

## Fejezetek a kortárs magyar líráról





Selye János Egyetem  
Tanárképző Kar

**Horváth Kornélia**

**Fejezetek a kortárs magyar líráról**

Komárom, 2016

© Dr. habil. Horváth Kornélia, PhD. 2016

Szakmai lektorok:

Prof. PhDr. Žilka Tibor, DrSc.

Dr. Osztroluczky Sarolta

Nyelvi lektor:

Vajda Barnabás

A kiadvány az Emberi Erőforrás Minisztériuma és a PRO SELYE  
UNIVERSITAS n.o. támogatásával készült.

ISBN 978-80-8122-185-9

## TARTALOM

Előszó .....	7
Költészet és retorika .....	8
Géczi János költészetéről és a <i>Jutunk-e, s mire, édes úr?</i> című kötetéről ....	33
Turczy István költői nyelvéről .....	49
Kányádi Sándor <i>Sörény és koponya</i> című verseskönyvének poétikai tanulságai .....	58
Tóth Krisztina lírája és a <i>Síró ponyva</i> című kötete .....	75
Kovács András Ferenc költészetének és az <i>Adventi fagyban angyalok</i> című kötetének néhány poétikai sajátosságáról .....	89
A versciklus és verskötet elméleti, történeti és műfajpoétikai jelentőségéről (A mai magyar költészet példáival) .....	102
Összegzés .....	118
Szakirodalom .....	119



## ELŐSZÓ

A *Fejezetek a kortárs magyar líráról* elnevezésű monográfia a címéhez híven a mai magyar líra néhány kiemelkedő alkotójának (Géczi János, Kányádi Sándor, Kovács András Ferenc, Tóth Krisztina, Turczi István) munkásságát, azon belül pedig a szerzők egy-egy kiválasztott verseskötetét elemzi poétikai és retorikai aspektusból. Másfelől a monográfia némileg túl is mutat a címben rögzített tematikán, amennyiben értelmezői közelítésmódjának elméleti alapjait is viszonylagos részletességgel fejti ki. Eme teoretikus megalapozást az első, *Költészet és retorika* című, valamint a versciklus és a verskötet poétikai és kompozicionális szerepét elemző utolsó fejezet hivatott bemutatni.

## KÖLTÉSZET ÉS RETORIKA

A költői nyelv nem arról beszél, betű szerint, hogy mi van, hanem arról, hogy ami van, *miként* van. E közvetett módon szól arról, hogy mi az, ami van.

(Paul Ricœur: Bibliai hermeneutika)<sup>1</sup>

A szó a költői szóban válik teljessé – és lép be a gondolkodó gondolkodásába.

(Hans-Georg Gadamer: A szó igazságáról)<sup>2</sup>

Költészet és retorika viszonyának reménybeli tisztázásához elsődlegesen a két fogalom jelentésének definíciójára lenne szükségünk, azonban ez az egyszerűnek látszó művelet nem csekély nehézségbe ütközik. Hiszen, mint az a humán tudományok, sőt – ezt egyebek között például I. A. Richards nyomán is kijelenthetjük – mint az élet *bármely* területén tapasztalható, nem találhatunk egyértelmű, mindenki által elfogadott, megnyugtató meghatározásokat. Úgy is fogalmazhatnánk, minden meghatározási kísérlet szükségképpen metaforikus lesz (és, félreértés ne essék, így van ez a természettudományokban is).<sup>3</sup> Kérdés persze, hogy ez a nyugtalanító felfedezés kétségbe ejt(sen)-e bennünket, vagy inkább ellenkezőleg, ebben fedezzük

---

1 Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, In Uő., *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell, szerk. FABINY Tibor, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 100.

2 Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, ford. POPRÁDY Judit, In Uő., *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins, 1994, 140.

3 Különösen radikális e tekintetben a metaforáról szóló richards-i előadás konklúziója: „Világunk kivetített világ, amelynek jellegzetességeit saját életünkből kölcsönözzük.” I. A. RICHARDS, *A metafora*, ford. RÁ CZ Judit, Helikon, 1977/1, 128. (120-128.) Mint ismert, Nietzsche is hasonló meglátássorozatot fejt ki *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásában: „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.” Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992/3, 6.



fel emberi mivoltunk izgalmas, örökké kérdező, örökké interpretációkra törekvő természetét. Magam az utóbbi állásponton vagyok: úgy vélem, a megértésre való igény és az ezt segítő értelmező beállítódás alighanem antropológiai szükségletünk, s éppen ez az antropológiai szükséglet igényli, tartja életben és teszi mindenkor nélkülözhetetlenné számunkra az irodalmat.

S itt rögtön egy újabb meghatározásbeli problémához érkezünk. A költészet, e fejezet egyik cím- és kulcsszava, Arisztotelész óta hármasságban is használatos: mint verses lírai költészet, tágabban mint (szép)irodalom, illetve még általánosabb felfogásban mint bármiféle művészi tevékenység. Tanulmányomban a „költészet” fogalmát alapvetően a második értelemben használom, tehát nem pusztán a lírai költészetet, hanem általában az irodalmat értem rajta.

Valóban, ha költészetről, azaz poézisről szólnak, nem kerülhetjük meg Arisztotelészt, azt a gondolkodót, aki a költészet tanulmányozásának, a *poétikának* az alapjait lefektette. Nála a poézis még a zenét (a citera-, fuvala- vagy lantjátékot) és a táncot is magában foglalja, s ennek megfelelően a költészet különböző ágait a „mit, hogyan és mi módon (milyen eszközökkel) utánunk?” kérdése mentén különíti el.<sup>4</sup> Köztudott, hogy Arisztotelész a mimészisben, az utánzásban ragadja meg a művészi tevékenység lényegét, ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy ez az utánzás nem – a magyar irodalomtörténeti írásokban egy időben gyakran visszatérő – „mimetikus ábrázolás”, „valóság-hű leképezés” fordulatok értelmében szerepel az ógörög szerzőnél, hanem épp ellenkezőleg: a lehetőség (ami megtörténhetett /volna/) és a lehetetlen (ami nincs, mégis elképzelhető) utánzását is megengedi. Arisztotelész a lehetőségek hasonló feltárásaként jellemzi a költői tevékenységet (vagy amint művének címében is kiemeli, *mesterséget*), mikor az egyedi utánzásában megvalósuló általános felmutatásáról beszél a valószínűség és a szükségszerűség értelmében.<sup>5</sup>

Arisztotelész azonban több más műve mellett egy retorikai munkát is hagyott ránk, s már ebből a tényből is kitetszik, hogy meglehetősen határozottsággal elválasztotta egymástól a két tevékenységi területet, a költői és a retorikai mesterséget. (Még akkor is, ha például a metafora és a hasonlat kérdésére

---

4 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Kossuth, 1994, 5, 1447a

5 *I. m.*, 18, 1451a.

röviden mindkét művében, s hozzátehetjük, némileg ellentmondásosan reflektál.) Retorikai munkájában a következőképpen írja le a retorika hatókörét: „a retorika nem egy meghatározott tárgykörhöz kapcsolódik, [...] nem az a feladata, hogy meggyőzzön, hanem az, hogy feltárja minden téren a meggyőzés lehetséges módjait. [...] Ezenkívül az is feladata, hogy feltárja a valóságos és a látszatmeggyőzés eszközeit...”<sup>6</sup> Arisztotelész szerint tehát a retorika abban különbözik minden más mesterségtől, hogy nem a saját tárgyát tanítja; saját tárgya nincs, csak témája van, mivel a meggyőzés lehetőségeit kutatja minden fellelhető területen, s ehhez bizonyítékokat keres, amelyek feltalálásához vezető legjobb módszernek a szillogizmusokat, azokon belül is az enthümémákat tartja.<sup>7</sup>

Nos, ha Arisztotelésztől indulunk el, látható, hogy a költői mesterséget és a retorikát jelentős távolság választja el nála. Ismert azonban, hogy a tudománytörténet évszázadai során több ízben és nem eredménytelen módon történtek kísérletek poétika és retorika összefonására vagy éppen „egybe mosására”, költészet (irodalom) és szónoki beszéd (meggyőzés, ékesszólás) közelítésére, vagy azonosítására.<sup>8</sup> Ez a későbbi, több hullámban megélenkülő, s bizonyos tekintetben a mai napig (ki)tartó törekvés azonban a retorika kezdeteivel nem áll összhangban. Ismert, hogy a görögöknél a retorika törvényszéki, illetve tanácsadó beszédként született meg, s a megalapítóinak tekintett Teisziasz és Korax tanításai alapvetően az állam és a társadalom ügyeinek intézési módszerét, s nem valamifajta irodalmi szükségletet céloztak meg. Másfelől azonban, mint Barthes rámutat, Gorgiással már a görögöknél kialakult a szónoki beszédnek egy harmadik változata, az ún. epideiktikus retorika, amely a versnyelvre jellemző eljárásoknak (hasonló hangzású szavak, alliterációk, párhuzamos mondatszerkesztés stb.) a pró-

---

6 ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Telosz, 1999, 32, 1355b, 1356a 7 *I. m.*, 32-33, 1355b

8 Erről legrészletesebben Roland Barthes ír, vö. Roland BARTHES, *A régi retorika. (Emlékeztető)*, In *Az irodalom elméletei III*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 69-178. Az egyik legújabb magyarországi retorikai kézikönyv szintén problémátlannak tünteti fel az átmenetet a szónoki vagy meggyőzési-bizonyítási értelemben vett retorikai és az irodalmi művekre irányuló poétikai elemzés között, ami azért is tűnik fölöttébb érdekesnek, mert argumentációjának meghatározó alapját a magyar, illetve világirodalom-és politikatörténet különböző *retorikai szituációkban* előadott, *szónoki* beszédei képezik. Vö. ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna, *Klasszikus magyar retorika*, Budapest, Holnap, 2013.

zai szónoki szövegbe való sajátos átvitelét valósította meg, s az *elocutio* – a szónoki beszéd felépítésének öt fázisa, az *inventio* (kidolgozás), a *dispositio* (elrendezés), az *elocutio* (kifejezés), a *memoria* (megtanulás) és *actio* vagy *pronuntiatio* (kivitelezés, előadás) közül a harmadik – térnyerését eredményezte a szónoklat kivitelezésének többi oldalával szemben. Több kutató egybehangzó véleménye szerint ez az *elocutió*t fölénybe juttató – s egyszerűsmind a költészetet és a retorikát egymáshoz közelítő – elgondolás határozta meg a latin ókori retorikák két legnagyobbikát, Ciceróét és Quintilianusét.<sup>9</sup> A további hatástörténetet illetően pedig igencsak relevánsnak bizonyul Blumenberg meglátása, miszerint a modern retorika-elméletekre a cicerói-quintilianus-i kézikönyvek jóval nagyobb hatást gyakoroltak, mint a megelőző görög teóriák, főként a Platon és az Arisztotelész nevével fémjelzett elméletek.<sup>10</sup>

S itt röviden ki kell térnem (illetve Arisztotelész után időben vissza kell térnem) Platon észrevételeire a retorikáról, melyek elsődlegesen sem az irodalom felé „tendáló” epideiktikus-alkazattani, sem az arisztotelészi általános meggyőzés-elmélet, sem pedig az eredendő törvényszéki, illetve tanácsadó beszéd felől nem értelmezhetőek. Ismeretes, hogy Platon Szókratésze a *Gorgiasz*ban a szónoklást olyan „élvezetet, örömet okozó készség”-nek nevezi, „amelynek a művészethez semmi köze” (s e vonatkozásában a szakácsmesterséggel állítja párhuzamba),<sup>11</sup> s lényegében a hízélgés tevékenységével azonosítja.<sup>12</sup> Majd ezek után kétféle retorikát különít el: a „hízélgést és közön-

9 Vö. Roland BARTHES, *I. m.*, 76-77.

10 Hans BLUMENBERG, *Antropológiai közelítés a retorika aktualitásához*, *Literatura*, 1999/2, 107. Ismert, hogy Nietzsche a maga retorikájában különösen Cicerót marasztalja el a korábbi görög szerzőkkel, de még a latin Cornificius-szal szemben is, mondván, Cicero „[...] soha nem fogta fel az igazi filozófus és a szónok ellentétét, Arisztotelészével ellentétben az ő könyve nyers és meddő.” Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, In *Az irodalom elméletei IV*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 15.

11 PLATON, *Gorgiasz*, kommentálta STEIGER Kornél, Budapest, Atlantisz, 1998, 50-51, 462b-463a.

12 „SZÓKRATÉSZ: [...] Amit én nevezek szónoklásnak, az bizony nem valami szép dolognak a része.

GORGIASZ: Mondd csak meg, Szókratész, minek a része, miattam ne tartsd vissza magad.

SZÓKRATÉSZ: Szerintem, Gorgiasz, egy olyan tevékenység, amelynek a művészethez semmi köze; inkább ösztönös megérzés, vállalkozókedv, s az emberekkel való ügyes

séges népámítást” és az emberek lelkének megjavítására törő szónoklatot, mely az igazságosság és az erény felébresztésére irányul az emberi lelkekben.<sup>13</sup> Ám, mint az a *Phaidrosz*-ból kiolvasható, a szónoklatnak mint lélekvezetésnek a gyakorlati érvényesülésében Platon kevésbé bíz: noha a beszéd hatalma „alkalmasint” a pszichagógia,<sup>14</sup> a szónoknak a praxisban nem is kell tudnia, mi az igazság; mi több, ha az igazság „nem-tudását” a rétor az egész beszéd folyamán „érvényesíti”, akkor érheti el – Platon Szókratészének a „farkas ügyét” érvényesítő (mintegy az *advocatus diaboli* álláspontját képviselő) kifordított véleménye szerint – „a tökéletes művészetet”.<sup>15</sup>

Igen nehéz egy ilyen felvezetés után nem retorika- (és poétika-)történeti áttekintést adni, legalább annyira, amennyire lehetetlennek bizonyult költészet és retorika kérdéskörének vonatkozásában említés és rövid tárgyalás nélkül hagyni a problémakör két meghatározó antik filozófusának alapvetéseit, hiszen a retorika tanulmányozása során jószerivel minden modern kutató Arisztoteléstől, illetve Platontól indul el. A retorika története kapcsán a továbbiakban azonban mindössze néhány észrevételre szorítkoznék, így például annak a többször hangsúlyozott ténynek a jelzésére, mely szerint a Krisztus utáni II-IV. századtól a retorika Európában általános kultúrává vált, s a XV. századtól (Arisztotelész *Poétikájának* első latin nyelvű fordításának 1498-as megjelenésével) kezdve a költészet kérdésével fonódott ösz-

---

bánásmód kell hozzá. Lényege szerint ez az egész – hízelgés.” *I. m.*, 51-52., 463a-b.

13 *I. m.*, 115., 503a-b.

14 „SZÓKRATÉSZ: Minthogy a beszéd hatalma alkalmasint a lélekvezetés, ezért a leendő szónoknak tudnia kell, hány formája van a léleknek.” PLATON, *Phaidrosz*, ford., jegyz. és utószó SIMON Attila, Budapest, Atlantisz, 2005, 90., 271d.

15 „SZÓKRATÉSZ: Különbön is azt mondják, Phaidrosz, úgy igazságos, hogy a farkas ügyét is védje valaki.

PHAIDROSZ: Tégy akkor így!

SZÓKRATÉSZ: [...] egyáltalán semmi szükség sincs arra, hogy a leendő, megfelelően képzett szónoknak akár csak sejtelve is legyen az igazságról, akár az igazságos és jó dolgokra, akár azokra az emberekre vonatkozóan, akik természetük vagy neveltetésük folytán ilyenek. *Hiszen a törvényszéken senki sem törődik ezekben a kérdésekben az igazsággal, hanem csak azzal, ami meggyőző.* Ez pedig valószínű; erre kell tekintettel lennie annak, aki szakértelemmel akar beszélni. Olykor nem is a történeteket kell előadnia, ha azok nem valószínűek, hanem – mind a vád-, mind a védőbeszédben – azt, ami valószínű. *Minden esetben a valószínűt kell keresnie a szónoknak, akár úgy is, ha közben búcsút mond az igazságnak. Ha az egész beszéd folyamán ez történik, az jelenti a tökéletes művészetet.*” PLATON, *I. m.*, 92-93., 22c-e. (kiem. tőlem, H. K.)

sze.<sup>16</sup> Tudjuk azt is, hogy a XIX. századot, ugyancsak szinte egybehangzóan, több teoretikus a retorika halálának korszakaként aposztrofálja,<sup>17</sup> míg a XX. században újra felerősödik a retorikai „stúdium” és az irodalom tanulmányozásának azonosítására törekvő tendencia. Jelen írás keretében ezek értelemszerűen nem tekinthetők át kellő részletességgel; közülük mindössze két, gondolkodásmódját tekintve látszólag igencsak eltérő, a végső (poszt-) strukturalista eredet okán azonban mégis bizonyos szemléleti hasonlóságokat mutató megközelítést emelnék ki.

Az (időben is) első a XX. század második felének hatvanas és hetvenes éveiben tevékenykedő francia liége-i  $\mu$ -csoport, amely a Saussure-féle strukturális nyelvfelfogás alapján dolgozta ki rendkívül differenciált kategorizációt felkínáló alakzatrendszerét, mely a latin ókortól ránk hagyományozott figurák és trópusok elnevezését is megváltoztatta egy elvont szisztéma szerint: az alakzatokat metaplazmákra, metataxisokra, metaszemémákra és metalogizmusokra osztotta fel.<sup>18</sup> Aligha véletlen, hogy sem ez a terminológia, sem a liége-i figura-, illetve retorikaelmélet nem szervesült a nemzetközi irodalomtudományosságban, jelentkezésének és fogadtatásának sikere ellenére sem.<sup>19</sup> Első könyvének bevezetőjében a csoport poétika és retorika viszonyának tisztázását tűzi ki célul, ez a kísérlet azonban elakad annál a megállapításnál, mely szerint „*nincs költészet alakzatok nélkül*”, de vannak „*alakzatok költészet nélkül*”. A bevezető végül úgy foglal állást, hogy a retorikára vár a költők által használt módosított kifejezések hatásának és ér-

---

16 Roland BARTHES, *I. m.*, 88., Genette, GERARD, *A leszűkült retorika*, Helikon, 1977/1, 60-61, GADAMER, Hans-Georg, *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time: A Reader*, ed. Walter JOST, Michael J. HYDE, New Haven and London, Yale University Press, 1999, 46., *Kis Magyar Retorika*, szerk. Szabó G. Zoltán, Szathmári István, Budapest, Magyar Helikon, 1997, 7.

17 Pl. BARTHES, *I. m.*, 111., GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat, 1984, 70., TODOROV, Tzvetan, *Fin de la rhétorique*. Uő. *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, 85-139.

18 GRUPPO  $\mu$ . (J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON), *Retorica generale*, trad. di Mauro WOLF (eredeti, francia nyelvű kiadás: 1970), Milano, Bompiani, 1976; Jacques DUBOIS, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, *Rhétorique de la poésie*, Brüsszel, Complexe, 1977.

19 A hazai befogadásról l. VÍGH Árpád, *A liége-i retorika*, Helikon, 1977/1, 140-149.

tékének magyarázata,<sup>20</sup> mely kijelentés a retorikának mind a poétika, mind pedig az esztétika területére való kiterjesztéseként értelmezhető.

A  $\mu$ -csoport azon törekvése, hogy saját retorika-fogalmát poétikaként fogadtassa el, explicit módon hangot kap az említett bevezető fejezetben, ahol a szerzők retorika-felfogásukat és rendszerüket a két évvel korábban (1968-ban) megalkotott jakobsoni kommunikációs modell keretein belül helyezik el. A retorika (hogyan emlékezzünk: eredetileg törvényszéki beszéd, a meggyőzés tudománya, illetve a szónoklás művészete) és poétika (a tág értelemben, vagyis az irodalom fogalma szerint értett költészet tudománya) azonosítására törő igény tisztán megmutatkozik a liége-iek szóhasználatában, mely „költő-rétort” és (a jakobsoni poétikai helyett) „retorikai funkciót” emleget.<sup>21</sup>

A másik általam említeni kívánt, a módszertani alkalmazhatóság, a szemléletmód és a széles filozófiai megalapozottság okán megkerülhetetlenné vált és nagy tudományos népszerűségnek örvendő XX. századi retorikai gondolatrendszer vagy inkább ilyen orientáltságú irodalomtudományi gondolkodásmódot Paul de Man nevéhez köthetjük, aki a költészet, de a filozófia, s végső soron maga a nyelv működésmódját is „retorikai”-nak nevezi, s elemző típusú szövegeiben rendszerint a különféle retorikai alakzatok figurációja, illetve kiterjesztése mentén tárja fel a jelölő és a jelölt közötti széthajlás, vagy másképpen a grammatikai és retorikai szerkezet feszültségének „folyamatait”. Itt nincs rá lehetőség, hogy részleteiben és módosulásaiban vizsgáljam a flamand származású irodalomteoretikus ugyancsak összetett „retorikafogalmát”, amelyről könyvek sora látott már napvilágot, így mindössze a de Man-féle dekonstrukció „foglatának” tekinthető első könyvének *Szemiológia és retorika* című, teoretikus szempontból megalapozó (és annak is tartott) néhány meghatározó alapvetésére hivatkozom. Mint ismert, de Man itt a francia strukturális poétika, vagy ahogy ő nevezi, *szemiológia* képvisé-

---

20 GRUPPO  $\mu$ . (J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON), *Introduzione. Poetica e retorica*, In = GRUPPO  $\mu$ , *Retorica generale, I. m.*, 37., 38. (kiemelés az eredetiben)

21 GRUPPO  $\mu$ . (J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON), *Introduzione. Poetica e retorica, I. m.*, 33-34. Főlegesen hangsúlyozni a terminológiai átalakítás önkényességét, hiszen tudvalevő, Jakobson sohasem használta a „retorikai funkció” fogalmát.

lőinek (Barthes, Genette, Todorov, Greimas) érdemeit a „kód” jelentőségének felismerésében és a referencia autoritásának elutasításában jelöli meg,<sup>22</sup> ugyanakkor erőteljes kritikájának is hangot ad, miszerint e szerzők „a grammatikai (különösen pedig a szintaktikai) struktúrákat retorikai struktúrákkal együttesen használják, láthatólag anélkül, hogy tudatában lennének ezek esetleges összeférhetetlenségének.”<sup>23</sup> További okfejtésében vitatja a retorikai alakzatok grammatikai mintájú besorolásának és értelmezésének eljárását (s ezzel, bár őket nem említi, de a  $\mu$ -csoport retorikája kapcsán is világos módon foglal állást), és Kenneth Burke, továbbá Charles Peirce nyomán a jel és a jelentés közötti elhajlás (*deflection*) tényét hangsúlyozza. Érvelését alátámasztandó egy köznyelvi és két irodalmi példára hivatkozik, mely utóbbiakhoz fűzött két erőteljes állításánál („A grammatika/retorika páros, mely korántsem alkot bináris ellentétet, hiszen tagjai semmiképpen nem zárják ki egymást, szétbomlasztja és összezavarja a belső/külső antitézisét”,<sup>24</sup> illetve „A szövegrész retorikai olvasata megmutatja, hogy a figurális gyakorlat és a metafigurális elmélet nem konvergálnak [...]”),<sup>25</sup> jóval radikálisabbnak tűnik a „tömegkommunikáció irodalom alatti szintjéből”<sup>26</sup> vett példából (Archie Bunker sokszor idézett „megszólalásából”) levont következtetése, amely furcsamód egyenesen az irodalomra vonatkozik. Az alábbi kijelentésről van szó: „A kérdés grammatikai modellje nem akkor válik retorikaivá, amikor egyrészt egy szó szerinti, másrészt pedig egy figurális jelentéssel van dolgunk, hanem amikor grammatikai vagy más nyelvi eszközök segítségével lehetetlenség eldönteni, hogy a két (esetleg teljesen összeegyeztethetetlen)

---

22 „A szemiológia különösen sokat tett azért, hogy szétfoszlassa a jel és a referens szemantikai mítoszát [...]” Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*, ford. FOGARASI György, In Uő, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 16. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a de Man-írás bevezetőjében emlegetett „formalizmus” nem tudománytörténeti, hanem elméleti kategória, s ilyenként semmi köze az orosz formalizmus irodalomtudományi irányzatához, hanem általában a formális-strukturális irányultságú közelítésmódokat jelöli. De Man itt voltaképpen a francia strukturalizmus fölött tör pácát.

23 DE MAN, *I. m.*, 17.

24 DE MAN, *I. m.*, 26. Az állítás belső ellentmondásait, miszerint nincs szó bináris ellentétről és „kizárásról”, ugyanakkor ez mégis egy „antitézist” – ergo ellentétet – bomlaszt fel, most nem részletezem, csak utalok rá.

25 DE MAN, *I. m.*, 29.

26 DE MAN, *I. m.*, 21.



jelentés közül melyik az uralkodó. A retorika radikálisan felfüggeszti a logikát és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségeit nyitja meg. S habár ez talán már távolabb vezet a közhasználattól, *én habozás nélkül magával az irodalommal azonosítanám a nyelv retorikai, figurális potenciálját.*<sup>27</sup> Eszerint de Mannál az irodalom (költészet) nemcsak hogy teljes mértékben a „retorika” hatóköre alá tartozik, hanem annak első számú, par excellence megnyilvánítója.

De Mannak valóban revelatív az a meglátása, miszerint a francia strukturalisták a költői szövegek vizsgálata során reflektálatlanul hagyják és egyszerre alkalmazzák a grammatikai és a retorikai közelítésmódot, kérdés azonban, az általa grammatikainak minősített, s poétikaként értett szemiológiai, illetve német néven poetológiai (a „szó szerinti jelentésre”, illetve a szöveg vagy mondat nyelvi-szintaktikai felépítettségére irányuló) vizsgálódás valóban poétikainak tekinthető-e. Másképpen a kérdés úgy is megfogalmazható, vajon a francia strukturális poétika „kimeríti-e” a poétika fogalmát.<sup>28</sup> A válasz történeti szempontból, akárcsak a retorika esetében,

---

27 DE MAN, *I. m.*, 23. (kiem. tőlem, H. K.)

28 Ismert, hogy de Man több írásában egy effajta poétikai módszert mérlegel kritikusan, mint például a *Hypogramma és inskripció*ban Riffaterre-ét, ahol, noha elismeri a riffaterre-i gondolkodás dinamizmusát, melynek intenciója s egyben tétje az irodalmi forma poétikájának az olvasás hermeneutikájával való összekapcsolása, végeredményben e vágyott szintézis lehetetlenségére igyekszik rámutatni, kijelentvén, hogy a formalizmus csak stilsztikát vagy poétikát eredményezhet, irodalmi hermeneutikát azonban nem. Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, In Uő, *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 2002, 395-432, különösen 400. S még inkább markírozódik a poétika mint formális-leíró stúdium de mani értelmezése (ezúttal is a hermeneutikával szemben) a Jauss-könyvhöz írt *Bevezetésében*, ahol a konstanzi *Poétika és hermeneutika* kiadványsorozat címét elemezve az abban megjelölt két diszciplína viszonyát a következőképpen határozza meg: „Az és, amely megjelenik ebben az összetételben, korántsem olyan egyértelmű szerepű, mint amilyenek látszik. A hermeneutika – definíciója szerint – a jelentés meghatározására irányuló folyamat; a megértés transzcendáló funkcióját föltételezi, függetlenül attól, milyen összetett, szerteágazó vagy túlfinomult is az, és – bármilyen közvetve is – az irodalmi szöveg nyelven túli igazságértékére kérdez rá. A poétika ellenben metalingvisztikai, leíró vagy előíró jellegű tudományág, amely igényt tart a tudományos konzisztenciára. Ez a nyelvi entitások mint olyanok formális elemzéséhez tartozik, függetlenül azok jelentésségétől; a nyelvészet társtudományaként inkább törődik elméleti modellekkel, mint történeti megvalósulásaikkal. A hermeneutika hagyományosan a teológiához tartozik, illetve annak meghosszabbításaihoz a különféle történeti tudományokban; szemben a poétikával,



szükségképpen „nem” kell legyen, mi több, a költészet és az irodalmiság mibenlétéről nemcsak a strukturalizmus előtti kutatók sora (csak jelzésszerűen: a történeti poétikát művelő Veszelovszkij, az orosz formalisták, vagy az olyan nyelvi-szemantikai poétikai látásmódot kifejtő tudósok, mint Frejdenberg és Bahtyin), hanem olyan különböző, adott esetben egy eltérő irodalomtudományi-filozófiai paradigmában gondolkodók, mint Gadamer vagy Ricœur, vagy a strukturális szemléletet a történeti időben meghaladó J. Hillis Miller is egészen más, a morfológiai-szintaktikai aspektust a nyelv és a szó hangzásbeli (l. hangzás és ritmus Gadamernél) vagy metaforikus-szemantikai működésmódja (Ricœur) felől felülíró értelmezést alakítottak ki. S innen nézve rögtön kétségessé válik egy olyan, meglehetősen definitív de Man-féle állásfoglalás, mely szerint a poétika „metalingvisztikai, leíró vagy előíró jellegű tudományág, amely [...] a nyelvi entitások mint olyanok formális elemzéséhez tartozik, *függetlenül azok jelentésségétől* [...]”.<sup>29</sup>

S nem véletlen, hogy de Man maga is hangsúlyozza Roman Jakobson szemléletbeli (s nem temporális) elsőbbségét Barthes-tal, Genette-tel, Todorovval, Greimas-szal és a többiekkel szemben,<sup>30</sup> mint ahogy annak is meg lehet az oka, hogy a líegek mindenképpen Jakobsontól kívánták „eredeztetni” retorikájukat, bármily önkényesen tulajdonították is neki például a „költő-rétor” vagy a „retorikai funkció” fogalmát. Jakobson ugyanis a híres 1969-es *Nyelvészet és poétika* című tanulmányában nagyon is számol *jel és referens*, avagy *jelölő és jelölt aszimmetrikus viszonyával*, miközben a poétikai funkció<sup>31</sup> autoreferenciális működését is jelzi: „Ez a funkció a jelek érzé-

---

amely a költői struktúrák rendszerezésével és interakcióival foglalkozik, a hermeneutika a szövegek jelentésével.” Ez az okfejtés nagy valószínűséggel nemcsak egy kortárs nyelvi-szemantikai alapozású poétikai közelítésmód, de egy modern hermeneutikai szemlélet számára is számos kétségbe vonható állítást tartalmaz. Paul DE MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, In Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 409-410.

29 DE MAN, *Uo.* (kiemelés tőlem: H. K.)

30 Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*, I. m., 17.

31 Emlékeztetőül idézem Jakobson szavait, amelyek jelzik, hogy szerzőjük a poétikára elsődlegesen mint a lírai költészet tanulmányozására hivatott diszciplínára tekintett: „[...] a verselemzés teljesen a poétika hatáskörébe tartozik [...]” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, In *Uő., Hang – Jel – Vers*, Budapest, Gondolat, 1969, 226.

kelhetőségének elősegítése által elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását.<sup>32</sup> Vagy még világosabb megfogalmazásban: „A poétikai funkciónak a referenciális funkcióval szemben megállapítható felsőbbsege nem szünteti meg magát a referenciát, hanem csupán többértelművé teszi.”<sup>33</sup> De jelölő és jelölt különbözőségét Jakobson már jóval korábban, az 1934-es *Mi a költészet?* című, még prágai korszakában született, az avantgarde költészet hatásának elméleti konzekvenciáit nagyon is mutató írásának végén rendkívül megvilágító, ugyanakkor egyszerű és könnyen befogadható módon artikulálja: „Miért kell hangsúlyozni, hogy a jel nem tévesztendő össze a tárggyal? Azért, mert a jel és a tárgy azonosságának közvetlen tudata mellett (A=A) szükséges ennek az azonosságnak a hiánya is (A≠A); ez az antinómia elkerülhetetlen, mert ellentmondás nélkül nincs mozgáster a fogalmak számára, nem lehet működtetni a jeleket, a fogalom és a jel közötti kapcsolat automatikussá válik, az események folyamata leáll és a realitás tudata elhal.”<sup>34</sup>

Amennyiben ezt a jakobsoni formulát egy merésznek tűnő „ugrással” Nietzsche-nek *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című írásával vetjük össze, azt mondhatjuk, Nietzsche az emberi megismerés és intellektus önmegtévesztő és öncsaló voltát éppen a jelölő (a szó) és a jelölt (a szóval jelölni vélt fogalom) eredendő és szükségszerű diszkrepanciájában látja meg, vagyis a szó eredendően metaforikus mivoltában: „Mi is a szó? Egy idegi inger hangokká való leképezése. [...] Egy idegi inger, először képpé alakítva! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora. S mindmegannyiszor teljes átugrása ama szféra határának, amelyben az imént tartózkodtunk, egy teljesen új s más szféra közepébe.”<sup>35</sup> Nietzsche azonban nem pusztán annyit mond, hogy az igazság „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege”, hanem azt is, hogy „emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan

---

32 Uo., 222.

33 Uo., 245.

34 Roman JAKOBSON, *Mi a költészet?*, In Uő, *A költészet grammatikája*, vál. és szerk. FÓNAGY Iván, ALBERT Sándor, ford. ALBERT Sándor, Budapest, Gondolat, 1982, 257-258.

35 Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, I. m., 8. Hozzátehető, Nietzsche igencsak hasonlóan fogalmaz a *Retorikában* is. Vö. NIETZSCHE, *Retorika*, I. m., 21-22.

és retorikusan felfokoztak”,<sup>36</sup> vagyis ember-létünk szükségszerű és kiküszöbölhetetlen tényezőjét ismeri fel az „igazság” illetén, örökké csak metaforikusan (fel)adott mivoltában.<sup>37</sup> Másképpen egy hasonló „realitásról” beszél, mint Jakobson, mely realitásfogalom nyilvánvalóan nem tévesztendő össze a referencialitással (vagy a valóssal mint a fiktív rosszul elgondolt ellentétpárjával, mely oppozíció értelmetlenségére az irodalmi szövegek vizsgálata esetében Iser teljes joggal hívja fel a figyelmet). Ellenkezőleg, e Nietzsche-i realitásfogalom éppen a költészet felől válik értelmezhetővé, hiszen Nietzsche a szubjektum és objektum mint két teljesen különböző szféra között egyedül az *esztétikai viszonyt* tartja potensnek bármiféle közvetítésre, vagyis a metaforalkotásban éppen a világ újszerű meglátását ünnepli, amelyre kizárólag a művészet tesz minket alkalmassá (példái természetesen az ókori görögök, akik a mítoszban élve képesek voltak felvirágoztatni egy olyan kultúrát, „mely a művészetnek az élet feletti uralmát tükrözi”).<sup>38</sup>

Meglátásom szerint Nietzsche itt a – szükségszerű és kiküszöbölhetetlen – metaforikus emberi gondolkodás egyetlen lehetséges világteremtő potenciáljáról beszél, s e gondolkodásmódja határozottan *poétikainak* mondható egy nem-saussure-i, nem-strukturális, hanem nyelvi-szemantikai és hermeneutikai alapozottságú poétika-felfogás felől nézve.<sup>39</sup> Ezért talán nem állítok fel túlságosan távoli kapcsolatot, amennyiben – a fentebbi utalás értelmében – részint hasonló gondolatra mutatok rá Paul Ricœurnél, például *Az élő metafora* című munkáját illetően. E könyvében Ricœur a metafora arisztotelészi megalapozásának tárgyalása után Richards metafora-elméletének is

---

36 NIETZSCHE, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, I. m., 7.

37 „A metaforalkotás iránti ösztön az embernek ama lényegi ösztöne, amelyet egy pillanatra sem hagyhatunk ki a számításból, mert ily módon magától az embertől tekintենék el [...] /Az ember/ Más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, s ezt a mítoszban, illetve egyáltalán a művészetben találja meg, ahol is szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, akképpen, hogy új [...] átviteleket, metaforákat, metonímiákat terem, minden módon azon van, hogy az ember létező nappali világát olyan tarkán, szabálytalanul, szeszélyes-összefüggéstelenül és csábítóan jelenítse meg az új meg új alakban, amilyen az álom világa.” *Uo.*, 12.

38 *Uo.*, 10.,14.

39 E felfogás lehetőségét és képviselőinek alapvetéseit egy korábbi tanulmányomban igyekeztem felvázolni. L. HORVÁTH Kornélia, *A poétika fogalma a modern irodalomtudományi diskurzusban*, In *Uő, Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 2009, 11-48., különösen: 35-48.

szentel egy alfejezetet, mégpedig a sokatmondó, a metafora és a költői nyelv retorikai és poétikai megközelítése közötti összhangot sejtető *A metafora szemantikája és retorikája* címűt.<sup>40</sup> S talán nem véletlen, hogy ez a fejezet azzal a Richards-i gondolattal zárul, amely szükségszerű összefüggést állít fel „a metafora kezelése” és annak a világnak az értelmezése között, amelyet mi magunk hozunk létre a magunk és saját életünk számára.<sup>41</sup>

Poétika és retorika kapcsolatát Ricœur számos tanulmányában vizsgálja, bár vizsgálódásainak eredményei nem mondhatók teljes homogénnek. Így például a *Temps et récit* III. kötetében 1985-ben megjelent, *A szöveg és az olvasó világa* című tanulmányának második, *A poétikától a retorikáig* című fejezete a szerzői funkciótól az olvasó és olvasás elsődlegességének irányában tesz kardinális elmozdulást, miközben az olvasást kifejezetten a retorika elsődlegességeként értelmezi a részint a szerzői produkcióhoz kötött, másfelől a szöveg immanenciájaként és immanens vizsgálataként felfogott poétikával szemben.<sup>42</sup> S amikor a „szöveg és olvasója között ingadozó retoriká”-ról beszél,<sup>43</sup> voltaképp a későstrukturalizmus és a (poszt)szemiotika oscilláció-fogalmát (l. Barthes, Eco, Iser) alkalmazza és fogadja el.

Az itt elővezetett problematika felől azonban gondolatmenetem számára az a Ricœur tűnik izgalmasnak, aki a poétikáról – mint az látható volt *Az élő metafora* kapcsán is – az újítás és a nyelvi kreativitás jegyében beszél. Ezzel összefüggésben két írását említeném röviden. Először a kronológiailag korábbi, 1975-ös *Bibliai hermeneutikának* a metafora értelmezhetőségét tárgyaló passzusaira utalnék, ahol Ricœur, nyilván nem véletlenül, Hum-

---

40 Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 100-109. Magyar nyelven: Paul RICŒUR, *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 117-128.

41 RICŒUR, *Az élő metafora*, I. m., 127. Vö. még Richards további meglátásával: „A nyelvi metafora folyamatai, a szavak jelentései közti cserefolyamatok, amelyeket explicit verbális metaforákban tanulmányozunk, egy olyan érzékelt világra helyeződnek rá, amely már maga is egy korábbi, öntudatlan metaforának a terméke, s csak akkor foglalkozunk velük helyesen, ha ezt tudjuk.” I. A. RICHARDS, I. m., 128. S ennek kapcsán megfontolandó még Ricœur azon értelmezői megállapítása, mely szerint az *áttétel* fogalma, melyet a metafora Richards-féle színanimájának tekint, „nem a szavak közötti egyszerű játékot jelenti, hanem azt irányítja, miként gondolkozunk, szeretünk és cselekszünk.” Paul RICŒUR, *Uo.*

42 Paul RICŒUR, *A szöveg és az olvasó világa*, ford. JENEY Éva, In Paul RICŒUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 310-352., különösen: 314-323.

43 *Uo.*, 323.

boldt és Cassirer meglátásai felől közelít a metafora és a metaforikus állítás, s ami a legfontosabb, metafora és valóság viszonyának problematikájához (itt idézi azt a *Nyelvészet és poétikából* jól ismert jakobsoni gondolatot, miszerint a nyelv a poétikai funkcióban nem szünteti meg a referenciát, hanem megkettőzi azt. Mint köztudott, Ricœur Jakobson nyomán ezt a jelenséget „kettéhasadt referenciaként” nevezi meg).<sup>44</sup> A francia tudós hangsúlyozza, hogy a metaforikus állítás nem merül ki a szó szerinti értelem kudarcában, avagy az értelem öndestrukciójában, ellenkezőleg: ez az értelmi destrukció az előfeltétele az értelem megújulásának, azaz a valóság újáértelmezésének. A metafora eszerint úgy változtatja meg a nyelvet, hogy heurisztikus fikciót hoz létre, melyet a valóságra vetít, s ezáltal átformálja valóságszemléletünket és – értelmezésünket.<sup>45</sup> Mindez azért bír jelentőséggel, mert ezen írásában a kutató a metaforát egyértelműen a poétika „hatáskörébe” utalja, s ezáltal a valóság újraértelmezésének képességét tulajdonítja neki, míg a retorikát meghagyja a meggyőzés területén: „A nyelv retorikai és poétikai funkciója fordítottan arányos. Előbbi az emberek meggyőzésére irányul, oly módon, hogy a beszédet tetszetős díszítőelemekkel ruházza fel. Utóbbi célja viszont a valóság újjáírása, s e célt a heurisztikus fikció kanyargós útján éri el.”<sup>46</sup>

Az előbbihez sokban hasonló gondolatmenetet fejt ki Ricœur a francia nyelven 1999-ben megjelent *Retorika, poétika, hermeneutika* című tanulmányában, ahol a retorikát voltaképpen eredendő értelmében a meggyőzés megnyilatkozás módszereként határozza meg. Kiemeli, hogy a szónok olyan általánosan elfogadott gondolatokra építi a beszédét, amelyekről feltételezhető, hogy a hallgatóság egyetért velük. „A rétor csak azután tudja közönségét összhangba hozni saját megnyilatkozásával, miután hallgatósága bizalmát a már elismert gondolatokkal megnyerte. Itt tehát az argumentációnak alig van alkotó szerepe, mindössze a premisszák szintjén már adott egyetértést helyezi át a végkövetkeztetésre.”<sup>47</sup> Mindez abból is adódik, hogy a retorikus megszólalás sosem képes teljes mértékben függetlenedni az adott szituációtól, céljától, s ezzel együtt irányultságától. Ricœur számol továbbá

---

44 RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, I. m., 96.

45 *Uo.*, 96., 97.

46 *Uo.*, 97.

47 Paul RICŒUR, *Retorika, poétika, hermeneutika*, ford. RADVÁNSZKY Anikó, Vulgo, 4. évf., 1. szám, 79-80.

a retorika hanyatlásának veszélyével (ahogy nevezi: az elfajulás veszélyével), amelyet elsődlegesen a retorika szükségszerű ideologikusságával magyaráz.<sup>48</sup>

Ugyanebben az írásában a poétikát szinte minden ponton a retorikával szembeállítva jellemzi, mégpedig az arisztotelészi poétika-felfogásból kiindulva. Meglátása szerint a költő sohasem érvel, hanem cselekményt, történetet (*müthoszt*) hoz létre, vagyis kitalál, teremt valami újat, míg erre a retorika, mivel alapját a közmegegyezésen nyugvó gondolatrendszer képezi, nem képes és nem is törekszik rá. Az arisztotelészi poétika alapját jelentő mimészszt épp ezért Ricœur nem a másolás minőségében fogja fel, hanem „a teremtő képzelőerő általi újraalkotás”-ként.<sup>49</sup> Végso soron a poétikán és a poézisen a „képzeletbeli átalakítását” érti, „amely képes megmozdítani a közkeletű gondolatok és premisszák leülepedett tömegét, melyek a retorikai érvelésnek alapfeltételeit képezik. A képzeletbelinek ez az áttörése ugyanakkor a meggyőzés rendjét is megrengeti, és ettől kezdve már nem egy vita eldöntéséről, hanem egy új meggyőződés kialakításáról van szó.”<sup>50</sup>

---

48 *Uo.*, 80.

49 *Uo.*, 82. Vö. még: „A *müthosz*-nak ezt a kitalálását kell szembeállítani az argumentációval, a retorika keletkezési pontjával. Míg a retorika becsvágya a hallgatósággal való kapcsolattartásban és a korábban elfogadott gondolatok iránti tisztelet következtében korlátokba ütközik, addig a poétikát az alkotó képzelet által teremtett újdonság jellemzi.”  
*Uo.*

50 *Uo.*, 83. Külön érdekesség, hogy poétika és hermeneutika viszonyában a szerző láthatóan kevésbé talál hasonló „elkülönítő” határokat. A hermeneutika „meghatározhatóságát” a történetiségben keresve az exegézis, a filológia és a jogi hermeneutika tapasztalatával vet röviden számot, s megállapítja, hogy a hermeneutika feladata az interpretáció, amely „kevésbé jelenti egy vélekedés érvényre juttatását egy másik felett, mint inkább azt, hogy lehetővé tesszük egy szövegnek, hogy annyit jelentsen, amennyit jelenthet. [...] Ebben az értelemben a hermeneutika nem a retorikához, hanem inkább a poétikához áll közel, melynek a célkitűzése sokkal inkább a képzelet felszabadítása, mintsem a meggyőzés szándéka. [...] De akkor miért ne mondhatnánk, hogy hermeneutika és poétika helyettesíthetik egymást?” *Uo.*, 85. S ugyanitt Ricœur egy másik meghatározó közös tényezőt is megnevez, amely a poétika és a hermeneutika közösségét szerinte nyilvánvalóvá teszi, ez pedig a *szemantikai újítás*, amely „mindkettőnek központi eleme”. Végül a két tudományág között olyképpen tesz különbséget, hogy a poétika „használja” a szemantikai újítást, míg a hermeneutika annak alkalmazási lehetőségeiben érdekelt. *Uo.* Kérdés persze, hogy amennyiben megmaradunk az igencsak megvilágító szemantikai újítás fogalmánál, miképpen tehetünk különbséget „használat” és „alkalmazási lehetőség” között, vagyis miként lenne elválasztható a Ricœur-féle *poétika* és *hermeneutika* fogalma.

Az irodalom hasonló teremtő ereje mellett érvel J. Hillis Miller is 2002-ben megjelent könyvében,<sup>51</sup> ahol számos antik és modern elméletíró (pl. Arisztotelész, Platón, Walter Benjamin, Maurice Blanchot vagy Jacques Derrida), illetve több szépíró (Dosztojevszkij, Trollope, Henry James, Proust stb.) munkássága nyomán elemzi az irodalom és az irodalmi szöveg hatóerejét és működés módját. Kiindulása egyszerre szemiotikai és antropológiai, mivel az irodalmat az „ember mint jelhasználó állat” potencialitásaként határozza meg, s a jel – a szó – referenciális jelölőképességében látja az alapját: „Egy jel, például egy szó, az általa jelölt dolog hiányában is működik, »referálja azt«, ahogy a nyelvészek mondják. A referencia a szavak elidegeníthetetlen aspektusa. Amikor azt mondjuk, hogy egy szó az általa megnevezett dolog hiányában is működik, természetes módon feltételezzük, hogy a megnevezett dolog létezik.”<sup>52</sup> Mint Hillis Miller rámutat, a szavaknak ez a jelölő ereje akkor is érvényesül, ha a referált dolog a valóságban nem létezik (pl. griffmadár, sárkány, kísértet, vámpír stb.). Ebből következően az irodalmi alkotás, a szavak jelölő, s egyben jelentésteremtő erejénél fogva, képes új valóságot teremteni, mely valóság – mint József Attila is hangsúlyozza – ugyan képzeletbeli, az elemei közötti viszonylatok azonban nagyon is megfelelnek a „reális” viszonyoknak.<sup>53</sup> Ez az új, imaginárius valóság, melyet az irodalmi mű teremt, nem a „valóságos” valóság helyettesítője, hanem kiegészítője, értelmezője, s mint ilyen, teljességgel behelyettesíthetetlen és pótolhatatlan: „Egy irodalmi mű nem valamely már létező valóság szavakkal történő

---

Maga a szerző mindezek után egyetlen módszerrel tudja ezt megtenni: azzal, hogy röviden, s saját korábbi poétika-értelmezésétől idegen módon evokálja a (francia) strukturalista-szemiotikai poétika-felfogást.

51 J. HILLIS MILLER, *On Literature*, London & New York, Routledge, 2002, 164.

52 *Uo.*, 15. (Saját fordítás, H. K.)

53 Vö. „A táltosparipa paraszat abrakol. Ez olyan tényállás, amelynek semmiféle valóságos tény a megfelelője nem lehet. A mű egész. Az egész pedig az, ami meghatározza a részeket. [...] az állításból, hogy az a táltos paripa paraszat uzsonnázik, művésziileg szükségszerűen egész, önmagában lezárt világ keletkezik – világ, amelynek minden pontja archimédeszi pont. Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek. Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.” JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus (Művészetbölcseleti alapelemek)*, In: *Uő, Költészet és nemzet*, Budapest, Bethlen Gábor könyvkiadó, 1989, 40-41.



imitációja, mint azt sok ember hiszi, hanem ellenkezőleg, egy új, kiegészítő világ, egy metavilág, egy hiperrealitás teremtése vagy felfedezése. Ez az új világ behelyettesíthetetlen hozzátételt jelent a már létező valósághoz.”<sup>54</sup>

Az elméleti áttekintés lezárásaként a modern hermeneutikai filozófia megteremtőjének, Hans-Georg Gadamernek két, az irodalom és az irodalmi szöveg mibenlétét és hatásmechanizmusát részletesebben tárgyaló írását exponálnám röviden. A híres, 1986-os *Szöveg és interpretáció*ban Gadamer egybeként éppen az irodalmi szöveg hatásmechanizmusának különlegességét tárgyalja, s ennek nyomán le is szögezi, hogy „alapvetően megváltozik a szöveg és interpretáció közötti összefüggés, ha úgynevezett »irodalmi szövegekről« van szó.”<sup>55</sup> Szöveg és értelmezés ilyenfajta megváltozását Gadamer a „szó önprezentációjával” magyarázza, vagyis azzal, hogy az irodalmi szöveg nem reprodukál vagy alludál egy nyelvi aktust, hanem ellenkezőleg, maga hozza azt létre: „Az irodalmi szöveg éppen azáltal jelent egy sajátos mérvű szöveget, hogy nem utal vissza egy eredeti nyelvi cselekvésre, hanem maga szab meg minden ismétlést és nyelvi cselekvést: egy beszéd sem teljesítheti soha azt az előírást, amit egy költői szöveg kifejez.”<sup>56</sup> A „szó önprezentációjának” gadameri értelmezése kísértetiesen hasonlít Jakobson poétikai funkciójára (akkor is, ha Gadamernél természetszerűen semmilyen szemiotikai közelítésmódról nem beszélhetünk): „Magától értetődik, hogy a szavak az irodalmi szövegben is megtartják jelentésüket és hordozzák a beszéd értelmét, ami valamit jelent. Egy irodalmi szöveg minőségéhez szükségképpen hozzátartozik az, hogy nem érinti a tárgyi tartalomnak ezt a minden beszédet megillető elsődlegességét, ellenkezőleg, odáig fokozza azt, hogy kijelentésének valóságvonatkozása felfüggesztődik.”<sup>57</sup>

A szó e sajátos önprezentációját, melyet *kizárólag az irodalmi szövegben* képes megvalósítani, Gadamer a hangzáshoz köti, s e hangzából eredeteti a szavaknak az irodalmi szövegben *létrejövő* jelentését.<sup>58</sup> Mi több, mindezt a

---

54 J. HILLIS MILLER, *On Literature, I. m.*, 18. (Saját fordítás, H. K.)

55 Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, In *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, ford. HÉVIZI Ottó, Budapest, Cserépfalvi, é. n., 17-39.

56 *Uo.*, 33.

57 *Uo.*

58 Vö. „Szavak, amik tulajdonképpen csak a hozzájuk való visszatérésben vannak »jelen«, s amelyek úgyszólván önmaguktól teljesítik be a szövegek igazi értelmét: ők beszélnek.



hangzás (a szó önprezentációja) és a jelentés (a beszéd értelemiránya) közötti feszültségként artikulálja, ismét erőteljes „áthallást” engedve az irodalmár olvasónak Jurij Tinyanov versnyelv-konceptiója felé (mely utóbbi a versnyelvet éppen ritmus /a vers hangzásvilága/ és szintaxis /a megnyilatkozások mint állítások/ harcaként értelmezi,<sup>59</sup> s az előbbi javára látja eldőlni a küzdelmet). Gadamer szavaival: „Míg az egyéb beszédnél az értelemre való előrefutás a meghatározó, oly módon, hogy a beszéd érzékelése folyamán hallásunkat és olvasásunkat teljesen a közölt értelemre irányítjuk, addig az irodalmi szövegnél minden egyes szó önmegmutatkozása hangzóságában kapja meg jelentőségét, *a beszéd hangzásdallamának pedig éppenséggel még arra nézve is jelentősége van, amit a szavak kimondanak.* Sajátos feszültség keletkezik a beszéd értelemiránya és megjelenésének önprezentációja között.”<sup>60</sup> S ezek után aligha tekinthető véletlennek, hogy a szerző, gondolatmenetét mintegy a praxisban alkalmazva, tanulmányát egy kifejezetten hangzás- és hangzóorientált verselemzéssel zárja le, híres utolsó sorában az interpretátorral szemben a szöveg, a hangzó irodalmi szöveg primátusát hangsúlyozva.<sup>61</sup>

Hasonlókat állított Gadamer már az 1971-es, a magyar irodalomtudományi recepcióban méltatlanul kevés figyelmet kapott, *A szó igazságáról* című munkájában. Ebben az írásában nemcsak a szó és a szöveg poétikai értelmű analógiája, illetve a „szó igazságára” irányuló kérdés poétikai megválaszolása mellett érvel (szembeállítva e tekintetben a poétikát és az esztétikát),<sup>62</sup> hanem a szó „önprezenciájaként”, azaz – nyilvánvalóan nem ismeretelméleti

---

Az irodalmi szövegek olyan szövegek, amelyek hangzását az olvasáskor hallanunk kell, még ha talán csak belső hallással is, és amiket, ha szavalják őket, nemcsak hallunk, hanem magunkban együtt is mondunk.” Valamint: „Az irodalmi szöveg ennek ellenére megköveteli, hogy nyelvi megjelenésében prezentálódjon és ne közlésfunkcióját gyakorolja csupán. Nem elég olvasni azt, hallani is kell – még ha többnyire csak belső hallással.” *Uo.*

59 Talán az sem véletlen, hogy Gadamer a szó hangzóságának az irodalmi szövegben kifejtett jelentőségéről írottak után rögtön a szintaxis szerepére, s az egyes szavaknak a szintaxist potenciálisan felülíró viszonyára tér át tanulmányában. *Uo.*, 34. Tinyanov tanulmányát magyarul lásd: Jurij TINYANOV, *A költői nyelv problémája*, In: Uő, *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1985, 5-61.

60 GADAMER, *Uo.*, (kiem. tőlem: H. K.)

61 „Az interpretáló, aki előadta indokait, eltűnik, és a szöveg beszél.” *Uo.*, 39.

62 GADAMER, *A szó igazságáról, I. m.*, 116-117., 126., illetve 122-123.

értelemben vett – „igazságaként” értett költői nyelvi-szövegi működésmódot a ritmus és a hang felől látja megragadhatónak, mely nyelvi mechanizmusok a szövegeket saját belső nyelvi hangzásukhoz kötik vissza.<sup>63</sup> S ezt nevezi Gadamer „nyelvvé válásnak”, a költői szó értelemalapításának, s ebben jelöli ki *a szó létrangjának elérését*,<sup>64</sup> melynek terepe a költői nyelv. Ez az új, költői nyelv pedig nem meghatározott szintaktikai szabályoknak engedelmeskedik, hanem új nyelvet, s ezzel együtt új jelentéseket (új értelmet) hoz létre. A szerző szavaival: „A »poézis« szintaxisa ez: lenni a »szóban».”<sup>65</sup>

\*\*\*

Nos, ha a poézis szintaxisa a „lenni a szóban”, zárásként vizsgáljunk meg egy kifejezetten retorikusként számon tartott versszöveget, amelyet a magyar szakirodalom, a költemény kiemelkedő jelentőségének és dalszerű jellegének<sup>66</sup> hangsúlyozása mellett is néha a „képviselési líra” exemplumaként, vagyis röviden az önnön poétikai megszerkesztettségén túlmutató, többé-kevésbé közvetlen társadalmi-szociális célokat szolgáló darabként emleget:<sup>67</sup> Nagy László nevezetes verséről, a *Ki viszi át a Szerelmet*-ről lesz szó.

A szöveg sűrű mitikus, folklorisztikus és biblikus utalásrendje szembeötlő. A versbeli „mininarratíva” a folyón való átkelés témájában határozható meg, a folyó pedig, mint ismert, a legkülönbözőbb mitológiákban a világmindenség gerincét, az evilágot a túlvilágtól elválasztó (és egyben összekötő) határsávot képviseli, egyúttal pedig rendszerint nemzetségi (másképpen

---

63 *Uo.*, 133. Külön érdekesség, hogy Gadamer röviden eme tanulmányában is kitér a retorika és az irodalom kapcsolatára, mondván: „A retorika művészi eszközei [...] mint olyanok, nem tartoznak az irodalomhoz.” *Uo.*, 135.

64 *Uo.*, 137., illetve: „A költői nyelv megteremtése előfeltételezi minden »pozitívna-  
k«, hagyományosan érvényesnek a megszüntetését (Hölderlin). Ez jelenti éppen, hogy itt nyelvvé válásról van szó, nem pedig szavak szabályszerű alkalmazásáról és konvenciók gyártásáról. A költői szó értelemalapító.” *Uo.*, 136.

65 *Uo.*, 138.

66 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története, 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993, 53.

67 L. pl. FINTA GÁBOR, *Képvisel-e a képviselési líra? (Nagy László: Ki viszi át a Szerelmet?)*, In *Ki viszi át a Szerelmet?*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2011, 106-115.

sámán-)folyó is. A rajta való átkelés mindenkor határátlépésként funkcionál: „A folyó szimbolikusan akadályt, veszélyt, áradást, özönvizet jelent, továbbá rettegést (vö. a Nagy László-vers 12. sorával: „ki rettentí a keselyűt!” /kiem. H. K./) [...], látnoki vagy jóserőt [...]. A folyóba lépés motívuma hőstettnek jelenti kezdetét; a folyón való átkelés a tett befejezését, új státus, új élet elnyerését.”<sup>68</sup> Ez a beszédsszituáció a lírai *én*-t egyfajta lelkeket vivő alvilági révészként, a két világ közötti közvetítőként, valamint a nemzetség, a kollektívum képviselőjeként mutatja be. Ez a közvetítés ugyanakkor nem lírai médium-szerepként működik, mint például T. S. Eliotnál, vagy a magyar későmodernség olyan képviselőinél, mint Pilinszky, Nemes Nagy vagy Weöres Sándor; a *ki* szóforma nyolcszori rekurrenciája a versszövegben (ebből négy esetben sorkezdő anaforaként), s további ismétlődése a cím-ben éppen a közvetítő személyének kiemelt szerepét hangsúlyozza. A beszélő prófétai kiválasztottságát csak aláhúzzák a Krisztus-reminiscenciák – a Krisztushordozó Szent Kristóf alakjának közvetett megidézése, a szivárványra „feszülés” mozzanata, a Krisztus mint „az élet folyója” bibliai áthallása, a jézusi sziklasír szemantikájának aktivizálódása a *sír* homonímiáját az enjambement és a szóforma rímmé alakításában eredeti módon érzékeltető poétikai megoldásában („Lágy hantú mezővé a *szikla*- / csípőket ki öleli *sírva*?” – kiem. H. K.), illetve a (*szikla*)*csípők* révén Krisztus fogantatásának és születésének misztériuma -, valamint a szivárvány motívuma, mely utóbbi a mitikus hiedelmekben szintén az istenek és emberek közötti hidat reprezentálja, s a versbeli beszélőt az istenek hírnökeként, illetve az Úr és népe közötti (bibliai) szövetség zálogaként állítja elénk.

A folyó ugyanakkor az európai kulturális tradícióban szorosan összefügg az emlékezés és felejtés problematikájával, s erre a kapcsolatra a szöveg rögtön rájátszik: a verskezdő „Létem” hangalakja az antik mitológia Léthe folyóját is előhívja a befogadói tudatból (pontosabban: emlékezetből), s ily módon a lírai beszélő sámánisztikus közvetítő tevékenységét a felejtés leküzdéseként és az emlékezés fenntartásaként aposztrofálja. (Nem érdektelen, hogy a folyóhoz mint a felejtés szimbólumához kapcsolódó hiedelmek különösen erőteljesekek a szláv mitológiákban,<sup>69</sup> mivel a bolgár folklór és miti-

68 *Mitológiai Enciklopédia I*, főszerk. Sz. A. ТОКАРЕВ, Budapest, Gondolat, 1988, 77.

69 *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва, Эллис Лак, 1995, 333.

kus elképzelések Nagy Lászlóra gyakorolt hatása köztudott, s a szerző által is megerősített tény.)<sup>70</sup> Amennyiben a beszélő *én*ben a kollektív emlékezet képviselőjét látjuk, úgy feladatát a közösség nyelvi és kulturális gyökereihez való visszatérésben, a múlt jelenné tételében és életben tartásában jelölhetjük meg, aminek a vers mind explicit megnyilatkozás-mivoltában, mind motivikus struktúrájában teljességgel eleget is tesz. Ha azonban a lírai én küzdelméből a *személyes* emlékezet felélesztésére, illetve fenntartására irányuló gesztust is kiolvassuk, akkor a vers immár a saját nyelv megalkotását megcélzó igény önreflexiójaként is megközelíthetővé válik. A lírai beszélő ugyanis valójában nem az elősorolt fizikális cselekedetekkel – hiszen az egész versmegnyilatkozás a *ha* feltételes módusában szólal meg (l. a „Létem *ha* végleg lemerült” reddíciós ismétlődését, kiem. H. K.) –, hanem a *beszédével mint tettel* igyekszik összekapcsolni a „két világot”, s ez a beszédett nem más, mint a *Ki viszi át a Szerelmet* című vers megalkotása. E megközelítésben a lírai én önnön beszédébe lép bele (ismert, hogy a folyó számos kultúrában a beszéd, az ékesszólás és a költői szó szimbólumának szerepét is betölti), azaz *ha* a lírai beszélő „léte” „végleg lemerül”, annak helyébe *az én beszédében kiformalódó vers fog kerülni*: ilyen értelemben a lét „lemerülését” a vers létrejövése kompenzálja.

A költemény e nyelvi önreflexióját a rendkívül feszes, ugyanakkor mindig kettősségekre épülő szövegszerkezet is demonstrálja. Ezzel kapcsolatban három aspektust kívánok megvizsgálni.

### 1. A *ha* szintaktikai és kompozicionális értelmezhetősége:

A versmegnyilatkozásból és a szöveg szó-motívumaiból egyaránt kibontható határhelyzetet a versbeszéd feltételes módusza önmagában is reprezentálja. Az egész szöveg egy, a vers elején és a végén visszatérő „*ha*”-ra van felfüggesztve,<sup>71</sup> s ez a *ha* mind szemantikájában (feltétel, lehetőség, eset-

---

70 Vö. „A bolgár népköltészetet 1951-ben fedeztem fel magamnak, hosszabb szófiai tartózkodásom idején. Meghatott fürgesége, robusztussága, költői vakmerősége. Tétovázás nélkül fordítani kezdtem.” NAGY László, *Utószó* (1959), In Uő., *Versek és versfordítások*, 3, Budapest, Magvető, 1975, 383.

71 Ez az iseri „mintha-konstrukció” gondolatának látszik megfelelni, amely szerint az irodalmi fikcionális szövegek éppen abban különböznek a nem irodalmi fikciótól, hogy egyfajta önfeltáró eljárással, a „mintha” effektussal rendre utalnak önmaguk fikcionális

legesség'), mind hangalakjában<sup>72</sup> a *határpozíció*t hangsúlyozza. A látszólag keretes szövegkompozíció azonban valójában „csalafinta”, amennyiben a keretként funkcionáló első sor („Létem ha végleg lemerült”) nem a vers legvégén, hanem a 11. sorban tér vissza, kiemelve ezáltal a „csattanószerű” befejezést, az utolsó két sort, különösen pedig a nagybetűs „Szerelem” témáját, s ezen keresztül magát a verscímet is. Így kettős reddíció jön létre: a két utolsó sor és a verscím (amely voltaképpen e két sor összevonása) közrefogja a „lemerülő lét” visszatérő témáját, s az egész verset a „Szerelem” szó-metaforája alá rendeli.

## 2. A versritmus:

Hasonlóan kettős arculatú a költemény verselése, mely egyszerre értelmezhető ütemhangsúlyosan és időmértékes módon. Az előbbi<sup>73</sup> alapformáját a szövegben legtöbbször visszatérő kétütemű 5|3-as és 5|4-es osztású sorok biztosítják, amelyekről minden eltérés funkcionálisnak tűnik: az 5-6. sorban az erőteljes, „szóátvágásos” enjambement mellett a megváltozott ütembeosztás (6|3-as és 7|2-es) a jézusi sziklasírra való utalást erősíti fel; a 9. sorban az addigi 5|4-es ütem megfordítása 4|5-ösre ritmikai úton mintegy megismétli azt, amit a vesszor mint megnyilatkozás („S dúlt hiteknek kicsoda állít...”) és a *dúlt* szó kimond, míg a 13. sorban („S ki viszi át fogában tartva”) ugyanezt az ütembeosztást - az előbbihez hasonlóan - a rendtelenségből rendet teremteni kívánó hősies erőfeszítés ritmikai reflexiójaként értelmezhetjük. Időmértékes szempontból a szöveg jambusi-anapesztusi sorokból építkezik, néhány hasonlóan jelentéssel anaklázissal. A kizárólag jambusos - két esetben chorijambussal kombinált - sorok mellett (ilyen az 1., az 5., a 6., a 9., a 10., a 11., a 12. és a 13.) szerephez jutnak a két emelkedő verslábat ötvöző ritmusúak (2., 4., 8.), valamint a tökéletes tisztaságú

---

mivoltára. Vö. Wolfgang ISER, *Fikcióképző aktusok*, In Uő., *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 21-43, különösen 33-40.

72 Úgy tűnik, itt is tetten érhető a kései József Attila hatása, amennyiben a *Flóra*-ciklus legismertebb darabjára, a *Rejtelmekre* gondolunk, ahol ugyanilyen meghatározó szerepet játszik a mindhárom versszakban megismétlődő *ha* feltételes kötőszó és az általa alkotott, a Nagy László-i verskezdet szintaktikai felépítésével analóg szerkezet („Rejtelmek ha zengenek”, illetve Nagy Lászlónál: „Létem ha végleg lemerült”).

73 Ismert, hogy Nagy László milyen precizitással ír éppen a bolgár népköltészet meghatározó ütemhangsúlyos formáiról. Vö. NAGY László, *Utószó*, I. m., 384-385.

anapesztusi verssorok is (3., 7., 14.), amelyek között a versszövegben többszörösen kiemelt utolsó sort is megtalálhatjuk. Az anapesztus a hangsúlyos verszáró pozíció révén külön jelentőségre tesz szert, amit határozottan indokolni látszik a szerző azon, baráti beszélgetés során elhangzott megjegyzése, miszerint az anapesztus a magyar nyelvet „keresztre feszíti”<sup>74</sup> (vö. a vizsgált vers 4. sorával: „*Ki feszül föl a szivárványra?*” – kiem. H. K.).

### 3. A hangzásszerkezet:

Amennyiben a költemény hangzásstruktúráját vesszük vizsgálat alá, azt tapasztaljuk, mintha a szöveg fónikus-akusztikus szervezettsége két hang, a likvida természetű okán igen lágy, már-már magánhangzói jellegzetességeket produkáló *l* és a kemény *k* explozíva sorozatos ellentétére épülne: „*Létem [...] végleg lemerült / ki [...] tücsök [...] / Lángot ki lehel [...] / Ki feszül föl [...] / Lány [...] szikla- / csípőket ki öleli [...] / Ki [...] falban [...] / hajakat, verőereket? / dúlt hiteknek kicsoda állít / káromkodásból katedrálist? / Létem [...] végleg lemerült / ki [...] keselyűt! / [...] ki [...] / [...] Szerelmet a túlsó [...]*” (kiem. H. K.).

Kérdés most már, miként értelmezhető ez a meglepően sűrű és feszes hangzásszerkezet. Úgy vélem, egyfelől az oppozíció (vagy a határhelyzet) markírozásaként. Megfigyelhetjük, hogy a verssorok legtöbbszörében a két hang szembenállása nagyon szoros és explicit, miközben a hangismelődések a reddíció, a gemináció, az epizeuxis és a fokozatos sorozat alakzatainak legkülönfélébb típusait vonultatják föl (pl. *l-k-l-l*: *Lángot ki lehel*; *k-l-l*: *Ki feszül föl*; *l-k-l*: *Lány szikla-*; *k-k-l-l*: *csípőket ki öleli*; *k-l*: *Ki falban*; *l-k-k-k-l-l*: *dúlt hiteknek kicsoda állít*; *k-k-l-k-l*: *káromkodásból katedrálist*). Ezt a dinamikus, folyton változó oppozíciót – mely magában a címbe is tetten érhető: „*Ki viszi át a Szerelmet*” – kétféle lét- és gondolkodásmód harcaként értelmezhetjük, de tekinthetjük a perszonális költői nyelv kiküzdésére irányuló küzdelem hangzásbeli jelölőjének is.

Megfigyelhető továbbá, hogy vannak verssorok, amelyeket fonetikai aspektusból a két konzonáns váltakozása helyett csak az egyik mássalhangzó jellemez: ezekben az esetekben a szembenállás *a sorok között* figyelhető meg. Ilyen az első sorpár (1. sor: csak *l*, 2. sor: csak *k*), a 8. (csak *k*) és a 11.

<sup>74</sup> Cs. VARGA István szóbeli közlése, Veszprém, 2010. szeptember 24.

sor (csak *l*), s végül a két utolsó (13. sor: csak *k*, 14. sor: csak *l*).<sup>75</sup> Látható, hogy az így, verssoronként vizsgált hangzóismétlődések egyfelől nyomatékossítják az első sor, valamint a cím rekurrenciája következtében létrejövő kettős keretes szerkezetet, másfelől csaknem szimmetrikus, körszerű struktúrát rajzolnak ki, amely az *l*-től („Létem”) az *l*-ig („Szerelmet”) ível.

Az *l* hangzó a szövegben a *Léthez*, a *láng*hoz, a *lélek*hez (l. *lehel*), a *túlsó parthoz* és a *Szerelem*hez kapcsolódik: e szavak pedig egyfajta transzcendentális vagy abszolútum-tapasztalatot látszanak jelölni. A *k* viszont a verségészben (ezúttal a címet is beleértve) összesen kilenc alkalommal ismétlődő *Kit* hangsúlyozza, vagyis a beszélő szubjektum hangzásmetaforájaként figurálódik. Úgy tűnik, az így jelölt lírai én önazonossága, önmagával való egységessége nem kétséges: jól mutatja ezt az is, hogy itt a kérdések a megnyilatkozásban nem kételyt fejeznek ki, hanem ellenkezőleg, a beszélő hang ama bizonyosságát, hogy eltűnte után nem lesz, aki a helyére lépjen, aki a „feladatát” átvállalja. Ugyancsak erre utal az ismétlődő kérdőjelek kétszeres versvégi leváltása és felkiáltójellel történő helyettesítése („ki rettentí a keselyűt!”, „S ki viszi át [...] a túlsó partra!”). Jól tudjuk, a felkiáltójel nem kétséget, hanem ellenkezőleg, a leghatározottabb bizonyosságot fejezi ki, amelyet az írott szöveg felé a jel által közvetített érzelmi felindulás és intonáció csak megerősít.

Mindezek után úgy tűnik, a szöveg nyelvi és textuális autoreflexiója a *Szerelem* szóban sűrűsödik össze. Erre az autopoétikus beállítódásra utal a nagybetűs írásmód, de az autopoézis feltételezésére maga a szó történeti szemantikai struktúrája is módot ad. Mint ismert, a *szer-* nyelvünk egyik legproduktívabb töve, amely számos jelentésében kapcsolható a Nagy László-vers tematikájához. Gondolok itt például a ’szolgálatban sorra kerülő személy’, a ’szertartás, vallás’, ’személy’, ’szerződés, szövetség’ jelentésekre. Interpretációnk szempontjából még jelentősebb azonban az a nyelvtörténeti kutatás által megállapított tény, mely szerint a *tő* eredeti jelentése feltehetően a ’sor’ volt, s ebből alakultak ki későbbi jelentései, mint például ’elrendezés’, ’szerkezet’, ’szépen elrendezett, jól felépített beszéd’, ’írásmű, könyv

---

75 A fonetika szabályai szerint a *j* és az *ly* betűkkel jelölt hangokat az *l*-től eltérő önálló fonémáknak tekintem.

szerkezete' stb.<sup>76</sup> Vagyis a *szer-* tő, mely *szerelem* szavunknak is az alapja, etimológiájában és szemantikai alakulástörténetében eleve magában rejti az elrendezett beszéd, mi több, a sorokból építkező versbeszéd és versszöveg fogalmát. Úgy tűnik, Nagy László verse a hangzóktól a szövegkompozícióig a *szerelem* szó e szemantikai potenciáljára játszik rá, illetve azt bontja ki a szöveg szinte minden aspektusában, s ilyenként messze túllép a retorikus-meggyőző („képviselési”) költemény „kategóriáján”.

## MELLÉKLET

Nagy László:  
Ki viszi át a Szerelmet

Létem ha végleg lemerült  
ki imád tücsök-hegedűt?  
Lángot ki lehel deres ágra?  
ki feszül föl a szivárványra?  
Lágy hantú mezővé a szikla-  
csípőket ki öleli sírva?  
Ki becéz falban megeredt  
hajakat, verőereket?  
S dúlt hiteknek kicsoda állít  
káromkodásból katedrálist?  
Létem ha végleg lemerült,  
ki rettent a keselyűt!  
S ki viszi át fogában tartva  
a Szerelmet a túlsó partra!

(1957)

---

<sup>76</sup> *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, főszerk. BENKŐ Loránd, III, Budapest, Akadémiai, 1976, 730-731.



## GÉCZI JÁNOS KÖLTÉSZETÉRŐL ÉS A *JUTUNK, DE MIRE, ÉDES ÚR?* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

A szó tekintetén fölfedezhető, hogy milyen.

Kék- és zöldszemű egyszerre.

(Géczi János: B)<sup>77</sup>

A mottóban a tárgyalt szerzőtől idézett versrészlet – két versmondat –, úgy tűnik, jól jellemzi Géczi János költészetének talán legalapvetőbb sajátosságát, amelyet első megfogalmazásban a „kettősség” nagyon is általános jelzője mentén értelmezhetünk. Ez a „kettősség” elsődlegesen a kétféle művészi tevékenység, a képzőművészeti és a költői aktivitás együttes meglétében és összefonódásában ragadható meg, mely kétféle tevékenység mind a mai napig – hiszen nem lezárt életműről van szó – együttesen jellemzi Géczi János „kép- és szövegtermését”. Mindebben az avantgárd hagyomány erőteljes továbbélését konstatálhatjuk, mint azt a szakirodalom nem egy alkalommal megállapítja.<sup>78</sup> Mint ismert, Géczi képeiből, plakátjaiból, kollázsai-ból és „képverseiből” számos kiállítást rendeztek *Képversek* címmel: például 1984-ben Zalaszentmihályon, 1986-ban a Debreceni (akkor Kossuth Lajos) Tudományegyetemen, mely Zalán Tiborral és Török Lászlóval közös kiállítás volt, vagy 1997-ben Kolozsvárott.<sup>79</sup> De hasonlóképpen szó és kép, szöveg és vizualitás határmezsgyéjén mozog szinte minden képzőművészeti alkotása, s erről olyan kiállítás-címek is világosan szólnak, mint a *Tér/Kép/Vers* (1982-ben Hatvanban és ’83-ban Békéscsabán), *kép-vers/vers-kép* (Budapesten a Petőfi Irodalmi Múzeumban 1987-ben) vagy *SZÓ/KÉP* (Tatabányán a Kernstock-teremben, 1991-ben). Nem véletlen ezért az sem, hogy az első

---

77 GÉCZI János, *Jutunk-e, s mire, édes úr?* Budapest, Palatinus, 2011, 35.

78 Vö. Sz. MOLNÁR Szilvia, *Narancsgép. Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*, Budapest, Ráció, 2004, valamint H. NAGY Péter, „a szürreál érkezett a barokk városába”. Géczi János: *Verses; Szövegmindenség. Géczi János: Képversek*, In *Szöveg-Tér-Kép. Írások Géczi János műveiről*, szerk. H. NAGY Péter, Budapest, Orpheusz, 2001, 96-99., illetve 61-66.

79 L. Sz. MOLNÁR Szilvia, *I. m.*, 142-145.

többszerzős tanulmánykötet Géczi műveiről *Szöveg-Tér-Kép* címmel jelent meg 2001-ben (H. Nagy Péter szerkesztésében).<sup>80</sup>

S tudjuk, a szerző számos olyan kötetet is megjelentetett, amelyek valójában nem (szép)irodalmi könyvekként, hanem sokkal inkább egyfajta avantgarde képzőművészeti albumként funkcionálnak. Ilyen a feltehetőleg a '80-as években a Vár Ucca Tizenhét könyvek sorozatában napvilágot látott *Képversek* című kiadvány,<sup>81</sup> melynek képei a betűt elsődlegesen a kép alkotórészeként működtetik, illetve a betű formájának megváltoztatásával és torzításával annak vizuális potenciálját használják ki és állítják előtérbe. Hasonló mondható el a *concrete* című, a párizsi Magyar Műhely által támogatott 1991-es kötetről, amelynek művészi szervezőelvéként a betűk plakát- és már-már fényképkalkotó erejét ismerhetjük föl.<sup>82</sup> Ugyanez jellemzi az egyik legfrissebb Géczi-féle képzőművészeti kiadványt, a lengyel nyelvű *Rozlupane plakaty-t*, immár azonban nem fekete-fehér, hanem színes kivitelben.<sup>83</sup> S végül e tekintetben igen sajátos műfajú könyvnek tekinthető a 2002-es *carmen figuratum*, mely egy geometriai típusú képversekből és plakátokból építkező Géczi-kiállítás kép-anyagán, valamint a művész kiállításainak jegyzékén túl hét szaktanulmányt is közöl a kollázsról, a képversről és annak középkori hagyományairól.<sup>84</sup>

---

80 *Szöveg-Tér-Kép. Írások Géczi János műveiről, I. m.*

81 GÉCZI János, *Képversek*, Veszprém, Vár Ucca Tizenhét, é. n. (A kötet 300 számozott példányban jelent meg.) A filológiai pontos hivatkozást ha nem is teszi lehetetlenné, de legalábbis megnehezíti, hogy a szépirodalmi vagy irodalomtudományi könyvektől eltérően a kötet külső borítója csupán a szerző vezetéknevét és a kiadót tünteti fel, a kiadvány címét nem. A kötet cím - akár a szerző keresztneve - csak a belső borítón olvasható.

82 GÉCZI János, *concrete*, Párizs-Bécs-Budapest, Magyar Műhely, 1991. E kiadvány kapcsán, annak művészi és tematikai irányultságáról a szerző nemrégiben így nyilatkozott: „A Magyar Műhely ekkor vállalt fel először teljes mellszélességgel. Tematikusan válogatott, roncolt, a képpel és szöveggel eljegyzett felületek sorakoznak egymás után. Természeti és technikai eljárásokkal létrejött kollázsok, dekollázsok és hasítások. A korábban pihenés gyanánt gyűjtött és átalakított, a természet és az ember roncsoló tevékenységét dokumentáló fragmentumok, amelyek attól, hogy érzékeled és kiemeled lelőhelyükről, képesek esztétikai tartalom megjelenítésére. A hulladék, a szemét, a kosz átalakul, s az emberre vall.” *Egy teremtés története*. ONAGY Zoltán *beszélgetései Géczi Jánossal*, Budapest, Gondolat, 2014, 112-113.

83 János GÉCZI, *Rozlupane plakaty*, Veszprém, Vár Ucca Műhely Könyvek 35., 2014.

84 GÉCZI János, *carmen figuratum*, Magyar Műhely Kiadó - Laczkó Dezső Múzeum, h. n.,

Ebből következően, s szinte evidens módon Géczi *költői* munkásságában is jelentős szerepet nyer a „képvers” mint olyan. S ez nemcsak a kezdetekről mondható el, hanem mind a mai napig érvényesen állítható. Így például az 1986-os *Elemek*, amely a szerző munkásságát az 1978-tól ’86-ig tartó időszak keretében összegzi, a képvers mindenfajta lehetőségét ki látszik használni a változatos szövegtördelés, a sortörések, a különböző méretű tipográfiai jelek Szilágyi Domokos verstechnikáira emlékeztető szövegbe építésétől a matematikai jelölések és geometriai ábrák alkalmazásán keresztül a „klasszikus”, a betűkből képet formáló Apollinaire-féle képversig.<sup>85</sup> Külön érdekesség a kötet tartalomjegyzéke, mely maga is a vizualitás elve mentén épül föl, s verscímetek csak ritkábban közöl: ezeket rendszerint sorszámok vagy a (*Képvers*) vagy (*Képversek*) megjelölés, esetenként pedig a szintén a sorozatosságot kiemelő „*első próba, második próba, harmadik próba*” stb. megnevezések helyettesítik.<sup>86</sup> De hivatkozhatunk itt a 2004-es összefoglaló, azaz gyűjteményes jellegű HOSSZÚ KÉP|VERSEK című kötetre (a címet a könyvborító sajátos tipográfiája miatt nem is lehet egy irodalomtudományi tanulmányban „filológiailag pontosan” visszaadni).<sup>87</sup> E költészeti kiadványok mind a képvers folytonos „jelenlétéről” tanúskodnak az alkotói ouvre-ben, s megkérdőjelezzik egy potenciális kronológiai alakulástörténet – amely például a képverstől a „klasszikus” vagy „hagyományos” versig, vagy éppen az avantgárd hagyománytól a késő-, illetve a posztmodern líranyelvig és látásmódig ívelne – felállíthatóságának esélyeit.

Sz. Molnár Szilvia, Géczi első, s ez idáig egyetlen monográfiája így nyilatkozik a szerző alkotásmódjáról, s az abban megnyilvánuló művészetszemléletéről: „A Géczi-művek szövegvilága szertesztét burjánzik, szöveg- és képfragmentumok vándorolnak ide-oda köteteken belül, de kötetek között is: átjárnak versből prózába, prózából képversbe, képversből versbe stb. Műfaj-

---

2002.

85 GÉCZI János, *Elemek*, Budapest, Szépirodalmi, 1986. A kötet *Első könyve*, mely az 1978-79 között született verseket öleli fel, a *Vadnarancsok* címet viseli, mintegy előreutalva az 1990-ben megjelent, s azóta is sokat méltatott azonos című, tematikájában kevésbé, műfajformájában és részint megszólalásmódjában azonban a versektől ugyancsak eltérő szociológiai-szociográfiai habitusú regényszerű Géczi-prózára. Vö. GÉCZI János, *Vadnarancsok I-II*, Budapest, Szépirodalmi, 1990.

86 GÉCZI János, *Elemek*, I. m., 167-171.

87 GÉCZI János, *Hosszú/Kép/Versék*, Budapest, Gondolat, 2014.

tiszta alkotásokról Géczi János műveinek esetében csak ritkán beszélhetünk, könyveinek határai egyben az alkotások határait is jelzik.<sup>88</sup> Az életműnek ez a „túlburjánzása” szöveg és szöveg, kép és vers között valóban megerősíthető. S érzékelhető ez a jelenség az egyes költői (verses) – mert, mint tudjuk, Géczi számos prózakötetet is publikált – alkotásokban is. S bizonyos érvénynyel kijelenthető, hogy az áradó, s ebből következően néhol kissé terjengősnek tűnő megszólalásmód több helyütt jellemzi a „kép-szövegkorpuszt”, s néhol az egyes verses lírai darabokat is.

Ugyanakkor mintha mégis érezhető lenne egy elmozdulás az avantgárd-képi hagyománytól egy másfajta líranyelv irányában. A *Léghajó és nehezeke* című 1983-as kötet<sup>89</sup> például előszeretettel él matematikai jelekkel a versszövegekben – Karinthy Babits *Danaidák* című verséről írt paródiáját juttatva eszünkbe –, míg az 1993-as *Mágnesmezőkben*<sup>90</sup> ezt már csak a kötetnyitó vers címe „őrzi”. Különösen érdekes e szempontból az 1988-as *gyónás* című kötet,<sup>91</sup> amely szerkezetében szétválasztja a hagyományos formájú verseket a betűkből összeállított képekként funkcionáló szövegektől, két fejezetre bontva a kiadványt: az első rész világos módon az írásra s a szövegre utaló „*Fekete szegélyű fehér /1982-83/*” címet, míg a második a képiség vonatkozásában autopoétikus és önértelmező, a szerző által idézőjelek közé tett „*A titkos értelmű rózsa*” címet kapta.

A „szó tekintete”<sup>92</sup> Géczi-féle, mottónkban idézett „formulája” azt sugallja az elemzőnek, hogy Géczinél a szó sokkal inkább *tekintet*, mint hang, inkább látvány, vizualitás, „betűjáték” vagy képvers, mint vers, például a Kosztolányi-féle értelemben vett vershez képest (vö. Kosztolányinál: „A vers néma. Adj neki hangot. A vers a könyvben halott. Keltsd életre. Mi a

---

88 Sz. MOLNÁR Szilvia, *I. m.*, 11.

89 GÉCZI János, *Léghajó és nehezeke*, Budapest, Magvető, 1983.

90 GÉCZI János, *Mágnesmezők (bosszú-versek)*, Békéscsaba, Tevan, 1993.

91 GÉCZI János, *gyónás*, Budapest, Magvető, 1988.

92 A kétféle színű szem témája a *Jutunk-e, s mire, édes úr?* című kötetben máshol is visszatér, például *Az egy kékszeműt szerető barnaszeműhöz* című költeményben, amely a számos intertextuális – elsősorban József Attila-i, másodlagosan Juhász Gyula-i – utalás mellett a szöveg végén a kétféle szín témáját ismét a szó természetével kapcsolja össze: „úgy mosolygott befelé az arca, / mint akiben szőkék és kék szeműek / a szavak.” Vö. GÉCZI János, *Jutunk-e, s mire, édes úr?*, 85-86.

szavalás? A vers föltámasztása papírsírából.”<sup>93</sup> A vizualitás és a „vizuális” behatolása a versekbe Géczy kötetekben nem egyszer a számozás mentén, számozott versszakok vagy versek révén jut érvényre: így például a *Látkép a valóságról egy gepárdal* című 1989-es kötetben, a *[fonalvers, figurával]* 1993-as, forgalomba nem került könyvecskében, a ’93-as *Magánkönyv*ben, a *21rovinj*ban, s persze más gyűjteményes kötetekben, például a Tandori által válogatott *Versekben*.<sup>94</sup> A *Visszavont tekintet* című 2002-es válogatáskötet<sup>95</sup> pedig szintén bőséggel tartalmaz számozott verseket (s Apollinaire-szerű képverseket is), köztük a *21rovinj* szövegeit is.

Másfelől ezen utóbb említett kötetek között is érzékelhető egy markáns különbség, egyfajta változás a vizuális eljárások alkalmazásának és funkcióinak tekintetében. A *Látkép...* még számos korábbi fogással, részint a fotó, részint a plakát eszközével, részint pedig az aláhúzós-bekeretezős technika megoldásával is él, míg a négy évvel későbbi *[fonalvers, figurával]*-ban a változatos tipográfiai megoldások és a képek is határozottan a versszöveg „szolgálatának” – illusztrációjának, kiegészítésének, értelmezésének – feladatát látják el. Csaknem ugyanez állítható a Tandori által válogatott *Versekről*, ahol a szinte már esetlegesen megjelenő, s inkább tipográfiai, mint képi elemek a – *Madárház* fotóciklus kivételével – kifejezetten a versszövegek illusztrációját szolgálják.

S végül a ’90-es évek közepétől kezdenek napvilágot látni, a 2000-es évek folyamán pedig egyenesen sokasodni a vizualitás eszközt hagyományos módon, mindössze a borító vagy a cikluscímoldal szerkesztésében, esetleg egy-egy képi illusztrációban érvényre juttató, „tradicionális” értelemben vett verseskönyvek, mint a már említett *Magánkönyv*, a válogatott verseket tartalmazó 2004-es *Részkarca*, az új verseket közlő 2005-ös *Az egyetlen tőr balladája*, a 2011-ben megjelent *Jutunk-e, s mire, édes úr?*, a 2012-es *Ősz vagy Júlia*, valamint a ’83 és 2013 között írott versekből válogató, kétszáz

93 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a hangról és a szavalásról*, In Uő., *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris, 1999, 438.

94 GÉCZY János, *Látkép a valóságról egy gepárdal*, Budapest, Szépirodalmi, 1989; *[fonalvers, figurával]*, Veszprém, Vár Ucca Tizenhét, é. n.; GÉCZY János, *magánkönyv*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1993; GÉCZY János, *21rovinj*, Pécs, Jelenkor, 1994; GÉCZY János, *Versek*, vál. TANDORI Dezső, Budapest, Orpheusz Könyvek, é. n.

95 GÉCZY János, *A visszavont tekintet*, Budapest, Kortárs, 2002.

oldalt is meghaladó terjedelmű *Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz* című kötet.<sup>96</sup> Tipográfiai és formai tekintetben e kiadványok mindegyike „klasszikus” verseskötetnek mondható, még ha szinte kizárólag a szabadvers formájával dolgozik is (kivéve az *Ősz vagy Júliát*, amely a távol-keleti költészetben nagyon is kötött, a hazai irodalmi-közéleti recepcióban azonban, éppen viszonylagos újszerűsége vagy szokatlansága okán szabadabb versalakzatként érzékelt és befogadott waka és haiku műfajformáját alkalmazza kizárólag).

Ebből is látható, hogy a műfaji és irodalmi hagyomány rendkívül fontos Géczy munkásságában. S ez az avantgárd indíttatást és törekvéseket is sajátos fényben világíthatja meg, hiszen versformai és „műfaji” szempontból evidens, hogy Géczy számára a *szabadvers* a kitüntetett és talán az „autentikusnak” minősíthető verses-lírai megszólalási forma. Egyáltalán, *a vers mint olyan* különös, sőt elsődleges fontosságot képvisel Géczy költészetében (ezt talán a Reményi József Tamás szerkesztette *Kiegészítések egy Vörösmarty-verssorhoz* című 2003-as kötet példázza a legjobban.)<sup>97</sup> S hozzátehető, hogy Géczyinél mindig a *vers, s nem annyira a nyelv* mint olyan kerül elő. Ez pedig nyilvánvalóan egy sajátos, s talán megkockáztathatom: identitáske-reső versfelfogásról, verskonceptusról árulkodik.

E vonatkozásban talán nem haszontalan magának az alkotónak a kérdéssel, azaz a vershez való viszonyával kapcsolatban tett önértelmező megállapításait is megfontolnunk. *A visszavont tekintet* kötet *Utóhangját* a szerző az alábbi határozott megnyilatkozással zárja: „Kétségtelen: létezésem egyetlen formája – a versírás.”<sup>98</sup> Kérdés persze, miként artikulálja a vers fogalmát a szerzői önreflexió, s e tekintetben nagyon is árulkodóak a megfellebbezhetetlenül hangzó záró kijelentést megelőző szavak,<sup>99</sup> amelyek a középkori no-

---

96 GÉCZY János, *Részkarca*, Budapest, Kortárs Könyvkiadó, 2004; GÉCZY János, *Az egyetlen tör balladája*, Szeged, Tiszatáj, 2005; GÉCZY János, *Jutunk-e, s mire, édes úr?*, Budapest, Palatinus, 2011; GÉCZY János, *Ősz vagy Júlia*, Budapest, Napkút, 2012; GÉCZY János, *Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz, verseskönyv 1983-2013*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest, Gondolat, 2013.

97 GÉCZY János, *Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz, verseskönyv 1983-2013, I. m.*

98 GÉCZY János, *Utóhang*, In *Uő, A visszavont tekintet, I. m.*, 116.

99 „Szavakhoz ragaszkodom-e vagy a szavak tartalmához? Minden függetlenségi háború ellenére mindkettő foglya vagyok. Ha a rózsa meghal, meghal-e a rózsa neve? A rózsa felnevelheti-e a rózsát?

Másrészt: a legtöbb tapasztalatomra nincs szavam. Ugyanazt meg lehet élni és írni másként

minalizus–realizmus vitára utalva a szó mint olyan jelenségét a név (a szó mint önértékű név, *nomen*) és jelentés kettősére választják szét. Lényeges azonban, hogy e rövid okfejtésben Géczi nem a XX. századi nyelvészet, nyelvelmélet és szemiotika fogalmaival (pl. hangkép és fogalom, jelölő és jelölt, hangalak-belső forma-jelentés stb.) él, hanem a középkori filozófia terminusaihoz folyamodik, azaz nem nyelv(tudomány)i aspektusból közelíti meg a szó fogalmát. Másfelől az előzetes önkomentár második részében az érzékelés, a tapasztalat, valamint a szó, a nyelv közötti radikális elválástottság gondolata szólal meg, s azzal együtt a szónak mint sajátos „köpönyegnek”, retorikai vagy grammatikai, nem pedig szemantikai vagy egzisztenciális formának az értelmezése kap hangot. Egy ilyen *ars poetica* felől nézve pedig ismét csak kevésbé „csodálható” szó és kép, verbális és vizuális figuráció azonos státuszú érzékelése és alkalmazása a művészi formanyelvben.

A szabadvers mint műfajforma meglátásom szerint Géczi formavilágában éppen a ’vers mint szabad forma’, mint minden ideológiától mentesen értett ’liberális forma’ – mely gyakorta áthajlik a képbe – értelmében működik, éppen a képpel és a vizualitással való összekötöttségében. S első pillantásra talán úgy tűnik, a Géczi-féle szabadvers például egy tynyanovi versnyelvi értelmezés felől kevésbé vagy egyáltalán nem interpretálható. Azonban úgy gondolom, igenis van itt keresnivalója egy hangsúlyozottan versnyelvi megközelítésnek, ha máshol nem, akkor éppen a kiválasztott *Jutunk-e, s mire, édes úr?* kötet kapcsán.

A *Jutunk-e, s mire, édes úr?* című 2011-es kötet, ha nem is szakít teljességgel az avantgárd hagyománnyal (miközben a „képvers” bármely formában történő megvalósításáról egyértelműen lemond), mindenképpen visszatérni látszik a vers mint verbális-nyelvi „produktum”, s ezzel együtt a vers mint nyelvi-ritmikus (és nem képi-vizuális) forma felfogásához. Ez a verseskönyv továbbá jóval nagyobb „teret” ad a magyar, versnyelvi-líraformai értelemben vett költészeti tradíciónak, mint a szerző korábbi kötetei. E két

---

– mert vagy nem ugyanaz, vagy mert nem lehetett pontosan élni, írni. Ami a dolgokból kilátszik, ami bennük megragadható, az ami szó-természetű, az pedig – a retorikája, a grammatikája vagy bármilyen köpönyege – nem érdekes: pontosan nem az az érdekes benne, amelyben a saját természete mutatkozik meg.” GÉCZI János, *Uo.*



szempontból először is érdemes rövid vizsgálat alá vennünk a verseskötet ciklusainak címeit.

Az első cikluscím a *Kilép és elsiet*, mely poétikusságát nem utolsó sorban a tökéletes jambusi megszólaltatástól nyeri, s amely az emelkedő, egész verslábra „záruló” és ezáltal a versmondat értelmét mintegy nyitva hagyó (értelmileg: „hová?”) konstrukciójában egy jóval inkább későmodern, mint avantgárd megszólalásmódot produkál. A *November Brüsszelben* erőteljes visszhangba lép Oravecz 1972. szeptember című kötetével, s e kapcsolódást a Géczi-versek szerelmi tematikája és a ciklus narratíva-teremtő „igénye” (az *intentio operis* jegyében) is megerősíti. A *Még egy rózsa és még egy csalogány* cikluscím egyfelől evidens meta- és autopoétikus gesztusként értelmezhető (l. a Géczi-életműben minden szinten – biológia, képzőművészet, kultúrtörténet, saját költészet stb.) és permanensen jelenlévő rózsa-tematikát, másfelől, a bennfoglalt versektől is megerősítve, az *Ezeregyéjszaka*, a *Dekameron* és Shakespeare *Rómeó és Júliájának* világát idézi meg.

A negyedik cikluscím, *A beszéd széle* hangzóságában és anagrammatikus mivoltában (*beszéd-széle*) egyfelől a versnyelvi szonoritásra, másfelől ismét egy intertextuális kapcsolatra (Mikszáth *Szent Péter esernyője* című regényének *A bábaszéki intelligencia* című 4. fejezetére is utal, mely így kezdődik: „Nem akarom szélesen elbeszélni...” (miután persze a narrátor „szélesen elbeszéli” a történeteket). Az ötödik cím (*Omlik a feledés a délutánra*) pedig fölöttébb poétikus és lírai, hangulatában Radnótit és József Attilát, a kezdetben ellentétes, mégis időarányosan dallamos (egy daktilust egy anapestussal összekapcsoló) ritmust az emelkedő anapestussal immár lejtésirányban is harmonizáló határozott jambussal vezeti át költői harmóniába.

A verseskönyvről további részleteiben e helyt csak röviden tudok szólni. Összességében annyit, hogy a kötet azzal, hogy mintegy „visszatérni” látszik a „klasszikus” versformákhoz és megszólalásmódokhoz (beszédműfajokhoz), egyben a magyar költészet számos jelentős alkotójának megszólalását is előhívja: nem egy esetben József Attilát, de a kötet végének verseiben egyértelműen Pilinszkyt (akinek költészetétől az avantgárd, nem kell hangsúlyozni, meglehetősen idegen). E vonatkozásban a *Talpkő*, a *The end* és a *Végző utca* című kötetzáró versekre hivatkozom. S különösen izgalmas a kötet címadó verse a maga szigorúan kötött, s szoros rímeket igénylő for-



májával. (A Géczinél váratlanul szoros és tradicionális forma talán azzal is összefüggésbe léptethető, hogy e vers keletkezése mögött határozott egzisztenciális-biográfiai krízis rejlik.)

A vers tizenkét hatsoros szakaszból épül fel, melyek mindegyike ugyanazzal a sor-mondattal kezdődik („Jutunk-e, s mire, édes úr”) – amely egyszerűsmind megegyezik a verseskötet címével –, s jóformán ugyanazzal a vers-mondattal zárul („mire jutottunk, édes úr?”). Ez az egyszerre anaforikus és refrénes versstruktúra, mely egyben keretes szerkezetet (a retorika nyelvén reddíciót) is alkot, a XIX. század verseit – egyebek között a *Himnusz*t és a *Szózat*ot - idézi fel. S azért is, mert míg a kezdősorok a tizenkét versszakon keresztül változatlan formában ismétlődnek, addig a zárósorok – ismét csak a *Himnusz* és a *Szózat* „keretéhez” hasonlóan – két esetben módosult alakban térnek vissza: a 3. versszakban „a szín, mire jutottunk, édes úr?”, a 7. szakaszban pedig „s mire jutottunk, édes úr?” variációval szembesülhet a befogadó.

S persze itt a verselemző rögtön felteheti, s fel is kell tennie, a kérdést: mit jelezhetnek ezek a minimálisnak tűnő formai változtatások a refrénsorokban? Könnyebb a válasz a második, s kisebb módosulást illetően: a versszakok végén ugyanazon formában ismétlődő kérdő mondatot itt mindössze egy kapcsolatos kötőszó, az *s* módosítja morfológiailag. Ez az *s* azonban a verscímre, s a változatlan alakban visszatérő versszakkezdő első sorokra („Jutunk-e, s mire, édes úr”) való utalásként értelmezhető, vagyis még inkább megerősíti a szakaszkezdő anaforikus és a versszakzáró epiforikus sorok szoros egymásrautaltságát, és természetszerűleg magát a kérdést, amely a versszöveg tárgya: jutunk-e valamire, elérhető-e a megoldás? A kérdés a szöveg szerint egy „úr”-tól válik függővé és esetleg megválaszolhatóvá, ami önmagában is korábbi, monarchikus történelmi-irodalmi korokat idéz fel az olvasói emlékezetben, elsősorban ismét a XIX. századot, annak irodalmából pedig e vonatkozásban elsődlegesen Madách-ot. (Az „úr” vagy „Domine” témája más szövegekben is visszatér a kötetben, lehangsúlyosabb módon *A hárserdőn túl* című nyitóvers zárlatában.)<sup>100</sup>

---

100 „[...] De hová menjek én, / Domine?” *A hárserdőn túl*, In: Gécz János, *Jutunk-e, s mire, édes úr?*, I. m., 9. Hozzátehető: természetesen a vers ajánlása (*Szilágyi István dékán*nak) egy referencializáló, a dantei híres XIII. levél értelmében a négy olvasási mód – a szó szerinti, az allegorikus, a morális és az anagogikus – közül az elsőt, a szó szerinti érvényesítő értelmezés a szöveget a szerző konkrét, 2010-11-es egzisztenciális-biográfiai

Az epiforikus refrénsorok első eltérése a költemény második versszakában kétszeresen is izgalmas: egyfelől, mert itt a záró sorban egy új, tartalmas szó, egy főnév is megjelenik (a *szín*, vö.: „a szín, mire jutunk, édes úr?”), másfelől s ezzel összefüggésben itt felborul az összes refrénsorban szigorúan betartott ritmikai-szintaktikai egyensúly, vagyis az utolsó sor ebben az egyetlen szakaszban nem egyetlen mondatból, hanem egy előző alárendelt tagmondat alanyából és egy új, önálló mondatból épül föl. Itt az enjambement markáns megnyilvánulásával találkozunk: „arcunkról ha leszorul / a szín, mire jutunk, édes úr?”

Az enjambement itt is megmutatja poétikai, azaz értelemképző arculatát, amennyiben az új sorba átkerülő *szín* szót emeli ki, s értelmileg – éppen a ritmikai szakadás révén – egyszersmind el is választja annak eredeti szövegbeli-mondattani kontextusától. Egyszerűen szólva az enjambement poétikai eljárása révén a *szín* itt már nem pusztán az arc színét, a természetes arcpírt jelenti, hanem aktivizálja a szóban rejlő színjáték, színjátészás; becsapás, szemfényvesztés<sup>7</sup> potenciális jelentéseket is, s a „mire jutunk?” kérdését ennek tükrében szegezi szembe az olvasóval.

Az itt tárgyalt enjambement – a verstani fogalom bevett magyarítása, a „soráthajlás” aligha szerencsés, mert éppen a jelenség lényegét takarja el: az enjambement-nál ugyanis éppen nem a sor, hanem a mondat vagy a mondatszerkezeti egység „hajlik túl” a verssoron, vagyis a ritmikai határon – azért is emelkedik ki a szöveg folytonosságából, mert annak ritmikai struktúrája rendkívül feszes, s e tekintetben inkább a XIX. századnál régebbi magyar versszövegeket evokálja. S nemcsak a nyilvánvaló ütemhangsúlyos ritmusra gondolok itt, hanem arra a szoros rímszerkezetre is, amely az egész költemény tizenkét versszakán keresztül mindössze két rímet engedélyez: a kezdő- és záró sorok refrénrímeit (A, A), s a közbülső négy sor minden versszakban változatlan fonetikájú négyes rímsorát (b, b, b, b). Belátható, hogy ez a rímstruktúra feszeségében és szigorúságában még a középkori villoni balladaforma azon szoros előírását is meghaladja, amely három rímet enged variálni három nyolc- és egy négysoros versszakban (a kettős

---

helyzete felől is magyarázhatja. Ám az is világos, hogy egy effajta „magyarázat” nagyon is keveset árul el magáról a szövegről, s mint láttuk, már a dantei, a XIV. század elejéről származó négyszintű interpretációs igényt is csak igen részlegesen elégíti ki.

balladában, ami még Villonnál sem túl gyakori, kétszer ekkora versszakterjedelemben). Géczi költeménye tehát a tizenkét hatsoros strófa négy közbülső sorában ugyanazt a hangsort váltakoztatja a következőképpen: 1. vszk.: *felborul – ráborul – azon túl – elborul*, 2. vszk.: *beszorul – kiszorul – elszorul – megszorul*, 3. vszk.: *rászorul – szaporul – (aljas) szorul – leszorul*, 4. vszk.: *párosul – izmosul – pirosul – megkárosul*, 5. vszk.: *alkonyul – lekonyul – el-aljasul – pártosul*, 6. vszk.: *vékonyul – bizonyul – tornyosul – korcsosul*, 7. vszk.: *porul – porul – szerteborul – porul*, 8. vszk.: *elszigorul – benyúl – kiborul – beszorul*, 9. vszk.: *benyomul – lenyomul – nyomul – kinyomul*, 10. vszk.: *borul – beborul – kiborul – szétborul*, 11.: vszk. *hasznosul – tanul – hasznosul – hasznosul*, 12. vszk.: *eltolul – feltolul – betolul – tollul*. A rímzavak vizsgálata során tehát megállapíthatjuk, hogy leggyakoribbak az igei rímek, s azon belül is feltűnő sűrűséggel ismétlődik a *borul* és a *szorul* ige, különféle igekötős változatokban. Kérdés lehet azonban, a XXI. században mit kezdhetünk ezzel a döntően azonos szófajiságra épülő ragrímes konstrukcióval.

Nyilvánvalónak tűnik itt a szerzői intencionáltság, Eco nyomán az *intentio auctoris* működése a toldalékrímek, az azonos igékkel, illetve igetövekkel operáló konstrukcióban (pontosabban, s ismét Ecoval szólva, az *intentio auctoris*-ra ez esetben is az *intentio operis*-ből, jelen szöveg rímek-ritmikái-kompozicionális megszerkesztettségéből következethetünk).<sup>101</sup> Amint mások mellett Lotman is felhívta rá a figyelmet, a középkori verselésben, s különösen a rímelésben éppen nem a diverzitás, nem az eredetiség, nem az újszerűség volt a fontos, hanem az ismétlés. Ám az ismétlés itt sem pusztán formaként működött, hanem világszemléleti alapja volt: a középkori ember analógiákban és azonos törvényszerűségekből érzékelte a világot, s ezen analogikus szemléletet mutatják a középkori versek toldalékrímek (magyar vonatkozásban elegendő itt Tinódi Lantos Sebestyén „vala”-rímekre gondolnunk, de Zrínyi *Szigeti veszedelmének* ma már sokszor nehézkesként, erőltettként ható rímek is jó példát szolgáltatnak erre). Úgy tűnik, Géczi János e kötet címadó költeménye éppen a magyar vers ezen archaikus, középkori nyelvi-ritmikái és szemléleti arculatát idézi fel ezzel a mai korban szokatlanul „tautologikus” (Lotman),<sup>102</sup> ám mégis virtuóz rímstruktúrával.

101 Vö. Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, 32-33.

102 LOTMAN, Jurij, *Szöveg – Modell – Típus*, Budapest, Gondolat, 137-141.

S hozzátehetjük, az inverzió, amelynek eljárásával a versszöveg igen gyakran él, s szinte minden alkalommal a *ha* feltételes módosító- és kötőszó pozícióját ingatja meg vele (pl. „a testünk ha felborul”, „és a félhold ha azon túl”, „szánkra tenyér ha rászorul”, „és az idő ha pirosul”, „és a szívig ha lenyomul”, „létünk ha tőlünk eltolul” stb.), a XX. (l. pl. József Attilától a *Rejtelmek* kezdését: „Rejtelmek ha zengenek”) és a XIX. századi magyar líra ezen szöveghelyei mellett Zrínyi költészetét is idézi, különösen a *Befed ez a kék ég... kezdetű és című epigrammáját*, amelynek minden sora a szórendcsere szintaktikai és szemantikai tekintetben is sűrítő fogásával él („Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó, / Órák tisztességes, csak légyen utolsó, / Akár farkas, akár emésszen meg holló, / Mindenütt felyül ég, s a föld lészen alsó.”). S végül újfent a magyar irodalom XIX. század előtti időszakát evokálja a határozott névelő alakjának archaizáló használata („az lepel ha ránk borul”).

A Géczi-versből általunk fentebb kiemelt két rímzó (*borul*, *szorul*) szemantikája önmagában is „kijelöli” a vers hangulatát és diszkurzív témáját mint megtorpanást, megtorpasztást („szorulás”) és mint a lét alapjának elvesztését („borulás”). A többi rímzó nagyobb részben (pl. *megkárosul*, *lekonyul*, *elaljasul*, *elszigorul*, *vékonyul*, *korcsosul* stb.) megerősíti ezt a szemantikát. Másfelől bizonyos rímek mintegy a másik „oldal”, a megszólított „édes úr” tevékenységét is jellemzik, így például a kilencedik versszak négyes rímét teljességében meghatározó *nyomul* és az utolsó szakaszt három rímzó erejéig tematizáló *tolul* a maga igekötős változataival. Az utolsó előtti versszak háromszori *hasznosul* és egyszeri *tanul* rímzava mintha felülírná az előző rímekből kiolvasható kontrasztív „harci” folyamatot, azonban a versszak szövegének konstrukciója, mely az ember részként, szappanként és prédaként való hasznosulásáról, s az erre való tanulásról beszél, az önmagukban pozitív jelentéstöltetű szavakat travesztálják és teljes mértékben ironizálják.

Vagyis látható, hogy miközben a versszöveg számos úton – téma, beszédmód, az egyetlen kérdésre épülő szintaktikai versstruktúra, szóhasználat, szórend, rím szerkezet, rímhasználat stb. – megidézi részben a XIX. századi, különösen pedig a reformkori költészet, s részben az ennél archaikusabb magyar líra megszólalásmódját és versépítési elveit-módjait, ugyanakkor nem mond le a heterogén diszkurzus és rímsemantika (persze már Arany-nál is rendkívüli virtuozitással és jelentéspotenciállal működő) modern le-

hetőségeiről. Erre pedig a legszebb példát az *-ul-ra* végződő 48 (!) rímből a legutolsó, a *tollul* szolgáltatja. A vers utolsó előtti, „Isten ha amúgy sincs tollul” sora önmagában szinte értelmezhetetlen, hiszen itt új költői szóalkotással találjuk szemben magunkat. A kevésbé referencializálható hapax legomenon eredményeképpen a versben artikulált és a reformkori költészetre való evidens utalásként kirajzolódó sorskérdés az írás és a költői alkotás lehetőségének témájaként nyer újabb költői megfogalmazást. Külön szépsége az eljárásnak, hogy az írás témájának és a költészet szerepének jelentősége, sőt elsődlegessége a XIX. századi magyar költészetre nagyon is jellemző poétikai eljárásként ismerős. Ám, eltekintve a nyelvújításban alkotott, de sokak úzusa által megerősített lexémáktól, a XIX. századi magyar költészetben ritkán tapasztalható az önálló és egyszeri szóalkotás költői gesztusa.<sup>103</sup> Géczy János versében a *toll* lexéma váratlan határozószóként történő használata (vö. ’tollként’), vagy egy merészebb grammatikai megközelítésben esetleg újszerű igésítése) a versben megfogalmazott feladat lehetséges megoldását („Jutunk-e, s mire...?”) az írás, a költői alkotás körébe utalja, miközben azt is világossá teszi, hogy „Isten” és a folyamatosan megszólított „édes úr” funkcióikban elválnak egymástól, azaz semmiképpen sem azonosíthatóak – nemcsak egy esetlegesen feltételezhető referencia, hanem a fikció szintjén sem.

---

103 Persze, itt ismét csak Arany Jánosra lehetne hivatkozni mint „ellenpéldára”. Elegendő *A walesi bárdok* híres metatézisére, a „hogyan nézni is tereh” sorára és zárószavára utalnunk.

## FÜGGELÉK

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
a testünk ha felborul,  
ha az égbolt is ráborul,  
és a félhold ha azon túl  
úgy gurul, hogy elborul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ha a nyelvünk beszorul,  
és a szavunk ha kiszorul,  
és ha a napunk elszorul,  
és hurok ha megszorul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
szánkra tenyér ha rászorul,  
és nehéz kő ha szaporul,  
és belénk mi aljas szorul,  
arcunkról ha leszorul  
a szín, mire jutunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ha magunkkal párosul,  
és ha belénk izmosul,  
és az idő ha pirosul,  
a létünk megkárosul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ránk cipőtalp alkonyul,  
és ha fülünk lekonyul,  
és szavunk ha elaljasul,

és lelkünk, ha pártosul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ha az idő vékonyul,  
s ha a hit nem bizonyul,  
és ha fölénk csak tornyosul,  
és ha tovább korcsosul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ha napunk, mint perc borul,  
és mint tönkre, ha por porul,  
tönkben a tönk szerteborul,  
méregnek kimérnek porul,  
s mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
szemünk ha elszigorul,  
és ha a penge is benyúl,  
és szemszínünk ha kiborul,  
a látvány ha beszorul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
ha az önkény benyomul,  
és a szívig ha lenyomul,  
és ha a szívből vér nyomul  
sárral elegy s kinyomul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
az lepel ha ránk borul,  
és szemünk ha beborul,

és ha a borunk kiborul,  
és hogy testünk szétborul,  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
minden részünk hasznosul,  
ha szappanként lenni tanul,  
válik prédává s hasznosul,  
mint a szappan, hasznosul.  
mire jutottunk, édes úr?

Jutunk-e, s mire, édes úr,  
létünk ha tőled eltölül,  
és a gyomrunk, ha feltölül,  
és ha a pokol betölül,  
Isten ha amúgy sincs tollul,  
mire jutottunk, édes úr?



## TURCZI ISTVÁN KÖLTŐI NYELVÉRŐL

van aki a sorok között (in)formálódik  
(Turczi István: *Rohamosan fogy az Esti Hírlap*)<sup>104</sup>

Hiszen egymás nélkül semmit sem ér a nyelv.  
(Turczi István: *Egymás nélkül semmit*)<sup>105</sup>

E fejezet címe kapcsán néhány előzetes megjegyzést, két metanyelvi és egy tartalmi reflexiót tennék. A *költői* terminust egy szerző egész irodalmi munkásságának jelölőjeként (is) szokás érteni, jelen írásban azonban a jelző szűkebb értelme szerint Turczi István *verses lírai* szövegeinek néhány nyelvi és textuális sajátosságát tárgyalom. Ebből következően a címbeli *nyelv* szó tág értelemben használok, beleértve a versek írott szövegi megjelenésére irányuló észrevételeket is. Vizsgálódásom elsődleges tárgyául pedig, némileg talán meglepő módon az első, a *Segédműzsák fekete lakkcipőben* című kötetet választottam, noha több ponton kitérek más kötetek meghatározó jellemzőire, s állást kívánok foglalni az életmű állomásai közötti összefüggéseknek, a Turczi-költészet folytonosságának kérdésében is.

S kezdem mindjárt ez utóbbival, hiszen az életmű kontinuitásának problémája a Turczi-líra kritikai recepciójának is szinte első helyen visszatérő kérdésfelvetése. A művészi pálya egységessége kapcsán Szepes Erika nem a költői nyelv jellemző sajátosságaira és esetleges változásaira, hanem a versekből kirajzolódó alkotói személyiségtípus identitásának folytonosságára kérdez rá, s ezt a kereső aktivitásban jelöli meg: „Turczi nem önmagát keresi a világban, nincsenek önértékelési zavarai, hanem igyekszik felderíteni mindazokat a világokat, amelyek hozzájárultak személyiségének kialakulásához – érzelmileg, gondolkodásmódban, műveltségben, világnézetben.

---

104 TURCZI István, *Rohamosan fogy az Esti Hírlap*, In Uő, *Segédműzsák fekete lakkcipőben*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 29.

105 TURCZI István, *Egymás nélkül semmit. Parancs János szelíd parancsa*, In Uő, *Áthalások*, Palatinus, h. n., 2007, 55.

Keres – de nem önmagát keresi, hanem a személyiségét generáló erők kezdetét.<sup>106</sup> S bár a versbeli beszélőnek és a költő biográfiai személyének ilyen szétválasztatlanságát problematikusnak találom, fontosnak tűnik, hogy Szepes kiemelt figyelmet szentel az első kötetnek, s abból építi fel az életmű értelmezői konstrukcióját. Másfelől Kabdebó Lóránt hatásos paradoxonával éppen a korai líranyelvtől való elfordulásban ragadja meg e költészet belső összefüggését: „Ha nem lett volna a beat és a rock költészet jelenléte Turczy István költői világának megépítése idején (az első három kötet alakításakor...), *akkor nem lett volna mitől elszakadnia* – kialakítva egy sajátos magyar poétikai és grammatikai szövegépítményt, amelynek összefoglalásaként jelenhetett meg az összegző *Hosszú versek éjszakája* kötet” (kiemelés tőlem, H. K.).<sup>107</sup> Kabdebó az említett művek közötti szövegszerű és stiláris kapcsolódás percepciójának lehetetlenségét is hangsúlyozza, másfelől azonban – könyvének bevezetőjében – Turczy poézisének meghatározó vonását a dialogikus és szintetizáló típusú versalakítás együttes működésében fedezi föl, s e kettőségben implicit módon mégis e költészet belső összefüggéseire, poétikai orientációjának általános jellemzőjére világít rá. Vilcsek Béla mintegy harmadik álláspontot elfoglalva a lírai életmű kibontakozását a szerves továbbfejlődés folyamataként értékeli, ahol minden alkotói korszaknak sikerül tovább gazdagítania a pálya kezdetén kialakított egyéni verstípusait és versbeszédét.<sup>108</sup> Végezetül a linearitás és az „egységesség” meglétének kérdésére az olyan közvetett interpretációk, mint például Tarján Tamás 2004-es válogatása (*Hívásra szól a csönd*), mely a *Segédműzsákból* tekintélyes számú darabot emel be a kötetbe, egyértelmű igennel válaszolnak.

Úgy gondolom, az életmű egyik változatlan poétikai jellemzője abban a tendenciában mutatkozik meg, amely a verset korábbi szövegek inskripciójaként, deformációjaként és transzformációjaként működteti, s amelyek a textusok eme összjátékából kíván létrehívni egy – a poligenetikus eredet

---

106 SZEPES Erika, „*Hold árvája nyugtalan lélek*” – avagy Turczy István megpillantja mindennek, azaz „*tulajdon személyes dolgainak kezdetét*”, <http://www.freeweb.hu/dunaturkor/Szepe.htm>, page 1.

107 KABDEBÓ Lóránt, *Rögeszmerend. Turczy István művének tragikus derűje*, Balassi, Budapest, 2007. 25.

108 VILCSEK Béla, *A vers legyen velünk! Turczy István áthal(l)ásai*, Új Forrás 41.évf. 10. sz., 2009. december, 77-78.

okán – mindig másként szerveződő szövegvilágot. Ez a poétikai elgondolás már az első kötetben is megtapasztalható. Mindössze néhány példára utalnék: a *Fallikus csönd* nemcsak ajánlásában idézi Hajnóczyt, de szövegébe *A Halál kilovagolt Perzsiából* és a *Jézus menyasszonya* meghatározó szó-motívumait, illetve szövegdarabjait építi be, miközben az avantgarde típusú, a tipográfia vizuális lehetőségeit kihasználó szöveggép elrendezése a magyar költészettörténetből Szilágyi Domonkos textuális hálóit (különösen a *Búcsú a trópusoktól* verseit) eleveníti föl. Hasonló történik a Pilinszkynek ajánlott *Partitúrában*, míg a *Barátság* az én és a fák viszonyában Nemes Nagy Ágnes költészetét hívja elő a befogadói emlékezetből. Az *Égre nézek* a Nagy László-i mágikus-mitikus nyelvű versvilág ráolvasásszerűségét idézi, az *Új világ* és a három *Akvárium* kísértetiesen hívja elő az irodalmi tudatból Cortázar *Axolotl*-ját; *A 22-es csapdája*, noha címében Joseph Heller művére utal, szövegében Csicsikovot és a „holt lelkeket” nevesíti, míg például az *Önző vers* József Attila-intertextusok segítségével artikulál egy jellemzően Szabó Lőrinc-i tematikát. S bár a *Segédműzsákban* meghatározóbb az egész kötet korpuszának, mint az egyes versszövegeknek a politextuális építkezése, a későbbi művekben markánsabban érvényesülő szövegpoétikai tendencia már itt világosan érzékelhető.<sup>109</sup>

Az *SMS 66 kortárs költőnek* kötetben a kortárs lírai tradícióra való (a „kortárs tradíció” csak látszólag paradoxon) megszakítatlan „odahallgatás” mint alapvető költői magatartás már explicit, tematizált formában lesz a kötet mint kompozíció és mint szöveguniverzum döntő szervező erejévé. A 2007-es *Áthalások* címe pedig egyszerre megy vissza Szabó Lőrinc *Vers és valóságára* és Weöres *Áthallások* kötetére, mely utóbbi versei korábbi lírai hagyományvonalak és költők műveit, műfajait, poétikai alakzatait aktivizálják. A Turczi-kötet címe e (minimálisan) kettős „áthallása” révén a szö-

---

109 S noha *politextualitásról* a későbbi kötetek esetében minden bizonnyal beszélhetünk, Kulcsár Szabó Ernő kritikái észrevétele a megidézett szövegek *polilógusának* rendszerinti elmaradását teszi tárgyá: „A regiszterek változtatása – s talán ebben van a líra legnagyobb kihívása a modernség záróküszöbén – csak nagy ritkán válik azok valódi összjátékává, a költői és kulturális dialektusok s a velük hangzó szociolektusok interpenetrációjának művészetévé. Érthető, ha Turczi e kötetének is vannak ebből eredő hiányosságai.” KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Nem história – nem galéria. Turczi István: Áthalások*. Alföld, 2007. november (11. sz.) 98.

veghagyományok és az egyes szövegek folytonos egymásra-rétegződésének, egymásra-íródásának gondolatát explikálja, miközben a szójelentés detrakció átalakításával a „hallott”, a *hangzó* szöveg későmodern felfogásától egy posztmodern típusú gesztussal az *írott*, a textusok felől szerveződő szöveg konceptusa irányában mozdul el. A szinkopének köszönhető egy betűnyi *différence* a szótó megváltoztatásával ugyanakkor a szövegek ilyenén egymásra-íródását a halál, a meghalás témájához is köti. E „halál” nem pusztán a megidézett költőkre vonatkozóan, tematikusan, hanem a *versbeli beszélő* „halálaként” is értendő, ami – a korábban megállapított posztmodern kötődés ellenében – a későmodernség poétikai alapállását látszik reaktiválni. Pilinszky szavai a költői „halálról” meggyőzően érzékeltetik ezt a későmodern felfogást: „A költő »menet közben« valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. »Amíg a mag meg nem hal...« Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek.”<sup>110</sup> A *Találkozás egy amnéziás tetemmel* című Turczi-versben az ironia trópusa hasonló gondolatot szólaltat meg: „én vagyok hozzá [t.i. a halálhoz] a legközelebb, / így Ő most hozzám tartozik”. Turczinál azonban a Pilinszky-féle gondolat úgy módosul, hogy nála a költői (azaz a versbeli, a „szövegi”) én más költők szövegeibe „hal bele”, miközben verse, amelybe e lírai beszélő nyelvileg és textuálisan beíródik, más költők szövegeiből épül fel (a „más költők” megnevezés a szerző saját korábbi verseire is érvényesíthető: ennek jó példája az *SMS-ek Nők és...* elnevezésű szövege, amely az intratextuális kapcsolódást kettős autoreferenciális működés révén hozza létre, egyszerre alludálva az első kötet sokat idézett *A nők és a költészet* című versére, valamint az 1989-ben azonos címen Jung Zseni aktfotóival megjelent kötetre).

Az *Áthalások* versei szövegkompozíció és versforma tekintetében is a későmodernhez köthető technikákat érvényesítenek, s teszik ezt a címekben-alcímekben megidézett költők beszédmódjától és jellemző szövegalkotó eljárásaitól függetlenül. Irodalomtörténeti aspektusból kérdés lehet, vajon a későmodernség zárt formáinak, letisztult nyelvének visszatérése a Turczi-kötetben visszalépésnek minősül-e. A kérdésre anélkül felelnék,

---

110 Pilinszky János, *Egy lírikus naplójából*, (1971), In *Uő., Publicisztikai írások*, 639.

hogy a dilemmába részletesen belebocsátkoznék: meglátásom szerint itt korántsem beszélhetünk visszalépésről, ellenkezőleg, inkább egy sajátos lírai beszédmód – esetenként döccenőkön keresztüli – kiformalódásának lehetünk tanúi. A versek által evokált költői tematikák és/vagy retorikák ellenére a szövegek olyan versmegszólalásokként olvashatóak, amelyek hasonló módon építik be a későmodernség nyelvi-poétikai eljárásait, mint amiként a későmodern szerzők építették be nyelv- és költészetszemléletükbe az avantgarde tapasztalatát.<sup>111</sup> Ennek alátámasztásaként a Parancs Jánosnak szentelt *Egymás nélkül semmit* című, a versnyelv szoros szerveződését s ezzel együtt a jövőre nyitottságát, a szöveg kimondó utolsó versszakát idézem:

Bármi is történik, nem történt végleges –  
Szoros textúrába szöve, ím, a túlélési terv.  
A vers egyszerre emlékszik és emlék,  
*Hiszen egymás nélkül semmit sem ér a nyelv.*  
(55., a szerző kiemelése)

A lírai és kortárs szöveghagyományra való odahallgatás (egyébiránt a modernség költőitől sem idegen) poétikai gesztusa már az első kötet címében ott munkál. Mint ismert, e paratextust több kritikus értetlenül vagy éppen elutasítással fogadta, s ez utóbbi különösen a *segéd* szóra vonatkozott. A „fekete lakkcipőben” specifikátora a múzsának a görög-európai mitikus és költői hagyományból jól ismert női mivoltát látszik megerősíteni (az effajta vélekedést a költemények jó részének női/szerelmi tematikája alá is támasztja). A *segédmúzsák* kifejezés azonban más interpretációs lehetőségnek is teret ad: lehetővé teszi a költeményekben megjelenített, de ily módon egyben *szöveggé is tett* nőknek mint a múzsa segédeinek, helyettesítőinek értelmezését. Ez esetben azonban a címet nem tematikusan, hanem tropologikusan

---

111 E tapasztalat „értéke” kapcsán vö.: „nem nehéz belátni, miért van kardinális különbség az olyan vers-értelem vagy –jelentés között, amelyik a valamit mindig is gondoló nyelv és a kijátszhatatlan költészettörténeti hagyomány erejével való találkozásból keletkezik, illetve aközött a – már Babitsnál és Márainál kárhoztatott – nyelvi trükk között, amely a nyelv 'játékait' működtetni és uralni képes bűvészműtatvány illúziójának terméke...” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Nem história – nem galéria. (Turczy István: Áthalások)*, Alföld, 2007/11, 97-98.

(retorikailag) kell értenünk, vagyis a jelölők felcserélésén (transzmutáció) és behelyettesítésén (immutáció) alapuló nyelvi játék jelöléseként. Ebből az aspektusból a kötet cím a nyelv ama eredendően retorikus természetét juttatja érvényre, amely Nietzsche szerint minden szóban benne rejlik, s amely felől nézve a ráció megtévesztőnek, a morálisan felfogott igazság fogalma (mint minden fogalmunk) pedig illúzióknak bizonyul.<sup>112</sup> Ez az erő, a nyelv illuzórikus ereje akkor is működik, ha felismertük illuzórikus mivoltát. Nietzsche azonban a tanulmány végén egy sajátos megoldást „ajánl föl”, amit a nyelv eme törvényszerűségére való ráhagyatkozásként, „odahallgatásként” írhatunk körül (amit ő maga intuíciónak nevez), s az antik görög gondolkodás- és életmódban lát megtestesülni: érvelése szerint a nyelv eme megtévesztő törvényszerűségének az intuitív ráhagyatkozás során elérhető meghaladását egyedül a költészet nyelvi világa képes lehetővé tenni. (I. A *nők és a költészet* ismert befejezését: „A költészet olyan, mint az ágyba tévedt szentjánosbogár: akkor is világít, mikor elkelne egy kis szolidáris sötétség...” /42./) Más megközelítésben a cím referenciális és költői értelemképzés folytonos összjátékaként, Jakobsonnal szólva a referenciának a poétikai funkcióban való megkettőződésekként értelmezhető, miszerint a nők Turczi költészetében mindössze „segédei”, helyettesítői az „igazi” műsának, az ihletnek, a költészetnek.

Turczi költői beszédének, grammatikájának és trópusalkotásának, valamint ezekből kibontható szubjektumfelfogásának jelentős elődei között Kulcsár Szabó Ernő Radnótit, Vas Istvánt és Pilinszkyt, míg Kabdebó Lóránt Eliotot, Ezra Poundot, Pilinszkyt, Szabó Lőrincet és Weöres Sándort említi. A *Segédműsák* szövegeit átszövő számos idézet és allúzió mellett a versbeszéd és a szövegépítkezés sajátosságaiban a magam részéről két magyar költői nyelv meghatározó szervező szerepét vélem fölfedezni: elsődlegesen Weöres Sándorét, másodsorban Petri Györgyét. Érveim: A *halhatatlanság felé* Turczi-verse a weöresi *A teljesség felé* címét visszahangozza. Nyilvánvalóan parodisztikus parafrázissal van dolgunk, a szöveg azonban önnön „idézet-mivoltát”, travesztiaszerűen kifordított természetét explicit módon reflektálja részint az „ajánlom magam” egyszerre önreferenciális és énkettőző

---

112 NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992, 3. füzet, 3-15, különösen 7.

ajánlásában, részint a versszöveg idézőjelbe tételével. A vers prózasorokba tördeltsége, melynek intencionáltságát a „sorozatos” sorvégi elválasztójelek rendre kiemelik (az elválasztójel a 31 kvázi-verssorból mindössze 12 végéről hiányzik, míg az utolsó sor kétszótagos rövidegsége a prózai szövegek bekezdésvégeit imitálja) *A teljesség felé* alcímében (*Próza-vázlatok*) jelölt szövegformának *versszövegformáló* elvvé tételeként működik. A *Csodakút* a Weöres-líra egyik ismétlődő kulcsmotívumát, a kutat és a kútba zuhanás témáját hívja életre, s ennek Weöres azon *Merülő Saturnus* kötetében is jelentős a szerepe, amelynek *Országút* című költeménye alighanem Turczi *Országúton*ja ihlető szövege lehetett. Weöres *Áthallásainak* Turczi-féle áthallásáról már volt szó, de rokonság fedezhető fel a két szerző költői habitusában is: Weörest a magyar líra első számú alakváltó, „próteuszi”<sup>113</sup> költőjeként szoktuk emlegetni, akinél azonban az alakváltás sosem pusztá szerepjátékként, hanem mindig a nyelvi és szövegi lehetőségek, a megszólalás új és új regisztereinek kereséseként működik. (Vö. Weöres szavaival: „Nem értek egyet azokkal a modernekkel [...], akik mindig, következetesen, theoretikusan modernek. Azok közé szeretnék tartozni, akik, mint T. S. Eliot, költészeti doktrína nélkül, legjobb hajlamukat követik, maximális értékre töreksznek, ellanyhulásuk ellen makacsul küzdenek, de semmiféle elrugaszkodó vagy kordában tartó elméletük nincsen. Hol hagyományosak, hol újtók, hol érthetők, hol érthetetlenek aszerint [...]. Nem követnek valamely irányt, hanem úgy növekednek, mint az élő fa: ágaikkal minden irányba, gyökereikkel lefelé, koronájukkal fölfelé.”<sup>114</sup> Weöres számára az „eredetiség” deklaráltan a költészettörténeti tradíció hangjainak átsajátításában rejlik, számára ez az egyetlen poétika: pontosan úgy, ahogyan Kulcsár Szabó Ernő írja az *Áthalások* kötet *Utószavában*: „Egy vers tehát nem attól egyedi és megismételhetetlen, mert csupa eredeti darabból építkezik, hanem mert részeinek egyszeri konfigurációját nem lehet szabályokba foglalni.”<sup>115</sup>

---

113 Vö. Szöcs Géza, *A parton Proteus alakoskodik. (A megtalált vers.)*, Korunk, 1973, 12. sz., 1849-1857.

114 WEÖRES SÁNDOR, *Megfejtés a „Rejtelem”-re /részlet/*, In Weöres Sándor Bibliográfia, Budapest, 1979, 7-8.

115 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A techné „hangja”*. Turczi István *Áthalások* című kötetéhez, In TURCZI ISTVÁN, *Áthalások*, Budapest, Palatinus, 2007, 111.



A Petri György költészetével való rokonságot nem egyszerűen a késő-modern-posztmodern határán szituálható versbeszéd dilemmájában látom, hanem számos nyelvi-poétikai megoldás hasonlóságában. Petri az a költő, aki egyfelől úgy építi be költészetébe a magyar és a nemzetközi lírai tradíció nyelvét, hogy mindeközben originális, jól felismerhető beszédmodalitást, saját témák, problémák, versnyelvi és retorikai megoldások köré szerveződő megszólalásmódot alakít ki. E megszólalásmód egyik jellegzetes faktora az az irónia, mely a megidézett nyelvekre, de legfőképpen *a saját beszédre* irányul, ugyanakkor könnyen váltakozik egy patetikus, allegorizáló beszéd-móddal. A nyelvek és a saját mondás fölötti irónia Turczi versbeszédében a kezdetektől meghatározó szerepet játszik (a szleng, a bulvár, a slágerek nyelvének „beépítése” meglátásom szerint innen válik értelmezhetővé); mi több, a *Segédműzsák* kötetében látványosan váltakozik az allegorizáló beszéd-móddal. A közvetlen Petri-utalásokon túl (mint pl. a Petri-féle *Sci-fi szerelem* visszacsengése a *Sci-fi történet* című versben, vagy a *Körülrírt zuhanás* kötet- és verscímének megszólaltatása a *Teli torokból zuhanás* verscímében) határozottan Petrit idézik a formailag viszonylag kötetlen versek végén a poétikailag letisztult, s gyakran ritmikailag is tiszta csengésű sor-mondatok (pl. „a fantáziánál nincs egyszerűbb szerkezet” /*E.T.*/ vagy „egyre erősödő / szív-szünetjelek” /*Sci-fi történet*/). Végül szerelem és költészet témájának mindkét szerzőnél markírozott *nyelvi* összekapcsolását szeretném kiemelni, amelyet Petri az ismert Pilinszky-parafrazissal („A költészet nem tűri az alapok bonyolultságát”) éppen a *Sci-fi szerelem* című versében deklarált poétikailag: „A szerelem nem tűri az alapok bonyolultságát.” Turczinál a nő és a szerelem témája már az első kötetben is következetesen a nyelv, a szavak, a hangok, a mondhatóság problémájaként artikulálódik (pl. „ajkak öleléséről letaszított szavak” /*Sci-fi történet*/, „mikor régi szeretők nyakára tekeredve / elfelejtett szavakat szorongat a nyelv” /*Hegel*/, „túl a rögzíthető időn / folyik tovább és megtisztul **a nyelv.** / **A szerelem** kegyetlen mint a Nílus / **mondták** az ókori bölcsek.” /*Túl a rögzíthető időn*/). S természetesen itt nem pusztán összekapcsolásról van szó, hanem a szerelem és a nő *textuális inskripciójáról, szöveggé tételéről*. Ahogyan azt az SMS-ek *A nők* című versének sorai mutatják: „A nők, akikkel nem találkoztál [...] *mind szép sorban szembejönnek velem.*” (kiem. H. K.) Az életbeli („szép sorban”, azaz ’egymás után’)



és a versbeli ('minden szép /vers/sorban') kettős szemantikájának értelmezhetősége, „jelentése” nemcsak egymásra rétegződik, hanem önmaga kettős-ségében a költészet önértelmező aktivitását mutatja meg. Ezért vitatkoznék Vilcsek Béla azon meglátásával, mely szerint „az első korszak emblematis és kötet címadó verse (*A nők és a költészet*, 1990) utal rá: előbb a nők, s csak azután a költészet”,<sup>116</sup> s tartom kettős értékű vállalkozásnak a Jung Zseni-féle könyvet, mivel ez utóbbi képeivel az olvasót minduntalan visszatéríti a referenciához, a nőhöz és a női testhez, s eltéríti a szövegbe írt, a szövegben „inkorporálódó”, nyelvivé tett „nőktől”, a nők „segédmúzsaként” való elgondolásától. A *Segédmúzsákban* e nyelvi közvetítettség eklatáns példáját nyújtja az „illuzórikus”, vagyis félrevezető című *Életkép direktben*, amely a szerelmi kapcsolat kibontakozását következetesen a vers születéseként írja le („és pillantásaink kíváncsi keresztútjain / növekednek a szótagszámok”), s a szöveg végén a tematikus aspektusból a szerelmi együttlét áldozataként megjelenített nőt („Mint iphigenia fekszel itt”) oly módon emancipálja, s ezzel egyben tárgyiasítja, hogy (persze ironikusan) demonstrálja a versbe írt, a versé tétel költői aktusát: „most eMANCIpáltak”.<sup>117</sup>

---

116 VILCSEK Béla, *I. m.*, 90.

117 A fejezet az OTKA PD 76152. számú pályázatának keretében készült.

## KÁNYÁDI SÁNDOR SÖRÉNY ÉS KOPONYA CÍMŰ VERSESKÖNYVÉNEK POÉTIKAI TANULSÁGAI

Kányádi Sándor költészetéről „összefoglaló” módon igen nehéz lenne írni, s nem pusztán azért, mert az interpretátornak szó szerint egy félév-százados életművet kellene részleteiben is behatóan ismernie és átfogóan szemlélnie (mint köztudott, a költő első, *Virágzik a cseresznyefa* című kötete 1955-ben jelent meg), s még csak nem is azért, mert ma is élő költőről lévén szó, „lezáratlan” életművel van dolgunk, hanem mert ez a líra történetileg és szinkron metszeteiben is ugyancsak sokarcúnak mutatkozik.<sup>118</sup> Mi több, nem feledkezhetünk meg az „erdélyi magyar költő” szükségszerű, mert a magyar irodalom külső politikai hatásra létrejött osztottságát kifejező, azonban esztétikai szempontból néha kétes ízű kategóriájáról sem: utóbbi értelemben a meghatározás az államhatárokon kívüli magyar megmaradás fenntartására irányuló tendenciát tekinti elsődlegesnek az irodalmi művekben.<sup>119</sup> Ám rögtön hozzá kell tenni, a probléma ennél bonyolultabb, lévén az irodalom alapanyaga a nyelv, s az irodalmi alkotásokban esztétikai szempontból ezért értelemszerűen a sajátos nyelvi működésmódot és annak poétikumát vizsgálja és értékeli az irodalomtudományi recepció. Úgy is mondhatnám, irodalmiság (poétikum) és referencia, vagy másként fogalmazva költői szöveg és valóság viszonya egy határon túli szerző esetében bizonyos

---

118 Lírájának sokrétűségéről és változatosságáról monográfiája, Pécsi Györgyi ekként nyilatkozik: „Kányádi Sándor költészete [...] mintegy megismétli a magyar irodalom törzsfelföldését: a népköltészetétől, a zsoldároktól, a krónikás énekektől Petőfin, Arany Jánoson, Adyn, az erdélyi helikonistákon át a 20. század fontosabb stílusirányzataiig, egészen a posztmodern szövegirodalomig.” Pécsi Györgyi, *Kányádi Sándor*, Pozsony, Kalligram, 2003, 9.

119 Vö. Görömbei András szavaival, aki a *Szürkület* kötet kapcsán így ír a költőről: „[...] az erdélyi magyarság romló életlehetősége, kényszerű fogyatkozása, erősödő kiszolgáltatottsága a legfőbb ösztönző, mely szólásra készíteti a költőt. [...] egy évtizeddel ezelőtt azt lehetett remélni, hogy a *Szürkület* verseiben megszólaló közösségi sors már csak javulhat, legalábbis a rosszabb nem lehet elve alapján. Nem így történt.” Görömbei András, Sörény és koponya. *Kányádi Sándor új versei*. In *Tanulmányok Kányádi Sándorról*, szerk. MÁRKUS Béla, Debrecen, Kossuth, 2004, 207. (206-213.)

mértékig másként fogalmazódik újra, mint egy országhatárokon belül élő és alkotó író vagy költő esetében.

Kányádi kapcsán azonban úgy gondolom, a két „funkció” ha nem is minden korszakban, s nem is minden versben – ami természetesen érthető –, de rendszerint találkozik. Kányádi nyelvész, s nem csak abban a közbeszédben gyakran visszatérő értelemben, hogy az erdélyi magyar nyelv és beszéd mennyivel „romlatlanabb”, vagy – s ez az előbbinél jogosultabb és jóval találóbb szóhasználat – „ízesebb” a magyarországinál, s hogy ennek kimagasló irodalmi képviselői közé tartozik (Tamási, Nyíró, Sütő András és mások mellett) Kányádi Sándor is. Egyszerűen szólva Kányádi a nyelvvel, s hozzáteszem: *magával a versnyelvvvel* mély, elemi és virtuóz kapcsolatban áll, amely rögvést magával ragadja hallgatóját vagy olvasóját. Meglátásom szerint ennek köszönheti alapvető és tartós sikerét mind a gyermek-, mind a felnőtt olvasók körében.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy, amint már fentebb említettem, Kányádi esetében ne lenne dolgunk néha erősen tematikus vagy allegorizáló versekkel. Cs. Gyimesi Éva e tekintetben az 1979-es *Szürkület* kötet kapcsán világos különbséget tesz három verstípus között: „Azt a szöveget, amelynek többletjelentése szövegen kívüli körülményektől függ, az olvasó csak akkor fogadhatja versként, ha e körülmények hatalmát maga is érzi. Ha a külsőleges feltételt félre teszi, a szöveg jelentése teljesen egysíkú marad: ha akarja, vers, ha akarja, nem. Mai lírikusainktól számtalan ilyen példát idézhetnék, és Kányádi legújabb kötetének e típusba tartozó darabjai is feltűnően nagyszámúak [itt tíz verscím felsorolása következik – H. K.]. E tárgyias szövegek ellenpólusát azok a versek képviselik, amelyek nem külső vonatkozási rendszerekből nyerik költői többletjelentésüket, hanem a szöveg belső összefüggéseinek művészi jelentést szervező erejével kerítik hatalmukba az olvasót.” Az előbbieket Cs. Gyimesi passzív, míg az utóbbiakat „aktívan hódító” szövegeknek nevezi. Utóbbiak kapcsán pedig kijelenti: „ha akarjuk, ha nem, rejtett jelentésszövevény hálóját vetik ki ránk.”<sup>120</sup> Végül a neves irodalomtörténész egy harmadik, „köztes” verstípust is konstatál Kányádi 1979-es

---

120 Cs. GYÍMESI ÉVA, „S van-e vajon költészet még a versben?” *Avagy: tehetetlen a poétika?* (1979), In *Tanulmányok Kányádi Sándorról*, szerk. MÁRKUS Béla, Kossuth, Debrecen, 2004, 160. (159-163.)

kötetében, mégpedig az allegorikus vagy példázatos verset. Értelmezésében azonban az allegória feltétele egy mitológiai vagy irodalomtörténeti szövegelőzmény (nem pedig egy direkt módon felhozott referenciális esemény, vagyis nem valamely közvetlen társadalmi-politikai jelenségre való utalás). Másfelől a tanulmány szerző leszögezi, hogy ennek az általa „köztes” szövegtípusnak „a jelentésteljesítménye is végső soron külső tényezőktől függ: attól, hogy az olvasó hajlamos-e toposzokat, mitológiai és egyéb célzásokat a többletjelentést szervező elvként felfogni, s a verset ennek jegyében értelmezni.”<sup>121</sup>

Persze az idézett nagyhatású irodalomtörténész néhány meghatározása kapcsán, mint amilyen például a „többletjelentés” fogalma, vagy az, hogy a mitológiai és intertextuális utalásokra épülő költeményfajtát a tisztán referencializáló (az ő szavával, többletjelentésüket „külső vonatkoztatási rendszerekből” nyerő) és „a szöveg belső összefüggéseinek művészi jelentést szervező” erejét megnyilvánító verstípusok között helyezi el, kétségeink is lehetnek. (Erősen megkérdőjelezhetőnek tűnik például ma már, vajon létezik-e szöveg, amely kizárólag önnön belső összefüggéseiből szerveződik, mindenféle külső, valóságra vagy más szövegekre való utalás nélkül.)<sup>122</sup> Mégis egyetérthetünk, különösen Kányádi vonatkozásában, a szerző ama konklúziójával, miszerint a „tapasztalat azt mutatja, hogy a legmaradandóbb műalkotások azok, amelyek [...] önmagukra, csupán szövegükre utaltan is érvényesek.”<sup>123</sup> S mikor a szerző Kányádi *Szürkület* kötete kapcsán a szövegek költői erejéről beszél, nem véletlenül emeli ki meghatározó érvként a versnyelvi kidolgozottságot, mely e verseskötetben a kötött versformák dominanciájában is megnyilvánul.<sup>124</sup>

---

121 *Uo.*, 161.

122 Elegendő itt csak Iserre utalni. Vö. Wolfgang Iser, *A fikcióképző aktusok*, In *Uő, A fikatív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 21-43.

123 Cs. GYÍMESTI, *I. m.*, 161.

124 *Uo.* 163. Ismert, hogy mások a *Szürkület* kötetben, s voltaképp Kányádi lírai életművének egészében a magyar nemzeti identitás és az anyanyelv megőrzésére irányuló emberi-irodalmi tett megnyilvánulását látják és értékelik. Vö. például GÖRÖMBEI András, *Az erdélyi magyar irodalom magyarságtudatának elemei*, In *Uő, Irodalom és nemzeti önismeret*, Budapest, nap, 2003, 45-62. vagy BERTHA Zoltán, *Fekete-piros versek költője – Kányádi Sándor*, Budapest, Hungarovox, 2006.

Az 1979-es *Szürkület* mellett a kritikai befogadás rendszerint még két kötetet emel ki az igencsak terjedelmes életműből: a korábbi, 1970-es *Fától fáigot*, amelyben egyik méltatója annak bizonyítékát látja, hogy Kányádi lírája nem „erdélyi” költészet, hanem „az egyetemes magyar líra mai első vonalába tartozik”,<sup>125</sup> és az 1989-ben, a romániai rendszerváltás küszöbén napvilágot látott *Sörény és koponya* című verseskötvet. Ez utóbbiról, s egyben Kányádi egész költészetéről a legmegvilágítóbb szakirodalmi munkának Kappeller Rita írását nevezhetjük, amely igen frissen, 2015-ben jelent meg egy a XX. és XXI. századi magyar költészetet tárgyaló tanulmánykötetben. Ez az írás két fordulatot jelöl meg Kányádi életművében: a versnyelvi szemléletváltás időszakát, melyet a ’60-as évekre datál, s melynek lényegét a szabadvershez fordulásban jelöli meg, illetve a műfajpoétikai szemléletváltást a ’70-es, s még inkább a ’80-as évek költeményeiben. Ez utóbbi pregnáns képviselője az életműben a *Sörény és koponya* című kötet, amelynek egyik kiemelkedő és meghatározó jegyeként a tanulmány szerzője a műfaji „határok” rendszeres megkérdőjelezését, a műfaj problémájának folyamatos artikulációját, s egyben parodizálását ismeri fel a kötet verseiben.<sup>126</sup> A paródia mint olyan meglétének kimutatása Kányádinál, illetve ennek összekapcsolása egyfelől a műfaji megformáltsággal, másfelől a felettebb szoros (l. például a szonett vagy a rondó), illetve a kötetlen ritmikai formákkal (l. szabadvers), határozottan új meglátásnak minősül a Kányádi-szakirodalomban. Különösen, hogy mindezek mellett, pontosabban ezekkel szoros összefüggésben a tanulmány szerző kiemeli a költészet, a nyelv önreflexív, autopoétikus működés módjának előtérbe kerülését, mely a legmarkánsabban éppen a költő *Sörény és koponya* kötetében tapasztalható.<sup>127</sup> Így azt a meglátását, miszerint Kányádi „költészetében a paródia összekapcsolódik az önreflexivitással, s az alapvető esztétikai kérdések újragondolásának ad teret”,<sup>128</sup> jelen írás szerzője teljes mértékben osztja.

---

125 GÖRÖMBEI, Sörény és koponya. *Kányádi Sándor új versei*, I. m., 206.

126 KAPPELLER Rita, *Versszemlélet és műfajjáték Kányádi Sándor lírájában*, In „...kettős, egymást-tükröző világban”. *Poétikai formációk a késő és posztmodern magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 59-85., különösen: 63-64.

127 *Uo.*, 60., 64.

128 *Uo.*, 84-85.

A Kappeller-tanulmány egyik kiemelt példája a kötetnyitó *Reggeli rapszódia* című költemény, amelyről a szerző megállapítja: „Szabálytalan, hosszabb és rövidebb sorok váltakozásából épül fel a vers, nem érvényesül benne szabályos ritmika, mindemellett erősen hétköznapi nyelvhasználat felé hajló beszédformálás érhető tetten szöveganyagában. [...] A *Reggeli rapszódia* [...] látszólag gondolatfolyamként, szabad asszociációk láncolataként működik.”<sup>129</sup> A verscímbe megjelölt műfaji hovatarozás ezek szerint a versformában olyan értelemben tökéletesen reprezentálódik, amennyiben a rapszodiát érzelmeiktől hullámzó, a szabályokat és a költői sémákat merészen lebontó lírai műfajként tartjuk számon. Másfelől azonban Kányádi verse éppen a rapszódia legnagyobb magyar költőjének, s talán nem túlzás ezt állítani, a magyar költészet terén megalapozójának tekintett Vörösmarty formai megoldásait veti el látványosan. Hiszen Vörösmarty a látszólagos versformai „lazaság” ellenére nagyon is szigorúan megkonstruált versszak- és versszerkezetekben írta meg jelentős rapszodikus költeményeit. Gondoljunk csak a kései *Vén cigány* című versre, amelyet a szakirodalom és a középiskolai oktatás a rapszódia par excellence mintájaként tart számon, amely azonban nagyon is szigorú, noha egyéni ritmikai struktúra szerint építkezik: a hat, egyenként tíz soros szakaszból álló vers verstani és rímszerkezeti megoldását tekintve feszességében már-már a villoni balladaformához hasonlóan építkezik (a versszakok hat ötös, majd két ötödfeles, s ismét két ötös jambusi sorból épülnek fel, az ehhez részben illeszkedő, a fél- és a párrímet variáló  $x a x a b b c c d d$  rímképletükkel). Mi több, Vörösmarty megengedi magának azt a rendkívül merész poétikai fogást, hogy a hat versszakból az utolsó kivételével mindegyikben négy teljes soron át alkalmazzon refrént, amely mindenféle módosítás nélkül tér vissza mind az öt alkalommal. De hivatkozhatunk az *Előszóra* is, amely a Shakespeare-féle *blank verse* rímtelen ötös és hatodfeles sorait variálja, ám nem páros váltakoztatásban, hanem szabadon; vagy a *Gondolatok a könyvtárban* szabályos *blank verse*-ire; vagy éppen *Az emberek* első pillantásra teljesen kötetlennek tűnő, mégis igencsak strukturált versszerkezetére, mely a nyolcsoros, pontos jambusi ritmusban megszólaló szakaszokat a szótagszámot illetően a 9-6-9-6-8-8-10-4, ríme-

---

129 *Uo.*, 71.

lése tekintetében pedig az *a b a b c c d D* szerkezeti séma szerint vezeti elő, ahol ráadásul az utolsó sor refrénsorként működik (még a legutolsó, hetedik versszak esetében is, ahol a refrén megkettőzése miatt a szótagszám négyről nyolcra vált).

Kányádinak a műfajokhoz és a különféle műfajformákhoz mint „szabályrendszerekhez” való viszonya a határozott elhatárolódás viszonya, ami nyilvánvalóan bizonyos mértékig az adott történelmi-politikai és kulturális létkontextusra való metaforikus utalásként is értelmezhető.<sup>130</sup> Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy a *Sörény és koponya* kötetben Kányádi számos lírai vagy részint lírai műfajt „színre léptet”, illetve nevesít, s gyakorta nemcsak a vers-, hanem egyenesen a cikluscímekben is. A csak a verscímekben megjelölt paratextusra példaként a nem sokkal ezelőtt említett *Reggeli rapszódia* mellett a *Helyzetdal*, a *Románc*, a *Barbár szonettek*, az *Indián ének*, az *Oki Asalcsi balladája*, az *Obsitos dal*, a *Ballada* vagy a *Krónikás ének* (egyszer *Jékely Zoltánnak – odaátra*, másszor *Illyés Gyulának – odaátra* alcímmel) költeményekre hivatkozom.<sup>131</sup> De még fontosabb, hogy a kötetben a ciklus-

---

130 Az irodalom megkövesedett, s ezért már-már intézményként és követendő mintaként értett hagyományától való elrugaszkodás Kányádi részéről a kötetnyitó vers mottójában is tetten érhető („Bartalis István bátyámnak / bé mesteremnek szeretettel”), mely egyfelől kifigurázza a kvázi kötelező „megbecsült” vagy „becses mesteremnek” ajánlóformulát a kisbetűs és a kiejtést követő írásmód segítségével, másfelől azonban az olasz korareneszánsz egyik neves művésze, B. mesterre való utalásával az ajánlást a régi, tradicionális, a művészi teljesítményt egyedüli értéként elismerő költői gesztusként valószínűsíti meg.

131 Itt mellékesen jelzem, hogy a kötet 1989-es kiadása néhány, sajnos az értelmezést eléggé befolyásoló tipográfiai hibával is „él”. Így például a tartalomjegyzék a két azonos című *Krónikás ének* esetében (*Jékely Zoltánnak – odaátra*, illetve *Illyés Gyulának – odaátra* alcímmel) csak az első alkalommal, a Jékelynek való ajánlás esetében tünteti fel a gondolatjelet, míg az Illyésnek címzett vers esetében a kötet „főszövegében” a gondolatjel elmarad. S ez ki tudja, milyen gondolatokat hívhat elő a kötet olvasójából, aki a tartalomjegyzéket szemlélve akár egyfajta, a Jékely és az Illyés közötti különbségtételre is következtethetne (talán nem is megalapozatlanul?) Kányádi részéről. A kötetben közölt versszövegek alcíme azonban mindkét esetben tartalmazza az ominózus gondolatjelet. Egy másik hasonló elütés a *Ketrecben* vers címének téves „*Ketrecban*” formában szedése, amely éppen a kötet műfaj- és műfajformai kritizizmusa és parodisztikus eljárásai folytán további ez irányú érvként szolgálhatna az interpretátor számára, amennyiben nem a hibás nyomdai kivitelezés következményeként ismerné fel a roncsolt szóalakat. Ráadásul itt a kötet egyik kiemelkedően erős versszövegével van dolga az olvasónak. A verscím azonban a tartalomjegyzékben az egyébként joggal elvárható *Ketrecben* formában szerepel, s ez,

címek fele is egy-egy műfajt, illetve műfajformát jelöl meg témájául: *Dísz-telen dalok*, *Körömversek* (értsd: haikuk), *Szürke szonettek*, *Históriás énekek odaáttra*. Hogy ezek a vers- és cikluscím-ígérvények mennyire nem tartják be az olvasónak általuk ajánlottakat, arról Kappeller Rita tanulmánya részletes szövegelemző adalékokkal szolgál.<sup>132</sup>

S rendkívül jelentőségteljes a Kappeller-tanulmányban feltárt költői-nyelvi autopoézis és önreflexió szerepe a kötetben. Ezt megerősítendő néhány idézetet citálnék a lehetséges sok közül, melyek mindegyike a nyelvről, a szóról, a hangról, az írásról, illetve ezek lehetőségeiről beszél: „ezek olyan nem-szeretem / nem is igazi versek mondja / a feleségem [...] hogy adná ki magát / ha éppen a vers kezdene / költeménykedni hivalkodni” (*Reggeli rapszódia*); „nemhogy a / versben szó aki háremet őrző” (*Egy pályatársra*); „segítsd a nyelvben bujdosókat / s vezesd a vándorénekest” (szól az *Invo-káció* tökéletes jambusokban, egyben Nagy Lászlót is megidézve); „Kertet, virágot, / csak szavakból, szavakkal.” (*Körömversek*); „Áthasonulnak lassan a hosszú hangzók” (*Két körömre*); A központozás / rabságból próbáltál / legalább abból... // s vélt bilincseid: / kérdő-, felkiáltójel / és a megvetett // hármaspont maradt / zárójelek rácsa közt) / végső fegyvered.” (*Három körömre*); „íronádamat leteszem” (*Pergamentekercsek*); „az éjfél utáni nyelv bozontos busa” (*Éjfél utáni nyelv*); „meztelenre kellene vetkőz- / tetni a szavakat akár / a deportáltakat” (*El kellene*); „elmennek a harangok / minden nagypénteken / rómaiba mennek / odamenegetnek // s ott felejtik / a nyelvüket” (*Csángó passió*); „a hangtompítós fegyverekkel / kivégzett hosszú hangzók” (*Tömegsír-vers*); „hantoltál önmagad fölé gyönyörű / benemsüppedő verchantokat” (*Hétlábú bogár. Sz. D. utolsó útja*).

Jelen írásban a *Sörény és koponya* kötet kapcsán még két másik, azonban az előzőekben felvetettekkel jelentős poétikai kapcsolatot mutató szempontot szeretnék a továbbiakban érinteni. Az egyik a kötetkompozíció, a másik pedig a *Reggeli rapszodiával* összefüggésben már halkán megszólaltatott intertextualitás kérdése. S a kettő értelemszerűen összefonódik, nem utolsó-

---

sajnos, ez alkalommal megvonja az értelmezőtől a nyelvi forma parodisztikus rongálására irányuló gondolatának érvényesíthetőségét. Vö. KÁNYÁDI Sándor, *Sörény és koponya. Új versek*, Debrecen, Csokonai, 1989.

132 KAPPELLER, I. m., 59-85.



sorban éppen a műfajiságnak és a paródiának (vagy travesztiának) a vizsgált kötetet érintő problematikája okán. Most a második felvetéssel, az intertextualitás kérdéskörével folytatnám a gondolatmenetet.

Egy a magyar és egyetemes költészetet valamelyest is ismerő befogadó Kányádi kötetét végigolvasva csakis arra a következtetésre juthat, hogy igen művelt, a magyar és a világirodalom terén mélyreható jártassággal bíró szerzőről van szó, aki bátran él a fejében felhalmoz(ód)ott szövegi és szövegformai ismeretekkel, ám szigorúan a maga kompozicionális, tematikai, összességében pedig poétikai céljának rendeli alá ezeket a költői szövegrészleteket és formai hagyományokat. Kányádi versei ezért, még ha adott esetben külső szöveggépükben meg is közelítik a posztmodern formákat, sosem lesznek posztmodernek: a jelentés elhalasztásának, a disszeminációnak, az esetlegesen kirajzolódó lírai narratíva megalkothatatlanságának semmilyen jelét nem tapasztalhatjuk nála. Sőt, a *Sörény és koponyáiban* valóban ugyancsak „eluralkodó” szabadvers-forma – melynek tényét, mint láttuk, a versek némelyike direkt módon reflektálja is – nem egyszer a legvirtuózabb, s egyben ontológiai vonatkozásban a legmélyebb, gyakorta Kosztolányira és néha József Attilára emlékeztető rímvariációkkal „kompenzálódik”, például: „akár a *kiöregedett / szavakon az emlékezet*” (*Alázuhanó diólevélre. Csoóri Sándornak*); „a félhomály s a *bűz / füstjéből mintha tűz / parázlana föl félnomád / éjfél utáni nyelv üti föl táborát*” (*Éjfél utáni nyelv*); „vannak vidékek gyönyörű / tájak ahol csak *keserű / lapi tenyészet sanyarú / sorsú emberek szomorú / szemében alig pislogó / mindegyre el-ellobbanó / fakó reménység révedez*” (*Metszet*); „s az ismeretlen *csillagok / tekintetével magamon / úgy állok itt e délbarokk / éjszakában mint akinek / már halottai sincsenek*”, „megítélsz-e majd *istenem / kételkedőn is arra vágyom / hogy valaki ne földi szem / elébe kelljen egyszer állnom*”, „fehér pillangók *függönye / öleli körül a tüzet / vízesés morajlik ide / mint egy mennyei ütközet*” (*A folyók közt. Entre rios*).<sup>133</sup> A virtuóz rímszerkezet szöveg- és jelentésképző erejére talán a legjobb példa a *Vannak vidékek* ciklusból az *Indián ének* című vers,<sup>134</sup> amelynek három, hat rövid és kivétel nélkül öt szótagból álló sorra épülő szakaszát az *ének – élet, az ének – lélek, majd a népek – élnek – félnek* rímstruktúra nemcsak a rit-

133 Minden kiemelés tőlem, H. K.

134 A vers teljes szövegét lásd a Függelékben.

mus- és a versszerkezet, hanem a kibontható versszemantika tekintetében is szervezi, s mintegy kijelöli a vers értelmezhetőségének potenciális irányait. Mindezt teszi úgy, hogy a hasonló hangzásszerkezetből a rövid versszöveg több más sorvégződése is „részt kér” (lásd *vidékek – híhetnétek* /1. szakasz/, *védett – mélyen – féltett – csücskében* /2. szakasz/, *vidékek* /3. szakasz/). Különösen érdekes e tekintetben az utolsó versszak, ahol a négy palatális *-ek-es* végződésre a harmadik és az egész verset záró hatodik sorban a mély hangrendű *-ak-ra* végződő *ágak-várnak* rímkettős „felel”. S noha e rím��avak lexikális jelentésében a *félnek*et kivéve nincs semmi baljóslatú, a vers utolsó szakaszából kibontható jelentéslehetőségek azonban a palatális-veláris kontraszt határozottan ellentétes értelemképző erejét látszanak megmutatni, miközben a kettő különös kontaminációját és „szintézisét” érik el éppen a *félnek* szóban:

vannak *vidékek*  
ahol a *népek*  
csöndben az **ágak**  
jelekkel *élnek*  
beszélni *félnek*  
viharra **várnak**

De az intertextualitás, vagy nevezük meg inkább jóval tágabb és az irodalomhoz közelebb álló fogalommal: a költészeti tradíció a kötetben megidézt variatív szöveg- és műfajformákon – például haiku a la Kosztolányi, szonett, azaz Petrarca és Shakespeare, ballada mint Villon<sup>135</sup> és dal mint Petőfi –, valamint a nyugatos hagyományt nagyon is felelevenítő rímartikulá-

---

135 A *Ballada. H. Gy. érdemes művészek*, illetve a *Kettős ballada. Ad notam Francois Villon* című versekről van szó. Rögtön hangsúlyoznunk kell, hogy egyik vers sem realizálja a villoni balladaformának a költeménycímekben megjelölt két változatát. A *Ballada* ugyan háromszor nyolc sorból áll, de nincs versszakokra tördelve, s hiányzik belőle a négysoros befejező versszak, az ún. ajánlás is, rímszerkezete és a sorok szótagszáma (4-5-6-7 szótagot szabadon váltakoztató sorokról van szó) pedig meglehetősen eltér a balladától. A másik vers rímszerkezetében tökéletesen reprodukálja ugyan a villoni balladát, de négyes és ötödféles jambusok helyett csak négyes sorokat használ, s néha azokat anapesztusokkal is tarkítja, miközben három elkülönült nyolcsoros szakaszával semmiképp sem felel meg a ballada sajátos mennyiségi megduplázásaként ismert kettős balladaformának.

ciós és rímszerkezeti megoldásokon túl Kányádi versei csöppet sem leplezett módon hívják elő az egyes magyar és külföldi költők szövegeihez való kapcsolódást. A legnyilvánvalóbb mintáját ennek az utolsó, *Históriás énekek odaátra* című ciklusban fedezhetjük fel, ahol szinte minden vers valamely magyar vagy világirodalmi költőt, illetve azok valamelyik művét evokálja.

A kötetstruktúra tekintetében már jeleztem, hogy a nyolc ciklus közül négynek a címe az irodalmi műfajok allúziójával él, s ily módon még inkább meg-, illetve felerősíti a könyv szövegeinek erőteljes inter-, vagy a Genette-féle terminológia nyomán architextuális szerveződését. Joggal tehető fel azonban a kérdés: vajon mi a helyzet a másik négy ciklussal?

A *Dél keresztje alatt* ciklust első olvasásra talán valóban „az a fölismert szomorú párhuzam motíválja, amelyik az indiánsors, a kiszolgáltatott négerség és az erdélyi magyarság újabb történelme között húzódik.”<sup>136</sup> Különösen, ha a ciklus alcímét is figyelmesen szemügyre veszi a befogadó (*Dél-amerikai véreimnek szeretettel*). Ugyanakkor e szövegek is gyakorta lenyűgöző rímtechnikai megoldásokkal élnek (ilyen például *A folyók közt /Entre rios/* versben a *már a sás - dudorász, a csillagok - délbarokk* rímpár, illetve az *istenem - vágyom - földi szem - állnom* keresztírím. S különösen szép poétikai megoldásként értékelhetjük a kötet címadó versét, amely tematikusan tökéletesen megfelel az eléggé didaktikusnak ható *indian~néger~erdélyi magyar* párhuzamnak, ám ritmikai és versnyelvi megoldásai jócskán elemelik ettől a nagyon is nyilvánvaló allegorikus paralelizmustól. Különösen, mivel itt a villoni balladaforma sajátos, kifordított, mégis egyértelmű invokációjáról van szó, s ezzel ez a vers is „belép” a kötet meghatározó, a műfajokat és műfajformákat parodisztikusan megidéző, s a szövegköziséget mint a magyar és az egyetemes költészet kiküszöbölhetetlen, konstitutív tényezőjét hangsúlyozó, s mindezt értelemszerűen az autopoétikus, a saját költészetre és versnyelvre vonatkozó önreflexiók alapirányával. A költemény verstani jellemzői röviden: nem három nyolc- és egy négysoros versszakból áll, mint a villoni balladaforma, hanem négy hétsorosból, s a negyedik strófa - a villonitól szintúgy eltérően - nem négy-, hanem hétsoros; az utolsó szakasz tartalmazza a balladánál kötelezőnek minősülő ajánlást, ám ez nem egy személynek, hanem egy földrésznek szól, s megtoldást nyer a romantikus

---

136 GÖRÖMBEI, Sörény és koponya. *Kányádi Sándor új versei, I. m.*, 209.

apoztrophé „ó”-jával („ó te istenáldott földrés”). Továbbá rímszerkezete a villoni forma által követelt módon három rímet váltogat, ám attól teljesen eltérő struktúrában (az eredeti *a b a b b c b C* helyett sajátos találmányként a páros rímeket egy vaksorral megtörő *a a b b x c C* figurációval); a villoni 4-es és ötödféles jambusi sorokat itt kizárólag négyes jambusok „váltják ki”, végül a kötelező refrént is sajátos módon reprodukálja a Kányádi-szöveg: nemcsak a versszakok utolsó, de az utolsó két sora is rímel, s a magyar romantika szellemében (l. Kölcsey: *Hymnus*, Vörösmarty: *Szózat*) a két utolsó szakaszban módosult formában.

E ciklusból végül szeretném még kiemelni az 1985 *karácsony* című költeményt,<sup>137</sup> amely nem véletlenül viseli az (*Itthoni változat*) alcímet mint evidens utalást a „dél-amerikai” és általános társadalmi tematikától való eltérésre. A vers – persze ismét csak látszólag – tökéletes Shakespeare-sonett a tizennégy soros, versszakbontás nélküli formájával, az utolsó két sor beljebb kezdésével, a hűségesen követett *a b a b c d c d e f e f g g* rímkonstrukcióval és a jambusi ritmussal. De Kányádi itt is él a versforma ironikus-parodisztikus kifigurázásának szolid eszközével, melynek célja nyilvánvalóan nem a műfaj- és szövegforma kritikája, hanem egyéni átsajátításának és reinterpretációjának demonstrálása (mely szöveg- és műfajformai módosítás nyilvánvalóan a másféle tematika és „mondandó” megnyilvánítójaként értendő). A magyar költő a jambusi sorokat egyfelől következetesen chorijambizálja (e tendenciában erősen Arany János hasonló ritmikai eljárásaira emlékeztetve), másfelől a versformától megkövetelt ötös és hatodfeles sorok helyett következetesen és kizárólagosan négyes jambusi sorokat alkalmaz.

A második, a címében nem műfaji orientációt ígérő ciklus a *Vannak vidékek*, amely, megkockáztatnám, a kötet legpoétikusabb ciklusa. Az általam ismert magyar költészetben egyedülálló ciklusszervező elv formálisan a ciklusban sorakozó versek azonos kezdőszintagmájában jelölhető meg, mely szerkezet azonos a ciklus címével: *Vannak vidékek*. Ez a ciklus a második legrövidebb a kötetben, ugyanakkor mintha itt csoportosulnának a legszebb, mert nemcsak hangzásukban egybecsengő, hanem egzisztenciális töltetű rímek (a korábban idézettek mellé még egyre, az *asszonánc* – *ránc*, *vízmosás* – *vallomás*, és *a nap* – *megmarad* sorozatra utalnék), ugyanakkor

---

137 A vers szövegét lásd a Függelékben.

az is szembetűnő, hogy a költészetre, a nyelvre, a szóra vonatkozó tisztán autopétikus, és a vezérszintagmától esetleg várható lokális, társadalmi-politikai felhangot teljesen kizáró versbeli megnyilatkozások mintha e ciklus verseiben sűrűsödnének meg a leginkább. Továbbá a szabadvers forma is itt teljesebb ki a kötetben, s ezt a változó versszöveg- és sorhosszúságok mellett a központosítás és a nagybetűk teljes hiánya is jelzi. Épp ennek tükrében nyer jelentőséget e versciklus felfokozott ritmikai-szemantikai hangzósága és autopoézise.

A *Madáretető*, a kötet hatodik ciklusa ismét versnyelvi-műfaji változást hoz a népies-magyar versbeszéd felébresztésével. Itt, szemben a megelőző *Vannak vidékek* ciklussal, a központosítás, a mondatkezdő kapitálisok használata és a mindenkor világos, többnyire négysoros és párrímes versszakok kivétel nélkül ütemhangsúlyos ritmusúak. A versek témái is népköltészeti-nek mondhatók, vagy pedig a magyar líra népies „ágának” képviselőitől ismertek (pl. *Tánc a havon*, *Erdő, erdő...*, *Szemerkl az őszi eső*, *Májusi szellő*). Ám ezek a versek, látszólagos formai-megszólalásbeli különbségük ellenére ugyanúgy belépnek a kötet intertextuális és műfajidéző, illetve –parodizáló vonulatába, mint a korábbiak – legfeljebb kevésbé transzparens módon teszik ezt. Bár a kettő összefügg, mégis az előbbire, a szöveggközi utalásra hoznák először három példát: az *Új esztendő* közvetve Csokonai versét (*Új esztendei gondolatok*), a *Madáretető* címében és témájában közvetve Tandorit, első versszakának utolsó sorában („éneken-szerzett kenyerem”) Kosztolányi *Boldog-szomorú dalát*, míg befejezésében („hírrel hirdette, hogy az emberek / télen se voltak embertelenek”) József Attila *Tél és Reménytelenül* című verseit idézi meg, míg a *Mi lennék?* nem pusztán címében, hanem az évszakok szerinti négyversszakos felépítésében is Weöres *Mi volnék?* című költeményének parafrázisaként olvasható. A *Zsörtölődő*, az *Esőleső* és az *Őszi biztató* pedig egy nagyon is archaikus, ráolvasásszerű lírai műfajt látszik reprodukálni, mely – talán hozzátehetjük, a magyar irodalomtudományban eddig kevésbé vizsgált – „műfajcsoportot” (?) képvisel, melynek a modern, XX. századi magyar lírában olyan jelentős képviselőit is számon tarthatjuk, mint József Attilát (lásd például *Dúdoló*, *Biztató*, *Dörmögő*, *Tűnődő*, *Altató*, *Ringató*) vagy Radnótit (*Keseredő*, *Szusszanó*, *Bájló*).

Az *Úrsorompó* ciklus, a címében evokált madách-i űr „szellemében”, hangvétele és szemléletmódját tekintve a leginkább borúlátó, már-már reménytelen világ- és énszemléletet artikulál, amelyről pusztán az egyes versek címe is „tudósítja” a befogadót (például *Isten háta mögött*, *Elrontott rondó*, *Sor(s)-vers*, *Ketrecben*, *Csángó passió*, *Tömegsír-vers*, *Egy öregember utolsó fohásza*). A magyar líra szövegtörténetébe való beágyazottság azonban itt is lépten-nyomon tetten érhető, de mindig e lemondó, pesszimiztikus világszemlélet jegyében, mint az *Elmondhatom*-ban, amely egyszerre idézi Karinthy *Nem mondhatom el senkinek...* kezdetű versét és Radnóti *Nem tudhatom*-ját, vagy a *Hiúságban* a kései, s nem elsősorban líraköltő, hanem a „padon üldögélő”, öregedő Arany Jánost (lásd a Kányádi-vers részletét: „lelkemre / többre / nem vágyom / lenne / Bár / egy / padom / lenn / az / Arany János / nevét / viselő / metróállomáson”), vagy az *Őszi reggeli* Kosztolányi-ját a *Ha majd* című versben („és elindulok a kertünk vége felé mire”).

A *Sörény és koponya* kötet kompozíciója azonban első ránézésre is legalább két különös vagy szokatlan jellemzőt árul el magáról. Az egyik, hogy a nyolc ciklusból álló kötetszerkezet egyetlen, minden ciklustól független önálló verssel indít: ez a korábban már idézett *Reggeli rapszódia* című költemény. Ez a fajta kiemelés mintegy a verseskönyv sajátos, unikális, ha tetszik, „rapszodikus” szerkesztésének metaforájaként, továbbá a kötetben sorjázó autopoétikus és metanyelvi gesztusokra, a felfokozott intertextuális kapcsolatokra és a szabadvers-formára való előrejelzésként is értelmezhető. A kötet összeállítója, azaz szerzője második meghökkentő eljárásaként a kötet címadó versét a könyv végére helyezi. A *Sörény és koponya* című vers<sup>138</sup> azonban „térbelileg” nem különül el a kötet utolsó versciklusától – oly módon, ahogy a *Reggeli rapszódia* leválasztódik az első ciklusról –, hanem a záró nyolcadik ciklus utolsó darabjaként szerepel a kötetben, annak ellenére, hogy szemantikai tekintetben meglehetősen markánsan válik el a holt költőtársak tiszteletére vagy emlékének ihletére született utolsó ciklus verseitől.

Ez az erőteljes „kikülönülés” egyfelől abban a formálisnak tűn(het)ő ismérvben fedezhető fel, hogy ez az egyetlen költeménye a ciklusnak, amelynél sem az alcím, sem a cím nem nevez meg egy meghatározott, konkrét költőt, akinek tiszteletére vagy akinek szellemében a vers íródott volna. El-

---

138 A vers szövegét lásd a Függelékben.

lenkezőleg, a verscím - *Sörény és koponya* - önmagában fölöttébb metaforikus, vagy éppen allegorikus vonatkozásokat sejtet. Továbbá a költemény első, s a két másik versszakban kezdő pozícióban megismétlődő szava („harmadnapon”) természetesen rögtön evidens magyar líratörténeti utalásként percepiálható, hiszen Pilinszkynek az irodalomtörténészek által kiemelt, meghatározó 1969-es kötete címét hangoztatja fel, s ezzel együtt a reménytelenségben a krisztusi feltámadás, vagyis az új élet lehetőségét is ígéri titkon. A verscím első összetevője (*sörény*) egyfelől Kányádi „lovas” verseinek hagyományát idézi mintegy intratextuális eljárásként, másrészt utal a ló általános mitológiai és kulturális szimbolikájára, a száguldás, a szexualitás, a szabadság, azaz összességében az élet mint elevenség, mint „eleven élet”, valamint ezzel összefüggésben és nem utolsósorban pedig mint a költészet (lásd Pégaszosz) megtestesítőjére. A másik címszó (*koponya*) ezzel ellentétben éppen a halál, a *memento mori* egyebek mellett shakespeare-i témáját és potencialitását jelzi, melyre a versszöveg szavai és kifejezései (*bordák, csigolya, dögszag, belek, anyagcsere-nyomok, a dögre settenkedő farkasok*) nagyon is ráerősítenek.

S még valami kiemeli ezt a verset a kötetből: az, hogy zseniális és a verseskönyvben egyedülálló a lírai én pozicionálásának módja: az első két (négy-, illetve hatsoros) versszakban és a nyolcsoros harmadik nagyobbik felében semmiféle grammatikai jelöltsége nincs a versbeli beszélőnek, azaz a lírai ének: a felsorolt tények okán a befogadó által fájdalmasnak érzékelhető, ám nyelvtanilag külső, harmadik személyű „leírást” vagy bemutatást kapunk. Az „én” mindössze a vers utolsó három sorában jelenik meg, ám akkor igencsak markánsan és határozott érzelmi modalitással („úgy állok olyan vígasztalanul / s a dögre settenkedő farkasok / szájuk szélét nyalva lesik hogy zokogok”), miközben a modern, XX. századi magyar lírának az én problémáját talán a legerőteljesebben és a leginkább egzisztenciális módon tematizáló két költő emblematikus versét, József Attila *Eszméletének* híres befejezését („Így iramlanak örök éjben / kivilágított nappalok / s én állok minden fülke-fényben, / én könyöklök és hallgatok.”) és Pilinszky *Apokrifjének* harmadik részét („Látja Isten, hogy állok a napon. / Látja árnyam kövön

és kerítésen. / Lélekzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben.) is felhangoztatja.<sup>139</sup>

\* \* \*

## FÜGGELÉK

Indián ének

vannak vidékek  
ahol az ének  
kiment szokásból  
ha van is élet  
azt hihetnétek  
mindenki gyászol

pedig csak védett  
helyen az ének  
valahol mélyen  
szunnyad a lélek  
legjobban féltett  
gyöngye csücskében

vannak vidékek  
ahol a népek  
csöndben az ágak  
jelekkel élnek  
beszélni félnek  
viharra várnak

\*\*\*

---

139 Kiemelések tőlem: H. K.



1985 karácsony  
(Itthoni változat)

fehér pillangók függönye  
öleli körül a tüzet  
hó hull el kellett jönnie  
a se veled se nélküled  
olyan közömbös mint a hold  
vagyok ki voltam valaha  
nem érdekel már hogy mi volt  
ne lenni többé ne soha  
káromkodáshoz nincs erőm  
imádkozáshoz nincs imám  
fekszem patyolat lepedőn  
mint édesanyám oldalán  
          valahol mintha valami nyilna  
          virág a csönd álom a szirma

\*\*\*

Sörény és koponya

harmadnapon már csak sörény és koponya  
lerágott bordák s a karambolozott csigolya  
egymásra futott véres kis vagonjai  
el sem kellett már takarítani

harmadnapon már csak a dögszag s a belek  
széttaposott sarából torozó legyek  
s a szakadék szélén sebtében kirakott  
zabálás sürgette anyagcsere-nyomok  
s a csönd a tehetetlen lombok szégyene  
miért itt kellett megtörténnie

harmadnapon már csak sörény és koponya  
lerágott bordák s a karambolozott csigolya  
üres kötőfékszárat húz a nap  
végig az erdőn még egy sugarat  
mint akire önnön halála alkonyul  
úgy állok olyan vígasztalanul  
s a dögre settenkedő farkasok  
szájuk szélét nyalva lesik hogy zokogok

## TÓTH KRISZTINA LÍRÁJA ÉS A SÍRÓ PONYVA CÍMŰ KÖTET

Talán magából az írásból fakad ez a kettősség.  
(Tóth Krisztina: *Bajnokok vagyunk az elhallgatásban*)<sup>140</sup>

Tóth Krisztina első kötete, az *Őszi kabátlobogás*, amellyel rögtön díjat is nyert, 1989-ben, a magyar és tágabban a közép-kelet európai rendszerváltás idején jelent meg, így jelképes módon némi joggal tekinthetjük szerzőjében egy új költőgeneráció és költői szemléletmód képviselőjét. A történelmi-politikai korszak alapján történő esetleges „besorolás” azonban igencsak leegyszerűsítő lenne elsősorban azért, mert Tóth Krisztinánál nemigen találhatunk politikai vagy direkt társadalmi tematikájú verseket. Még fontosabb azonban, hogy meglátásom szerint az irodalomtörténészek (s talán a kritikusnak is) minden irodalmi változásnál elsődlegesen a szövegek nyelvi-poétikai sajátosságaiban történő módosulásokat szükséges vizsgálnia, s mindösszesen ezek után lehet tekintettel a potenciális társadalmi-politikai események és átalakulások hatásának vizsgálatára a mindenkori elemzendő szövegtörzset kapcsán. Tóth Krisztina esetében azonban kétségtelen, hogy egyéni, s ezért mindenképp újszerű lírai megszólalás- és főként szövegszerkezési móddal találkozhat nála az olvasó. Kérdés tehát, miben áll, illetve miként írható le ez a Tóth Krisztina kritikusan által is gyakorta megfogalmazott újszerűség, s hozzátehetjük, az a népszerűség, amelyet a szerző a magyar nyelvű olvasóközönség körében elért.

Kérdésünk második felére első válaszként azt is mondhatnánk, hogy a költő 2003-tól kezdve egyre inkább a prózai narratív szövegek alkotása felé „mozdult el” – lásd például a *Vonalkód* (2006), a *Hazaviszlek, jó?* (2009), a *Pixel* (2011) novelláit, vagy legújabban az *Akvárium* (2013) című regényét, illetve a *Pillanatragsztó* (2014) elbeszéléskötetet -, s ez a prózai irányultság a 2009-es *Magas labda* verseskötet és a *Londoni mackók* gyerekverseinek 2011-es bővített újrakiadása után mintha még teljesebb dominanciába ke-

---

140 Tóth Krisztina, *Bajnokok vagyunk az elhallgatásban*, <http://www.origo.hu/kultura/20140911-interju-toth-krisztina-kolto-iroval.html> (A letöltés ideje: 2015. 06. 11.)

rült volna a szerző munkásságában. S feltételezhető, hogy a történetközpontú prózai műformák – s itt hozzátehetjük, Tóth Krisztina prózái határozottan *történeteket* alkotnak, ezért prózai alkotásmódja aligha jellemezhető a „szövegirodalom” mégoly kritikusan alkalmazott fogalmával – éppen a narratíva viszonylagos követhetősége és a Tóth Krisztina szövegeire jellemző „érzékenysége” okán talán jóval több olvasót tudnak megszólítani, mint a verses, noha a tárgyalt szerzőnél részben narratív természetet mutató, összességükben azonban mégis lírai szövegek.

Ez a feltételezés azonban meglehetősen naivnak minősíthető: elegendő egyfelől számos más kortárs költőnk, például Lackfi János vagy Varró Dániel országos népszerűségére,<sup>141</sup> másfelől arra a például Bodor Béla által is kiemelt, evidensnek mondható tényre utalni, hogy Tóth Krisztina már 2004-ben, befutott költőként is nagy ismertségnek és olvasottságnak örvendett. Bodor e népszerűség okait is elemzi, s a személyiségével kapcsolatos, illetve „szociológiai” szempontok (hogy tudniillik Tóth Krisztina egyszerre sikeres nő, alkotó és családanya), valamint versei poétikai és esztétikai megalkotottságának állandóan magas színvonala mellett elsődlegesen a kifinomult poétikai alkotásmód, ízlés és a legjobb értelemben vett „közérthetőség” rendkívül sikeres szintézisét jelöli meg.<sup>142</sup>

Felvetett kérdésünkre meglátásom szerint egy olyan további, talán némileg paradoxnak tűnő felelet is adható, hogy amely ismérvekkel az eddigi kritikai írások jellemezték Tóth Krisztina költészetét, azok éppen nem valamiféle „újításra” utalnak, hanem inkább a költészet nagyon is régi témáit vagy a modernitás ismertnek mondható lírai problémáit, s az ezekhez kap-

---

141 Persze a dilemma innen nézve sem tűnik egyszerűnek: meggyőződésem, hogy a példaként említett két költő esetében a „gyerekversek”, vagy az elsősorban gyermekek számára készült átköltések jelentősen hozzájárultak az országos ismertséghez. Persze Tóth Krisztina is írt és ír ún. gyerekverseket – a 2015-ben a boltokba került *Anyát megoperálták* című kötete már nem verses, hanem prózai formát realizál –, számszerűleg azonban lényegesen kevesebbet, mint a fent említett két szerző. Másfelől azonban a népszerűség és elismertség tekintetében nyilvánvalóan más, időről időre „gyermekirodalmat” is művelő, de azt nem preferáltan kezelő költőkre is utalhatnak, mint például Kovács András Ferencre vagy Parti Nagy Lajosra.

142 Bodor Béla, Az ő szeme száraz, nézni akar vele, <http://www.holmi.org/2004/11/bodor-bela-az-o-szeme-szaraz-nezni-akar-vele-toth-krisztina-siro-ponyva> (a letöltés dátuma: 2015.06.20.).

csolódó sajátságokat látszanak újra megszólaltatni. Ezek röviden összefoglalva az emlékezet, illetve emlékezés,<sup>143</sup> ezzel evidens összefüggésben az idő, később pedig a halál<sup>144</sup> motívuma, illetve problémája, majd valóban modern irodalomelméleti meglátásból fakadóan a versbeszéd dialogikusságának<sup>145</sup> kérdésköre. S mielőtt az újszerűség kritériumainak várásában nagyot csalódnánk, észrevételezhetjük, hogy a szakirodalomban artikulált problémák az irodalom, s elsődlegesen a lírai költészet régi-újnak mondható, s éppen ezért megkerülhetetlen témái.

Külön kiemelendőnek tartom azt a megállapítást, mely a fent említett központi problémák nyomán Tóth Krisztina költészetében a megismerésre, illetve a megértésre törekvést jelöli meg alapvető beállítottságként<sup>146</sup> (gondoljunk csak a megismerés evidens módon meghatározó, a versekben és az esszéikben is explicit szerepére Nemes Nagy költészetében, Pilinszky folytonos, ontológiai igényű megértésre törekvésére, vagy akár a Petri-verseken jól érezhető megfigyelő-értelmező-megértő attitűdre).<sup>147</sup> Ez a meglátás azért is tűnik fontosnak, mert a magyar irodalomkritika egy vonulata a megújult „Újholdas hagyomány” folytatójaként tekint Tóth Krisztina írásmódjára. Prágai Tamás például éppen e költészeti-poétikai tradíció továbbvitelét konstatálja a költő Tóth Krisztina lírájában, s e költészetszemlélet hasonló képviselőiként nevezi meg Imre Flórárt, Schein Gábort, Szakács Endrét és Mesterházi Mónikát, eme meglátásait pedig olyan poétikai tényekre alapozza, mint a „dalformaszerűség”, „keresztrímes jambusi verselés” és a köznyelv „közvetlenségével operáló versbeszéd”.<sup>148</sup> S valóban, ezt az észrevételt

---

143 Vö. PRÁGAI Tamás, *Mnémoszüné arcai. Tóth Krisztina*: Porhó. Kortárs, 2002/6, 117, illetve SZÁVAI Dorottya, *Az emlékező „te”*. *Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina költészetében*. In: *Uő, A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Kijarat, Budapest, 2009, 133-168., különösen: 133-134., 147.

144 Vö. pl. BODOR, *I. m.*

145 L. SZÁVAI, *I. m.*, 132-133., 138-134.

146 *Uo.*, 134.

147 Éppen a Petrirel való kapcsolat vonatkozásában érzem telitalálatnak Bodor Béla paratextus-választását a *Síró ponyváról* írt kritikájában, amelynek címét Petri egy verssorából meríti: „Az én szemem száraz: nézni akarok veled.” Vö. BODOR, *I. m.* A verssor egyébként az 1990-es *Valami ismeretlen* kötet *A 301-es parcelláról* című Petri-szövegből származik.

148 PRÁGAI Tamás, *Komolyhon tartomány illesztékei. Irányvonalak a kilencvenes évek „fiatal lírájában”*, Kortárs, 2000/6, 56.

mind az elemzésre választott kötet, a *Síró ponyva* versszövegei, mind pedig a költőnek a Magyar Tudományos Akadémián tartott *Talált mondat* című előadása is megerősítik. A jelen dolgozatban szorosabb vizsgálódásra kiválasztott verskötet kapcsán a Prágai Tamás által felhozott vesztani-poétikai érvek helyén a kötött formák abszolút kitüntettségét említeném meg, ezen belül is a szonett – főként a Shakespeare-i, de néha a petrarcai változatot is realizáló – műfajformájának variációit, amelyek az egész első, *Macabre* című ciklust uralják, de módosult formában visszatérnek a középső, bizonyos mértékig az életrajzi olvasatot is megengedő *Ikrek helycseréje* ciklusban, s elvétele helyet kapnak a nyíltan „intertextualizáló”, mert szinte minden verset egy kortárs költőnek ajánló, ugyanakkor Arany kései költészetét megidéző *Őszi kék* záró ciklusban is.<sup>149</sup>

A magam részéről épp ezért nem is annyira „Újholdas”, hanem olyan, szinte par excellence későmodern költőként értékelem Tóth Krisztinát, aki- nek versei – nem elsősorban a versforma, hanem a *versformai variabilitás*, virtuozitás, egyben a következetes metrikai szigorúság, másfelől a versben „mondottak” mélyen ontológiai-egzisztenciális hangoltsága okán – nagyon erősen kötődnek Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes és Weöres költészetén túl akár Petri Györgyéhez is. A vonzódás a klasszikus, hagyománnyal bíró formákhoz, az ezekben való lenyűgöző jártasság és ezek alkalmazási készsége, egyszermind az e formákat rendszerint valamely finom módszerrel „megdöccentő” vagy kibillentő versalkotásmód, mely elválaszthatatlannak tűnik úgy a költészet és a vers mibenléte fölötti folytonos auto- és metapoétikus, egyszerre esszéikben kifejtett és verses-lírai reflexióktól, mint az irónia és az intertextualitás ismét csak fölöttébb árnyalt, finom módon alkalmazott, a beszélő szubjektumtól eltávolító módszereitől, végül pedig a már említett

---

149 A *Síró ponyva* e tekintetben azonban eltérést is mutat a 2001-es *Porhóra* nagyon jellemző enjambement-használat tekintetében, mely korábbi kötet a ritmikai határoknak – sorvégeknek – a szintaxistól, vagyis a megnyilatkozástól eltérő központosásával élve a versben mondottaktól egészen eltérő értelemképző konstrukciókat hozott létre. Vö. OSZTROLUCZKY Sarolta, „...emlékidőben, emlék/szem, néz. Az emlékezés alakzatai Tóth Krisztina Porhó című kötetében. In „...kettős, egymást tükröző világban.” Poétikai formációk a késő- és posztmodern lírában, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 193. Ehhez képest a *Síró ponyva* versei és ciklusai igencsak klasszikus és szigorúan megkomponált vers- és ciklusszervező elvek mentén szerveződnek.

egzisztenciális kérdésfelvetés következetes szigorúságától: véleményem szerint ezek lehetnek a későmodern költészet (s szűkebben az újholdas hagyomány) legmeghatározóbb ismertető jegyei. S úgy tűnik, ezen ismérvekkel Tóth Krisztina lírája, különösen pedig a *Síró ponyva* című kötet nagyon jól jellemezhető.

S az itt felsorolt költők által alkotott „vonulathoz” Tóth Krisztina a vers „születéséről” vallott gondolataival is nagyon erősen kapcsolódik: talán elégséges a *Talált mondat* címmel elhangzott előadására hivatkozni:

Aki látott már költőt munkában, az pontosan tudja, hogy ez a legkevesbé sem hasonlít a romantikus képhez, az ihlet nem jön, a vers nem szólal meg egyszerre. A költőnek van egy-két használható szava, szerencsés esetben egy-két talált sora, és ezek alapján próbálja meg rekonstruálni a vers egészét. Azért mondom ilyen bátran, hogy a vers egészét, mert saját tapasztalatom szerint a szerzőnek mindig van valami előzetes elképzelése a még meg nem született szövegtest terjedelméről, hangzásáról és hangulatáról: mintha egy már eleve kész képződményt próbálna kiadni saját tudata rétege alól, és a meglévő szavak, töredékek ennek felszínre került darabkái volnának. Ez a kiásás kívülről nézve nagyon szánalmasan fest. A fejben intenzíven dolgozó költő mozdulatlanul ül, semmit nem ír le. Időnként feláll, kávét iszik, jön-megy, indokolatlanul sokszor lefekszik. Mi baja van, fáj valamije?<sup>150</sup>

Az itt idézett sorok „kísértetiesen” hasonlítanak a vers keletkezéséről egyes Nemes Nagy Ágnes-esszékből olvasható gondolatokra, illetve Weöresnek *A vers születése* című munkájában tett meglátásaira. Az előbbi szerző a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* című írásában például részletesen kifejti és egy példával (nem a magáéval, hanem egy költőtárs beszámolójával) támasztja alá azt az állítását, miszerint a költők rendszerint még a megírás kezdete előtt tisztában vannak a megalkotandó vers formai tényezőivel, a versszakok számával, a versszakok sorszámával, a sormértékkel (amennyiben kötött versformában gondolkodnak), a rím szerkezettel stb., míg gyakorta elgondolásuk sincs a szöveg „mondandójáról”.<sup>151</sup> S talán érdemes itt

---

150 Tóth Krisztina, *Talált mondat*, [http://mta.hu/data/cikk/10/75/1/cikk\\_107501/Toth\\_Krisztina\\_pdf](http://mta.hu/data/cikk/10/75/1/cikk_107501/Toth_Krisztina_pdf) (A letöltés ideje: 2015. 05. 20.)

151 Vö. NEMES NAGY Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* In *Uő: Szó és szótlanság*, Budapest,

visszaidézni a magyar későmodern líra egyik nagy megalapozójának, Kosztolányinak ugyancsak hasonló okfejtését is:

Nem tudom, hogy születik a vers és a regény. De azt tudom, hogy nem születik. Nem születik és nem születhet úgy, hogy valaki valamit »meg akar írni«. Azért hangsúlyozom ezt, mert az a közhiedelem, hogy az írónak rendszerint van valamilyen témája – egy ötlete a tavaszról, vagy egy világos elgondolása holmi »hatalmas társadalmi kérdés«-ról –, s miután ezeket előre megfontolt szándékkal megvizsgálta, kiérlelte lelkében, s döntött a kidolgozás módjáról is, nekiül, és annak rendje-módja szerint megírja, versnek vagy regénynek. [...] A költő, mikor írni kezd, nem látja világosan témáját, célját, mondanivalóját. Amennyiben megpillantaná ezt az értelem és öntudat fényében, föltétlenül megszegne a kedve, abbahagyná írását, úgy érezné, hogy azzal, amit tud, már nem érdemes foglalkoznia. Homályban van ő, termékeny homályban.<sup>152</sup>

Másfelől Weöres híres disszertációjában, *A vers születésében* igencsak paralel módon írja le a költői munkát:

Mintha súlytalanul járkálnék; és reális körülmények legfőljebb pillanatnyilag bukkannak föl bennem. Minden cselekvés automatikus: gyakori cigarettatöltés és rágyújtás, télen a kályharakás, ez-amaz, mind reflexszerű: inkább történés, mint tett. Az egyirányúvá lett hangulat kezd megtelni egyirányú gondolatokkal: vagy egy régebben keletkezett motívumcsoport vagy a gomolygásból kialakuló sejtelem szabja meg a gondolatok irányát; a versforma, ami ilyenkor felötlik bennem és késznek mutatkozik a tartalmat magába fogadni, többnyire egyszerű elemekből, önkéntelenül tevődik össze, vagy már előbb kigondolt formám, vagy valamelyik szokásos forma. Gyakran már előzőleg él bennem a téma is, a forma is úgy, hogy egymáshoz közük sincsen: csak az ihlet házasítja össze őket. [...] hirtelen és kínos elhatározással kell a cselekvésbe, a vers megírásába kezdenem. Írok pár sort, körbesétálok, megint írok pár sort, esetleg javítok a kéziraton (kevés versem keletkezik javítás,

---

Magvető, 1989, 51.

152 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre* (1931), In: *Uő.: Nyelv és lélek*, vál. S.a.r. Réz Pál, Budapest, Osiris, 1999, 453-454.



áthúzgálás nélkül: és ahol a kézirat nem jelez változtatást, ott is gyakran a sokadik variáció íródott: ilyenkor a javítgatás leírás nélkül, fejben megtörténik).<sup>153</sup>

Mindezek alapján úgy vélem, Tóth Krisztina költői magatartását, attitűdjét ugyanaz a rendkívül koncentrált, kimerítő figyelem, a megfigyelés és a megismerés kényszere jellemzi, amely oly erős például Nemes Nagynál, de leginkább talán Pilinszkynél. Mint ismert, Pilinszky egy fiatalkori előadásában így nyilatkozott a versírásról, s a maga költőként való létezéséről:

Talán a legszembetűnőbb, legállandóbb jele a költői alkatnak az örök figyelem, a lankadatlan, ugrásra kész éberség. Költőnek lenni föltétlenül kimerítő és emésztő állapot. A legtöbb költő látszatra tétlenül él. Mivel a szakadatlan munkálkodás közben nem jut ideje a munkás polgárt mímelnie. Bármire is emlékszem vissza az életben, minden emlékemet túlexponálja az éber, már-már személytelen figyelem. Aki magának él, nem így figyel. [...] Ez az örökös éber figyelem bizonyos értelemben megkeseríti a költő életét, bár ugyanakkor semmitől sem irtózik jobban, mint ennek az elvesztésétől. [...] A tétlen költő olyan abszurdum, mint az életművész gályarab.<sup>154</sup>

Aligha vonható kétségbe, hogy „a költő mint megfigyelő és kívülálló” – akár saját maga életeseményeinek lírai „rögzítése”, pontosabban interpretációja során – Tóth Krisztina költészetének is meghatározó vonása.<sup>155</sup> A *Síró ponyva* című kötetből ezt a szinte intim közléssel párosuló külső, tárgyilagos, s gyakorta ironikus szemlélet- és verses megszólalásmódot az első, a *Macabre* és különösen, s nyilván nem véletlenül magának a kötetnek a címét viselő második ciklus nyilvánítja meg. Ugyanakkor a költőt, úgy tűnik,

---

153 WEÖRES Sándor, *A vers születése. (Meditáció és vallomás)*, In Uő: *Egybegyűjtött írások 1*, Budapest, Magvető, 1986, 238-239.

154 PILINSZKY János, *A mű születése (1947)*, In Uő, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 38-39.

155 Ezt az eltávolítást a *Porhó* című vers kapcsán Bókay Antal is konstatálja, vö. BÓKAY Antal, *Szelf-retorikák. Tóth Krisztina: Porhó – József Attila: Születésnapomra*, In *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2011, 179.

szükségszerűen kísérő és a tőle le nem választható figyelem kérdését Tóth Krisztina egy interjújában is megfogalmazta:

... minden ház udvarán gyerekek játszanak, de minden udvar fölött van egy csukott ablak, amely mögött egy gyerek áll, aki a többieket nézi. Na, ő lesz a költő. [...] Ismertem egy fotóst, aki a legváratlanabb pillanatokban is azt tudta mondani, hogy most ne mozdulj, és elkezdett kattintgatni. Én meg úgy éreztem, nincs jelen, mert a fotós szeme mindig erősebben működik, mint a helyzetben lévő lény. De azt hiszem, ezt nem lehet kettéválasztani. Talán magából az írásból fakad ez a kettősség.<sup>156</sup>

Vélhetően a költői magatartásnak e felfogásával hozható összefüggésbe a „kettősség” Tóth Krisztina által is artikulált problémája, nevezetesen az élő, cselekvő, létező ember és az életre, másokra, s szükségképpen önmagára is folyton reflektáló alkotó költő kettősségének dilemmája. S a recepció egyik felvetésére utalva jelezniem kell, hogy itt valószínűleg éppen *nem a dialógus* lehet e kötői beszédmód leginkább jellemző jegye.<sup>157</sup> Joggal tételezhető fel, hogy itt nem egy Szabó Lőrinc-féle dialogikus versbeszédet,<sup>158</sup> hanem talán a lírai megszólalás egy egészen más értelemben vett „dialogicitását” (amennyiben ez a terminus Tóth Krisztina költészete esetében egyáltalán tartható) tapasztalhatjuk. A magam részéről az „én” és „te” viszonyához (s hozzátehetném: Tóth Krisztina költészetében jóval inkább *viszonyához*, mintsem párbeszédéhez) a vizsgált életműben inkább az *ikerség* metaforikus, s nem a *párbeszéd* vagy a *dialogicitás* fogalmát látnám megfelelőbbnek.

Mindezt szövegi érvekre is alapozom: a *Síró ponyva* kötet középső ciklusa, amely egy szerelem kudarcos végének történeteként is olvasható, az *Ikrek helycseréje* címet viseli, akárcsak a ciklus egyik költeménye. Az *Ikrek helycseréje* cikluscím óhatatlanul előhívja a befogadói tudatból Radnóti *Ikrek hava*

---

156 TÓTH Krisztina, *Bajnokok vagyunk az elhallgatásban*, I. m.

157 Ellentétben az egyik szakirodalmi munkában állítottakkal, vö. SZÁVAI, I. m. 133, 138.

158 Erről vö. például KABDEBŐ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata. Szabó Lőrinc személyiséglátomása* (Te meg a világ), In Uő, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, 36-56.; KABDEBŐ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*. In: Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Budapest, Argumentum, 1996, 11-19.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Sötétben nézem magamat”. *Az individualitás formái a Te meg a világban*, In Uő, *Tükörszínhátek a gyádnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 2010, 59-90.

című prózai írását, melyben a költő saját tragikus születését, édesanyja és ikertestvére halálát is elbeszéli. Ennek egyetlen szón (*ikrek*) keresztüli nyelvi megidézésével Tóth Krisztina a kötetciklusból kibontható narratívát (kb. 'egy szakítás/válás története') nyilvánvaló módon a halál-meghalás, s ezen túl a megkettőződés és az emlékezés jegyében gondolja el.<sup>159</sup> S valószínűnek tartom másfelől, hogy a *Havak éve* című, a korábbi, 2001-es *Porhó* kötetben megjelent vers is ide kapcsolódik intertextuális „mélyszemantikájával”.<sup>160</sup>

S itt vethető fel a narrativitásnak és az intertextualitásnak a szakirodalomban többször felemlített szerepe Tóth Krisztina lírája kapcsán. A kettő, úgy tűnik, e szerző esetében aligha szétválasztható: Tóth Krisztina többek által „narratívának”<sup>161</sup> aposztrófált költészete – mely minősítés meglátásom szerint éppen a *Síró ponyva* kötet esetében állja meg nehezen a helyét – mindig intertextuálisként is koncipiálódik. S való igaz, s talán a fentiekből is nyilvánvalónak tetszik, hogy Tóth Krisztinánál a szöveg hagyomány megkerülhetetlen és evidens szöveggépző erőt jelent az egyes versek és ciklusok megalkotásakor. Kérdés azonban, milyen természetű ez az intertextuális tendencia, s a kulturális-poétikai és szövegtradícióra hagyatkozás vajon a

---

159 Vö. Radnóti Miklós kapcsán: „Az *Ikrek hava* kétféle időt és kétféle valóságot ábrázol: a gyermek-és ifjúkort, valamint a költő jelenét. Két rétege egymást szövi át, a messiás múlt szinte megelevenedik, a jelenbe kerül. [...] Az *Ikrek hava* a modern irodalom »prousti« vonulatához tartozik, »az eltűnt idő nyomában« jött létre [...] Elbeszélő technikájára is Proust hatott.” POMOGÁTS Béla, *Radnóti Miklós*, Budapest, Gondolat, 1987, 146., 147. Ferencz Győző még erőteljesebben emeli ki az emlékezés szerepét, az idő és a történet felbontását a bergsoni-freudi-prousti modell szerint, valamint azt, hogy ez a tudatos elbeszéléstechnika nem kizárólag az idő megháromszorozására (!) épít: az „elbeszélés ugyanis magában foglalja a megírás folyamatát is, tehát az időben az írásfolyamat is előrehalad. Így a mű végére a korábban jelenként elbeszélte események is múlttá válnak [...]”. FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Budapest, Osiris, 2009,<sup>2</sup> 460-464, különösen: 464.

160 Erről a versről a *Talált mondat* címmel a Magyar Tudományos Akadémián megtartott előadásában a szerző kifejti, hogy évekig kísértette és egyben versírásra ösztökélte a „havak éve volt” mondat, s csak miután versbe foglalta, ismert rá, hogy ez József Attila *Kései siratójának* második, két-három mássalhangzó tekintetében eltérő sora („a hadak vége volt”), mely ott bujkált az emlékezetében, természetesen a hozzátapadó jelentéskontextusokkal, melyeket elsődlegesen a halál és a megfosztottság szemantikájával írhatunk le. Vö. Tóth Krisztina szavaival: „A fantáziámban vonat tetején hasaló József Attila, a háború, hideg, a halál, az elveszett anya, a *Kései sirató* egész zokogó lendülete, az árvaság és elhagyatottság [...]...” TÓTH Krisztina, *Talált mondat*, I. m.

161 Vö. BODOR, I. m., SZÁVAI, I. m., 135.

megelőző, illetve az itt tárgyalt verseskötet vonatkozásában miként érvényesül.

Erre nézvést Osztrólczyk Sarolta meglátása tűnik megvilágítónak a számomra, mely szerint a későbbi *Síró ponyva* kötetel összehasonlítva, amely „olyan átiratok és stílusimitációkat is tartalmaz, mint az *Őszi sanszok*, a *Készenléti dal*, a *Diaporáma* és az *Árnyékszonett*, a *Porhóban* megjelenő szövegköziség (a kötet-címadó vers kivételével) rejtettebbnek, reminiscencia-szerűbbnek mondható.”<sup>162</sup> Való igaz, az intertextuális működésmód határozottan markánsabb és explicitebb módon érvényesül a *Síró ponyva*ban, ismételt kérdés azonban, miként is működik itt szövegszervező erőként.

E tekintetben (is) érdemes némileg szétválasztani a verskötet három ciklusát. A *Macabre* három-három szonett(szerű) versből építkező szövegei rendre tartózkodnak az explicit intertextuális utalásoktól, s a finom áthallásokat részesítik előnyben, amikor megidézik például az *Eszmélet* IV. versszakát („de széthullik puha kis darabokra”), a József Attilánál oly gyakori, egyebek között a *Tiszta szívvel*-ben vagy a *Tudod, hogy nincs bocsánatban* meghatározó *fű* motívumát („csupa baljós szírom a fű előtted” – mindkét citátum a *Csillagpázsit I.* szövegéből való) –, Bulgakov *A Mester és Margaritáját*, abból is a Sátán bálját („A ház poklában három gyertya égett, / a boltozatba díszteglát falaztak, / táncolt a láng, ahogy a vendégek beléptek, / a házigazdát ünnepeltük aznap”, „néztem a tojásba töltött kaviárt”, „...s láttam fölfakadni vérét / egy szép üvegnek...”; „koccintottunk, mézédés volt a pezsgő”, „táncoltunk, mintha víz alatt mozognánk, / kint meg a mindenség üvegfalú termé”; „hirtelen sötét lett a lépcsőházuk, / minden lépésnél kapaszkodni kellett” – *Macabre I., II., III.*) vagy éppen Madáchot („és látható lett az Űrnek angyala” – *Angyali üdvözlés II.*). Az *Ikrek helycseréje* már nyíltabban intertextualizál, amint a cikluscím, illetve a ciklus második felében helyet kapó *Most viszik, most viszik*, vagy a már említett *Őszi sanszok* és az *Elégia* című vers példázza. Ebből az aspektusból úgy tűnik, mintha az egyre erősödő szövegközi utalásrendszer adná a ciklus dinamikáját, mi több, az egész verseskönyvét, hiszen az utolsó, *Őszi kék* ciklus a motivikus szövegközi kapcsolatokon túl számos olyan darabot tartalmaz, melyeket szerzőjük egy-egy alkotótársnak (Darvasi Lászlónak, Schein Gábornak, Orbán Ot-

---

162 OSZTRÓLCZYK, 201.

tónak, Várady Szabolcsnak, Parti Nagy Lajosnak, Petrinek stb.) ajánlott, s amelyben ilyen vagy olyan eljárással megidézi a jelzett költők világlátás- és/vagy alkotásmódját.

Ha röviden megvizsgáljuk az *Elégiát*,<sup>163</sup> a címben foglalt evidens műfaji allúzió túl, mely potenciálisan a magyar (s akár a világ-)lira összes elégiáját előhívhatja a befogadói emlékezetből, a paratextuális jelzés a magyar líra-olvasó számára elsődlegesen József Attila híres, azonos című versét idézi. S erre a Tóth Krisztina-költemény két szöveghelye két további József Attila-utalással is ráerősít: „...ősz / peremén” (l. *A város peremén*), „elhagyott vidék” (*Elégia*). Tóth Krisztinára igen jellemző eljárással azonban a szöveg legalább olyan mértékben „hivatkozik” más költőkre, mint az elsőként előhívott József Attilára: fellelhetők itt Radnóti („kapaszkodó gyökér” – l. Radnóti: *Gyökér*), Kosztolányi („Jobb volna / ... /a rajzos, fáradt lombú ősz” – Kosztolányi: *Őszi reggeli*), Pilinszky („A betonúton átlépsz – Pilinszky: *A szerelem sivataga*; „arcod” – „rajza” – *Apokrif*), Nemes Nagy („csak nézni” – Nemes Nagy Ágnes: *De nézni*), s talán még Petri „nyomai” is („Lepiszkáld a sarat a cipődről”, „elpöccinteni / a csikket” – lásd egyebek mellett Petri *Sár* című kötetét). A vers befejezése azonban a Tóth Krisztinánál gyakori, de mindig visszafogott módon alkalmazott hangalakzati „játékkal”, mely egy-egy szó fonikus testét mintegy feldarabolva abból új, a versre nézvést nagyon is releváns értelmű szavakat emel ki, a műfajmegjelölő címszó első két szótagjának felhangoztatásával az elégiához az ’elégés’ témáját kapcsolja, összhangban a József Attila *Elégiájára* visszautaló „elhagyott vidék” utolsó előtti sorával. Ezzel az eljárással ugyanakkor a Tóth-vers egy újabb intertextuális viszonyt is megnyit, jelesül Weöres *Keleti elégia* című versével, mely meta-poétikus szinten éppen az *elégia* szó hangsorában megbújó hangtani-szemantikai lehetőségeket „elemzi végig”, s ezek közül is a tűzzel kapcsolatos ’ég’, ’elég’ jelentésekre építi rövid lírai narratíváját.<sup>164</sup> De a Tóth Krisztina-féle *Elégia* ennél is tovább megy, mikor a zárósorában az elsődlegesen ’elhamvad’ jelentésű *elég* egyszerű háromszoros ismétlésével a homonim szóalak jelentését az igeiből a melléknévi(-határozósói) értelemre váltja át (’elég volt’).

163 A vers szövegét lásd a Függelékben.

164 Vö. Weöres Sándor: *Keleti elégia*

A szövegköziség hasonlóan összetett és finom működését tapasztalhatjuk a harmadik ciklus verseiben is: ezek közül most csak a Parti Nagy Lajosnak dedikált *Diaporámát* említeném röviden. A költemény, ajánlásával ellentétben, sem beszédmódjában, sem lexikai szerkezeteiben, sem egyéb nyelvi megoldásaiban nem látszik imitálni Parti Nagy „nyelvhús”-versbeszédét.<sup>165</sup> Ellenkezőleg, a petrarcai szonett, mely a két quartinában a legrégebb *abba abba* ölelkező rímszerkezetet realizálja, s követi azt a két tercina

---

miféle páros szakadék  
két szembenső partján ülünk  
hogy éjszakánként nem szabad  
fehér vérünkbe mosdani

a szélvész ingünkbe törik  
csillagfény köntösünkre szárad  
de reggel gondosan bezárom  
a pusztá levegő szobáját  
kulccsal csukom s elindulok  
a meredélyen fölfelé  
egyedül mindig egyedül

gyermeki ajkán szalmaszál  
csövében égő messi kastély  
melyben mindenki védtelen  
a pompázó üres ruhák  
hol a tüzet nem oltja senki

mikor a sziklacsúcsra érek  
égi rőzse hajnalodik  
csak ő ül lenn még éjszakában  
tesz-vesz kihamvadt tűz körül

A vers elemzéséhez lásd: HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy (Weöres Sándor: Keleti elégia)*, In Uő., *Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova, 1999, 77-97.

165 A kifejezés magától Parti Nagytól származik. Értelmezéséről lásd monográfiájának szavait: „A »nyelvhús«-paradigma, amelynek megnevezését szerzői kijelentések is erősítik, a Parti Nagy-életmű legnagyobb hatású poétikai és szemléleti váltása. [...] Ez az a »nyelv«, amelyen a Parti Nagy-szövegek - legyen az líra, epika vagy dráma - több mint kétharmada megszólal. A nyelvi megelőzőttség, a legszabadabban értelmezett intertextualitás, a szétszedhető, összerakható, tetszés szerint gyúrható, »mancsolható« nyelv poétikája ez [...]» NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006, 49., 51.

*ccd eed* rímeiben is, egyfelől Dante *Isteni színjáték*ának nyitó énekét („és a sötétlő félút erdején”) idézi meg, másrészt sok ízben József Attila költészetét, különösen a *Reménytelenül* és *Nyár* című verseit („visszapillantva bármit is: remény / nélkül néz körbe, fogja könnyedén”, „koszorúér-gally, semmi ága”, „vetített nyárfasorban ezüst fejsze, / átsuhan rajta még...”). Parti Nagy költői megszólalás- és szemléletmódjához mindösszesen két mozzanat kapcsolható a versben. Az egyik a vers kezdetén felvetett kérdés: „Szonettbe fogja [...] / - mit is? Magát: fogja magát az Én”, mely a beszélő *én* szétszóródásának, megfoghatatlanságának, folytonos szerepváltásának Parti Nagy-féle jelenségre való világos utalásként értelmezhető. Másrészt, s nyilván nem véletlenül, éppen a Tóth-vers utolsó szava realizálja a Parti Nagy-féle versbeszéd meghatározó jellegzetességét: a *szanaszép* mint nem létező szó, ugyanakkor mint egyedi költői szóalkotás egyszerre realizálja a Parti Nagy-féle „szétíró”, a szavak alakját akár az értelmetlenségig felbontó, egyfajta roncsolt nyelvet létrehozó költői beszédmódot, s hagyja meg benne a *szép* utótag révén az esztétikai újdonságnak és szépségnek, s talán egy poétikailag új értelem létrejövetelének a lehetőségét is.

## FÜGGELÉK

### Elégia

Mint észrevétlen szitáló eső,  
amely elhordja néhány év alatt  
a töltésről a földet, hogy csak a  
kapaszkodó gyökér, az erek  
kötele látsszon, apránként vándorló talaj,  
úgy vonul lassan ki az arcod  
arcod alól. Rövid, turista nyár  
után a dombok teliszemetelt  
ismerős rajza.  
Kirándulni jöttem,

mondod, mondtad.  
A betonúton átlépsz  
egy szív alakú tócsát.  
Hófogók  
sorfala: föld alatti házak  
ácsolt tetői, elsüllyedt falu,  
aztán a nyárfasor – és persze varjak,  
sodródó felhők közt agyag fény.  
Lepiszkálsz a sarat a cipődről,  
ne legyen olyan nehéz a visszaút,  
de ázik minden, avarzörgés helyett  
nedves, rothadó szőnyegen haladsz.  
Alig gyullad a cigaretta,  
pedig most kéne. Sőt. Jobb volna  
még jobb,  
a rajzos, száradt lombú ősz  
peremén állva elpöccinteni  
a csikket.  
Fellobbanna, kúszna,  
a gyöngye láng, csak nézni, ahogy az  
elhagyott vidék  
elég, elég, elég.



## KOVÁCS ANDRÁS FERENC KÖLTÉSZETÉNEK ÉS AZ AD- VENTI FAGYBAN ANGYALOK CÍMŰ KÖTETÉNEK NÉHÁNY POÉTIKAI SAJÁTOSÁGÁRÓL

Mert az aligha véletlen, hogy a szövegköziségnek elsősorban a palimpszesztust kitüntető változata uralkodik Kovács András Ferencnél. Ez ugyanis arra enged következtetni, hogy nem a térbeliség, az egymásutániség uralja a szövegek összjátékának itt érvényesített poétikáját. Az egymáson keresztül, egymás által és egymás segítségével feltáruuló, időben egymás jelentéseit gazdagító és az irodalmi régiséget csak a közbejövő formák beszédében megértető szövegköziség ezért inkább a transztextualitás (G. Genette) egyik poetológiai esetének lehet a példája.

(Kulcsár Szabó Ernő: *Poesis memoriae*)<sup>166</sup>

Kovács András Ferenc költészetével, mint azt Kulcsár Szabó Ernő még 1994-ben írta, „a kritika meglehetősen tanácstalanul néz szembe”.<sup>167</sup> S noha azóta megsokasodtak a „KAF”-interpretációk,<sup>168</sup> talán még mindig nem beszélhetünk egy a hazai kritikai, s főként irodalomtudományos berkekben sajátta tett, s kellőképpen reprezentált lírai korpuszról, amelynek különleges minőségét ugyanakkor mára az irodalomtudományi szakma is osztja. Azóta egyértelművé vált ugyanis, hogy itt olyan, az irodalmi formák hagyományával sajátos párbeszédet létesítő költéssel van dolgunk, melynek

---

166 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben*, In Uő., *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi, 1994, 164. (164-195.)

167 Uő., 165.

168 Csak néhány szemléletes példaként: LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában: Kovács András Ferenc: J. A. szonettje*, Kalligram, 2006/3-4.; SZITÁR Katalin, *Szöveg-változások. Kovács András Ferenc: Radnóti-változatok*, In *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Lívía, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2011, 153-163.; KOVÁCS Árpád, *Az És poétikája. Kovács András Ferenc olvassa József Attilát*, In Uő., *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum, 2011, 114-158.

dialogikus orientációja hangsúlyozottan kezdeményező jellegű, nem pedig passzív befogadó pozíciót valósít meg.<sup>169</sup> A kérdés tétje az lehet, vajon miként értékelhetjük ezt a sokágú, a szövegtradícióval folytonos párbeszédben álló költészetet.

Ugyanakkor az a mára meggyökeresedett vélemény is többé-kevésbé általánosan elfogadottnak mondható, mely szerint Kovács András Ferenc – vagy az irodalomkritikai köztudatban „KAF” – költészete minden intertextuális előfeltételezettsége ellenére sem számítható „egyértelműen” a posztmodern táborába, hanem egy sajátos lírai artikulációt képvisel.<sup>170</sup> Ezzel szorosan összefügg az a kritikai állásfoglalás, amely szerint KAF munkásságát a költészet kultúrateremtő szerepének keresése és akarása jellemzi, valamint hogy költészetében a lírai „én” helye lokalizálhatatlan: hol előtérbe kerül, hol mintha teljességgel kivonná magát a versbeszéd „mögül”, hol pedig ironikus versnyelvi (rímtechnikai, verselési) és intertextuális „játékaival” jelzi otlélé-tét, s egyszerismind meghatároz(hat)atlanságát.<sup>171</sup>

Egy efféle meglátásnak eklatáns példaként szolgálhat az *Adventi fagyban angyalok*<sup>172</sup> című kötet. E verseskötet kapcsán is elmondható, hogy KAF esetében a lírai alkotásmód nem annyira egy posztmodern típusú, hanem inkább egzisztenciális alapú „szövegjáték” (ha ez egyáltalán megfelelő szó-nak minősülhet e költészet vonatkozásában), szövegekkel való nyelvi-poétikai bánásmód, s az ebből kikutatható lehetséges „jövőkép”, világ- és létértelmezés reménye felől válhat megközelíthetővé. Maga a kötet cím önmagában létértelmező igényt sejtet a *fagy* és az *angyalok* kontrapunkciójában, illetve az *advent* (várakozás, eljövétel) potenciálisan, grammatikailag jelzőként felkínált közvetítő megoldásában. Persze a kötet végigolvasása során számos további eltérő interpretációs lehetőség nyílik meg a befogadó előtt. Az

---

169 Vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 168.

170 Vö. „Ez a líra, ahogyan nem a nyelvkritikai költészet példája, éppúgy nem számítható a »hagyományörzés« irodalmi esetei közé sem.” Illetve: „Azt lehet tehát mondanunk, Kovács András Ferenc költészete csak látszólag azokat a tartományokat fedezi fel, amelyekhez olyannyira vonzódik a posztmodern intertextualitás.” *Uo.*, 186., 193.

171 OLÁH Szabolcs, *A lírai hang műfajfüggő anyagisége és megmutatkozása Kovács András Ferenc történelmen átívelő verseiben*, In *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Budapest, Osiris, 2003, 275., 282-283.

172 KOVÁCS András Ferenc, *Adventi fagyban angyalok (Versek 1994-1997)*, Pécs, Jelenkor, 1998.

első, a versciklusok számbavétele után kínálkozó értelmezés egyfajta életrajzi megfeleltetésként lehetne azonosítható: az első két ciklus tematikailag világosan a szerző két kislányához kapcsolódik, így a kötetcímben megjelölt „angyalok”, magukkal hozván a megváltás témáját („advent”), a szerző kislányaival válnak könnyen azonosíthatóvá. Ezt a két ciklus számos verse, például a *Krisztinkához*, a *Friss tinta, tinta, tinta!* (melynek befejezése így hangzik: „Aludj kincsem ma hol vagy / Krisztinka tinka tinka”), a *Szapphói fragmentum*, mely a klasszikus strófában megverselt narratívaként a második gyermek, Fanni fogantatásának és születésének történeteként olvasható, vagy a *Fanni fölébred*, illetve a *Két altatódalocska* nagyon is megerősíteni látszik. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a jól érzékelhető biográfiai szituáció egzisztenciális-ontológiai perspektívába helyeződik, s éppen a *nyelvi-irodalmi-kulturális közvetítettség következményeként*. Kovács András Ferenc költészete épp e sokrétű nyelvi és irodalmi közvetítettség kikerülhetetlenségének és szükségszerűségének felismeréséről tanúskodik a kezdetektől fogva. A vizsgált verskötet kapcsán utalnék itt egyfelől az első ciklus címére (*Visio: visitatio*), amely a biográfiai téma szakrális felmagasztalásaként is értelmezhető; s a kötet meg is hagyja ezt a lehetőséget, hiszen a ciklus utolsó, azonos című verse mintha a költői beszélő ön-újratereemtéséről, mintegy szakrális önfelismeréséről szólna („Mikéntha szent annunciációban. / És egyensúlyban önmagával egy”). Ugyanez a szakralizációs folyamat figyelhető meg a kötetcímet egyedül és egyetlen alkalommal felhangoztató, a kötetben utolsó előttiként szereplő *Matutinum* címében és befejezésében („Atya fiú szentlélek Egy / Isten vagyok mert nem vagyok / Szoríts szívedre életem / halálom fénye benn ragyog”), amely ugyanakkor nagyon is vészterhesnek tűnő szituációból indítja el a narratíváját („Kutyák ugatnak kedvesem / Korcsok vonítanak kóborok / Vérezni kezd a böjti nap / Vétkes ködökben kódorog”), mely narratíva allegorikusan egy reggeli szerelmi együttlét történeteként is olvasható. Másfelől a számos intertextuális, szöveghagyományi, nyelvtörténeti „manifesztáció” sem kerülheti el a figyelmünket, mely rögtön a kötet első versében minimálisan két irodalmi előzményt, Shakespeare *Lear királyát* és Vörösmartyt (a töredékek Vörösmartyját) lépteti be szükségképpen az értelmezésbe (a cím: *Lear király Cordeliához*; alcím: *Vörösmarty-töredék*). Természetesen mindkettő involválja az apa-leány, illetve szerető-szerető-vi-

szonyt, de a Shakespeare-intertextuson keresztül a *Cordelia* névhez kapcsolódó 'szív' témáját még erőteljesebben, mely témát a versszöveg elég világosan exponál: „( - - - - - ) kerge bú szívem / Cordeliám leánykám bús szivecském / Én kis bolondom ( - - - - - )”.

Hasonlóképp elvon az életrajzi megféleltetési lehetőségektől a második, régi magyar írásmóddal megírt *Kys maghayr nyelw: emleec* című vers (melynek mai átírását a szerző a kötet függelékében megadja), a *Szapphói fragmentum* egyértelmű antik szövegformai utalása, a *Kínai dallam (Fu An-kung után)* című mű, vagy a második ciklusból a *Kopt apa verse*, amely címe szerint akár társadalom-politikai témájú darab is lehetne, valójában azonban az olvasó az intenzív háromszótagos hangcsoport-ismétlődések okán – igaz, csak első olvasásra – hajlamos lehet egyfajta gyermekmondókaként is befogadni a *hoppszasza - ótata - lógata - horpasza - hoppszasza - hord haza - pótpapa - kopt apa - (rímet) koptata - hoppszasza - kopt apa* rímSOROZATNAK köszönhetően.<sup>173</sup>

Másfelől a kötet, Kovács András Ferencnél megszokott módon a versekben és a verscímekben exponált elsődleges és másodlagos témák mellett folytonosan a versírás autoreferens problematikájáról is „beszél”. Ez már az előbb idézett példákban (l. *Krisztinka - tinta*) is kitűnik, de még nyilvánvalóbb a *Csak Fannival sétálván* című versnek a létbeli egzisztenciát a költői aktivitásban fellelő zárlatában: „Két kislányomnak édesapja itt / épp verset ír. Már nem tekint a készre: / Csak létezik. (Bár későn vette észre...)”

A költészetre, annak lehetőségére és minőségére vonatkozó autopoétikus reflexiók nemcsak erre a két ciklusra terjednek ki, hanem átszövik a kötetet. De a későbbiekben érdekes módon ritkán jelennek meg hasonló közvetlen megnyilvánulásokban (még a *Monsieur Poquelin panaszaiban* is műfaji át-tétellel artikulálódnak: „Kukacmód csúf kelésben / tenyésznek így a szó!”). Ugyanakkor a második ciklust követően még erőteljesebbé válik a KAF-ra olyannyira jellemző intertextuális szövegképzés, pontosabban a folytonos irodalmi-szövegközi beágyazottság jelzése: hiszen nem véletlen, hogy a kö-

---

173 Az életrajztól szokatlan, igencsak életbeli tárgy megszólaltatásával téríti el a két kislány témájába esetlegesen szentimentális módon belefeledkező olvasót az *1090 kisfiam* című vers, amely a szexuális folyamat (sok nővel, vagy maszturbációval, lásd a kezdést: „hetedhétországban hurra”) során létesülhető potenciális fiú utódok gondolatával ad fricskát a kötetet pusztán a biográfia felől olvasó befogadónak.

tetben minden ciklus egy-egy mottót is kap a címe mellé, József Attilától, Weörestől, Baka Istvántól, Coleridge-től, Shakespeare-től, Verlaine-től és Baudelaire-től. Kovács filológiai pontosságú szövegűség-igényét és a műfordító-költők iránti tiszteletét jelzi, hogy az idegen szerzőktől idézett szövegrészek esetében a mottóban mindig megadja a magyar megfelelő leelőhelyét és a fordító nevét is. (Az utolsó, *Sursum corda!* kötet Baudelaire-től származó mottójánál, mivel ez eleve latinul született, értelemszerűen nem, ám a kötet függelékének hatodik jegyzetében közli a Baudelaire-himnusz idézett három sorának maga által alkotott magyar nyelvű verses megfelelőjét.) Az intertextuális vonatkozások a harmadik mellett különösen a három utolsó ciklusban válnak sokrétűen meghatározó szövegszervező erővé. Az *Alekszej Asztrov verseiben* értelemszerűen, noha nem kizárólag, az orosz irodalmi és kulturális utalások, a *Lázár úr Párizsban* címűben Juhász Gyula, Baka István, Jékely Zoltán, Ady, Baudelaire, Verlaine stb. mellett a legtöbbször, s ugyancsak nevének explicit említésével József Attila idéződik meg (l. a *Józsefattilás törmelékeket* és a *Szárszói variációk* cím alatt közreadott három verset: *Jé, a kalapja!*, *J. A. kalapja*, *The Real World*). Az utolsót pedig, noha Kosztolányi, József Attila, Weöres Sándor vagy éppen Blake is teret kap benne, a *Sursum corda!* címnek megfelelően egyértelműen a Pilinszky-féle szöveghagyomány, költői gondolkodásmód és világlátás dominálja (vö. *Introitus*, *Litánia*, *Versiculus*, *Pilinszky-portré*, *Lectio*, *Antifóna*, *Matutinum*).

Mindez a verskötet „hangulati-érzelmi” megkomponáltságára is bizonyos fényt vet. Leegyszerűsítve azt mondhatnám, az első két ciklus tematikájában, hangvételében a kötet cím három szavából leginkább talán az *angyalokhoz* köthető, míg a hatodik, a *Lázár úr...* mintegy a *fagytól* indul az *advent* felé, mely „advent” a szakrálist nagyon is nyílt módon tematizáló, noha azt mindig kontrapunktikus „közegben” színre vivő utolsó ciklusnak beszédmódját és gondolatiságát látszik irányítani. A köztes ciklusokból a *Monsieur Poquelin panasza* már a címében foglalt *panasz* szó révén is negatív, pesszimista attitűdöt jelez - s ekképp a kötet címben jelölt *fagyhoz* köthető metaforikusan -, s ennek az előzetes befogadói elvárásnak a versek megnyilatkozásai bizony eleget is tesznek. Példaként: „mennyi jelenmúlt! / Örök maholnap! / Éjben, a vártán folytonosan csak / Csattog a jelszó... Oltsd el a lámpát! / Fúdd el a lelked! / Örök csaholnak.” (*Vadászat, lagzi, télidő. Hom-*

*mage à Bruegel le Vieux*); „A sajátosság vértócsája” (*Kisebbségi lé*); „Beszély, csevely, / Süket szöveg / Csak ez. / Csak az.”, „Klisés romkert! / Szóhordalék -”, „Hogy / Lesz malaszt, / Csak nyalni kell, / Csak nyelni kell, csak / Feszit melaszt!” (*Improvizációk Szikszai Rémusznak*); „Lecceng a pannon élvonal.” (*Eastern Still Life. Csordás Gábornak*).

S ide, a „fagyhoz” csatlakozik a *Hadd-el-Kaf magyarab költeményeiből* című, Parti Nagy Lajosnak ajánlott satirikus ciklus is, amely talán nem véletlenül a legrövidebb terjedelmű a kötetben: az első befogadásra érthető, már-már didaktikusan allegorikus szójáték (*magyar~rab~arab*) - mely az afrikai „magyarabok” felfedezésére is rájátszik referenciálisan - előrevetíti a ciklus központi, satirikus társadalmi-politikai gondolatát, különösen a címben megadott fiktív szerzői névben a saját név monogramja (*KAF*) révén az olvasót evidens módon aktualizáló értelmezésre készítető fogásával. Azt is mondhatnám, a fiktív arab költő neve első két tagjának - „Hadd-el” - magyar jelentésével ellentétben *KAF* „nem hagyja el” a meglehetősen nyílt, főként a „magyarkodásra”, a magyar „kivagyiságra” irányuló társadalmi-politikai kritikát, ami aligha „tesz jót” a versek esztétikai színvonalának. (Példa a *Sejk, de rutyutyu!* című versből: „Ethiópok szírek / Muzulmányok koptok / Ne féljetek vagyunk / Kárpát kebelében / Kanásztáncot roptok [...] Ethiópok szírek / Muzulmányok koptok / Világmagyar vagyunk / Bemondták a Hírek / Boldog lenni fogtok.”) A *magyar~arab* igencsak átlátszó párhuzama pedig némileg Kányádi 1989-es *Sörény és koponya* című kötetének talán a legkevésbé sikerült, mert direkt módon tematikus, társadalompolitikai hangvételű ciklusára, a *Dél keresztje alatt* címűre emlékeztet.) A ciklus *KAF* nyelvi, versformai és rímtechnikai virtuozításának köszönhetően azonban mégsem válik ki drasztikusan a kötet többi része közül.

A szerző intertextuális és kulturális beállítottságát egy kivétellel maguk a cikluscímek is mutatják (1. *Visio: visitatio*, 2. *Gyermekrajzok Franciskának, Krisztinkának*, 3. *Monsieur Poquelin panasza*, 4. *Hadd-el-Kaf magyarab költeményeiből*, 5. *Alekszej Asztrov versei*, 6. *Lázár úr Párizsban*, 7. *Sursum corda!*). A szövegek többszörös nyelvi-irodalmi közvetítettségét a verscímek, alcímek, mottók és a szinte minden egyes versben halmozott, rendszerint igen nyílt, tehát az olvasók nagy többsége számára rögtön érthetővé váló szövegek közötti allúziók mellett a verseskönyvhöz fűzött *Hét jegyzet* című utó-

kommentár is jól példázza. Maga ez a függelék formájú jegyzet is szokatlan műfaj egy verskötet esetében: első pillantásra talán az Esterházytól jól ismert *Fel (nem) használt irodalom jegyzékére*<sup>174</sup> emlékeztetne, ám a befogadó itt nem irodalomlistát, hanem nyelv- és irodalomtörténeti adalékokat és magyarázatokat kap néhány versszöveghez, illetve egy alkalommal az egyik ciklushoz. Ezek Kovács András Ferenc műveltségének egy, a XX-XXI. századi költőknél szokványosnak aligha mondható sajátosságát, a régi magyar nyelvemlékek és irodalmi szövegekben való tudományos szintű jártasságát is megmutatják. (Mint ismert, KAF 2000-ben egy a magyar manierizmus jelenségeit tárgyaló tanulmánykötetet is megjelentetett – melyet saját, a manierista stílust, világlátást, formákat és nyelvezetet tökéletes módon újraalkotó verseivel is kiegészített –, s amelynek címéül egy Rimay-vers első sorának („Venus fajtalan hús, csipkéből tekert gúzs, elméknek bojtóránja”) középső tagját választotta. Tehát nemcsak a „szerepjátszó” líra és a formagazdagság révén, de a régi magyar irodalom szövegszerű ismerete és költői reprodukciója okán is határozott kapcsolatba hozható Weöres Sándorral, a *Psyché* szerzőjével és a *Három veréb hat szemmel* című, az elfeledett régi magyar költők műveiből összeállított antológia egyik szerkesztőjével.)<sup>175</sup> Az első jegyzet a fentebb már említett *Kys maghyar nyelv: emleec* utópisztikus-ironikus című (mert egy éppen megszületett versszöveg miként is tétélezhetné magát „nyelvemléknek”, miközben a *nyelv* és az *emlék* szavakat elválasztó kettőspont révén a cím első tagja némi ironiával olyan közismert irodalomtudományi kézikönyveket is előhív a befogadói tudatból, mint a *Kis magyar verstan* vagy a *Kis magyar retorika*)<sup>176</sup> költeménynek nemcsak a

---

174 Vö. pl. a *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest, Magvető, 1986) vagy a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (Budapest, Magvető, 1993) című Esterházy-könyvekkel.

175 Vö. Kovács András Ferenc, *Csipkéből tekert gúzs. (Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez)*, Marosvásárhely, Mentor, 2000. A kötetet 2014-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Akadémiája a honlapján közzétette, l. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=10986&secId=993112&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Kov%C3%A1cs+Andr%C3%A1s+Ferenc&limit=1000&pageSet=1>. A *Három veréb hat szemmel* másik szerkesztője a régi magyar irodalom professzoraként jól ismert Kovács Sándor Iván volt. L. *Három veréb hat szemmel*. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból, szerk. Kovács Sándor Iván, Weöres Sándor, Budapest, Szépirodalmi, 1977.

176 Vö. KECSKÉS András - SZILÁGYI Péter - SZUROMI Lajos, *Kis magyar verstan*, Budapest,



mai helyesírás szerinti átíratát közli, de 1485-ös „forrását” is.<sup>177</sup> Hasonlóan a költemények mögött rejlő eredeti szövegre vonatkozik a következő három és az utolsó két jegyzet (így tudhatja meg az olvasó, hogy a *Krisztinkához* című vers mottója egy XV. század végén lejegyzett virágének, hogy a *Kínai dallam* a *Si King* egyik dalán alapszik, hogy a *Monsieur Poquelin panaszaiban* a kurzívval szedett két sor Petri György *Mizantróp*-fordításából származik, de részletes magyarázatot kapunk a *Sursum corda!* miseformulájára, s rövidet, de pontosat a kötet utolsó darabja címének */Nigra sed formosa/* bibliai szöveg helyét illetően is).

Még különösebb, és KAF-nak a különféle szövegekhez való rendkívül kreatív és variatív viszonyáról igen sokat árul el az ötödik jegyzet, mely az *Alekszej Asztrov versei* ciklust kommentálva az alábbi, egy a XIX. és XX. századi orosz irodalomban valamelyest is járatos olvasó számára teljességgel fiktívnek minősülő életrajzot közli:

A tizenöt darabból álló versciklust a neves Andrej Preobrazsenszkij professzor közölte 1994 telén [ez a dátum „véletlenül” megegyezik a KAF-kötet megjelenésének évével! - H. K.], mementóként, egy moszkvai irodalmi lapban... A mindenkitől elfeledett Alekszej Asztrov (Szentpétervár, 1894. december 23. - Moszkva, 1985. augusztus 21.) orvos és (csak úgy melleleg) még költő is volt, s ha rejtetten is, de a XX. századi orosz líra nagy (elsüllyedt és elsüllyesztett) nemzedékéhez tartozott... Ha nem is stiláris megfontolások alapján, de meghitt baráti szálak, szoros szellemi rokonságok és titkos, mondhatni cinkosi kapcsolatok útján. Asztrov például Bulgakov kedves cimborája volt, illetve afféle háziorkosként működött a moszkvai irodalmi és színházi berkekben. Viszontagságos életét itt nem áll módomban kellően rész-

---

Országos Pedagógiai Intézet, 1984; SZÖRÉNYI László - SZABÓ Zoltán, *Kis magyar retorika*, Budapest, Helikon, 1997.

177 „Jelen verszet tulajdonképpen egy már meglévő kis magyar nyelvemlékre vezethető vissza. Egy 1485-ös latin nyelvű levél tréfás záradékaként találtak rá Enyingi Török Endre verses köszöntőjére, amelyben a szerző ennen menyasszonyát, Parlagi Krisztinát szólítja meg ekképpen:

„Emericus Thewrewk kewzewn krysthynanak leghen kenweb ynhának. Zaaz yo napath keth Zaaz yo eeth hozyaya.” Azaz: „Emericus Török köszön Krisztinának, legyen könnyebb inhának, száz jó napot, kétszáz jó éjt hozzája.” Szómagyarázatként csak annyit: az »inhának« alak »jonhának« értendő. (A »jonh« jelentése: szív, lélek, ritkábban: ágyék.)” Kovács András Ferenc, *Adventi fagyban angyalok, I. m.*, 119.



letezni, de volt egyetemista, katona, szanitéc, sebesült, Chagall segédje, avantgárd művész, futurista, filmszínész, később pedig párizsi emigráns, aztán a Szovjetunióba hazaszállingózó szürke körorvos, kispolgári csökevény, dalszerző, lapszerkesztő, színikritikus, patkányirtó szakember, egészségügyi megfigyelő, közben maga megfigyelt, vidékre át- és kihelyezett, ideiglenesen novgorodi lakos, kényszerlakhelyes, kamcsatkai elítélt, vlagyivosztoki munkaszolgálatos, Leningrád elszánt védője az ostrom idején, majd megint körorvos, de már Kalinyingrádban, legvégül pedig (szerény nyugdíját kipótolandó) segédkönyvtáros Moszkva egyik külvárosában, egy kerületi aggmenházban... Rokontalanul halt meg, teljesen elfelejtve: felfedezése és összegyűjtött műveinek (memoárjainak!) kritikai kiadása folyamatban van.<sup>178</sup>

Az itt idézett „életrajz” fiktivitására a többször alkalmazott három pont mellett a térben és időben lehetetlennek minősíthető felsorolás Asztrov állítólagos „foglalkozásairól” (egyszerre emigráns, dalszerző, „kispolgári csökevény”, kamcsatkai elítélt, munkaszolgálatos, körorvos, Leningrád védője stb.), „elfeledettségének” folytonos hangsúlyozása, valamint Asztrovnak a megadott dátumok szerinti hosszú élete is utal. Ez utóbbi szerint 89 évet kellett volna éljen az orosz-japán háború, a pétervári lenini „forradalom”, az azt követő belső polgárháború, az első világháború, a Sztálin-korszak, a második világháború, a gulag, majd a ’80-as évek végéig folytatódó, lassan-lassan enyhülő, de mégis diktatórikus, anyagi szempontból pedig igencsak nehéz szocialista időszakban. E tekintetben különösen megfontolandó a KAF-jegyzetnek az „elsüllyedt és elsüllyesztett orosz lírára” vonatkozó kitétele, hiszen ma már ismeretes, milyen véget ért Mandelstam, Gumiljov, Bulgakov és számos más orosz író és művész a Szovjetunióban!<sup>179</sup> a legnagyobb ritkaság volt a XX. századi orosz irodalomban az olyan viszonylag hosszú életpálya, mint Anna Ahmatováé, s természetesen az is komoly elhallgatásokkal járt. Mindez a cikluscímbe megnevezett költői névre irányítja a befogadó figyelmét, aki természetesen itt is egy irodalmi szövegelőzményre talál: Asztrov (vidéki) orvos figurájára Csehov *Ványa bácsi* című drámájá-

---

178 Uo. 120-121.

179 Ezzel kapcsolatban megrendítő információkkal szolgálnak Mandelstam feleségének emlékiratai. Vö. Nagyvezsda MANDELSTAM, *Emlékeim*, Budapest, Magvető, 1990 (eredeti megjelenés: Párizs, Ymca-Pres, 1982).

ban (a megfelelést csak erősíti Asztrovnak a jegyzetben három alkalommal is feltüntetett orvosi hivatása).<sup>180</sup> Ezek után nem is véletlen a ciklus szövegében a többszörös nyílt csehovi reminiscencia, s innen érhető a híres orosz színházi rendezőknek, Sztanyiszlavszkijnek és Meyerholdnak az említése is. Ugyanakkor jellemző KAF-ra, hogy az említett két rendező mellett harmadikként feltüntetett „Gavril Nyikolajevics Tupojcszkij”<sup>181</sup> ismét csak kitalált név, nem létező személy, vezetéknevének töve (*tupoj*) pedig oroszul ’buta, tuskó’ jelentéssel bír.

Természetesen ez a játék Asztrovval mint kitalált szerzővel és alakmással nagyon is nyílt eljárás KAF részéről,<sup>182</sup> hiszen mintának Baka István szintén kitalált szerző-főhősét, Sztjepan Pehotniját<sup>183</sup> (is) tekinti, s ezért Baka művéből választja e ciklusának mottóját. Asztrov figurájának „bemutatása” azonban itt még nem érhet véget: a jegyzet szerint ugyanis egy bizonyos Preobrazsenszkij professzor adja ki Asztrovnak eme KAF-kötetben magyarul közölt 15 versét 1994-ben. A nevezett orvostudóst a világirodalom-történet Bulgakov *Kutyaszív* című regényének főszereplőjeként ismeri, neve pedig a regényi narratívában játszott szerepének megfelelően (ahol a lenini forradalom utáni közvetlen időszakban egy kutyából embert hoz létre, majd szembesülve annak javíthatatlanságával, visszaváltoztatja kutyává) ’átváltoztató’-t jelent. Innen érthetővé válnak a kutya-téma visszatérései a verseskönyv eme ciklusában (l. *Kutyaszereződ, Epilógus Bulgakovnak*) és az utolsó ciklus már hivatkozott, kiemelkedő jelentőségű *Matutinum* című versében.

---

180 KAF intertextuális ironiája, vagy inkább paródiája persze itt is működik: a nála *Alekszej keresztnévvel és apai név nélkül „szereplő”* Asztrovval ellentétben Csehov drámájában Asztrov a *Mihail Lvovics kereszt- és apai nevet viseli*. Hasonló „keresztmegnevezéssel” él KAF ugyanebben a ciklusban az *X-hez* című vers esetében, melynek dedikációja – *Jelena Arkagyinához* – szintén Csehovra utal, ezúttal a *Sirály* főhősnőjére, akit a darab minden alkalommal *Arkagyinaként* nevez meg, kivéve a dráma követelményeként a mű elején felsorolt személyek megnevezését, ahol Arkagyina *nem mint Jelena*, hanem mint *Irina Nyikolajevna* szerepel.

181 Lásd a *Monsieur Bulgakovnak. Ám ugyanakkor Vszevolod Emiljovics Mejerhold, Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij és Gavril Nyikolajevics Tupojcszkij szíves figyelmébe is ajánlom* című és alcímű verset.

182 Mint ismert, KAF 2011-ben újabb kötetet jelentetett meg *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka* címmel, ahol az apai név vélhetően szintén Csehovra utal (Anton Pavlovicsra), míg a keresztnév a lehetséges sok Alekszej közül talán Aljosa Karamazovra.

183 Vö. BAKA István, *Sztjepan Pehotnij testamentuma*, Pécs, Jelenkor, 1994.

Nyilvánvaló továbbá, hogy a motívum a bulgakovi reminiszcencián túl a kutyának a görög antikvitásban betöltött *psychopompos*, azaz lélekvezető szerepét is realizálja (l. például az *Asztrov*-ciklusból a *Nature morte russe*. Vaszilij Bogdanovnak zárlatát: „Lelkek küszöbén forrón átnyüszög”).

Nincs rá mód, hogy részletesen végigkövessem e ciklus orosz irodalmi allúzióit, ezért csak a *Románc, orosz románc* című verset szeretném megemlíteni, mely tökéletes, s egyben játékos formai kiegyensúlyozottsága mellett Puskin, Aljosa (talán a dosztojevszkiji Aljosa Karamazov?), a Volga, „Orosz-hon anyácska”, a kereszt és a húsvét explikálásával az orosz „lélek” és irodalmi hagyomány, Perm, Vlagyivosztok, a rács és a halott költők említésével az orosz történelmi tudat mély, bensőséges ismeretéről árulkodik. Ugyanakkor a versnyelvi virtuozitás itt sem teszi lehetővé az erdélyi alkotó számára, hogy csak egy kultúrkörből (noha azon belül több forrásból) táplálkozzon: a versben négyszer ismétlődő „bús finis” Arany *Bolond Istókjának* elejét idézi,<sup>184</sup> míg a négy alkalommal visszatérő „Szemét lehunyta Puskin is” sor kísérteties módon József Attila 1928-as *Biztatójának* utolsó versszakában kétszer elhangzó „kerül majd egyszer asszony is” sorára emlékeztet. S ez utóbbira azért is, mert az egész, némileg rondószerű, az egyes versszakokban variatív módon, de többször egyfajta belső refrénként ismételt vesszorokon alapuló szerkesztési metódust alighanem innen merítette Kovács András Ferenc. Mindennek alátámasztásául ezért befejezésképpen idézném KAF és József Attila e két szövegét:

---

184 Vö. az Arany-mű első versszakának autopoétikus második négy sorával:

Ám lássa múzsám, hogyha belekezd  
Bolond Istókként, és belészakad  
A legderekán, vagy már kezdetin is,  
Mielőtt alányomhatta volna: finis.

Kovács András Ferenc:  
Románc, orosz románc

Aljosa vár a bús finis  
Nem ádnak tengernagyi posztot  
Szemét lehunyta Puskin is  
Hurrázhat Perm és Vlagyivosztok

Vigyázz ez már a bús finis  
Pohárért nyúlsz kezed se reszket  
Szemét lehunyta Puskin is  
Éretted sem vetnek keresztet

Aljosa vár a bús finis  
Megannyi mártír s mennyi Volga  
Szemét lehunyta Puskin is  
Lelkednek sincs itt semmi dolga

Vigyázz ez már a bús finis  
Bámulhatsz konokon a rácsra  
Szemét lehunyta Puskin is  
Tiszteltet oroszthon anyácska

Inasod Isten elmehet  
Halott költők közé ha lesz hely  
Mindegy lehet vagy nem lehet  
Húsvét is lesz ne félj Alekszej

József Attila:  
Biztató

Kínában lóg a mandarin.  
Gyilkolt ma is a kokain  
Zizeg a szalma, menj aludj.  
Gyilkolt ma is a kokain.

Az áruházak üvegén  
A kasszáig lát a szegény.  
Zizeg a szalma, menj aludj.  
A kasszáig lát a szegény.

Végy kolbászt és végy kenyeret,  
Őrizd meg jól az életed.  
Zizeg a szalma, menj aludj,  
Őrizd meg jól az életed.

Aki majd főz is, csokol is,  
Kerül majd egyszer asszony is.  
Zizeg a szalma, menj aludj,  
Kerül majd egyszer asszony is.

## A VERSCIKLUS ÉS VERSKÖTET ELMÉLETI, TÖRTÉNETI ÉS MŰFAJPOÉTIKAI JELENTŐSÉGÉRŐL (A mai magyar költészet példáival)

Jonathan Culler a nemzetközi és a magyar nyelvű irodalomtudományosság számára egyaránt meghatározónak mondható tanulmányában a költészet két alapvető, ugyanakkor egymással mintegy ellentétes szövegtípusú „elvét” az aposztrophikus, illetve a narratív szervezőerőben jelölte meg.<sup>185</sup> Ha nem vesszük figyelembe annak – az irodalomtudomány történetében igencsak gyakori – különbségtételnek a lehetőségét, miszerint a *költészet* (*poesy*) lexéma nem pusztán a lírai verses alkotások, hanem általában a *szép-irodalom* – formára való tekintet nélkül, vagyis beleértve a prózai műveket – jelölésére is használatos, akkor Culler állításait kifejezetten a lírai költészetre vonatkoztatva kell értelmeznünk. S ez, úgy tűnik, összhangban is áll a Culler-tanulmány érvrendszerével, amely okfejtése hathatós alátámasztásának céljából számos, azonban minden esetben *verses* lírai példával él.

A tanulmány második felében ugyanakkor Culler az aposztrophé, azaz a megszólítás alakzatát, úgy tetszik, egyenesen a lírai költészettel azonosítja (noha Culler a *líra* szót nem, csak a költészetet /*poesy*/ használja, de, mint jeleztem, argumentációként mindig *verses* lírai szövegeket citál).<sup>186</sup> Az olvasó számára átmenetileg úgy tűnhet, feszültség keletkezik a szerző két állítása között, melyek egyike mind a vocativus-i, mind a narratív megszólalásmódot a lírai költészet tulajdonságaként tételezi, míg másika csak az előbit, az aposztrophét, a megszólítás alakzatát ismeri el a lírai költészet meghatározó ismérvének. Mindezek nyomán felvetődik a kérdés: vajon a lírai költészet valóban e két tendencia, az aposztrophikus és a történetmondó erő viszonylatában gondolható-e el, s amennyiben igen, melyik lehetne közülük a „releváns”? S amennyiben valóban az aposztrophé lenne „felelős” a lírai művekért, van-e köze a szövegek formájához, világosabban szólva *verses* vagy *prózai* megalkotottságához? S végül ezek a problémafelvetések miként

---

185 Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3, 380.

186 Culler szerint a megszólítás alakzata, az aposztrophé nem más, mint egy költői jelenlétnek egy hangképen keresztüli megalkotása, „a költői igény tiszta megtestesülése”. *Uo.*, 377.

világíthatják meg a versciklus és a verskötet esztétikai és poétikai sajátosságainak kérdését?

Az első felvetésre válaszként a következőt kockáztatnám meg: meglátásom szerint Culler *a lírai költészet lehetséges, de távolról sem szükséges jellemzőjeként értelmezi a narrativitást*, vagyis annak lehetőségét, hogy egy (verses) lírai szöveg egy történetet mondjon el. Másként fogalmazva számos lírai vers közvetíthet az olvasója vagy hallgatója felé egy történetet, s teheti ezt viszonylag részletesen kifejtett, avagy igencsak redukált, ha tetszik, „mini” formában. (Előbbire a számtalan választható példa közül Pilinszky *Senkiföldjén* vagy Weöres *Józsefet eladják testvérei* című művét, utóbbira Petri Györgytől az *Egy őszi levélre* című verset említeném.) Azonban a lírai költészetnek egyáltalán nem feltétele és követelménye a narrativitás, vagyis a történetmondás. Inkább ellenkezőleg: gondoljunk csak az avantgárd szer-teágazó versterméséből a szavak hétköznapi értelmét „levetközni” látszó futurista szövegekre, vagy éppen József Attilának nem csupán az avantgárd hatása alatt született, hanem a későbbi költészetéből származó verseire, például *A hetedikre* vagy az *Eszméletre*, s bízvást rákérdezhetünk: vajon miként lehetne ezen versekből egy történetet kibontani? Mi több, úgy tűnik, hogy ahol a lírai szövegben mégis kirajzolódik valamilyen narratíva, ez mindössze aporóként szolgál valamely más gondolati, hangulati „jelentés” artikulálására. (Jó példa lehet erre Tóth Krisztina *Síró ponyva* kötetének *Macabre* ciklusa, amely érzékelhetően egy szerelem „történetét” mondja el nyolc, külön-külön három számozott szakaszból építkező költeményben, ez a történet „mint olyan” azonban szinte teljes mértékben rekonstruálhatatlannak bizonyul, mindössze egyes mozzanatait könyvelheti el magának megismertként az olvasó.)<sup>187</sup>

Úgy tetszik tehát, a lírai költészet inkább sajátos „eszközként” él a történetmondás lehetőségével, vagyis ha Culler okfejtésére támaszkodunk, alapvető tendenciájaként az aposztrophikus erőt nevezhetjük meg. Ez nagyon is hasonlít Frye ismert meghatározására, amely szerint a lírai diskurzus „kihallgatott beszéd”, olyan megszólalás, amelyet a lírai beszélő nem külső hallgatóknak szán.<sup>188</sup> Valószínűleg itt érthetjük meg Bahtyinnak a líra nem-di-

187 Vö. Tóth Krisztina, *Síró ponyva*, Budapest, Magvető, 2004, 7-30.

188 „[...] valami ebből már jelen van abban is, ahogyan a költemény a nyomtatott lapon

alogikus jellegére vonatkozó állításait, amelyet az utóbbi évtizedekben sokan, s bizonyos szempontból joggal vitattak/vitatnak, de amely kritikái megnyilvánulások kevéssé vetnek számot a narrativitás mint az epika eredendő ismérve és a lírai megszólalásmód közötti alapvető különbség természetével,<sup>189</sup> mint ahogy azzal sem, hogy Bahtyin *sehol sem beszél a költészet monologikusságáról* (nem is tehetné, hiszen rendre a „szó belső dialogikusságát” emlegeti, tekintet nélkül az irodalmi műnemre, amelyben a szó figurál).<sup>190</sup> Tehát Bahtyinnál nem a líra úgymond „monologikus” természetéről van szó, amint azt sokan leegyszerűsítik, hanem éppen *a belsőleg mindig dialogikus szó ábrázolásának eltérő módjáról* a lírai költészetben és az epikában, elsősorban pedig a regényben. Mert Bahtyin szerint a lírában „a szűken értett költői képben (a trópusban) a koncipiálás egész aktusa – a szó-kép dinamikája – a szó (s annak minden mozzanata) és a tárgy (s annak minden mozzanata) között játszódik le. A szó elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében [...]. A szó megfeledekzik a tárgy ellentmondásos tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudatosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.

A prózáiró számára épp ellenkezőleg, a tárgy mindenekelőtt neveinek, meghatározásainak és értékeléseinek a – szociális beszédmód-sokféleség által életre hívott – változatosságát tárja fel. A tárgy szűzi teljessége és kimeríthetlensége helyett a prózáiró számára mindazoknak az utaknak és

---

tipográfiailag feltűnik: úgyszólván nemcsak »kihallgatjuk«, de »meg is leshetjük«. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon, 1998, 236.

189 A 2015 májusában Veszprémben rendezett Bahtyin-konferencia több felszólalása, mind az egyes előadásokban, mind a többször markáns arculatot öltő, ugyanakkor igencsak produktív vita keretében gyakorta exponálta Bahtyinnak a líra állítólagos „monologikusságára” vonatkozó tételét. Vö. BAKHTIN 120. After Cognition: Word, Act and Culture as Event of Being. International Conference in Honor of the 120th Anniversary of Mikhail Bakhtin's Birth. / Бахтин 120. После гносеологии: слово, поступок и культура в аспекте событийности. Международная конференция в честь Михаила Бахтина. May 28-29, 2015, University of Pannonia, Veszprém, Hungary. Vö. [http://iktiweb.mftk.uni-pannon.hu/images/Bakhtin\\_Programme.pdf](http://iktiweb.mftk.uni-pannon.hu/images/Bakhtin_Programme.pdf) (letöltés időpontja: 2015. július 11.)

190 Vö. БАХТИН, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, In *Uó, A tett filozófiája. A szó a regényben*, Budapest, Gond, 2007, 135.



ösvényeknek a sokfélesége tárul fel, melyeket a szociális tudat vágott magának a tárgyban.<sup>191</sup>

Igen hasonlótl mond a líra és a dráma vagy regény viszonyáról Petri a *Nomen est omen. A líra általános elmélete* című rövid, de annál megvilágítóbb elméleti igényű írásában: „Képzeljük el regényben vagy drámában a következő bemutatkozást: »Hej burzsoá, hej proletár, / Én, József Attila itt vagyok!«

A feltételezett regényben vagy drámában az inas vagy komornyik valami olyasmit kérdezne, hogy »Kihez van szerencsém?« vagy »Kihez tetszett jönni?«, és mivel a költő feltehetőleg nem tudna kielégítő választ adni, zakó-gallérijánál megragadva udvariasan, de határozott mozdulattal kitessékelné a világirodalom örökkévalóságába. Itt azonban – hogy az általam nem szívesen használt szót alkalmazzam – a »beszédhelyzet« másmilyen. A költő nyilvánvalóan nem egy komornyikhoz vagy lakájhoz beszél. Két eset lehetséges. Vagy az univerzumhoz folyamodik, vagy magányosan motyog hónapos szobájában. Vagyis egyedül van, csak úgy tesz, mintha beszélne valakihez. Ez a líra igen fontos aspektusa. A költő helyzetbe hozza magát.<sup>192</sup>

Ezek után úgy tűnik – s ezzel a másodjára felvetett kérdésre is megkísérlem a válaszadást –, hogy a tágan értett „apoztrophikusság”, azaz a lírai megszólalásmód, mely minden esetleges külső megszólítás ellenére – lásd

---

191 *Uo.*, 135-136. A lírai szó működése és annak regénybeli ábrázolása közötti különbséget Bahtyin más írásában is kifejti, vö. „Azok a különbségek, amelyek a regényt és néhány hozzá közelebb álló formát minden más műfajtól [...] elválasztják, olyan lényegbevágóak és alapvetőek, hogy minden kísérlet, amely a költői képszerűség fogalmát és normáját a regényre is át akarja vinni, elkerülhetetlenül bukásra van ítélve. [...] a közvetlenül képszerű kifejezésmódnak a regényben gyakran egészen különleges, nem-direkt funkciói vannak.” Mindezt a költő-Lenzkij „költői” szavainak, azaz metaforáinak bemutatása kapcsán így argumentálja: „Így ezekben a sorokban a költői metaforák (»Mint gyermek álma...«, »ég-pusztán a hold« stb.) egyáltalán nem *elsőleges eszközei* az ábrázolásnak (holott Lenzkij saját, közvetlen, komoly hangvétellű költeményében azok lennének); itt maguk válnak az ábrázolás, konkrétan a stilizált-parodisztikus *ábrázolás tárgyává*.” BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előtörténetéhez*, In Uő, *A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok)*, vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 219-220., 221. (kiem. az eredetiben)

192 PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete*, In Petri György Munkái IV. *Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2007, 235-236.

a klasszicista ódákat, például az orosz XVIII. század végi orosz költészetből Gyerzsavinéit, vagy akár a XIX. századi romantikus magyar irodalomból Vörösmarty *Szózatát* – végső soron önmagát, saját énjét szólítja meg és létesíti újra nyelvi-poétikai úton a költői szövegben. S tegyük hozzá: *ezen esetek legnagyobb részében e költői szöveg verses formájú.* (Ez a kiegészítés feltétlenül szükségesnek látszik például a prózavers, de még inkább a ritmizált próza ismert és létező jelensége okán. Ugyanakkor hozzátehető, hogy míg a prózavers a prózaformára igyekszik átvinni a líra jellemzőit, s ezáltal, bár szövegformát vált, végső soron megmarad a lírai költészet ismérveinél, addig a ritmikus próza a prózai szövegben hangoztatja fel a verses forma sajátosságait, még inkább kiemelve ezáltal eredendő prózai szövegformáját.)

S hogy mi köze mindennek a tanulmány címében felvetett kérdéshez? Tinyanov óta ismert és általánosan osztott megállapítás, hogy a verssor a verses forma és a versritmus alapvető és konstitutív egysége.<sup>193</sup> Azonban talán kevésbé köztudott az a – szintén Jurij Tinyanovtól eredő – meglátás, mely szerint a verssor mint a versritmus alapegysége a gondolatközlést – ha tetszik, a „narratívát” – hordozó szintaxissal áll állandó küzdelemben, s végső soron képes azt maga alá gyűrni. Egyszerűen szólva a versritmus (és a verssor) átalakítja, *deformálja* a mondat szerkezetet, s ezáltal a „mondandót”, s így újszerű, nem a megnyilatkozás tartalmából eredő szemantikai, azaz jelentésképző erőre tesz szert, vagyis új, a közöltektől eltérő jelentéseket hívhat életre. S teszik ezt a versornál nagyobb ritmikai egységek, a periódus, a versszak, a (bizonyos esetekben kötött) strófa- vagy versszerkezet is.<sup>194</sup>

Amennyiben elfogadjuk ezt a tinyanovi, mellesleg igen nagy meggyőző erővel bíró érvelést a versritmus szó- és mondatjelentést deformáló, s azt

---

193 Ю. Тынянов: *Проблема стихотворного языка. Статьи.* Москва, Советский писатель, 1965, 73-76.

194 Hozzátehetjük: ez a tinyanovi gondolat bizony sok szempontból a Paul de Man-féle dekonstrukció megelőlegezésének tekinthető, mind a két ellentétes nyelv- és szöveggépző erő, mind a nyelviség elsődlegessége okán. Vö. pl. Paul de MAN, *Semiotics and Rhetoric*, In Uó., *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, 3-19. A párhuzam persze éppen a versritmus vonatkozásában nem tartható fenn, minthogy annak kérdését de Man egyszer sem vonta be líraelméleti vagy versértelmező tanulmányai gondolatmenetébe.

újjáalakító szerepéről,<sup>195</sup> föltehető az a talán kissé radikálisnak tűnő kérdés is: ez esetben a versritmus mint olyan nem alkothat-e meg egy új, metaforikus „narratívát” a költői szövegben? Illetve a versritmus által potenciálisan előhívott új szemantika mennyiben és mikor állhat össze és miként interpretálható narratívaként?

Elsődleges válaszként azt tartom megfelelőnek, hogy amennyiben a verssoron belüli ritmikai egység, az ütem (l. hangsúlyos verselés) vagy a versláb (időmértékes ritmus), illetve ha maga a verssor deformálja az általa kijelölt szó jelentését, ott még nem feltétlenül képezhető narratíva az olvasó részéről, inkább csak a versszövegben esetleg narratív módon közöltek bizonyos felülírását, módosítását vagy más szemantikai síkra helyezését érzékelheti és interpretálhatja a befogadó. Amennyiben azonban a ritmus „deformáló ereje” a nagyobb ritmikai egységekben, a versszakban és a versszerkezetben érvényesül, már joggal vethető fel a narratívaalkotásra vonatkozó kérdés. Adott esetben a versszak mint *par excellence* ritmikai egység is működhet kompozicionális tényezőként: példaként Puskin *Madárka* című versére hivatkozom, amely kéziratos formában egyetlen nyolcsoros szakaszból állt, ám folyóiratban történő megjelenését a költő már két szakaszra bontva hagyta jóvá, s ennek a két versszak közötti különbségtételnek nagy jelentősége van a szövegben a múlt és a jelen, az esemény és a róla alkotott reflexió tekintetében.<sup>196</sup>

A vizsgált probléma kapcsán azonban még inkább megvilágító a kötött versszerkezet, például a *szonett*, e régi-új, vagy mondhatni örökifjú műfajforma esete, mely az eredeti, petrarcai formájában őrzött két négy- és két háromsoros tagolásában egyszersmind – a két quartina után – a téma csattanós fordulatainak, míg a Shakespeare-féle, versszakok nélküli változatában az utolsó két sor összegző vagy ironikus-csattanószerű befejezésének eredményeként jeleníti meg és kontrapunktualja, illetve értelmezi a versszövegben mondottakat. A villoni ballada szoros ritmikai-verstani formája (három nyolcsoros és egy négysoros versszak, refrénes végződés és szigorúan kötött rímszerkezettel, mely az egész versen keresztül pusztán három

---

195 Vö. Ю. Тынянов, *I. m.*, 24-76.

196 Vö. HORVÁTH Kornélia, *A versritmustól a nyelvi énalkotásig (Puskin: Madárka)*, In Uó: *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 47-58.

egybecsengést enged meg) pedig egyfelől verstanilag hasonlóképpen igen szoros keretek közé szorítja a költői „mondandót”, másfelől azonban a hosszú szövegszerkezet okán a kompozíció előtérbe kerülése mellett a narratíva lehetőségét is felkínálja.

Hogy miként lehet egy lírai szövegből narratíva, annak lehetséges módzataira már az előzőekben is utaltam. Mégis, az eddig felhozott ritmikai-versszerkezeti példák mindössze a lehetőségét, s tegyük hozzá, gyakran kevésbé kiaknázható lehetőségét teremtik meg a verses-lírai szöveg narrativizálódásának. Ha azonban a versciklusra és a verskötetre mint kompozíciós egységekre gondolunk, a líra narrativizálódása rögvest közelebbinek és megtapasztalhatóbbnak mutatkozik. A ciklus vagy a kötet mint a költőtől eredő szerkesztői elv a verseket egyfajta kompozícióba szervezi, s ezáltal sajátos narratívává alakítja a verses lírai szövegek egymásutánját. (Hasonlóan ahhoz, amit Szmirnov tárt fel az egyedi novella és a novellaciklus viszonylatában. Mint ismert, Szmirnov a novella műfaja meghatározó ismérvei között a történelem és a rítus tagadását, valamint az idő negativitását emeli ki, melyeket mind a műfajra jellemző redukcionizmusból eredeztet. A novella e típusú „anarrativitását” – noha Szmirnov ezt a szót nem, de a novella hőse számára a választás lehetetlenségének tényét hangsúlyozza – egyedül a novellaciklus képes feloldani, mely megszünteti az egyes darabok önmagára zárt körkörösségét, azaz történet- és időnélküliségét.)<sup>197</sup>

Időben egyik első példaként nyilvánvalóan Petrarca *Canzonieréj*ét említhetjük, amelynek „köszönhetően” e *Daloskönyvet* legtöbbször nem az egyes versek poétikai érdeméért, hanem a – híres és híresen fiktív – Laura-szerelem történeteként olvassák a kutatók, s nyomukban a kortárs befogadók. S e tekintetben igencsak érdekes kérdésként merül fel, hogy a versek egymásutánjából vajon valóban kibontható-e egy történet? Úgy tűnik, történet nem vagy csak kevésbé: a verseskönyv inkább egy állapot költői leírásaként olvasható a narratívát igénylő befogadó részéről.

A másik, ám megkerülhetetlen világirodalmi példa valamivel korábbi. Dante *Vita Nuova*járól van szó, amely, mint ismert, a költő több mint tíz év-

---

197 Igor SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin, In *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum, 2007, 417-425.

vel a mű megírása előtt született verseit adja közre erős válogatással, köréjük azonban egy elsőre egyszerűnek látszó narratívát sző: a Beatrice-szerelem történetét. A versek ebben a kompozícióban *a prózai formában* előadott szerelem-történet alátámasztásául szolgál(án)ak, amennyiben a dantei szöveg nem folyamodna a legtöbb beidézett korábbi Dante-költemény szerkezeti felosztásához (ún. *divisionéjához*). Vagyis itt a versek kétféle prózai szöveg-magyarozatával találkozik az olvasó: a költemények szerzői-elbeszélői kompozicionális felosztásával, másrészt a költeményekre alapozott és azokból kibontott élettörténettel. E kettős prózai struktúra ismét csak kérdésessé vagy legalábbis kétségessé teszi az egységes narratíva megalkothatóságát.

Mivel azonban kérdésfelvetésünk a verses szövegek narrativizálódásának lehetőségére, s ennek kapcsán a versciklus és verseskötet szerepére irányul, Petrarca nyomán és a magyar nyelvű professzionális költészet kapcsán elsőként természetesen Balassi Bálintot kell megemlítenünk, akinek tervezett 33+33+33+1-es – Dantétól és az *Isteni Színjátéktól* feltehetően nem független – tagolású kötetkompozícióját tanítványa, Rimay János hozta tudomásunkra, s ennek nyomán tárgyaljuk Balassi költészetét mint az „istenes”, „katonai” és „szerelmes” versek korpuszát, egyszersmind sajátos narratívát alkotva a költő életművéről. S talán elmondható ez a XIX. századi magyar költészet híres ciklusairól is: Kisfaludy Sándor két Himfy-ciklusa vagy kötete – nyilvánvalóan az említett petrarcai-balassi-hagyomány eredményeképpen – a szentimentalizmus jegyében egy egyes mozzanataiban rekonstruálható szerelem-történetet rajzolt ki, mely előzetes olvasói elvárást a kötetcímek (*Himfy szerelmei* és *Himfy keservei*) nagyon is indukálnak.

Úgy vélem azonban, a romantika korában és azután a versciklusok és – kötetek efféle narrativizáló, és ezzel összefüggésben gyakorta referencializáló kritikai értelmezése kevésbé működtethető: gondoljunk például Petőfi *Felhők* ciklusára, amelyet egyértelműen a biográfiai krízisen túlmutató poétikai válsághelyzetként konstatál a szakirodalom, mégsem törekszik belőle bármilyen „narratívát” alkotni (nehéz is lenne). S nyilván hasonló a helyzet Arannyal, akinek költői munkássága kapcsán ciklusokról inkább tematikusan, jobbára pedig korszakokról beszélhetünk (példaként lásd a nagykorúsi évek vagy az *Őszikék* verstermését).

Egész másként mutatkozik meg azonban a helyzet a XX. században: úgy tűnik, már ennek kezdetén rendkívüli módon felértékelődik a versciklus és verskötet jelentősége. Gondoljunk Ady *Új versek* kötetére és annak áttörő, új esztétikai szemléletet megalapozó jelentőségére, Babits első köteteire, vagy Kosztolányiéra. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy épp e kötetektől (Ady: *Új versek*, Babits: *Levelek Írisz koszorújából*, Kosztolányi: *Négy fal között*) tanítjuk a mai napig a középiskolában a Nyugat, s vele együtt a magyar költészet gyökeresen újfajta irodalom- és főként líraszemléletét, mely nyugat-európai, azon belül is főként francia irodalmi hatásra a versek esztétikai megalkotottságát, igényét és színvonalát tekintette abszolút elsődlegesnek, szemben a korábbi nemzeti, társadalmi, esetlegesen ideológiai potenciális elvárásokkal, melyek a XIX. századi magyar irodalom közéletét többé vagy kevésbé, de viszonylagos általánossággal jellemezték. (Még ha ez a társadalmi-politikai „elvárás” számos ok miatt, mint amilyen például a nyelvújítás vagy a kortárs európai nyelveknek és azok irodalmának lenyűgözően széles és alapos ismerete olyan kiemelkedő alkotóinknál, mint Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Jókai vagy Arany, semmiképp sem minősíthető meghatározónak, s főként nem a poétikai megalkotottságot és az esztétikai hatást felülírónak). S itt nem pusztán a megváltozott irodalmi (a Nyugat megjelenése és esztétikai elvei) és irodalom-szociográfiai (az irodalom „önelvű” jelentőségének felértékelődése) körülményekről van szó, hanem egy olyan, a modern európai költészetben Dantétól és Petrarcatól eredeztethető, s a modernitásban mintegy „visszatérő” költői igényről is, amely saját verseinek értékét nagyon is ismerő, s arra irodalmi szövegeiben explicit módon is reflektáló szerzői öntudatot tár fel, másfelől e költeményeket – talán éppen e felfokozott irodalmi öntudat és autoreflexivitás okán – pedig nagyobb, narratív sorba kívánja rendezni, mely igényre *a ciklus vagy a verskötet narratív-kompozicionális egysége és szövegformája* kínálja a legjobb, mert *az egyes versszövegek líraiságát és versritmusos formáját meg nem szüntető megoldást*.

Úgy tűnik, a versek ilyenén tágabb struktúrába rendezése a XX. századi későmodernség költészetének néhány alkotójánál különös jelentőséghez jut. Így például Radnóti esetében, ahol az egyes kötetek – ha nem is mindig radikálisan – változó formakultúrájukkal tudnak egy többé-kevésbé egységes és tematikus szövegtörzset képezni. Különösen igaz ez az utolsó, a

*Tajtékos ég* című posztumusz kötetre, amelynek leginkább lenyűgöző része kétségtelenül a *Bori notesz* versciklusa. S ez utóbbi esetében éppen az a legmeghatározóbb tényező, hogy a *Bori notesz* nyilvánvalóan nem egy ciklus létrehozásának szándékával készült, ám a befogadó nem képes másként érzékelni s talán értékelni sem, mint Radnóti költészetének, egyszersmind életének utolsó hónapjairól hírt adó lírai szövegegyüttest. Természetesen a Radnóti-recepciótörténet nagyon is erősítette ezt a biográfiához erősen kötött olvasatot.

A másik eklatáns példát Szabó Lőrincnél mutathatnám fel, aki maga igen tudatosan komponálta meg versesköteteit, s akinél a *Te meg a világ* kötetet tárgyalja önértelmező fordulatként a szakirodalom.<sup>198</sup> A verskötet mint egy többé-kevésbé rekonstruálható, ám jól érzékelhető (gyermekkori és szerelmi) narratívát kibontó szövegkorpusz azonban csak a két utolsó ciklus, illetve kötet, a *Tücsökzene* és *A huszonhatodik év* kapcsán hozható szóba. Érdekes ugyanakkor, hogy a verskötet-kompozíció mint valamelyest megrajzolható *narratíva* igényének a Szabó Lőrinc-kötetek is elsődlegesen a szerzői biográfia felől tesznek „eleget” úgy a szerző, mint más esetekben a befogadás oldaláról. Utóbbi kapcsán elegendő a költő szerelmi életét kifejtő kritikai munkákra gondolnunk, holott itt elegendő lenne Kabdebó Lóránt találó meghatározásával élnünk: „Az életrajz – fikció a műalkotásban.”<sup>199</sup> A költő azonban maga is megerősítette verses-lírai életműve olvasási tendenciájának biográfiai „elkötelezettségét”, s egyáltalán nem igyekezett leválasztani ezt a tulajdon lírai verseiről az önmaga által – élete végén – diktált *Vers és valóság*<sup>200</sup> prózai magyarázó kötet szövegeiről (mely valószínűleg Dante *Vita Nuova*-ját tekintette példájának, illetve ösztönzést nyújtott Petrinek a

---

198 Vö. KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata. Szabó Lőrinc személyiséglátomása (Te meg a világ)*, In Uő, „A magyar költészet az én nyelvenem beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, 36-56.; KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*, In Uő: *Vers és próza a modernség második hullámában*, Budapest, Argumentum, 1996, 11-19.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Sötétben nézem magamat”. *Az individualitás formái a Te meg a világban*, In Uő, *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 2010, 59-90.

199 KABDEBÓ Lóránt, *Az életrajzi versciklus mint az életmeditáció alkalmá*, In Uő, „A magyar költészet az én nyelvenem beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, (217-252.), 237.

200 Vö. SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggyűjtemény, jegyz. Szabó Lőrinc kutatóhely, vezetője KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Osiris, 2001.



*Magyarázatok M. számára* 1971-es, első önálló kötete megírásában, valamint a jóval később, a '90-es évek második felében elkezdett hasonló prózai kommentárjaiban).<sup>201</sup>

Ugyanakkor talán az is belátható, hogy míg a *narratív kompozíció megteremtésének igénye a versciklusban vagy verseskötetben* Szabó Lőrinc és részben Radnóti esetében sokszor igencsak kimutatható, s igen sok esetben – részint a költők tematikus és poétikai eljárásainak, részint életrajzuknak, részint ennek irodalmi szövegeikben gyakori explikálása okán – konkrét vonatkozásban a szerzői biográfiához köthető, más költő-korszaktársaik, mint József Attila, vagy az újhordas Nemes Nagy, Pilinszky vagy Weöres a versciklust vagy a verskötet kompozíciós erejét éppen nem a narrativizáló-történetalkotó törekvés, hanem az *újszerű lírai diszkurzus és verseszéd hangsúlyozásának eszközeként* kezelik és ilyenként alkalmazzák. S úgy vélem, Petri Györgynek – a kezdetekben a narrativitást különösen érvényesítő – szövegalkotási és beszédmódja is ez utóbbi vonulatba, vagyis a nagyobb, a verstani egységek (mint sor, periódus, versszak, versszerkezet) narratív potenciálját kiaknázó, ám az egész versszöveget végső soron mégsem narrativizáló „tendenciába” sorolható (ezt az állítást alighanem a Petri-korpusz ironikus, satirikus vagy groteszk és látszólag de(kon)struktív vonásai is „alátámasztják”).

A versciklus- és kötetszervezés az *Örökhétfő* cenzurális kudarcától kezdve Petrinél végképp nem funkcionál önálló narratívaalkotó erőként. Jól megfigyelhető, hogy ettől fogva Petri ciklusai és kötetei aligha képeznek valamely „egységes” narratívát – talán az *Amíg lehet* kivételével, ám ott is legfeljebb a biográfiai „áthangoltság” és ismeretek miatt beszélhetünk egy sajátos idő- és halálélményről. Ugyanakkor feltűnő, hogy az *Örökhétfőtől* kezdve a Petri-kötetek nem bomlanak versciklusokra (!), még a tematikus-életrajzi narratívában egyébként nagyon is értelmezhető utolsó kötetben sem. Vagyis Petri mintha visszalépne az első két kötetének egyes verseiben tapasztalható narratív tendenciától,<sup>202</sup> s egyszersmind az ugyanezen kötetek ciklusos szer-

---

201 Erről lásd: HORVÁTH Kornélia, „Magyarázatok”. *Dante Alighieri, Szabó Lőrinc, Petri György*. In *Uő, Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Budapest, Ráció, 2012, 149-158.

202 Margócsy István például a narrativitást evidens módon feltételező „körülíró magyarázatban” vélte megragadni a Petri-szövegek közös attitűdjét Petri 1991-es *Összegyűjtött verseiről* írt tanulmányában. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött*



kezetéből kibontható narratív típusú lét- és költészetszemlélet érvényesítésétől, illetve attól a gondolattól, hogy ez a narratívába foglalható világ- és énszemléleti mód még egyáltalán működtethető és hihető. A ciklusos/ciklikus szemlélettől és formaképzéstől való megválás tematikusan – Szmirnovval szólva – a választás lehetetlenségének és a történelem semmisségének tudatához vezet, s ez a fajta világnézeti „pesszimizmus” Petri költészetéről éppen az *Örökhétfőtől* kezdve mondható el meglehetősen jogosultsággal. Vagyis annak a verseskötetnek az először amerikai, majd magyarországi szamizdat-kiadványként, illetve módosított formában 1981-ben a magyar irodalompolitikai hatóságok által is engedélyezett verseskönyvként való megjelenésétől, amely mintha éppen a ciklusosság, azaz a körköröség, s ezáltal a lehetetlen felül is fenntartható folytonosság elgondolását adta volna fel.

A versciklus és a verskötet általános kompozícióképző, s ebből eredő valamilyen fokú narratívateremtő erejét könnyen beláthatjuk, ha az elmúlt 3-4 évtized hazai verstermésének megjelenési módozatait vesszük szemügyre. Nyilvánvaló, s a hazai és külhoni szépirodalmi, művészeti, kritikai és irodalomtudományi folyóiratoknak köszönhető, hogy a kortárs magyar szerzők versei először szinte kizárólag folyóirat-lapszámokban látnak napvilágot, s csak később jelennek meg az alkotó önálló, adott esetben versciklusokra is tagolódó verseskötetében. Mindebből pedig az egyszeri költemény vs. annak ciklus- vagy kötetbeli megjelenése az olvasót eleve másfajta hozzáállásra készíti: előbbi esetben megelégszik magával az egyedi versszöveggel, s – ha megihleti a költemény, illetve van a vershez mint olyanhoz általában valamilyes affinitása – azt ízlelgeti, mormolja, értelmezi. A második esetben a költeménnyel már valamilyen, hozzá formailag (verses forma), s gyakorlati tematikailag is hasonló szövegek kontextusában találkozunk, s ily módon nem is tudja függetleníteni magát a versciklustól vagy –kötettől, amelyben az adott verssel olvasóként kapcsolatot teremtett. S e kontextus, mivel azt a formailag többé-kevésbé zárt szövegekörpusz (versciklus vagy -kötet) létesíti, sokkal inkább narratív és természetesen kompozicionális természetű, mint például egy inter- (vagy Genette-tel szólva transz)textuális kapcsolatrendszer, mely semmiféle szerkezeti formát nem feltételez a szöveg kapcsán.

---

versek., In Uő, „Nagyon komoly játékok”, Budapest, Pesti Szalon, 1996, (158-166), 160.

S itt talán eljutottunk a bevezetőben harmadikként exponált kérdésünk – részleges – megválaszolásához, a versciklusok és -kötetek poétikai sajátosságának és jelentőségének problémájához. Úgy tetszik, a versciklus, s még inkább a verskötet az egyedi költeményeket sajátos rendbe szerkesztve képes azokból egy nagyobb kompozicionális egységet, s ilyen értelemben talán nem is mindig egy történetet kirajzoló, mégis valamiféle „narratívát” alakítani. Ez a szerkesztési eljárás egyfelől megkönnyíti a (verses) lírai szöveg befogadásában módszertanilag néha kevésbé felkészült olvasók dolgát, hiszen az elsőre talán nehezen értelmezhető egyes szövegek, motívumok „szóképek” vagy rímek helyett egy többé-kevésbé kirajzolódó/kirajzolható történetet kínál fel nekik, amelyet az egyes versszövegek önmagukban nem mindig „biztosítanak”. Másfelől a versciklusba, s még inkább a kötetbe foglalás az egyes lírai verseket is egészen más értelmezői perspektívába helyezi, s további szimbolikus-metaforikus jelentések lehetőségét nyitja meg az olvasó előtt, mint mikor a befogadó kizárólag az egyedi szöveggel szembesül. Mint láttuk, a reneszánsz és a romantika költői kiemelten számoltak a ciklus és kötet ilyen értelemezői, s egyben történetképző erejével, hol jobban, hol kevésbé aknázva ki e kompozicionális formák hozta metanyelvi, autopoetikus lehetőségeit a költői szövegeknek. S bizvást állítható, a XX. század második fele és a XXI. század magyar költői közül számosan – például Kányádi Sándor, Tóth Krisztina, Kovács András Ferenc, László Noémi, Lackfi János stb. – nagyon is tudatában vannak a ciklus- és kötetkompozíció többé-kevésbé „egységes” értelemképző természetében megbújó lehetőséggel, másképpen szólva a sajátos lírai narratívateremtő természetével, s előszeretettel élnek is az ebben rejlő költői világmegismerési és -megismertetési potenciállal.

Egyetlen záró, s ekként nyilvánvalóan nem kimerítő, de talán jellegzetes példaként Tóth Krisztina *Síró ponyva* című – 2004-es – verskötetének szerkezetét vizsgálnám meg röviden. Mint ismert, a kötet három ciklusra tagolódik, a *Macabre*, az *Ikrek helycseréje* és az *Őszi kék* címűekre. Ezek közül az első kettő nyújt lehetőséget a narratívaként való befogadásra, az utolsó, már Arany János híres kései verseit (az ún. *Kapcsos könyvet*, amelybe írt költeményeit az *Őszikék* címmel látta el) idéző címében is sejtető módon ugyanis döntően költőtársakhoz írt szövegekből építkezik, ami leginkább a költő történeti-poétikai viszonyulásáról és ennek önnön poétikai, nyelvi és

szövegalkotási módszereiről árulhat el egy metapoétikai „narratívát”, jobban mondva egy költészetelméleti elgondolást – mindig metaforikus módon.

Ami az első ciklust illeti, aki végigolvassa, határozottan egy megromló szerelem történetét „érezheti ki” belőle: erre nem is annyira az egyes vers-címek – noha a *Macabre* kötet cím ’hátborzongató, kísérteties’ jelentése is ebbe az irányba mutat –, mint inkább bizonyos kezdő- és záró sorok vezetnek rá a befogadót. Néhány példaként: „Ámokfutás volt három éjszakán át: / a megjelölt kulcs nem illett a zárba, / forgatták csak, ahogy később a párnát [...]” (*Lesz macska is I.*); „Leányfalura menekültek aztán, / nem járt senki az éjszakai úton [...]” (*Lesz macska is II.*); „Kimegy hozzád a kisírt szemű asszony, / mezítláb áll és könnyű hálóingben [...]” (*Csillagpázsit I.*); „lopott napunk ahogy nemrég a testünk” (*Balaton I.*); „Mégis mit hittél, meddig tarthat ez még? / tolassunk vissza, egyirányú utca.” (*Remíz I.*); „akkor kié, mihez legyen e test hű, / hogyha részként sincs köze az egészhez.” (*Remíz III.*); „Hideg, hideg. Átmelegedni nem bír, / és telni sem. Hanyatt fekszik a kádban / a test, aki vagyok [...]” (*Angyali üdvözlét, III.*); „Egy kihűlt napot görgetnek a járdán.” (*Cizellált motor I.*). Ugyanakkor világos, hogy sem a ciklus verseinek egymásutánja, sem pedig az egyes versek nem rajzolnak ki semmilyen lineárisan rekonstruálható történetet, sokkal inkább egy sejtethető szerelmi történet benyomásait, érzelmeit, illetve egyes meghatározó – bár jellegzetesen apró élményként, s nem nagy eseményként artikulált – pillanatait.

Fontos hangsúlyozni, hogy az esetlegesen elvárt „egységes történetalkotással” a ciklus feszes verstani megkomponáltsága is szembeszegül. A *Macabre* nyolc, minden esetben három római számmal számozott szakaszból felépülő jambusi versből áll, amelyek egy kivételével mind tizenhat sorosak, és első ránézésre a Shakespeare-i szonettformát látszanak realizálni. Az eltérés nem elsősorban az ötös és ötödfeles jambusi sorok váltakoztatásának elmaradásában (Tóth Krisztina itt határozottan a csonka verslábba végződő ötödfeles sorokat részesíti előnyben, s talán e „csonkaságnak” is lehet némi szemantikai hozadéka a ciklus egészében metaforikusan elmondott „történetre” nézve), hanem az egyes szakaszokban következetesen végigvitt kereszttrimes szerkezetben érhető tetten. Márpedig ismert, hogy a Shakespeare-szonett a 14 soron keresztül váltakoztatott (ötös és hatödfeles jambusi) kereszttrimes szerkezetet az utolsó két sorban páros rímmel váltja fel, s e két sort beljebb

is kezdi. Mondani sem kell, e szonettzárás szemantikai funkcióval bír: a beljebb kezdődő és párrímmel összekapcsolt két záró sor rendszerint összegző, összefoglaló, az addig elmondottakat kommentáló, esetleg ironikusan kifordító, azaz éppen ellenpontozó szerepet játszik. Nos, Tóth Krisztina *Macabre* ciklusában épp ez az „összefoglaló”, akár ironikus módon lezáró, summázó funkció nem érvényesül a Shakespeare-szonett hagyományos verstani zárlatának átalakításával, s mindez eléggé világosnak tűnő értelmezői viszonyulást alakít ki a versciklusból kibontható szerelmi „történetre” nézve, mintegy azt sugallva: az elvileg kitapintható, mégis „összeállíthatatlan” narratíva nem képes az értelmezés lezáró aktusát kínálni sem a „résztevők” (szereplők), sem a lírai beszélő, sem az olvasó számára.

A *Síró ponyva* középső, *Ikrek helycseréje* című ciklusa sokkal inkább teret ad egy szerelmi történetként való olvasás lehetőségének, s ennek formai tekintetben kötött versformák sem állnak ellent. A ciklus viszonylag rövid költeményei rendszerint szabadversként szólnak meg, ami a szerelmi csalódás és szakítás témájához meglehetősen adekvátnak tűnik. E versek pedig sokkal inkább konkrét szituációkat „mondanak el”, mint a *Macabre* költeményei. E ciklusból kirajzolható egy néha két- (l. *Ikrek helycseréje*), néha egyoldalúnak tűnő (*Árnyékfű*, *Hányszor könyörögtem*), a szerelmes fél számára gyakorta megalázó szerelem története, amely szakítással/válással végződik (l. *Most viszik, most viszik*). Ám e versek is igencsak metaforikusak, s noha mind „beilleszkedni” látszanak a ciklus által előhívott narratívába (l. például az *Elégia* című vers befejezését: „Fellobbanna, kúszna, / a gyöngeláng, csak nézni, ahogy az / elhagyott vidék / elég, elég, elég.”), a felfokozott intertextuális szövegképzés okán rendre le is válnak róla, vagy, talán pontosabb kifejezéssel, kiemelkednek a ciklus alkotta narratívából, s önálló költeményekként is kínálják magukat olvasásra.

A harmadik, *Őszi két* ciklus pedig, amely nemcsak címében, de verseinek döntő többségében egy-egy kortárs költőnek szóló dedikációjában is az abszolút szöveg-hagyomány és szövegköziség poétikai alapelvét demonstrálja és „vállalja fel”, sem ciklusként, sem az egyes versszövegek tekintetében nem realizálja a „narratíva-elvet”, annak ellenére sem, hogy a szerző kritikusi közül néhányan Tóth Krisztina költészetének egyik általános meghatározó-

jaként a narrativitást tartják számon.<sup>203</sup> Itt a költészet önmagáért való, ha tesszik, aposztrophikus természete kulminál és nyilatkozik meg minden egyes versszövegben.

Nos, mindezek után a versciklusnak és a verskötetnek a potenciális „vers-jelentést” átformáló erejéről azt mondhatnánk, hogy a nagyobb szerkezeti egységbe helyezés mindenkor biztosít a költeménynek egy tágabb, s ezért narratív jellegű értelmezői keretet, de ez a „keret” a modern, XX. és XXI. századi költészetben a legritkábban működik „valódi”, történetként érthető narratívaként, inkább csak egy potenciális történet jellemző pontjainak, főként pedig az ehhez a lírai beszélő felől kapcsolódó érzéseknek, értelmezéseknek és magyarázatoknak a soraként válik érzékelhetővé a befogadó számára.

---

203 Vö. Bodor Béla, *Az ő szeme száraz, nézni akar vele*, <http://www.holmi.org/2004/11/bodor-bela-az-o-szeme-szaraz-nezni-akar-vele-toth-krisztina-siro-ponyva> (a letöltés dátuma. 2015.06.20.), illetve Szávai Dorottya: *Az emlékező „te”*. *Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina kötetében*, In *Uő, A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Kijarat, Budapest, 2009, 133-168, különösen 135.

## ÖSSZEGZÉS

A kötet a kortárs magyar líra öt kiemelkedő alkotójának lírai megszólalás-módját és költői munkásságát tanulmányozta, különös tekintettel a szerzők egy-egy verskötetére. A vizsgálat a mai korszerű, nemzetközi lírakutatások szempontjait és elvárásait tartotta szem előtt. Ennek okán bizvást kijelenthető, hogy a mai magyar költészet nemcsak európai, hanem világirodalmi viszonylatban is igen magas, ha tetszik, versenyképes színvonalon teljesít. Remélhető, hogy a vizsgált versek idegen nyelvre történő fordításával ezt nemzetközileg is elismertté tehetjük.

## SZAKIRODALOM

- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, főszerk. BENKŐ Loránd, III, Bp., Akadémiai, 1976.
- ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna, *Klasszikus magyar retorika*, Budapest, Holnap, 2013.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Kossuth, 1994.
- ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Telosz, 1999.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előtörténetéhez*, In UŐ, *A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok)*, vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 217-256.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, In UŐ, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Budapest, Gond, 2007, 107-346.
- BARTHES, Roland, *A régi retorika. (Emlékeztető)*, ford. SZIGETI Csaba, In *Az irodalom elméletei III*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 69-178.
- BERTHA Zoltán, *Fekete-piros versek költője - Kányádi Sándor*, Budapest, Hungarovox, 2006.
- BLUMENBERG, Hans, *Antropológiai közelítés a retorika aktualitásához*, *Literatura*, 1999/2, 107-126.
- BODOR Béla, *Az ő szeme száraz, nézni akar vele*, <http://www.holmi.org/2004/11/bodor-bela-az-o-szeme-szaraz-nezni-akar-vele-toth-krisztina-siro-ponyva> (a letöltés dátuma. 2015.06.20.).
- BÓKAY Antal, *Szelf-retorikák. Tóth Krisztina: Porhó - József Attila: Születésnapomra*. In: *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Lívía, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2011, 164-180.
- CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 2000/3, 380-389.
- Cs. GYÍMESI Éva: „S van-e vajon költészet még a versben?” *Avagy: tehetetlen a poétika?* (1979) In *Tanulmányok Kányádi Sándorról*, szerk. MÁRKUS Béla, Kossuth, Debrecen, 2004, 159-163.

- DE MAN, Paul, *Hypogramma és inskripció*, In Uő, *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 2002, 395-432.
- DE MAN, Paul, *Semiology and Rhetorics*, In Uő, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, 3-19.
- DE MAN, Paul *Szemiológia és retorika*, ford. FOGARASI György, In Uő, *Az olvasás allegóriái*, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 19-34.
- DUBOIS, Jacques, EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, *Rhétorique de la poésie*, Brüsszel, Compléxe, 1977.
- ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Budapest, Osiris, 2009.
- FINTA Gábor, *Képvisel-e a képviseleti líra? (Nagy László: Ki viszi át a Szerelmet)*, In *Ki viszi át a Szerelmet*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2011, 106-115.
- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg, *A szó igazságáról*, ford. POPRÁDY Judit, In Uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins, 1994, 111-141.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.
- GADAMER, Hans-Georg, *Rhetoric and Hermeneutics* In *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time: A Reader*, ed. Walter JOST, Michael J. HYDE, New Haven and London, Yale University Press, 1999, 36-48.
- GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó, In *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, ford. HÉVIZI Ottó, Budapest, Cserépfalvi, é. n., 17-39.
- GERARD, Genette, *A leszűkölt retorika*, ford. VÍGH Árpád, Helikon, 1977/1, 60-69.
- GÖRÖMBEI András, *Az erdélyi magyar irodalom magyarságtudatának elemei*, In Uő, *Irodalom és nemzeti önismeret*, Budapest, Nap, 2003, 45-62.
- GÖRÖMBEI András, *Sörény és koponya. Kányádi Sándor új versei*, In *Tanulmányok Kányádi Sándorról*, szerk. MÁRKUS Béla, Debrecen, Kossuth, 2004, 206-213.



- GRUPPO μ. (DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J. M., MINGUET, Ph., PIRE, F., TRINON, H.), *Retorica generale*, trad. di WOLF, Mauro, Milano, Bompiani, 1976.
- ISER, Wolfgang, *A fikcióképző aktusok*. In Uő, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 21-43.
- Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván, WEÖRES Sándor, Budapest, Szépirodalmi, 1977.
- H. NAGY Péter, „a szürreál érkezett a barokk városába”. *Géczi János: Versek; Szövegmindenség*, In *Szöveg-Tér-Kép. Írások Géczi János műveiről*, szerk. H. NAGY Péter, Budapest, Orpheusz, 2001, 96-99.
- H. NAGY Péter, *Géczi János: Képversek*. In *Szöveg-Tér-Kép. Írások Géczi János műveiről*, szerk. H. NAGY Péter, Budapest, Orpheusz, 2001, 61-66.
- HILLIS MILLER, J., *On Literature*, London & New York, Routledge, 2002.
- HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy (Weöres Sándor: Keleti elégia)* In Uő, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova, 1999, 77-97.
- HORVÁTH Kornélia, *A versritmustól a nyelvi énkotásig (Puskin: Madárka)*, In Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 47-58.
- HORVÁTH Kornélia, *A poétika fogalma a modern irodalomtudományi diskurzusban* In Uő, *Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 2009, 11-48.
- HORVÁTH Kornélia, „Magyarázatok”. *Dante Alighieri, Szabó Lőrinc, Petri György*, In Uő, *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Budapest, Ráció, 2012, 149-158.
- Wolfgang ISER, *Fikcióképző aktusok*, In Uő, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 21-43.
- JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* In Uő, *A költészet grammatikája*, vál. és szerk. FÓNAGY Iván, ALBERT Sándor, ford. ALBERT Sándor, Budapest, Gondolat, 1982, 257-258.
- JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika*, In Uő, *Hang – Jel – Vers*, Budapest, Gondolat, 1969, 211-257.

- JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997.
- JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus (Művészetbölcseleti alapelemek)*, In Uő, *Költészet és nemzet*, Budapest, Bethlen Gábor könyvkiadó, 1989, 19-44.
- KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*, In Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Budapest, Argumentum, 1996, 11-19.
- KABDEBÓ Lóránt, *Az életrajzi versciklus mint az életmeditáció alkalma*, In Uő, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, 217-252.
- KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata. Szabó Lőrinc személyiséglátomása (Te meg a világ)*, In Uő, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, 36-56.
- KABDEBÓ Lóránt, *Rögeszmerend. Turczai István művének tragikus derűje*, Balassi, Budapest, 2007.
- KAPPELLER Rita, *Versszemlélet és műfajjáték Kányádi Sándor lírájában*. In: „...kettős, egymást-tükröző világban”. *Poétikai formációk a késő és posztmodern magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 59-85.
- Kis Magyar Retorika*, szerk. SZABÓ G. Zoltán, SZATHMÁRI István, Budapest, Magyar Helikon, 1997.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a hangról és a szavalásról*, In Uő, *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris, 1999, 438-442.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre (1931)*, In Uő, *Nyelv és lélek*, vál. S.a.r. RÉZ Pál, Budapest, Osiris, 1999, 453-459.
- KOVÁCS András Ferenc, *Csipkéből tekert gúzs. (Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez)*, Marosvásárhely, Mentor, 2000.
- KOVÁCS Árpád, *Az És poétikája. Kovács András Ferenc olvassa József Attilát*, In Uő, *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum, 2011, 114-158.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története, 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A techné „hangja”*. Turczi István Áthalások című kötetéhez, In TURCZI István, *Áthalások*, Budapest, Palatinus, 2007, 111-113.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben*, In Uő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi, 1994, 164-195.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Sötétben nézem magamat”. *Az individualitás formái a Te meg a világban*, In Uő, *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 2010, 59-90.
- LOTMAN, Jurij, *Szöveg – Modell – Típus*, Budapest, Gondolat, 1973.
- MANDELSTAM, Nagyezsda, *Emlékeim*, Budapest, Magvető, 1990.
- MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek*, In Uő, „Nagyon komoly játékok”, Budapest, Pesti Szalon, 1996, 158-166.
- Mitológiai Enciklopédia I*, főszerk. Sz. A. TOKAREV, Budapest, Gondolat, 1988.
- NAGY László, *Utószó (1959)* In Uő, *Versek és versfordítások*, 3, Budapest, Magvető, 1975
- NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3, 6-14.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, In *Az irodalom elméletei IV*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.
- NEMES NAGY Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* In Uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 1989, 49-56.
- NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- OLÁH Szabolcs, *A lírai hang műfajfüggő anyagisége és megmutatkozása Kovács András Ferenc történelmen átívelő verseiben* In *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Budapest, Osiris, 2003, 272-285.
- OSZTROLUCZKY Sarolta, „...emlékidőben, emlék/szem, néz. Az emlékezés alakzatai Tóth Krisztina Porhó című kötetében. In: „...kettős, egymást tükröző világban.” *Poétikai formációk a késő- és posztmodern lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 192-203.

- PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete*, In *Petri György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2007, 227-235.
- PLATON, *Gorgiasz*, kommentálta STEIGER Kornél, Bp., Atlantisz, 1998,
- PLATON, *Phaidrosz*, ford., jegyz. és utószó SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005.
- PRÁGAI Tamás, *Komolyhon tartomány illesztékei. Irányvonalak a kilencvenes évek „fiatal lírájában”*, *Kortárs*, 2000/6, 54-60.
- PRÁGAI Tamás: *Mnémoszüné arcai. Tóth Krisztina: Porhó*. *Kortárs*, 2002/6, 117-122.
- RICHARDS, I. A., *A metafora*, ford. RÁ CZ Judit, Helikon, 1977/1, 120-128.
- RICŒUR, Paul, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.
- RICŒUR, Paul, *A szöveg és az olvasó világa*, ford. JENEY Éva, In Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 310-352.
- RICŒUR, Paul, *Bibliai hermeneutika* In Uő, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell, szerk. FABINY Tibor, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 51-146.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul, *Retorika, poétika, hermeneutika*, ford. RADVÁNSZKY Anikó, *Vulgo*, 4. évf., 1. szám, 78-87.
- PÉCSI Györgyi, *Kányádi Sándor*, Pozsony, Kalligram, 2003.
- PILINSZKY János, *A mű születése (1947)* In Uő, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 37-44.
- Pilinszky János, *Egy lírikus naplójából*, (1971) In Uő, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 639-640.
- POMOGÁTS Béla, *Radnóti Miklós*, Gondolat, Budapest, 1987.
- SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggond., jegyz. Szabó Lőrinc kutatóhely, vezetője KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Osiris, 2001.
- SZÁVAI Dorottya, *Az emlékező „te”*. *Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina kötetésében*, In Uő, *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Budapest, Kijárat, 2009, 133-168.

- Sz. MOLNÁR Szilvia, *Narancsgép. Géczy János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*, Budapest, Ráció, 2004.
- SZEPES Erika, „Hold árva nyugalom lélek” - avagy Turczai István megpillantja mindennek, azaz „tulajdon személyes dolgainak kezdetét”, <http://www.freeweb.hu/dunaturkor/Szepe.htm>, page 1.
- SZITÁR Katalin, *Szöveg-változások. Kovács András Ferenc: Radnóti-változatok*, In *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Lívია, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2011, 153-163.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва, Эллис Лак, 1995.
- SZMIRNOV, Igor, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin, In *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum, 2007, 417-425.
- SZŐCS Géza, *A partron Proteus alakoskodik. (A megtalált vers.)*, Korunk, 1973, 12. sz., 1849-1857.
- Jurij TINJANOV, *A költői nyelv problémája*, In *Uő, Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1985, 5-62.
- Тынянов, Ю., *Проблема стихотворного языка*. Статьи, Москва, Советский писатель, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Fin de la rhétorique*, In *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, 85-139.
- TÓTH Krisztina: *Bajnokok vagyunk az elhallgatásban*, <http://www.origo.hu/kultura/20140911-interju-toth-krisztina-kolto-iroval.html> (A letöltés ideje: 2015.06.11.)
- TÓTH Krisztina: *Síró ponyva*, Budapest, Magvető, 2008, TÓTH Krisztina: *Talált mondat*, [http://mta.hu/data/cikk/10/75/1/cikk\\_107501/Toth\\_Krisztina\\_pdf](http://mta.hu/data/cikk/10/75/1/cikk_107501/Toth_Krisztina_pdf) (A letöltés ideje: 2015. 05. 20.)
- VÍGH Árpád, *A lége-i retorika*, Helikon, 1977/1, 140-149.
- VILCSEK Béla, *A vers legyen velünk! Turczai István áthal(l)ásai*, Új Forrás 41.évf. 10. sz., 2009. december, 77-79.
- WEÖRES Sándor, *A vers születése. (Meditáció és vallomás)*. In: *Uő: Egybegyűjtött írások 1*, Budapest, Magvető, 1986, 219-263.
- WEÖRES Sándor, *Megfejtés a „Rejtelem”-re /részlet/*, In *Weöres Sándor Bibliográfia*, Bp., 1979, 7-9.



Univerzita J. Selyeho  
Pedagogická fakulta  
Bratislavská cesta 3322  
SK-945 01 Komárno  
[www.ujs.sk](http://www.ujs.sk)

**Horváth Kornélia:**  
**Fejezetek a kortárs magyar líráról**

Recenzensek: Prof. PhDr. Žilka Tibor, DrSc., Dr. Osztrólczyk Sarolta  
Nyelvi lektor: Vajda Barnabás  
Szerkesztő: H. Nagy Péter  
Első kiadás  
Nyomdai előkészítés: Bartal Mária  
Nyomda: Maps-Consulting Kft., Pécs  
Példányszám: 120  
Kiadó: Selye János Egyetem, Komárom, 2016

**Kornélia Horváth:**  
**Kapitoly zo súčasnej Maďarskej líry**

Recenzenti: Prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc., Dr. Sarolta Osztrólczyk  
Jazyková korektúra: Barnabás Vajda  
Redaktor: Péter H. Nagy  
Prvé vydanie  
Tlačová príprava: Mária Bartal  
Tlač: Maps-Consulting Kft., Pécs  
Počet výtlačkov: 120  
Vydavateľ: Univerzita J. Selyeho, Komárno, 2016

ISBN 978-80-8122-185-9