

Osztrólczyk Sarolta

# József Attila titokzatos mosolya

[A MŰTEREM...] ÉS A BÁNAT

A tanulmány alcímében szereplő két József Attila-verset, *A műterem...* kezdetű 1924-es szonettet és az 1930-ban keletkezett *Bánat* című költeményt két különös mosoly-metaphora kapcsolja össze. A mosoly mindkét versben a látás-látottság eseményéhez, illetve poétikai problémájához köthető, de – s érdekességük ebből adódik – az élleninstanciája egyik esetben sem egy másik szubjektum, vagyis nem egy humán tekintet. A mosoly mindkét versben az én-konstrukció egy fontos mozzanata, de a vershelyzetben sem a mögötte rejlő intenció, sem az általa elért hatás nem egyértelműsíthető.

A motivikus kapcsolatokon túl a két vers abból a szempontból is párba állítható, hogy a József Attila érett és kései költészetében megfigyelhető hipogrammatikus és paronomáziás működésmódok<sup>1</sup> egy-egy korai példajaként azonosíthatók. Erre enged következtetni, hogy ezekben a szövegekben a ritmus és a vershangzás értelemképző rendje révén érzékelhetővé tett beíródások és hangzókapcsolat-ismétlődések már nem nyelvi kontingenciaként, hanem a költői szó keletkeztetésében részt vevő, versnyelvi jelölökként vannak jelen.

Mindezek mellett az említett József Attila-versekhez fontos, a motivikus kapcsolathálót feltáró, illetve a vershangzás és a keletkező szó poétikája közötti összefüggésekre rávilágító párbeszédszövegek is kapcsolódnak, az életművön belülről és kívülről egyaránt. Írásomban ezekre a szövegek közötti dialógusokra is kitérek majd.

Vizsgáljuk meg elsőként *A műterem...* kezdetű szonettet!

[A műterem...]

A műterem kopott, öreg falán  
Reám nevet száz ismeretlen ember.  
Ez gyermek itt, az már nincs is talán,  
Ez pocsolya, az kristálylelkű tenger.

Reám nevetnek bágyadtan, vigan  
S az én arcomat mosolyogják össze.  
Ez engem álmodik álmaiban,  
Az engem átkoz, hogy szívét fűrössze.

S én nem vagyok és nincsen más, csak ők,  
A szomorúak és a nevetők  
Én arcomat hogy összemosolyogják.

<sup>1</sup> Erről bővebben lásd Osztrólczyk Sarolta, „Vezem a szót...”. A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében, Ráció, Budapest, 2014.

Mint szívemben a dolgok képei  
 Búsán és vigan összevetetik  
 Az Ennélam is erősebbnek arcát.

[A műterem...] forrása egy 1924 novemberére keltezett kéziratlap, melynek előoldalán egy cím nélküli, javításokat is tartalmazó, szonett formában írt vers,<sup>2</sup> hátoldalán pedig az alábbi, paratextusként is értelmezhető ajánlás olvasható: „Homonnay Zolinak, azért is, mert ő vette ki belőlem. Makó, 1924. nov. 1.” Homonnay Nándor, a költő osztálytársának apja fotográfus volt Makón. József Attila segédkezett Homonnay műtermében, aki több fotót is készített az ifjú költőről. Ő készítette például azt a híres, a Petőfi Irodalmi Múzeum archívumában őrzött csoportképet is 1924 szeptemberében, amelyen a 19 éves József Attila többek között Juhász Gyulával és Móra Ferencsel együtt látható a makói színház előtt. „A vers tehát – írja Stoll Béla az ajánlás szövegére utalva – nem képzőművész műhelyéről szól, hanem fényképész-műhelyről.”<sup>3</sup>

A vershelyzet többféleképpen is vizualizálható. Az egyik lehetőség, hogy a vers beszélője egy fotográfus műtermében áll vagy mozog. Utóbbira, vagyis a mozgásra abból következtethetünk, hogy a fényképeken megjelenőket „száz ismeretlen ember”-ként nevezi meg. Akire száz ismeretlen tud ránevetni, az vagy végigjárja – egy klasszikus tárlatnézés szcenáriójának megfelelően – a falak mentén a műtermet, vagy a terem közepén, a fényképekről lenéző, rögzített vagy reprodukált tekinteteknek mintegy a keresztműzében áll, s így azok nemcsak az arcát, de teljes testfelületét érik. A 2. és a 6. sor „reám nevet” kifejezése a fényképarcok célzott tekinteteként interpretálható, hiszen a nevetés önmagában nem, csak a tekintet révén tudja a másikat célba venni. A célzott fénykép-tekintetek itt még nem az én egy kikutatott testrészére irányulnak, az arc mint az én színekdochéja majd csak a 6. sortól kezdve tűnik fel és válik a vers egyik fontos motívumává.

A *fénykép-tekintet* „elevenségének” – Sartre szerint – az a feltétele, hogy a néző tudata lelkesítse át, tegye képpé a fotón látott személyt.<sup>4</sup> Ez független annak tényleges létezésétől, csupán az „intenció thetikus karaktere” befolyásolja. Egy fotón látott személy, aki (vagy ami) a kép és a jel, a lét és a nem-lét között oszcillál, mindig a nézői tudat intenciójának megfelelően nyeri el aktuális létmódját. Ez az „átlelkesítés” tárul fel a vers 3–4. sorában (vö. „kristálylelkű tenger”). A fénykép-tekintet további sajátossága, hogy mozdulatlan, vagyis nem rendelkezik a humán-tekintet pásztázó, letapogató időbeliségével. Van viszont saját időbelisége: a fotográfia noémája,

2 Tudjuk, hogy ezt a szonettet József Attila nem vette fel a vers keletkezésével nagyjából egyidőben összeállított *Nem én kiáltok* című kötetébe, sem későbbi versgyűjteményeibe, és címet sem adott neki. Először 1940-ben jelent meg, a Bálint György-féle posztumusz kiadásban *Műterem* címen.

Vö. József Attila *Összes versei és műfordításai*, s. a. r. Bálint György, Cserépfalvi, Budapest, 1940, 129.

3 József Attila *Összes versei*, III., közzéteszi Stoll Béla, Balassi, Budapest, 2005, 135.

4 „Tudjuk, van egy olyan típusa a képpé tevő tudatnak, ahol a tárgy nem mint létező adott; s egy másik, ahol a tárgy mint nem-létező tételeződik. [...] Előfordulhatnak olyan esetek is, ahol a fénykép olyan közömbös állapotban hagy, hogy nem is válik képpé a számomra. A fénykép éppen hogy tárgyá alakul, a rajta szereplő személyek személyekké, azonban minden különösebb intencionáltság nélkül, pusztán emberi hasonlóságuk miatt. [...] A tudatunk az, ami életet kölcsönözve átlelkesíti a fényképet, képpé teszi azt.” Jean-Paul Sartre, *A kép intencionális szerkezete*, ford. Horváth Csaba = *Kép – fenomen – valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 115.

Barthes szavaival az „Ez volt!” zsúfolt evidenciája.<sup>5</sup> Barthes szerint a fotográfia médiuma az észlelés szintjén hamis, az időbeliség szintjén igaz, a *Világoskamrában* ezézt a hallucinációhoz vagy az ekmnéziához hasonlítja azt.<sup>6</sup>

A vers 3. sora a fotográfiának erre az időbeli igazságára tesz utalást, mikor a távra mutató „az” névmással jelölt, vélhetően felnőtt vagy idős fénykép-alakról megjegyzi, hogy „az már nincs is talán”. A „talán” szóban rejlő lehetőség, vagyis hogy a fotográfia egykori alanya a vers most-jában él-e vagy már nem él, a szonett fordulópontján, a 9. sorban elhangzó „S én nem vagyok” kijelentés fényében válik majd újra érdekessé.

A 4. sorban a fényképfigurák metaforizálódnak, de az opacitás és a transzparencia képei, vagyis a *pocsolya* és *tenger* képzetei továbbra is a ki nem mondott tekintet jelentéskörében mozognak. A tekintet mint a bensőséget tükröző felület [köznap metaforával „a lélek tükré”] lehet tehát pocsolyaszerű: zavaros, homályos, átlátszatlan. De lehet „kristálylelkű tenger” is, ahol a *kristálylelkű* hapax legomenonjában egyszerre van jelen a tenger kristálytisza átlátszóságának és a tekintet felszíne mögött vagy annak mélyén láthatóvá váló vagy tükröződő léleknek a képzete.

Továbbra is az első quartinánál maradva, a vershelyzet az első lehetőség inverzeként is elképzelhető. Ebben az esetben a vers beszélője nem a műterem látogatója, aki a falon lógó fotográfiákat nézve felismeri saját látottságának tényét, illetve saját magát a pásztázó fénykép-tekintetek célkeresztjében. Hiszen az első sor kétértelmű helymegjelölése miatt (a versben a *falán*, és nem a *faláról* szó szerepel) úgy is elképzelhetjük a helyzetet (amit máskülönben a korábban említett életrajzi körülmények is alátámasztanak), hogy a „műterem kopott, öreg falán” egy, a vers beszélőjéről készített fotográfia függ, és a „száz ismeretlen ember”, vagyis a műterem látogatói ezt a képet nézik, erre a falon lógó képre nézve mosolyognak. Ebben az esetben az én eleve osztott módon: hangként (temporalitásként) és egy, a hangtól eloldott vagy elszeparált, rögzített képként (térbeliségként, látványként) is jelen van a versben. Ezt az elkülönböződést az egyes szám első személyű névmás önmagában nem képes érzékeltetni, hiszen egy róla készült fotóra a beszélő ugyanúgy hivatkozhat én-ként, mint saját eleven valójára. Érdekes – és talán épp ez utóbbi koncepció alátámasztója lehet – az a tény, hogy a versben többféle én-változat található: az archaizáló *Reám*-ok mellett háromszor szerepel az *én* személyes névmás, kétszer az *engem* alak, és végül az utolsó sor szokatlan, talán nem is használatos *Ennám* formulája. Az *Ennám* szó ezen kívül nagybetűvel is szerepel a kéziratban, jóllehet nem áll sorkezdő pozícióban [így az életmű megelőző szakaszára jellemző Ady-hatás utózőngéjeként is értelmezhető], tipográfiailag tehát mindenképpen elkülönül a kisbetűvel írt én-változatoktól.

Az első strófában körvonalazódó vershelyzet kétféle értelmezési lehetősége közötti legfőbb különbség tehát az, hogy míg az egyik verzióban a vers beszélője van kitéve a falon lógó fénykép-arcok egyidejű tekintetének, a másikban a beszélőről készült fotográfia lóg a falon, és az „ismeretlen emberek” [a műterembe betérők]

5 Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 2000, 119.

6 *Uo.*, 121. Az *ecmnesia* tudományos értelemben a memóriavesztés egy formája: az érintett nem képes előhívni időben közeli, csak távoli emlékeket. Barthes a hallucináció egy formájaként állítja be. Olyan észlelési zavarként, amelyben a hallucináló múltbeli eseményeket a jelenben történőként él át.

ezt az arcot pásztázzák, „mosolyogják össze” tekintetükkel. Ez utóbbi esetben a vers szubjektuma mintegy behelyezkedik saját képmásának nézőpontjába.

Bár e kétféle vershelyzet egyaránt érvényesnek tűnhet, s így [A műterem...] ebben az eldönthetetlenségben vagy szemantikai nyitottságban is továbbolvasható volna, a tanulmány további részében az egyszerűség kedvéért az első olvasathoz térek vissza.

A második strófában megjelenő, majd a vers további szakaszaiban visszatérő, motivikus mozzanat a saját arc ismeretlenek általi „összemosolygása”. Mivel az *összemosolyog* szó versbeli, tranzitív változata (*összemosolyog valamit*) a magyarban nem használatos, a *kristálylelkű*höz hasonlóan költői összetételnek, vagy József Attila későbbi terminusával: *keletkező szónak* tekinthető, s így önmagában is műalkotásként, szemléleti egészként vizsgálható.<sup>7</sup> A „nem meglévő” vagy *keletkező* szó jelentése – szemben a „használt szóéval” – nem lexikalizálódott; mindig aktuálisan, a versen belül, vagyis az olvasatban, annak abduktív előrehaladásában keletkezik, illetve multiplikálódik. A költői szó jelentéslehetőségeinek felsokszorozódása már egy első olvasatban is tetten érhető. A másik arcának „összemosolygása” (6. és 11. sor), illetve „összenevetése” (13. sor) egyaránt olyan cselekvéselemek, amelyekről nehéz eldönteni, hogy a másik mosolyra fakasztása vagy éppen ellenkezőleg: megmosolygása, kinevetése, mosoly általi megsemmisítése (vö. „S én nem vagyok...”) lenne-e a célja. A dilemmát a verskontextus sem oldja fel, sőt az *összemosolyog* ige versbeli jelentésének eldönthetetlenségét az *össze-* igekötő többértelműsége is fokozza.

Nyelvészeti szempontból az *össze-* igekötő alapjelentése az irányjelölés [több személyt, dolgot különböző irányokból egy helyre, tömegbe, együvé gyűjt]. Ebből az alapjelentésből később több jelentéscsoport fejlődött ki, melyek között ott van egy felület rendetlen, részleges vagy teljes be- vagy elfedése [ez a jelentés aktivizálódik például az *összepszokol*, *összemaszatal*, *összefirkál* szavakban]. Ezekon kívül az *össze-* igekötő állhat a 'darabokra, széjjel' jelentésben is [mint az *összetép*, *összevág* szavakban]. Ezekben az esetekben a tranzitivitás vagy tárgyra vonatkozás is aktív. Ugyanakkor az *összenevet* vagy *összemosolyog valaki valakivel* típusú alakváltozatot is érdemes megemlítenünk, hiszen a versben is valamiképpen a tekintetek összefonódásáról, Merleau-Ponty szavaival, a látó és a látható közötti „szikráról”<sup>8</sup> van szó. A 6. és 11. sorok [„az én arcomat mosolyogják össze”, „Én arcomat hogy összemosolyogják”] kapcsán említett grammatikai jelentéslehetőségek a versben – keletkező

7 „[...] a vers szavakból áll – olvashatjuk az *Irodalom és szocializmusban* – Ezeknek különvalósága azonban végképpen megsemmisül és csak összességük a maga felbonthatatlan (mert különben művésziileg megsemmisülő) egészében él szemléletünkben. Ez inkább arra utal, hogy a *műalkotás a legkisebb elemében is műalkotás*, amint hogy az értekezésnek, amely voltaképpen egyetlen fogalom, a legkisebb eleme is fogalom. Viszont ez annyit jelent, hogy a szó *önmagában is műalkotás*, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt* szó, tehát mint *meglévő* szó szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, meglévő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem meglévő* szó *műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem-meglévőről és mégis szóról beszéltünk, – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a *használatban szemlélet*, *keletkezésében azonban műalkotás*. Így a szó a *műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza*.” József Attila *Összes tanulmányai és cikkei, 1. 1930–1937. Kritikai kiadás*, szerk. Tverdota György – Veres András, JAT–L'Harmattan, Budapest, 2018, 144–145.

8 „Az emberi test akkor áll elő, amikor látó és látható között, érintő és érintett között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás, amikor kipattan az érzékelő-érezhető

szóról lévén szó – nem zárják ki egymást, hanem akkumulálódva felszorzozzák a versbeli jelenet értelemirányait, amelyek között így egyaránt ott van a sok tekintet egybegyűjtésének, az arc elfedésének vagy darabokra szedésének és két vagy több tekintet összefonódásának mozzanata is.

A szó versbeli jelentéslehetőségei azonban nemcsak a grammatika, de a vershangzás és az életmű kontextusa felől is megközelíthetőnek látszanak. A versritmus és a vershangzás – melyeknek József Attila maga is értelemgeneráló szerepet tulajdonított<sup>9</sup> – szintén hatással lehet az olvasatra. [A műterem...], a szonett formai hagyományainak megfelelően, az ötös és hatodfeles jambikus sorok váltakozására épül. A quartináknban a keresztrímek által is kiemelt, cserélődő egymásutánban, míg a tercináknban az e-e-f és a g-g-f rímképletnek megfelelően két ötös jambusi sort egy hatodfeles követ. A következetes jambikus lejtést az utolsó strófán kívül (melyről később még lesz szó) csak a vers 6. sorában törik meg anaklázisok, vagyis trochaikus verslábak. A 3–6. morában tapasztalható lejtésváltás az *arcomat mos* szó szerkezetet emeli ki a 6. sorból, ami így nemcsak az arc kitüntetett versbeli szerepét, de a *mos* hangzókapcsolatnak az *összemosolyogják* szóba való hipogrammatikus beíródását is markírozza. Ez a nyelvi kontingencia – keletkező szóról lévén szó – motivált jelentéslehetőségként tűnhet elő, ha figyelembe vesszük a vers rímkapcsolatait is (*mosolyogják össze – fűrössze*). A saját arc másik vagy mások általi „összemosolygásának” versbeli mozzanata így a *mosás*, *mosdatás* vagy *fűrösztés* jelentéslehetőségét is előhívhatja, újra- vagy átírva a pár hónappal korábban keletkezett *Nem én kiáltok* ismert sorait. A „Hiába fűrösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat” versmondatt az identitás mindenkorai másik általi előfeltételezettségét hangsúlyozza az arc megmosásának és fűrösztésének metaforái révén.<sup>10</sup>

A kölcsönösségnek ez a viszonyrendszere [A műterem...]-ben némileg másként alakul. A vers énje úgy érzékeli, hogy a fénykép-tekintetek „mögötti” szubjektumok belőle, az ő személyiségéből kívánják feltölteni vagy létrehívni saját identitásukat: álmaikat is belőle építik, s a szívek „fűrösztése” is az én elátkozása révén valósulhat meg. A kölcsönviszony így egyoldalúvá válik: a vers másikjai létrangra jutnak, megtisztulnak, míg az én áldozattá, bűnbakká válik. Ilyen értelemben az *összemosolygás* mozzanata a közösségi bűnök, gondok, sérelmek kiközvetítéseként, egy magányos másokra való ráolvasásaként is értelmezhető. A közösségi terhek átvállalója végül saját nemlétét mondja ki: „S én nem vagyok és nincsen más, csak ők”. Figyelemre méltó, hogy az „én nem vagyok” kimondása mellett az én hangsúlyozott kimondása visszatérő motívuma a versnek. A birtokos személyjellel ellátott *arcomat* szó mellől akár hiányozhatna is

---

szikrája, amikor lángra kap a tűz, amely mindaddig ég, amíg a testnek egy szerencsétlen véletlenül meg nem semmisíti azt, aminek a létrehozásához semmilyen véletlen nem lett volna elegendő [...]” Maurice Merleau-Ponty, *A szem és a szellem*, ford. Vajdovich Györgyi – Moldvay Tamás = *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 56.

9 „[...] a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmus kell adniok, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbinek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.” József Attila *Összes tanulmánya és cikke*, I., 149.

10 *A mosoly–mos paronómázia a kései Flóra-ciklus Megméréssé!* című utolsó darabjában is megjelenik: „gondjaim mosolyai mossák”.

az egyes szám első személyű személyes névmás, és tisztán nyelvtani szempontból az sem lenne indokolt, hogy az *én* rendszeresen a sorok élére kerüljön. Így az „Én arcomat hogy összemosolyogják” meglehetősen idegenül hangzó mondat szerkezete leginkább az *én* túlhangsúlyozásaként, illetve a megsemmisülés kompenzációjaként értelmezhető. Ugyanakkor a semmivé válás vagy eltűnés mozzanatát erősíti az utolsó sor, amely a külső tekintetek általi összevetés céljaként már nem az *én* arcát, hanem egy meghatározhatatlan harmadik, de az *én*-nél „erősebb” másik arcát jelöli meg.

Az anklázisokkal és helyettesítő lábakkal, ritmikailag is kiemelt utolsó versszak hátravetett szív-hasonlata („Mint szívemben a dolgok képei”) egy új összefüggés-rendszert teremt a versben. A fotográfusi műterem ettől kezdve nem önmagában álló térbeliségként, hanem egy hasonlat részeként tárul fel. Az idegenekről készült műtermi fotók olyanok, mint a dolgokról őrzött szívbeli képek: rögzített tárgyiasságok, melyek – az *összemosolygás* és az *összevetés* révén – mégis cselekvőképesek. A „dolgok képei” alatt talán az emlékképeket kell értenünk. Erre enged következtetni, hogy egy korábbi József Attila-vers, az 1923 első felében írt *Hűség* egyik szövegváltozatában a másik emlékét halotti maszkként őrző szív metaforikus átnevezése a „Bánatműterem”:

Ugy őrzi lelkem is te képedet  
a távoltól megóva, itt, szívemben.  
De az nem oszlik: Bánatműteremben,  
ahol a szobrász sírva ténfereg,

tört szobrokat szórván az éjbe szét –  
ott hallgat emléked halotti maszkja  
s előtte, ami szóra nem fakasztja,  
A szerelem pirosló mécsé ég.

A *Hűség* metaforájában az emlékek halotti maszkként, a [*A műterem...*] hasonlatában fotográfiaként öltönek alakot. Susan Sontag szerint e kétféle képszerűség között lényegi hasonlóság van: amellett, hogy értelmezik is a valóságot, mindkettő annak közvetlen lenyomata.<sup>11</sup>

Itt kell megemlíteni, hogy [*A műterem...*] egyik feltételezett ihletforrásként is olvasható Ady-vers, *Az idegen arcok* zárlatában is az arcok mögötti „titkos emlékek” arcokra kiülő vagy ráégett hatásáról olvashatunk. Míg Adynál az arc az idegenekhez tartozik és a vers énje szeretné „Legalább egyszer földértni, / Megragyogtatni” azokat, József Attila versében az arc a beszélő szinekdochéja, amit az ismeretlenek mosolyognak és nevetnek össze. Mindkét vers olvasható a látás-látottság problémája felől,<sup>12</sup> ám ennek kapcsán [*A műterem...*]-ben egy médiaelméleti kérdés is felmerül:

11 „A fénykép nem csupán kép (mint ahogy a festmény is kép), nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk. Míg a festmény [...] sohase több, mint egy értelmezés kifejezése, a fénykép sohase kevesebb, mint egy kisugárzásnak a rögzítése – azaz témájának anyagi nyoma.” Susan Sontag, *A fényképezésről*, Európa, Budapest, 1981, 174.

12 Az Ady-verset – amely meglátásom szerint az *arc-harc-kudarc* paronómázia-láncból bontakozik ki – Herczeg Ákos a másodmodernség poétikai tapasztalata, többek között a látás-látottság problémája felől olvassa újra. Herczeg Ákos, „Egy fogás néha”. *Az asszertív nyelvhasználat visszavonódása Ady költészetében 1910 és 1916 között*, Alföld 2014/5., 95–96.

ha az ént célba vevő idegen tekintet nem humán tekintet, ha egy fotográfiáról néz a másakra egy vagy több idegen arc, az hogyan befolyásolja a látottság tapasztalatát, és ez milyen módon refigurálódik a versben nyelvi-poétikai értelemben?

Roland Barthes a *Világoskamrában* a fotográfiáról ránk néző tekintetet paradoxként értelmezi: „Mintha a Fotográfia elválasztaná a figyelmet az észleléstől, és csak az elsőt mutatná, holott ez elválaszthatatlan az utóbbítól; kicsavart dolog ez, mint a noészisz noéma nélkül, a gondolkodás gondolat nélkül, a célzás céltábla nélkül.”<sup>13</sup> Hogy lehet ez? „Úgy, hogy a tekintetet valami belső dolog köti le, a látást így megtakarítja. [...] Valójában nem néz semmit, magában tartja, ott belül.”<sup>14</sup>

[*A műterem...*] beszélője ezeket a néző, de nem látó tekinteteket tölti fel vagy lelkesíti át [vö. „kristály/lelkű tenger”] saját intenciójának megfelelően. A reflexív tudat arcteremtő gesztusa ez: egyfajta ön-prosopopeia vagy az én – fotográfia közvetítette – önmagára vetett, narcisztikus tekintete. Így vagy úgy, az én külsődleges szinekdochéját, az „összemosolygott” arcot a 9. sor „én nem vagyok” kijelentése alapján inkább halotti maszkként értelmezhetjük, ahogy az átelkesített idegen arcok sem többek, mint színházi maszkok, ha komolyan vesszük a „szomorúak és a nevetők”, illetve a „Búsan és vigan” kitételeket.

Az utolsó versszak tehát az eddig kintinek elgondolt teret, az ént körülvevő műtermet a bensőbe, pontosabban az én bensőséget reprezentáló szinekdochéjába, a szívbe helyezi át. Ez a szív-hasonlat a *Hűség* című vers szövegvariánsának Bánatműterem-metaforáját idézi meg, ahol a szív műteremként foglalta magába, illetve archiválta a lélek emlékeit, a te képét, halotti maszkját. [*A műterem...*]-ben a szív a „dolgok képeinek”, az emlékeknek a tárhelye, s belőlük indul vagy emanálódik az összevetés mechanizmusa egy olyan másik felé, akiről csak annyit tudunk, hogy erősebb az énnél. Ez a másik még nem lépett át a te státuszába, a bentről kifelé sugárzó tekintettel még nem találkozott. Ez az összefonódás az életmű egy későbbi szakaszában lesz majd meghatározó téma.

A kéziratlap verzóján olvasható, Homonnay Zoltánnak írt ajánlás-paratextus a belső kívültre helyezéséről szól: „Homonnay Zolinak, azért is, mert ő vette ki belőlem.” Mintha a másik vagy annak kérése valami bentit és már eleve meglévőt hozott volna a felszínre, ami egyrészt a *Hűségben* már meglévő műterem-metafora újraalkotását, másrészt a versbeli külső–belső egymást feltételező, de felcserélhető, összemos[olyog]ható elleninstanciáit (mint a felszín és a mélység, a pocsolya és a tenger, az arc és a szív, a fénykép és az emlékkép) idézi meg.

[*A műterem...*] alkalmi vers, amit a 19 éves költő osztálytársa kérésére írt, amely mögött a kijelölt téma versbe foglalásának szándékán túl némi Ady-hatás és a költői szóteremtés érezhetően erős vágya munkál. Ennek ellenére vagy ezzel együtt [*A műterem...*] igen izgalmas vers, mert nyomokban már a későbbi pályaszakaszok meghatározó jegyei, eljárásai és motívumai fedezhetőek fel benne. Úgy, mint a látás és a látottság poétikai problémája, az én-te kölcsönviszonyában megteremtődő identitás, a kétértelműség alakzata, a keletkező szó poétikája, az anagrammatikus beíródás performanciája, a szív mint emléktárhely metaforája, az öncitáció vagy önújraírás poétikai eljárása, illetve a lírai szubjektum eltűnése vagy megsemmisülése.

13 Barthes, *i. m.*, 115.

14 *Uo.*, 117.



Írásomnak ezen a pontján áttérek a *Bánat* című, 1930 nyarán keletkezett József Attila-versre, amelyben – [A *műterem...*]-hez hasonlóan – együtt szerepel a szív, az álom és mosoly motívuma.

#### Bánat

Futtam, mint a szarvasok,  
lány bánat a szememben.  
Famardosó farkasok  
űznek vala szivemben.

Aggancsom rég elhagyám,  
törötten ing az ágon.  
Szarvas voltam hajdanán,  
farkas leszek, azt bánom.

Farkas leszek, takaros.  
Varázs-üttön megállok,  
ordas társam mind habos;  
mosolyogni próbálok.

S ünőszóra fülelek.  
Hunyom szemem álomra,  
setét eperlevelek  
hullanak a vállamra.

Ami a vers keletkezési körülményeit illeti, a József Attila-filológia a *Bánat* ihletforrásaként egyértelműen azt a Bartók Béla által gyűjtött román kolindát nevezi meg, amelynek első magyar fordítását Bartók kérésére Erdélyi József készítette. Ez a fordítás a *Nyugot* 1930-as januári számában jelent meg, *A szarvasokká vált fiúk* címmel, ám Bartók végül mégis saját szövegváltozatát, az apa elleni lázadás motívumát erősebben hangsúlyozó *Kilenc csodaszarvast* vette fel a *Cantata profana*-ba. Szabolcsi Miklós – Fodor András véleményét osztva – úgy gondolja, hogy a József Attila-vers szarvas- és átváltozás-motívuma innen ered, míg a farkas-motívum forrásaként a Róma eredetlegendájából ismert nőstényfarkastól kezdve, az *Isteni színjáték* farkasán át a népmesék farkasáig sok prototípust megnevez.<sup>15</sup>

Mivel az állatból állattá való átváltozásra, tehát a szarvasból farkassá válás gondolatára nehéz eredetmintát találni, a későbbiekben Szabolcsi a felnőtte válás, illetve a gyerekkor szelídységéből a harcos férfikorba való átlépés allegóriájaként olvassa a *Bánatot*.<sup>16</sup>

A Szabolcsi-féle verskommentár második felét a költemény nyelvi-ritmikai elemzése teszi ki, az archaizmusok, a ritmus és a vershangzás rendkívül szakszerű

15 Szabolcsi Miklós, „Kemény a menny”. *József Attila élete és pályája, II. 1927–1930*, szerk. Czine Mihály, Akadémiai, Budapest, 1992, 475–481.

16 A bánat több József Attila-versben is a felnőtt lét hangoltságaként jelenik meg. A *Köntösök* című korai versében a „vérsötét Gyökérvő Bánat köntöse” egy csalánból és tövisből szövött,



leírása és hangulatiságának precíz, minden apró részletre ügyelő, már-már zenei odahallgatással figyelő interpretációja. Vizsgálódásának ezen a pontján csupán egy lépés választja el József Attila monográfiáját attól, hogy a szarvasból farkassá válás metamorfózisának esetlegesen egy vershangzás alapú magyarázatot is adjon. Hiszen nehéz nem észrevenni, hogy az első versszak *szarvasok–farkasok* sorvégi rímpárfájában, illetve a második versszak *szarvas–farkas* anaforikus összecsendítésében, vagyis a két szóalak hasonlóságának rím-metaforába való összerántásában eleve benne rejlik az egymásba alakulás, a névátvitel lehetősége. Az olyan paronomázia-láncok mint a *famardosó–farkas–takaros–ordas–habos, aggancsom–ing–ágon–bánom, a futtam–törötten–üttön–ünő* vagy a *hunym–álomra–hullanak–vállamra* olyan hangzástmetaforák, amelyek mintegy a szavak akusztikájából teremtik, keletkeztetik a szarvas és a farkas képi hátterét, mozgáselemeit és tulajdonságait. A versben egy ősinék tűnő, de valójában teljesen originális mítosz keletkeztetése zajlik, amely a versszak hangzásának részleges hasonlóságán alapul. A paronomázia vagy hangzástmetaforika nem pusztán eufónia, de nem is verszene<sup>17</sup> vagy esztétikai kompenzáció. Értelemgeneráló hangzósság, melyet a versnyelv állít elénk, de amely az ihlet („a nyelvet teremtő szellemiség”<sup>18</sup>) révén már a nyelv keletkezésekor is rendelkezésre állt.

A szóra való odahallgatást vagy odafüledést mintha a vers 13. és 14. sora maga is intencionálná az ünőszóra figyelés és a szem behunyásának mozzanatai, vagyis a hallás közvetlen tapasztalatának felerősítése és a látás kiiktatásának önértelmező mozzanatai révén. A vállra hulló levelek igen finom haptikus észleletét ugyancsak a hangzó medialitás révén érzékelteti a vers. A József Attila kedvelte palatoveláris versritmus alkalmas arra, hogy – a költő szavaival – „ellentétet hozzon az értelem tudomására.” A tisztán magas hangrendű utolsó előtti sor és a tisztán mély hangrendű utolsó sor az eperlevelek és az alvó versszubjektum, az élettelen és az élő, a könnyű és a nehéz, az érzékelt és az érzékelő érintkezésének pillanatát teszik fenomenalizálhatóvá. Úgy tűnik tehát, hogy a *Bánat* ritmikailag is alátámasztott hangzóssága itt sem azonosítható pusztán verszeneként. Sokkal inkább egy olyan jelentésgeneráló, szemantikai hozadékkal bíró, a nyelvi hangzás anyagiságán alapuló hatástényező, amely az olvasót odahallgatásra, a szóra való odafüledésre készíti, illetve szólítja fel.

Tanulmányom végén egy olyan feltételezett hatástörténeti kapcsolatra kívánok rámutatni, amelyben a *Bánat*-beli vershangzás ihlető ereje is tetten érhető. Karinthy Gábor 1932-es *Őszi dal* című verse jól érzékelhetően két pretextusból, Verlaine *Őszi chansonjának* Tóth Árpád-féle 1923-as műfordításából és József Attila *Bánat*-ából építkezik.

---

letéphetetlen ruhadarab, melyet az Ember, ha egyszer magára vette, élete végéig viselni kényszerül, bár az „tapad, szorol, ölel, fujt és mar”. A *Bús énekhívas* beszélője „ifjúságom őszeként” aposztrofálja a bánatot. A *Kirájkák a fát* felidézett, gyermeki énjéhez a félelem és a menekülés, míg a felidéző, felnőtt énhöz a fojtogató bánat kapcsolódik. A *Bánat* riadtan futó szarvasának szemében tükröződő „lány bánatot” a farkassá, metaforikus értelemben a felnőtté válás elkerülhetetlenségének tudata váltja ki.

17 Vö. József Attila ide vonatkozó esztétikai töredékével: „Akik ezt tagadják, azok magát a verset tagadják meg, vagyis azt állítják, hogy a vers zene, – nem pedig értelmes zenei szöveg. Ezek a legjobban teszik, ha versekben fogalmi értelmet nem keresnek.” *József Attila Összes tanulmánya és cikke*, II., 1157.

18 Vö. József Attila, *Ady-vízió = Uő.*, *Tanulmányok és cikkek [1923–1930]*. Szövegek, közléstesi Horváth Iván vezetésével Barta András és mások, Budapest, Osiris, 1995, 166.

## Őszi dal

Ősz kering az udvaron,  
bánat ring a köveken.  
Drótokon az unalom,  
drótokon és csöveken.

Ujjaimon lengenek  
ködből szisszent fátyolok.  
Ősz tiporja mellemet,  
búharangra táncolok.

Szőlőfürtök tavasza,  
ősz, fekete, monoton –  
Rőt levelek panasza  
sistereg a homokon.

Fütyre vontam ajkamat,  
szennyes eső szemereg –  
Álmos vakfalak alatt  
ellepnek az egerek.

Az *Őszi dal* ritmikai pretextusa egyértelműen a *Bánat*. Mindkét vers bimetrikus, egyszerre ritmizálható 4/3 osztatú, kétütemű hetesként és negyedfeles jambikus és trochaikus sorok váltakozásaként. A Karinthy-vers címében és motivikájában első hallásra a Verlaine-fordítást idézi meg. Az *ősz*, a *bú* és a *monoton* szó átvétele, a felkavart avar és a homokon sistergő levelek párhuzamba állítható képzete, vagy a két vers hangulatisága egyértelműsíti ezt a szövegdialogust. Az egynemű dalszerűség hatását Tóth Árpád a *chanson* szó utolsó difónjának monotonizálásával, vagyis az *-on* hangzókapcsolat tiszteri megismétlésével éri el a műfordítás első szakaszában, amit – ha nem is ilyen intenzitásfokkal – de Karinthy is beépít az *Őszi dal* első versszakába [*udvaron, drótokon, unalom, drótokon*].

Az *ősz* képzetének megteremtése kétféle módon megy végbe Karinthy-nál: egyrészt a Tóth Árpádtól átvett szómotívumként, másrészt a József Attila-vers mintájára, beíródásként. A *Bánat* ugyan explicit módon nem utal arra, hogy a sarvaszból farkassá való átváltozás mikor történik [a kétféle létmód időbelisége a „voltam” és a „leszek”, múltra és jövőre tett utalásaiban merül ki], a verszárlatbeli eperlevélhullásból azonban asszociálhatunk az ősze. Ezen túl, éppen az én szóra fülelésére tett utalásban, két egymás melletti, de egymással ellentétes lejtésű versláb által kiemelt szöveghelyen, az *ünőszóra* szóban inskripcióként is „jelen van” az *ősz*.

Ez a fajta hipogrammatikus motívumismétlődés Karinthy *Őszi dal*ában is megfigyelhető. Az *ősz*, amely a versben megjelenített táj, mozgás és hangulat képi és hanghatásait központi motívumként szervezi, a címben, majd az első három versszak mindegyikében megjelenik, mindháromszor hangsúlyos, sorkezdő pozícióban.

A 4. versszakból látszólag hiányzik az *ősz* szómotívuma, ám valójában hipogrammaként ott is „jelen” van. Megszűntetve megőrző jelen(nem)létére

a valószínűsíthetően szintén József Attilától átörökített palato-veláris vershangzás szemantikus alkalmazása irányíthatja rá az olvasó/hallgató figyelmét. A „szennyes eső szemereg” sor magánhangzókészletét szinte csak e hangok alkotják, az egyetlen kivétel a sorközepe *ó* hang,<sup>19</sup> amely verstani szempontból az utána álló *sz* hanggal együtt alkot egy hosszú időértékű verstani szótagot [eső szemereg].<sup>20</sup>

Az *Őszi dal* utolsó versszaka azért is érdekes, mert hasonlóan a *Bánat* logikai felépítéséhez, itt is a zárlatban – hátravetett, késleltetett módon – tárul fel a vershelyzet. A két vers zárlatában körvonalazódó vershelyzet sok tekintetben hasonló, ami – az első olvasatra is egyértelmű ritmikai analógián és az említett hipogrammatikus működésmódon túl – szintén a két szöveg hatástörténeti kapcsolatát támasztja alá. A hangra várás, illetve a hangadás előkészítése, a szem és az álom motívuma, a beszélő térbeli helyzete, valamint a test beborítása, el- vagy betakarása, mindkét verszárlatban megjelenő mozzanatok.

A *Bánat* beszélője a 3. versszakban a szarvas-múlt [futás, üzetés] és a farkas-jövő [űzés] közötti, statikus határhelyzetben van. Varázsütésre [„varázs-üttön”] megállt, s farkassá válását egyedül az látszik alátámasztani, hogy az ordasokat hívja társainak. A rászégeződő animális tekintetek célkeresztjében „mosolyogni próbál”, ami etológiai szempontból nem értelmezhető, nem létező állati gesztus, ám a humán tekintet számára a vicsorgás leginkább a mosolygáshoz hasonlít. Ez a többértelmű szituáció egy többértelmű mosolyt szül, amely attól függően kap jelentést, és válik a bizalom megszerzésére vagy a támadás előkészítésére utaló mimikává vagy mimikrivé, hogy a beszélő a metamorfózis melyik stádiumában van éppen, illetve, hogy a szarvas- és farkas-lét közötti állapot allegóriáján belül vagy kívül tekintünk-e rá. Az erőltetett vagy elpróbált mosolygás után a vers énjét továbbra is feszült mozdulatlanságban látjuk. Az ünöszóra fülelés helyzetéről nem dönthető el, hogy a párja hívását váró, szerelmes szarvasként vagy a zsákmányára leső, vérszomjas farkasként kell-e elképzelnünk. Itt lép be a vers szűzséjébe az álom motívuma, amely mint hátravetett vershelyzet, álomtartalomként teszi értelmezhetővé az első három szakasz narratíváját.

Míg a *Bánat*ban a hangra [ünöszóra] való várakozás, addig Karinthy *Őszi dal*ában a hang [a fütty] előkészítése előzi meg a szem és az álom motívumának feltünését. Igaz, Karinthy-nál ezek a motívumok vésetszerűen vannak jelen: a szem a *szemeregő* eső, az álom az *álmos vakfalak* szószerkezetébe beíródva.

A két vers utolsó két sora talán még az eddigieknél is intenzívebb párbeszédbe kezd. A József Attila-i palatoveláris vershangzást Karinthy is alkalmazza a zárlatban. Míg a *Bánat* egy tisztán palatális sor után egy tisztán veláris illeszt [setét eperlevelek / hullanak a vállamra], az *Őszi dal* egy veláris sort követő palatális sorral zárul [*Álmos vakfalak alatt / ellepnek az egerek*]. Ráadásul a *setét eperlevelek* és az *ellepnek az egerek* hangzóegyneműsége a palatoveláris hangzás tudatos használatának, a vershangzás artifikáltságának határáig vitt esete, mégsem mondható talán, hogy rontanák az utolsó sorpárok döbbenetes képi határfokát.

Mindkét verszárlatban a test természet általi betemetése, eltakarása, befedése vizualizálódik, de míg a *Bánat* levélhullása egy gyengéd, finom haptikus tapasztalatot

19 Az *ó* mint ajakkerekítéssel képzett magánhangzó szerepe a sort megelőző *füttyre vont ajak* olvasó által vizualizált képe felől is kiemelt.

20 Az *ősz* szó illetően, hipogrammatikus sorba építése figyelhető meg például a *Ritkás erdő alatt* 10. sorában is [„késő, szép délután ez, késő”]. Vö. Osztrólczyk, „Veszem a szót...”, 42.

érezkít meg, és nem zökkent ki a zavartalanul alvó-álmodó szubjektum képzetköréből, addig az *Őszi dal* vakfalai alatt zajló jelenet egy bizarr halál képét vetíti elénk. Aki az imént még hetykén füttyre vonta ajkát, most ellepik az egerek.

Az *Őszi dal* Karinthy Gábor fiatalon, 18 évesen írta. A vers eltűnés-víziójának további, életművön belüli alakulását, illetve a József Attila költészetéből átörökített motívumok, ritmusok és egyéb poétikai eljárások különféle mintázatait érdemes volna a későbbiekben alaposabban is megvizsgálni. Annál is inkább, mivel a Karinthy-versek felől újraolvasott József Attila-életmű is tartogathat még meglepetéseket a számunkra.

Halász Hajnalka

## A bocsánat esélyei

A BŰN ÉS A TULAJDON MARADÉKAI JÓZSEF ATTILA HÁROM VERSÉBEN (KÉSZ A LETTÁR; A BŰN; TUDOD, HOGY NINCS BOCSÁNAT)

A bűn és a bűnösség kérdése József Attila költészetében köztudottan kiemelt szerepet játszik. Ez a kérdéskör nemcsak megjelenési formáit tekintve szerteágazó ebben a lírában,<sup>1</sup> hanem a megközelítési módokat tekintve is, hiszen egyszerre lehetnek morális, nyelvelméleti, poetológiai és filozófiai implikációi. A bűn fogalmának filozófiatörténeti szituálásához, amelyet Németh G. Béla nyolcvanas években megjelent tanulmányai kezdeményeztek, minden bizonnyal nagyban hozzájárult az a körülmény is, hogy ez a fogalom a költő kései verseiben a „semmi” és a megsemmisülés problémájával kapcsolódik össze.<sup>2</sup> E két fogalmat ugyanis a múlt század húszas éveinek végén a jelenvalólét heideggeri analízise is szoros összefüggésbe hozta egymással, amely ezáltal a bűn fogalmát megszabadította azoktól az antropológiai és ilyen értelemben morális meghatározottságoktól [önmagának jelenlévő tudat, szabad akarat, szubjektivitás], amelyekkel ezt a felvilágosodás szubjektumfelfogása kötötte össze, amennyiben a bűnt mint a „*jelenvalólét létmódj*”-t, „*valamilyen semmisség [Nichtigkeit] alapj*”-t<sup>3</sup> határozta meg. Ez a bűnfelfogás e költészet számára is új értelmezési lehetőségeket nyitott, melyeknek a nyelv- és szubjektumelméleti következményei csak a kilencvenes évektől váltak láthatóvá.<sup>4</sup> E fogalmak poetológiai értelmezéséhez ugyanakkor nem feltétlenül kell a *Lét és idő* vonatkozó passzusait segítségül hívni, főleg akkor, ha azt a lehetőséget is nyitva akarjuk hagyni, hogy sokkal inkább a költészet nyelve az, amely a jelenvalólét, a tudat és a szubjektum konstrukcióit újraalkotja, értelmezi és törté-

1 Tverdota György 2010-ben megjelent monográfiája tematikus szempontból térképezi fel ezt a kérdést József Attila költészetében. Tverdota György, *Zord bűnös vagyok, azt hiszem. József Attila kései költészete*, Pannónia, Budapest, 2010.

2 A kései költészet e két „kulcsfogalmát” Németh G. Béla az egzisztencia heideggeri analízisével magyarázta, és összefüggésüket a jelenvalólét saját végességéhez való viszonyában helyezte el. Németh G. Béla, *A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája* = Uő., *Hét kísérllet a kései József Attiláról*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 35–69.

3 Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2004, 328–329.

4 Ahogy Eisemann György egy tanulmányában rámutatott, a lírai szubjektum beszéde József Attila kései költészetének azon verseiben, amelyek a későmodern büntapasztalat (valamint nyelv- és szubjektumfelfogási) jegyében keletkeztek, nem a büntudat vagy a rossz lelkiismeret érzésének