

**Az elmúlás poétikája – A haláltapasztalat esztétikai közvetettsége
a két világháború közötti magyar költészetben**

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az irodalomtudomány ágban

Írta: Lapis József

okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár – angol nyelv és irodalom szakos bölcsész

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200...

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200...

Én, Lapis József, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Lapis József

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés.....	4
II.	Terra incognita?	15
	1. Közvetítettség.....	15
	2. Jajra csap a legszebb rímmel – <i>Kosztolányi Dezső</i>	23
III.	Ősz és tél között.....	39
IV.	A múlás etűdjei – Weöres Sándor <i>Rongyszőnyege</i>	65
V.	Vigasz és nyelv.....	84
	1. Dsida Jenő.....	84
	2. Radnóti Miklós.....	104
	3. József Attila.....	149
VI.	Teljesség és vég – <i>Harmadik szimfónia</i>	188
	Absztrakt.....	204
	Abstract.....	206
	Bibliográfia.....	208

I. 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*)

Az értekezés 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, motívumával, alakzatával kapcsolatba kerülő szövegek vonódnak be az értelmezésbe. Ez kiegészül azzal az összefüggéssel, hogy a nem jelenlévő másik megszólítása, a par excellence idegenséggént elgondolható halál¹ tapasztalatának reflexiója, színre vitele, 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 hatékonyá tehető, akkor a nyelv meggyőzőereje, performativitása az esztétikai illúzió (egyik) nyelvi lehetőségfeltételének tekinthető.”² – írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Az értelmezések célja ennek az illúzióknak a vizsgálata, faggatása (s korántsem leleplezése). (A dolgozat versválogatásakor ezért szükségképp az utóbb említett problémakörhöz kapcsolódó költemények is szerepet kapnak, akkor is, ha egyébként nem a haláltapasztalat felmutatása nevezhető meg témájukként.)

¹ 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.” (Christoph WULF, *Az antropológia rövid összefoglalása. Történet, művelődés, filozófia*, ford. KÖRBER Ágnes, Enciklopédia, h. n., 2007, 287, 286.) Christoph Wulf azt is hozzászéli ugyanakkor, hogy a halál „az embert nyugtalanító úr, amelyet a képzelőerő sokrétű, a nem-tudást kijátszó kézzel próbál kitölteni. Bármennyi képet és metaforát hoz is létre a képzelőerő, ennek az űrnek a kitöltése csak részben sikerülhet.” (*Uo.*, 285.)

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 59.

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 különféle módon produktív önkényességként gondolható is el). Ennek oka az, hogy – bár a halálról való költői beszéd minden időszakban releváns kutatási lehetőséget nyújtana – ekkor több olyan életmű és lírai beszédmód találkozott egymással, melyekben a téma nemcsak hangsúlyos szereppel, de alapvető fontossággal is bír. A kései Kosztolányi – paradigmikus jelentőségűnek vélt – halálalakzata ebben az időszakban nyerte el kidolgozott formáját. Az újabb generációkból többek életműve is ekkor kényszerül megjelteni az egzisztenciális szorongatást és a halál közelérését (Radnóti Miklósé a történelmi, politikai körülmények miatti veszélyeztetettség, Dsida Jenőé a korai szívbetegség, József Attiláé 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 pályaszakasa az értekezés választott nézőpontjából is fontos darabokat tartalmaz. Bár elsősorban az említett költők lesznek narratívám főhősei, igyekszem több más szerzőt is bevonni a vizsgálódásba, így Illyés Gyula, Szabó Lőrinc és mások kapcsolódó műveivel is párbeszédbe lépni. Erre elsősorban a – nagyon szerény célokat kijelölő – líratörténeti érdeklődés miatt van szükség, mely annál inkább válhat releváns szemponttá, minél több beszédmód, poétikai formáció kerül egymással – s az értelmezői hangokkal, szöveggel – dialógusba.³ A történetiség vonatkozásában Bednarcics Gábor megfontolásait hívnám elő a

³ Zömmel, de nem kizárólagosan a tárgyalt időszakból származó műalkotások kerülnek szóba. Míg a korábbi idők (így a 19. század, főként a romantika) szövegeinek tekintetbe vétele és a rájuk történő utalás, úgy vélem, a hagyományfolytonosság jelölésével és reflexiójával bír(hat) történeti tanulságokkal is, az ilyen típusú belátásokat nem *feltétlenül* szolgálja az, hogy például a Kovács András Ferenc-oeuvre (helyenként talán váratlanul) megidéződik, hiszen a huszadik század második felének és a kortárs irodalomnak gazdag, vonatkozó szövegtárháza egyébként nemigen kerül elő. Hogy ne váljon teljességgel esetlegessé a ki-kiutalás azzal, hogy olyan különböző – egyébként a téma, illetve a hagyományválasztás szempontjából releváns – műveket vonok be a párbeszédbe, mint például Petri kései költészete, Borbély Szilárd *Halotti Pompája*, Csoóri Sándor időskori lírája, Tóth Krisztina hommage-művei, Parti Nagy Lajos *Őszológiai gyakorlatok* ciklusa, Baka István költeményei, Lövétei László László halálversei (stb.), úgy döntöttem, hogy egyetlenként, az irodalmi

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 létrehozás 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 kölcsönösségébe pedig magának a kérdezőnek a perspektívája is beletartozik. A mindenkori jelen kérdésfelvetései épp ezért nemcsak egyszerűen a divat követése miatt kezdeményezik a merevnek tetsző struktúrák átformálását, hanem a kontextus módosulásainak igénye alapján is.”⁴ 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).

A kiválasztás tekintetében természetesen szükségképp hiányosságokat jelöl ki a maga számára a dolgozat, hiszen bizonytalán bővíthető még a vizsgálati terep számos művel (s talán életművel) is.⁵ A válogatás szempontját részben a narratíva alakulása jelöli ki (egy-egy vers 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,

hagyománnyal erőteljesen dialogizáló KAF-költészet bukkan csak fel időnként elbeszélésben – reményeim szerint az adott helyeken érezhetően és világosan indokolt okokból kifolyólag.

⁴ BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció (Ráció-Tudomány 13.), Budapest, 2009, 15.

⁵ Többnyire nem elemeztem részletesen olyan költeményeket, melyek az eddigi kutatásokban igen alapos vizsgálatban részesültek – így például olyan (egyébként jelentős) műveket, mint Babits Mihály *Ősz és tavasz közöttje* vagy Kosztolányitól 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 produktívnak 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.

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 diskurzus 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 találkozunk, hogy (ez idő tájt) mely retorikai és poétikai alakzatok hogyan alkotják meg (másként, esetleg ugyanúgy) a halálhoz kapcsolódó tapasztalategyütttest – 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 prosopopeia 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.”⁶

Babits Mihály 1938-as, *A jó halál* című esszéjében fogalmazza meg az alábbiakat: „Lám-lám, magam is koponyákat rajzolgotok 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 élő gyöttrik, 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, melléjük ül az íróasztalhoz, és telerajzolja koponyákkal a papirosukat.”⁷ 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

⁶ Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek 1.), Budapest–Szeged, 2004, 87–118. Itt: 101. (A Menke-szöveg a „prosopopeia” szóalakot használja.)

⁷ BABITS Mihály, *A jó halál*, Web: <<http://mek.niif.hu/05200/05258/html/04.htm#79>> Letöltve: 2010. április 10.

ennek fordítottja is elmondható); másfelől a Kosztolányi-féle Semmi-paradigma reflexiójaként is érthetőek a sorok, s a pogány-keresztény 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 rajzolgat 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, stb.),⁸ 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, aesthetikailag 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”.⁹ Figyelemreméltóak a Zalai által (1907 és 1910 között) papírra vetett gondolatok, nem kizárólag azért, mert későbbi, nagyhatású 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

⁸ Nincs mód arra, s szükségesnek sem tűnik, hogy e munka keretei között akárcsak hozzávetőleges összefoglalását és értelmezését kíséreljem meg a halál kultúrtörténetére és -elméletére vonatkozó kutatásoknak. A dolgozatban idézettekén kívül néhány munkára utalnék most, melyek főbb tájékoztatói pontként szolgáltak: KUNT Ernő, *A halál tükrében*, Magvető, Budapest, 1981.; Philippe ARIÈS, *The Hour of Our Death*, ford. Helen WEAVER, Alfred A. Knopf, New York, 1991.; Elizabeth KÜBLER-ROSS, *A halál és a hozzá vezető út*, ford. BLASSZAUER Béla, Gondolat, Budapest, 1988.; *The Oxford Book of Death*, szerk. Dennis J. ENRIGHT, Oxford University Press, Oxford–New York, 1987.; Hans-Dieter BAHR, *Den Tod denken*, Fink, München, 2002.

⁹ ZALAI Béla, *Encomium Mortis*, Holmi, 1993/1, 100–102. Itt: 100. (Az idézet az eredeti helyesírást követi.)

elhelyezi – sorai Kosztolányi Dezső szövegeivel rokoníthatóak,¹⁰ ez is indokolja, hogy ehelyütt 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 létrejötte már mindig is csak az élet perspektívájából lehetséges. Halál és élet paradox, esztétikai 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, puszta lehetőséggé, a halálért levéssé”.¹¹

Maurice Blanchot – főként Nietzsche és Heidegger nyomán – arról beszél, hogy a halál nem pusztán egy körülmény, melyet elszenvedünk, hanem a létezés ember(i)ként újratereztendő formája. Az embernek „[nem] elegendő halandónak lennie, megérti, hogy azzá is kell válnia, hogy kétszeresen is halandónak kell lennie, saját akaratából, végletesen halandónak. Ez az ember hivatása. Az emberi horizonton a halál nem adott – meg kell valósítani; feladat, melynek tevékenyen nekilátunk, mely az uralmunk és tevékenységünk forrásává válik. Az ember meghal, ez semmi; de az ember a halála felől *létezik*, szorosán odaköti magát a halálhoz, olyan kötelékkel, melyről ő ítél, megcsinálja a halálát, halandóvá teszi magát, és ezáltal szerzi magának a képességet arra, hogy létrehozson, s hogy értelmet és igazságot adjon annak, amit létrehozott.”¹² 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 másikhöz és az emlékezet végességéhez fűződő viszonyomat.”¹³

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,

¹⁰ 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 szinpad tarkasága, festett függönyök, festett arcok, festett szenvedély, játszott pose, súlytalan lépés, hamisan dimenzionált idő, a mi nem a halálhoz tartozik” (uo., 101.).

¹¹ Uo., 101.

¹² Maurice BLANCHOT, *A halál tere és a mű*, ford. HORVÁTH Györgyi = Uő., *Az irodalmi tér*, Kijárat (Figura 1.), Budapest, 2005, 65–129. Itt: 73. Kiemelés az eredetiben.

¹³ Jacques DERRIDA, *Mémoires: Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Józsoveg, Budapest, 1998, 53. Kiemelés ez eredetiben.

mégpedig olyan valakiéről, aki egy csapásra túl van a biológiai folyamatokon, aki, mint valaki társul hozzám.”¹⁴ A dolgozatban a lírai szövegeket az alapján igyekszem értelmezni, hogy azok hogyan, milyen poétikai és esztétikai szerkezetben jelenítik meg azt a tapasztalást, mely a biológiai folyamatokon túli, a másikkal-lét (és másikkal-nemlét) értelmében vett halál tapasztalataként válik jelentéssé.¹⁵ 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 lénygszerűen 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 lételevésztés nem mint olyan lesz megközelíthetővé, amelyet a haldokló »szened 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.”¹⁶ Heidegger a másik elvesztésekor az életben maradtakkal kapcsolatba hozható sajátos kondíció, a gyász státuszát és (paradox) szerkezetét is jellemzi, mely szerinte

¹⁴ Emmanuel LÉVINAS, *Mit tudunk a halálról?*, ford. VARGA Mátyás, Pannonhalmi Szemle, 1997, V/3, 29–34. Itt: 30. Kiemelés az eredetiben.

¹⁵ Lévinas rendre kiemeli, hogy a halál körüli vizsgálódása, bármennyire is adósa Heidegger gondolkodásának, el is különbözik tőle (vö. LÉVINAS, *i. m.*, 32., illetve Jacques DERRIDA, *Istenhozzád = Uő.*, *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor (dianoia), Pécs, 2000, 7–27. Itt: 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 nemlétben (*i. m.*, 32.). Kiss Lajos András összefoglalja (és bírálja) Lévinas Heidegger-kritikáját, döntően KIRÁLY V. István könyvét (*Haladóan lakozik szabadságában az ember*, Kalligram, Pozsony, 2007.) kommentálva ezzel: KISS Lajos András, *Gondolatok a halálról, a szabadságról és a történelemről. Király V. István három könyvéről*, Alföld, 2010/5, 85–96. Itt: 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., *i. m.*, 94–99.

¹⁶ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály – ANGYALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris (Sapientia humana), Budapest, 2001², 276–277. A „halálhoz viszonyuló lét” (Sein zum Tode) és a „halálhoz előrefutó lét”, valamint a hozzá kapcsolódó személeti és gondolati keret kapcsán lásd: *Uo.*, 274–310.

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 egymássallétet jelent ugyanabban a világban. Az elhunyt elhagyta és hátrahagyta a mi »világ«-unkat. *E világból kiindulva* tudnak a hátramaradottak még *vele lenni*.”¹⁷

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 összetéveszthetetlen azonosságától – azaz külsőkénti ellenállásától – éppen hogy megfosztó művelete. (...) A gyász munkáját a másik túlélésének elkerülhetetlen kényszere teszi a felejtés, a megsemmisült tárggyal való 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.”¹⁸ A gyászmunka alapvető ellentmondása 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 másokra utaltsága, zártságának képtelensége is megmutatkozik – pont e lehetetlenség révén ismerődik el a másik redukálhatatlan mássága.”¹⁹

A gyász természetszerűleg nem pusztán egy állapot, hanem performatív aktus, illetve nyelvi történés (s gyakorta beszédcselekvés) is – a gyász összetett diszkurzív mintázata az elemzett szövegek retorikai vizsgálatokor különös módokon válhat érzékelhetővé. Szűcs Teri körültekintően ír a gyász komplex retorikai struktúrájáról a Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című könyvét elemző tanulmány bevezetőjében: „a figuráció azon a ponton következik be,

¹⁷ *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.

¹⁸ BÓNUS Tibor, *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról* (Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*), Ráció (Ráció–Tudomány 8.), Budapest, 2006, 77–78.

¹⁹ *Uo.*, 79.

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.»²⁰

Eszmei-ideológiai érdekeltségen pedig azt értem, hogy a főntebb tematikusként megjelölt koherencia szervezői, a *halálnak*, illetve a *nyelv teremtő erejének* és *világlétesítő potenciáljának* esztétikai ideologémái (bizonyos szempontból értelmezői preconcepciói) mégis mit jelenthetnek, hogyan szerveződnek és alakulnak az egyes szövegek értelmezése és ezek értelemegyüttese során. Leginkább talán eme érdekeltség az, mely bölcseleti 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 Szilárd (József Attila „semmi ágán ül szívem” sorának olvasásakor tett) gondolait 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.»²¹ 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.»²² Valastyán máshol (Baka István verseinek halálreprezentációit elemző

²⁰ SZÜCS Teri, *A gyász képtelen képei* (Borbély Szilárd: *Halotti Pompa*), Alföld, 2009/7, 93–110. Itt: 94.

²¹ BORBÉLY Szilárd, *[A'] nagy semminek ágán* (Egy elhúresült sorról) = Uő., *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai, Debrecen, 2006, 132–140. Itt: 133.

²² VALASTYÁN Tamás, *Filozófiai thanatológia* (Csejtei Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*), Debreceni Disputa, 2006/11-12, 75–77. Itt: 77. Jóllehet, írja, „a filozófiai fogalmiság, a trópusoktól korántsem idegenkedő

esszében) 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.” Hiszen ha az élet felől tekintünk a halálra úgy, mint valamely tőlünk elhatárolt helyre, ha a két szféra elválasztottságát hangsúlyozzuk, akkor a halál megszgyéjét az episztemológia és ontológia számára hozzáférhetetlennek kell tartanunk. „Ellenben ha a művészi és költői alkotásokra tekintünk, azt látjuk, hogy azok mintha a halál természetéről adnának hírt, azaz a *határon túli* tartományokat tárják fel.”²³

A nyelvi konfigurációk közül talán a képi sűrítettséggel, retorikával, figurativitással és érzéki (hangzósági) hatáspotenciállal leginkább fölvértezett költészet az, mely a paradox fenomének²⁴ megjelenítője és a racionális megismerés számára elzárt terekek 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 megnyilatkozásokon 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

absztraktum is képes valamelyest reprezentálni a halál hatalmas paradoxonát” (Uo.). Simon Critchley filozófia és halál viszonyát taglaló művében egy helyen amellezt 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 Velencében* záró jelenetében.” (Simon CRITCHLEY, *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, London and New York, 1997, 26. Saját fordítás.)

²³ VALASTYÁN Tamás, *Apokrif alázattal és vakmerőséggel. A halál reprezentációi Baka István verseiben = „Égtájak célkeresztjében” – tanulmányok Baka István műveiről*, szerk. BOMBITZ Attila, Tiszatáj, Szeged, 2006, 99–110. Itt: 99. Kiemelés az eredetiben.

²⁴ A halál paradoxitása a vallástörténész horizontján is számottevő – Mircea Eliade a halálról mint az „ellentétek egybeeséséről” (coincidencia oppositorum) ír könyvében (Mircea ELIADE, *Okkultizmus, boszorkányság és kulturális divatok. Összehasonlító vallástörténeti tanulmányok*, ford. BENEDEK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 56–59.).

formálódva alakot nyerő képződményhez képest, Kosztolányi irodalomról és nyelvről szóló írásaiban középponti jelentőségű.”²⁵ (S azért sem célszerűtlen e megfigyelést irányadónak választani, mert Kosztolányi, mint látni fogjuk, más tekintetben is az értekezés inerciarendszerének egyik meghatározó pontja lesz.)

Az értekezés (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 elemzése révén. Ebben a fejezetben arra vagyok kíváncsi, mennyire tűnik ismeretlen tudásterületnek a halál és elmúlás tereuma, 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 őszt kibontásával és hozzá kapcsolódó versek értelmezésével halál és allegorikusság, halál és reprezentáció viszonya áll a középpontban. A *Vigasz és nyelv* közös címet kapó blokkban három, némileg konvergáló életmű – Dsida Jenőé, Radnóti Miklósié, József Attiláié – vizsgálata következik, eltérő szempontból, de a köztük lévő kapcsolatok rendszeres jelölésével. Weöres Sándor munkássága – jelezve, hogy esetében nem az oeuvre, 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 dolgozat narratívája.

²⁵ 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, Ráció, Budapest, 2004, 112–133. Itt: 114. Kiemelés az eredetiben.

II. Terra incognita?

„Az élet a halál fantáziája. A halál az élet fantáziája.”

(Zalai Béla: *Encomium Mortis*)

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.²⁶ 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 kisfiús 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 kommentatori szövegekkel, feliratokkal), hiszen a siker elérésének akarásáról, a küzdelem és munka jutalmáról, önmagunk kiválóbbá 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 dicsőség efemer voltát, a világ változékonyságát, a múlandóságot 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

²⁶ Valószínűleg hirtelen szívleállás okozta a tragédiát. A videó megtekinthető többek között az alábbi webhelyen: http://index.hu/video/2008/07/15/kolonics_gyorgy_elfaradtam/ Letöltve: 2010. május 9.

fényében. A szépen elkészített, megható 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 kamara, 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 összhata) 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 megszokottnál nagyobb mértékben telített nézőpont – az „Elfáradtam.” inskripcióként értelmeződik; a sírfelirat-hatást jelentősen növeli az a mediális összjáték, mely a videó fölé helyezett, kiemelt egyszavas mondat és a csöndbe futó életút utolsó, néma momentumaként el(nem)hangzó kijelentés kooperációjából származik.

Jelen dolgozat témakijelölésekor 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 szükségzerű megkettőződésére mutathat vissza.”²⁷ 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

²⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 52. Kulcsár-Szabó e helyen elsősorban Jesper Svenbro kutatásait kommentálja, aki a sírfeliratok diszkurzív rendje átalakulásának folyamatával és az írás funkcióváltozásával hozza összefüggésbe a lírai hang kialakulását. Vö. Jesper SVENBRO, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, ford. Janet LLOYD, Cornell University Press, Ithaca and London, 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, *i. m.*, 52.). A feliratok énjének és az olvasónak a viszonya az, mely módosul az idők folyamán.

intenciója szerint fölteendőek). Különösen teljesítőképesnek s adekvátnak tűnhetnek ezek a kérdésföltevések olyankor (mint az elemzett videó esetében is), amikor a közvetítő közeg 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 Györgyhez tartozik. A halál fordulata után az egykor élő egyedül az előktől 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 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.²⁸

Hogy a halotti létmód mennyire az élők értelmezésére van ráutalva (kevésbé neutrális retorikával: mennyire a továbbélők tekintetének kiszolgáltatottja), s hogy a halott szükségszerűen csak valamely közvetítettségben mutatkozhat meg, e tapasztalatnak a lírai hagyomány egyik legfontosabb, de mindenképp leginkább emblematisz szövege Kosztolányi Dezső *Halotti beszéde*. A költemény, mely éppenséggel az egyszerűség egyediségének (az egyéni voltának) a fontosságát és megőrzését deklarálja („Okuljatok mindannyian e példán. / Ilyen az ember. Egyedüli példány.”),²⁹ az „okulás”, a példázat

²⁸ 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, *Istenhözad*, 19.)

²⁹ Kállay G. Katalin szellemes, a vers kapcsán tett megjegyzése szerint: „Akármilyen rettenetes belegondolni, valahol az emberi méltóság záloga, hogy egyen-egyenként minden élet »hapax legomenon« a világegyetem olvasókönyvében.” (KÁLLAY G. Katalin, *Verba manent. Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd*, Liget, 2010/4, 80–81. Itt: 80.)

jegyében azzal a tanulsággal 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 azéval, ki volt egykor.³⁰ Lőrincz Csongor írja, hogy „az individuum haláláról, 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.”³¹ 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 áthidalni azt a távolságot, melynek megszüntetésére – enyhítésére – hivatott.³² („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 tisztelem valaki iránt, aki már nem válaszol, és egyfajta büntudat is – a túlélő büntudata.”³³ Lévinas – egy komplex felelősség-paradigma szerint gondolva el az

³⁰ 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) előre vonatkoznak inkább.

³¹ LŐRINCZ Csongor, *Mediális paradigmák a magyar későmodernségben. Individuum és epitáfium viszonya: Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat = Uő., A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Anonymus, Budapest, 2002, 101–132. Itt: 110.

³² A halotti beszédek, halotti búcsúztatók történeti alakzatával kapcsolatosan lásd: SEBESTYÉN Attila, „*költészeti iparos-üzem*”. *Kollégiumi irodalom – alkalmi költészet – halotti búcsúztató vers = Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XLII.), Debrecen, 2004, 40–62.

³³ LÉVINAS, *i. m.*, 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 legsebezhetőbb, sőt leggyilkosabb hütlenség, a *lehetséges gyász* hütlensége, 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, *Mémoires*, 22.) Derrida így –

(arcként megjelenő) Másikkal történő találkozást – úgy véli, hogy a Másik iránti felelősség nem évül el, csak átdefiniálódik a halál közbejöttével.³⁴

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 üdvözlik 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.»³⁵ A gyász struktúráját a jelenlét illúziója képi, 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,³⁶ talán annak a tapasztalásnak a jegyében, mely szerint „– a saját halál átélhetetlensége következtében – a másik halálának tapasztalata nem sajátítható át, azaz a halál csak mint a másik halála tehető értelmessé, amivel a tapasztalat megoszthatóságának

Lévinas nyomán – „alapvetően az etika körén belül helyezi el a gyászolás kérdését, és ezzel Freudnak a gyászmunkával kapcsolatos gondolatait illeti kritikával (SZÜCS, *i. m.*, 98.). Vö. KIRÁLY V., *i. m.*, 95.

³⁴ Szűcs Teri így értelmezi Lévinasnál az *arc álarccá válását*: „Hiánytapasztalatunk nyeri el kontúrjait ilyen módon, veszteségünk, megfosztódásunk a Másiktól mint egyedítől, akivel kapcsolatban álltunk. Ugyanakkor felelősségvállalásunk a Másikért a halál cezúráján 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.” (SZÜCS, *i. m.*, 93.)

³⁵ DERRIDA, *Istenhozzád*, 9–10.

³⁶ 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.

vagy felcserélhetőségének mint a megértés kölcsönösségét biztosító előfeltevésnek az antropológiai határai tárulnak fel.”³⁷

A *Halotti beszéd* zárószakaszában a mese műfaji kódjának és állandó fordulatanak idézése az említett narrativizálódás jelölése (s, mint Lőrincz Csongor írja,³⁸ 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 rezsemantizációs 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.”³⁹

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.

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 „válasznélküliség” valamely tapasztalataként⁴⁰ –

³⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 72.

³⁸ „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, *Mediális paradigmák*, 112.)

³⁹ *Uo.*, 113.

⁴⁰ Babits korábban említett esszéjében (*A jó halál*) ír – egy Shakespeare-szöveghely 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 szükségszerűségét is. „A szellemek nem viselkednek a befejezett élet fölényével, s nem tette őket bölcsekké a megismert túlvilág.

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 kifejezésteliségét fogja érinteni, egészen odáig, hogy eltakarjuk valakinek az arcát. A halál a *válasznélküliség*.”⁴¹ 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 értelmezettsége emlékeztet. A szobor olyan emlék-mű, mely rögzít, s aligha szóra bírható⁴² – mementó az élők számára, de – eredendő némasága okán – sosem lehetünk benne biztosak, hogy (jól) értjük a példázatot.

A debreceni Csokonai Színház *Aida* produkciójának⁴³ zárójelenetében Radames (árulóvá váló, halálra ítélt egyiptomi hadvezér) és szerelme, a címszereplő közös sziklasírban várják a véget – ezzel 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 szöveggel szeretné elérni, megérinteni az elveszített, 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 feléjük, tartaná őt még az életben, hívná vissza őt. Mindkét irányultság és vágy egyként része a gyászmunkának. Ám ekkorra (a megelőző jelenetben) Amneris már túljutott a szenvedés legintenzívebb fokán – elbúcsúztatja egykori kedvesét: „Én drága hősöm, vár örök béke, /

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 vérről, hogy egy kissé erőre kapjanak.” (BABITS, *i. m.*)

⁴¹ DERRIDA, *Istenhozzád*, 15. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴² 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.

⁴³ Nagyon köszönöm a Csokonai Színház munkatársainak, hogy rendelkezésemre bocsájtották az operaelőadás archivált anyagát, s így alaposabban tanulmányozhattam a szóban forgó jeleneteket.

Béke, béke, / Béke...” Mindeközben a papnők az istennőt éltetik, a túlvilág ígérését 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 – bizonytalanság is szükségeltetik a katarzishoz. A saját életet elbúcsúztató haldoklók nézőpontja ütközik és fonódik össze az életben maradónak azzal a pozíciójával, melybe hiányként bevésődik a távolodó (eltávozott) másik helye. A hiánnyal, az élet hiányával korábban a halni készülőknek 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 szüzi szépség! / E sírban úgy halsz meg értem, / Mint illat enyhe széllel, / Mint illat enyhe széllel elszáll az éjben, / Az égben 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 jő már felénk, / Lásd, mily szép aranyszárnya van / És velünk 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 távlatja 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 felfeszítése 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, 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!”). 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 közvetítő közege azért szembesít nyilvánvalóan a haláltapasztalás kulturális és esztétikai hagyományozódásával is, mert nem (csak) olvasható tere, nem (csak) értelmileg befogadható hatásmechanizmusa erős érzelmi 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. 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 foglakozik 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 értettségként 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.”⁴⁴ 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 megértette velem, hogy valamit tennem kell. És

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1998, 822. Szegedy-Maszák Mihály is Kosztolányi „alighanem legfontosabb önértelmezéseiként” tartja számon a passzust. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében* = ÜÖ., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 156–169. Itt: 167.)

verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”⁴⁵ Halál és művészet eme alapvető egymáshoz rendelésében – például – Balázs Béla esztétikájára is ráismerhetünk,⁴⁶ ám a sorokat olvasva nem feledkezhetünk meg arról, hogy az utolsó éveiben járó, a rákbetegség tüneteivel és a különféle kezelésekkel 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.”⁴⁷ 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.⁴⁸

Németh G. Bélának a kései Kosztolányiról írott fontos tanulmányaiban⁴⁹ többek között arra a kérdésre is találunk válaszokat, hogy miért tekinthetjük e műveket a halálról való lírai

⁴⁵ *Uo.*

⁴⁶ „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 tulajdonképpeni inspiráló génusza, vagy múzsája« - 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 rajzé, a határa az alaknak, mely a formáját adja.” BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Papirusz Book (Kuriózum könyvek), h. n., é. n., 19–20. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁷ KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók*, 823.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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- 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 »fölötti« ideológiák hasznavehetetlenségének egyszerre tragikus és ironikus tapasztalata máig meghatározó szólamává vált a Kosztolányi-értésnek.” (SZIRÁK Péter, *Az emlékezés elevensége. Kosztolányi az irodalmi jelenben*, Üzenet, 2001. tavasz Web: <<http://www.bibl.u-szeged.hu/mirror/zetna/zetna/zek/folyoiratok/53/szirak.html>> Letöltés ideje: 2010. május 4.)

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.⁵⁰ (...) 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 viszonyoknak, szellemi-lelki szembesülésnek erőfeszítését és atmoszféráját sugallják, amely viszonyt, amely szembesülést a teljes tudati létű egyénnek valamiképp át kell élnie, fel kell dolgoznia.”⁵¹ Németh G. szerint ez a tárgykör 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-intuícións élménye rögzül.”⁵² E Kosztolányi-versek beszélője, úgy érezzük, foglya a halálnak, a semmi delejének: a versekben megszólaló szubjektum az életet – legyen az „vendéglét” 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.⁵³ A *Számadás* verseit Németh G. Béla tanulmányai nyomán érthetjük úgy, mint szereplehetőségek tárhelyét, elsősorban az élethez-

⁵⁰ Talán az egyébként Németh G. Béla (és Kosztolányi) számára is meghatározó kései Arany János-líra említése kíváncsított feltétlenül ide. Az ő elmúlásköltészetéről, a líra „aratás”-topozáról s különösen a *Sejtelem* című versről írott szép és fontos tanulmány DÁVIDHÁZI Péteré (A *Sejtelem, avagy a költészet vigasza*, Holmi, 2009/10, 1326–1347.).

⁵¹ NÉMETH G. Béla, *Költői számadások = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 47–60. Itt: 48.

⁵² Uo., 51. Ezzel szemben Babitsról – *Ősz és tavasz* között című versét elemezve – azt írja: „Babits gondolkodásának és költészetének a halál sohasem lett 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. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat (Babits Mihály: Ősz és tavasz között)* = Uő., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 183–193. Itt: 184.)

⁵³ Eisemann György ír a Kosztolányinál tapasztalható, „halál és szabadság találkozásából kicsapó” hősiességről: EISEMANN György, *Poesis perennis. Vázlat Kosztolányi lírájáról* = Uő., *Végidő és katarzis*, Orpheusz, Eger, 1991, 157–170. Itt: 164–167.

halálhoz való viszonyulás, a „halál” és halottság” tényével szembenezés különféle esélyeit felmutató magatartások sorát is.⁵⁴ 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 nemléte, 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 érdektelensége, tudomásul vevő egykedvűsége a meghalók halálával, halottságával, nemlétezőségével szemben.” A (kései) Kosztolányi-perspektíva alapján a halál „egy lényeg nélküli, egy lét nélküli, egy *elgondolhatatlan* ismeretlenbe zuhanás”.⁵⁵ A primér módon megtapasztalhatatlan nemlét idegenségének az élet minden pillanatába történő beszüremkedése ez. Az *elgondolhatatlan* – különböző katakretikus és aposztrófikus nyelvi alakzatokkal, illetve prosopopeia általi figurációval – a (költői) nyelvben állítható elő valamiként, valamilyenként; a versek ennek az ismeretlennek (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 bizonytalanná tételéhez vezethetnek, s a szöveg materialitása úgy mutathatja meg a jelentésképződés eseményszerűségét és tervezhetetlenségét, hogy a vers a halál domesztikációjával szembenálló allegorézisként jut értelemhez. S így éppenséggel nem az arc- és hangadás műveleteinek elleplezésében, a prosopopeia működésmódjának láthatatlanná

⁵⁴ Jóllehet, vele ellentétben én nem vagyok meggyőződve arról, hogy eme „szembenezések” között szükségképp kiegyenlíthetők és kiegyenlítendőek a különbségek (például a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* viszonyában).

⁵⁵ NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorcái. Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál* = Uő., *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, 208–221. Itt: 211–212. Lásd még: KÁROLYI Csaba, *Halálközeli életöröm. Kosztolányi világáról* = Uő., *Ellakni, nézelődni*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 9–18. „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 megfejthetlenebb 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.” (Uő., 9–10.)

tételében kap érdekeltséget, hanem a halál allegóriáinak reflektív létrehozásában, az idegenség retorikájának kimunkálásában és jelölésében mutatkozik meg teljesítőképessége. A Kosztolányi-versek különféle módokon retorizálják a halálról való beszédet (s ezzel természetesen 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 egynemű s egyértelmű)⁵⁶ romantikus gyökerű én- és nyelvszemlélet megbontásaként, ha a Kosztolányi-vers szintén első rendben az én-hez rendeli a vers megalkotottságát: „Indulj dalom, / bátor dalom”.⁵⁷ E felütés kiindulópontként a topikus Ady-sor, az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga” (*Hunn, új legenda*) birtokviszonyának átértelmezett megismétléseként hat, ám a folytatás mindenekelőtt e viszony elbizonytalanítását – viszonylagosítását – mutatja

⁵⁶ Az Ady-líra énszerkezetéről (illetve ennek nem problémátlan értelmezhetőségéről) vö. BEDNANICS Gábor, „Nem vagyok, aki vagyok”. *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében* = Uő., *Beszédformák között*, FISZ (FISZ könyvek 22.), Budapest, 2003, 9–30. (Különösen: 9–12.)

⁵⁷ Valóban úgy tűnik, hogy a kései Kosztolányi-líra énje nem elsősorban „textuális effektusként” tétéleződik, ám a nyelv eredőjeként való elgondolhatósága mégis bizonytalanává válik. Emiatt a sajátos viszony miatt használom 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.

fel, amennyiben az útnak indítás a „vers” sajátos emancipációjaként, önállósodásaként, leválásaként is érthető. Az *Esti Kornél éneke* rímhasználata⁵⁸ 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, tradícióként, s nem szubsztanciaként gondolja el, elsősorban a nyelvhasználat *általi*, s nem azt *megelőző* entitásként.⁵⁹

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.⁶⁰ Mikor azt olvassuk,

ó, jó zene a hörgő
kínokra egy kalandor
csörgő,

⁵⁸ Érdemes e ponton Kosztolányi egy 1911-es, *A Hétköz*ben 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 Dezső, *Rímshótár, rímek stb.* = Uő., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2002³, 594–595. Itt: 595.).

⁵⁹ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3, 3–15. Kosztolányi és Nietzsche viszonyáról s az *Esti Kornél énekéről* mint a „felület-elvet” megfogalmazó versről lásd: LENGYEL András, „...csillogó felületek gyöngyhalásza”. *Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai”* = Uő., *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*, Tiszatáj, Szeged, 2000, 54–99. Itt: 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, *Műfajok a kánon peremén*, 166.) Lásd még: GYÓRFI Lívია, *A motivált szójelentéstől a konvencionális megnevezésig. Kosztolányi Dezső és Friedrich Nietzsche nyelvelméletének analóg vonásai*, Web: <<http://mek.oszk.hu/06500/06547/html/03.htm>> Letöltés ideje: 2011. január 10.

⁶⁰ 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 Ernő, *A „szerelmi” líra vége – „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*, *Alföld*, 2005/2, 46–65.

mely zsongít, úgy csitít el,
tréfázva mímel
s a jajra csap a legszebb
rímmele,

a sorokban egyfelől érzékeljük a szó varázserejébe vetett bizodalmat (a tényleges rímek valóban megcselekszik a mondottakat, amennyiben a „hörgő”-re a „csörgő” felel, majd a „csitít el” – „mímel” – „rímmele” 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 bocsájtása a korábbi teremtő erő 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, fölcserélhetősége⁶¹ élet és halál metaforikus – esztétikai irányultságú – kiegyenlítésére, szó általi egymásba fordíthatóságára is utal.⁶² 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 között⁶³ – idézem az Ady-vers vonatkozó szöveghelyét:

⁶¹ A „minden” és „semmi” kiazmikus struktúráját felmutató két egymásnak felelő sorpárnak a viszonylagosság allegóriájaként való értelmezését MENYHÉRT Anna végezte el: *Esti Kornél énekel-e? – A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, 37–46.

⁶² Tamás Attila tesz nagyon fontos megállapítást a vers első két strófájának „kép- és 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 Attila, *Két vers – két arc* (Az Esti Kornél éneke és a Februári óda) = Uő., *Értékteremtők nyomában. Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Csokonai, Debrecen, 1994, 86–99. Itt: 90.

⁶³ 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 Ernő, *Az „Én” utópiája és létesülése. Ady*

A tolakodó Gráciát ellöktem,
Én nem bűvészek, 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 vetítettség 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 idegenséggé értett, megszokhatatlan, tűnékeny 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.⁶⁴ Eme viszonyulást leginkább az emblematikus ötödik strófa bizonytalanítja

Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában = Uő., *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen (Alföld Könyvek 3.), 1998, 46–68. Itt: 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 prologját. „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 affirmálja (természetes) őseként, ismerőseként, e ponton némiképp elfordulva Ady performatív én-hipertrófiájától.

⁶⁴ E gondolatban egyfelől buddhista bölcselőre, 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

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 írd át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk ídját,
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírd meg mi is, ha ők kibírdják.

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 – 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 működés módját. Ha van célja, akkor inkább az, hogy a beszéden keresztül elleplezze a semmi megérthetetlenségének tényét, miközben fenntartja e megérthetetlenség 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 a tudás, merthogy a vágyban a semmi, az abszolút nincs a mozdulatlan mozgató, miként a halálban.”⁶⁵ A halálról való beszédben a cselekvés mozzanata és hogyanja gyakorta feszültségben áll a beszéd tárgyával. Nehéz volna

egy tünékeny életálom közbelépte által”. (Arthur SCHOPENHAUER, *A halálról*, ford. DR. BÁNÓCZY József, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, h. n., 2001, 11.) Bár látszólagos-logikai szempontból találhatunk összefüggést, mégis azt kell mondanunk, hogy a vers egész kontextusában azonban alapvetően másról van szó: Kosztolányi nem érvel a halál racionális elfogadása mellett. (vö. CSEJTEI Dezső, *Filozófiai metszetek a halálról*, Pallas Stúdió–Attraktor, Budapest, 2002, 44.) Schopenhauert, más összefüggésben, közvetlen hatást nem feltételezve, Kiss Ferenc is említi a vers kapcsán: KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Budapest, 1979, 497–498.

⁶⁵ VALASTYÁN, *Apokrif alázattal és vakmerőséggel*, 107.

megmondani, hogy ebben a műveletben milyen retorikai alakzatok vesznek részt⁶⁶ – a hangadásért hagyományosan a prosopopeia felel, ám az *Ének a semmiről* esetében éppen a hang tételezett nem létezéséről van szó. A katakrézis⁶⁷ 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, nevekkal ellátott Nincs-eket állítani. Quintilianus szerint „[n]em szabad összetéveszteni ezzel a metaforát, mert a képzavart nem létező helyett, a metaforát más helyett alkalmazzák.”⁶⁸ 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.⁶⁹

Mindez összefügg azzal a nietzschei hermeneutikai szituációval, melyet Csejtei 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

⁶⁶ Paul de Man beszél egy tanulmányában arról, hogy bárki, aki valaha tanulmányozott egy retorikai értekezést, tanúsítja, hogy – logikai és történelmi értelemben egyaránt – közismerten nehéz a különböző trópusokat és figurákat szigorúan külön rendezni és pontosan megállapítani, hogy mikor válik egy katakrézis metaforává, egy metafora metonímiává. (Paul DE MAN, *Literature and Language: A Commentary* = Uő., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, London, 1996², 277–289. Itt: 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.”)

⁶⁷ Vö. Marcus Fabius QUINTILIANUS, *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, Kalligram, Pozsony, 2008, 553–554. Eszerint a *katakrézis* vagy *képzavar* „olyan dolgoknak ad nevet, amelyeknek nincsen” (Uő., 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, *Ki beszél*, 94–95.) Lásd még: SZÖRÉNYI László–SZABÓ G. Zoltán, *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*, Helikon, h. n., 1997, 134. Metafora és katakrézis bonyolult megkülönböztethetőségéről lásd: Patricia PARKER, *Metafora és katakrézis*, ford. NAGY S. Attila = *Figurák*, 43–60.

⁶⁸ Uő., 554.

⁶⁹ Igencsak találónak érezhetjük azt a jellemzést, mely szerint: „»A METAFORA vagy ÁTVITEL egy szó *barátságos* és *szomszédos* kölcsönvétele, hogy általa egy 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, *i. m.*, 52. Kiemelések az eredetiben.)

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*”.⁷⁰ 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 írnék át...”), majd mi-beszéd váltja föl („bírnék mi is, ha ők kibírnék”). Ezek a grammatikai transzferek pragmatikailag nemcsak újabb személyek behívásaként (s így valamiféle jelölten kollektív, sorsközösségi tapasztalattá emelésként) érthetőek, hanem az én-pozíció átalakulásaként, az én szerkezetében bekövetkező hasadásokként is, mely összetett beszédhelyzet az utolsó strófában megismétlődik s újraíródik: „Pajtás, dalolj 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 ide kívánczok még az is, hogy az idézett utolsó szakaszban feltűnő, a beszélő után mondandó „dal” talán épp a címben jelölt ének – a semmiről.⁷¹ Az utolsó versszakban felbukkanó utánmondás részint a hagyományozódásra is utal, mely az előző stróféhoz 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

⁷⁰ CSEJTEI Dezső, *Egzisztencia – halál – továbbélés*, Debreceni Disputa, 2006/11-12, 4–10. Itt: 9. A kiemelések mind Csejteitől származnak. A Nietzsche-idézet az alábbi forrásból származik: Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, szerk. HÉVIZI Ottó, Osiris, Budapest, 2001, 380. A „mások halálának megtapasztalhatóságáról” pedig lásd elsősorban: HEIDEGGER, *Lét és idő*, 276–280.

⁷¹ Oláh Szabolcs írja, hogy Kosztolányi „fogékony volt a különböző jelentésű, de hasonló hangzású szavakkal, azonos szótövekkel művelt etimologikus játékokra (*paronomázia, figura etymologica*). Többnyire éppen ennek kapcsán bonyolódott bele a betűk, hangok és a szövegen kívüli utaltak előre nem adott, eseményszerűen képződő, nem szimmetrikus kapcsolódásaiba. Nem pusztán retorikai alakzatról van szó: a paronomasztikus szójátékban a *szószegés* (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 Szabolcs, *Beszéd, szószegés, íráskép*, 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 ATTILA, *Kosztolányi Dezső = Uő., Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok*, szerk. FORGÁCS László, Kossuth, Budapest, 1967, 256–261. Itt: 256.)

ötödik versszakban). A hagyomány(ozódás) problematikája máshol is felbukkan a szövegben, mégpedig az első két strófa Ady-intertextusai kapcsán – nem véletlen, hogy épp e szöveghelyen hívja elő a második versszak „még énekem is ismerősebb” sor (cím alapján szerveződő) paronomáziája az „énekem is ismerősebb” alternatívát.⁷² 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).

Az élet és a semmi szembenálló 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 betű szintű, nyomszerű beíródás. Oláh Szabolcs a vers második strófájának anagrammatikus rímszerkezetét („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«.”⁷³ 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 paradigmatiszós szövege, mert mindennél pontosabban képes megmutatni azt, hogy a költészet

⁷² 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 fenn (sőt éppenséggel egymástól egészen távoli jelenségek között létesít kapcsolatot az összecsengés és hangismétlés), hanem a nyelv materiális (főhangzó 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. (Paul DE MAN, *Literature and Language*, 284–285.) Vö. még: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 32.

⁷³ OLÁH Szabolcs, *Nem rögzítve, de meghatározva (Szótér – Az Alföld Stúdió antológiája)*, Alföld, 2009/12, 116–130. Itt: 119.

médiума milyen sajátos összetettséggel s bonyolult artisztikummal képes megsejtetni valamit egy olyan – részben maga által létrehozott – fenoménről, melyhez alapvetően a némaság, a megérthetlenség és megismerhetlenség attribútumai kapcsolódnak. Éppenséggel azáltal, hogy a megtervezett lírai szöveg maga válik történetessé, amennyiben a hangzóssági kapcsolódások érzéki és értelmi összjátékának, illetve az inskripció eredetét eltörlő nyomszerűségének alig tervezhető – nem konvergencián alapuló – egymásmellettsége képes eseményé lenni. Mindez azonban csakis a halál és a semmi képzetét megjelenítő, ismerősnek tetsző allegorikus értelemalakzatok kölcsönviszonyában válhat számunkra ekképp jelentéssé, és lehet zavarba ejtő, nyugtalanító – idegen. Ám vélhetően csak emiatt a kontextus és retorikus mintázat miatt mondhatjuk el azt, hogy a halálra vonatkozó diskurzusnak 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.⁷⁴

A *Számadás* magatartáslehetőségeinek sokféleségét mutatja – az emblematikus, köztes, tranzitórius vendéglétet említő *Hajnali részegség* mellett – például az, hogy a *Könyörgés az ittmaradókhöz* (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,

⁷⁴ Vö. OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép*, 112–114. „A jelölő kontingens (mindig másként is lehetséges) vonatkozathatósága által a költemény diskurzusában »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. Osztrólczy 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.” OSZTRÓLCZY 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, Kossuth Egyetemi Kiadó (Studia Litteraria XLVI.), Debrecen, 2008, 104–119. Itt: 107.

gyarló valóban 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 való” mintha éppen azt a kiszolgáltatottságot is magában foglalná, melyről korábban szóltunk: a halott már nem képes jól 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 szóképp 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 katakrézis „képzavar” értelme ráadásul szó szerint is vonatkozik a sorra, amennyiben nagyon nehezen imaginálható képzetegyüttes áll elénk: valójában éppen ez a képpé nem változtathatóság a diskurzus szándéka és hatása.

A vers könyörgésszerűsége 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 ragrímekeket 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 többesből 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 hasonlóan – valamiképpen az egyediség, a saját megteremtése, elgondolhatósága és megőrizhetősége-elveszítetősége képezi a beszéd, a halálról való beszéd tétjét és egyik fontos motivációját.⁷⁵ A halál „fenyegető közelsége előtt”

⁷⁵ „A halál rémülete, a temetés felett érzett fájdalom és a holttest feloszlása miatti félelem annak a következménye, hogy a halál által elvész az individualitás. Már a gyermekeknél megfigyelhető az én-tudat és a halál tudata közötti összefüggés kialakulása. A gyerekeket akkor kezdi el nyugtalanítani a halál, akkor kezdik elképzelni, amikor kialakul az én-tudatuk. Az individualitás tudatával visszavonhatatlanul összefügg a haláltól

a nyelvnek nemcsak tempója válik „szerfelett sietőssé”, ahogyan Foucault fogalmaz egy tanulmányában,⁷⁶ 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, jelenlétet 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 „énimázsát”,⁷⁷ 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 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

való félelem. Ennek az ellentettje is igaz: ha kialakul a halál tudata, az az individualizálódás formáihoz vezet.” (WULF, *Az antropológia rövid összefoglalása*, 281–282.)

⁷⁶ Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 61–70. Itt: 61.

⁷⁷ Még úgy sem tűnik haszontalannak az Arany János-i szöveg hely („Nem a való hát: annak égi mássa / Lesz, amitől függ az ének varázsa: / E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít – / Sulykot, bizony, nem egyszer elhajít”) e költeménnyel kapcsolatos felemlégetése, 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 (sokszorosán alluzív) művéből származik.

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. Eme 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 deklarációdik.⁷⁸

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

S talán a megbocsátásra azért (is) van szükség, mert emlékezni szükségszerűen csak a halott másakra lehet, s ez a másik-lét mindenképpen egyfajta memento-jelleget is beleír állapotába. A halott (elgondolhatatlanul) másként létezése miatti szüntelen (halálra) emlékeztető volta kéri az élők, itt maradók folytonos megbocsátását az emlékezés életben tartó cselekvése áráként. (Különös megfordítása ez annak a perspektívának, mely az élőknek a halott felé irányuló büntudatát és felelősségét jeleníti meg, amellet, hogy éppenséggel e megfordítás képessége jelzi, hogy a vers beszélője távozó, távozni készül, s nem eltávozott, ezért horizontját mindenekelőtt az élők távlata szervezi.)

⁷⁸ A szépség tudatos önámítás, írja (idézi) Kosztolányi egy helyen. (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szépség* = Uő., *Nyelv és lélek*, 300–303. Itt: 303.)

III. Ősz és tél között

„mi magunk vagyunk az idő?”

(Heidegger)

Kontextusok

„Nem múlok el koldusszegényen,

De úgy, mint hálás őszi estek,”

(Lesznai Anna: *Sírversem boldog napon*)

Az ember életének kétségkívül az egyik legfontosabb – legnagyobb téttel bíró – állandó vonatkoztatási pontja az idő. Az az idő, mely elsősorban múlásként tételeződik számára, mégpedig úgy, hogy nem feledkezhet meg arról, hogy nem az idő múlik: ő múlik el.

„Az ittlét az idő, az idő pedig időbeli-idői [zeitlich]. Az ittlét voltaképpen azonban nem is az idő, hanem az időiség [Zeitlichkeit]”⁷⁹ – írja Heidegger *Az idő fogalma* című tanulmányában. A filozófus – akinek munkássága nem volt teljesen ismeretlen a dolgozat által vizsgált szerzők nagy része számára – az ittlét (Dasein) fogalmát jelentős mértékben az idő fenomenjéhez köti. Az ember világban benne léte és időtapasztalása egymásból érthető viszonyosság. „Minden, ami csak történik, a vég nélküli jövőből a visszahozhatatlan múltba pereg bele” – a moston keresztül.⁸⁰ A „jelenen csüggő” létet egyszerre hatja át a jövő felé irányultság – mely jövőnek kikerülhetetlen része a múlás, a halál – és a múlt visszahozhatatlansága. Ez a múlt nem történeti, látható múltként tételeződik a mindennapiság jelenében, hanem elsősorban a visszafordíthatatlanság tudásaként, és így ismétелhetetlenségként. (Az ismétелhetőség a történeti múlt attribútuma, és mint ilyen, ez is jövőbe futás.) Az időhöz való viszony egyszerre általános – ezért nem ismer kivételt és kitüntetettséget – és egyszerre egyéni odafordulás. „Az ittlét – mely az átlagosban tartózkodik – az előrefutás jövőiségében válik először önmagává; az előrefutásban lesz láthatóvá saját egyedüli sorsának egyedüli egyszeriségeként, itt és mostjaként [Diesmaligkeit], a maga egyedüli elmúlásának lehetőségében.”⁸¹

⁷⁹ Martin HEIDEGGER, *Az idő fogalma* = Uő., *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.*, ford. FEHÉR M. István, Kossuth Könyvkiadó, h. n., 1992, 16–67. Itt: 49.

⁸⁰ Uő., 46.

⁸¹ Uő., 50.

Az elmúlás – mint „miként” – mindig tudott, de nem mindig tudatosított állapot. A „mi”-ként felfogott idő mérés (például óra) általi absztrahálása inkább megfélekedtet 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; nem véletlen, hogy 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 őszen át a tavasztól télig tartó év analógiásan a születéstől az érett életszakaszon át a halálig terjedő emberi életpályával kapcsolódtak össze. Ehelyütt 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 ősz-ábrázolás hagyományának.

Ha az előbb vázolt analógiás ciklusokat ívekként vizualizáljuk, akkor a legnagyobb különbség a viszonyban résztvevő felek között az, hogy míg a természeti ciklusokban az ív, körré alakulva, elindul visszafelé, addig az ember pályáíve keletkezik és megszakad valahol.⁸² Ez a különbség eltérőképp tételeződik és válik jelentéssé a különböző reprezentációk során,

⁸² A *Kolinda* zenekar *Elfelejtett istenek* című albumának – egy ősi törzsi énekből származó mottója ekképp szól: „Mikor Isten az ősidőkben a dolgokat teremtette, / összegyúrta a napot; / és jön, és megy a nap, és visszatér; / összegyúrta a holdat; / és jön, és megy a hold, és visszatér; / összegyúrta az embert; / és jön, és megy az ember, és nem tér vissza.” (ford. Fónagy Iván).

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 időképzését 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 képzelték el, hanem úgy is, mint *örök visszatérést*. A világ – szimbolikusan és rituálisan – 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 egymásutánban.”⁸³ Bár eme 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-éj ciklus 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 égitest 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.”⁸⁴ 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-ézés a természettel a romantikus líra egyik legjellegzetesebb és

⁸³ Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, ford. KAMOCSEY Ildikó, Európa, Budapest, 1997, 89–90.

⁸⁴ James G. FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor–BÓNIS György, Osiris, Budapest, 1998, 217.

különbéle poétikai konstrukciókban modellálódó közhelyévé vált (melynek egyik megnyilvánulása a *pathetic fallacy*⁸⁵ jelensége).⁸⁶

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 emblematikus 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.”⁸⁷ 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 hellyé válik, amely képes teret adni a halálról való beszédnek, amely helyettesítője annak. Ennek köszönhető a költemény elégikussága – az

⁸⁵ Vö. M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, W. W. Norton and Company, New York, 1958, 291–292.)

⁸⁶ Christoph Wulf írja, hogy az emberi tudatban a természetesnek gondolt (természetanalóg) metamorfózisok is erőszakos aktusnak tűnnek. „[A]hhoz, hogy új jöjjön létre, a már meglévőnek el kell múlnia”, ez azonban nem jelenti azt, hogy az elmúló ezt gondtalanul venné tudomásul (WULF, *Az antropológia rövid összefoglalása*, 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, 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, *Okkultizmus*, 46. Kiemelés az eredetiben.)

⁸⁷ NÉMETH G. Béla, *Az ódához emelt dal (Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra...)* = *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, 23–33. Itt: 33.

allegorikus szemiózis során a tapasztalat (a megélt ősök, 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 aktualizálódó jelentése. A szerelmes vers belépő hagyománya⁸⁸ 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 nesztét.” avagy a „Míg dalom, mint tó fölött a / Suttogó szél, elvonul.” sorokban.⁸⁹

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.”⁹⁰ De nem kizárólagosan ezeké. Az ősz legalább annyira fontos úgy is, mint átmeneti, tranzitorikus, ellentmondásos jelenség: „Még mindig emlékeztet az elmúlt nyár melegére, de már ad villanásnyi ízelítőket a közeledő zord télből.”⁹¹ Egyesíti magában a múlt emlékezetét és a jövő ígéretelenségét. Az őszábrázolások szerves részét képezi ez az alapvető kettősség. Az aratáshoz, fényhez, meleghez, szürethez és gyümölcséréshez kötődő őszelő termékenysége

⁸⁸ 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 megújuló, 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 szerelemi együttlét távlatából fakad az összetartozás-érzés meghittsége, szembeállítva az elmúló idő mélabújával: „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 tovább ír egy konvencionális elemet: „...jön az ősz, elmúlik az ifjúság első virágzása, de minden érett és zamatos” (Sarah CARR-GOMAN, *Szimbólumok a művészetben*, ford. BÁNKI Vera, Holnap, Budapest, 2001, 80.).

⁸⁹ Nemcsak e sorokban, de a vers több strófájában (különösen 4-től 8-ig) is kifejezetten domináns az *l* hang jelenléte, mely sokféleképpen válhat hatássá. Amellett, hogy jellegénél fogva a folyást, folyamatosságot, így az idő múlását idézheti fel, egyszersmind – eltéveszthetetlenül repetitív előfordulása miatt – a visszatérést is implikálja. Ezáltal a hangzósság maga is mintegy allegorikus jelölője lesz az elmúlás és a visszatérés implicit dinamikájának, erős szerepet vállalva a költemény jelentésképzésében. (Ráadásul a „halál” szó maga is szoros kapcsolatot ápol az *l* hanggal.)

⁹⁰ *Szimbólumtár*, 128.

⁹¹ Clare GIBSON, *Jelek és jelképek*, ford. M. SZABÓ Csilla–SÓVÁGÓ Katalin, Kinizsi, Debrecen, 1998, 95.

éppúgy jelen van, mint a hervadáshoz, elmúláshoz, sötéthez, csapadékhoz és hűvöshöz fűződő ősztű. 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 megismélt, 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 léthelyzetét viszi színre. A feloldhatatlan kettőség olyan sorokban is megmutatkozik, mint a „Letörlni véle könnyűimet érted, / ki könnyeden elfeledéd hivedet,” szöveghely, hiszen a „könnyeden” szó (mely a korábbi „könnyűimet” 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 őszt. Ugyanő máshol így jellemzi az őszt átmenetiségét, paradoxitását: „Csodálatos pillanat... melyben találkozik 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 fájdalmat adsz, mely szép, s szépséget, mely fáj, megértetve, hogy csak az lehet szép, ami fáj is.”⁹²

⁹² Idézi: KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 238. Király István Kosztolányi-kötetében külön tanulmányt szentel a költő őszi verseinek, az *Őszi koncerttől* kezdve kulcsmotívumnak érezve nála az őszt. 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-elégikus őszi hangulatok*, hol a tűnődő, resignált emlékezés hordozója a kép. Szintén csak akkor fordul elő nagyobb számban a modern európai lírában, Verlaine, Verhaeren, Rilke nyomán oly igen kedvelt *tragikus őszkép*, a végzet megérzése az őszt szomorúságán át. A versek többségében az uralkodó szín az ősztélmény, melyet *ditirambikusnak* lehet nevezni, melyet az angol romantika, Keats, Shelley, a magyar Petőfi s a Mylitta-versek Adyja szeretetett kiváltképp. Egymás mellett lángol itt az őszt képzetében szépség s pusztulás,

Ha a tél rendszerint a halál allegóriája, akkor az őszi a halállal való szembesülés lehetséges terepe, a haldoklás tér-ideje, a halál felé fordulás aktusa. A tél állapotszerűségével szemben az őszi folyamatszerűnek tűnik. De ha mégis állapotként, akkor talán a permanens tranzitóriusság paradoxonjával jellemezhetjük – mint ahogy ezt korábban már kifejtettem. A sokrétű konvenciórendszer okán az őszi allegorézis képes az öregedés, elmúlás és halál ellentmondásos antropológiai szituációjának magas összetettségű reprezentációjára. Arany János *Juliskához* (1859) című gyászverse például úgy játszik rá az évszak-topológiára, hogy magas esztétikai színvonalon érti azt újra, s nem tolaakodóan használja föl a gyász lehetetlen állapotának érzékeltetésére („A gyümölcs hull – semmi: érett! / Hallgat a lomb – semmi: szólt! / Öltön a mező fehéret – / Semmi: oly dús zöldje volt!”). Az őszi reprezentáció jól érzékelhetően, gyakorta jelölten allegorikus természetű – bizonyos korszakokban, például a századfordulón⁹³ olyan erős volt az őszi líra 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.⁹⁴ Egy adott, az őszi motivikáját valamiképp megidéző vers művészi értelemben vett sikeressége részint a tradícióhoz, a konvenciórendszer elemeihez való viszonyuláson is múlik (jóllehet, ahogyan a de Man-t idéző Kulcsár-Szabó Zoltán megjegyzi, „az allegorikus jel és jelentése közötti viszonynak »nincsenek merev szabályai«”⁹⁵). Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című költeményének például – mint azt Németh G. Béla fontos tanulmányából megtudhattuk – a rájátszás, a hasonlóság, az utalás és a

élet és halál, belső feszültséget adva ezzel a képnek, tolvaa a motívumot a tragédia és az ünnep érzését egybekeverő lírai műfaj, a ditirambus felé.” (*Uo.*, 236–237. Kiemelések az eredetiben.) Kosztolányi és mások őszi szövegeiről Tamás Attila is megemlékezik: „Tóth Árpád verseinek világa őszi hajló, búcsúzó, fáradt alkonyatokat vagy félszeg frissességgel fakadó zsenge tavaszokat idéz, Kosztolányi versei mélyebbre visznek az őszi fátyolos, enyhén fojtó levegőjű, eső ezüstjét csillanó időszakába, az Illyés-leírta föld rögeit perzselő nap heve szikkasztja keményre.” (TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Akadémiai, Budapest, 1964, 121.)

⁹³ Bednatics Gábornak a századforduló költészetét tárgyaló könyvében is találunk elemzéseket az évszak-allegorézishez és tájleíráshoz kötődő versekről (például Czóbel Minka: *Őszi vendégek*; Békássy Helén: *Őszi kép*; Krüszelyi Erzsébet cím nélküli alkotása a nyári keretben észlelt hervadásról, „virág-halál”-ról) – BEDNANICS, *Kerülőutak és zsákutcák*, 155–156, 200–203.

⁹⁴ Reviczky paródiaverséből a harmadik strófát érdemes e ponton idézni, melyben a halállal kapcsolatos poétai attitűdöt figurazza ki: „A legtöbb kedvesét temette, / Olyant, a ki nem élt soha; / De addig örjögött felette, / Hogy végre elhívé maga. / Vannak, kik egyre halni vágnak, / (Sirok-ra rímelik: sirok.) / Ha kellenének a halálnak... / – Én mostan őszi dalt irok.”

⁹⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Isméltés, intratextualitás, inskripció*, *Alföld*, 2005/10, 54–77. Itt: 72.

példázatoság a legfontosabb szervező elemei.⁹⁶ 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 tartaná távol, tolná ki az elszenderülést, amíg lehet (3–4. strófa). A természet körforgásával szembeállított emberi végesség 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.

A tél és a 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

⁹⁶ NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példa*, 187–188.

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” képzetei kapcsolódnak. A téli csendet („dermedező csönd”) csak pillanatszerű, mozzanatos zaj töri átmenetileg meg („lepattant egy ág”, „megmoccan a temető”) – ezek a hangképzetek a tél-reprezentációk jellegzetes toposzai, és apró ellenpontokként a némaságot és statikusságot emelik ki. (A vers első strófájának zárlata éppen ezért érthető önreflexív módon is: „a táj, mint vén agy vértelen / eszméi, úgy levetkezett / és nem maradt belőle, csak / a csontváztiszta 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 látványszerűsége Kosztolányi *Őszi reggelijét* (1929) juttathatja eszünkbe, különösen a záró strófában:

– 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
hogy 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 kimutatta⁹⁷ – többszörös áttétellel, allegorikus jelölési folyamaton keresztül történhet meg. A *Téli fák* felismert intertextualitása, iterativitása azonban maga is hozzájárul(hat) a halálallegória *Őszi reggelibe* történő visszaíródásához (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. A „ködön”–„döfködnek” szavak paronómaziás kapcsolata és jelentésmódosulása, az erőteljes hangzósági szimbolika (az f-ek dominanciája)

⁹⁷ MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli) = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, 27–36.

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 meg⁹⁸) nem hagyhatja azt maga mögött, amely képtelenséget az idézett utolsó sorok lebegtetik tovább, amennyiben „az élet melege” testi érzéketre utaló metaforájával szemben a döfködő téli fák látványjellege („láttam még, hogy...”) áll. De e látványba és a cselekvésbe (a paronomázia trópusa 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 megismételne 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 / aranykezűkkel intenek nekem.”), annyiban a Kosztolányi-paradigma látszik eluralkodni a szövegen, amit a jellegzetesen kosztolányis poétikai jegyek versvégi visszatérése is hangsúlyoz. Az aranykezűkkel 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 rájátszások (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 motiváltan) 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.

Juhász Gyula egyik utolsó verse, a *Fák* (1934) nagyon hasonló képi világgal teremti meg a tűnő emberi lét és az „örök”-nek tetsző fák szembenállását (s ez esetben is

⁹⁸ „– Fa vagyok én is, ágbogas / csontváz! – és éreztem a gúzszt / s hogy az idő hogy marja le / rólam is a lombot, a húst.”

megfontolhatjuk az *Őszi reggeli* hatását, jóllehet, inkább motivikájában, mint poétikájában).⁹⁹ 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 fának 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 képzetével 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 megjelenő 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 szövedéke,
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 szövedéke” olyan szcena, 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,

⁹⁹ Juhász Gyula kései műveinek (s utolsó, majdhogynem megtagadott, mások által sajtó alá rendezett, *Fiatalok, 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.

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 vagyok!* 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.”¹⁰⁰ 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: „diadallal”) és veszteségtudatot akkor is érzékelünk, ha a képhasználat a természeti ciklikusság, megújulásrend naturális kódoltságát, szükségszerű szabályozottságát *is* sugallja.¹⁰¹

Illyés Gyula 1935-ös *Avar* ciklusa¹⁰² (s különösen annak első darabja) különleges módon mintha integrálná Kosztolányi és Füst Milán lírai nyelvét,¹⁰³ s reflektíven viszonyul a romantikus jellegű ősz-poétikához is.

¹⁰⁰ 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: 2010. április 30.

¹⁰¹ Juhász Gyula halálköltészetével kapcsolatban lásd még: HÁRS György Péter, *Halál és föltámadás Juhász Gyula költészetében*, Irodalomtörténet, 1991/1, 101–109.

¹⁰² Kötetben: *Rend a romokban* (1937) Egyik első elemzését lásd TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Budapest, 1989, 107–114.

¹⁰³ Sőt, bizonyos sorok kapcsolatban állnak Weöres Sándor hasonló kiindulású, a későbbiekben részletesebben elemzett, hasonló időben keletkezett (s ezért az esetleges hatásvonalakat tekintve bizonytalanságban maradunk) versével, a *Valse triste*-tel is. Illyéstől a fönt 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 sötéten / szaladnak át a réten.”

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 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.”¹⁰⁴ Angyalosi megállapításainak első felével vitatkoznék: Illyés eme verséről nem feltétlenül dönthető el „nyilvánvalóan”, hogy a romantikus én–természet kapcsolat mely alapkoncepciójához kötődik. Éppenséggel úgy tűnik, hogy egyiket sem követi egyértelműen, hanem benne Én és évszak,¹⁰⁵ Én és természet többretegű egymásban foglaltsága, reflektált egymásba fonódása történik meg. Angyalosi érvelésének második részében pontosan kimutatja az én-konstrukció bonyolultabbá és jelölten konstruktív vá 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

¹⁰⁴ ANGYALOSI Gergely, *Meghasonlás és önazonosság. Az Avar-ciklusról = Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 9–13. Itt: 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 kinövéséként, 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.)

¹⁰⁵ A nagybetűvel jelzett Én a vers színre vitt, hangsúlyosan prezentált szubjektumát jelöli.

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 ősz. Így 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 a beszéd tétjeként. Hogy a „tavasz”-t mégsem pusztán 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 szintúgy összetett viszony.

Az „elmúlás költői ős-toposzaként használatos évszak”¹⁰⁶ az Én színrevitelét teszi lehetővé, az „ősz”-nek a szubjektív szerkezetben elfoglalt helye mégsem magától értetődő. A kezdősorok („Tölgyfáról 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) hasonlít 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 távolítását a következő strófa eleje is megismétli, ezúttal metonimikusan: „Arcom ökörnyál illeti. / Letépem, új lebeg előmbe.” A pragmatikai szerkezet szerint az ökörnyál vélhető a második versmondat 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”-rő 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 másikról 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:

Arcom ökörnyál illeti.

¹⁰⁶ Uo.

Letépem, új lebeg előmbe.
Hogy szememet lágyan bekösse.
Itélet szavát zengeti
Az ősz. Igy fordulok az őszbe.

A középső sor legalább három referenciával bírhat: vonatkozhat a (letépett) arcra, a (szintén letépett) ökörnnyálra, illetőleg előrefelé is mutathat, azaz lehet alanya 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-alanya már meglehetősen bizonytalan kontúrokkal rendelkezik.¹⁰⁷ Leginkább a diszkurzus alanyaként volna meghatározható, amelybe beletartozik az Én prezentálása, a hangként felfogott beszéd, a látványként érzékelt arc, s a beszédcselekvés végrehajtása.¹⁰⁸ 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 („Igy 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 beszélő elkülönül a prezentált Én-től (mint a vers hőstől), s a szöveg hasonló, egymással összefüggő (alkalmanként egymást tükröző) hang- és arcadási folyamatban képes megalkotni az ősz és az Ént (mely folyamat önprezentációs jellege jól érzékelhető a különböző beszédcselekvések hangsúlyozása okán). Emiatt a további strófák

¹⁰⁷ 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 emlékfoszlányokat, hogy rajtuk keresztül megmutatkozzon és megerősödjön.” (HALÁSZ Gábor, *Az új Illyés*, Nyugat, 1938. január, 36–40. Itt: 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.) A kései Illyésnél az öregedés, halál és személyesség kérdését a *Kháron ladikján* prózamű alapján vizsgálja MÁRKUS Béla („szépkorom után, halálom előtt”. *A Kháron ladikján személyességének kérdései = Illyés Gyula*, 70–81.).

¹⁰⁸ 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 érzékeli többen (például Angyalosi és Tamás Attila) egyetlen 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, *Meghasonlás és önazonosság*, 13.).

némiképp közvetlenebben illuzionált énfelmutatásába is beleíródik a versfelütés bonyolult közvetítettségű szubjektumalakzata, mely alakzat létrejöttében, mint rámutattunk, az évszak-topikával és -allegorézissel történő párbeszédbe lépésnek döntő szerepe van.

Mint a halál (Radnóti)

„(...) S mint ifjú gólyafióka
ősszel szállni tanulván meg-megbillen az égen,
forgok a bő heverőn. (...)”
(Radnóti Miklós: *Októbervégi hexameterek*)

„Körülnéz néha s felsikolt az év, / körülnéz, 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, melyek szoros összefüggést mutatnak e sorokkal, mégpedig oly módon, hogy egyfelől datálásuk a *Tajtékos éget* megelőző ősze és télre esik, másfelől a versek szövege, retorikája a megjelenített évszakok közegeiben ad számot az idézett részben (és a vers egészében is) megmutatkozó világtapasztalásról. A lét terének visszaszorulását, a korábban dinamikus élet statikussá válását rendre olyan metaforák érzékeltetik, melyek a mozgás megszűnésével állnak kapcsolatban. Merevség, fagy, tompaság, lassúság, szemlélődés az aktív, pezsgő, vibráló tevékenység helyett. Az élet csodálása óvatosan csodálkozássá alakul. A kiáltások, pogány evoék halk szavakká, kérdésekké szelídülnek. A szerelem extatikus élményét a menedékérés váltja. Radnóti két, kevesebb figyelmet kapó, ám a tropológiai összetettséget tekintve igencsak izgalmas költeményének (a *Mint a halál* és a *Szerelmes vers*) olvasásakor elsősorban arra vagyok kíváncsi, hogy a szövegek hogyan, milyen poétikai eszközökkel, az évszakszimbolika¹⁰⁹ milyen természetű fölhasználásával szólnak a halál, illetve a szerelemmel karöltött halál tapasztalatáról.¹¹⁰

¹⁰⁹ Németh G. Béla írja Radnóti lírájáról, annak bukolikájáról az alábbiakat: „A természet, 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 metaforamag, az elsődleges toposz. Nem szimbólum, nem átmutatás ez, mert az őszi erdő pusztulása azonos törvényű együttélése, kölcsönös érzelmű áthatása, egylényegű történése itt embernek és természetnek, s így, e kölcsönösségben tárgyiasító eszköze, látvány, szcenikája, cselekményfragmentje a versnek. Átmutatás ha van ebben a pusztulás sejtelmű természetleírásban – önmagára, a világ minden

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 ölében 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.

szépségének, a világ minden értékének lényegébe oltott pusztulásra való átutalás az.” (NÉMETH G. Béla, *Tragikus hittevés a költészet mellett. Hangnem és magatartás Radnóti költészetében* = Uő., *Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 165–173. Itt: 166–167.)

¹¹⁰ 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 illatát... / 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, feketélnek / sarkai máris az őszi nagy égnek”).

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 meg¹¹¹ – a szöveg retorikája azonban nem enged(het)i ezt a jelentésséget teljes mértékben érvényesülni.¹¹² 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.¹¹³ A szövegalkatás 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, mert a vers „önprezentációja” szerves része az említett mezőnek.¹¹⁴ Jelen esetben megkülönböztethető az az önprezentáció, mely az utolsó strófa (a télhez kötődően allegorikus) megszemélyesítéseiben nyilvánul meg (azaz a beszélő által közvetlenül jellemzett szó és vers), illetve a szöveg retoricitása által megmutatkozó önreflexív potenciál, mely

¹¹¹ Ferencz Győző az alábbi módon jellemzi röviden a verset monográfiájában: „A vers a fagy, a halál, a némaság ellenére is megszületik, csakhogy amit közölni tud, az a fagy, a halál és a némaság.” (FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005, 469.)

¹¹² E szempontból hasonlatos ez a vers az *Ötödik eclogához*, melyben párhuzamba kerül a „vers hidege” és a szótól való „rettegés” 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.

¹¹³ „A külvilágról (...) az derül ki, hogy az allegorikus nyelv (...) »teljesen a saját céljainak rendeli alá«” – írja a de Man-t idéző KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (*Isméltés, intratextualitás, inskripció*, 55).

¹¹⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán nyomán használom az idézőjelbe tett terminust, mint „azt a szükségszerűen referenciális mozzanatot is tartalmazó relációt”, „amelyben a lírai szöveg önmagát mint illet értelmezi, megjeleníti vagy kifejezésre juttatja” (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 10.). Lásd még: *Uo.*, 32–33.

egyébként, mint már említettem, természetszerűleg felforgatóan (illetve az értelemképzés temporalitása miatt módosítóan) hathat az említett önfelmutatásra. (Azaz a történő szöveg mást mutat meg, mint amit bejelent – a némaság, a mozdulatlanság helyett éppenséggel a beszédszerűséget, az áramlást.) De azt is mondhatjuk, hogy ez utóbbi retoricitás is részét képezi az önprezentációnak,¹¹⁵ 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 képzetait társítja („lépdelget”, „halkan toppan”, „röpül 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 utána.” Ebből a sorból a „téli csönd” visszhangzik ki, mely így az évszakra,¹¹⁶ 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 „teli csönd” által részben megképződő egész-ségből von vissza a „téli” jelző. A „teli 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 késői lírájának. Két helyen találunk a versben egyes szám második személyre utaló kifejezést: az utolsó előtti strófában a

¹¹⁵ Bár ez esetben viszont úgy tűnhet, hogy a nyelv (kiküszöbölhetetlen) létesítő erejének effektusait is a prezentáció részévé tesszük, mely eljárás megnehezítheti az önreferenciális alakzatok vizsgálatának (irodalom)történeti relevanciáját és hasznosíthatóságát.

¹¹⁶ Felmerülhet az elírás esete is a szóval kapcsolatban, de ez a vers ritmikájának vizsgálata után kevésbé tűnik valószínűnek.

„hinnéd” ige, majd az utolsóban az „így lépdelget eléd most ez a versem is” sor.¹¹⁷ Utóbbi meghallgatásra, olvasásra való felhívás is egyben, és ennek fényében nem tűnik jelentéktelennek a „*teli csönd*” – *téli csönd* (a versegész felől nézve paronomasztikus jellegű) összecsengés korábban boncolgatott jelentéssége, 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 illetően 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 őszt idéző egymásba vetülésének egyik legszebb esete Radnóti Miklóstól a *Szerelmes vers* (1939. október 2.).¹¹⁸

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 fedi rég!

Mert itt van az ősz. A diót leverik s a szobákban
már csöppen a csönd a falakról,

¹¹⁷ 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, *Radnóti Miklós élete és költészete*, 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 képzelet e szép szülöttének elborulásában, a baljóslatú jelek feltűnésében énekli meg a költő, magánügyként, amely több mint a halál gondolati kifejezése” (BORI Imre, *Radnóti Miklós költészete* = Uő., *Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Forum, Újvidék, 1984, 205–335. Itt: 305.).

¹¹⁸ Bori Imre a *Szerelmes vers* kapcsán is írja az alábbiakat: „Szerelmes verseinek külön jelentőségét éppen az adja meg, hogy tisztábban hordozzák a költő piktorális 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.)

engedd fel a válladon álmodozó kicsi gerlét,
hull a levél, közelít a fagy és
eldől a merev rét,
hallod a halk zuhanást.

Ó, évszakok öre, 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 nehezebben oda illő 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 mesterien idéző sor („Mert itt van az ősz.”) elsősorban a tárgyias évszakeírás felé alakítja az olvasói elvárást. A leírás és a szerelmes tapasztalás egybejárása 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 szétszálazhatatlansága nagyon érzékletesen adja vissza azt az összetett, érzékiségen és értelmi reflexión egyaránt alapuló tapasztalást, mely két ember viszonyában a szerelem allegóriájával írható le

hagyományosan.¹¹⁹ Ez a 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 perszonalizálódott napnak¹²⁰ a grammatikailag jelölt másikban (az élő tükörben) való tükröződése, ennek megnevező észlelése által. „Miként a nap sem választható el az általa létrehívott alakoktól, amelyek valójában a szemmel azonosak”¹²¹, nem választható el a megnevező én az általa megnevezettől (mely valójában a szemmel azonos, de szinekdochikusan 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 megjelölése¹²²) 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

¹¹⁹ A tükörstruktúra, öntükrözés 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 tükröként felfogott szem lehet. (...) Mivel a nap maga egy tükrös struktúra, a szemről elmondható, hogy a természeti formák világát hozza létre.” (Paul DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes–HERMANN Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 159–188. Itt: 172–173.) Eredetileg: Paul DE MAN, *Shelley Disfigured* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 93–123. „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.” (Uő., 109–110.)

¹²⁰ Érdekes módon, ellentétben J. Hillis Miller általánossá váló párhuzamával – a nap mint arc, mint *prosopon*, vö. James S. PAXSON, *The Poetics of Personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. –, ebben a versben a nap nem arccal, hanem végtagokkal rendelkező emberrel azonosítódik, mely a szemben visszatükröződő napsugár fenoménjában nyer érzéki, szemléletes jelentést. (J. HILLIS MILLER, *Prosopopeia in Hardy and Stevens* = Uő., *Tropes, Parables, Performatives*, Duke University Press, Durham, 1991, 245–260.)

¹²¹ DE MAN, *Eltorzított Shelley*, 173.

¹²² A metalepszissel kapcsolatban lásd például Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006, 5–7.

hagyományát folytatva – felhívja a figyelmet önmaga anyagszerűségére és hangzósságára is: az alliterációk és a hangutánzó szó használata egyszerre kerül ellentétbe a „csönd” fogalmi némaságával, ám pontosan a hangzósság jelöltsége, valamint az ige és az alany szógyökének („csö-„) azonossága miatt válhat a kép érzéken szemléletessé, imaginatívává – megérthetővé (mindez persze nem működne az őszi szoba nyirkosságának tapasztalati indíttatású képzettársítása nélkül). A strófa utolsó három sora – erőteljes hangulati váltásként – úgy szól az ősz negatív hatású aspektusairól, hogy, egymást erősítve, mind a hangzósság keltette asszociációkban („*hull a levél*”, „*merev*”, „*hallod a halk*”), mind képiségében („*zuhanás*”, „*eldől*”) a halál és a halott képzeteket hívja elő. Emellett 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 versbe szivárgásáért.

A harmadik, rövid záróversszakban már szétszalazhatatlan a kettős értelem, mert egyazon jelölősorhoz kapcsolható: a megszólítás grammatikailag egyaránt vonatkozhat akár a kedvesre, akár az őszre.¹²³ 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 szeretek már soha mást*” vonatkozhat a korábbi megszólítotttra, mint egyetlen szeretett lényre, de az is benne foglaltatik, hogy a beszélő az életben többé már nem szeret senkit – így újfent a halál távlatát lép be a szöveg terébe. Az elmúlással fokozatosan töltődik fel a vers az

¹²³ Jonathan Culler hívja fel a figyelmet az aposztrophé 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. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389. Itt: 374. Eredetileg: Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 2002, 139.) A szerelmes vers tradíciójára történő hangsúlyos (címbeli) utalás, a versvégi klasszikusan patetikus „ó”-aposztrophé a költői öntanúsítást is jelzi, illetve azt a hagyományos (leginkább a trubadúr lírában 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 versbe foglalására s így naggyá, de egyszersmind éppenséggel a kitűnő költemény az, mely biztosítja a szerelem s a vágy elérhetetlen tárgyának rangját és nemességét. Sok modernkori 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.

által 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 záró strófában 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 másikhoz való expresszív odafordulás az, mely érzékelhetővé és kimondhatóvá teszi az ént, jelzi a sajátnak a megszólított másikra való elemi ráutaltságát. Az én a prosopopeia és az aposztrophé alakzatain keresztül válik egyre inkább *jelenvaló*vá, kerül bele határozottan a versbe, az „itt” és a most világába.¹²⁴ Szemben az „ott fenn” terrénumába tartozó, éppen eltűnő nappal, azzal a távoli (távolodó) „másik”-kal, mely az „itt” „másik”-ában, a kedves szemében lel időleges menedéket.

Érdemes 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 beszédalapító jelentősége, hiszen az aposztrophé mindig egymás felé fordítja a beszéd alanyi és tárgyi oldalát, miközben az alanyi oldal, a megszólító a maga perspektívájából 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.”¹²⁵ 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

¹²⁴ 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, *Aposztrophé*, 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, *Ki beszél?*, 96.)

¹²⁵ SCHEIN Gábor, *Traditio – folytatás és árulás*, Kalligram, Pozsony, 2008, 162.

vagy csalja a vágyakozó tekintet elé a pólusok egységét.”¹²⁶ 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 egyesülés, azaz a befejezettség lehetőségét. A megszólított csak az énhez tartozó másik alakját veheti fel, ez a viszony kölcsönöz léte a beszéd alanyi és tárgyi pólusának, anélkül azonban, hogy távolságuk az énben közelséggé változhatna.”¹²⁷ Lőrincz Csongor értelmezése is hangsúlyozza, hogy a megszólítás egyfelől tételezi az én-t, 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, én és szerepe közötti differenciává változtatja, mondhatni kikényszeríti, sőt retorikai feladattá teszi én és kimondás viszonyának befogadói megalkotását.”¹²⁸

A dolgozat további részében 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 kezelve¹²⁹ részint arra vagyok kíváncsi, aktuálisan hogyan teremődnek meg (törlődnek el, hasonulnak el, tételezik egymást stb.) a szubjektumpozíciók,¹³⁰ s a költészet nyelve milyen módokon törekszik az idegenség – beszéd-cselekvő – megértésére. Valamint arra a kérdésre is

¹²⁶ *Uo.*, 163.

¹²⁷ *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.).

¹²⁸ LŐRINCZ, *Mediális paradigmák*, 105.

¹²⁹ CULLER, *Pursuit of Signs*, 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” (Jonathan CULLER, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, 119–131. Itt: 121.).

¹³⁰ 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 vizsgálatok az én és te viszonyának bonyolultsága, illetve a szubjektum megalkotottságának kérdése került fókuszba. (NAGY Ágnes, *Az aposztrophé alakzata a költészetben. Az én és a te lírai viszonya az aposztrofikus művekben*, DE-BTK – Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Debrecen, 2010. [Kézirat] Témavezető: Oláh Szabolcs)

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.

IV. A múlás 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 teremtményével 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 múlás (s helyenként ezzel kapcsolatosan az idegenség) tapasztalatának közvetítődéséhez. Ehhez szükséges a gyermeklírával kapcsolatban – s annak mindenekelőtt azon vonulatáról, melynek Weöres emblematikus alakja –, néhány előzetes megfontolás közzététele.

Bódis Zoltán egy írásában – Werner Söffing nyomán – a művészet s így a líra katartikus 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.¹³¹ Jóllehet – amiként Simon Attila nagyívű, 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 gyönyörűségre” helyezni.¹³² Dolgozatában Bódis még inkább

¹³¹ BÓDIS Zoltán, *Gyermek, nyelv, költészet = Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006, 9–18. Itt: 10.

¹³² SIMON Attila, *Dünamisz és katharszis (Az esztétikai tapasztalat arisztotelészi értelmezéséről)* = Uő., *Az örök feladat. Antik tanulmányok*, Debrecen (Alföld Könyvek 11.), Csokonai, 2002, 9–50. Itt: 40–41. A mathésziszről, az önmegértésként értett tanulásról s ennek közösségi jellegéről lásd: *Uo.*, 12.

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”.¹³³

Nem elsősorban a fogalmi értelem ivódik bele sejtjeinkbe, hanem a szavak örülete, a hangzósság nagyon is természetes igéző hatása.¹³⁴ Kappanyos András az ilyen típusú lírai alkotásokat a „varázsszövegekhez”¹³⁵ hasonlítja, s performatív funkciójukat hangsúlyozza (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 özgyámoltalan, 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

¹³³ BÓDIS, *i. m.*, 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 Éva, *Versek, báb- és mesejátékok 4–696 éves korú gyerekek számára (Weöres Sándor a gyerek[birodalomban]*, Forrás, 2006/7-8, 118–135. Itt: 123. Web: <www.forrasfolyoirat.hu/0607/ocsai.pdf> Letöltve: 2009. november 8.

¹³⁴ Csupics Milica megfogalmazása szerint: „a szükségszerűen idealizált gyermekolvasatban az érzékek heterogenitásának köszönhetően olyan befogadásról beszélhetünk, melyben a kognitív helyett inkább az érzelmi, érzéki réteg juttathat el a megértéshez.” (CSUPICS Milica, *A Hajnali csillag peremén értelmezési lehetőségei. Kovács András Ferenc kötetéről*, Alföld, 2010/4, 88–108. Itt: 89.) Csupics e tanulmányában értelmező összefoglalását nyújtja a gyermeklíra befogadásesztétikai szempontú recepciójának is.

¹³⁵ 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 bűvölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő = Nyelv és lélek*, 450–452. Itt: 451.)

semmiről, még arról sem, hogy az olvasással megszerezhető kultúra hasznos és értékes. Egyszerűen csak megmutatják, hogy milyen gazdag, élvezetes és szabad.”¹³⁶

A gyermeklira pedagógiai hatásáról tehát nemcsak 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.”¹³⁷ 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.¹³⁸ Ócsai Éva idézi Weöres egy levelét, melyben 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

¹³⁶ KAPPANYOS András, *Kedvencek a kánon peremén = Változatok a gyermeklírára*, 61–66. Itt: 65–66. Kappanyos e gyermekversek vonzerejét abban látja (és e véleményében Weöres Sándor közléseire is támaszkodik), hogy ezek olyan, folklorizálódásra alkalmas művek, amilyeneket „a gyermek írta, ha tudna” (*Uo.*, 66.). A Weöres-líra némely darabjának közköltészetivé, már-már népdaljellegűvé válásáról ír Vadai István (VADAI István, *Bóbita*, Tiszatáj, 1999/9, Diákmelléklet, 1.). 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.

¹³⁷ SEBESTYÉN Attila, „Valami más, valaki más” (?), *Alföld*, 2004/8, 92–95. Itt: 93. (Kiemelés az eredetiben.)

¹³⁸ VADAI, *i. m.*, 4. Lásd még: KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 160–165.

ritmusát, és az akusztikai élményen kívül a szemléletes képvilággal teremt kapcsolatot az élettapasztalatok és az emlékképek között.”¹³⁹

A gyermeki befogadás tehát erősen kötődik a hangzóság primér tapasztalatához, ami nem áll távol az „elvarázsolva 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 átváltoztató képességét, 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 fantáziavilágába. Szerintem nem a gyermek a még-tökéletlen felnőtt, hanem a felnőtt a már – tökéletlen gyermek.”¹⁴⁰

A versekkel történő effajta találkozásban a verszene általi bevonódás elementáris, érzéki tapasztalata áll a középpontban, kiegészülve 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”¹⁴¹ – gondoljunk csak az ismert *Bóbita*-esetre.¹⁴² 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,

¹³⁹ ÓCSAI, *i. m.*, 120–121. A versrészlet helye: WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek II.*, szerk. BATA Imre–NEMESKÉRI Erika, Pesti Szalon, h. n., 1998, 417–418.

¹⁴⁰ Idézi ÓCSAI, *i. m.*, 119. Tamás Attila monográfiájában beszél a gyermeki, „előzetes sémáktól érintetlen” látásmódról, melyet Weöres „igazinak” ismer el (TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 136–137.). Lásd még: FERENCZINÉ ÁCS Ildikó, *Weöres és a gyermekköltészet*, A Vörös Postakocsi, 2008/Nyár, 50–68.

¹⁴¹ MÉREI Ferenc–V. BINÉT Ágnes, *Gyermeklélektan*, Medicina, Budapest, 2004, 245–246.

¹⁴² Vö. *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, Budapest, Helikon, 1999, 45. (A vonatkozó fejezet RIGÓ Béla munkája.) Csupics 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 szövegsemantikumnak nincs is jelentősége a versbefogadásban.” (CSUPICS, *i. m.*, 105.)

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]egfigyelte, 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, sortípusokat 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.”¹⁴³

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 érzelmi hatást eredményező közvetítőrendszere, másfelől a megszólal(tat)ásként értett lírával kapcsolatosan a szubjektumalakzatok 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.¹⁴⁴ A rongyszőnyegen, a foltvarrás technikájában egyaránt érdekes az egyes szövedarabok egymásra rétegződése, egymás kontrasztjában, szintükreben történő megmutatkozása, illetve a mintázatoknak a kissé távolabbról nézve észlelhető

¹⁴³ ÓCSAI, *i. m.*, 122. A *Rongyszőnyeg* ciklus alapos ritmikai, verstani vizsgálatát végzi el SZEPES Erika *Magyar költő – magyar vers* című könyvében (Tevan, h. n., 1990, 271–345.).

¹⁴⁴ Szepes Erika a 160 darabos ciklust egységben, kompozícióban is igyekszik látni, egy hajnaltól hajnalig tartó történetet beszélve el – mintegy az „élet” leképezéseként (SZEPES, *i. m.*, 290.). „A kisformák a nagyobb formákhoz vezetnek s a nagyobb formák megértése hozzásegít a szövegben csak rejtve közölt utalások kibontásához” (Uo., 292).

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 hangzavart idéző 2. darab harsány hangvétele, gyors ütemezése¹⁴⁵ 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) kitágítása 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.

Érosz és Thanatosz egymás felé fordulása (vagy egymástól elfordulása?), élet- és halálöszön együttes jelenléte mind a ciklusbeli helyet, mind a versen belüli előfordulást tekintve is egyfajta antropomorf természeti keretben zajlik le.¹⁴⁶ Azonban az előző (2.) versszöveg lendülete, gyorsasága, rövidszótag-dominanciája, cselekvésközpontúsága itt jelentősen

¹⁴⁵ „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.”

¹⁴⁶ 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.

megcsappan, a több hosszú szótag meditatív, lassú, tűnődő, szemlélődő jelleget kölcsönöz a szövegnek. Erőteljes hang- és színkontrasztnak lehetünk tehát azonnal tanúi a szőnyegen, ahol az egymás mellé került árnyalatok kölcsönösen hatással vannak a másokra – 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 összemosódik, hasonlatossá válik egymáshoz,¹⁴⁷ a hang erejével való összekapcsolás pedig a nyelv létesítő potenciáljára mutathat rá. A ciklus ezt követő 5. darabja viszont teljesen elűti 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 *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 versciklusaiban (bár a 8. darab mesél szép szapphói strófákban „[g]yermek-esztendők koravén magány[á]”-ról, míg a 13. az én megragadhatatlanságáról elmélkedik) – jobbára közvetettebb módon, rejtetten, a tropológia, a szavak összekapcsolódása és a hangzóréteg által utalnak a szövegek a létezés napfényes és árnyoldalaira (több ízben ugyanabban 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 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-felsejlő magányról, változatlanúságról, az emberarcú természetben végbemenő titokról-csodáról, vagy éppenséggel az ősz zenéjéről. Erre felel a következő, 100.

¹⁴⁷ Később ez az *Önéletrajz* (1966) című versben bukkan fel: „Élet, mi holt. Halál, mi eleven.”

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 fűszáלבól lenne fonva –

A *Rongyszőnyeg* 14., *Rózsa, rózsza, rengeteg* kezdetű darabjában a négysoros, 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, védd 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 – szókészletébe beleszövődik 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 „könnyed” 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 rezeget. 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, melyben az első két sorban 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 hangzóosságában 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.¹⁴⁸ A nevetés, mely a másikkhoz 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, rózsá...*] az identikusságban ott rejlő másságot, az ismertnek érezhetőben ott bújó idegent képes prezentálni.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Teljesen azonos *hangsorról* sem beszélnek, hiszen a belső megszólaltatás során ez modális változáson mehet keresztül.

¹⁴⁹ Az ismétléses szerkezetek (s a „mnemotechnikus szövegrögzítés”) funkciójáról és hasznáról a gyermekversekben lásd: CSUPICS, *i. m.*, 92–94.

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 hasonlítottóra is. Weöres versvilágában gyakorta megfigyelhető a természeti és emberi világok szoros összefonódása, egymást befolyásoló találkozásai. Az emberi érzések, vágyak gyakran mintha társra lelnének a természet jelenségeiben.

A 119. darabban (újfent) ember és természet szembeállításai és egyben párhuzamai történnek 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,
hogy a múlás szállta meg:
búsan 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 végességével 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. Eme 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 múlandóságtudatának 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 szegyent 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).¹⁵⁰ 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

¹⁵⁰ „[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, *Ki beszél?*, 101. Kiemelések az eredetiben.)

megszűnés és teremtődés dinamikáját hozza felszínre, éppenséggel az öregedés (elmúlás felé tartás) jelentésmezejében. Ezt kettősponttal követi a „szíve mindig felel” – tényleges – prosopopeiája (szó szerint is hangadást visz színre a trópus), amely (az elmúlással pörölés mellett) a szüntelen ellencselekvésre is utal, szintúgy dinamikus jelleget sugallva. Úgy tűnik hát, hogy e ponton a prosopopeia szerkezete feszültségben áll az antropomorfizációéval (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, rózsá...*] kezdetű szövegre is jellemző a keretes szerkezet, melyben a kezdőversszak 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 szintúgy 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.¹⁵¹ E szembeállítás azonban nem rigorózus. Úgy érezzük, eleinte különös rezignációban mutatkozik meg.

A hársfa mind virágzik,
a csíz mind énekel,

¹⁵¹ 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 részvéltlenségé”-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 Gergely, *A költői szubjektum változatai József Attila lírájában* = Uő., *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 173 – 180. Itt: 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, tündökölnék, megsemmisülnek. Nyilván ilyenek vagyunk mi mindnyájan, emberek, költők. A természet céltalan.” (Kosztolányi, *Levelek – Naplók*, 604.) Kosztolányinál e sorokra azonban nem az *Őszi reggeli*, mint inkább talán a *Vörös hervadás* (1931) című vers felel majd lírailag, melynek megszólító-megszemélyesítő szerkezete azonban más modalitást kölcsönöz a szövegnek, mint a levélrészlet konstatív-kinyilatkoztató jellege, s így a versértelem is eltérően alakul: „De mért e vidám pompa? Mért / öltözködöl halál előtt a fényes / bíbornokoknak, részeg szeretőknek, / ifjú dühnek, kigyulladt lázadásnak / harsány színébe? / (...) / Oly jó nem élni? / Örülsz?”

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 szőracsuhát.

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

A második strófa azonban módosítja a halál elnyugvó alvás-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),¹⁵² 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 evilági visszavonulását – mint annyi Weöres-versben (emlékezzünk a *[Rózsa, rózsá...]* „Isten”-ére is), itt is felbukkan – a természeti univerzum részeként – a transzcendens létező képze. 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 én-ként, hanem te-ként, így valamelyest eltávolítva, külső nézőpontból jelenik meg, az érzelmi bevonódást hangsúlyozó

¹⁵² 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 sóhajlás. / Sejted-e már mi, / pedzed-e pajtás? // Nincs nála nagyobb jó, / mert ez a kincs. / Úgy hívják: élet. / Értelme nincs.”

vallomásosságot tüntetve el. (S e szempontból kevésbé lényeges kérdés, hogy érdemes-e önmegszólító jellegről 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 megváltó képességgel és a megváltódással 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,
körülvénne kék-eres
halvány téli árnyék.

Kis ágat öntöznék
fönn a messze holdban.
Fagyott cinkék helyébe
lefeküdnék 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 önértési nehézségeit is artikulálja – önmaga idegenségének megértése egy eredendően más típusú (itt ráadásul univerzálisnak tetsző) szubjektivitásban történő otthonra lelés által válhat – óhajta szerint – lehetségessé (majd kérdőjeleződik meg e potenciál).¹⁵³ 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 / lefeküdnék holtan.” sorok által megjelenített óhaj. Ez vélhetően kevésbé utal primér 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.) 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 másokra utaltságának jegyében.¹⁵⁴ A vers vezető

¹⁵³ „Mint a kijelentésemény 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 László, *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz (Kísértések), Budapest, 1998, 317.

¹⁵⁴ 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,

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.¹⁵⁵ Az olvasó pozíciója rávetül a beszélő helyére, s válik a szöveg megszólaltatójává (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 én-alakzataként 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 megmutatkozó 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

a sorsod akkor legszebb
ha elszáll mint az ének.

¹⁵⁵ A Weöres-versek énszerkezetéről lásd Harmath Artemisz és Oláh Szabolcs idézett tanulmányát. „Weöres lírájában az énkonstrukciók akár tudatosságot, akár tudatos ellenszegülést hirdessenek is, számolnak a költői »én«-ben (mint konstrukcióban, mint az olvasás effektusában) eleve benne rejlő távolságokkal” (*i. m.*, 69.).

gyermeklírában szintúgy kiemelkedőt nyújtó Kovács András Ferencé.¹⁵⁶ 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 verse¹⁵⁷ a Weöres-hatás egyik legszebb példája, mely a *Rongyszőnyeg*-típusú gyermekvers azon jellegzetességét 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,¹⁵⁸ mely varázs mindenekelőtt nyelvi természetű – a szavak bővölete ez. A versigézet során többek között olyan fogalmi körök is bejárják – szinte észrevétlenül – megértő 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

¹⁵⁶ 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 Ambrus, *Nemes Nagy Ágnes gyermek- és felnőtt költészetének kapcsolata = Változatok a gyermeklírára*, 67–77. Itt: 68.

¹⁵⁷ KOVÁCS András Ferenc, *Hajnali csillag peremén*, Magvető, Budapest, 2007, 58.

¹⁵⁸ Ezzel kapcsolatban vesd össze: TAMÁS, *i. m.*, 145–146. Vadai István beszél a varázslás szerepéről például a *Csiribiri* című Weöres-vers kapcsán, lásd VADAI, *i. m.*, 2–3. Lásd még ÓCSAI, *i. m.*, 123.

esete a *Malakiás* című KAF-vers¹⁵⁹) – 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 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 természetesen 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 hangzóság 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 utaltság, egymással lét, meghittség. Az utolsó sorban a beszélőnek és megszólítottnak (a versvilág két szereplőjének) hiába attribútuma a „sóhaj-uszály”,¹⁶⁰ 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 szövegüniverzumban a kedvesség mellé a gyermekség tulajdonságát is társítja. Nem a semmi üres csöndje ez, hanem egy másik, az érzéki jelenléttel teli csendet a másik közelségében átélni ígérő csönd-barát, aki

¹⁵⁹ A *Malakiás* és a többi KAF-gyermekvers összetettségéről, az önazonosság problémáinak felmutatásáról lásd SEBESTYÉN, *i. m.*, 94., illetve CSUPICS, *i. m.*, 98–103. Ugyanitt szó esik a KAF-szövegek Weöres-reminiscenciáiról is.

¹⁶⁰ 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).

biztatóan átvezet az álom (gyermek számára gyakorta) félelemmel teli mezsgyéjére. Performatíve altatóról van tehát szó, mely mondókatípus az álomba történő átlépés szorongásnélküliségét, s a visszatérés bizodalját hivatott biztosítani.¹⁶¹ Jelen esetben ennek elsődleges eszköze az a költészetben működő „csoda”, hogy a csönd megszólal a verstest hangzósága folytán, valamint arcot és hangot kap a prosopopeia alakzata által.

¹⁶¹ 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.

V. Vigasz és nyelv

„Az életöntudatnak feltétele a halál, vagyis a művészetnek feltétele a halál. *A halál az élet formája.*”

(Balázs Béla: *Halálesztétika*)

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)

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.¹⁶² Láng Gusztáv írja monográfiájában: „a vallásos gondolkodásra és a költői magába fordulásra egyaránt predestinálta 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

¹⁶² Lásd mindenekelőtt: GÖRÖMBEI András, *Utószó = Dsida Jenő válogatott versei*, szerk. GÖRÖMBEI András, Unikornis, Budapest, 1994, 233–237.; LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete*, Kriterion, Bukarest–Kolozsvár, 2000.; NEMES NAGY Ágnes, *Dsida Jenő = Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Nap, Budapest, 1998, 380–390. Itt: 380–382.; CS. GYÍMESI Éva, *A pajzán angyal. A szent és a profán Dsida költészetében = Uő., Kritikai mozaik*, Polis, Kolozsvár, 1999, 193–202. Itt: 193–195. (Ugyanez = *Tükör előtt*, 369–379. Itt: 370–371.) Bertha Zoltán „éteri létderű és átesztétizált haláltudat transzcendens-mítoszi kisugárzásáról” beszél újabb tanulmányában: BERTHA Zoltán, „*A szép mindig korszerű*” – *Dsida Jenő kritikai nézeteiről = Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*, szerk. IMRE László–GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi Kiadó (Studia Litteraria, XLVII.), Debrecen, 2009, 85–101. Itt: 85. (A kérdéskörrel lásd még: Uo., 87, 100.)

állandó *haláltudat*ot ebből a rendhagyó gyerekkori állapotból is eredeztethetjük.”¹⁶³ 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*¹⁶⁴); ám megtaláljuk az élet végeességének borzongását, az elmúlás titokzatos idegenségét, a halál sötétségét felmutató költeményeket is: *A sötétség verse; Elárul, mert világít; A félelem szonettje; Már hiába nézed; Hálóing nélkül...; Már majdnem elfeledted.*¹⁶⁵ Mindkét gondolati irányultság erősen telített azonban a transzcendens jelenléttel – a katolikus¹⁶⁶ 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. 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.¹⁶⁷ Különösen a korai Dsida-versek esetében merülhet fel a századfordulós dekadencia halál- és szépségkultusza, ám míg utóbbi esetben talán a halál és

¹⁶³ LÁNG, *i. m.*, 7–8.

¹⁶⁴ „Vajjon milyen lehet a béke / örök országa, túl, túl? a nyugalom vidéke / e vékony és törekeny, finom üveglapon túl: / (...) s bő, halványkék mezekbe / öltözve, lassú lépttel, nem lankadó tagokkal / arkangyalok bolyongnak boldog hajadonokkal.” (*Február, esti hat óra*)

¹⁶⁵ Vesd össze LÁNG, *i. m.*, 199–220, CS. GYÍMESI, *A pajzán angyal*, 194–195.

¹⁶⁶ 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 Éva, *Egy virtuális monográfia. Láng Gusztáv Dsida-értelmezései*, Tiszatáj, 1997/12, 88–91. Itt: 90.). Lisztóczy László az alábbi módon fogalmaz: „Dsida Jenő világképe a keresztény hagyományokban és értékrendben gyökerezett. 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 László, *Dsida Aladár hitbuzgalmi írásai = Uő., Vonások Dsida Jenő portréjához – Tanulmányok és dokumentumok*, Kriterion, Kolozsvár, 2005, 27–41. Itt: 27.) Dsida „katolikus, biblikus örökségével” kapcsolatban lásd még GÖRÖMBEI, *Utószó*, 234.

¹⁶⁷ NEMES NAGY, *i. m.*, 380–390.

szépség szakralizációjáról, kultuszáról beszélhetünk, addig Dsida Jenőnél inkább a vallásos (esetenként misztikus) tapasztalat következtében transzcendált halál-felfogásról, 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).¹⁶⁸ Ezzel nem állítom azt, hogy a tradíciók 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 eme esztétikai beállítódás felől válnak értelmezhetővé a morális kérdésfeltevések is).

A kései Dsida-versforma, melynek sarkalatos pontja a hangzósság kitüntetettsége és a rímeknek, összecsengéseknek a jelentésalakulásban fokozottan tetten érhető teljesítménye, egyik legfontosabb magyar elődjeként ismerheti föl Kosztolányi líráját.¹⁶⁹ Említhetjük például

¹⁶⁸ 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 szépségélmény 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, *Egy virtuális monográfia*, 90). Pomogáts Béla szerint „a túlvilág fényében tündöklő szentek és angyalok mellett fel tudja idézni a krisztusi áldozat mélységét is” (POMOGÁTS Béla, *Erdély hűségében*, Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 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 *Pirul a naptól már az őszi bogyó* című verseinek Krisztus-allúziói miatt vallásgyalázásért pert is indítottak ellene – vö. FERENCZ, *Radnóti Miklós élete és költészete*, 241–247. E perben Sík Sándor is a költő segítségére sietett.).

¹⁶⁹ Dsida Jenő maga is értekezett a rímről, bár megfontolásai nem emelkednek a Kosztolányira jellemző elméleti belátások szintjére, inkább széphangzás- és verstani útmutatásra koncentrálnak (DSIDA Jenő, *Titok a versfordítás*

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 szakasza¹⁷⁰ rímtechnikájában, leltárszerűségében felidézi Kosztolányi *Boldog, szomorú dalát*, melynek zárlata („Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon az égben”) a transzcendencia és az e világon túlmutató lét hiányát sugallja, megelőlegezve a *Számadás* bizonyos verseit.¹⁷¹ 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 idegenséggként 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 összeecsengő *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

műhelyből. Hogyan készült el Eminescu Glosszájának magyar fordítása? = Séta egy csodálatos szigeten, 145–156.). Lásd még BERTHA, *i. m.*, 93.

¹⁷⁰ „Felebarátod ökre, háza / után kívánságod ne légyen: / ilyen szegénységekre vágyni / nagy szegénység és csúnya szégyen. / Orrodba édes illatot gyűjts, / szivedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó napon is tudj örülni folyvást / s eképpen szólj csak és ne mondj mást: / köszönöm, hogy tápláltak, / 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.”

¹⁷¹ 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 prózaírói tevékenységét (= DSIDA Jenő, *Séta egy csodálatos szigeten. Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kriterion, Kolozsvár, 1992, 94–95.).

tragikus modalitású.¹⁷² 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 művében¹⁷³). Nem az idegenség, hanem az ismerősség, otthonosság határozza meg mindkettőt (ellentétben *Ének a semmiről* élet–idegen, semmi–ismerős aszimmetrikus szerkezetével). Markó Béla fogalmazza meg, hogy Dsida „[a]lapvető 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.”¹⁷⁴

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 gyermekkor óta a haláltudat árnyékában élt, s innen az élettel való számvetés rezignált hangvétele, valami miatt nem érezzük kielégítőnek. Az árnyékoltásra, amely kétségtelenül jól érzékelhető a szövegben, nem megfelelő kifejezés a

¹⁷² 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.” Richard RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor, Jelenkor (dianoia), Pécs, 1994, 39.

¹⁷³ LÁNG, *i. m.*, 217.

¹⁷⁴ MARKÓ Béla, *Költő a koponyák hegyén = Tükör előtt*, 189–202. Itt: 195.

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.”¹⁷⁵ 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. (Hasonlatosan a korábban elemzett Kosztolányi-vershez: „gyarló valómban meg ne lássatok” /*Könyörgés az ittmaradókhhoz*/.) 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”, valamiképpen 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 árnyékként viselkedik: megnyitja a terét egy másik tereumnak, mely nem belátható, nem belátott. Ott van a vers holdudvarában, a szöveg bizonytalan jelentéstartományaiban.

Több kései Dsida-versben azonban a halál általi meghatározottság félelemmel telien, s az étellel 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?

¹⁷⁵ 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> Letöltve: 2010. május 2.

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 átítatottság közvetlen képi metaforaként is felbukkan. Láng Gusztáv alaposan elemzi a költemény tropológiai rendszerét: az átítatottság metaforikus képzetei játszanak végig a versen, melyben a kertekre csorduló „rozsdalevű 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”.¹⁷⁶ A *sötétség verse* folyamatszerűségében jeleníti meg a halál tényeresét 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

¹⁷⁶ LÁNG, *i. m.*, 214–216.

életet körülvevő 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 hibáztatható, 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 mind beszédtett 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 osztottsága 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”.¹⁷⁷ 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 különbözőséget (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 elválik a vers elején hívott évszaktól) társul végleg az elmúláshoz a likviditás metaforái által megteremtett kapcsolódások révén („Reves fák nyirka 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,

¹⁷⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 94.

viszontmegszólítással (ilyen értelemben tehát nem az önmegszólító verstípusba sorolódik a mű). E pont a nyolcadik sor után következik be a szövegben – a megszakadás tipográfiaiilag 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 éjjelbe?”) 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 aléltan, 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: beszélék.

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” képzetek és metaforák 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 én-hez 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 távlat 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 arcra percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szájba 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: beszélék”. E sor egyszerre viszi színre az én szétválását, s azt, hogy mind az elválást, mint a „részek” közötti kapcsolatot a nyelv teremti meg, mégpedig a valamiképpen mégis az én-hez köthető beszéd. Test és lélek kapcsolata, az emberi létállapotot jelentő kölcsönviszony addig áll fenn, amíg zajlik a beszéd. S a „beszélsz: beszélék” közötti kettőspont azt a paradox viszonyt is felmutatja, hogy az én beszéde a te beszédének függvénye, s persze fordítva – de a kettőspont tipográfiaiilag szimmetrikus alakzatában még is 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 monológjában a halál után a felejtés következik („a felejtés vízesése” 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,¹⁷⁸ az az imaginatív tér, ahol „a fákon lomb helyett örök sötét zizeg”, nem teszi könnyebbé a haláloz viszonyuló lét elviselését. 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.

Túl a formán

„... Míg aztán én leszek
fölötted a reggeli fény,
fürtödön 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. Érdekes a Dsida-féle „halál-tapasztalat” versbéli megjelenítését más korabeli költők életművének környezetében is megvizsgálni. E szempontból Radnóti Miklós művészete és poétikai gyakorlata lehet az egyik magától értetődő összevetési lehetőség.¹⁷⁹ Alapvetően adódó párhuzamok lehetnek például a tragikus, idő előtti halál, illetőleg a veszélyeztetettséggel való folyamatos szembenézési kényszer. A

¹⁷⁸ 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 itt azóta történt, / hogy élni híttá valami varázs / a semmit (...)” (ebben a részben szintén eltéveszthetetlen a transzcendens föltételezettség). Érdekes, hogy e két szöveget összeköti az, hogy a *Megint csupa kérdés*ben is felbukkannak 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.

¹⁷⁹ Természetesen ennek van nyoma a Dsida-recepcióban, lásd például LÁNG, *i. m.*, 126, 144.

párhuzam még akkor is releváns, ha természetesen a veszélynek a két szerző esetében teljességgel eltérő motiváltságáról és társadalmi beágyazottságáról beszélhetünk. Mindkettőjükénél az *idill* (illetve annak megbomlása), a bukolikus hagyomány, az avantgárd (elsősorban expresszionista) 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.¹⁸⁰ Radnóti lírájában (amint erről későbbi fejezetben részletesen szólok) a szó teremtő erejének fokozatos visszaszorulása figyelhető meg, s e kérdéssel fontos lehet Dsida Jenő verseinek értelmezésében is. További párhuzamot jelent esetükben a *szerelem*¹⁸¹ 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, Radnótiéval ellentétben nem beszélhetünk a szó alakító potenciáljába vetett hit folyamatos felszámolódásáról, ám elejétől fogva több versében bukkan fel a nyelvvel szembeni kétely. Jóllehet, jelen értekezésnek nem ez az elsődleges tétje (s emiatt reflektíve kevésbé foglalkozom vele), irodalomtörténeti szempontból nem érdektelen az, hogy a klasszikus modern és a későmodern 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 poétikákban (mint amilyenek a Dsidáét és Radnótiét nevezhetjük).¹⁸² Úgy tűnik, hogy

¹⁸⁰ Más értelemben és poétikai következményekkel, de a *forma* szerepe kulcsfontosságúvá válik József Attila költészetében is – nála egyfelől (e szempontból nem áll távol Radnóti Miklóstól) a forma a kaotikusnak, kezelhetetlennek, s veszélyesnek tetsző világ értelmezési – és bizonyos, ideológiai szempontból – „rendteremtési” kísérlete is, másfelől az elme, a személyiség integrációjának potenciális esélye.

¹⁸¹ „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 létet, 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 játékoság, mellyel a romlásában érzékelt világot mégis szépnek látatja, az, hogy úgy tud szólni a nőhöz, ahogyan ember csak istenhez szól. És teszi ezt nagyvonalúan, végtelen kellemmel, megbotránkoztatás nélkül.” BONDÁR Anita, *A széthullott világ képzete Dsida Jenő verseiben*, Korunk, 2007/4. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8526>> Letöltés ideje: 2010. február 6.

¹⁸² Az „újklasszicizmus” kategória bizonytalanságával és használhatóságával kapcsolatban vesd össze: 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. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992, 21–52. Itt: 36–37. Tverdota György erre is reflektál

mindkét szerzőnél a nyelv – romantikus alapú – teremtő ereje kerül előtérbe, helyenként a – klasszikus modernre jellemző – ismeretelméleti kétellyel, azaz hogy a nyelv nem tökéletesen alkalmas médiuma a világ megragadhatóságának, közvetíthetőségének (s e probléma kezelését hivatott megoldani például a nyelv szimbolista tradíciója, avagy bizonyos modernista prózapoétikai technikák), ám a nyelv létesítő potenciálja, uralhatatlansága miatti kiszolgáltatottság tapasztalata nem sajátja a két költő nyelvművészetének. Az én Radnótinál és Dsidánál is elsősorban 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.)¹⁸³

E szempontból érdemes lehet megvizsgálnunk 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

alábbi tanulmányában, a „modern klasszicizmus” kifejezést javasolva: 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, Kortárs–Mindentudás Egyetem, Budapest, 2005, 39–58. Itt: 44–46.

¹⁸³ Az említett korszakretorikai konstrukciók viszonya természetesen egyéb irányokból is megközelíthető. Az ilyen jellegű történeti alakzatok haszna és érvénye nagy mértékben abban ragadható meg, hogy ezáltal is lehetőségünk van a műalkotások más- és újszerű megértésére, a művek és szellemiségek egymásra hatásának korábban nem észlelt útjainak megpillantására. Mindez azzal függ össze elsősorban, hogy „mennyiben lehet hatékony alakzatok funkciótörténeti leírásából kiindulva irodalomtörténeti korszakokat elkülöníteni, illetve a »korszaköntudatot« – ha azt egy adott korszakhoz tartozás, egy közös kérdezési horizont értelmében értjük – a korszakolás művelete kontrollinstanciájának 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 lényegileg ráutalt a nyelv teremtő potenciáljára – értelmezhetősége »túlfut« a korszakhoz tartozás, s így egy *történeti* igazság megnyilvánításán.” (FÜZI Izabella–TÖRÖK Ervin, *Korszak és retorika*, Helikon, 2000/3, 293–302. Itt: 302. Kiemelés az eredetiben.) Vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „korszak” retorikája. A korszak és századforduló mint értelmezési stratégia* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijárat, Budapest, 1997, 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.” (Uő., 15.) A korszak(olás) problematikájáról lásd még a *Helikon* tematikus összeállítását (*A korszak alakzatai*, 2000/3.), különösen Hans Blumenberg és Burkhart Steinwachs tanulmányait.

egyetlen lényeg
s valami igazság hömpölyög
a folyók fenekén.

Háznak mondasz valamit
– négy fala van, –
pedig nem az.
Kályhának mondosz,
pedig nem az,
virágnak mondosz,
pedig nem az,
asszonyoknak mondosz,
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 válságélményt tolmácsolja ezt a szimbolista rádöbbenést a valóság kettősségére. A szimbolista költő a korrespondanciák 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.”¹⁸⁴ 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

¹⁸⁴ LÁNG, *i. m.*, 51–52. Kiemelés az eredetiben.

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 korrespondanciát) – 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 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*.”¹⁸⁵ 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,¹⁸⁶ mely amellet, 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,

¹⁸⁵ Paul DE MAN, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 98–117. Itt: 102. Kiemelés az eredetiben.

¹⁸⁶ DSIDA Jenő, *Hogyan kell verset olvasni?* = DSIDA Jenő, *Légy már legenda. Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Püski, Budapest, 2005, 459–462. Vö. BERTHA, *i. m.*, 98.

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.¹⁸⁷ E felfogás „a minden létező közötti alapvető egység hitére épül”.¹⁸⁸ A szimbolizmus tehát leírható olyan nyelvhasználatként, „amelynek segítségével újra fel lehet fedezni minden létező egységét a képzelet és a szellem birodalmában”.¹⁸⁹ 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 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 bukkan, 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.”¹⁹⁰

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 változtathatatlanlanként, megkérdőjelezhetetlenként: „kérelhetetlen, bronzsötét, egyetlen lényeg”.¹⁹¹ Ez egyben azt is magában foglalja, hogy a lényeg valamiképpen – potenciálisan –

¹⁸⁷ Szimbólum (és allegória), illetve ezeknek *A temporalitás retorikája* című de Man-esszéiben történő koncipiálása kapcsán lásd még: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, 136–137. De Man ebben az esszéjében különíti el szisztematikusan az allegorikus és szimbolikus szerkezeteket: Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei 1.*, szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996, 5–60. (Elsősorban: 5–32.)

¹⁸⁸ DE MAN, *A szimbolizmus kettős aspektusa*, 104.

¹⁸⁹ *Uo.*, 105.

¹⁹⁰ *Uo.*, 112–113.

¹⁹¹ Poszler György írja egyik esszéjében: „A pálya elején vallja: túl a formán – kimondani a lényegét. Ám álljunk meg egy pillanatra. A lényeg nemcsak egyetlen és kérelhetetlen – hanem bronzsötét is. Mert a réz- és óntövezet mélyszürkére, majd nem feketeire patinásodik. Vagyis ott áll előttünk a súlyos, majd nem fekete, ki nem világosodó, ki nem mondható, legfeljebb alig megsejthető emberi lényeg vagy emberi sorsjelkép.” (POSZLER

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 terepébe 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 reflexiós 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).¹⁹² Így e sorok 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 önreflexiós 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 alkonyatkor.” 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 ősegység visszaállítást 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

György, *Naphimnusz a Kálvárián*, Korunk, 2007/7. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8616>> Letöltés ideje: 2010. február 6.)

¹⁹² Ezzel kapcsolatban érdemes lehet Friedrich NIETZSCHE nyelvkritikájára is utalni, elsősorban az alábbi szövegére: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, i. m. Filozófiai szempontból a „valami igazság hömpölyög a / folyók fenekén” sorok héraikleitoszi motíváltsága is fölmerül (s közismert a görög bölcselőnek a német filozófusra tett jelentős hatása).

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 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 mindkettő 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 rezeg azokban a szavakban is, melyek egy elröppenő kismadár útját kísérik: „Illanó illat / villanó fény, / képrázó 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 ödögön, 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 fölidézésekor, egyértelműen a technomédiumra utalva:

...Egyszerre fény gyúlt és a messzi égre,
mint nagy vászonra berregő motor,
zúgó, öles nyalábbal vetítette
túnődő 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 szerettél? / – 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 vetítőgépként működve előidézi a másik imaginációját, úgy, hogy egyszerre jelöli az illuzórikusságot, valamint jelzi a látomás hatását, azaz valóságalkító 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,¹⁹³ 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 látvánnyá, látványossággá tesz. A technológiai metaforikával színre vitt (szó szerint) képalkotás egy igen jellegzetes romantikus szcénában történik meg: a sejtelmes, fantáziaműködést elősegítő, transzcendenssel asszociálódó alkonyati fényviszonyok közege, az antropomorf természet („tücskök szóltak fekete mezőn / és hajladozó nyárfák sugdolóztak”), a magányos, szerelmes andalgó állapota. A távollévő másik (a kedves) arccal és hanggal történő felruházása ebben a szituációban történik meg, egyrészt retorikailag az aposztrófikus szerkezet következtében, másrészt a tudati látványkivetítés 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

¹⁹³ Kittler leírására támaszkodva: „A *laterna magica* egyszerűen a *camera obscura* megfordítása. Megint csak egy válaszfalba fúrt lyuk választ el 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 tükrökészerűen vetül kívülre, ahol végül – a mozivásznak első előfutáraként – a képet egy képfelület várja.” Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely–Ráció (techné és teória 1.), Budapest, 2005, 68.

a médium (áttételesen a költői nyelv) uraként fenntartott szerepkör mellett a mediális visszahatás is benne foglaltatik; illetve, hogy a léleknek jelöletlen, patetikus, elleplező jellegű természetűre 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 közvetítőrendszerekre 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.

2. Radnóti Miklós

„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?¹⁹⁴ Nem véletlen az értelmezések sokáig fennálló tartalmi homogeneitása, amennyiben elsődleges kiindulópontjuk a költői sors és életút tragikumuma volt.¹⁹⁵ 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 ehelyütt számot vetni azzal a jelenséggel, hogyan vált a Radnóti-recepció önmaga emlékművévé.¹⁹⁶

¹⁹⁴ A máig érvényesnek mondható Radnóti-kép egyértelműen a múlt rendszer érdekeinek következtében, kisebb és nagyobb tendenciózus félreértelmezések és elhallgatások során alakult olyanná, amilyen.

¹⁹⁵ Szegedy-Maszák Mihály hívta fel rá korán a figyelmet, hogy „az életrajzi megközelítés mégsem lehet elégséges az egyes költemények sajátos beszédmódjának azonosításához” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma = Irodalmi kánonok*, 170–187. Itt: 170.)

¹⁹⁶ Szükséges megjegyeznem, hogy jelen fejezet magva már 2005-ben (OTDK-dolgozatként) elkészült (megjelent: *Alföld*, 2006/4., 45–61.), 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 összezsengő, időben későbbi munkák vonatkozó észrevételeit ehelyütt nem hivatkozom. A Radnóti-emlékév (2009 – a költő születésének századik évfordulója) hozott a Radnóti-értésben szerencsés változást: egyfelől Radnóti-életmű addig kevésbé tanulmányozott szeletei is vizsgálat tárgyává lettek (például TURI Tímea írt kitűnő, új szempontú elemzést az *Ikrek haváról* a *Tiszatáj* Radnóti-számában: *Hazugság*

Radnóti Miklós költészete kimaradt az olyan típusú, elsősorban a versben megszólaló hang különböző létesülési lehetőségeinek problematikájára, illetve a szöveg medialitásának kérdéseire figyelő újraértelmezésből,¹⁹⁷ mint ami megtörtént Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Kassák Lajos vagy József Attila esetében. Több irányból is megkísérelhetünk magyarázatot adni eme érdektelenségre. Egyáltalán nem biztos például, hogy valóban érdektelenségről van szó: „a Radnóti-versek valóban szakszerű irodalomtudományi megközelítését az a tény nehezítette meg, hogy a költő személyes életének, főleg tragikus halálának kikezddhetetlen erkölcsisége szinte áttételek nélkül montírozódik egybe a Radnóti-versek beszélőjének fiktív, lírai életrajziságával, 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.¹⁹⁸

Radnóti Miklós kanonizációjának alapja valóban az a Radnóti-éthosz, amely nagyjából megfeleltethető egyfajta erkölcsi példaszerűségnek 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, megkérdőjelezhetetlensége jellemezte. Az újabb munkák közül Melczer Tibor és Zsuzsanna Ozsváth monográfiái¹⁹⁹ is ezt a módszert követik, de Ferencz Győző nagyszabású, hiánypótló munkájának alapvető szervező eleme is ez. Az életút és a költői mű sajátos szimbiózisából születhetett meg Ferencz Győző opusa (a *kritikai életrajz* – critical biography – műfaji elvárásrendje szerint): egyszerre van benne szó egy szimbolikus életrajzról, egy a zsenyéktől a klasszikus darabokig alakuló költői fejlődésről, valamint a magyar történelem egy sötét

és formahűség. Az Ikek hava mint az önéletírás születése, Tiszatáj, 2009/5, 63–73.), másrészt a kanonikus lírai oeuvre is gazdagodott újszerű megközelítésekkel.

¹⁹⁷ Vö. DOBOS István, *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai, 2002, 46. „Általában véve a hang-létesítést defigurálni képes retoricitásra összpontosító újraolvasási stratégia azért látszik a hazai szövegmegközelítések között különösen fontosnak, mert a gazdag értelmezői hagyománnyal továbbélő szövegek az egységes szerzői szubjektumra alapozott olvasás antropomorfizáló alakzatait szilárdították meg. A régi kérdések távlatából ezért úgy érzékelhető, mintha a klasszikus szövegek értelemlehetőségei eleve körvonalazottak lennének.”

¹⁹⁸ GORDON GYŐRI János, *Egy üldözött szavai = Radnóti Miklós és kora. Előadások az ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskolában*, szerk. GORDON GYŐRI János, Budapest, ELTE-RMGY, 2003, 214–224. Itt: 217.

¹⁹⁹ MELCZER Tibor, „Ha minden összetört...” – Radnóti Miklós költészete utolsó versei tükrében, Argumentum, Budapest, 2003.; Zsuzsanna OZSVÁTH, *Orpheus nyomában. Radnóti Miklós élete és kora*, Akadémiai, Budapest, 2004.

korszakáról. Ám a kritikai életrajz mint műfaj egy értelmezői döntés következménye – azon döntésé, mely szerint az életmű és az életrajz együttolvásása 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?”²⁰⁰ Utóbbi két kérdés lehetséges megválaszolója Stephen Greenblatt Shakespeare-könyve,²⁰¹ mely vállaltan a képzelet spekulatív–intuitív útjain egészítette ki a „nagy átváltozóművész” biográfiájának fehér foltjait. Műve nagyhatású, 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 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 mérsékelten képes hozzájárulni a Radnóti-líra másként értéséhez, új szempontú átgondolásához. Inkább újratemetés ez (egy szebb, méltóbb emlékmű felállításával), mint életre keltés.²⁰²

²⁰⁰ MÁRTON László, *Költőélet, költőhalál*, Holmi, 2006/11, 1553–1573. Itt: 1559.

²⁰¹ Stephen GREENBLATT, *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*, ford. G. ISTVÁN László, HVG, Budapest, 2005.

²⁰² 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 Szilárd, *Megjegyzések az életszentségről*, Jelenkor, 2007/2, 200–205.; VÁRI György, *Aki nem száll gépen fölébe*, Jelenkor, 2007/2, 206–221.) Schein Gábor is értékeli röviden Ferencz Győző munkáját, arra jutva, hogy bár Ferencz is „az életrajzi elbeszélés eredendő megalkotottságát elővételezve enged bepillantást hősnéköltészetébe”, s így alapvetően ő is a vég felől olvassa az életművet, azonban a szokottnál nagyobb

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.”²⁰³ 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 zsengek 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 darabok, és szinte csak a későbbi, új-klasszicistának mondottak kerülnek a középpontba.²⁰⁴

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 tükrét tárja elő, akár úgy, hogy a szörnyű körülmények között megszólaló nyelvi tökély példáiként állítja elének azokat.²⁰⁵ Nem a költői életmű, hanem a

terjedelemben foglalkozik Radnóti harmincas évekbeli költészetével, s ezzel „az arányok finom kiigazítását mindenképpen elvégzi” (SCHEIN, *Traditio*, 64–65.) A monográfia részletes bírálatát adtam magam is alábbi kritikámban: LAPIS József, *Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete*, Irodalomtörténet, 2007/1, 125–131.

²⁰³ GORDON GYŐRI, *i. m.*, 215.

²⁰⁴ 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. (Emery GEORGE, *The Poetry of Miklós Radnóti. A Comparative Study*, Karz.Cohl, New York, 1986.) Babus Antal egy nemrég publikált hagyatéki „helyzetjelentésében” közöl egy Radnóti-fordítást, „Walther von der Vogelweide *Visszatérés* című versét”, melynek szövege (szóhasználata, modalitása, hangulata) nyilvánvaló kapcsolatban áll a költő utolsó verseinek (mint a *Sem emlék, sem varázslat*, az *À la recherche...*, az *Eröltetett menet* vagy akár a *Levél a hitveshez*) világával. (BABUS Antal, *Radnóti Miklós kéziratosa hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában*, Irodalomtörténet, 2010/1, 77–83. Itt: 80.)

²⁰⁵ 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 tragikum mellett – halálától válik Egésszé az élete. Nem félbemaradás, mint ahogy életműve sem torzó, mert halála olyannak tűnik, mint egy műgonddal csiszolt mondat végén a pont.” (CS. GYÍMESI ÉVA, *A szó hatalma: Radnóti Miklós = UŐ., Kritikai mozaik*, 186–192. Itt: 190.)

költői élet válik ilyenkor elsődlegessé, melyet az életmű elemei – paradox módon – mint megrendítő dokumentumok hitelesítenek.²⁰⁶ Életmű és életrajz szimbiózisáról beszélhetünk ez esetben.

„A kultuszról úgy szoktuk gondolni, hogy idegen az irodalomtól, hiszen nem teszi lehetővé az értelmezést, a hagyományt statikussá változtatja. Ezenkívül mindig egy életrajzi szubjektumra koncentrál, 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 persze megvizsgálni, 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.²⁰⁷ 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 hulltával 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 (...).”²⁰⁸ Érdeemes a sorokat megvizsgálni s összevetni azzal, mi történt a szerzői

²⁰⁶ „Okmányyszerű hitelessége van Radnóti Miklós legutolsó verseinek. A mai ember és a mai világ erkölcsi krízisének megrendítő okmányai ezek a versek. (...) Utolsó versei a dísztelen igazmondás kopár pontosságával tudósítanak tragikus élete utolsó éveiről, napjairól. Ebben a zord, biblikus erejű kopárságban nagyok” (SZEGI Pál, *Tajtékos ég = Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 1999, 251–255. Itt: 254.)

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ RADNÓTI Miklós, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez = Radnóti Miklós összegyűjtött prózai írásai*, szerk. FERENCZ Győző, Osiris, Budapest, 2007, 373–376. Itt: 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 verseket.” (ANGYALOSI Gergely, *Az anyag és a formák. Megjegyzések Radnóti Miklós esztétikai tájékozódásáról*, Irodalomtörténet, 2010/1, 84–90. Itt: 90.)

névvel és a hozzá kapcsolódó szöveg- és képzetkorpusszal. Radnóti gondolatmenete nem nélkülöz bizonyos ellentmondásokat, 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 gyász-metaforika 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. Eszerint a gondolatmenet szerint éppenséggel egyfelől – a szerzőhöz köthető – kultusz, másfelől az életmű teljessé tételéhez 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 búvkörébe vonva – tartja élet és halál között lebegve, másképpen szólva, valamifajta imaginárius életben.²⁰⁹ 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 íródta bele a szövegekbe, egyre mélyebben, míg a ráíródás lassan el nem tüntetett minden mást ezen az allegórián kívül.²¹⁰

A folyamat elsődleges elősegítői az emlékező barátok és pályatársak voltak (mint például Ortutay Gyula vagy Pilinszky János²¹¹). 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

²⁰⁹ 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. Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások*, Filum, Budapest, 1997, 129–143.

²¹⁰ „A halált idézi az asztalon heverő »lassutekintetű kés« éppúgy, mint halott édesanyja emléke, felesége élő csókja, egy Ronsard-sor vagy a téli csönd – minden” (SZEGLI, *i. m.*, 253.).

²¹¹ „Amit Radnóti életében egyedülállónak érzek, azt szánalmas elvontsággal »szituációs zsenialitásnak« nevezném” (PILINSZKY János, *Radnóti Miklós = Erőltetett menet*, 402–405. Itt: 403.).

emlékezés, vagy kisebb hányadban a személyes hangvételi és vonatkozású esszé körébe tartozik. Az elemzésen nyugvó, rendező értelmezés jóval kisebb arányú. S többségében meglehetősen egyoldalú.”²¹² 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 gyázmunkát, 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 prosopopeia alakzatát, trópusát, a „síron-túlról-jövő-hang fikcióját” („the fiction of the voice-from-beyond-the-grave”) látja uralkodni.²¹³ 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.”²¹⁴ Valószínűleg a Radnóti-arc

²¹² NÉMETH G. Béla, *Tragikus hittevés*, 165.

²¹³ „[A] prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli 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” (Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107. Itt: 101. Kiemelések az eredetiben). (Eredetileg: Paul DE MAN, *Autobiography As De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, 67–81. Vö. még: DERRIDA, *Mémoires*, 45–48.).

²¹⁴ VÁRI, *Mert annyit érek én*. 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 havának* módszerével és poétikájával való összevetése. – Az önéletírás teorémájával kapcsolatban lásd például: DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Budapest, Balassi, 2005. (Különösen 12–19.) „Az önéletrajz az az alakzat, mely kitermeli a referencia illúzióját” – írja Bettine MENKE, *Az olvasás 'prozopopeiaja' de Mannál. Az emlékmű kiüresedése*,

csak részben a versszövegek olvasása során konstruálódik meg, ennél nagyobb szerepe lehet az életművet (noha nemesnek tűnő) érdekeltséggel bírónak (fel)használó, az életutat a szövegtörzshöz is rávívó, beleíró mechanizmusoknak. A biográfikus 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 vagy valós) 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.²¹⁵

ford. ÁRMEÁN Otília = *Paul de Man „retorikája”*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek II.), Budapest–Szeged, 2004, 31–75. Itt: 34. Kiemelés az eredetiben.

²¹⁵ Radnóti Miklós a magyarországi holokauszt emblematikus, kultikus figurájává vált, ami aztán valamelyest beleíródott az életmű értelmezésébe is. Még akkor is, ha, a történelmi kontextust nem feledve, 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 eltaszítotttságot jelezte a zsidósággal való erőszakos azonosítás” (SZIRÁK Péter, *Magyar–zsidó-sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes–nyolcvanas évek irodalmi köztudatában = Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás–MENYHÉRT Anna, JAK–L’Harmattan, Budapest, 2005, 55–67. Itt: 56–57.). Schein Gábor úgy véli, Radnóti „joggal nevezhetnénk »a« magyar-zsidónak, hiszen sorsának beteljesülése a teljes kívülség területére vezette: kívül került a zsidóságon és a katolicizmuson éppen úgy, amiképpen munkaszolgálat osként kitagadta a magyar állam is” (SCHEIN, *Traditio*, 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 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., *Tragikus hittevés*, 173.). Lásd még az alábbi tanulmányt: SZÉNÁSI Zoltán, „Én nem vagyok magyar?” – A zsidó és katolikus identitás problémái Radnóti Miklós és Sík Sándor életművében, *Irodalomtörténet*, 2010/1, 103–111.

Ferencz Győző egy angol nyelvű kritikájában az alábbi módon fogalmaz: „A halála jelképpé/szimbólummá (symbol) vált, egy szörnyű kor egyetemes emlékeztető jelévé (memento).”²¹⁶ 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.”²¹⁷ 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 egyszersmind megszünteti a semmi létnélküliségét is, mert valamilyenné tesz, életre hív, és ezzel megkülönböztet, ha meg is határoz. Az olvasásban Radnóti Miklós szerzői névhez²¹⁸ kapcsolható funkciók és biografikus szövegek összekapcsolód(hat)nak ugyane szerzői név által jelzett irodalmi szövegekkel, az arc- és hangadás folyamatának 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 önveszélyes tudást. (...) Olvasni pedig nem más, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejteni, 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

²¹⁶ FERENCZ Győző, *A New Life of Radnóti* Web: <<http://www.hungarianquarterly.com/no165/9.html>> Letöltés ideje: 2010. április 20. Saját fordítás. (Az írás Zsuzsanna Ozsváth angol nyelvű monográfiájának recenziója.)

²¹⁷ MENKE, *Ki beszél?*, 101.

²¹⁸ A „szerzői név ugyanolyan retorikai alakzat csupán, mint a különböző trópusok vagy éppen a »lírai én«” (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A líra(olvasás) lehetőségei a '90-es években* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, 123–162. Itt: 128.).

teszi számunkra, hogy megszólítsuk (apostrophize) őket.”²¹⁹ A prosopopeia ezen – talán leginkább ironikus szerkezetűnek nevezhető – kettősségével szemben az antropomorfizmus statikus, azonosító struktúrája állhat. A Radnóti-kultuszban tapasztaltak az antropomorfizmusok azon sajátosságára hajaznak, amely szerint az „antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát, s mint ilyen, kizár minden egyebet. Nem állítás többé, hanem tulajdonnév (...).”²²⁰ A kultikus Radnóti-korpusz egyszerre (azaz egymástól elkülöníthetetlenül) jelöli a költő meggyalázott, halott testét és életművének szövegtestét. A Radnóti név megszűnik az olvasása trópusa vagy figurája lenni, a szövegek pedig emberivé, s olvashatatlaná 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 nyomatékával, 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 elszenvedőé.

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

²¹⁹ DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, 182–183.; Uő., *Shelley Disfigured*, 121–122.

²²⁰ DE MAN, *Antropomorfizmus*, 371.

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.²²¹ 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.²²²

Amikor Radnóti Miklós költészetének leírásakor az „orpheuszi” vagy „orfikus” fogalmakat használom, tisztában vagyok vele, hogy egy nagyon terhelt és – amint Bartal Mária fogalmaz egy a témával foglalkozó tanulmányában – vitatott, a „legkülönbözőbb jelentéstartalmakkal ellátott” kifejezésről van szó.²²³ 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. (Eme 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 eltéréseiről), 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

²²¹ RADNÓTI Miklós, *Az Orpheus nyomában utószava = Erőltetett menet*, 232–237. Itt: 232–233.

²²² 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 Károly, *Az örök Antigóné. Vallástörténeti tanulmányok*, szerk. BODOR Mária Anna, Paidion, Budapest, 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 Béla, *Radnóti Miklós*, Elektra, Budapest, 2000, 91.).

²²³ BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*, *Literatura*, 2009/1, 33–41. Itt: 33.

építve.²²⁴ E dolgozatokban az orfikussághoz – másom mellett – olyan jellemzők társulnak, mint a költő 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.”²²⁵ A különféle – többek között Rilkei – impulzusokat (például Hamvas Béla általi) közvetítésekben átsajátító költők a saját praxisukban természetesen alakítják is a hagyományt. (Bartal Mária elsősorban mitológus hosszúversekben vizsgálja „az orfikus tárgyiaság személytelenítő és térképző eljárásait”,²²⁶ 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,²²⁷ az ő bizonyos szövegeiben is találunk olyan eljárásmodot, mely a szó valóság létrehozó erejének afirmációjaként (és/vagy visszavonásaként) a világ versbéli meg- és újraterejtésének vágyát inszenzírozza. 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.²²⁸ S leginkább épp emiatt, azaz az orfikus lehetőségek tudott és reflektált be nem teljesülése miatt, más szóval a

²²⁴ PÓR Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = Uő., *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2002, 159–177.

²²⁵ BARTAL, *i. m.*, 37. Vö. PÓR, *i. m.*, 165–166.

²²⁶ Uő., 39.

²²⁷ 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: megfogjuk 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.”

²²⁸ S ez az a pont, ahol a biografikus mozzanatok újfent hozzátapadnak az életmű értelmezéséhez, amennyiben éppenséggel a versekben paratextusokkal (helyszínekkel, időpontokkal) is jelölt körülmények erősítik fel a költői világteremtés vágyának kényszerét és egyben folyamatosan meg is kérdőjelezzik annak esélyét.

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 világ átalakításának lehetséges eszközéről”.²²⁹ És nem csak 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 dionüszoszihoz²³⁰ – az apollóni művészet vágyáról beszélhetünk a „dionüszoszi valóság állandó fenyegető jelenléte”²³¹ 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 pythagoreus lelkületnek az, ami számunkra mint »orphikus lélek« jelenik meg.”²³² 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 világ (dionüszoszi) fordultságával.²³³ Radnóti korai versei egyaránt idéznek egy

²²⁹ POMOGÁTS Béla, *Radnóti Miklós*, Gondolat, Budapest, 1977, 165.

²³⁰ Megjegyzendő, hogy Kerényi Károly nem ugyanolyan értelemben használja a „dionüszoszi” és „apollóni” fogalmakat, mint teszi azt Nietzsche *A tragédia születésében*.

²³¹ KERÉNYI, *i. m.*, 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.”

²³² KERÉNYI, *i. m.*, 306–307.

²³³ Egy korábbi, a *Tajtékos ég* írásait több tekintetben is előrevetítő versében, a *Járkálj csak, halálraítélt!*-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, *i. m.*, 158: „Apollón hatyúlényege épp olyan ősi, mint a halál-realitás 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: „Ő [Orpheus – L. J.] a nagy »magányos« (...), aki a dionysosi életmódnak megfelelően vad hegyvidéken tartózkodik, apolloni

idilli, harmonikus pásztorköltészetet, és az idill vad, rituális szenvedélyességbe, felforgató testiségbe való átcsapását (például „A testünket nézd! együtt fakad a / rüggel 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 kérdéssége.

Az 1946-ban, a költő halála után megjelent *Tajtékos ég*²³⁴ 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 valóságosságának vágyott, ám nem jelenvaló, távoli múltként vagy álomként előálló jellegével párhuzamosan egyéb folyamatok is tetten érhetőek: a szerelem óvó, megváltó szerepének átalakulása kapcsolatba kerül a nyelv orfikusságának kérdéssé válásával – mindkettő felszámolódása, de legalábbis megrendülése megtörténik. A szövegek további szervező ereje a beszéd és a hallgatás dinamikája, a kimondás elcsúszása a vágy kontextusában.²³⁵ A másról és a másik haláláról való beszéd a „saját halál” egyre közvetlenebb megjelenítése felé tart. Az élet vágya átfordul a szép halál (empedoklészi) 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 ültém...* (1939) című versben a költő átváltozóművészként, varázslóként tűnik föl:

„Matróz lehetnél” – szólt, – „szélfúttá, tiszta szív,

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.).

²³⁴ A kötet posztumusz volta kijelölte értelmezésének alapirányát (üzenet a halálból, avagy a halálon túlról, az oda vezető 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 Gyuláéknak 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.

²³⁵ A költői szó lehetetlenülésének folyamata, a csönd felé tartó versbeszéd, más motivációval, megjelenik (a kései) József Attila esetében is (lásd később).

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 kiissza, 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.”²³⁶ E totális „új viszonynak”, a szónak és a világnak a nyelv hatalma következtében történő egymásba játszása bomlik meg a későbbiekben.

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 (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

²³⁶ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006², 67.

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.²³⁷ 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.

*

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

²³⁷ A *lieu de mémoire*-okról vö. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, Aetas, 1999/3. Web: <http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm> Letöltve: 2010. április 8.

megszólítás a prosopopeiához).²³⁸ 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 emlékkeremtés gesztusában helyette is. (Amiként a 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 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 egycsapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba.”²³⁹ Ez „nem pusztán saját halálunk előrevetülését jelenti, hanem tényleges belépésünket a holtak dermedt világába”²⁴⁰, 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 – Orpheusznak is meg kell tennie az útját a túlvilágra, s megpróbálni visszavezetni Eurüdikét²⁴¹). A trópus által adományozott maszk (arc, prosopon) egyszerre az élő és a halott maszkja. A másik haláláról való beszéd

²³⁸ Bettine Menke tolmácsolásában: „a megszólítás a nyelvben mindig távollévőt vagy holtat jelenvalóként, élőként és antropomorfként (előfel)tételezi” (MENKE, *Az olvasás 'proszopopeiaja'*, 35.). Ugyanő a prosopopeiáról ekképp fogalmaz: „A *proszopopeia* 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, *Ki beszél?*, 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, *Aposztrophé*, 374., illetve CULLER, *Pursuit of Signs*, 139.).

²³⁹ DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, 103. Vö: „[A] halottak, mint tudjuk, nem beszélnek, ám határozottan képesek minket emlékeztetni saját mulandóságunkra, szembesítenek minket saját végességünkkel.” Paul DE MAN, *Idő és történelem Wordsworth-nél* = UÖ., *Olvasás és történelem*, 208–236, Itt: 219.

²⁴⁰ Uo.

²⁴¹ 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.” Maurice BLANCHOT, *Orpheusz pillantása*, ford. LŐRINSZKY Ildikó = UÖ., *Az irodalmi tér*, 140–144. Itt: 140.

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.”²⁴²

Most rejt a föld.

S nem úgy, mint mókust rejtí odva,

vagy magvait a televény

csak télen át, –

örökre! mint emlékedet

e tépett költemény.

Eme utolsó strófa ismét felidézi, negatívumban, a korábban említett (103. oldal), 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 emléktörzse teljesítményét nyilvánítja ki. Ez azonban legfőképpen 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 – látszólag 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

²⁴² A kömotívum (a sírköre 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 továbbélését is jelző kódarab.

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 helyeztökként) 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 pszeudo-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, kínnal 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.”²⁴³ 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. „Bármi történjék, 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.”²⁴⁴ 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. (Legpontosabban talán a kötetcímadó műben: „Tajtékos égen ring a hold, / csodálkozom, hogy élek. / Szorgos halál kutatja ezt a kort / s akikre rálel, mind olyan fehérek.”²⁴⁵)

²⁴³ BÁLINT György, *Járkálj csak, halálraítélt!* = *Erőltetett menet*, 147–149. Itt: 147.

²⁴⁴ Uo., 148–149. Kiemelés az eredetiben.

²⁴⁵ 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

A meg nem hallgatás, helyettesíthetőség lehetősége bukkan fel A „*Meredek út*” egyik példányára (1939) című versben („Költő vagyok és senkinek se kellek [...] 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”.²⁴⁶ 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?”²⁴⁷ Majd felsorolja az általa ismert máglyahalált halt csekély számú, 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.”²⁴⁸ 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

„*Költőnk és Kora*” szintén kormegjelenítést is bejelentő, meglehetősen 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 JA-vers részvétre – s így újra Kosztolányira – is hivatkozó ötödik strófájával). Szabolcsi Miklós megfigyelése, hogy a „*Költőnk és Kora*” utolsó versszakát „folytatja Radnóti tájköltészete” (SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Akadémiai, Budapest, 1998, 898.).

²⁴⁶ MÁRTON, *i. m.*, 1572.

²⁴⁷ Uo.

²⁴⁸ Uo.

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 ölné” – 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.

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 versköltés feltétlenül meditatív állapotot jelent, s – itt – egy imaginatív közeg létrehívását is. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy nemcsak költői szerepről,²⁴⁹ de

²⁴⁹ Lőrincz Csongor szerint az „a mögékerülhetetlen aposztrófikus hangoltság, amelyet a »reális« közönségtől való elfordulás és jelen-nem-lévő vagy a hang képességével a posteriori nem rendelkező létezők és instanciák megszólításként szoktak értelmezni, a líra »én«-jét már megszólalása pillanatában szereppel ruházza fel, kiemeli valamely individuális vonatkozhatóság köréből.” (LŐRINCZ, *Mediális paradigmák*, 106.) S ez persze

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 elvirítsz, majd jön helyedre más,
törökszegfű jön, apró villanás!

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.²⁵⁰ 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 elvirítsz, 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 pusztai illúzió, és az addig tételezett költői erő kevésnek bizonyulhat: „Elindulok s a másik oldalon / a hullószirmu törpe körtefák / hirdetik, hogy úgyszincs irgalom.” A természet korábbi óvó (a

mindenekelőtt azt jelenti, hogy a költői szerep – mint hang – éppenséggel a megszólítás aktusa által, a tételezésével parallel viszonyban jöhet létre e versben.

²⁵⁰ 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, *Aposztrophé*, 377.) (Itt az invokációt nem retorikai alakzatként értjük, hanem a természethez mint Te-hez történő beszédként.) Vagy ahogyan Bettine Menke értelmezi: „Az aposztrophében 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, *Az olvasás 'prozopopeiaja'*, 36.)

bibliai utalásokkal együtt transzcendens) közege úgy válik hasonlatossá az én helyzetéhez, hogy – legfőljebb – vele együtt tart a pusztulás felé.²⁵¹ A negyedik szerkezeti egységben a lírai én egyértelműen ugyanabba a szituációba helyeződik, mint korábban a szó és a virág:

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 fenntartására 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).²⁵² 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,²⁵³ s marad a tárgyias, borzongató leírás: „Bokor mozdul s a fúvó napsugáron / egy kismadár megrémült tolla száll.”²⁵⁴ A vers eleji, nagyon erősen perszifikált, a lírai énnel szinte egynemű táj úgy képes „kiürülni”, hogy megtartja antropomorf jellegét, de a lírai szubjektumot már csak hiánya által jelöli. Ez űr – mely nem esetleges módon kelti fel a halál

²⁵¹ Amennyiben – következtetéses logikai viszony szerint – „pusztulásként” értjük a „nincs irgalom” kitélt. 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.”

²⁵² S e ponton szükséges utalni Babits Mihálynak a nyom-léte gyönyörűen s összetett 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.”

²⁵³ Az én, a megfigyelő pozíciójára legfőljebb a „megrémült” jelző mutat, mely a „megrémült toll” kifejezésben a megszólalóra is rávetíti a vonatkozó tudatállapotot, hiszen hagyományosan nem a toll lehet rémült, hanem az, aki ennek észleli azt. A paradox kép hatását ugyanakkor éppenséggel a tudattal nem bíró dolog élőkre jellemző attribútummal történő felruházása adja, mely egyszersmind erős vizuális jelleggel is bír.

²⁵⁴ József Attila kései verseiben is sajátos viszonyban van a természeti táj s a megszólalás 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 Lajos Sándor, „Éltem és ebbe más is belehalt már” – *A halálra készülődés magatartása* = Uő., *A virrasztó költő – Esszék, tanulmányok, kritikák*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 248–261. Itt: 251.).

idegenségének, hiányként való elgondolhatóságának képzetét – okozza mindenekelőtt a vers kísérteties hatását: azt, hogy az olvasó megtapasztalja a szavakat étellel megtöltő, avagy éppenséggel életre hívó költő eltűnését a vers világából, ám mindeközben szinte a bőrén érzi a – mindvégig csakis a versnyelv által közvetíthető és közvetítendő – érzéki természetű szóhatást.

Az idillek hangulatát idézi, de a természeti szcenikát városi milióbe helyezi át a *Harmadik ecloga*. A szerelem kimondásának lehetőségeivel küszködik a költemény („szerelemről zengjem a dalt már!”), és a kétely és a reménytelen vágy hangjaival végződik („szerelemről írhatok én még? / Csillog a teste felém, ó pásztori Múza, segíts hát!”). A beszéd és a szó sikertelenségének oka, a beszéd *akadálya* a halál és a valóság felidézése („úgy halnak e korban a költők... / csak ránkomlik 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!”).²⁵⁵ A Hang zárószólamája is az írás teremtő erejét hangsúlyozza, melyben már ott rejlik a (természetes, emberi) halál vigaszt hozó gondolata is:

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

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

²⁵⁵ Érdeemes 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, *Traditio*, 68.).

tartam („de nyüzsgő s áradó vagy bennem, mint a lét”²⁵⁶), 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”) szorosán összefonódik a kimondó „én” létével. Az ének 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 („mint 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 lényeg”).²⁵⁷ 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. A szöveg klasszikus modern jellegét az adja, hogy mindkét aktus „sikeressége” a szubjektum lehetőségeinek a függvénye – akár a „költői erőre”, akár az egzisztenciális létfeltételekre gondolunk („S talán lesz időm”). A vers zárata a kimondás teremtő aktusát viszi színre: előbb egy metaforikus azonosítás történik és váltja a korábbi hasonlatokat („kezed párnámra hull, elalvó nyírfaág”), majd a szubjektum és a *másik* szimbolikus helyen, a szóban történő találkoztatása történik meg („benned alszom én is, nem vagy *más* világ”) úgy, hogy nem oldódik fel a határ „én” és „te” között²⁵⁸, 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 kérdésére²⁵⁹ hívja

²⁵⁶ 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.

²⁵⁷ Különösen a Mallarméhoz köthetőt aspektust alapul véve – vö. DE MAN., *A szimbolizmus kettős aspektusa*, 112.

²⁵⁸ 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.

²⁵⁹ Vö. *À la recherche...*: „szálltak a gyors behívók, szaporodtak a verstöredékek”.

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 („hogy rettegetem 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.²⁶⁰ Jelen esetben a megisméltetés és dőlt szedés együtt hív fel a jelentés többrétegűségére: „másról”, azaz más valakiről, mint Bálint Györgyről, és más valakiről, 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 – tovatűnik az ébrenlétben: „És felriadok, de a hang²⁶¹ már / hallgat, akár odakint Ukrajna mezőin a holtak. / Eltűntél.”²⁶² 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 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 közvetítődő szó²⁶³ a halott barát szava (emiatt a síron túliság miatt is lehet olyannyira rémisztő²⁶⁴), s így az éjszakai hírnök elhallgatása a barát

²⁶⁰ Vö. később: *Levél a hitveshez*, illetve lásd előbb: *Tétova óda*.

²⁶¹ A kötet kontextusában a „hang” utalhat itt a *Negyedik ecloga* Hangjára is, a remény és ösztönzés szólamára, mely örökre elhallgat.

²⁶² „Mivel azonban a panasz a jelenlét iránti vágyból fakad, szinte elkerülhetetlenül türelmetlen vágyakozással alakul át. A fikcionális világot, melyet létrehoz, többnyire hiányzó valóságnak fogja fel, s oly módon próbálja visszaszerezni, amit elvesztett, mintha az külsődleges létező volna. A zavar csakis a nyelv elvesztéséhez vezethet” – írja a *Szonettek Orpheuszhoz* egyik darabja kapcsán, de némiképp általánosan érthetően Paul de Man. (DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 60.)

²⁶³ Ha „éjben közvetítődő hangról” beszélünk, akkor az *éjt* közvetítő közegként, egyfajta különleges éterként fogjuk föl, míg ha „éj által közvetítődő”-ről, akkor az *éjnek* mint megszemélyesített figurának kölcsönzünk hangot s hírnöki szerepét hangsúlyozzuk – a költeménybeli prosopopeia ajánlatának megfelelően. Culler írja, hogy „szoros kapcsolat van a holtakat vagy az élettelen dolgokat megszólító aposztrophé és a prosopopeia között, amely hangot kölcsönöz a halottaknak vagy a dolgoknak, és beszélgeti őket” (CULLER, *Aposztrophé*, 387.) Az „éj” motívuma később az *À la recherche...*-ben válik újra fontossá – e szövegben az életet jelölő múlt allegóriájaként tűnik föl, s az éjre vonatkozó vágyteli–nosztalgikus kérdések („hol van az éj?” – ismétlődik versszakonként) a hajdani vitalitás eltűnéséről árulkodnak. Végül e versben is elnémul: „az az éj már vissza se jő soha többé, / mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már.”

²⁶⁴ A síron túlról látogatást tevő éji jelenés régi toposza a lírának, s elsősorban a 18-19. századi (szentimentális, romantikus) sír-, illetve gyászköltészetre jellemző (nagyon jellegzetes például Edgar Allan Poe-nál, avagy Petőfi

némává (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 imperatívisként (vágyként) beépül a versbéli én hangjába: „róla beszélj”. A vers szubjektuma úgy próbál beszélni róla, hogy valójában hozzá beszél – s e beszédcselekvések által megteremti a másikat mint az üzenetet meghallani képes ottlétét. Több kérdést is intéz hozzá, s ezek a kérdések annál inkább különösek, hiszen értelmüknel fogva kevésbé várható rájuk válasz: épp a barát létezését firtatják. Azonban – természetsszerűleg – épp e különös kettősség mutat rá a mondatok téjére: minél kevésbé várható felelet a válaszadó tényleges hiánya miatt, annál lényegesebb, hogy a beszéd retorikája föltételezze, s tételezze a másikat. Rákérdezni a másik létére: talán a legreménytelenebb beszédett.

Az első kérdés retorikája még kevésbé irányul a válasz várására, inkább belső tépelődésről van szó: „Élsz-e, ki tudja?” Mivel korábban a hírnökök némasága („az ősz se hozott hírt”) bukkant föl, e kérdő mondat inkább kijelentő értelmű: senki sem tud(hat)ja. Ezt erősíti a következő szakasz: „Ma már én sem tudom, én se dühögök, / 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),²⁶⁵ 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 másikhöz 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.

Sándor *Cipruslombok Etelke sírjáról* kötetében – utóbbinál a *Szeptember végén* is e hagyományt idézi föl). Jelen vers csak nagyon távolról idézi ezt a tradíciót.

²⁶⁵ 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...”

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 halálhoz* hasonlatosan – e szövegben is a halotti némasággal, az élet és a hang folyásának megszakadásával kapcsolódik össze. Az eltűnésről tudósító szavak a versbéli éltre fizikai hatást gyakorolnak; a két szféra, a 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 ehelyütt kitarotottá, 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 közvetítő közeg 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 vágyként²⁶⁶ 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 beszéd²⁶⁷ 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 mondhat le (nem képes

²⁶⁶ E menekülési vágy fogalmazódik meg metaforikusan már az első sorban: „Drága barátom, hogy dideregtem e vers hidegétől, / hogy rettegettem a szót, ma is elmenekültem előle.”

²⁶⁷ Azt nem hajlandó belátni, mely szükségszerűségről és egyedüli lehetőségéről Derrida beszél a Paul de Man halála után elmondott gyászbeszédében: „Ha beleköltözik, ahogy a francia mondja, »la mort dans l'âme«, a halál lelkünkbe, azért van így, mert mostantól arra ítéltettünk, hogy Paul de Manról beszéljünk, ahelyett, hogy hozzá vagy vele beszéljünk, arra ítéltettünk, hogy a mesterről és a barátról beszéljünk, mert sokunk számára az maradt, holott nincs hőbb 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 gyötremem.” (DERRIDA, *Mémoires*, 7–8. Kiemelés az eredetiben.)

lemondani), mert a másik idegenségének felszámolása ez esetben csak a saját teljes megszüntetésével volna lehetséges.

A vers erőteljes aposztrófikus szerkezete – megszólítani, s így jelenvalóvá tenni a jelen nem lévőt – 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 aposztróphék áshatják alá.”²⁶⁸ Visszavezethető ez arra, hogy az „aposztróphé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. (...) [A] jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja.”²⁶⁹ 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.²⁷⁰ Ez változik meg folyamatosan a vers során, szándéka kudarcának bejelentéséig (s e kudarc bejelentésével szándéka mégis sajátos megvalósításáig) jutva el. „Bárhogy is, az aposztróphé 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 aposztróphé nem

²⁶⁸ CULLER, *Aposztróphé*, 385–386.

²⁶⁹ Uo., 384.

²⁷⁰ 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 történnéssé válnia” (Uo., 383.). Érdeemes megjegyezni továbbá, hogy a „dideregtem e vers hidegétől” kijelentés deixise hasonló problémákat vet föl, mint az észlelhető József Attila „*Költőnk és kora*” (1937) című verse esetében, ha nem is ahhoz hasonló radikalitással. (Vö: LÖRINCZ Csongor, *Beírás és átvitel. József Attila: „Költőnk és kora” = Uő., A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Ráció, Budapest, 2007, 186–209.)

reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt” – fogalmazza meg Jonathan Culler az aposztrofikus versbeszédéről.²⁷¹ 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 kockázatával, rettenetével és ellentmondásosságával együtt.²⁷²

Az imagináció vigasztalanul hódol be a valóság és a halál képzeleteinek a Berzsenyi Dániel *Levéltöredék barátnéemhez* című versével dialógusba lépő *Csodálkozol barátnéem...* soraiban: „de háború van, látod, s utána rom, mocsok / marad csak és oly mindegy: 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:

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,
félígszított 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 közvetítő közeg erejének csökkenéséből, elbizonytalanodásából („aki balra hever,

²⁷¹ CULLER, *Aposztrophé*, 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.).

²⁷² Az *Ötödik eclogát* Szilágyi Domokos írja újra *Törpe ecloga* című költeményében. A vers szövegszerűen (idézőjelesen) megidézi a pretextus utolsó sorát („Mégsem tudok írni ma rólad!”), valamint annak szaggatott sorképzését, őszi motivikáját. 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.

hazaér-e?”). A „haza” továbbá az a hely, ahol „értik e hexametert” – az egyik megingása szükségszerűen magával vonja a másik értelmetlenné válását is.²⁷³

A „másik” további elbizonytalanodása történik meg *Levél a hitveshez* (1944) strófáiban, 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”).²⁷⁴ A szó eredeti értelmében nosztalgikus²⁷⁵ sorokban a másik képe jelölten látványként s illuzórikusan jelenik meg a technológiai metafora, a „vetítés” által.²⁷⁶

Mikor láthatlak újra, nem tudom már,
ki biztos voltál, súlyos, mint a zsoltár,
s szép mint a fény és oly szép mint az árnyék,
s kihez vakon, némán is eltalálnék,

²⁷³ Ez a gondolat merül fel a *Második eclogában* is: „De hisz tudod! S megírod! És nem lesz majd titok... Írsz rólam? – Hogyha élek. S ha lesz még majd kinek.”

²⁷⁴ Messze van már az *Együgyü dal a feleségről* prosopopeiákkal teli nyelvi karnevalizmusa („Az ajtó kaccan egyet, hogy belép, / topogni kezd a sok virágcserep”, „a vén villanyzsinór is felrikolt”) és az ebből az erőből is következő megváltó szerelem lehetősége („Most érkezett, egész nap messze járt, / kezében egy nagy mákvirágzirom / s elüzi azzal tőlem a halált.”). De a *Két karodban* zárzata, melyben a szerelem a halált változtatja áloommá, 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 csititottál drága s én ülve-alva türtem, / s hanyattfeküdtem némán, a rémek útja várt. / S továbbálmodtam akkor. Talán egy más halált.”

²⁷⁵ 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 éréseinek származéka” (Linda HUTCHEON, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern Web*: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> Letöltés ideje: 2010. április 19. Saját fordítás.).

²⁷⁶ Dsida Jenő a *Laterna magica* című versében, mint korábban jeleztük, szintén a vetítésmetaforát használja a kedves arcának felidézésekor.

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 kívülre 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” felsor, hallucinatív tartalmat rendelve a kép(más) elme általi megelevenítéséhez. Ez a hallucináció azonban elégséges az érzéki, fiziológiai hatás kiváltásához, azaz a (féltékenységgént²⁷⁷ megélt) szerelem diszkurzív eseménnyé tételéhez. Azaz a vizuális típusú közvetítettség még mindig ahhoz elegendő, hogy egy alapvetően nyelvi, illetőleg beszédjellelű történés létrejöttét motiválja, s e beszédcselekvés (a – képzelt – másik féltékeny faggatása) szükséges az én és te közötti távolság csökkentéséhez, a jelenlét retorikus megteremtéséhez.²⁷⁸

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 földözése („csókjainkról élesebb az emlék”, „szemed kékjét...” stb.) és a másik retorikus megszólítása (kérdése) ugyanis képes elérni, hogy a nosztalgikus, a távolléten alapuló törekeny idill-alakzat átcsapjon a létesítés erejével bíró imaginatív képsorba („ha kell, zuhanó lángok közt varázslom²⁷⁹ / majd át magam, de mégis visszatérek”). A különös az, hogy mindez legalább annyira az értelem és a világos gondolkodás,²⁸⁰ mint a képzelet felforgató médiumán keresztül válhat valóra:

²⁷⁷ Nem véletlen, hogy épp a féltékenység bukkan fel e ponton, mely talán az egyik leginkább imaginárius jelensége a (szerelmi típusú) én–te viszonyoknak.

²⁷⁸ S természetesen nem feledkezhetünk meg arról, hogy a cím – levél a hitveshez –

²⁷⁹ A versszöveg nem igazít el feltétlenül a tekintetben, a „varázslás” itt milyen természetű cselekvést jelöl.

²⁸⁰ 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 romolthatatlan formájának révébe jut.” (Cs. GYÍMESI ÉVA, *A szó hatalma*, 190.)

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.

Az értelem alakzataihoz történő fellebbezés, a rend vágya minduntalan fölbukkan Radnóti költészetében. A pythagoreus Empedoklészre idéző, *Talán...* című versben (1940) ekképp ír: „És mégse hagyj el karcsu Ész! / ne éljek esztelen. / Ne hagyj el meggyalázott, / édes Értelem.” József Attila Flóra-verseit²⁸¹ idézi az, ahogyan a késő őszi szcenikájú *Nyugtalan őszül*ben találkoznak a megtartó, 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 feletted. // Ó, de te lobbanj föl az ősz, a halál fölé, / s emelj föl engem is Édes: / légy szerelemre okos ma, / csókra okos, álomra 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 menekülni. A valóság világa már nem nyújt menedékhelyet, s nem menedékidőt. 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 érzékekre 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.

²⁸¹ A Flóra-versekről részletesebben szólok a következő fejezetben.

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.

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 rákövetkező 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 kevésbé kontrollált állapotot előlegez (a „kerítik” ige is, tudjuk, kétértelmű). Az „üldözöttség” annyiban motiváltak is tűnik, amennyiben a lemezcserével 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 nagy mértékben 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.²⁸²) A „s oly szürke, mint ott fönt a fellegek” sor vonatkoztatása kétséges (bár

²⁸² Érdemes e ponton hosszabban idézni Radnóti egyik (1941. január 10.) naplóbejegyzését, mert megmutat valamit a zene érzéki, delejező, lefegyverző, az értelmi megismerést háttérbe szorító hatásáról – ennek fényében a versbéli „rossz zene” szókapcsolatban a jelző szinte hangsúlytalanná válik, s a zene(i jelleg) kapja a nyomatókat: „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 ceruzát, vagy a térdemen felejttem, – s örülök, hogy ott lehetek. (...) [G]yanús dolog ez mégis, Thomas Mannt idézem

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 vonatkoztatható – 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 immorális, értékdeficites 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.

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 beszédcselekvésre, a „nem reménytelen” kijelentés felhangoztatására. Az utolsó strófa, azaz három sornyi feltételes mondat s egyetlen kérő nyelvi aktus áll szemben a szöveg korábbi, konstatív kijelentéseivel.

újra neki s közben érzem, csapdába estem. Pedig meg kellene egyszer fogalmazni, hüvösebben és szigorúbban, mint Th. M., hogy igenis gyanús és megbízhatatlan az egész kapcsolat, ellenőrizhetetlen, csupán ösztöni, magasrendű s ugyanakkor aljas, igen aljas! kiszolgálás, lejtőt varázsol az úgyis menekülő értelemnek.” (RADNÓTI Miklós, *Ikrek hava. Napló*, szerk. FERENCZ Győző, jegyz. kész. MELCZER Tibor, Osiris, Budapest, 2003, 132–133.) Angyalosi Gergely ír Radnóti és a zene(esztétika) viszonyáról tanulmányában, s utal is erre a *Napló*-helyre (Az anyag és a formák, 86–89. Itt: 88.)

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* „kiáltás 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 legkevésbé 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...* versvégi víziójában is: „és csecsszopók, 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 eme alternatív világ létrehozásának lehetséges médiuma a nyelv.

Elmozdulást tapasztalunk hát a „valóság” dominanciája felé, ám itt még határozottan lebíráható 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 („beleisznak majd poharunkba”). E versben sokkal erősebb a különbségtétel 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 börtönökben* 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 – mágikus 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.”²⁸³ 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.”).²⁸⁴

Az *Erőltetett menet* az a vers, ahol az eddig érintett témák és folyamatok újra felbukkannak. Először, korábbi versekhez hasonlóan, a „bolond” fikatív 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 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 e „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.²⁸⁵ 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, kiálts rám! s fölkelek!”). A saját nyelv által létrehozott imagináció közvetítő jellegű, hatása van, de valóságváltoztató 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” felsor a teljes reményvesztettséget közvetítő *Sem emlék sem varázslat* egy sorával

²⁸³ Ezt a képet viszi tovább az első *Razglednica*: „tudatom mélyén fénylesz örökre mozdulatlan / s némán, akár az angyal, ha pusztulást csodál”.

²⁸⁴ A világ töredezettségét formaiságában viszi színre a *Töredék* (eredetileg cím nélkül) is, s hasonló jelölést láthattunk az *Ötödik ecloga* esetében is.

²⁸⁵ 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 létesíttetését, a kimondásban rejlő hatalmat hangsúlyozza.

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 „kiálts 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 hatástalannak, távolinak tartása feszül egymásnak.

Az utolsó *Razglednica* új hangot szólaltat meg. Stílusáról, mesteri tömörségéről, a koppanó mondatok megrendítő erejéről e helyütt nem szólok bővebben. A *Razglednicák* (3) utolsó sorában fújó „förtelmes halál” mintha itt válna poétikai történéssé. A korábbi áttételes beszéd e versben a grammatika szintjére korlátozódik – látszólag más haláláról van szó,²⁸⁶ ám a szöveg retorikája teljes mértékben megengedi a kritikus helyeknek a beszélő szubjektumra való vonatkozathatóságát. Hasonlóan a vers logikájához, mely a „tarkólvés” – „így végzed hát te is” – „halált virágozik most a türelem”²⁸⁷ – „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 fülemben” sor kétértelmű vonatkozathatóságával a *Razglednica* (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 életmű 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.

²⁸⁶ Elengedhetetlen a forma ilyen használata, hiszen „az élő és a halott Én semmilyen hasonlatosság vagy emlék révén nem helyettesíthetik egymást. Ezt a mozgást csak egy nyelvészeti bűvészműtávkönyv 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, *Idő és történelem*, 220).

²⁸⁷ 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 Gyula, *Nyelvtan, stílus, iskola*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1979, 89).

A megszólításként értett olvasás történéssé avatja a másikkal folytatott párbeszédet, annak érdekében, hogy az egyirányúnak tetsző aposztrófikus fikciót a diszkurzus eseményszerűsége 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 aposztróphé 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 ünnepelehető vagy megbélyegezhető lehetne.”²⁸⁸

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 továtúnik („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 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

²⁸⁸ DE MAN, *Eltorzított Shelley*, 183. (Kiemelések az eredetiben.)

tenni, hogy e helyen a megszólítás önmagára vonatkozathatósága (az önmegszólítás) mellett felmerül az olvasóhoz való odafordulás lehetősége (ez Radnóti lírájában gyakori eset), illetve a vers végén megjelenő „barátom” korábbi megszólítotttsága is.²⁸⁹ 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 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 magyarság-verse, 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 teremtődik.

²⁸⁹ Érdemes megfontolni azt a meglátást, hogy megszólítás és felszólítás „között alapvető különbség van: az előbbi nem feltételezi az »én« dominanciáját a »te« felett, míg az utóbbit ez teszi lehetővé” (KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 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 másikhoz 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 mindenképp érvényesülni látszik, ám ez is felveti a gyanút, mely szerint itt mégiscsak a beszélő ének a megszólított (s felszólított) másikhoz történő szoros odatartozása és tőle való függősége (s az én–te viszony dichotóm jellegének fölszámolási vágya) nyilvánul meg.

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 értelemben²⁹⁰ – a magyarság szellemi, s mindenekelőtt irodalmi közkincsét 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 „varázskörré” 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.²⁹¹ Amellett, hogy a versben „az a hit szólal meg biztató erővel”, „hogya a szellemi értékek összeadódnak és megmaradnak a nemzetben”,²⁹² látenszen 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” valamilyenné összeállt, s mintha ennek megőrzése, továbbörökítése válna fontossá – másfelől azonban a kifejezésben a pillanatnyiség, egyszeriség is benne van, azaz hogy (s itt újra 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 természetesen nem hordoz olyan implikátumot, mely szerint ez bármilyen szempontból is a nemzeti közösség „nem valós” jellegét mutatná.²⁹³ Éppen ellenkezőleg, az Illyés-vers leginkább arra hívja fel a

²⁹⁰ Tágabb értelemben a magyar nyelv egészére is vonatkozhatnak a sorok.

²⁹¹ Vö. GÖRÖMBEI András, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret = Illyés Gyula*, 138–164. Elsősorban: 138, 152–153.

²⁹² *Uo.*, 152.

²⁹³ A koncepció elméleti kidolgozása részint az alábbi munkához köthető: Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és terjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, L’Harmattan–Atelier, Budapest, 2006. Az „elképzelt közösség” nietzschei értelmezhetőségéről, s így a „fiktív igazságok”

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.”²⁹⁴ 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 egyéneket, 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.”²⁹⁵ Illyés tehát nemcsak a magasban tételeződő, szellemi hazának szentelt

nélkülözhetetlenségéről vö. S. VARGA Pál, *Elképzelt közösségek – ?*, Debreceni Disputa, 2007/5, 3. A nemzeti kultúra produktumainak a nemzeti azonosság tudatban való konstruktív részvételéről lásd még: GÖRÖMBEI András, *Irodalom és nemzeti önismeret*, Nap, Budapest, 2003.

²⁹⁴ GÖRÖMBEI, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret*, 141. Az, hogy Illyésnek rendszeresen védekeznie kellett a sovinizmus vádjá ellen – már 1934-es *Magyarok megmentése* című dolgozatában is (*Nyugat*, 1934. 8. szám) –, jelzi, hogy bizonyos problémák (itt az „egyke”) pusztá felvetése, megvitatásra bocsátása azonnal lehetségesen be is skatulyázza az embert valamely szélsőpozícióba. Aztán talán egy egész életmű következetessége kell (vagy az is kevés) ahhoz, hogy a skatulyákat lebontsa maga körül. Az Illyésre süttött különféle bélyegek alól többen igyekeztek tisztázni a költőt, s hogy ezt újra és újra meg kell tenni, a sztereotípiák mélyen rögzültségét jelzi. Legutóbb Márkus Béla hívta fel a figyelmet erre a jelenségre alábbi esszéjében (MÁRKUS Béla, „*Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni*”, *Kortárs*, 2009/5, 59–80. Itt: 64–67.)

²⁹⁵ ILLYÉS Gyula, *Mire jó egy nemzet, vagy: egy évszázad tanácsai* = Uő., *Szellem és erőszak*, Magvető, Budapest, 1978 [1988.], 97–116. Itt: 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 ehelyütt 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 Péter, *Kései intelem, posztumusz végrendelet (Illyés Gyula: Szellem és erőszak)* = *Illyés Gyula*, 62–69. Itt: 67. A közösségi önmegértés interkulturális elméleti összefüggésrendszeréről lásd: SZIRÁK Péter, *A kultúra változékonysága. Szirák Péter kérdéseire Kulcsár Szabó Ernő válaszol*, Debreceni Disputa, 2006/7-8, 16–19.

reprezentatív (amennyiben valamely képzet, koncepció újjáalkotásáért felelős) írást – rendre a „mélyben” lévő hazából indult ki, s elsősorban annak *képviselésében* szólalt fel, versekben csakúgy, mint szépprózában és esszében. 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 költőként modorában, ki amolyan lángoszlopként kanyarog a népe előtt, hanem a közösséggel együtt alkotó szándékban találva rá a költészet értelmére.”²⁹⁶

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 elképzelhető, elgondolható, gyermekkortól magunkba szívható-építhető hazafogalomnak, s így az élhető, megélhető hazának is. (A vers eme 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 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 emblemikus művének végével is: „s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek. // Nagy szárnyadat

²⁹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története*, 47. A nemzeti költő szerepének szükségszerű hagyományozódásáról Petőfitől Adyn és Babbitson át Illyésig vö. CSÓRI Sándor, *Az első kör. Emlékezés Illyés Gyulára = Csak az igazat. Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kortárs, Budapest, 2003, 15–28.

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, primér, óvó hatásfunkciója is van, s ami egyként lehet hangos és néma recitálás: „Dörmögj, testvér, egy sor Petőfit”, „mormolja 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 rímes-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 megvizsgálni. Petőfi és Illyés sok szállal megkötött kapcsolatára gondolva eszünkbe juthat e köteléknek egyik legemlékezetesebb, demonstratív megmutatkozásaként a *Puszták népe* sárszentlőrinci jelenete, 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 kerekerekre, a zörgő csontú, tuberkulotikus állatokra és béresekre égi fény esett, a költészet ragyogó felhőin vonultak Petőfi jóvoltából, aki megénekelte őket. Itt, Borjádön 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.”²⁹⁷ 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 földidézőjét (ráadásul a versek egy sajátos metaforikus átalakulással a mű tárgyi világának részévé válnak, amikor fecskéként röpködnek a légben). 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

²⁹⁷ ILLYÉS Gyula, *Puszták népe*, Móra, Budapest, 1952, 22.

éjbe Berzsenyinket.”).²⁹⁸ 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, s cselekszi maga is azt. Ugyanakkor ebben a súlykoló, a fölszólítások ismétlő jellegén alapuló versbeszédben elsősorban az akarati tényező, a változtatás óhajta – a remény, a hit – tűnik ki s történik meg. Ezen fölül a valóság ismeretének–létrehozásának képessége és lehetősége, a mágikus aktus erőteljesen kötődik a kimondó (a varázslást végrehajtó) énhez („mert az a való, mint én látok, / akkor is, ha mint délibábot, / fordítva látom a világot”).²⁹⁹ 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 fémjelzett haza, s a halál transzcendens közegű elgondolása.

Igy maradok meg hírvivőnek
örzeni 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 átereszted / hő szeszként azt a néhány verset, / Adyét, Tóthét, Józsefét.”).³⁰⁰

²⁹⁸ 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, bűvigéket« tudatában megjelölt, a múlt teljes kulturális erőfeszítéseit (a népi kultúráét is) a jelen háta mögött tudó szellemi erővel, ellenállással még a katasztrofális nemzet-omlás, a történelmi süllyedés is megállítható.” JÁNOSI Zoltán, „*Fegyvert szereztem: bűvigéket*” – *Folklór-áthallások Illyés Gyula költészetében = Illyés Gyula*, 88–113. Itt: 107–108.

²⁹⁹ Kulcsár Szabó Ernő írja „a megnevező nyelvhasználat” kapcsán: „Ez a világérzékelés 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 Ernő, *Az (ön)függettség retorikája. Az Illyés-líra kriptotextusai = Uő., A megértés alakzatai*, 103–131. Itt: 124.

³⁰⁰ 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, *Illyés Gyula*, 125.)

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 szervelesen, 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 a disszertáció 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 dolgozatom másik fő 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 kérdésfeltevés 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 dialóguspartnerekké válnak.

József Attila-narratívák

„(...) Mintha
csak Ignotustól
kérdézné múlt időben,
s az Ignotus is
hallgat örökre, mert az
Ignotus néma –
csak a lírikusnak kell
hinni csodában,
csórt almába harapni,
kétségekkel, hogy
költő, s egyáltalán jó
költő voltam-e végül?”

(Kovács András Ferenc: *Töredék Ignotusnak*)

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 mindenekelőtt e végpontra irányuló folyamatként vagyunk hajlamosak elgondolni.³⁰¹ A költő 1937. decemberi halála óta számos narratíva vállalkozott arra, hogy értelmező jellegű bemutatását nyújtsa a költő sorsának, életútjának. A sort talán kezdetjük az 1937 februárjában írott, az 1938-as, a költőnek szentelt *Szép Szó* emlékszám elején³⁰² közölt önéletrajzzal, a *Curriculum vitae*-vel³⁰³ és a hozzá kapcsolódó visszaemlékezésekkel, nekrológokkal, beszámolókkal. A *Curriculum vitae*-nek az emlékszámiban történő első leközlése csak részben tekinthető ön(sors)értelmező narratívának – az olvasás akkori kontextusát (a gyász helyzetét és a gyász beszédeit) a lapszerkesztők rendelték hozzá. E szöveggörnyezet, s így a(z) öngyilkossággént értett) halál narratív momentumára paradox módon valamiféleképpen beíródik az önéletrajzba is. Nem

³⁰¹ „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 Zsuzsa, *József Attila halála = Uő., A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*, Argumentum, h. n., 1999, 269–280. Itt: 272.) Beney hangsúlyozza, hogy itt *nem* orvosi-diagnosztikai, hanem metaforikus értelmében használja a „betegség” szót.

³⁰² *Szép szó: József Attila emlékszám, 1938*. Hasonmás kiadás. Szépirodalmi, Budapest, 1987.

³⁰³ József Attila önéletrajzaival – köztük részletesen a *Curriculum vitae*-vel – elemző igénnyel foglalkozik például az alábbi kötet: BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK András, *„Köztetek lettem én bolond” – Sors és vers József Attila utolsó éveiben*, Magvető (JAK füzetek 3.), Budapest, 1982, 88–115.

feltétlenül érhetünk tehát egyet 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 elbeszélte sorstörténetben a kronológia nem „az elejétől a vége felé, hanem a végétől, a korban lehetséges reprezentatív haláltól visszafelé haladva” szerveződik.³⁰⁴ 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 passióvégjátéknak tekintették. Erre épült az utókor szünni nem akaró kollektív büntudatérzést tükröző narratívumok nekro-logikája, mely a József Attila-recepciótörténetben kitüntetett helyet foglalt el, s amelynek hangsúlyai Balogh nem értett egyet.”³⁰⁵

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 érzelm, lelki folyamat jelenik meg az írásokban: gyász, büntudat, magyarázkodás, öngigazolás.”³⁰⁶ Az öngigazolás hol (mint Márta vagy József Jolán esetében) inkább rejtetten van jelen, Illyés Gyuláné esetében viszont explicit módon 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”.³⁰⁷ A büntudatnak és gyásznak egy sajátos formáját jeleníti meg Cs. Szabó László

³⁰⁴ BÓKAY ET. AL., *i. m.*, 98. Kiemelés az eredetiben.

³⁰⁵ ZSÁK Judit, „*Forgószélben*”: *Mítoszteremtés és igazságszolgáltatás Balogh László József Attila-monográfiájában* = Uő., *Találkozás egy szellemmel. Kultusz, kiadástörténet, emlékezet*, Új Mandátum, h. n., 2009, 151–157. Itt: 152.

³⁰⁶ MENYHÉRT Anna, *Memoár mint anyai szó. Vágó Márta, Szántó Judit és Kozmutza Flóra visszaemlékezéseiről* = Uő., *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Anonymus–Ráció, Budapest, 2008, 139–170. Itt: 140. Kiemelések az eredetiben.

³⁰⁷ ILLYÉS GYULÁNÉ, *József Attila utolsó hónapjairól*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 1988, 8. Hogy Flóra visszaemlékezése mennyire József Attila delejének hatása alatt áll, olyan apróságok is jelzik, mint az az

nekrológja a *Nyugat* 1938. januári számában, aki épp azért emlékezhet egy derűs, szelíd, okos, szeretetreméltó 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 egyszermind a bele nem nyugvás, a fel nem oldozás érzését is előállítja: „A világ az 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? Emlékemet 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.”³⁰⁸ Cs. Szabó ugyanakkor azzal, hogy a belga költő, Emile 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 segített a végrehajtásban.”³⁰⁹ Radnóti Miklós már korábban utalt s értelmezett, az életmű halál általi egészé válásának tételét megfogalmazó esszéjében szintén egy költőtársal, 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 csataterén. Nem bírta volna elviselni azt, ami utána következett. Attila sem.”³¹⁰ Az 1941-es, mindenszentek napján (!) írott József Attila-kommentárok

önjellemezés, mely a *Nagyon fáj* képeit tükrözi vissza: „amikor bajom van, magányba szeretek fordulni, mint a vadon élő állat” (Uo., 31.).

³⁰⁸ CS. SZABÓ László, *Ultima verba. József Attila emléke*, Nyugat, 1938. január, 68–70. Itt: 69–70.

³⁰⁹ Uo., 68–69.

³¹⁰ RADNÓTI, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez*, 376. Kiemelés az eredetiben.

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 veszélyeztetettség 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.)³¹¹ A halál (a vitatott formájában is öngyilkosságként 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 szükségyszerűséget. Ez a retorikai mozgás kevésbé reflektív, mint inkább elleplező érdekeltségű.) 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.”³¹² E megfogalmazás a halált a József Attila-személyiség integráns részeként alkotja meg, s ebben olyan, a költőtől származó kijelentések vannak az életrajzíró segítségére, mint: „verset már akkor tudok írni, amikor akarok, csak élni

³¹¹ Például Balogh László monográfiája szerint József Attila „verseinek, cikkeinek kulcsszavai a szabadság és a rend motívuma köré kristályosodnak az utolsó esztendőikben. 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, a »szorongást eloszlató szellem« világosságot, 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 szétbomló személyiségét. (...) Az alkotás, a munka, a produktivitás mindig az egészség, az élet bizonyítása volt számára.” (BALOGH László, *József Attila*, Gondolat, Budapest, 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.)

³¹² VÁGÓ Márta, *József Attila*, Noran, Budapest, 2005³, 265.

nem tudok”.³¹³ Beney Zsuzsa érzékeny esszéiben a halál kérdését központi jelentőségüként (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 különböző 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 másoknak, a szeretett személynek egyszerre jelen- és távollétével, egyszerre-létével és nemlétével?”³¹⁴

Bókay Antal intencionális halálretorikáról beszél, s nemcsak a szöveges életmű, hanem a (szöveggént 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.”³¹⁵ Halász Gábor *Nyugat*-beli 1938-as cikkében „hányt-vetett életét” teljessé tevő, „rettenetes stilizálás”-ként jellemzi „öngyilkosságát”.³¹⁶ 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 sajtószerű 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 jelölőiként 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.)³¹⁷ Mindehhez kapcsolódva érdemes

³¹³ Uo., 315.

³¹⁴ BENEY, *József Attila halála*, 270.

³¹⁵ BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004, 192–193.

³¹⁶ HALÁSZ Gábor, *József Attila. Összes versei megjelenése alkalmából = Esmélet. In memoriam József Attila*, szerk. N. HORVÁTH Béla, Nap, Budapest, 2004, 360–366. Itt: 360.

³¹⁷ Bodor Béla egy nagyobb kritikájában több észrevételt is fűz József Attila életrajzaihoz. Az Asperján György által írt „életregény”-ről például ekképp ír: „Az előszót író Tverdota György azt reméli, hogy ez a

megfontolni Kulcsár Szabó Ernő a „humán visszavonulás diszkurzusáról” írott tanulmányának alábbi észrevételét: „Ha az életrajzi filológia közreműködésével az egyéni szenvedéstörténet diszkurzusába illesztve próbáljuk »megfejteni« 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.”³¹⁸

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 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

monumentális elbeszélés »puszta létével kiszabadítja József Attilát [...] a csupán szövegszerű létezésből, trópusból, retorikai alakzatból hús-vér emberré változtatja vissza«. (...) József 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 Tverdota 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 dolgozhatnak, 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 Béla, *József Attila – Az eszményi és a létező*, Holmi, 2007. május, Web: <<http://www.holmi.org/2007/05/jozsef-attila-az-eszmenyi-es-a-letezo>> Letöltve: 2010. április 27.)

³¹⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség. József Attila és a humán visszavonulás költészete* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”, 13–38. Itt: 36.

lényegi kapcsolatokat feltárni.”³¹⁹ 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”.³²⁰ 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,³²¹ ami némiképp összhangban van Radnóti Miklós már idézett, József Attilára vonatkozó soraival, melyek szerint a halál eseménye újrendezi, illetőleg *egész*ként megteremti az életművet.³²² 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 biográfiá(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 szükségszerűségnek – 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 befejeztként és állandóként mutatkozik meg. (...) A kései József Attila-versek értelmezésének olyan formációi, mint a »vers vége – élet vége« párhuzam vagy a »leltár« sokféleképpen kiaknázott fogalmi éppen ezt a véletlenszerű jelenlétet (amely talán sokkal inkább hiány) intencionalizálják, ezzel pontosan azt a folyamatot leképezve, amely

³¹⁹ SCHEIN, *Traditio*, 154–155.

³²⁰ MENKE, *Az olvasás 'prozopopeiaja'*, 34. Kiemelés az eredetiben.

³²¹ SZIGETI Lajos Sándor, „És emlékezni s meghalni is jó lesz”. *Halálának hatvanadik évfordulójára* = Uő., *A virrasztó költő*, 94–98. Itt: 94.

³²² RADNÓTI, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez*, 375–376.

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.”³²³ A biográfiai én textuális természete teszi lehetővé a különböző József Attila-narratívumok létrejöttét, melyek sajátossága, hogy az életrajz (különféle jellegű szövegekből ismerhető) adatai, valamint a József Attila által jegyzett (vagy neki tulajdonítható) lírai típusú (befejezett vagy töredékben maradt) és egyéb alkotásokból leszárt (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 halálösztön-koncepcióját követve) a halott Mama hívó szavához, a vele való találkozáshoz (egyesüléshez) köti a halált és az oda vezető utat. „A halott anya szellemalakja kezdetben félelemmel és bosszúvágygal tölti el – később azonban, miután »megbocsátott neki«, már várta a hívását.”³²⁴ Valachi 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 kitaszított gyermek azzal állíthatja helyre megrendült biztonságérzetét, ha Erósz és Thanatosz – a szerelmi és a halálvágy – ösztönkésztetéseit egyszerre érvényesítve, rekonstruálja az eredeti harmóniát.”³²⁵ Sok értelmezőt 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.”³²⁶ Valachi (is) a passiótörténet keretébe helyezi tehát elbeszélését, melynek végén a metaforikusan a „Boldogasszony-anyával” azonosított Mama

³²³ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 127–129.

³²⁴ VALACHI Anna, „Amit szívedbe rejtész...”. *József Attila égi és földi szerelmei*, Noran, Budapest, 2006, 280–281.

³²⁵ *Uo.*, 410–411.

³²⁶ *Uo.*, 421.

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 oda vezető utat) a végső elidegenedés szükségszerűségéért 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 érzéketessége 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.”³²⁷

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.”³²⁸ Szigeti koncepciója a Radnóti- és 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

³²⁷ BENEY, *József Attila halála*, 280.

³²⁸ SZIGETI Lajos Sándor, *A virrasztó költő. József Attila nyomában* = Uő., *A virrasztó költő*, 262–277. Itt: 276.

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 lehetetlenülése. De ott van a költői feladat, a költészet megisvállalásának magatartása is.”³²⁹ Eltérő okoknál fogva, s más lírapoétikai érdekeltség 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 egy olyan versének tanulmányozása, mely az elmondottakkal összefüggésben, de nem a nyelv mágikus potenciáljának szellemében vet számot a (költői) nyelv teremtő erejével.

A József Attila-biográfiának van egy kitüntetett pontja, melyben a költőimágó 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 felolvasta 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 Mártáról értesülünk róla, a József Attila akkori állapotával történő szembesülés is befolyásolta).³³⁰ Bár az üdvözlő óda értelmezéséhez kevéssé 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 emblematikus szöveg lett. A mű középpontjában nem elsősorban a nemzeti, hanem hangsúlyozottan az európai kultúra áll: a keletkezésének és első el-nemhangzásának 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 jelentésszerű 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

³²⁹ SZIGETI, „Éltem és ebbe más is belehalt már”, 249.

³³⁰ Thomas Mann a náci Németország üldözöttjeként az európai „humanista ellenállás” élő megtestesítője. Vö. SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 730–735. E szövegrész a vers keletkezési körülményeiről és allúzióiról is tudósít.

egymást, s ne faji vagy például osztályalapon.³³¹ Ez tehát az egységesítést, univerzalitást 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 magasbanról* 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 összeilleszthetlensége miatt (illetve az összeilleszthetőség valamifajta megalkuvó, odadörgölöző magatartást sejtetett).³³² Nem véletlen, hogy mindhárom említett szövegben a domináns beszédaktus és attitűd az óhaj, a kérés, az akaratnyilvánítás, a vágy: Illyésnél erről már szóltunk, 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, elemzéséért mutat felelősséget, hanem a kinyilvánítás (s tanúságtétel) nyelvi erejét, illetve a felszólítás gesztusát felhasználva kíván hatást gyakorolni, változást eszközölni a világon.³³³

³³¹ A vers és a szövegrész értelmezéséhez érdekes szempontokkal szolgál SELYEM Zsuzsa alábbi írása: *Fehérek közt – József Attila: Thomas Mann üdvözlése. 1937, Európa, Látó, 2005/4.* Web: <<http://epa.oszk.hu/00300/00384/00026/03.html>> Letöltve: 2009. 06. 04. Lásd még: N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája – József Attila*, Akadémiai, Budapest, 2008, 418–421.

³³² Ezzel kapcsolatban vö. FERENCZ, *Radnóti Miklós élete és költészete*, 614–627. Ferencz röviden, elsősorban a fent–lent opozíció kapcsán, összeveti a verset a korábban említett *Haza, a magasban* is. Eszerint Illyés lent a fenyegető veszélyt látja, s szellemi hazáját fönt jelöli ki, míg Radnóti számára a vész főnről jön, s a „szellemi haza biztos tudatában lent néz körül, és a megóvandó haza otthonosságát hangsúlyozza” (*Uo.*, 625–626.).

³³³ Párbeszédképes elődként említhetjük meg például Ady Endre *Magyar jakobinus dala* című versét, melyben a közös összefogás kívánalma fogalmazódik meg: felülemelkedés a bábeli zavarón, 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...

Ám, mint látni fogjuk, bizonyos fajta 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 mechanisztikusságra, technikai közvetítettségre utaló térkép-metaphora 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 képzetek kötődnek, ez a világ sajátként, megértétként 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, azaz hogy 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), 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 lenti tájékot 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 kívánkozik 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 „oros”) nációhoz tartozó személy között zajlik (akik ráadásul franciául beszélnek egymással). Ám érdekesebb megvizsgálni *A varázshegyre* vonatkozó versbéli utalás közvetlen kontextusát.³³⁴ 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 pozícionálja magát – arra kéri az író, hogy meséljen neki (nekik), azt, amit szokott – a szállóigévé vált, ám koránt sem 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 következő 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...”³³⁵) Ez a

³³⁴ Ebben Szentí Tibor alábbi tanulmánya is segítségemre volt: SZENTÍ Tibor, *József Attila személyisége és az Óda* Web: <http://www.szenti.com/Jozsef_A.shtml> Letöltve: 2009. 06. 04. 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.

³³⁵ THOMAS MANN, *A varázshegy*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Európa, Budapest, 1974, 265–267.

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 föntebb 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 maradjunk / és nők a nők”. Selyem Zsuzsa is felhívja rá a figyelmet, hogy a korábban említetten túl a férfi és nő említése a Castorp–Chauchát 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).³³⁶

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–Chauchát kapcsolat is reprezentánsa, s mely kapcsolat nehézségeit a nő testéről készített röntgenfelvétel nem oldja, nem oldhatja meg, ám lehetővé teheti 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 Chauchát 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 árnyékszálót meg azt a valószínűség rangjára emelhető lehetőséget, hogy Madame Chauchát negyedszeri tartózkodásra is visszatér majd ide, előbb vagy utóbb, aszerint, hogy hogyan rendeli ezt betegsége, amelynek szabadságát köszönheti.”³³⁷

³³⁶ Fontos hangsúlyozni, hogy elemzésemben a röntgenfény metafora használatával nem töreksem 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 Chauchát viszonya összetett és bonyolult a regényszerkezetben, ám úgy vélem, ennek feltárása ehelyütt 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 Chauchát testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” hasonlat a következményeiben fel nem mért, némiképp kísérteties hatású, mégis revelatív másképp látás szerkezetét referálja.

³³⁷ MANN, *i. m.*, 430–431.

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 érzékelhetőt, egy olyan nézőpontból, mely előzőleg nem volt adott senki számára, s épp ezért lehet „megvilágító” erejű.³³⁸ 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 működésmódjával is. (Ugyanakkor, mivel a versben később a Kosztolányi testét megtámadó rákbetegséghez hasonulnak az „emberséget” mételyző 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 – tautologikus fogalmazásmódhoz fordulva – az életet élhetővé tevő, az embert emberként létezni engedő igazság. József Attila verse a röntgenfény által meteforizált új perspektíva – vonzó, revelatív – idegenségével szembesítve kikényszeríti az addig sajátként érzékelt világ-test újraérezkelését.³³⁹

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,

³³⁸ A mese motívuma tovább vizsgálható természetesen a korszak verseiben. Ide sorolható például József Attilától a *Nyár volt* (1924) című korai mű („begyújtottunk 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).

³³⁹ 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 mesélésé szituációjához; másfelől valamifajta személyes emberi példa hangsúlyozását („Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk”).

az ő nevét választotta József Attila e versszövegbe 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 találkozunk össze legteltesebben a két költő.”³⁴⁰ 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.”³⁴¹ József Attila 1937. nyári versei kapcsán pedig úgy véli, „[m]inden ekkor írt verse szinte kényszeresen dallamos, ritmusai még élesebbek, s 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.”³⁴²

³⁴⁰ TAMÁS Attila, *József Attila és a Nyugat költői* = Uő., *Értéktéremtők nyomában*, 118–142. Itt: 139. Kiemelés az eredetiben. „De ha észrevevessük mindkettőjükben (...) azt a törekvést, hogy a világ diszharmoniját 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 végletes szomorúság jellemzi. A Kosztolányi lírájához való ekkori közeledés egyik fontos eleme a verseiben döntő szerephez jutó dallamban van.” (TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története VI.*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1966, 332–384. Itt: 370.)

³⁴¹ SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 474–477. Itt: 475.

³⁴² 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 Gergely, *Az istenek ellen*, „*Könnyű, fehér ruhában*”. *Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatáról* = Uő., *A költő hét bordája*, 155–172. Itt: 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 András, *Ritmus és struktúra. Babits és József Attila poétikájának különbségeiről*, *Literatura*, 2009/2, 180–200. Itt: 194–195.) Kosztolányi hatásáról József Attila nyelvészeti nézeteire a „gyermek és költő” összefüggésében lásd még: TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, *Literatura*, 1986/1–2, 174–198. Itt: 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 György, *Poesis perennis*, 164.) Bednancs Gábor úgy véli a (talán kevésbé

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 (visszahatást) a szövegébe; József Attila versében az én hangsúlyos szereppel bír,³⁴³ 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 idézettek rémelő (avagy attól *élrímelő*) „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.”³⁴⁴ A hasonló értelmű, („emberhez méltó”) „gond” pedig, mint láttuk, az üdvözlő ódában is fontos attribútuma a megszólítottnak. A „mint gondolatjel”-hasonlaltal bevezetett rész

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 felfogására.” (BEDNANICS Gábor, *Felülvizsgálat és rekultiváció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában* = Uő., *Beszédformák között*, 65–82. Itt: 78.)

³⁴³ Ahogyan arra Szabolcsi Miklós is felhívja a figyelmet, úgy fogalmazva, hogy a „saját halál keretezi hát a Kosztolányi-búcsúztatót – és ezúttal az írás aktusa is a halál jele lesz: a 2., 3. sorban az aláírás, majd a »gondolatjel« nyer ilyen félelmetes jelentést” (SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 687.).

³⁴⁴ PRÁGAI Tamás, *Előszó* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”, 7–8. Itt: 7.

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 lehetetlenségét 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 lezárhatóságában, s a másik befejezett létezését mondja ki több ízben.³⁴⁵ (S bizonyos szempontból a „Testvérünk voltál és lettél apánk.” sor maga is a 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 szívünk a gyásztól a vágyig”). Az ódában a működőképesnek (s nem paradoxnak) tetsző aposztrofikus 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(használat)i potenciál, mely a jelenlét, a megértés s a változás megtörténéhez 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.

³⁴⁵ 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 nevüket a paratextusban, vagy a versszövegben jelölik, vélhetően egyéb textuális kapcsolatok, allúziók s párbeszédhelyzetek (s így hatásmechanizmusok) működésmódjára derülhet fény. József Attila Kosztolányi és Juhász Gyula halálának is szentelt verset – utóbbi, a *Meghalt Juhász Gyula* utólagos (a halála napján történő) szárszói átírását többen a költő utolsó versének tartják, melyben a gyászretorika mintha már az énré irányulna elsősorban. (Vö. STOLL Béla, *József Attila utolsó verse*, Web: <<http://www.c3.hu/~iris/00-4/stoll.htm>> Letöltés ideje: 2010. április 27.; illetve: BÓKAY, *József Attila poétikái*, 194.). Radnóti Miklós csakúgy írt gyászverset Kosztolányinak és Juhásznak, és – Garcia 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?”).

„szép tájékokkal gazdag világhoz illő, szép játék” – Flóra

„Jól tudod: szép hajtincseidet levágja Thanatosz

Ma éjjel, és a kinn hulló napfénybe fújja

Szét mind, akár egy boldog, forró nevetést...”

(Fazakas Attila: *Hellenisztikus kori epigramma*)

Bár a József Attila-oeuvre 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 – különböznek az életmű ezen szakaszából, s nem is tárgyalta őket a recepció olyan alaposággal³⁴⁶ és előszeretettel, mint tette azt – a dolgozat kérdéskörrel kapcsolatba hozhatóan – akár a Gyömrői Edithhez írott (a későmodern vers szubjektumkonstrukciójára alapvető hatással lévő³⁴⁷) 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 megleltem hazámat...]*).³⁴⁸ Ezen, többek által alaposan és sok szempontból elemzett művek helyett jelen fejezetben elsősorban az eddig talán kevésbé vizsgált Flóra-versekre koncentrálok, egyiküket (*Én, ki emberként...*) összevetve Dsida Jenő azonos formában írott két költeményével.

³⁴⁶ A *Flóra 1-5.* második darabjaként szereplő *Rejtelmek* jelent elsősorban kivételt: HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = Uő., *A versről*, Kijarat, h. n., 2006, 59–78. Tverdota György több helyen foglalkozott hosszasan ugyane ciklus első darabjával (*Hexaméterek*).

³⁴⁷ József Attila (későmodern) lírája úgy is elgondolható, mint a modern szubjektum válságtapasztalatát magáévá tevő, az egységként elgondolható én kifejezhetőségének 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 Ernő, *A „szerelmi” líra vége*, 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.

³⁴⁸ 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, hangvételű, kidolgozottságú, énszemléletű (stb.) alkotásokról van szó.

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 mindegyikükben ott rejtőzik az iszonyat és a halál előérzete.”³⁴⁹ Úgy tűnik, Szabolcsi tehát leginkább az ide sorolható művek (az Edit-versekhez képest) poétikai szempontból kevésbé radikális, kevésbé újszerű voltát emeli ki (mely ítéletet a recepció későbbi alakulása is affirmálta), ami egyaránt vonatkozhat a szerelemtematika lírai újragondolására (illetőleg annak 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 fontossága vehető észre). Beney Zsuzsa is „viszonylagos költői apály”-ról beszél a Flóra-versek nagy részében, amit ő a Gyömrői-szerelmet követő (belső) feszültségcsökkenéssel hozza összefüggésbe (amivel a „versteremtéshez szükséges feszültség” is kialudt, „a költő nyelvi kifejezőkészsége szűnt meg” vagy szivárgott ideiglenesen el).³⁵⁰ 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.”³⁵¹ N. Horváth Béla szerint a „boldogságot világgá kürtölő harsány önfeladtság és a férfias szemérem visszafogott árnyaltsága, a szerelem mindenhatósága és a mindent visszaverő halál egyaránt motívumai és élménytartalmi e verssorozatnak. Úgy tűnik, a költő boldogsága felhőtlen, hisz a szerelemtől, annak beteljesedéséről és a kedves himnikus hangú dicséretéről szólnak a versek, s épp az igazi, a nagy érzelmek az, amely észreveszi a lefelé forduló 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. Összetettségükkel, érzelmi diszharmóniájukkal és dialogizáló etikumukkal megrendítőek ezek a versek, s alig érthető, miért nem szentel(t) nagyobb figyelmet az

³⁴⁹ SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 771.

³⁵⁰ BENEY Zsuzsa, *Flóra = Uő.*, *A gondolat metaforái*, 261–268. Itt: 261–262.

³⁵¹ *Uő.*, 264.

irodalmi tudat ezeknek a műveknek.”³⁵² Mind Szabolcsi, mind N. Horváth véleménye arra mutat rá, hogy a Flóra-sorozat verseinek karaktere egyfelől az azt megelőző (szerelemi 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 színre vitele³⁵³ a Flóra-versek egységesebbnek tűnő, a romantikus szerelemi kódok énalakzataival inkább korreláló szubjektumpozícióival cserélődik föl. Többek között a semmi, az úr, illetőleg a halál motívumainak hangsúlyos jelenléte (továbböröklődése) is arra figyelmeztet ugyanakkor, hogy a folytonos „önújraolvasás” nehezen definiálható alakzata József Attila lírájának egyik központi problémáját, kérdéshorizontját jelenti.³⁵⁴ 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

³⁵² N. HORVÁTH Béla, „*Rejtelmek ha zengenek*” (*Flórának*) = Uő., *A hetedik. József Attila-tanulmányok*, Pannonica, Budapest, 1999, 126–142. Itt: 127–128.

³⁵³ A sok közül olyan vers(részleteket) érdemes itt említeni, mint például: „Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon, / látom a szemem: rám nézel vele. / Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele.” (*Magány*); „S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom, / amíg elkészül ez a költemény... / Mint úrt a fényszóró, csupasz tekintet / kutatja bennem: Mit vétettem én, / hogy nem felelek, akárhogyan intek, / hogy nem szeret, ki jog szerint enyém.” (*Ki-be ugrál...*); „Mint a motor, mely már begyulladt, / de nincsen utja és nem idnulhat, / olyan vagyok s ha bátrabb volnék, / értelmetlen szavakat szólnék.” (1936-os töredék); stb.

³⁵⁴ 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 Csongor, *Beírás és átvitel*, 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.)

felmagasztosítása, áldó beszédcselekvése, múzsaként való szerepeltetése³⁵⁵ – 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,³⁵⁶ amit az is alátámaszt, hogy idővel, a Flóra-versek harmadik szakaszaként jelölhető művekben (*Ha nem leszel...; [Ha nem szoritsz...]*),³⁵⁷ a modalitás újra az utolsó Edit-versek hangvételt 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.³⁵⁸ 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 szövegtörzset, az az, hogy a Flóra-versek előtti szövegekben a szubjektumpozíciók felmutatása gyakrabban történik dehumanizált – technológiailag medialiszt – perspektíva-rendszerben, gyakorta vizuális közvetítődésként.³⁵⁹)

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 panaszolja vagy ezzel küzd,

³⁵⁵ 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 egyszersmind „a klasszikus hagyományok értelmében az újjáéledő tavaszi természetnek, s elsősorban is a virágoknak, a növényvilágnak a megszemélyesítője” (TVERDOTA György, *A névvarázs poétikája*, Helikon, 1992/3–4, 410–420. Itt: 413.).

³⁵⁶ 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 látalak / S régen nem vagy, mert már régen nem látlak.” kijelentés sokkal közelebb áll (bizonyos) Shakespeare-sonetteknek a kedvest monumentalizáló, a poétai tevékenység által megörökítő módszeréhez és szemléletéhez, semmint – bár ha a hangvétel és modalitás miatt ahhoz közelebb is érezhető – Szabó Lőrinc *Semmiért Egészenjéhez*.

³⁵⁷ Vö. SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 837–838.

³⁵⁸ 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 artistikával és önpszichologizálással, ami a varázsversenekben 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 Béla, *A líra logikája*, 393.)

³⁵⁹ Ezzel kapcsolatban vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség*, 25, 31–34. Lásd még: NAGY Ágnes, *i. m.* (4.2. fejezet)

ennek kínját akarja feloldani vagy ettől akar megszabadulni. A világ halottá merevül, kietlen úrré lesz körülötte.”³⁶⁰ Beney Zsuzsa kimondott felismerése az, hogy a Flóra-szerelem „legfőbb témája a halál elfogadása.”³⁶¹ A Flóra-versek nagy része József Attila halál-költészetének darabja; (...) Mintha nagyon távoli, de mégis létező analógiaként Flóra itt a halál szinonímája lenne.”³⁶²

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 legtöbbször értékelt³⁶³ darabjában vannak jelen, már a felütésétől kezdve az „úr” képzetének különböző felbukkanásain át egészen az utolsó stróféig. 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.³⁶⁴ A 2-3. versszakot olvashatjuk továbbá a *Reménytelenül záró képének*³⁶⁵ újragondolásaként:

Mert jó meghalni. Tán örülnék,
ha nem szeretnél így. Kiülnék
a fehérhabú zöld egek,
fecsegő csillagfellegek

³⁶⁰ TAMÁS, *József Attila*, 373.

³⁶¹ 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, sajtószerű 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, *József Attila halála*, 278.)

³⁶² BENEY, *Flóra*, 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.)

³⁶³ „A *Flórának* talán az egész 1937. tavaszi József Attila-költészet utol nem ért csúcsa” (SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 786.). „Tragikus, megindító szépségű vers” (TAMÁS, *József Attila*, 377.). „[S]zinte teljes egészében remekmű” (BENEY, *i. m.*, 267.).

³⁶⁴ TAMÁS, *i. m.*, 378.; LŐRINCZ, *Beírás és átvitel*, 187. N. HORVÁTH, *A líra logikája*, 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 (*Kész a leltár*, 785.).

³⁶⁵ „A semmi ágán ül szivem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.”

mellé a nyugalom partjára,
a nem üres úr 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, szinekdochikusan jelölt ént (s így valamiféle távolságot tartó közösséget alkotnak körül), addig itt a („fecsegő”) csillagok hanggal és beszéddel bírnak, ám az nem szükségképp következik az igéből, hogy egyszersmind társaságként érthetőek, akikkel aktívan szóba lehet elegyedni (hiszen a fecsegés nem feltétlenül dialogikus beszédhelyzet). A „semmi ágá”-t pedig a „nem üres úr egy martja” váltja föl, melyben az „úr martja” épp azáltal lesz kevésbé meglepő és megdöbbentő, mint a „semmi ága”, mert a „nem üres úr” 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 lehetősége, vigyázója tűnik föl,³⁶⁶ másfelől a halál sem rémisztő távlat, hanem elfogadottnak tetsző, s a másik hiányában várt állapot, illetőleg folyamat volna.³⁶⁷ 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.³⁶⁸

³⁶⁶ Uthalhatunk e ponton egy hasonló értelmű szöveghelyre a *Hexamétere*kéből: „Látod, mennyire, félve-ocsúdva szeretlek, Flóra! / E csevegő szép olvadozásban a gyászt a szivemről, / mint sebről a kötést, te leoldtad – újra bizsergek. / Szól örökös neved árja, törékeny báju verőfény, / és beleborzongok, látván, hogy nélküled éltem.”

³⁶⁷ 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.”

³⁶⁸ Szigeti Lajos Sándor fogalmazza meg, hogy „a halál és az életet megelőző nemlét együtt egy hosszabb folyamat, mint az élet, mely rövid ráadás csupán” (SZIGETI, „*Éltem és ebbe más is behalt már*”, 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 *mindentől* vezet a *semmi* motívumáig-gondolatrendszeréig.” (SZIGETI Lajos Sándor, *A felnőttség igénye* = Uő., *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, Budapest, 1988, 128–170. Itt: 166.)

Mert a mindenség ráadás csak,
az élet mint az áradás csap
a halál partszegélyein
túl, örök, szívek mélyein

túl, túl a hallgatag 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 emlékfelidőzés 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 értelmessé 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 igazsága³⁶⁹ 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, azaz „nem lódt” (a két hónappal korábbi *Thomas Mann üdvözlésének* kifejezését használva). (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 nyomatékosná. Az idézett részben fontos az „én se hinném el talán” sor is, mely én és te szimmetriáját sugallja, ám a saját beszéd önmaga számára hihetőségét, részben a másiktól (a te értelmessé tevő jelenlététől) teszi függővé. Beney Zsuzsa értelmezési javaslata (Flóra mint a halál szinonimája) azért fontos itt, mert 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

³⁶⁹ Igazság alatt nem valamihez mért megfelelést, hanem konstruktív és produktív képződményt értve (nem logikai, hanem hermeneutikai igazságfogalommal dolgozva tehát).

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,

lehunyhatnám 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 rákövetkező sor meg is okol: „Mert jó meghalni. Tán örülnék, / ha nem szeretnél így.”), hogy talán nincs is már olyan nagy szükség az örposztra. Innen érthető igazán, miért nevezi Tamás Attila „nosztalgikusnak”³⁷⁰ a kezdősorokat: a halál egyelőre még nem elérhető, de vágyott otthonnak tűnik, amelytől a szerelem miatt megerősödő életösztön tartja csak távol az ént.³⁷¹ 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 közvagyom / 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 túlcsapása (szándékosan használva a versszöveg képrendszerét), mely egyfelől az én közösségivé válásának,³⁷² másfelől, visszatérve mind a vers, mind az idézett mondat kiindulópontjához, a szerelemnek is feltétele. A retorika eme körkörössége, magába fordulása a költemény egészének struktúráját meghatározza (a Duna-példázat működés módját is beleértve), és jellemezve az én és Flóra és a halál kölcsönviszonyát, egymásba folyását, függőségét.

³⁷⁰ TAMÁS, *József Attila*, 377.

³⁷¹ Úgy is fogalmazhatnánk, Erósz és Thanatosz vonzásának dinamikája is beleíródik a nyelvbe, de alig megmondható, melyik szó mely delejt ösztönzi, s mikor csap át a beszéd melyik határon. (TVERDOTA György „életösztön és halálösztön” „harcának szinte kiegyenlített küzdelméről” ír: *József Attila*, Korona, Budapest, 1999, 188.) S talán a „nosztalgia” jegyében megkockáztathatjuk egy másik mitológiai analógia fölvetését, mely szerint az ithakai nyugalomra, hazatérésre vágó, de Kalüpszó nimfa bűvöletében élő Odüsszeusz helyzetére hajaz a versszituáció.

³⁷² Bár meg kell jegyezni, hogy a „lelkem azért közvagyom” sor nem merül ki ebben interpretációban, mely „én” és „lélek” azonosításán alapszik, miközben természetesen nem csak stílári okai vannak a más szó használatának – ám az énszerkezet hatása a lélek kondíciójára valószínűnek tűnik.

„Megalkotom szerelmemet...” – olvassuk *Könnyű, fehér ruhában* című versében, s úgy tűnik, József Attila Flóra-alakzata az én megrendezésére tett – talán utolsó – kísérlet.³⁷³ Nem véletlen, hogy ezekben a versekben Flóra rendszerint az értelem öreként vagy helyeként, birtokosaként tűnik föl, amiből az én is részesül(het), s ami az én integritásának vágyával is rendre kapcsolatba kerül.³⁷⁴ Talán a legemblematikusabb szöveg e szempontból a *Flóra 1-5.* utolsó darabja, a *Megméressel!*, 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 értelmezhetőek 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,³⁷⁵ erőteljes metaforikus beszédben jellemzi Flórát és azt, amit ő jelent a beszélőnek (például: „Ő a mezőn a harmatosság, / kétes létben a bizonyosság, / lábai kígyóim tapossák, / 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)

³⁷³ 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, *A líra logikája*, 438.)

³⁷⁴ 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. Érdeemes 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 egymásrautaltság eszmélete érvényesül.” (JÓZSEF Attila, *Szerkesztői üzenet = Uő., Tanulmányok, cikkek, levelek*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Szépirodalmi /Magyar remekírók/, Budapest, 1977, 248–252. Itt: 251. Kiemelés az eredetiben.) József Attila és „a megszerkesztett rend világa” viszonyáról lásd TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése*, 118–130, 158–161.

³⁷⁵ Vö. N. HORVÁTH, *A líra logikája*, 436–437. „A szövegdarabok, utalások származáshelye a Bibliától a folklórig terjedhet, de nem zárható ki az *Énekek éneke* sem mint műfaji inspiráció.”

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 felszólításora így részben összegzése és következménye az eddigieknek (erre utal a „hát” indítás): „hát dicsértessél s hirdettessél, / 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” vallomásából.)

Az [*Én, ki emberként...*] szintén a szerelmi vallomás modalitását 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 füre, bogárra, tiszta
értelem árad.

Este van, mindent körüláll a csillag,
lásd, a mindenség aranyos kalitka,
benne itt vagy, én csevegőm, oh itt vagy,
rabmadaracskám!

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.³⁷⁶ 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 egyszerűségét, spontán kiáradó 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

³⁷⁶ Az „egeknek” célzás mindazonáltal, ha intratextuális viszonyok között értjük, bizonyos szempontból mégis jelöli Flórát is (az „egész világom ege lettél” nyomán), illetve a későbbi *Könnyű, fehér ruhában* dacos zárlatával is rokon: „Megalkotom szerelmemet... / Égitesten a lábam: / elindulok az istenek / ellen – a szívem nem remeg – / könnyű, fehér ruhában.”

dicséretét zengve. A szerelmes beszéd alanya, a „Flóra, szeretlek” kimondója egy olyan „én”, amely a kettős hasonlat folytán egyszerre humán („emberként”) és ahumán („mint olyan dolgok, mik örökre szólnak”) szférákhoz utalja magát. Az ugyan kérdéses lehet, hogy az örök „dolgok” csak az „én”-nek, vagy az „ember”-nek is hasonlítója, azaz a dologság a beszélő szubjektum sajátosságához köthető inkább, avagy az emberinek volna valamiképp általános attribútuma. Az én, az emberi és a dologi ebben a strófában egy különös szövedéket alkot, melynek eredménye egy beszédaktus, a szerelmes vallomás kinyilatkoztatása. ráadásul egy már említett másik befogadót, az „egyek”-et célozva.³⁷⁷

A második strófa (és egyben második mondat) képrendszerre újfent paradox jelleget mutat, amennyiben a Flóra hatásához kapcsolható varázs bűvölete (az első versszakban megfigyeltektől eltérő irányban, ám szintén egy hasonlat által) dehumanizálja az ént, éppenséggel azért, hogy aztán az állati engedelmesség nézőpontjából nagyobb hatékonysággal fogadja be a másik emberiesítő értelmét.³⁷⁸

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 alapkonfíció 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

³⁷⁷ Mindez kapcsolódhat a recepció azon megállapításaihoz, melyek szerint a Flóra-versekben a költő szóteremtőereje 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 *névvarázs*-teóriáját értelmezve) vázol 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 dologtól (referenciától) és új, kizárólag az adott költői szövegekben létező és működő »referenciákat«, vagyis jelentéseket hoz létre.” (HORVÁTH, *i. m.*, 60.)

³⁷⁸ A „kutya”, szintúgy hasonlító szerkezetben, feltűnik például a *Tudod, hogy nincs bocsánat* végén („hisz mint a kutya hinnél / abban ki bízna benned.”), valamint az állati létre történik utalás a *Már két milliárd* kezdetű versben („Már két milliárd ember kötöz itt, / hogy belőlem hű állatuk legyen.”).

boldogságra, de tágabb értelemben – második sor – az örökké való 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.³⁷⁹ A beszélő (úgy) tudja és azt tudatosítja, hogy a szerelem (s 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 humán 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 – *rettenetesként* – 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 feltétlenül az őszinteség közléseként,

³⁷⁹ Kovács Béla Lóránt írja egy a későmodern 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 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 kivételéseként jöjjön létre. A szerelem itt már nem egy önazonos lélek rejtett érzéseinek megjelenése, hanem olyan (kölcson)viszony, amely túlcsap az egyénen.” KOVÁCS Béla Lóránt, *Szerelmes trópusok (Szabó Lőrinc Amit még látott ciklusa)*, Alföld, 2004/4, 77–94. Itt: 79–80. A szerelmi poétika változásáról és későmodern József Attila-i alakzatáról lásd még: BÓKAY Antal, *Líra és modernitás. József Attila én-poétikája*, Budapest, Gondolat, 2006, 154–164. „József Attila szerelemfilozófiájának (és talán egész költészete érvényes alapállásának) összefoglalója az, hogy a szerelem és a szeretve levés a személy meglétének, az önmagaság érzékelésének alapvető előfeltétele.” (*Uo.*, 161.)

hanem vágykifejezésként – értett vallomásként írható le illokúciója³⁸⁰), és be is jelenti, hogy ezt nem a hagyományos szerelmes beszéddel és etikai kódoltsággal fogja megjeleníteni.³⁸¹ 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 „némelykor olyan messze kerüljön saját kijelentéseitől, ahol azok akár az ellentétükbe is fordulhatnak”, s hogy „a szöveg végül szétválaszthatatlanul állítja és cáfolja saját kijelentéseit”.³⁸² S emiatt van, hogy a gondolatmenetben a szerelmi líra ideológiájához köthető vallomást végül az *ígéret* beszédaktusa váltja föl – olyan ígéret, „amely performatív úton viszi színre az intimitás alanyainak fölcserélhetőségét”.³⁸³ 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).

³⁸⁰ Kulcsár Szabó Ernő írja a *Semmiért Egészen* is elemző tanulmányában: „ezek az emberi integritás-határokat támadó, a Másik szuverenitását sértő szövegek a ritmikusan tagolt, rímes beszéd különleges, hangzó materialitásán keresztül hívják elő a líra legősibb beszédaktusának emlékezetét, a mágikus nyelvi cselekvés illokúcióját” (KULCSÁR SZABÓ, *A „szerelmi” líra vége*, 47.). Azonban „a saját szerelemélmény igaz önkimondása lehetetlen a kommunikációban: az őszinteség maga nem közölhető. A vallomás tehát épp a vallomás funkcióját képtelen teljesíteni” (Uo., 51.).

³⁸¹ Kovács Béla Lóránt írja, hogy 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, *i. m.*, 78.).

³⁸² KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 55, 57.

³⁸³ Uo., 61.

A *Semmiért Egészen* abban az értelemben valóban folytatja a klasszikus szerelmi líra tradícióját, „hogy magát a szerelmet távolról sem a másik tökéletességétől megbűvölt vagy szenvedélye rabjaként cselekvő/szenvedő/követelő én intimitásvágyával hozza összefüggésbe.”³⁸⁴ 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 Attila-vers a romantikus szerelmi költészet hagyományát követi és írja tovább annyiban, 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 diskurzusban (az istenülés klasszikus modalitású helye a szép 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: „rabmadaracsám”), mely szubjektum éppenséggel a (zajló) beszédben mutatja föl magát. Mely beszédnek elsődleges tétje az én és a másik egymásra utaltságának 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 lágy lehü,³⁸⁵ száz varázslat / bűvöl el” ugyanakkor a másikhoz is 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 ujjad 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 Flóráat dicsőítő harmadik strófa az „egész világom ege lettél” szemléletét sugallja, a „Lelkemen szöktet, paripán, a

³⁸⁴ Uo., 52.

³⁸⁵ Török Gábor elemzi könyvében a „lehü” szó etimológiáját és stilisztikai minőségét, arra a következtetésre jutva, hogy „a szeretett nő varázsának légiessége, szinte testietlennél, anyagtalanná szublimálódott volta válik ezzel az eszközzel is sugalmazóbbá” (TÖRÖK Gábor, *József Attila-kommentárok*, Gondolat, Budapest, 1976, 123–124.).

képed, / épp csak érintvén vizeket, mezőket.” sorok és a szem említése szintén a *Megméressél!* képeit idézik föl („szemében csikó legelészget”).³⁸⁶

Az utolsó versszakban azonban ismételten a csillagközösség képzetét ismerhetjük fel, ezúttal leginkább különös börtön értelemben: „Este van, mindent körüláll a csillag, / lásd, a mindenség aranyos kalitka, / benne itt vagy, én csevegöm, 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 szerkezet kölcsönöz a versnek, amennyiben a kutyából Flóra által emberré teremtett szubjektum végül – borzongató kiazmusként – a másikat nevezi meg állati létezőként. (Korábban pedig a „szép kehely” eldologiasító metafora szerepelt.) Innen (újra)olvasva az „Én, ki emberként vagyok, élve, boldog” sort, úgy tűnik, mintha az egyes szám első személyű megszólaló mindenekelőtt a Te állapotával szemben határozná meg magát. Újra visszakapcsolódva a *Semmiért Egészenhez*, 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, önálvetés és a Másiktól származtatott én-felépítés végül a Te birtoklásáig, kedveskedő, szükségképp leereszkedő becézéséig jut el. Én és Te sajátságos egymásba fonódását és egymásra utaltságát, a szerelem hierarchikus függőviszonyainak alig észlelt, félelmes dinamikáját a József Attila-poézis utánozhatatlan, csillogóan kísérteties nyelvén közvetíti. Zavarba ejtő a vers, nemcsak azért, mert sejtjük, az itt performált szerelmi diskurzus 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 világon túliság – 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

³⁸⁶ Egyfelől a szelídség jelölőjeként, de olyan kulturális allúziókkal is társulva az eksztatikus szerelem jegyében, mint a lélek szárnyas fogatának platóni allegóriája (PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. SIMON Attila, Atlantisz, Budapest, 2005, 43–44, 56–60.), vagy a személyiség szerkezetére (id, ego, superego) vonatkozóan a freudi ló-lovas hasonlat.

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, keserédes szerelem”³⁸⁷ emblematikus 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 elénk, az isten(i) dicsőítésének és megszólításának alakzatait sorjáztatva.³⁸⁸ E tradíció egy egyszerre feszes és feszültséggel teli nyelvi közeget jelenthetett, amely úgy hordozta a klasszikus forma fegyelmét és értelmi keretét, hogy egyszerre mind a szubjektum művészi eredetének problémáját, nem magától értetődő nyelvi közvetítődésének kérdését is fölveti.³⁸⁹ 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 *Kettőtört 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.³⁹⁰ A háború színtereit borzongató módon megjelenítő középső szakasz ugyanakkor, szándékos kontrasztot hozva létre, el is idegeníti magát a tradíciótól, az otthonos, helyenként szerelmi

³⁸⁷ NÉMETH György, „Sappho Nostra” = SZAPPHÓ, *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, szerk. NÉMETH György, Helikon, h. n., 1990, 188–197. Itt: 196. Szapphó lírájáról lásd még: RITOÓK Zsigmond, *A személyiség megszólalása* = NÉMETH György – RITOÓK Zsigmond – SARKADY János – SZILÁGYI János György, *Görög művelődéstörténet*, szerk. NÉMETH György, Osiris, Budapest, 2006, 95–109. Itt: 103–104.

³⁸⁸ Ellen Greene szerint Szapphó erotikus töredékeiben az aposztrófikus szerkezet jeleníti meg azt a paradox viszonyt, amely az „eros” én-re tett elerőtlenítő, bomlasztó hatása és a költői aktus én-rekonstrukciója között fennáll. Szapphó költeményeiben a beszélő gyakran társítja a nyelvi erő (a kedvestől való elszakítottsággal járó) fogyását a halál egy formájához. A megszólítás új élettel telíti az Én-t az individuális költői hangnak közösségi diskurzusba írásával. (ELLEN GREENE, *Apostrophe and Women’s Erotics in the Poetry of Sappho*, Transactions of the American Philological Association, 1994/Vol. 124, 41–56. Itt: 44.)

³⁸⁹ Jesper Svenbro ír arról 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, féltékenysége pedig az Olvasónak szól, aki élni fog akkor is, amikor ő már halott lesz, és kapcsolatba kerül lányával, a költeménnyel. (SVENBRO, *i. m.*, 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 Antal, *A világirodalom története*, Magvető, Budapest, 1941⁹, 31.)

³⁹⁰ A vers egy részlete a szapphói líra interpretációjaként is megállja helyét: „s így zaklatlak furcsa, nehézsejtelmű / balsoraimmal.”

kódot idéző szóválasztás és a szörnyű tematika feszültsége miatt parodisztikus, kísérteties víziót vetítve elénk: „S látni kezdek: felszakad egy sötétlő / sír göröngye messze Galíciában, / nagybátyám dolmányos alakja kel ki, / imbolyog, indul, // félig porladt kék szeme tágra nyílik, / átlyukasztott roncs tüdejére kéjes / buggyanással ömlik az áradó, friss / orgona-illat... – –”³⁹¹ 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?

Megkínozva száz harapófogóval
rá tudnék-e még mosolyogni csöndes
révedéssel régi görög hegyekre
s zengeni ritmust?

Drága múzsa! Hajdani boldog esték!
Daphnis és Chloé derüsen patakzó
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.

Boldog lennék már, de zokogva boldog,
bár ha eljutnék rogyadozva, mászva
bús betegszobám napos ablakáig.
Ez se lehet már.

³⁹¹ Vö. LÁNG, *i. m.*, 158–160.

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 működésmódjától 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 győtrelem és a szellem imaginatív munkája verseng az ember létezésének uralásáért. A szapphói forma ehelyütt elsősorban a megképződő görög aranykor allegorikus konstrukciójának része.³⁹²

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?”; „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 invocációjával érthető az első két szakasz kérdéseinek válaszkísérleteként, s – Daphnis és Chloé minden nehézséget lebíró, Lesboszon (!) játszódo szerelmi történetének alludálásával – a hellenisztikus világ reprezentációjaként. A verssoroknak 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

³⁹² A magyar irodalomban a strófaforma legnagyobb hatású közvetítője kétségkívül Berzsenyi Dániel, akinek elégikus, szapphói költeményeit (például: *Barátomhoz; Barátimhoz*) több ízben szervezi az elmúlás távlata. „Álmaim tűnnek, leesik szememről / A csalárd fátyol, s az aranyvilágnak / Rózsaberkéből sivatag vadon kél / Zordon időkkel:” (*Barátimhoz*)

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 Göröghonból, 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.³⁹³

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 teremtő közegében – kijelentés, allegória és matéria e feszültsége kölcsönzi a nehezen feledhető költemény katartikus hatását.³⁹⁴ Az [*Íme, hát megleltem hazámat...*] beszélője a sír otthonként történő ironikus azonosításával végzi el a leszámolást az élettel, az utána jövőknek utalva a világ valaha neki címzett ígéretét. Bár e József Attila-vers 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 záró sorok 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 nyári is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, 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.

³⁹³ 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.

³⁹⁴ Mindhárom, e bekezdésben utalt versről elmondható, természetesen, hogy a biografikus kontextus jelentősen hozzájárul az esztétikai tapasztalat létrejöttéhez.

VI. Teljesség és vég – *Harmadik szimfónia*

„A szép a végtelennek a végesben való kifejezése.”

(Greguss Mihály)

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 újítók, hol érthetők, hol érthetetlenek, aszerint, hogy az éppen jelentkező kifejeznivalónak mi felel meg leginkább.”³⁹⁵ 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.³⁹⁶ Előzőleg a monográfiák sugározta szórt fényben nehezen mutatkozott meg az adott műalkotás sajátosságai 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 „orfikuság” sokáig működőképesnek tűnő kategóriái nem adnak megnyugtató irodalomtörténeti érdekeltségű választ a weöresi poétika és nyelvszemlélet helyét és lehetőségfeltételeit, 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 univerzalisztikus nyelv

³⁹⁵ WEÖRES Sándor, *Megfejtés a „rejtelemre”*, Látóhatár, 1964. 1. 15. – Idézi SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Budapest, Elektra Kiadóház, 2001, 96.

³⁹⁶ Több versértelmező tanulmányának elején találkozhatunk rövid, a Weöres-monográfiákat is érintő-elhelyező recepciótörténeti summázattal, például: BÉRES Bernadett, „Áthallások” *Weöres Sándor Rondo című versében = Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Kijárat, h. n., 2006, 421–433.; BOROS Oszkár, *Versnyelv és identitás (Weöres Sándor: Harmadik szimfónia) = Vers – ritmus – szubjektum*, 434–464.; LAPIS József, „Az értelemre merőlegesen” (*Weöres Sándor: Harmadik szimfónia*), *Alföld*, 2005/2, 66–83.

kialakításának lehetőségét érzékelték, elfedve, hogy éppen a kísérlet alapjai dőltek meg az én nyelvi egységesíthetlenségének tapasztalatával.”³⁹⁷ Az újabb vizsgálódásoknak ugyanakkor nem célja e poétikai alakzatok weöresi kapcsolatainak eltörlése, delegitimálása, hanem sokkal inkább ezen alakzatok újraszituálásában, másképpen értésében érdekelt.³⁹⁸

Ám mivel ezen dolgozatok rendre igyekeznek kilépni az éppen értelmezett mű hatásköréből és különféle belátásokkal szolgálni a Weöres-poétika általánosabb kérdéseit illetően, a – remélhetőleg folyamatosan – szaporodó mikro-vizsgálatok segítségével előbb-utóbb egyre megalapozottabbak lesznek az oeuvre irodalomtörténeti helyét és hatástörténetét érintő megértési kísérleteink. Az ehhez szükséges időbeli távlat is egyre inkább adottnak tekinthető.³⁹⁹ 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”.⁴⁰⁰ (A dolgozat egyik nagy érdeme abban áll, hogy állandó dialógusban marad Weöres költészetfelfogásának reprezentatív darabjával, *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*)

³⁹⁷ SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Akadémiai, Budapest, 2006, 176.

³⁹⁸ Az orpheuszi költészeti alakzattal kapcsolatban – a Weöres-líra kontextusában – Bartal Mária újabb, a doktori értekezése részét képező tanulmányai tekinthetőek irányadónak (mindenekelőtt: BARTAL Mária, *i. m.*). Vesd össze még: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 63–68.; SCHEIN, *Weöres Sándor*, 56–58, 91.; HARMATH Artemisz, *Mítosz, emlékezet, kockázat. Weöres Sándor mítoszi versei*, Alföld, 2009/7, 74–93. Itt: 80–81.

³⁹⁹ A produktív recepció is segítségünkre lehet e kérdésben, ha azt vizsgáljuk, a Weöres-tradíció mely vonatkozásai látszanak folytatódni például – hogy több „generációt” említsek – Kovács András Ferenc (próteuszi jelleg, a kiterjedt magyar és nemzetközi hagyomány integrációja), Varró Dániel (nyelvi virtuozitás, játékoság) vagy akár Vida Gergely (szerep- és fikcióteremtés) költészetében.

⁴⁰⁰ HARMATH Artemisz–OLÁH Szabolcs, *Montázs egy Weöres-témára*, Alföld, 2008/4, 62–82. Itt: 65, 63.

című, az olvasót hagyományosan komoly nehézségek elé állító, „lebegő”, „megfoghatatlan” versének vonatkozó aspektusait igyekszik megvizsgálni.⁴⁰¹

A mű korai recepcióját röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy *vagy* a weöresi többarcú, sok forrásból táplálkozó világnézet elemeinek képi-metaforikus szinten történő allegorizációja, *vagy* a szöveg hangzóanyagának, 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 beszédhelyzet nem kapcsolódott össze a szöveg megalkotottságának egyéb aspektusaival.⁴⁰² 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.⁴⁰³ 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.⁴⁰⁴ Weöres nevezetes sorait idézve: „...valahogy visszásnak éreztem, hogy versben

⁴⁰¹ A Weöres-oeuvre 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 ehelyütt a nagyszabású mű kimerítő, sok szempontú elemzésére.

⁴⁰² 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 kolón metrumot összekapcsolja az Adónisz-mítosszal.

⁴⁰³ TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, 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, *Weöres Sándor*, 61.). Schein egy más helyen is szól e problémáról, Tamás Attila említett szöveghelyére is hivatkozva (SCHEIN, *Nevetők és boldogtalanok*, 170–171.).

⁴⁰⁴ 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 mindenképp 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 (én-te-ő), mind pedig szakrális allegorikussága jelentőséggel bírhat.

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« elemei, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé válik.”⁴⁰⁵ Nem pusztán valamely világszemlélet, bölcséleti 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 döglött anyag marad a papíron. Az olvasónak munkatársnak kell lennie. És egy kicsit költőnek is. Azzal, hogy a sokértelmű verset sokértelműségében érti meg.”⁴⁰⁶ 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.”⁴⁰⁷

A korábbi recepció belátásai szerint azt mondhatjuk, hogy vers központi koherenciateremtő eleme a transzcendens megtapasztalása, az abszolútum keresése (például Susanna Fahlström⁴⁰⁸ szerint), avagy a teljesség, a vágyott ős-egység⁴⁰⁹ elérése (lásd például

⁴⁰⁵ Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak = Öröklét. In *memoriam Weöres Sándor*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 2003, 89–90. Itt: 89.

⁴⁰⁶ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások = Weörestől Weöresről*, szerk. TÜSKÉS Tibor, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 255.

⁴⁰⁷ SCHEIN, *Weöres Sándor*, 55.

⁴⁰⁸ Susanna FAHLSTRÖM, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Studia Uralica Upsaliensia, Uppsala, 1999. Susanna Fahlström tanulmányának részleteit saját fordításomban közlöm.

⁴⁰⁹ Bár a *Harmadik szimfónia* esetében leginkább keleti, védikus bölcséleti inspirációval szokás számolni, legutóbb Zsembery Borbála publikált izgalmas dolgozatot, melyben a német idealizmus (mindenekelőtt Fichte, Schelling) gondolatrendszere felől vizsgálja a Weöres-szövegeket, köztük a *Harmadik szimfóniát* is. (ZSEMBERY Borbála, *Weöres Sándor verseinek filozófiai hátteréről*, Irodalmi Páholy, 2009/ősz, 12–16. Itt: 15.) Érdemes megjegyezni, hogy Weöresnél az ős-egy ideológémiája több helyen különbözőképpen is felbukkan. Hadd utaljak

Tamás Attila értelmezését). Az elsősorban a bináris oppozíciók (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 szembesülnek tehát elsősorban ebben a költeményben.”⁴¹⁰ Fahlström szerint „a reménytelenség érzete és valamiféle nosztalgia”⁴¹¹ 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”.⁴¹² Viszont abból, hogy a befogadás története az elillanó értelem, megragadhatatlan központi jelentés kirögzítési 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 színre vitelét.⁴¹³

Weöres szövegeiben feszültségeket és kétségeket fedezhetünk föl akkor, amikor a huszadik század derekán az orpheuszi elkötelezettség (később Hamvas Bélától támogatott) égisze alatt tesz kísérletet az ősegyiség nyelv általi megteremtésére.⁴¹⁴ Feltűnő, hogy a *Háromrészes ének* sem tartalmaz hasonlatokat, csak metaforikus szerkezetű kijelentéseket.

ezúttal csak az 1937-es *Anyámnak* című versre („Majd ha cseppig átfolyt / rajtam mind e lét, / úgy halok az ősegyiségbe, / 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 ősegyiségére irányuló vággyal kapcsolja össze (Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma, Múzsák, Budapest, 1991.).

⁴¹⁰ TAMÁS, *Weöres Sándor*, 87.

⁴¹¹ FAHLSTRÖM, *i. m.*, 213.

⁴¹² *Uo.*, 186.

⁴¹³ S ezzel mintha a jelentés kirögzítésének lehetetlenségét és terméketlenségét is példázná egyben – ez lehet e bonyolult szövevény egyik sajátos didaxisa...

⁴¹⁴ Vö. BARTAL, *i. m.*, 34, 38. „Weöres következő kötetében 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 benjaminini értelemben vett allegorikus, korábbi elbeszélések nyomait őrző, töredezett beszéddé alakítja.” (*Uo.*, 38.) Lásd még: SCHEIN, *Nevetők és boldogtalanok*, 166–171.

Ám épp ez a propozicionális nyelvhasználat az, ami a képek nem identikus ismétlődéseinek következtében (a szimbólum egy-szeriségével és totalitásával szemben az allegória alapja az ismétlődés), valamint a trópusok folyamatos, egymást jelentését is módosító szemantikai elmozdulásai folytán nem a vágyott – szimbolikus – totalitás felé, hanem ellenkezőleg, a jelentésalkotás partikularizálódása felé mutat.⁴¹⁵

„[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.⁴¹⁶ 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 lelhet.⁴¹⁷ 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 ásd”, „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 sirodát / mégsem lelhetsz 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 rímelve – ironikusan – ez a dinamikus képzetekkel zsúfolt, ám groteszkül statikus hatást keltő (a „holt” szó ereje...) sor: „Számptalan 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 illúziójában elkülöníthetetlené válik a káprázat és a valódi lét.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Schein Gábor *A teljesség felé* kapcsán fogalmazza meg az alábbiakat: „A szöveg számos helyen tartalmaz ilyen, az olvasót közvetlenül megszólító és az olvasottak felhasználására vonatkozó utalásokat és közvetlen felszólításokat, metaforikája mégis olyan paradoxonokra épül, amelyek miközben bemutatnak egy szellemi utat, újra és újra az értelemadás problematikuságának akadályait állítják az olvasó elé” (SCHEIN, *Weöres Sándor*, 62).

⁴¹⁶ DE MAN, *A szimbolizmus kettős aspektusa*, 106–107. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴¹⁷ „A legerőteljesebb emberi vágy, az egység iránti vágy a legfélelmetesebb tapasztalat, a halál fogalmának segítségével írható le.” (Uo. 107.)

⁴¹⁸ „Ha létezik tudat (vagy tapasztalat, elme, szubjektum, diszkurzus vagy arc), akkor annak képesnek kell lennie a fenomenalizációra. Ám mivel a tapasztalat fenomenalizációját nem lehet *a priori* létrehozni, ezért az csak a jelölés

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.”⁴¹⁹) 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.⁴²⁰ 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 aláássa, mely során a hallucinatorikusság prezentálja, láthatóvá teszi, s így egyszerre le is leplezi magát. Az aposztrofikus 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.)⁴²¹ A „[s]zél körme kapar a sír körül” erőteljes antropomorfizációja az „élettelen avar is röpül” sor közvetlen közelében (s után) található például, s utóbbi nem tekinthető megszemélyesítő képnek, amennyiben reflektál a dologiságra 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 fölibben a fellegekbe!”⁴²² Amit azonban nem képes megszüntetni a trópus (s a szöveg szemantikai síkja), az a vers közvetlenül érzéki

folyamatán keresztül jöhet létre. A jelölő fenomenológiai és érzéki tulajdonságai szolgálnak biztosítékul a jelölt, és végső soron a megjelölt dolog biztos létezéséhez.” (Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvadás és történelem*, 395–432. Itt: 427–428). (Kiemelés az eredetiben.)

⁴¹⁹ Uo. 429. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴²⁰ Vö. például Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986, 54. „[B]ízást hihetjük azonban, hogy a valóságos 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.)

⁴²¹ A vers ezen részének én–te alakzataival kapcsolatban vö. BOROS, *i. m.*, 452–453. Boros az önmegszólító jelleget is tételezi elemzésében.

⁴²² 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.” (BOROS, *i. m.*, 444.)

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, mindezidáig nem említett képzetével: az álommal.⁴²³ Az álom tudatformája Nietzschénél – 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 elkerülhetlenebbnek érzem azt a metafizikai feltevést, hogy a ténylegesen-létezőnek és ős-egynek, lévén ő egyszersmind az örökké-szenvedő és az ellentmondásos is, a révült vízióra, a gyönyörteli látszatra állandó megváltása érdekében van szüksége: mely látszatot 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.”⁴²⁴ 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 röpke!” Szabó Lőrinc-i kifejezésekkel élve, az álom-lét „látszat-rácsa” ehelyütt maga a tapasztalati valóság, a világ „bolond szövevényének” ténylegesen-nemlétezése.

Mint már több ízben szóba hoztam, ám talán e ponton is hasznos feldiejni, az alakzat, mely láthatóvá teszi a láthatatlant, „arcot ad az arctalannak”, a prosopopeia. Paul de Man szerint „a *prosopon-poiein* azt jelenti, hogy arcot *adni*, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik.”⁴²⁵ Ezzel a megfontolással a prosopopeia lehetséges katakretikus működésmódjára hívja fel a figyelmet. Látható alakkal felruházni valami olyasmit, „aminek nincsen érzékelhető léte”: hallucináció. „[A] prosopopeia

⁴²³ „Éppúgy, ahogy az álom hipotézise aláássa az alvás bizonyosságát, ugyanúgy a hallucináció hipotézise vagy alakzata aláássa az érzéki bizonyosságot” (DE MAN, *Hypogramma*, 430.).

⁴²⁴ NIETZSCHE, *A tragédia születése*, 41–42.

⁴²⁵ DE MAN, *Hypogramma*, 421.

hallucináláson alapul. A láthatatlan láthatóvá tévése mindig hátborzongató.”⁴²⁶ 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 szövegtest nem élő, bár ténylegesen-nemlétező, értelemmel felfogható, látható – hallucinatórikus létmódú. Az olvasás, az értelmezés: hallucináció. „[K]éptelenség megmondani, vajon a prosopopeia az álmok és hallucinációk empirikus létevése miatt elfogadható, vagy azért hiszünk az álmok és hallucinációk létevéseben, mert a nyelv lehetővé teszi a prosopopeia alakzatát. A »látomás volt-e vagy éber álom« kérdése örökké megválaszolatlan marad.”⁴²⁷

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.⁴²⁸ Az „ős-írásnak” ez a funkciója – megnevezés, megszólítás következtében – minden nyelvi működés mögött megtalálható: „jajodnak” sziklára való rávésésének lényege maga az élővé tévés, a teremtés (Orpheusz), a metamorfózis (ahol az arcadás ezért arceltörlés is). Ez azonban nem történhet meg másként, csak az alakzatban, a prosopopeiában.⁴²⁹ 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

⁴²⁶ *Uo.*, 429.

⁴²⁷ *Uo.*, 430.

⁴²⁸ „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, tested ad homályos, megfoghatatlan folyamatoknak.” BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 1997, 371.

⁴²⁹ „[M]indez 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 előrelássuk az elképzelhetlent” (DE MAN, *Idő és történelem*, 220.). Ehelyütt 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 bűvészműtávány teszi lehetővé” (*Uo.*).

esetben – pragmatikailag az én egyik lehetséges megszólalásmódja). A halál állapotára történő folyamatos reflektálás, avagy reflektív hangnemű beszéd szerint (összekapcsolva az „álmom” tudatállapotának hasonló szerkezetű felelevenítésével) a nyelv lehetőségei által elérhetőnek 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 meg⁴³⁰ – 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 lényegtelenné 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 halálról – a másik haláláról való beszéden keresztül.⁴³¹ 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 diskurzusa kielégíthetetlen vágyat jelöl. Ez a vágy nem a beteljesülésre vágyik, hanem magára a vágyra.”⁴³² 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*.”⁴³³ Weöres szövegének jellegzetessége az, hogy a totalitást célzó beszédben a beszélő személy – a nyelvi megszólalásmódokon keresztül – folytonosan önmagán kívül helyeződik. Megpróbálja egy-ként kimondani önmagát, de csak a másikon keresztül tud megszólalni. A másik halálán keresztül bemutatott nem-halál, a „te”-nek egy (transzcendens?) „Ö”-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.

⁴³⁰ Például: „többé nem szikla”, „a jövő nem vár”, „holnapi gyermek” stb.

⁴³¹ „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. Képzletét állandóan a más izgatja. Pontosabban az, amit másnak hisz, vagyis amit nem tart önmagával azonosnak.” (FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Kalligram, Pozsony, 2003, 350.)

⁴³² Mark C. TAYLOR, *Erring: A postmodern A/theology*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, 31. (Az idézeteket saját fordításban közlöm. Kiemelések az eredetiben.)

⁴³³ *Uo.*, 51.

A valaha talán megvolt, de a tudatosban emlékezetként jelen nem lévő ős-egységre, az individuum törésmentességére 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 „Ő” „sorsba burkolt lénye idelenn”, az egymást „ragyogó szerelemmel”⁴³⁴ néző „mámorosan összeforduló” Nap és tenger⁴³⁵).

A vágy teljesülésének örök elmozdulása, az egység megteremtődésének illuzórikus volta vivődik színre az első rész utolsó versszakában:

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 szemel nézel magadra.

A (nem én-ként, 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 létével vonja kétségbe a „minden te magad” kijelentést és állítja a totalitás tapasztalatának lehetetlenségét.

⁴³⁴ 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 „kö” emlékezetként és a halál jelölőjeként egyaránt értelmezhető megjelenése – az ember egy tételezett külső nézőpontból, ahogyan a Nap tekint a köre, kőként/sziklaként 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 madár-metaphorika, a szerkezeti hármasság stb. csak instanciák a további kapcsolóelemek között.

⁴³⁵ Érdeemesnek 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 teremtő vágy minden Nap-szerelem! / 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, *Így szólott Zarathustra*, 152. Kiemelések az eredetiben.). Alaposabb vizsgálatra szorul, hogy a képi hasonlóságon kívül van-e szorosabb kapcsolat a két textus között.

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).⁴³⁶

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 metaszintjén 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 értelmű utalások⁴³⁷ („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 ürre. Retorikai folyamatot teremt ezzel, mert allegorizál a kimondhatatlanra”⁴³⁸ – 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 elének.

„E láthatatlan, örökösen önmaga előtti és utáni beszéd segítségével, mely csakhamar önmagába záródó visszfényé lesz, a műben a nyelv önmagát oltalmazza a haláltól” – írja

⁴³⁶ „Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a géniusz a világnak ezzel az ős-művészevel 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, *A tragédia születése*, 54.).

⁴³⁷ „A kapaszkodót immár nem a nyelv által megmutatott lényeg jelenti, hanem az ilyen lényeget teremtő metatevékenység” (NAGY L. János, *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*, Akadémiai, Budapest, 2003, 29.).

⁴³⁸ BÓKAY, *Irodalomtudomány*, 392.

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.”⁴³⁹ A „jég”, a „víz” tükröződő képeivel zsúfolt vers talán hasonlóan veri vissza a világ *káprázatos* fenoménjét.

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,
a kinti sokszinű szőnyeget
benn szövi mind,
bennem szőtt szőnyegen
odakinn keresem,
míg ezer mintája szüntelen
körbe kering.

A harmadik szerkezeti egység (és a vers) e központi strófái⁴⁴⁰ 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 körszerűsége, 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 másokra, aki azonban képtelen azt átlátni a maga infinitumában. (Ahogyan a szöveg sem képes megszólalni az azt olvasni/megszólaltatni hajlandó másik

⁴³⁹ FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, 65.

⁴⁴⁰ Tudatában vagyok annak, hogy több strófa is illelhető 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.

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 sokszerűségét, 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 körszerűségnek a problémájától).

A másik fontos, visszatérő eleme a vers harmadik egységének a *nyom*⁴⁴¹ („kutatom fátyla nyomát”, „tű-fokon / csókolom / ujjá nyomát”), összekapcsolódva a lepkeszárny porának jellegzetes, ujjon nyomot hagyó képzetével. „[A] nyom úgy van jelen, hogy nemcsak az nincs jelen, amire vonatkoztatható, hanem a valami és az, amire vonatkozik, annak kapcsolata is homályos.”⁴⁴² Úgy van jelen, hogy nincs jelen: a nyom maga a másik, és mégsem az. Hasonlóan az első szerkezeti egységben feltűnő inskripcióhoz: nem utal a másakra, 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: „örizem simuló pille-porát”, „csókolom / ujjá nyomát”.⁴⁴³ A beszélő mindvégig tisztában van „vállalkozásának” korlátaival: kevéssé van itt már szó valamiféle „totalitás” megragadásáról – meglegedne 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

⁴⁴¹ „A nyom a tiszta különbség, a hiány, a Semmi, az, ami egy másik hiánnyal szemben a nyelvben megkülönböztetést tud elérni.” (BÓKAY, *Irodalomtudomány*, 367.)

⁴⁴² BÓKAY, *Irodalomtudomány*, 366. Ez az a struktúra, mely leginkább jellemző Pilinszky *Apokrifé*nek „árnyék” alakzatára is.

⁴⁴³ 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 Psyché – női attribútumokat is magán visel, különösen a „csókolom ujjá nyomát” és a „fátyol” után (az igazságnak a lefátyolozott nőalak az egyik legősibb allegóriája, de – a Nietzsche által is hivatkozott, lásd *A tragédia születése*, 28–30. – Mája fátylát sem indokolatlan megemlíteni). Valószínűleg az ismételt felbukkanó, szerelmiként is érthető retorika indított néhány értelmezőt (például Beney Zsuzsát) arra, hogy a harmadik egység egyik fő témájaként a szerelmet jelölje meg.

tüköralakzat, attól a pillanattól fogva, mikor elfogadhatatlan számára a nyom nélküli eltűnés.”⁴⁴⁴ A *Harmadik szimfónia* utalásrendszere a halál (nem-lét, emlékezés stb.), a keresés (hajsza, vágy stb.) és az önreprezentáció (szövet, nyom, álom stb.) körében forog. A halál mint az elevenség hiánya a harmadik egységben is alapvető fontosságú, és 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, lehetségessé tétele érdekében történik az álom, a hallucináció újbóli beléptetése a szövegvilágba.⁴⁴⁵ Mindenképpen figyelemre méltó azonban az „igaz-e vagy álom” sor tipográfiai megjelenítése, és a szövegegészről gondolatjelekkel történő elkülönítése. Korábban ilyet 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 elsőre mintha relativizálná, elbizonytalanítaná a beszélő közlését egy látszat-valóság oppozíció (hierarchia?) tételezésével.⁴⁴⁶ 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 van itt szó, hogy a jelentés megragadására törő szubjektum a világ valahogyan történő megértését saját

⁴⁴⁴ FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, 62.

⁴⁴⁵ Paul de Man alábbi, Wordsworth egyik versét elemző, de általános érvényűvé tehető sorai szerint: „A halál igazi szörnyűsége ugyanis az, hogy teljesen kívül esik a reflexió határán. Ugyanakkor a vers reflektív hangnemben nevezi meg a halált, ami lehetővé teszi, hogy ami egyébként szörnyűséges élmény lett volna, az itt (...) [a vers – L. J.] relatív megbékélést nyújtó soraivá változzon” (DE MAN, *Idő és történelem*, 219).

⁴⁴⁶ Tamás Attila értelmezése szerint: „Akárcsak annak sejtelméből, hogy ez az egész »másik világ« talán azért is annyira megfogadhatatlan, mert ebben a formájában nem egyéb a tudat szülötténél” (TAMÁS, *Weöres Sándor*, 87).

létének megmerevülésével, a halál megtörténtével látja elképzelhetőnek. A világ jeláramlásának megszűnése az „én” világban való léte megszűnésének bekövetkeztével 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 terméketlen mozdulatlanságát hangsúlyozva. A világ-szöveg megértésére irányuló törekvés kölcsönös egymásra utaltságát egy másik kölcsönösség, az együtt-halál állapota váltja fel. A transzcendensként elgondolt „szöveg” és az értelmező együtt fagynak meg a halál jéglehelletétől. A jeláramlás megszűnésével, ha úgy tetszik, a transzcendenssel⁴⁴⁷ való találkozással, a világ és a szöveg végső megértésével, a jelentésrögzítés aktusával a szubjektum, az értelmező önmegértése is mozdulatlanná válna – e szerint az allegorézis szerint ez volna talán legfőképp a halál. „Lehelletét / szél verte szét, / lángja kormát vas-pohárban / őrzy a sötét.” A működő értelem lángja kihuny, ami marad belőle, a halotti urna foglya.⁴⁴⁸

Az elemzett záróstrófáról ugyanakkor azt kell elmondani, hogy nem tragikus állapotként jeleníti meg mindezt. A vágyott értelemegész érintése, ujjra 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 átlátszatlansága, követhetetlen és igazán átfoghatatlan jeláramlása metaszinten megismétli a világ végtelenségét, szövevényességét; olvasása pedig megsejteti a világ megértésének esélyét.

⁴⁴⁷ 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, *i. m.*, 203–227.

⁴⁴⁸ Bata Imre mutatott rá a „vas-pohár” halotti urnaként való értelmezésére (BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Budapest, 1979, 70).

Absztrakt

Az értekezésben vizsgált szövegtörzs koherenciáját és szelekcióját az a tematikus jelleg szervezi, mely szerint elsődlegesen a halál és az elmúlás témájával, motívumával, alakzatával kapcsolatba kerülő szövegek vonódnak be az értelmezésbe. Ez kiegészül azzal az összefüggéssel, hogy a nem jelenlévő másik megszólítása, a *par excellence* idegenségként elgondolható halál tapasztalatának reflexiója, színre vitele, megképzése gyakorta előhívja a költői szót, a nyelv teremtő vagy világlétesítő potenciáljának kérdéskörét (igenlését, vágyát, kételyét stb.) is.

Nem volt sem lehetséges, sem szándékolt a választott korszakra vonatkozó teljes hozzáférhető lírai szöveganyag értelmező áttekintése. A két világháború közötti időszakot vizsgáltam, azon belül is kisebb részben az 1920-as évekre, elsősorban pedig az 1930-as évtizedre és a '40-es évek első felére fókuszáltam. A kései Kosztolányi – paradigmikus jelentőségűnek vélt – halálalakzata ebben az időszakban nyeri el kidolgozott formáját. Az újabb generációkból többek életműve is ekkor kényszerül inszenzírozni az egzisztenciális szorongatást és a halál közelítését.

A dolgozat érdeklődése arra irányul, hogy a poétikai diskurzus 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). Vizsgálom, hogy a különböző retorikai és poétikai alakzatok hogyan alkotják meg a halálhoz kapcsolódó tapasztalategyüttest – 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?

Az értekezése arra a kérdésre keresi választ, hogy a két világháború közötti magyar irodalomban jelentett-e újszerű költészeti problémát a jelen nem lévők és megismerhetetlenek a megjelenítése. A bevezető fejezetben elsősorban a téma és megközelítés perspektíváinak és kontextusainak felvázolására törekedtem. A második 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 tereuma, s hogyan igyekszik birtokba venni a nyelv ezt a földet, s mennyire sikerülhet neki. A harmadik fejezetben egy jellegzetes elmúlás-toposz, az ősz kibontásával és hozzá kapcsolódó versek értelmezésével halál és allegorikusság, halál és reprezentáció viszonya áll a középpontban. A

Vigaszt és nyelv 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 oeuvre, hanem egyes művek részletes elemzése a cél – két helyen bukkan fel: a gyermekköltészeti szempontot érvényesítve a *Rongyszőnyeg*-ciklus külön részben szerepel, végül a *Harmadik szimfónia* című talányos, rejtélyes költemény reflexióival zárul a dolgozat narratívája.

Abstract

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.

Bibliográfia

1. ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, W. W. Norton and Company, New York, 1958.
2. ANDERSON, Benedict, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és terjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2006.
3. ANGYALOSI Gergely, *A költői szubjektum változatai József Attila lírájában = Uő., A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 173 – 180.
4. ANGYALOSI Gergely, *Az anyag és a formák. Megjegyzések Radnóti Miklós esztétikai tájékozódásáról*, Irodalomtörténet, 2010/1, 84–90.
5. ANGYALOSI Gergely, *Az istenek ellen, „Könnyű, fehér ruhában”*. *Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatáról = Uő., A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 155–172.
6. ANGYALOSI Gergely, *Meghasonlás és önazonosság. Az Avar-ciklusról = Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 9–13.
7. ARIÈS, Philippe, *The Hour of Our Death*, ford. Helen WEAVER, Alfred A. Knopf, New York, 1991.
8. BABITS Mihály, *A jó halál*, Web: <<http://mek.niif.hu/05200/05258/html/04.htm#79>>
Letöltve: 2010. április 10.
9. BABUS Antal, *Radnóti Miklós kéziratok hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában*, Irodalomtörténet, 2010/1, 77–83.
10. Hans-Dieter BAHR, *Den Tod denken*, Fink, München, 2002.
11. BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Papyrusz Book (Kuriózum könyvek), h. n., é. n.
12. BALOGH László, *József Attila*, Gondolat, Budapest, 1970.
13. BARLA Gyula, *Nyelvtan, stílus, iskola*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1979.
14. BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*, Literatura, 2009/1, 33–41.
15. BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Budapest, 1979.
16. BÁLINT György, *Járkálj csak, halálraítélt! = Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 1999, 147–149.
17. BEDNANICS Gábor, *Felülvizsgálat és rekultiváció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában = Uő., Beszédformák között*, FISZ (FISZ könyvek 22.), Budapest, 2003, 65–82.

18. BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció (Ráció-Tudomány 13.), Budapest, 2009.
19. BEDNANICS Gábor, „Nem vagyok, aki vagyok”. *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében* = Uő., *Beszédformák között*, FISZ (FISZ könyvek 22.), Budapest, 2003, 9–30.
20. BENEY Zsuzsa, *Flóra* = Uő., *A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*, Argumentum, h. n., 1999, 261–268.
21. BENEY Zsuzsa, *József Attila halála* = Uő., *A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*, Argumentum, h. n., 1999, 269–280.
22. BERTHA Zoltán, „A szép mindig korszerű” – *Dsida Jenő kritikai nézeteiről* = *Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*, szerk. IMRE László–GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi Kiadó (Studia Litteraria, XLVII.), Debrecen, 2009, 85–101.
23. BÉRES Bernadett, „Áthallások” *Weöres Sándor Rondo című versében* = *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Kijárat, h. n., 2006, 421–433.
24. BLANCHOT, Maurice, *A halál tere és a mű*, ford. HORVÁTH Györgyi = Uő., *Az irodalmi tér*, Kijárat (Figura 1.), Budapest, 2005, 65–129.
25. BLANCHOT, Maurice, *Orpheusz pillantása*, ford. LŐRINSZKY Ildikó = Uő., *Az irodalmi tér*, Kijárat (Figura 1.), Budapest, 2005, 140–144.
26. BÓDIS Zoltán, *Gyermek, nyelv, költészet* = *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006, 9–18.
27. BODÓ Sára, *A gyász mint a keresztyén ember krízise, és a lelkipozíció lehetőségei*, Debreceni Református Hittudományi Egyetem Gyakorlati Teológiai Tanszék, Debrecen, 2002 (Dissertationes Theologicae 6.).
28. BODOR Béla, *József Attila – Az eszményi és a létező*, Holmi, 2007. május, Web: <<http://www.holmi.org/2007/05/jozsef-attila-az-eszmenyi-es-a-letezo>> Letöltve: 2010. április 27.
29. BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 1997.
30. BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004.
31. BÓKAY Antal, *Líra és modernitás. József Attila én-poétikája*, Gondolat, Budapest, 2006.
32. BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK András, „Köztetek lettem én bolond” – *Sors és vers József Attila utolsó éveiben*, Magvető (JAK füzetek 3.), Budapest, 1982.
33. BONDÁR Anita, *A széthullott világ képzete Dsida Jenő verseiben*, Korunk, 2007/4. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8526>> Letöltés ideje: 2010. február 6.

34. BÓNUS Tibor, *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról* (Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*), Ráció (Ráció–Tudomány 8.), Budapest, 2006.
35. BORBÉLY Szilárd, *[A'] nagy semminek ágán (Egy elhíresült sorról)* = Uő., *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai (Alföld Könyvek 19.), Debrecen, 2006, 132–140.
36. BORBÉLY Szilárd, *Megjegyzések az életszentségről*, Jelenkor, 2007/2, 200–205.
37. BORI Imre, *Radnóti Miklós költészete* = Uő., *Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Forum, Újvidék, 1984, 205–335.
38. BOROS Oszkár, *Versnyelv és identitás (Weöres Sándor: Harmadik szimfónia)* = *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Kijárat, h. n., 2006, 434–464.
39. CARR-GOMAN, Sarah, *Szimbólumok a művészetben*, ford. BÁNKI Vera, Holnap, Budapest, 2001.
40. CRITCHLEY, Simon, *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, London and New York, 1997.
41. CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.
42. CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek 1.), Budapest–Szeged, 2004, 119–131.
43. CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 2002.
44. Cs. GYÍMESI Éva, *A pajzán angyal. A szent és a profán Dsida költészetében* = Uő., *Kritikai mozaik*, Polis, Kolozsvár, 1999, 193–202.
45. Cs. GYÍMESI Éva, *A szó hatalma: Radnóti Miklós* = Uő., *Kritikai mozaik*, Polis, Kolozsvár, 1999, 186–192.
46. Cs. GYÍMESI Éva, *Egy virtuális monográfia. Láng Gusztáv Dsida-értelmezései*, Tiszatáj, 1997/12, 88–91.
47. Cs. SZABÓ László, *Ultima verba. József Attila emléke*, Nyugat, 1938. január, 68–70.
48. CSEJTEI Dezső, *Egzisztencia – halál – továbbélés*, Debreceni Disputa, 2006/11-12, 4–10.
49. CSEJTEI Dezső, *Filozófiai metszetek a halálról. A halál metamorfózisai a 19–20. századi élet- és egzisztenciálfilozófiákban*, Pallas Stúdió–Attraktor, Budapest, 2002.
50. CSÓRI Sándor, *Az első kör. Emlékezés Illyés Gyulára* = *Csak az igazat. Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kortárs, Budapest, 2003, 15–28.

51. CSUPICS Milica, *A Hajnali csillag peremén értelmezési lehetőségei. Kovács András Ferenc kötetéről*, Alföld, 2010/4, 88–108.
52. DÁVIDHÁZI Péter, *A Sejtelem, avagy a költészet vigasza*, Holmi, 2009/10, 1326–1347.
53. DE MAN, Paul, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 98–117.
54. DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996.
55. DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 369–394.
56. DE MAN, Paul, *Autobiography As De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 67–81.
57. DE MAN, Paul, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes–HERMANN Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 159–188.
58. DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006².
59. DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.
60. DE MAN, Paul, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 395–432.
61. DE MAN, Paul, *Idő és történelem Wordsworth-nél* = Uő., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 208–236.
62. DE MAN, Paul, *Literature and Language: A Commentary* = Uő., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, London, 1996², 277–289.
63. DE MAN, Paul, *Shelley Disfigured* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 93–123.
64. DERRIDA, Jacques, *Istenhozzád* = Uő., *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor (dianoia), Pécs, 2000, 7–27.
65. DERRIDA, Jacques, *Mémoires: Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Jószöveg, Budapest, 1998.
66. DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi, Budapest, 2005.
67. DOBOS István, *Az irodalomértés formái*, Csokonai (Alföld Könyvek 10.), Debrecen, 2002.

68. DOBSZAY Ambrus, *Nemes Nagy Ágnes gyermek- és felnőtt költészetének kapcsolata = Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006, 67–77.
69. DSIDA JENŐ, *Hogyan kell verset olvasni?* = Dsida Jenő, *Légy már legenda. Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Püski, Budapest, 2005, 459–462.
70. DSIDA Jenő, *Kosztolányi Erdélyben* = UŐ., *Séta egy csodálatos szigeten. Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kriterion, Kolozsvár, 1992, 94–95.
71. DSIDA Jenő, *Légy már legenda. Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Püski, Budapest, 1997.
72. DSIDA Jenő, *Titok a versfordítás műhelyéből. Hogyan készült el Eminescu Glosszájának magyar fordítása?* = UŐ., *Séta egy csodálatos szigeten. Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kriterion, Kolozsvár, 1992, 145–156.
73. EISEMANN György, *Poesis perennis. Vázlat Kosztolányi lírájáról* = UŐ., *Végidő és katarzisz*, Orpheusz, Eger, 1991, 157–170.
74. ELIADE, Mircea, *Képek és jelképek*, ford. KAMOCSEY Ildikó, Európa, Budapest, 1997.
75. ELIADE, Mircea, *Okkultizmus, boszorkányság és kulturális divatok. Összehasonlító vallástörténeti tanulmányok*, ford. BENEDEK Mihály, Osiris, Budapest, 2002.
76. *Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 1999.
77. FAHLSTRÖM, Susanna, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Studia Uralica Upsaliensia, Uppsala, 1999.
78. FERENCZ Győző, *A New Life of Radnóti*
 Web: <<http://www.hungarianquarterly.com/no165/9.html>> Letöltés ideje: 2010. április 20.
79. FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005.
80. FERENCZINÉ Ács Ildikó, *Weöres és a gyermekköltészet*, A Vörös Postakocsi, 2008/Nyár, 50–68.
81. FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez*, ford. SUTYÁK Tibor = UŐ., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 61–70.
82. FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Kalligram, Pozsony, 2003.
83. FRAZER, James G., *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor–BÓNIS György, Osiris, Budapest, 1998.
84. FREUD, Sigmund, *A halálöszön és az életöszönök*, ford. KOVÁCS Vilma, Múzsák, Budapest, 1991.

85. FREUD, Sigmund, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások*, Filum, Budapest, 1997, 129–143.
86. FÜZI Izabella–TÖRÖK Ervin, *Korszak és retorika*, Helikon, 2000/3, 293–302.
87. GENETTE, Gérard, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006.
88. GEORGE, Emery, *The Poetry of Miklós Radnóti. A Comparative Study*, Karz.Cohl, New York, 1986.
89. GIBSON, Clare, *Jelek és jelképek*, ford. M. SZABÓ Csilla–SÓVÁGÓ Katalin, Kinizsi, Debrecen, 1998.
90. GORDON GYŐRI János, *Egy üldözött szavai = Radnóti Miklós és kora. Előadások az ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskolában*, szerk. GORDON GYŐRI János, ELTE-RMGY, Budapest, 2003, 214–224.
91. GÖRÖMBEI András, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret = Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 138–164.
92. GÖRÖMBEI András, *Irodalom és nemzeti önismeret*, Nap, Budapest, 2003.
93. GÖRÖMBEI András, *Utószó = Dsida Jenő válogatott versei*, szerk. GÖRÖMBEI András, Unikornis, Budapest, 1994.
94. GREENBLATT, Stephen, *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*, ford. G. ISTVÁN László, HVG, Budapest, 2005.
95. GREENE, Ellen, *Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho*, Transactions of the American Philological Association, 1994/Vol. 124, 41–56.
96. *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, Helikon, Budapest, 1999.
97. GYÖRFI Livia, *A motivált szójelentéstől a konvencionális megnevezésig. Kosztolányi Dezső és Friedrich Nietzsche nyelvelméletének analóg vonásai*, Web: <<http://mek.oszk.hu/06500/06547/html/03.htm>> Letöltés ideje: 2011. január 10.
98. HALÁSZ Gábor, *Az új Illyés*, Nyugat, 1938. január, 36–40.
99. HALÁSZ Gábor, *József Attila. Összes versei megjelenése alkalmából = Eszmélet. In memoriam József Attila*, szerk. N. HORVÁTH Béla, Nap, Budapest, 2004, 360–366.
100. HARMATH Artemisz, *Mítosz, emlékezet, kockázat. Weöres Sándor mítoszi versei*, Alföld, 2009/7, 74–93.
101. HARMATH Artemisz–OLÁH Szabolcs, *Montázs egy Weöres-témára*, Alföld, 2008/4, 62–82.
102. HÁRS György Péter, *Halál és föltámadás Juhász Gyula költészetében*, Irodalomtörténet, 1991/1, 101–109.

103. HEIDEGGER, Martin, *Az idő fogalma* = Uő., *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.*, ford. FEHÉR M. István, Kossuth Könyvkiadó, h. n., 1992, 16–67.
104. HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály – ANGYALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris (Sapientia humana), Budapest, 2001. Második, javított kiadás.
105. HILLIS MILLER, J., *Prosopopeia in Hardy and Stevens* = Uő., *Tropes, Parables, Performatives*, Duke University Press, Durham, 1991, 245–260.
106. HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = Uő., *A versről*, Kijárat, h. n., 2006, 59–78.
107. HUTCHEON, Linda, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern Web*: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> Letöltés ideje: 2010. április 19.
108. ILLYÉS Gyula, *Hűtlen jövő. Válogatott versek*, vál. CSÓÓRI Sándor, Nap, Budapest, 2002.
109. ILLYÉS Gyula, *Mire jó egy nemzet, vagy: egy évszázad tanácsai* = Uő., *Szellem és erőszak*, Magvető, Budapest, 1978 [1988.], 97–116.
110. ILLYÉS Gyula, *Puszták népe*, Móra, Budapest, 1952.
111. ILLYÉS GYULÁNÉ, *József Attila utolsó hónapjairól*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 1988.
112. JÁNOSI Zoltán, „Fegyvert szereztem: bűv-igéket” – *Folklór-áthallások Illyés Gyula költészetében* = *Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 88–113.
113. JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = Uő., *Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok*, szerk. Forgács László, Kossuth, Budapest, 1967, 256–261.
114. JÓZSEF Attila, *Összes versei*, szerk. STOLL Béla, Osiris, Budapest, 1997.
115. JÓZSEF Attila, *Szerkesztői üzenet* = Uő., *Tanulmányok, cikkek, levelek*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Szépirodalmi (Magyar remekírók), Budapest, 1977, 248–252.
116. JUHÁSZ Gyula, *Válogatott művei*, szerk. ILIA Mihály–PÉTER László, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
117. KÁLLAY G. Katalin, *Verba manent. Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd*, *Liget*, 2010/4, 80–81.
118. KAPPANYOS András, *Kedvencek a kánon peremén = Változatok a gyermeklírúra*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006, 61–66.

119. KÁROLYI Csaba, *Halálközeli életöröm. Kosztolányi világáról* = Uő., *Ellakni, nézelődni*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 9–18.
120. KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Budapest, 1983.
121. KERÉNYI Károly, *Az örök Antigone. Vallástörténeti tanulmányok*, szerk. BODOR Mária Anna, Paidion, Budapest, 2003.
122. KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.
123. KIRÁLY V. István, *Halandóan lakozik szabadságában az ember*, Kalligram, Pozsony, 2007.
124. KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Budapest, 1979.
125. KISS Lajos András, *Gondolatok a halálról, a szabadságról és a történelemről. Király V. István három könyvéről*, Alföld, 2010/5, 85–96.
126. KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely–Ráció (techné és teória 1.), Budapest, 2005.
127. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő = Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2002³, 450–452.
128. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1998.
129. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2005.
130. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rímszótár, rímek stb.* = Uő., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2002³, 594–595.
131. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szépség* = Uő., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2002³, 300–303.
132. KOVÁCS András Ferenc, *Hajnali csillag peremén*, Magvető, Budapest, 2007.
133. KOVÁCS Béla Lóránt, *Szerelmes trópusok (Szabó Lőrinc Amit még látott ciklusa)*, Alföld, 2004/4, 77–94.
134. 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, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992, 21–52.
135. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993.
136. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége – „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*, Alföld, 2005/2, 46–65.
137. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „Én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában* = Uő., *A megértés alakzatai*, Csokonai (Alföld Könyvek 3.), Debrecen, 1998, 46–68.

138. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön)függetlenség retorikája. Az Illyés-líra kriptotextusai* = Uő., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai (Alföld Könyvek 3.), 1998, 103–131.
139. 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, Kortárs–Mindentudás Egyeteme, Budapest, 2005, 13–38.
140. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „korszak” retorikája. A korszak és századforduló mint értelmezési stratégia* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijárat, Budapest, 1997, 15–39.
141. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A líra(olvasás) lehetőségei a '90-es években* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijárat, Budapest, 1997, 123–162.
142. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Isméltetés, intratextualitás, inskripció*, *Alföld*, 2005/10, 54–77.
143. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.
144. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007.
145. KUNT Ernő, *A halál tükrében*, Magvető, Budapest, 1981.
146. KÜBLER-ROSS, Elizabeth, *A halál és a hozzá vezető út*, ford. BLASSZAUER Béla, Gondolat, Budapest, 1988.
147. LATOR László, *Vázlat Weöres Sándorról* = *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezetére*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 529–542.
148. LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete*, Kriterion, Bukarest–Kolozsvár, 2000.
149. LAPIS József, *A formán innen és túl. Széljegyzetek Dsida Jenő költészetéhez*, Új Hegyvidék, 2009–2010, 1–4. szám, 97–106.
150. LAPIS József, *A múlás etűdjei – Weöres Sándor Rongyszőnyege*, *Prae*, 2010/01, 83–94.
151. LAPIS József, *Az emlékezet keringője – A Valse triste érzékisége*, *Parnasszus*, 2007. tél, XIII. évf. IV. szám, 82–88.
152. LAPIS József, „Az értelemre merőlegesen” (*Weöres Sándor: Harmadik szimfónia*), *Alföld*, 2005/2, 66–82.
153. LAPIS József, *Az évszakok retorikája – Csend, hó, halál Radnóti Miklós két költeményében*, *Palócföld*, 2009/5, 52–58.
154. LAPIS József, *Az ősz-líra lehetőségei a 19. század második felében*, *Zempléni Múza*, 2005/3, 5–17.
155. LAPIS József, *Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete*, *Irodalomtörténet*, 2007/1, 125–131.

156. LAPIS József, *Fény, való, varázs – A szó hatalma a két világháború közötti lírában = Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*, szerk. IMRE László–GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Studia Litteraria, XLVII.), 102–111.
157. LAPIS József, *Ismeretlen ének – Halálalakzatok Kosztolányinál és Dsidánál = Szótér – Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter–SZIRÁK Péter, Alföld, Debrecen, 2008, 32–43. Ua.: Tiszatáj, 2009/1, 66–76.
158. LAPIS József, „*Jajra csap a legszebb rímmel*” – *Kosztolányi Dezső és az elmúlás poétikája = „Alszik a fény” – Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, szerk. BEDNANICS Gábor, Budapest, FISZ–Ráció, 2010 (Minerva Könyvek 1.), 51–70.
159. LAPIS József, „*Másról igyekeztem írni*” (*Radnóti Miklós: Tajtékos ég*), Alföld, 2006/4, 45–61.
160. LAPIS József, *Weöres Sándor Rongyszőnyege és a nyelv érzékisége = Változatok a gyermeklírára II.*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2009, 83–98.
161. LENGYEL András, „...*csillogó felületek gyöngyhalásza*”. *Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai” = Uő., Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*, Tiszatáj, Szeged, 2000, 54–99.
162. LÉVINAS, Emmanuel, *Mit tudunk a halálról?*, ford. VARGA Mátyás, Pannonhalmi Szemle, 1997, V/3, 29–34.
163. LISZTÓCZKY László, *Dsida Aladár hitbuzgalmi írásai = Uő., Vonások Dsida Jenő portréjához – Tanulmányok és dokumentumok*, Kriterion, Kolozsvár, 2005, 27–41.
164. LŐRINCZ Csongor, *Beírás és átvitel. József Attila: „Költőnk és kora” = Uő., A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Ráció, Budapest, 2007, 186–209.
165. LŐRINCZ Csongor, *Mediális paradigmák a magyar későmodernségben. Individuum és epitáfium viszonya: Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat = Uő., A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Anonymus, Budapest, 2002, 101–132.
166. MANN, Thomas, *A varázshegy*, ford. SZÖLLÖSY Klára, Európa, Budapest, 1974.
167. MARKÓ Béla, *Költő a koponyák hegyén = Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Nap, Budapest, 1998, 189–202.
168. MÁRKUS Béla, „*Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni*”, Kortárs, 2009/5, 59–80.
169. MÁRKUS Béla, „*szépkorom után, halálom előtt*”. *A Kháron ladikján személyességének kérdései = Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és

- Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 70–81.
170. MÁRTON László, *Költőélet, költőhalál*, Holmi, 2006/11, 1553–1573.
171. MELCZER Tibor, „Ha minden összetört...” – *Radnóti Miklós költészete utolsó versei tükrében*, Argumentum, Budapest, 2003.
172. MENKE, Bettine, *Az olvasás 'prozopopeiaja' de Mannál. Az emlékmű kiüresedése*, ford. ÁRMEÁN Otília = *Paul de Man „retorikája”*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek II.), Budapest–Szeged, 2004 31–75.
173. MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek I.), Budapest–Szeged, 2004, 87–118.
174. 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, Anonymus, Budapest, 1998, 37–46.
175. MENYHÉRT Anna, *Memoár mint anyai szó. Vágó Márta, Szántó Judit és Kozmutza Flóra visszaemlékezéseiről = Uő., Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Anonymus–Ráció, Budapest, 2008, 139–170.
176. MÉREI Ferenc–V. BINÉT Ágnes, *Gyermeklélektan*, Medicina, Budapest, 2004.
177. MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli) = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 27–36.
178. N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája – József Attila*, Akadémiai, Budapest, 2008.
179. N. HORVÁTH Béla, „Rejtelmek ha zengenek” (Flórának) = Uő., *A hetedik. József Attila-tanulmányok*, Pannonica, Budapest, 1999, 126–142.
180. NAGY Ágnes, *Az aposztrophé alakzata a költészetben. Az én és a te lírai viszonya az aposztrophikus művekben*, DE-BTK–Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Debrecen, 2010. [Kézirat] Témavezető: DR. OLÁH Szabolcs
181. NAGY L. János, *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*, Akadémiai, Budapest, 2003.
182. NEMES NAGY Ágnes, *Dsida Jenő = Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Nap, Budapest, 1998, 380–390.
183. NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorcái. Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál = Uő., Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 208–221.

184. NÉMETH G. Béla, *Az ódához emelt dal (Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra...)* = Uő., *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 23–33.
185. NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat (Babits Mihály: Ősz és tavasz között)* = Uő., *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 183–193.
186. NÉMETH G. Béla, *Költői számadások = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 47–60.
187. NÉMETH G. Béla, *Tragikus hittevés a költészet mellett. Hangnem és magatartás Radnóti költészetében* = Uő., *Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 165–173.
188. NÉMETH György, „Sappho Nostra” = SZAPPHÓ, *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, szerk. NÉMETH György, Helikon, h. n., 1990, 188–197.
189. NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3, 3–15.
190. NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986.
191. NIETZSCHE, Friedrich, *A vidám tudomány*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Szukits, h. n., 2003.
192. NIETZSCHE, Friedrich, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, szerk. HÉVIZI Ottó, Osiris, Budapest, 2001.
193. NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3. Web: <http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm> Letöltve: 2010. április 8.
194. ÓCSAI Éva, *Wersek, 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> Letöltve: 2009. november 8.
195. 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, Ráció, Budapest, 2004, 112–133.
196. OLÁH Szabolcs, *Nem rögzítve, de meghatározva (Szótér – Az Alföld Stúdió antológiája)*, Alföld, 2009/12, 116–130.
197. 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> Letöltve: 2010. május 2.
198. OSZTROLUCZKY Sarolta, *„Vezem 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, Kossuth Egyetemi Kiadó (Studia Litteraria XLVI.), Debrecen, 2008, 104–119.
199. *Oxford Book of Death, The*, szerk. Dennis J. ENRIGHT, Oxford University Press, Oxford–New York, 1987.
200. OZSVÁTH, Zsuzsanna, *Orpheus nyomában. Radnóti Miklós élete és kora*, Akadémiai, Budapest, 2004.
201. *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 2003.
202. PARKER, Patricia, *Metafora és katakrézis*, ford. NAGY S. Attila = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji (Retorikai füzetek 1.), Budapest–Szeged, 2004, 43–60.
203. PAXSON, James S., *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
204. PILINSZKY János, *Radnóti Miklós = Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 1999, 402–405.
205. PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. SIMON Attila, Atlantisz, Budapest, 2005.
206. POMOGÁTS Béla, *Erdély hűségében*, Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2002.
207. POMOGÁTS Béla, *Radnóti Miklós*, Gondolat, Budapest, 1977.
208. PÓR Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról = Uő., Léted felirata. Válogatott tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2002, 159–177.
209. POSZLER György, *Naphimnusz a Kálvárián*, Korunk, 2007/7. Web: <<http://www.korunk.org/?q=node/8616>> Letöltés ideje: 2010. február 6.
210. PRÁGAI Tamás, *Előszó = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested” – Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Kortárs–Mindentudás Egyeteme, Budapest, 2005, 7–8.
211. 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, Kalligram, Pozsony, 2008.
212. RADNÓTI Miklós, *Az Orpheus nyomában utószava = Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. Nap, RÉZ Pál, 1999, 232–237.
213. RADNÓTI Miklós, *Ikrek hava. Napló*, szerk. FERENCZ Győző, jegyz. kész. MELCZER Tibor, Osiris, Budapest, 2003.
214. RADNÓTI Miklós, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez = Radnóti Miklós összegyűjtött prózai írásai*, szerk. FERENCZ Győző, Osiris, Budapest, 2007, 373–376.

215. RADNÓTI Miklós, *Összes versei és műfordításai*, szerk. KOCZKÁS Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
216. 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: 2010. április 30.
217. RITOÓK Zsigmond, *A személyiség megszólalása = NÉMETH György – RITOÓK Zsigmond – SARKADY János – SZILÁGYI János György, Görög művelődéstörténet*, szerk. NÉMETH György, Osiris, Budapest, 2006, 95–109.
218. RORTY, Richard, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor, Jelenkor (dianoia), Pécs, 1994.
219. S. VARGA Pál, *Elképzelt közösségek – ?*, Debreceni Disputa, 2007/5, 3.
220. SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Akadémiai, Budapest, 2006.
221. SCHEIN Gábor, *Traditio – folytatás és árulás*, Kalligram, Pozsony, 2008.
222. SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Elektra, Budapest, 2001.
223. SCHOPENHAUER, Arthur, *A halálról*, ford. DR. BÁNÓCZY József, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, h. n., 2001.
224. SEBESTYÉN Attila, „*költészeti iparos-üzem*”. *Kollégiumi irodalom – alkalmi költészet – halotti búcsúztató vers = Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XLII.), Debrecen, 2004, 40–62.
225. SEBESTYÉN Attila, „*Valami más, valaki más*” (?) – *Kovács András Ferenc: Vásárhelyi vásár – versek kicsiknek, nagyoknak*, Alföld, 2004/8, 92–95.
226. 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: 2009. 06. 04.
227. SIMON Attila, *Dünamisz és katharszisz (Az esztétikai tapasztalat arisztotelészi értelmezéséről)* = Uő., *Az örök feladat. Antik tanulmányok*, Csokonai (Alföld Könyvek 11.), Debrecen, 2002, 9–50.
228. STOLL Béla, *József Attila utolsó verse*, Web: <<http://www.c3.hu/~iris/00-4/stoll.htm>> Letöltés ideje: 2010. április 27.
229. SVENBRO, Jesper, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, ford. Janet LLOYD, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.
230. SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Akadémiai, Budapest, 1998.

231. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai (Alföld Könyvek 1.), Debrecen, 1998, 156–169.
232. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai (Alföld Könyvek 1.), Debrecen, 1998, 170–187.
233. SZEGI Pál, *Tajtékos ég = Erőltetett menet. In memoriam Radnóti Miklós*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 1999, 251–255.
234. SZÉNÁSI Zoltán, „Én nem vagyok magyar?” – A zsidó és katolikus identitás problémái *Radnóti Miklós és Sík Sándor életművében*, *Irodalomtörténet*, 2010/1, 103–111.
235. SZENTI Tibor, *József Attila személyisége és az Óda*, Web: <http://www.szenti.com/Jozsef_A.shtml> Letöltve: 2009. 06. 04.
236. *Szép szó: József Attila emlékszám, 1938*. Hasonmás kiadás. Szépirodalmi, Budapest, 1987.
237. SZEPEŠ Erika, *Magyar költő – magyar vers*, Tevan, h. n., 1990.
238. SZERB Antal, *A világirodalom története*, Magvető, Budapest, 1941⁹.
239. SZIGETI Lajos Sándor, *A felnőttiség igénye (József Attila Kosztolányi Dezső című bírálatához)* = Uő., *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, Budapest, 1988, 128–170.
240. SZIGETI Lajos Sándor, *A virrasztó költő – József Attila nyomában* = Uő., *A virrasztó költő. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 262–277.
241. SZIGETI Lajos Sándor, „Éltem és ebbe más is belehalt már” – *A halálra készülődés magatartása* = Uő., *A virrasztó költő. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 248–261.
242. SZIGETI Lajos Sándor, „És emlékezni s meghalni is jó lesz”. *Halálának hatvanadik évfordulójára* = Uő., *A virrasztó költő. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 94–98.
243. *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József–ÚJVÁRI Edit, Balassi, Budapest, 1997.
244. SZIRÁK Péter, *A kultúra változékonysága. Szirák Péter kérdéseire Kulcsár Szabó Ernő válaszol*, Debreceni Disputa, 2006/7-8, 16–19.
245. SZIRÁK Péter, *Az emlékezés elevensége. Kosztolányi az irodalmi jelenben*, Üzenet, 2001. tavasz
Web: <<http://www.bibl.u-szeged.hu/mirror/zetna/zetna/zek/folyoiratok/53/szirak.html>>
Letöltés ideje: 2010. május 4.
246. SZIRÁK Péter, *Kései intelem, posztumusz végrendelet (Illyés Gyula: Szellem és erőszak)* = *Illyés Gyula*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debreceni Egyetem Magyar és

- Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete (Studia Litteraria, XXXVIII.), Debrecen, 2002, 62–69.
247. SZIRÁK Péter, *Magyar–zsidó-sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes–nyolcvanas évek irodalmi köztudatában = Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás–MENYHÉRT Anna, JAK–L'Harmattan, Budapest, 2005, 55–67.
248. SZIRÁK Péter, *Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, Irodalomtörténet, 2010/3, 404–410.
249. SZÖRÉNYI László–SZABÓ G. Zoltán, *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*, Helikon, h. n., 1997.
250. SZÜCS Teri, *A gyász képtelen képei (Borbély Szilárd: Halotti Pompa)*, Alföld, 2009/7, 93–110.
251. TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Budapest, 1989.
252. TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története VI.*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1966, 332–384.
253. TAMÁS Attila, *József Attila és a Nyugat költői = Uő., Értéktéremtők nyomában. Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Csokonai, Debrecen, 1994, 118–142.
254. TAMÁS Attila, *Két vers – két arc (Az Esti Kornél éneke és a Februári óda) = Uő., Értéktéremtők nyomában. Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Csokonai, Debrecen, 1994, 86–99.
255. TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Akadémiai, Budapest, 1964.
256. TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978.
257. *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998.
258. TAYLOR, Mark C., *Erring: A Postmodern A/theology*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
259. TENGELYI László, *Élettörténet és sorsesemény*, Atlantisz (Kísértések), Budapest, 1998.
260. TÖRÖK Gábor, *József Attila-kommentárok*, Gondolat, Budapest, 1976.
261. TURI Tímea, *Hazugság és formahűség. Az Ikek hava mint az önéletírás születése*, Tiszatáj, 2009/5, 63–73.
262. *Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Nap, Budapest, 1998.
263. TVERDOTA György, *A névvarázs poétikája*, Helikon, 1992/3–4, 410–420.
264. TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, Literatura, 1986/1–2, 174–198.
265. TVERDOTA György, *József Attila*, Korona (Klasszikusaink), Budapest, 1999.

266. 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, Kortárs–Mindentudás Egyetem, Budapest, 2005, 39–58.
267. VADAI István, *Bóbita*, Tiszatáj, 1999/9, Diákmelléklet, 1.
268. VALACHI Anna, „Amit szívedbe rejtész...”. *József Attila égi és földi szerelmei*, Noran, Budapest, 2006.
269. VALASTYÁN Tamás, *Apokrif alázattal és vakmerőséggel. A halál reprezentációi Baka István verseiben* = „Égtájak célkeresztjében” – tanulmányok Baka István műveiről, szerk. BOMBITZ Attila, Tiszatáj, Szeged, 2006, 99–110.
270. VALASTYÁN Tamás, *Filozófiai thanatológia (Csejtei Dezső: Filozófiai metszetek a halálról)*, Debreceni Disputa, 2006/11-12, 75–77.
271. VÁGÓ Márta, *József Attila*, Noran, Budapest, 2005³.
272. *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter–BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006.
273. VÁRI György, *Aki nem száll gépen fölébe*, Jelenkor, 2007/2, 206–221.
274. 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.
275. VERES András, *Ritmus és struktúra. Babits és József Attila poétikájának különbségeiről*, Literatura, 2009/2, 180–200.
276. VILCSEK Béla, *Radnóti Miklós*, Elektra, Budapest, 2000.
277. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások = Weörestől Weöresről*, szerk. TÜSKÉS Tibor, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 255.
278. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I–3.*, Argumentum, Budapest, 2003⁶.
279. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I-II.*, szerk. BATA Imre–NEMESKÉRI Erika, Pesti Szalon, h. n., 1998.
280. WULF, Christoph, *Az antropológia rövid összefoglalása. Történet, művelődés, filozófia*, ford. KÖRBER Ágnes, Enciklopédia, h. n., 2007.
281. ZALAI Béla, *Encomium Mortis*, Holmi, 1993/1, 100–102.
282. ZSÁK Judit, „Forgószelemben”: *Mítoszteremtés és igazságszolgáltatás Balogh László József Attila-monográfiájában* = Uő., *Találkozás egy szellemmel. Kultusz, kiadástörténet, emlékezet*, Új Mandátum, h. n., 2009, 151–157.
283. ZSEMBERY Borbála, *Weöres Sándor verseinek filozófiai hátteréről*, Irodalmi Páholy, 2009/ősz, 12–16.