészete* = B. I., *Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Újvidék, Forum, 1984, 205–335.

BOROS 2006 = BOROS Oszkár, *Versnyelv és identitás (Weöres Sándor: Harmadik szimfónia) = Vers – ritmus – szubjektum: Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, h. n., Kijárat, 2006, 434–464.

CARR-GOMAN 2001 = Sarah CARR-GOMAN, *Szimbólumok a művészetben*, ford. BÁNKI Vera, Bp., Holnap, 2001.

CRITCHLEY 1997 = Simon CRITCHLEY, *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, London and New York, Routledge, 1997.

CULLER 2000 = Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.

CULLER 2002 = Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

CULLER 2004 = Jonathan CULLER, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004 (Retorikai füzetek, 1), 119–131.

CZIMER 2009 = CZIMER Györgyi, *Összehasonlító verselemzés – halotti beszédek*, Magyartanítás, 2009/5, 14–19.

CS. GYÍMESI 1997 = CS. GYÍMESI Éva, *Egy virtuális monográfia: Láng Gusztáv Dsida-értelmezései*, Tiszatáj, 1997/12, 88–91.

CS. GYÍMESI 1999a = CS. GYÍMESI Éva, *A pajzán angyal: A szent és a profán Dsida költészetében* = Cs. Gy. É., *Kritikai mozaik*, Kolozsvár, Polis, 1999, 193–202.

CS. GYÍMESI 1999b = CS. GYÍMESI Éva, *A szó hatalma: Radnóti Miklós* = Cs. Gy. É., *Kritikai mozaik*, Kolozsvár, Polis, 1999, 186–192.

CS. SZABÓ 1938 = CS. SZABÓ László, *Ultima verba: József Attila emléke*, Nyugat, 1938/1, 68–70.

CSEJTEI 2002 = CSEJTEI Dezső, *Filozófiai metszetek a halálról: A halál metamorfózisai a 19–20. századi élet- és egzisztenciálfilozófiákban*, Bp., Pallas Stúdió–Attraktor, 2002.

CSEJTEI 2006 = CSEJTEI Dezső, *Egzisztencia – halál – továbbélés*, Debreceni Disputa, 2006/11–12, 4–10.

CSOÓRI 2003 = CSOÓRI Sándor, *Az első kör: Emlékezés Illyés Gyulára = Csak az igazat: Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, szerk. Görömbei András, Bp., Kortárs, 2003, 15–28.

CSUPICS 2010 = CSUPICS Milica, *A Hajnali csillag peremén értelmezési lehetőségei: Kovács András Ferenc kötetéről*, Alföld, 2010/4, 88–108.

DÁVIDHÁZI 2009 = DÁVIDHÁZI Péter, *A Sejtelem, avagy a költészet vigasza*, Holmi, 2009/10, 1326–1347.

DE MAN 1984a = Paul DE MAN, *Autobiography As De-Facement* = P. DE M., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 67–81.

DE MAN 1984b = Paul DE MAN, *Shelley Disfigured* = P. DE M., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 93–123.

DE MAN 1996a = Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 5–60.

DE MAN 1996b = Paul DE MAN, *Literature and Language: A Commentary* = P. DE M., *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1996<sup>2</sup>, 277–289.

DE MAN 1997 = Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

DE MAN 2002a = Paul DE MAN, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = P. DE M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 98–117.

DE MAN 2002b = Paul DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = P. DE M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 369–394.

DE MAN 2002c = Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció* = P. DE M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 395–432.

DE MAN 2002d = Paul DE MAN, *Idő és történelem Wordsworth-nél* = P. DE M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Bp., Osiris, 208–236.

DE MAN 2003 = Paul DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes–HERMANN Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 159–188.

DE MAN 2006 = Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006<sup>2</sup>.

DERRIDA 1998 = Jacques DERRIDA, *Mémoires: Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Bp., Józsefváros, 1998.

DERRIDA 2000 = Jacques DERRIDA, *Istenhözád* = P. DE M., *Istenhözád Emmanuel Lévinasnak*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 2000 (dianoia), 7–27.

DOBOS 2002 = DOBOS István, *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai, 2002 (Alföld Könyvek, 10).

DOBOS 2005 = DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Bp., Balassi, 2005.

DOBSZAY 2006 = DOBSZAY Ambrus, *Nemes Nagy Ágnes gyermek- és felnőtt költészetének kapcsolata* = *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Debrecen, Didakt, 2006, 67–77.

DSIDA 1992a = DSIDA Jenő, *Kosztolányi Erdélyben* = D. J., *Séta egy csodálatos szigeten: Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kolozsvár, Kriterion, 1992, 94–95.

DSIDA 1992b = DSIDA Jenő, *Titok a versfordítás műhelyéből: Hogyan készült el Eminescu Glosszájának magyar fordítása?* = D. J., *Séta egy csodálatos szigeten: Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kolozsvár, Kriterion, 1992, 145–156.

DSIDA 1997 = DSIDA Jenő, *Légy már legenda: Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Bp., Püski, 1997.

DSIDA 2005 = DSIDA Jenő, *Hogyan kell verset olvasni?* = D. J., *Légy már legenda: Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Bp., Püski, 2005, 459–462.

EISEMANN 1991 = EISEMANN György, *Poesis perennis: Vázlat Kosztolányi lírájáról* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Eger, Orpheusz, 1991, 157–170.

ELIADE 1997 = Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, ford. KAMOCSEY Ildikó, Bp., Európa, 1997.

ELIADE 2002 = Mircea ELIADE, *Okkultizmus, boszorkányság és kulturális divatok: Összehasonlító vallástörténeti tanulmányok*, ford. BENEDEK Mihály, Bp., Osiris, 2002.

ÉRFALVY 2012 = ÉRFALVY Livia, *Kosztolányi írásművészete: Poétikai monográfia*, Veszprém, Iskolakultúra, 2012.

FAHLSTRÖM 1999 = Susanna FAHLSTRÖM, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Uppsala, Studia Uralica Upsaliensia, 1999.

FERENCZ é. n. = FERENCZ Győző, *A New Life of Radnóti*  
Web: <<http://www.hungarianquarterly.com/no165/9.html>> Letöltés ideje: 2010. április 20.

FERENCZ 2005 = FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Bp., Osiris, 2005.

FERENCZINÉ 2008 = FERENCZINÉ Ács Ildikó, *Weöres és a gyermekköltészet*, A Vörös Postakocsi, 2008/Nyár, 50–68.

FOUCAULT 2000 = Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, ford. Sutyák Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 61–70.

FÖLDÉNYI 2003 = FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Pozsony, Kalligram, 2003.

FRAZER 1998 = James G. FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor–BÓNIS György, Bp., Osiris, 1998.

FREUD 1991 = Sigmund FREUD, *A halálöszön és az életöszönök*, ford. KOVÁCS Vilma, Bp., Múzsák, 1991.

FREUD 1997 = Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = S. F., *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások*, Bp., Filum, 1997, 129–143.

FÜZI–TÖRÖK 2000 = FÜZI Izabella–TÖRÖK Ervin, *Korszak és retorika*, Helikon, 2000/3, 293–302.

GENETTE 2006 = Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

GEORGE 1986 = Emery GEORGE, *The Poetry of Miklós Radnóti: A Comparative Study*, New York, Karz.Cohl, 1986.

GIBSON 1998 = Clare GIBSON, *Jelek és jelképek*, ford. M. SZABÓ Csilla-SÓVÁGÓ Katalin, Debrecen, Kinizsi, 1998.

GORDON GYŐRI 2003 = GORDON GYŐRI János, *Egy üldözött szavai = Radnóti Miklós és kora: Előadások az ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskolában*, szerk. GORDON GYŐRI János, Bp., ELTE-RMGY, 2003, 214–224.

GÖRÖMBEI 1994 = GÖRÖMBEI András, *Utószó = Dsida Jenő válogatott versei*, szerk. GÖRÖMBEI András, Unikornis, Bp., 1994.

GÖRÖMBEI 2002 = GÖRÖMBEI András, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret = Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2002 (*Studia Litteraria*, XXXVIII), 138–164.

GÖRÖMBEI 2003 = GÖRÖMBEI András, *Irodalom és nemzeti önismeret*, Bp., Nap, 2003.

GREENBLATT 2005 = Stephen GREENBLATT, *Génius� földi pályán. Shakespeare módszere*, ford. G. ISTVÁN László, Bp., HVG, 2005.

GREENE 1994 = Ellen, GREENE, *Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho*, Transactions of the American Philological Association, 1994/Vol. 124, 41–56.

*Gyermekirodalom* 1999 = *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, Bp., Helikon, 1999.

HALÁSZ 1938 = HALÁSZ Gábor, *Az új Illyés*, Nyugat, 1938. január, 36–40.

HALÁSZ 2004 = HALÁSZ Gábor, *József Attila: Összes versei megjelenése alkalmából = Eszmélet: In memoriam József Attila*, szerk. N. HORVÁTH Béla, Bp., Nap, 2004, 360–366.

HARMATH 2009 = HARMATH Artemisz, *Mítosz, emlékezet, kockázat. Weöres Sándor mítoszi versei*, Alföld, 2009/7, 74–93.

HARMATH-OLÁH 2008 = HARMATH Artemisz-OLÁH Szabolcs, *Montázs egy Weöres-témára*, Alföld, 2008/4, 62–82.

HÁRS 1991 = HÁRS György Péter, *Halál és föltámadás Juhász Gyula költészetében*, Irodalomtörténet, 1991/1, 101–109.

HEIDEGGER 1992 = Martin HEIDEGGER, *Az idő fogalma = M. H., Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.*, ford. FEHÉR M. István, h. n., Kossuth Könyvkiadó, 1992, 16–67.

HEIDEGGER 2001 = Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály–ANGYALOSI Gergely–BACSÓ Béla–KARDOS András–OROSZ István, Bp., Osiris, 2001<sup>2</sup> (Sapientia humana).

HILLIS MILLER 1991 = J. HILLIS MILLER, *Prosopopeia in Hardy and Stevens* = J. H. M., *Tropes, Parables, Performatives*, Durham, Duke University Press, 1991, 245–260.

HILLIS MILLER 1992 = J. HILLIS MILLER, *Ariadne's Thread*, New Haven and London, Yale University Press, 1992.

HORVÁTH 2006 = HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = H. K., *A versről*, h. n., Kijárat, 2006, 59–78.

HUTCHEON 1998 = Linda HUTCHEON, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, University of Toronto English Library, 1998. Web: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> Letöltés ideje: 2014. március 10.

ILLYÉS 1952 = ILLYÉS Gyula, *Puszták népe*, Bp., Móra, 1952.

ILLYÉS 1978 = ILLYÉS Gyula, *Mire jó egy nemzet, vagy: egy évszázad tanácsai* = I. GY., *Szellem és erőszak*, Bp., Magvető, 1978 [1988.], 97–116.

ILLYÉS 2002 = ILLYÉS Gyula, *Hűtlen jövő: Válogatott versek*, vál. CSÓRI Sándor, Bp., Nap, 2002.

ILLYÉS Gyuláné 1987 = ILLYÉS Gyuláné, *József Attila utolsó hónapjairól*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 1988.

JÁNOSI 2002 = JÁNOSI Zoltán, „Fegyvert szereztem: büv-igéket”: *Folklór-áthallások Illyés Gyula költészetében* = *Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2002 (Studia Litteraria, XXXVIII), 88–113.

JÓZSEF 1967 = JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = J. A., *Irodalom és szocializmus: Válogatott esztétikai tanulmányok*, szerk. FORGÁCS László, Bp., Kossuth, 1967, 256–261.

JÓZSEF 1977 = JÓZSEF Attila, *Szerkesztői üzenet* = J. A., *Tanulmányok, cikkek, levelek*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Szépirodalmi, 1977 (Magyar Remekírók), 248–252.

JÓZSEF 1997 = JÓZSEF Attila, *Összes versei*, szerk. STOLL Béla, Osiris, 1997.

JUHÁSZ 1981 = JUHÁSZ Gyula, *Válogatott művei*, szerk. ILIA Mihály–PÉTER László, Bp., Szépirodalmi, 1981.

KÁLLAY 2010 = KÁLLAY G. Katalin, *Verba manent: Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd*, Liget, 2010/4, 80–81.

KAPPANYOS 2006 = KAPPANYOS András, *Kedvencek a kánon peremén = Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Debrecen, Didakt, 2006, 61–66.

KÁROLYI 1994 = KÁROLYI Csaba, *Halálközeli életöröm: Kosztolányi világáról* = K. Cs., *Ellakni, nézelődni*, Bp., Pesti Szalon, 1994, 9–18.

KENYERES 1983 = KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

KERÉNYI 2003 = KERÉNYI Károly, *Az örök Antigoné: Vallástörténeti tanulmányok*, szerk. BODOR Mária Anna, Bp., Paidion, 2003.

KIRÁLY 1986 = KIRÁLY István, *Kosztolányi: Vita és vallomás*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

KIRÁLY V. 2007 = KIRÁLY V. István, *Halandóan lakozik szabadságában az ember*, Pozsony, Kalligram, 2007.

KISS F. 1979 = KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979.

KISS L. A. 2010 = KISS Lajos András, *Gondolatok a halálról, a szabadságról és a történelemről: Király V. István három könyvéről*, Alföld, 2010/5, 85–96.

KITTLER 2005 = Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok: Berliini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Magyar Műhely–Ráció, 2005 (techné és teória 1.).

KOSZTOLÁNYI 1998 = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 1998.

KOSZTOLÁNYI 2002a = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2002<sup>3</sup>, 450–452.

KOSZTOLÁNYI 2002b = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rímszótár; rímek stb.* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2002<sup>3</sup>, 594–595.

KOSZTOLÁNYI 2002c = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szépség* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2002<sup>3</sup>, 300–303.

KOSZTOLÁNYI 2005 = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2005.

KOVÁCS A. F. 2006 = KOVÁCS András Ferenc, *Valaki, aki szárny is, fény is – Vázlatok Tóth Árpád lírájáról = Lélektől lélekgig. In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap Kiadó, Bp., 2006, 369–394.

KOVÁCS A. F. 2007 = KOVÁCS András Ferenc, *Hajnali csillag peremén*, Magvető, Bp., 2007.

KOVÁCS B. L. 2004 = KOVÁCS Béla Lóránt, *Szerelmes trópusok (Szabó Lőrinc Amit még látott ciklusa)*, Alföld, 2004/4, 77–94.

KULCSÁR SZABÓ 1992 = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában: A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján = „de nem felelnek, úgy felelnek”: A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 21–52.

KULCSÁR SZABÓ 1993 = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993.

KULCSÁR SZABÓ 1998a = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „Én” utópiája és létesülése: Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában = K. SZ. E., A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998 (Alföld Könyvek, 3), 46–68.

KULCSÁR SZABÓ 1998b = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön) függőség retorikája. Az Illyés-líra kriptotextusai = K. SZ. E., A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998 (Alföld Könyvek, 3), 103–131.

KULCSÁR SZABÓ 2005a = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége: „Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő-modern költészetben*, Alföld, 2005/2, 46–65.

KULCSÁR SZABÓ 2005b = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség: József Attila és a humán visszavonulás költészete = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”: Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Bp., Kortárs–Mindentudás Egyeteme, 2005, 13–38.

KULCSÁR-SZABÓ 1997a = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „korszak” retorikája: A korszak és századforduló mint értelmezési stratégia = K. SZ. Z., Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK–Kijárat, 1997, 15–39.

KULCSÁR-SZABÓ 1997b = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A líra- (olvasás) lehetőségei a '90-es években* = K. SZ. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK-Kijárat, 1997, 123–162.

KULCSÁR-SZABÓ 2005 = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Ismétlés, intratextualitás, inskripció*, *Alföld*, 2005/10, 54–77.

KULCSÁR-SZABÓ 2007a = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Meta-poétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007.

KULCSÁR-SZABÓ 2007b = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak: Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Bp., Ráció, 2007.

KUNT 1981 = KUNT Ernő, *A halál tükrében*, Bp., Magvető, 1981.

KÜBLER-ROSS 1988 = Elizabeth KÜBLER-ROSS, *A halál és a hozzá vezető út*, ford. BLASSZAUER Béla, Bp., Gondolat, 1988.

LATOR 1990 = LATOR László, *Vázlat Weöres Sándorról = Magyar Orpheus: Weöres Sándor emlékezetére*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 529–542.

LÁNG 2000 = LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete*, Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 2000.

LAPIS 2005 = LAPIS József, „Az értelemre merőlegesen” (*Weöres Sándor: Harmadik szimfónia*), *Alföld*, 2005/2, 66–82.

LAPIS 2006 = LAPIS József, „Másról igyekeztem írni” (*Radnóti Miklós: Tajtékos ég*), *Alföld*, 2006/4, 45–61.

LAPIS 2007 = LAPIS József, *Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete*, *Irodalomtörténet*, 2007/1, 125–131.

LENGYEL 2000 = LENGYEL András, „...csillogó felületek gyöngyhalásza”. *Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai”* = L. A., *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*, Szeged, Tiszatáj, 2000, 54–99.

LÉVINAS 1997 = Emmanuel LÉVINAS, *Mit tudunk a halálról?*, ford. VARGA Mátyás, *Pannonhalmi Szemle*, 1997, V/3, 29–34.

LISZTÓCZKY 2005 = LISZTÓCZKY László, *Dsida Aladár hitbuzgalmi írásai* = L. L., *Vonások Dsida Jenő portréjához: Tanulmányok és dokumentumok*, Kolozsvár, Kriterion, 2005, 27–41.

LŐRINCZ 2002 = LŐRINCZ Csongor, *Mediális paradigmák a magyar későmodernségben: Individuum és epitáfium viszonya*:

*Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat = L. CS., A líra medialitása: Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben, Bp., Anonymus, 2002, 101–132.*

LŐRINCZ 2007 = LŐRINCZ Csongor, *Beírás és átvitel. József Attila: „Költőnk és kora” = L. CS., A költészet konstellációi: Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez, Bp., Ráció, 2007, 186–209.*

MANN 1974 = Thomas MANN, *A varázshegy, ford. SZŐLLŐSY Klára, Bp., Európa, 1974.*

MARKÓ 1998 = MARKÓ Béla, *Költő a koponyák hegyén = Tükör előtt: In memoriam Dsida Jenő, szerk. POMOGÁTS Béla, Bp., Nap, 1998, 189–202.*

MÁRKUS 2009 = MÁRKUS Béla, *„Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni”, Kortárs, 2009/5, 59–80.*

MÁRTON 2006 = MÁRTON László, *Költőélet, költőhalál, Holmi, 2006/11, 1553–1573.*

MELCZER 2003 = MELCZER Tibor, *„Ha minden összetört...”: Radnóti Miklós költészete utolsó versei tükrében, Bp., Argumentum, 2003.*

MENKE 2004a = MENKE, Bettine, *Az olvasás 'prozopopeiája' de Mannál: Az emlékmű kiüresedése, ford. ÁRMEÁN Otília = Paul de Man „retorikája”, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004 (Retorikai füzetek, II), 31–75.*

MENKE 2004b = MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében, ford. TÖRÖK Ervin = Figurák, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004 (Retorikai füzetek, II), 87–118.*

MENYHÉRT 1998 = MENYHÉRT Anna, *Esti Kornél énekel-e?: A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 37–46.*

MENYHÉRT 2008 = MENYHÉRT Anna, *Memoár mint anyai szó: Vágó Márta, Szántó Judit és Kozmutza Flóra visszaemlékezéseiről = M. A., Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom, Bp., Anonymus–Ráció, 2008, 139–170.*

MÉREI-V. BINÉT 2004 = MÉREI Ferenc-V. BINÉT Ágnes, *Gyermeklélektan*, Bp., Medicina, 2004.

MOLNÁR 1998 = MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli) = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő-SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 27–36.

N. HORVÁTH 1999 = N. HORVÁTH Béla, „*Rejtelmek ha zenge nek*” (*Flórának*) = N. H. B., *A hetedik: József Attila-tanulmányok*, Bp., Pannonica, 1999, 126–142.

N. HORVÁTH 2008 = N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája: József Attila*, Bp., Akadémiai, 2008.

NAGY 2010 = NAGY Ágnes, *Az aposztrophé alakzata a költészetben: Az én és a te lírai viszonya az aposztrophikus művekben*, Debrecen, DE-BTK–Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, 2010. [Kézirat] Témavezető: DR. OLÁH Szabolcs.

NAGY L. 2003 = NAGY L. János, *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*, Bp., Akadémiai, 2003.

NEMES NAGY 1998 = NEMES NAGY Ágnes, *Dsida Jenő = Tükör előtt: In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Bp., Nap, 1998, 380–390.

NÉMETH G. 1987a = NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorcái: Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál* = N. G. B., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 208–221.

NÉMETH G. 1987b = NÉMETH G. Béla, *Az ódához emelt dal (Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra...)* = N. G. B., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 23–33.

NÉMETH G. 1987c = NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat (Babits Mihály: Ősz és tavasz között)* = N. G. B., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 183–193.

NÉMETH G. 1995 = NÉMETH G. Béla, *Tragikus hittevés a költészet mellett: Hangnem és magatartás Radnóti költészetében* = N. G. B., *Kérdések és kétségek*, Bp., Balassi, 1995, 165–173.

NÉMETH G. 1998 = NÉMETH G. Béla, *Költői számadások = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő-SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 47–60.

NÉMETH Gy. 1990 = NÉMETH György, „Sappho Nostra” = SZAPPHÓ, *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, szerk. NÉMETH György, h. n., Helikon, 1990, 188–197.

NÉMETH Z. 2012 = NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Pozsony, Kalligram, 2012.

NIETZSCHE 1986 = Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986.

NIETZSCHE 1992 = Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3, 3–15.

NIETZSCHE 2001 = Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zaratustra*, ford. KURDI Imre, szerk. HÉVIZI Ottó, Bp., Osiris, 2001.

NIETZSCHE 2003 = Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, h. n., Szukits, 2003.

NORA 1999 = Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3. Web: <[http://www.aetas.hu/1999\\_3/99-3-10.htm](http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm)> Letöltve: 2014. március 10.

ÓCSAI 2006 = ÓCSAI Éva, *Wersék, báb- és mesejátékok 4–696 éves korú gyerekek számára (Weöres Sándor a gyerek[b]irodalomban)*, Forrás, 2006/7–8, 118–135. Itt: 123. Web: <[www.forrasfolyoirat.hu/0607/ocsai.pdf](http://www.forrasfolyoirat.hu/0607/ocsai.pdf)> Letöltve: 2014. március 10.

OLÁH 2004 = OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a „most” esztétikai tapasztalatában (Kosztolányi Dezső: Beszélő boldogság) = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004, 112–133.

OLÁH 2009 = OLÁH Szabolcs, *Nem rögzítve, de meghatározva (Szóter – Az Alföld Stúdió antológiája)*, Alföld, 2009/12, 116–130.

ORBÁN 2008 = ORBÁN Gyöngyi, (Ne) „Felejtsd el arcom romló földi mását”, *Keresztény Szó*, 2008/7. Web: <[http://epa.oszk.hu/00900/00939/00095/2008\\_07\\_00095.htm](http://epa.oszk.hu/00900/00939/00095/2008_07_00095.htm)> Letöltve: 2014. március 10.

OSZTROLUCZKY 2008 = OSZTROLUCZKY Sarolta, „Veszem a szót...”: *Anagrammatikus és paronomasztikus jelenségek József Attila két versében = Mozgásban: Irodalomtudományi PhD-konferencia elméleti irányvonalokról, kihívásokról és lehetőségekről*,

szerk. BODROGI Ferenc Máté–MIKLÓS Eszter Gerda, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2008 (Studia Litteraria, XLVI), 104–119.

*Oxford Book of Death* 1987 = *The Oxford Book of Death*, szerk. Dennis J. ENRIGHT, Oxford–New York, Oxford University Press, 1987.

OZSVÁTH 2004 = Zsuzsanna OZSVÁTH, *Orpheus nyomában: Radnóti Miklós élete és kora*, ford. HERNÁDI Miklós, Bp., Akadémiai, 2004.

PARKER 2004 = Patricia PARKER, *Metafora és katakrézis*, ford. NAGY S. Attila = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004 (Retorikai füzetek, 2), 43–60.

PAXSON 1994 = James S. PAXSON, *The Poetics of Personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

PILINSZKY 1999 = PILINSZKY János, *Radnóti Miklós = Erőltetett menet: In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 1999, 402–405.

PLATÓN 2005 = PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005.

POMOGÁTS 1977 = POMOGÁTS Béla, *Radnóti Miklós*, Bp., Gondolat, 1977.

POMOGÁTS 2002 = POMOGÁTS Béla, *Erdély hűségében*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2002.

PÓR 2002 = PÓR Péter, *Az orfikus alakzat: Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = P. P., *Léted felirata: Válogatott tanulmányok*, Bp., Balassi, 2002, 159–177.

POSZLER 2007 = POSZLER György, *Naphimnusz a Kálvárián*, Korunk, 2007/7. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8616>> Letöltés ideje: 2014. március 6.

PRÁGAI 2005 = PRÁGAI Tamás, *Előszó = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”*: *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Bp., Kortárs–Mindentudás Egyeteme, 2005, 7–8.

QUINTILIANUS 2008 = QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Szónoklattan*, szerk. ADAMIK Tamás, ford. és jegyzetekkel ellátta ADAMIK Tamás–CSEHY Zoltán–GONDA Attila–KOPECZKY Rita–KRUPP József–POLGÁR Anikó–SIMON L. Zoltán–TORDAI Éva, Pozsony, Kalligram, 2008.

RADNÓTI 1974 = RADNÓTI Miklós, *Összes versei és műfordításai*, szerk. KOCZKÁS Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1974.

RADNÓTI 1999 = RADNÓTI Miklós, *Az Orpheus nyomában utószava = Erőltetett menet: In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 1999, 232–237.

RADNÓTI 2003 = RADNÓTI Miklós, *Ikrek hava: Napló*, szerk. FERENCZ Győző, jegyz. kész. MELCZER Tibor, Bp., Osiris, 2003.

RADNÓTI 2007 = RADNÓTI Miklós, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez = Radnóti Miklós összegyűjtött prózai írásai*, szerk. FERENCZ Győző, Bp., Osiris, 2007, 373–376.

RÉDEY 1935 = RÉDEY Tivadar, *Juhász Gyula új verseskönyve. Fiatalok, még itt vagyok!: A Magyar Téka kiadása, Szeged, Nyugat, 1935/9*. Web: <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00596/18826.htm>> Letöltve: 2014. március 10.

RITOÓK 2006 = RITOÓK Zsigmond, *A személyiség megszólalása = NÉMETH György–RITOÓK Zsigmond–SARKADY János–SZILÁGYI János György, Görög művelődéstörténet*, szerk. NÉMETH György, Bp., Osiris, 2006, 95–109.

RORTY 1994 = Richard RORTY, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor, Pécs, Jelenkor, 1994 (dianoia).

S. VARGA 2007 = S. VARGA Pál, *Elképzeltek közösségek – ?*, Debreceni Disputa, 2007/5, 3.

SCHEIN 2001 = SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Bp., Elektra, 2001.

SCHEIN 2006 = SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Bp., Akadémiai, 2006.

SCHEIN 2008 = SCHEIN Gábor, *Traditio – folytatás és árulás*, Pozsony, Kalligram, 2008.

SCHOPENHAUER 2001 = Arthur, SCHOPENHAUER, *A halálról*, ford. DR. BÁNÓCZY József, h. n., Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 2001.

SEBESTYÉN 2004a = SEBESTYÉN Attila, „*költészeti iparos-üzem*”: *Kollégiumi irodalom – alkalmi költészet – halotti búcsúztató vers = Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2004 (*Studia Litteraria*, XLII), 40–62.

SEBESTYÉN 2004b = SEBESTYÉN Attila, „*Valami más, valaki más*” (?) – *Kovács András Ferenc: Vásárhelyi vásár – versek kicsiknek, nagyoknak*, Alföld, 2004/8, 92–95.

SELYEM 2005 = SELYEM Zsuzsa, *Fehérek közt – József Attila: Thomas Mann üdvözlése. 1937, Európa, Látó*, 2005/4. Web: <<http://epa.oszk.hu/00300/00384/00026/03.html>> Letöltve: 2014. március 11.

SIMON 2002 = SIMON Attila, *Dünamisz és katharszisz (Az esztétikai tapasztalat arisztotelészi értelmezéséről)* = S. A., *Az örök feladat: Antik tanulmányok*, Debrecen, Csokonai, 2002 (*Alföld Könyvek*, 11), 9–50.

STOLL 2000 = STOLL Béla, *József Attila utolsó verse*, *Iris*, 2000/4. Web: <<http://www.c3.hu/~iris/00-4/stoll.htm>> Letöltés ideje: 2014. március 11.

SVENBRO 1993 = Jesper SVENBRO, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, ford. Janet LLOYD, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.

SZABOLCSI 1998 = SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár: József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., Akadémiai, 1998.

SZEGEDY-MASZÁK 1998a = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében* = SZ.-M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998 (*Alföld Könyvek*, 1), 156–169.

SZEGEDY-MASZÁK 1998b = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma* = SZ.-M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998 (*Alföld Könyvek*, 1), 170–187.

SZEGI 1999 = SZEGI Pál, *Tajtékos ég = Erőltetett menet: In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Nap, 1999, 251–255.

SZÉNÁSI 2010 = SZÉNÁSI Zoltán, „*Én nem vagyok magyar?*”: *A zsidó és katolikus identitás problémái Radnóti Miklós és Sík Sándor életművében*, *Irodalomtörténet*, 2010/1, 103–111.

SZENTI é. n. = SZENTI Tibor, *József Attila személyisége és az Óda*, Web: <[http://www.szeni.com/Jozsef\\_A.shtml](http://www.szeni.com/Jozsef_A.shtml)> Letöltve: 2014. 03. 14.

*Szép szó* 1987 = *Szép szó: József Attila emlékszám, 1938*. Hasonmás kiadás. Bp., Szépirodalmi, 1987.

SZEPES 1990 = SZEPES Erika, *Magyar költő – magyar vers*, h. n., Tevan, 1990.

SZERB 1941 = SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1941<sup>9</sup>.

SZIGETI 1988 = SZIGETI Lajos Sándor, *A felnőtté válás igénye (József Attila Kosztolányi Dezső című bírálatához)* = SZ. L. S., *A József Attila-i teljességi igény: Motívumértelmezések*, Bp., Magvető, 1988, 128–170.

SZIGETI 2002a = SZIGETI Lajos Sándor, *A virrasztó költő: József Attila nyomában* = SZ. L. S., *A virrasztó költő: Esszék, tanulmányok, kritikák*, Szeged, Tiszatáj, 2002, 262–277.

SZIGETI 2002b = SZIGETI Lajos Sándor, „Éltem és ebbe más is belehalt már”: *A halálra készülődés magatartása* = SZ. L. S., *A virrasztó költő: Esszék, tanulmányok, kritikák*, Szeged, Tiszatáj, 2002, 248–261.

SZIGETI 2002c = SZIGETI Lajos Sándor, „És emlékezni is meghalni is jó lesz”: *Halálának hatvanadik évfordulójára* = SZ. L. S., *A virrasztó költő: Esszék, tanulmányok, kritikák*, Szeged, Tiszatáj, 2002, 94–98.

*Szimbólumtár* 1997 = *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József-ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997.

SZIRÁK 2001 = SZIRÁK Péter, *Az emlékezés elevenése: Kosztolányi az irodalmi jelenben*, Üzenet, 2001. tavasz Web: <<http://www.bibl.u-szeged.hu/mirror/zetna/zetna/zek/folyoiratok/53/szirak.html>> Letöltés ideje: 2014. március 4.

SZIRÁK 2002 = SZIRÁK Péter, *Kései intelem, posztumusz végrendelet (Illyés Gyula: Szellem és erőszak)* = Illyés Gyula, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2002 (*Studia Litteraria*, XXXVIII), 62–69.

SZIRÁK 2005 = SZIRÁK Péter, *Magyar-zsidó-sors: Tiltás, szökés és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában* = *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk.

KISANTAL Tamás–MENYHÉRT Anna, Bp., JAK–L'Harmattan, 2005, 55–67.

SZIRÁK 2006 = SZIRÁK Péter, *A kultúra változékonysága: Szirák Péter kérdéseire Kulcsár Szabó Ernő válaszol*, Debreceni Disputa, 2006/7–8, 16–19.

SZIRÁK 2010 = SZIRÁK Péter, *Nyugat népe: Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, Irodalomtörténet, 2010/3, 404–410.

SZÖRÉNYI–SZABÓ G. 1997 = SZÖRÉNYI László–SZABÓ G. Zoltán, *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*, h. n., Helikon, 1997.

SZŰCS 2009 = SZŰCS Teri, *A gyász képtelen képei (Borbély Szilárd: Halotti Pompa)*, Alföld, 2009/7, 93–110.

SZŰCS 2011 = SZŰCS Teri, *A felejtés története*, Pozsony, Kalligram, 2011.

TAMÁS 1964 = TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., Akadémiai, 1964.

TAMÁS 1966 = TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története VI.*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1966, 332–384.

TAMÁS 1978 = TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai, 1978.

TAMÁS 1989 = TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989.

TAMÁS 1994a = TAMÁS Attila, *József Attila és a Nyugat költői = T. A., Értéktéremtők nyomában: Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Debrecen, Csokonai, 1994, 118–142.

TAMÁS 1994b = TAMÁS Attila, *Két vers – két arc (Az Esti Kornél éneke és a Februári óda) = T. A., Értéktéremtők nyomában: Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Debrecen, Csokonai, 1994, 86–99.

*Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről* 1998 = *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998.

TAYLOR 1987 = Mark C. TAYLOR, *Erring: A Postmodern A/theology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

TENGELYI 1998 = TENGELYI László, *Élettörténet és sorsese-mény*, Bp., Atlantisz, 1998 (Kísértések).

TÖRÖK 1976 = TÖRÖK Gábor, *József Attila-kommentárok*, Bp., Gondolat, 1976.

TURI 2009 = TURI Tímea, *Hazugság és formahűség: Az Ikek hava mint az önéletírás születése*, Tiszatáj, 2009/5, 63–73.

TVERDOTA 1986 = TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, Literatura, 1986/1–2, 174–198.

TVERDOTA 1992 = TVERDOTA György, *A névvarázs poétikája*, Helikon, 1992/3–4, 410–420.

TVERDOTA 1999 = TVERDOTA György, *József Attila*, Bp., Korona, 1999 (Klasszikusaink).

TVERDOTA 2005 = TVERDOTA György, „mindig fölfeslik valahol”: *Vita József Attilának a magyar líra történetében elfoglalt helyéről* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”: *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Bp., Kortárs–Mindentudás Egyetem, 2005, 39–58.

VADAI 1999 = VADAI István, *Bóbita*, Tiszatáj, 1999/9, Diák-melléklet, 1.

VALACHI 2006 = VALACHI Anna, „Amit szívedbe rejtesz...”: *József Attila égi és földi szerelmei*, Bp., Noran, 2006.

VALASTYÁN 2006a = VALASTYÁN Tamás, *Apokrif alázattal és vakmerőséggel: A halál reprezentációi Baka István verseiben* = „Égtájak célkeresztjében”: *Tanulmányok Baka István műveiről*, szerk. BOMBITZ Attila, Szeged, Tiszatáj, 2006, 99–110.

VALASTYÁN 2006b = VALASTYÁN Tamás, *Filozófiai thanatológia (Csejtei Dezső: Filozófiai metszetek a halálról)*, Debreceni Disputa, 2006/11–12, 75–77.

VAS 2006 = VAS István, *Tóth Árpád = Lélektől lélekig: In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Bp., Nap, 2006, 210–231.

VÁGÓ 2005 = VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., Noran, 2005<sup>3</sup>.

VÁRI 2002 = VÁRI György, *Mert annyit érek én, amennyit ér a szó: Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében*, Jelenkor, 2002/3, 314–320. Web: <<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=428>> Letöltve: 2010. április 8.

VÁRI 2007 = VÁRI György, *Aki nem száll gépen fölébe*, Jelenkor, 2007/2, 206–221.

VERES 2009 = VERES András, *Ritmus és struktúra. Babits és József Attila poétikájának különbségeiről*, Literatura, 2009/2, 180–200.

VILCSEK 2000 = VILCSEK Béla, *Radnóti Miklós*, Bp., Elektra, 2000.

WEÖRES 1993 = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások = Weörestől Weöresről*, szerk. TŰSKÉS Tibor, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 255.

WEÖRES 1998 = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I–II.*, szerk. BATA Imre–NEMESKÉRI Erika, h. n., Pesti Szalon, 1998.

WEÖRES 2003 = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások 1–3.*, Bp., Argumentum, 2003<sup>6</sup>.

Weöres 2003 = *Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak = Öröklét: In memoriam Weöres Sándor*; szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Nap, 2003, 89–90.

WULF 2007 = Christoph, WULF, *Az antropológia rövid összefoglalása: Történet, művelődés, filozófia*, ford. KÖRBER Ágnes, h. n., Enciklopédia, 2007.

ZALAI 1993 = ZALAI Béla, *Encomium Mortis*, Holmi, 1993/1, 100–102.

ZSÁK 2009 = ZSÁK Judit, „*Forgószélben*”: *Mítoszteremtés és igazságszolgáltatás Balogh László József Attila-monográfiájában = Zs. J., Találkozás egy szellemmel: Kultusz, kiadástörténet, emlékezet*, h. n., Új Mandátum, 2009, 151–157.

ZSEMBERY 2009 = ZSEMBERY Borbála, *Weöres Sándor verseinek filozófiai hátteréről*, Irodalmi Páholy, 2009/ős, 12–16.

# NÉVMUTATÓ

- Abrams, M. H. 55  
Ady Endre 40, 42, 43, 47, 59, 85,  
114, 135, 161, 176, 177, 183,  
184, 186, 192, 201, 213, 227  
Amade László 88  
Anderson, Benedict 182  
Angyalosi Gergely 69, 70, 72,  
102, 139, 174, 207  
Arany János 37, 51, 59, 60, 62,  
157, 161, 205  
Ariès, Philippe 17  
Asperján György 193  
Assisi Szent Ferenc 112
- Babits Mihály 14, 16, 32, 37, 60,  
62, 63, 160, 183, 184, 207, 223,  
240  
Babus Antal 138  
Bahr, Hans-Dieter 17  
Baka István 22  
Balázs Béla 36, 111  
Bálint György 145, 155, 163  
Balogh László 189, 191, 192  
Barla Gyula 178  
Barta János 60  
Bartal Mária 146, 236  
Bata Imre 253  
Baudelaire, Charles 127, 128, 131  
Bednatics Gábor 7, 12, 13, 40,  
60, 67, 207  
Beney Zsuzsa 188, 192, 193, 197,  
211, 214, 215, 218, 251
- Békássy Helén 60  
Béres Bernadett 235  
Bertha Zoltán 111, 114, 128  
Berzsenyi Dániel 56, 168, 181,  
185, 232  
Binét Ágnes, V. 93  
Blanchot, Maurice 18  
Blumenberg, Hans 126  
Bódis Zoltán 89, 90  
Bodor Béla 194  
Bókay Antal 188, 193, 209, 225,  
245, 249, 250  
Bondár Anita 124  
Bónus Tibor 19, 20  
Borbély Szilárd 21, 22, 137  
Bori Imre 81, 82  
Boros Oszkár 235, 237, 242, 243
- Carr-Goman, Sarah 57  
Celan, Paul 143  
Critchley, Simon 22, 23  
Culler, Jonathan 85, 86, 88, 152,  
159, 164, 167, 168, 235  
Czimer Györgyi 28  
Czóbel Minka 28, 60
- Csejtej Dezső 44, 47  
Csokonai Vitéz Mihály 88, 207  
Csoóri Sándor 183  
Csupics Milica 90, 93, 99, 108
- Dávidházi Péter 37

- de Man, Paul 18, 21, 45, 47, 49, 60, 79, 83, 84, 87, 106, 127, 128, 131, 141, 144, 150, 153, 162, 166, 178, 179, 195, 241, 242, 243, 244, 245, 252
- Derrida, Jacques 18, 19, 21, 28, 29, 30, 32, 141, 166
- Dobos István 135, 142
- Dobszay Ambrus 107
- Dsida Jenő 12, 24, 76, 111–133, 187, 211, 230–234, 256
- Eisemann György 38, 207
- Eliade, Mircea 23, 55, 56, 113
- Eliot, T. S. 235
- Érfalvy Livia 41
- Estefan, Gloria 25
- Fahlström, Susanna 239, 240, 253
- Fazakas Attila 210
- Ferencz Győző 79, 81, 113, 136, 137, 143, 157, 200
- Ferencziné Ács Ildikó 93
- Foucault, Michel 9, 51, 249, 251
- Földényi F. László 246
- Frazer, James G. 55
- Freud, Sigmund 20, 29, 140, 194, 196, 199, 228, 239
- Füst Milán 15, 69, 240
- Füzi Izabella 125
- Garai Gábor 57
- García Lorca, Federico 209
- Genette, Gérard 84
- George, Emery 138
- Gibson, Clare 58
- Gintli Tibor 222
- Goethe, Johann Wolfgang von 87
- Gordon Győri János 135, 137
- Görömbei András 7, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 181, 182
- Greenblatt, Stephen 136
- Greene, Ellen 230
- Greguss Mihály 235
- Gyimesi Éva, Cs. 111, 112, 113, 138, 171
- Gyömrői Edit 210, 211, 228
- Halász Gábor 72, 193
- Hamvas Béla 146, 240
- Harmath Artemisz 106, 107, 236
- Hárs György Péter 69
- Heidegger, Martin 9, 17, 18, 19, 37, 46, 53
- Hillis Miller, J. 23, 84,
- Horváth Béla, N. 211, 212, 214, 215, 219
- Horváth Kornélia 223
- Hölderlin, Friedrich 248
- Illyés Gyula 5, 59, 69, 70, 72, 179–186, 200, 202, 205,
- Illyés Gyuláné (Kozmutza Flóra) 5, 172, 187, 189, 190, 197, 210–234
- Jádi Ferenc 188, 189
- Jánosi Zoltán 185
- József Attila 5, 10, 11, 12, 22, 24, 47, 49, 72, 76, 86, 87, 88, 95, 102, 110, 115, 124, 135, 139, 150, 156, 160, 168, 172, 180, 187–234, 256
- József Áronné 197

- József Jolán 189  
 Juhász Gyula 67–69, 71, 198, 209
- Kállay G. Katalin 28  
 Kappanyos András 90, 91  
 Károlyi Csaba 38  
 Kassák Lajos 135  
 Katona József 88  
 Keats, John 59  
 Kenyeres Zoltán 62, 91  
 Kerényi Károly 145, 148  
 Király István 59  
 Király V. István 19, 29  
 Kiss Ferenc 44  
 Kiss Lajos András 19  
 Kittler, Friedrich 132  
 Kodály Zoltán 91  
 Kolonics György 25, 27  
 Kosztolányi Dezső 5, 10, 12, 16,  
 17, 23, 24, 28, 35–52, 58, 59,  
 65, 66, 69, 83, 84, 90, 101, 102,  
 103, 112, 114, 115, 116, 117, 118,  
 122, 135, 156, 187, 199, 205,  
 206, 207, 208, 209, 217, 255,  
 256  
 Kovács András Ferenc 51, 73,  
 107, 134, 136, 188  
 Kovács Béla Lóránt 224, 225,  
 226  
 Kozmutza Flóra – lásd: Illyés  
 Gyuláné  
 Krüzselyi Erzsébet 60  
 Kulcsár Szabó Ernő 41, 42, 75,  
 76, 125, 183, 186, 194, 210,  
 214, 226, 236  
 Kulcsár-Szabó Zoltán 9, 26, 27,  
 31, 47, 60, 79, 80, 87, 119, 125,  
 128, 143, 180, 195, 196
- Kunt Ernő 17  
 Kübler-Ross, Elizabeth 17
- Lacan, Jacques 105  
 Láng Gusztáv 111, 112, 115, 118,  
 123, 126, 127, 231  
 Lapis József 134, 137, 235  
 Larkin, Philip 115  
 Lengyel András 41  
 Lesznai Anna 53  
 Lisztóczy László 112  
 Lévinas, Emmanuel 18, 19, 29,  
 30, 32  
 Lőrincz Csongor 28, 29, 31, 87,  
 88, 215
- Mallarmé, Stéphane 128, 129,  
 131, 162  
 Mann, Thomas 174, 199, 200,  
 203, 204, 205, 206, 208, 209  
 Markó Béla 116  
 Márton László 136, 137, 156, 157  
 Melcer Tibor 136  
 Menke, Bettine 15, 45, 86, 101,  
 142, 143, 152, 159, 195  
 Menyhért Anna 42, 189  
 Molnár Gábor Tamás 65  
 Móricz Zsigmond 91
- Nagy Ágnes 88  
 Nagy Etel 78, 151  
 Nagy L. János 249  
 Nadas Péter 23  
 Nemes Nagy Ágnes 107, 111, 113  
 Németh G. Béla 36, 37, 38, 56,  
 63, 77, 87, 119, 140, 143, 194  
 Németh György 230  
 Németh Zoltán 112

- Nietzsche, Friedrich 18, 36, 38,  
40, 41, 46, 51, 55, 113, 114, 129,  
148, 182, 194, 255, 242, 243,  
247, 248, 251
- Nora, Pierre 151
- Ócsai Éva 90, 91, 92, 93, 94, 108
- Oláh Szabolcs 7, 23, 47, 48, 49,  
106, 107, 222, 236
- Orbán Gyöngyi 116, 117
- Ortutay Gyula 140, 149
- Ozsváth, Zsuzsanna 136, 143
- Osztrólczyk Sarolta 49
- Parker, Patricia 45, 46
- Paxson, James S. 84
- Petőfi Sándor 56, 57, 59, 67, 71,  
76, 83, 84, 103, 164, 181, 183,  
184, 185, 191
- Pilinszky János 89, 136, 140, 247
- Platón 228
- Poe, Edgar Allan 113, 164
- Pomogáts Béla 113, 148
- Pór Péter 146
- Poszler György 129
- Prágai Tamás 208
- Quintilianus, Marcus Fabius 45
- Radnóti Miklós 5, 12, 24, 76,  
77–88, 113, 123, 124, 125, 131,  
134–186, 187, 188, 191, 195,  
198, 200, 209, 230, 232, 234,  
256
- Rédey Tivadar 69
- Reviczky Gyula 59, 60
- Rigó Béla 93
- Rilke, Rainer Maria 59, 146, 147,  
150
- Ritoók Zsigmond 230
- Rizsakov, Viktor 32
- Rorty, Richard 115
- Schein Gábor 7, 86, 87, 137, 142,  
161, 194, 235, 236, 237, 239,  
240, 241
- Schopenhauer, Arthur 36, 43,  
44, 55
- Sebestyén Attila 29, 91, 108
- Selyem Zsuzsa 200, 203
- Shakespeare, William 32, 94,  
136, 214
- Shelley, Percy Bysshe 59, 83, 144
- Sík Sándor 113
- Simon Attila 89, 90
- Söffing, Werner 89
- Stark András 188, 189
- Steinwachs, Burkhardt 126
- Stoll Béla 209
- Storm, Theodor 57
- Svenbro, Jesper 27, 230
- Szabó G. Zoltán 45
- Szabó László, Cs. 190, 191
- Szabó Lőrinc 29, 41, 64, 65, 66,  
85, 88, 124, 135, 180, 187, 214,  
225, 226, 244
- Szabolcsi Miklós 156, 206, 208,  
211, 212, 214, 215
- Szalai Sándor 149
- Szántó Judit 189
- Szapphó 111, 145, 229, 230, 232
- Szegedy-Maszák Mihály 35, 41,  
134

- Szegi Pál 138, 140  
Szénási Zoltán 143  
Szentí Tibor 203  
Szepes Erika 94  
Szerb Antal 145, 230  
Szigeti Lajos Sándor 195, 198,  
217  
Szilágyi Domokos 168  
Szirák Péter 7, 36, 37, 142, 183  
Szörényi László 45  
Szűcs Teri 21, 29
- Tamás Attila 42, 59, 69, 72, 93,  
108, 186, 206, 214, 215, 218,  
219, 237, 239, 252  
Tandori Dezső 87  
Taylor, Mark C. 246  
Tengelyi László 105  
Tóth Árpád 59, 73–76, 184  
Török Ervin 125  
Török Gábor 228  
Turi Tímea 135  
Tverdota György 125, 193, 194,  
210, 213
- Vadai István 91, 108  
Valachi Anna 196, 197
- Valastyán Tamás 7, 22, 44, 45  
Valéry, Paul 25  
Vágó Márta 189, 192, 199  
Varga Pál, S. 182  
Vári György 137, 139, 141  
Vas István 62, 73  
Verdi, Giuseppe 32  
Veres András 207  
Verhaeren, Émile 59, 190  
Verlaine, Paul 59  
Vilcsek Béla 145  
Villon, Francois 121  
Vincze Ferenc 123  
Vogelweide, Walther von der 138  
Vörösmarty Mihály 64, 66, 161,  
184, 192, 201
- Weöres Sándor 5, 12, 14, 24,  
60–63, 69, 70, 89–110, 134,  
136, 146, 147, 235–253, 256  
Wordsworth, William 245, 252  
Wulf, Christoph 9, 51, 55
- Zalai Béla 17, 25
- Zsák Judit 189  
Zsembery Borbála 239



## CSOKONAI KÖNYVTÁR (Bibliotheca Studiorum Litterarium)

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Debreceni Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. *Az elmúlás poétikája* című könyv az ötvennegyedik kötet.

### A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*  
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)  
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*  
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)  
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*  
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)  
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*  
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)  
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)

5. *Imre Mihály:*  
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)  
(A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*  
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)  
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*  
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)  
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)  
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)  
Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*  
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*  
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*  
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*  
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*  
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL JÓZSEF  
ATTILÁIG (1998)
14. *Deréky Pál:*  
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*  
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*  
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)  
Szerk.: *Görömbei András*
18. *Gángó Gábor:*  
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*  
THEATRUM POLITICUM (1999)  
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDEVÉGEN (2000)  
Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*  
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK  
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*  
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)  
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználata)

23. *Nagy Gábor*:  
 „...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)  
 (Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla*:  
 KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)  
 (Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit*:  
 KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)  
 (A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködöböcz Gábor*:  
 HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR  
 KÖLTÉSZETÉBEN (2002)  
 (A poétikai módosulások *Természete* a daloktól a „szövegekig”)
27. *Barta János*:  
 ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I–II. (2003)
28. *Onder Csaba*:  
 A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)
29. *Tamás Attila*:  
 HATÁRHELYZETBEN (2003)
30. *Vallasek Júlia*:  
 ELVÁLTOZOTT VILÁG (2004)
31. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT  
 RÉGI IRODALMUNKBAN (2004)  
 Szerk.: *Bitskey István–Oláh Szabolcs*
32. *Lőkös István*:  
 NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)
33. *Taxner-Tóth Ernő*:  
 (KÖZ)VÉLEMÉNYFORMÁLÁS EÖTVÖS REGÉNYEIBEN (2005)
34. A PRÓZAÍRÓ NÉMETH LÁSZLÓ (2005)  
 Szerk.: *Görömbei András*
35. NEMZET – IDENTITÁS – IRODALOM (2005)  
 (A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban)  
 Szerk.: *Bényei Péter és Gönczy Monika*
36. „ET IN ARCADIA EGO” (2005)  
 (A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)  
 Szerk.: *Debreczeni Attila és Gönczy Monika*
37. *Bitskey István*:  
 MARS ÉS PALLAS KÖZÖTT (2006)  
 (A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
38. *Balogh Piroska*:  
 ARS SCIENTIAE (2007)  
 (Schedius Lajos János tudományos pályája)
39. *Bényei Péter*:  
 A TÖRTÉNELEM ÉS A TRAGIKUM VONZÁSÁBAN (2007)

40. *Tóth Zsombor*:  
A KORONATANÚ: BETHLEN MIKLÓS (2007)
41. *Görömbei András*:  
SÜTŐ ANDRÁS (2008)
42. *Penke Olga*:  
MÚFAJI KÍSÉRLETEK BESSENYEI GYÖRGY PRÓZÁJÁBAN (2008)
43. *Keczán Mariann*:  
„MIND KÁNTÁL, AKI SORSOT ÖRÖKÖLT” (2008)  
(Márai Sándor emigrációbeli rádiós publicisztikája 1951–56)
44. *Knapp Éva–Tüskés Gábor*:  
SEDES MUSARUM (2009)  
(Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon)
45. *Tasi Réka*:  
AZ ISTENI SZÓ BAROKK SÁFÁRAI (2009)
46. *Bódi Katalin*:  
KÖNNY ÉS TINTA  
(A magyar levéregény és heroida történeti és poétikai háttere) (2010)
47. *Baranyai Norbert*:  
„...VALÓSÁGBÓL TÁPLÁLKOZIK, S MÉGIS KÖLTÉSZET”  
(Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei) (2011)
48. *Takács Miklós*:  
ADY, A KORAI RILKE ÉS AZ „ISTENES VERS” (2011)
49. *Száraz Orsolya*:  
PAOLO SEGNERI (1624–1694) ÉS MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA (2012)
50. *Fazakas Gergely Tamás*:  
SIRALMAS IMÁDSÁG ÉS NEMZETI ÖNSZEMLELET (2012)  
(A lamentációs és penitenciás sírás a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben)
51. *Bodrogi Ferenc Máté*:  
KAZINCZY ARCA ÉS A CSISZOLTSÁG NYELVE (2012)  
(Egy önreprezentáció diszkurzív háttere)
52. *Tóth Réka*:  
A SZÖVEGGENETIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA (2012)
53. *Hovánszki Mária*:  
CSOKONAI ÉS AZ ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET (2013)

#### ELŐKÉSZÜLETBEN:

55. Szerk.: *Czifra Mariann–Szilágyi Márton*:  
TEXTOLÓGIA – FILOLÓGIA – ÉRTELMEZÉS (2014)