

KRITIKA

OSZTROLUCZKY SAROLTA

Lapis József: *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben*

A lét keretét, formáját adó haláltapasztalatra – tudjuk – csak közvetett módon, mások halála vagy az esztétikai tapasztalat révén tehetünk szert. A halotti létmód ezért az élők (félre)értelmezésére van utalva, csak közvetítettként mutatkozhat meg. Leküzdhetetlen idegenségét másként közvetíti számunkra Mantegna *Halott Krisztusa*, Verdi *Requiemje*, *A milicista halála* Robert Capától, Nadas Péter *Saját halál* című elbeszélése vagy Nemes Jeles László filmje, a *Saul fia*. Noha a halál más arcot kap, más nyelven szólal meg, másként érint minket a különböző művészeti ágak eltérő anyagszerűségével találkozva, közös bennük a tapasztalat érzéki jellege és személyessége. A költészet – kettős (egyszerre képi és hangzó) medialitása révén – szintén képes a halált valami(lyen)ként elgondoltatni velünk, megteremteni a számunkra. S bár a versbefogadás során megformálódó, „alakot öltő” haláltapasztalat a hiány reprezentációjaként szükségképpen konstruált, mégis felülírhatja, átformálhatja az elmúlásról alkotott fogalmainkat.

Lapis József nagy ívű tanulmánykötetében – ahogy arra az alcímében is utal – a haláltapasztalat esztétikai közvetítettségét vizsgálja a két világháború közötti magyar költészetben, vállalkozása tehát részben irodalomtörténeti, részben líraelméleti érdekeltsgű. A választott korszak emblematisz szerzőinek ismertebb és a recepció által kevésbé favorizált verseiben kíséri figyelemmel, hogy a szövegek milyen retorikai és poétikai alakzatok révén viszik színre, illetve teremtik meg a halálhoz kapcsolódó tapasztalategyüttést. A kötetbeli, tematikus válogatás ismeretében felmerülhet a (szerző által meg is előlegezett) kérdés, miszerint a klasszikus költők kevésbé ismert műveinek interpretációja mellől – amelyek kétségtelenül frissítik, újrendezik a kánont – miért hiányzik az elmúlás- vagy halállíra olyan ismertebb darabjainak részletes vizsgálata (érintőlegesen, intertextusként gyakran szóba kerülnek), mint Babits *Ősz és tavasz közöttje*, Kosztolányi *Őszi reggelije* és *Hajnali részegsége*, vagy József Attila *Talán eltűnök hirtelen...* című verse. Lapis József magyarázatát, miszerint ezek a szövegek

„az eddigi kutatásokban igen alapos vizsgálatban részesültek” (14.), el kell fogadjuk, noha tudjuk, hogy új kérdésirányokból ismét párbeszédet kezdeményezhetnénk velük. A „nagy” versek és az újszerű megközelítésmód azonban így sem hiányzik a kötetből, a *Bevezetés* utáni, *Terra incognita?* című fejezet Kosztolányival foglalkozó részében például (a költő halálcentrikus művészetfelfogásának bemutatása után) az *Esti Kornél éneke* és az *Ének a semmiről* retorikai alakzatait vizsgálja a szerző. A szövegek paronomázikus és anagrammatikus működésmódjára ugyan korábban már más is felhívta a figyelmet, a fejezetrész újabb hangzástmetaforák (például „én(n)ekem is ismerősebb”) és beíródások (például „én”-ek a semmiről) alternatív jelentéseket generáló, illetve azokat egymásra montírozó szerepére mutat rá. A szerző megközelítésében az anagramma nyomszerű jelensége a halálról való lírai beszéd allegóriájaként is értelmezhető, amennyiben mind a halál, mind az említett alakzat olyan néma, megfeythetetlen és szabályozhatatlan fenomének, melyek idegenségét az arcadás gesztusával igyekszünk ismerőssé tenni.

Az elmúlás mindannyiunk számára ismerős allegóriája az ősz irodalmi toposza, mely a magyar líratörténeti hagyományban hosszú ideig a lineáris időfelfogás tükrözőjeként élt. Lapis József az *Ősz és tél között – egy toposz nyomában* című fejezetben rámutat, hogy ugyanez a toposz a keleti világképből az európai kultúrkörbe beszivárgó ciklikus időfelfogás esztétikai reprezentációjára ugyanúgy alkalmas. Magyar költészeti példákön keresztül mutatja be, hogy az ősz egyaránt lehet az elmúlás, az örök visszatérés, az átmenetiség vagy a halállal való szembesülés, a haldoklás tér-idejének emblémája. Meggyőző mikroelemzéseiben, melyek az ősz allegorézisére fókuszálva egy-egy Petőfi-, Weöres-, Babits-, Szabó Lőrinc-, Juhász Gyula-, Illyés- vagy Tóth Árpád-verset járnak körül, a lírai személyesség problémája és a szövegközi kapcsolatháló megrajzolása mellett mindig helyet kap a szövegek hangzó önprezentációjának kérdése is. E verskommentárok közül kiemelkedik a szerző egy korábbi, bravúros *Valse triste* elemzése, melyben a paronomázia az emlékezés alakzataként tematizálódik. A fejezet két, a recepcióban ez idáig kevésbé figyelmet kapott Radnóti-vers interpretációjával zárul, melyekben az aposztrophé alakzata mellett ismét előkerül a hangzosság kérdése, ezúttal disszeminatív jelenségként. A két értelmezés közül a *Szerelmes versét* nagyon, a *Mint a halálét* kevésbé meggyőzőnek érzem. Ennek oka, hogy utóbbiról a szerző ugyan megemlíti, hogy szapphói strófákban íródott, ám jellegzetes ritmusszerkezettel, melyre – véleményem szerint – az utolsó strófa önreflexív sorai is utalnak („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.”), illetve annak jelentésgeneráló szerepével nem foglalkozik. Persze – mondhatnánk –, hiszen az interpretáció tétje itt éppen nem a jelentések kiépülésének, hanem szóródásának felmutatása volt. A „törtéző szöveg” – írja Lapis – „mást mutat meg, mint amit bejelent – a némaság, a mozdulatlanság helyett éppenséggel a beszédszerűséget, az áramlást.” (80.) Az olvasó azonban nem érzékeli mozdulatlannak és némának e téli tájat, sőt éppen ellenkezőleg: a fagy „koccan”, a folyó „pattog”, tükre „megáll / s döfködi partját”, a medve „jajong”, a kis őz „sír”, a felhők rojtja „libeg”, a hold „meg-megvillan”, „szálldos a hószinü rém / s rázza a fákat”, jégvirág „pattan” az ablakon, csipkéje „súlyosan omlik alá”, a vers és/vagy a szó

pedig „lépdelget”, „toppan”, „röpül és zuhan, / épp úgy mint a halál.” A költemény kulcsszava – meglátásom szerint – a halál egyik versbeli hasonlítottjához tartozó „játszik” ige („Lassan játszik a fagy s mint a halál komoly”). Az idézett tájelemek ugyanis majdnem mind valamilyen játékos ide-oda mozgást végeznek, nem haladnak valamilyen cél felé, ugyanakkor nem is állnak. Gadamer szavaival: „A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződne, hanem állandó ismétlődésben újul meg.”¹ A halál ebben a Radnóti-versben nem állapotként, hanem – a megszokottól kétségtelenül eltérő módon – valamilyen lassú, de állandó mozgásként, működésként, „komoly játékként” tűnik fel, melynek tetten éréséhez a beszélő szívének csöndje („Csönd ül szívemen”) szükséges, csakúgy, mint József Attila Ódájában („Szoktatom szívemet a csendhez”). A „teli csönd” ezért, és az implicit madár-metafora miatt is („repül és zuhan”, „suhogó, teli csönd”), valamilyen mozgással és az abból származó zajokkal teli csönd, a *Tajtékos ég*ből ismert, „neszekkel teljes” csöndhöz hasonló, csak nem „langyos”, mint az, hanem „ónos” és „fagyos”: téli. Visszatérve a versformához feltűnhet, hogy a szapphói strófa a kulturális emlékezet áthagyományozójaként, az „»örökkön emésztő, keserédes szerelem« emblematisz versformájaként” (230.) többször – József Attilánál, Radnótinál és Dzsídánál is – szóba kerül Lapis kötetében, de verstani vizsgálatra egyik esetben sem kerül sor. Érdekes, a szöveg értelemlenéségeit tágító megfigyelés lehetne pedig, hogy a *Mint a halál* ritmikája több szempontból is eltér a szapphói strófa megszokott metrikai képletétől, amelyhez a kötet későbbi helyén vizsgált József Attila-vers, az [*Én, ki emberként...*] például tökéletesen tartja magát. A Radnóti-vers szapphói sorai rendhagyó módon nem tizenegy, hanem az 1–2. sorokban tizenkét, a strófák 3. sorában tizenhárom szótagosak, ugyanis a szapphói sor ciklikus daktilusából itt egy helyett kettő vagy három is szerepel soronként, sőt a sormetszetük sem az ötödik, hanem következetesen a hatodik szótag után áll, s így a strófák 3. sora jobban emlékeztet pentameterre, mint hagyományos szapphói sorra. Mindez – a ritmikai hagyománnyal való költői játék – jóval mozgalmasabbá, intenzívebbé teszi a versforma lüktetését, a halál egy egészen új „arcát” mutatva fel ez által.

A *múlás etüdjai* című negyedik fejezet (melyet a témakapcsolások miatt talán logikusabb lett volna az utolsó, *Harmadik szimfóniát* elemző fejezet elé illeszteni) Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* és *Magyar etüdjök* ciklusában vizsgálja tovább a halál, az elmúlás és az idegenség tapasztalatának poétikai és retorikai közvetítettségét. A szövegrész kiemelt figyelmet szentel a költemények érzéki, „igéző” hatásának, amely a gyermekversek esetében különösen fontos szempont, és a versbeli szubjektumalakzatok összetettségének. Az egyes verskommentárok – a kötet több fejezetének felépítésére jellemző módon – itt sem egymástól elszigetelve, hanem egy kifejlő gondolatmenetbe illesztve, mintegy egymásba folytatva készítetik az olvasót együttgondolkodásra. Az interpretációk abban az értelemben lezártak, hogy az egyes versekről még sok minden volna elmondható (főleg talán a vershangzás egyik komponensének gondolt ritmika oldaláról), ez mégsem okoz komoly hiányérzetet, mivel a kommentárok révén kirajzolódó

¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika*, ford. BONYHAI GÁBOR, Osiris, Budapest, 2003, 135.

gondolatsor koherens és eredeti, amit az intertextusok és szakirodalmi szövegek felé mutató mellékszálak tesznek még árnyaltabbá.

A *Vigas és nyelv* című fejezet Dsida Jenő-, Radnóti Miklós- és József Attila-versekben éri tetten az elmúlás és a halál általi fenyegetettség motívumait. A három költő máskor és más okból tragikussá lett emberi sorsát, életnarratíváját a recepció legtöbbször összeolvassa életműveikkel, így a költemények és az életút ismeretében megkonstruálódó arcok egymásra csúsznak, összemosódnak vagy még inkább „egymásba íródnak”, ahogy Lapis fogalmaz. „A biografikus narratíva és az utolsó versek megkülönböztetése – írja Radnóti kapcsán – 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.” (142.) Lapis érdeklődése mindhárom szerző esetében poétikai irányultságú, a sorsnarratívákat sem nem írja tovább, sem nem írja bele vagy rá a költői szövegekre. Úgy engedi szóhoz jutni a verseket, hogy bár nem szakítja ki azokat az életrajzi kontextusból, távol tartja magától azt a melankolikus befogadói attitűdöt, amely időtlenül gyászolja a halottat, s ezért nem hagyja „élni”, a maguk módján felfényleni a műveket sem. Közben felvázolja a három költő nyelv-szemléletének, költői én-teremtésének és halálhoz való viszonyulásának a kései versekben való alakulásfolyamatát, az ezek közötti párhuzamokra is következetesen rámutat, a poétikai arcképek így egymás fényében válnak rendkívül plasztikussá. Az első alfejezet, mely *A sötétség verse* és *A félelem szonettje* című (pár)versekre tér ki részletesebben, a Dsida-líra kétféle halál-képzetét vázolja fel. Eszerint az ember a halálban is valamiféle jelenléttel, a Titokkal szembesül, amelyet a versek egy része ismerős, otthonos, békét sugárzó, más része idegen, félelemmel és szorongással teli találkozásként visz színre.

A Radnótiról szóló alfejezetben többek között a költő orfikus lírafelfogásáról, a nyelv világteremtő erejébe vetett hitéről esik szó (*Trisztánnal ültem...*), amely az életmű végén, a *Tajtékos ég* darabjaiban a teljesülés bizonyossága nélküli vágyba csap át (*Erőtetett menet, Levél a hitveshez, Majális*), s végül az illúziótlan valóság bizonyosságával zárul (*Sem emlék, sem varázslat, Hetedik ecloga, Razglednicák 3.*). Ezzel párhuzamosan a beszélőnek a szerelem óvó, megtartó erejébe vetett hite is megrendül (*Harmadik ecloga*), az élet vágya átfordul a szép halál vágyába (*Talán...*), majd eljut a saját halál – csak lírai úton megtörténhető – kimondásáig (*Razglednicák 4.*). A saját halál, az elmúlás vagy a másik halálának, a gyásznak gondolata Radnótinál is gyakran társul természeti szcenikával, a táj antropomorfizációjának alakzatával (*Ősz és halál, Koranyár, Ötödik ecloga*).

A József Attila költészetével foglalkozó, harmadik rész – a két előző alfejezet mintájára – először a kultusz és a recepció sajátosságait, illetve az öngyilkossággént értett, „megkonstruált” halál életműre vetülését tárgyalja, kortárs visszaemlékezések és 20. századi irodalomtörténeti narratívák bevonásával. A *Thomas Mann üdvözlésének* elemző bemutatása – amely a költői világmegértés versbeli hasonlatainak (mese és röntgenfény) beható elemzése révén az irodalmi nyelv létesítő erejének korábban már (Dsidánál és Radnótinál) megkezdett vizsgálatát viszi tovább – csak érintőlegesen, Kosztolányi temetésének említése révén kapcsolódik a halál- és elmúlás-tematikához.

A fejezet harmadik, rendkívül izgalmas része József Attila Flóra-verseit elemzi, melyek ugyancsak nem a halállíra reprezentánsaiként élnek a köztudatban, jóllehet korábban több értelmező – köztük Szabolcsi Miklós és Beney Zsuzsa is – éppen ezt hangsúlyozta. A szerző ebben a tanulmányban a Flóra-ciklus egyes darabjainak (*Flórának, Megméréssel, [Én, ki emberként...]*) halálalakzatait, aposztrofikus beszédmódját, én-létesítő stratégiáit, formai sajátosságait és jelentősebb intertextusait veszi szemügyre. A szapphói strófa a kulturális emlékezet hordozójaként, formai intertextusként jelenik meg több vers interpretációjában is. Az [*Én, ki emberként...*] kezdetű József Attila-verse bonyolult, egymásba khiasztikusan átalakuló én-te-viszonyait ugyanolyan adekvát módon közvetíti, mint Dsida Jenő *Kettőtört óda a szerelemhez* című himnuszában bizodalom és kétely dinamikáját, vagy a *Lássuk, vajon itt...* kezdetű versében a görög aranykor szellemiségét.

A kötet utolsó fejezete Weöres Sándor egyik legenigmatikusabb verséről, a *Harmadik szimfóniáról* szól, melyet a recepció korábban vagy bölcséleti oldalról (a teljesség, ösegység elérésére tett kísérletként), vagy a vers zenei struktúrája felől, ritmikai vizsgálatok révén közelített meg. Az „értelemre mintegy merőlegesen megjelenő” versgondolat, az „egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé” váló verselemek, illetve az „általuk szuggerált asszociációk” weöresi intenciója nem másról szól, mint „az olvasónak az értelemképződésben játszott szerepéről, nemkülönben a vers szövegszerű létmódjáról” – állítja Lapis. (238.) Ennek jegyében egy lábjegyzet erejéig utal az eredetileg *Háromrészes énekként* megjelent vers címében rejlő anagrammára (*ének*) és annak jelentéshetőségeire, amit azzal egészíthetünk ki, hogy az újabb cím (*Harmadik szimfónia*) pedig a vers egyik kulcsmotívumának, a *madárka* szónak az anagrammáját (*harmadik*) rejti. A szerző rámutat, hogy a hely, ahol a vágyott ős-egységre, a teljességre irányuló vágy otthonra lelhet, nem más, mint a halál képzeletben megélt állapota, mely a költői nyelv hallucinatív, a látás illúzióját megteremtő természete, vagyis a prosopopeia alakzata révén válik a versben megtapasztalhatóvá. A *Harmadik szimfónia* utolsó szerkezeti egységében megszaporodnak az önreflexív értelmű utalások („nyom”, „fátyol”, „hasztalan üldözöm”, „el nem érem”), melyek a megfoghatatlan jelentés vagy értelemegész utáni örök hajszát inszcenírozzák.

Lapis József érzékeny, izgalmas, a poétikai és retorikai szempontrendszer következetesen érvényesítő szövegelemzése jól megalapozott szakirodalmi és irodalomelméleti háttérrel, szaktudományos, mégis közérthető nyelven, meggyőző és továbbgondolásra ösztönző módon járnak körül egy mindannyiunk számára ismerős, mégis alapvetően ismeretlen témát. A költészet közegében közvetített haláltapasztalat – a szakirodalom terén hiánypótlónak számító munka tanúsága szerint – leggyakrabban az aposztrophé, a prosopopeia, illetve a táj- és évszak allegóriák alakzataiban érhető tetten. Aligha véletlen tehát, hogy a borítón az „ólomként fénylő” palicsi tó allegorikusan értelmezhető képe látható, ami emlékezetünkbe idézi Kosztolányi Csáth Gézához írt gyászversét, melyben az említett három alakzat fontos hatástényezőként van jelen:

Alvó, emeld lassan nehéz és hosszú pillád
S a végtelen felé táguló nagy pupillád
Szögezd felém.

Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom
És a beléndeken s a vad farkasbogyókon
Alszik a fény.

(Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014.)