

„A kamevál nem osztja el a nézőket előadókra és nézőkre. (...) A kamevált nem nézik, hanem élük, méghozzá mindenki, mert a kamevál – eszméjéből következően össznépi. (...) A kamevál egyetemes, az egész világ különleges állapota, a világ újjászületése és megújulása, amelynek mindenki részese.”¹

A kameválti, „össznépi” szemléleten alapuló világtapasztalásban² más lesz az értelme a szerepjátéknak is, ami oly nagy jelentőségű Weöres életművében. A szerep modern felfogása feltételezi, hogy létezik egy „hiteles”, „őszinte” individuális szubjektivitás, ami – sikeresen vagy sikertelenül, de – kifejezését keresi a művészetben. Kulcsár Szabó Zoltán mutat rá Horváth János Petőfi-monográfiáját vizsgálva, hogy egyrészt az „őszinteség”, a reflektálatlan önkifejezés lehetetlensége indokolja a szerep szükségszerűségét Horváth János értelmezésében, másrészt ennek hátterében éppenséggel „a reflektálatlan önkifejezés eszménye, vagyis az »én« tropológiai stabilitása” fejeződik ki,³ amit Kulcsár Szabó a fenti koncepcióban is a működő romantikus költészetfelfogás Paul de Man által kimutatott antropomorfizáló eszményével⁴ magyaráz. Ez az antropomorfizáló elképzelés, előfeltételezés hatja át a problémátlan premodern romantikus költői szerepfelfogástól a nyelv elégtelenségét, a „hiteles” én megragadhatatlanságát illetve hiányát középpontba állító, azaz a modern szubjektumfelfogást problematizáló későmodern esztétikáig a modernség szemléletmódját. Ez az előfeltevés mutatkozik meg már magában a „hiteles” hang, megnyilatkozás feltételezésében is. Másik oldala ennek a felfogásnak egy ugyan szubjektív, de a szubjektum világán belül mégis abszolút módon megjelenő értékrend, amely akár negatívan – a megvalósíthatatlanság, a tökéletlenség, az értékhiány hangsúlyozásával – egy ideális értékrend létét érzékelteti. A „szerepköltészet” szerep-fogalma ehhez képest értelmeződik a modern esztétikákban, amelyben az önmagával, a világgal ellentmondásba kerülő, helyét kereső, otthontalan „költői én” egy megvalósíthatatlan oldalát, új arcát mutatja. Azonban már Kosztolányi kapcsán⁵ utaltunk arra, hogy felbukkannak más, nem a modern szubjektum válság-reakciói mentén értelmezhető szerepfelfogások is, amint a költői „őszinteség” értelmezhetőségét kétségbevonó vagy az író álnév-hatalmáról valló Kosztolányi⁶ is ír róla: az elmúlással, a szenvedéssel szembeszegezett játékos, mondhatni felelőtlen szerepjátszás, a szerepnek, „álarcnak” az az értelme, ami az Esti Kornél énekében bontakozik ki. Érdekes e szempontból Schein Gábor gondolatmenete, aki a Weöresre is jelentékeny hatást gyakorló Füst Milán költészete kapcsán beszél arról, hogy a hagyományos modernista szerepfogalom alkalmatlan Füst „objektivitásának”, szubjektum-felfogásának leírására. A problémát abban látja, hogy: „A nyelv személyességének ez a [modernista] elképzelése (...) aligha alkalmas a költészet megértésére, nem csupán azért, mert a művet megelőző szubjektivitásra visszakérdezve ellentétbe kerül az esztétikai függetlenség elvével, hanem azért sem, mert a nyelvi mozgásokat, az én feltételezett lényegszerűségére vonatkoztatva nem topikus, kizárólag tartalmi mozgásokként érzékeli.” A további kutatás számára egy új kiindulási pontot javasol, annak vizsgálatát, „hogy az előzetes tényezőkre nem visszavezethető nyelvi mozgásokból hogyan születik meg (...) egyfajta énszerűség”.⁷ Ez azért érdekes számunkra, mert ez a szerepfelfogás lehetne az, amivel Weöres „próteuszi” költészete is megragadható lenne, és ezt kellene összevetnünk szubjektum-felfogásának nem individuális-modern, hanem kameválti jellegével.⁸ Hiszen az össznépi, az értékrendeket felforgató, relativizáló kameválti szemlélet értelmezhetetlenné teszi a „hitelesség” fogalmát mind az abszolút értékek hiánya, mind az individuális modern szubjektum hiánya okán. Talán érdemesebb is ezt „szerep” helyett – Bahtyin nyomán – költői „maszk”-nak nevezni: „A maszk a népi kultúra egyik legbonyolultabb, igen sokértelmű motívuma. A szerepcserékből és átváltozásokból fakadó örömhöz, a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az azonosság és egyértelműség jókedvű tagadásához, a dolgok önmagukkal való bárgyú egybeesésének elutasításához kapcsolódik; a maszk motívuma a természetes határok átmeneti, változókéony, áthágható voltát fejezi ki (...) az álarcban az élethez való játékos viszony ölt testet.”⁹ (Kiemelések tőlem – P. Á. K.)

Ez a fajta maszk-felfogás egy az egyben jelenik meg a Középkori joculátorban vagy a bolond-szerep különböző változataiban (A szájharmonikás bolond, a Részség, A másnapos, a Bolond Istók, az Eulenspiegel a sírban, a Kakuk Marci nótája, A részeg ördög, Az ég-sapkájú ember, A bolondok karácsonya). De ilyen maszk Psyché, Mezzofanti bíboros, Nareki Gergely alakja is Weöres költészetében, és e szempontból teljesen irreleváns az a kérdés, hogy történeti vagy fiktív figuráról van-e szó. Ezek sajátosságát az adja, hogy nem a szubjektum önkifejezésének rendelődik alá a szerep, és a szerep meghatározta nyelv-választás, hanem épp ellenkezőleg: a használt nyelv hozza létre a szerepet, az írás szubjektumát és annak világát, mint ahogy a Harminc bagatell sorozat Ányos Pál, Kölcsey, Csokonai hangját idéző négy sorosai. A már említett Füst-monográfiájában egészen más úton Schein Gábor is egy olyan szerep-fogalomhoz jut, amely a nyelv által meghatározott: „Füst Milánnál tehát az énszerűség retorikai játéka és a művön kívüli személyesség kultusztörténete olyan egységben áll, amely az ironikus maszkszerűség játékában az én eredendő figurativitását kiterjeszti, vagy inkább érvényesülni engedti.”¹⁰ Weöres Füst Milán felől való olvasásának lehetőségét Schein Gábor egy másik tanulmányában veti föl, de itt is a nyelv elsőbbségének kérdését helyezi középpontba: „Produktívabbnak látszanak Weöres költészetében olyan olvasatai, amelyek poétikájának kérdéseit Füst Milán felől látva a nyelvek kanonizálhatatlan egymásmellettségére, a textuális emlékezet nyitottságára és a vers eredendő szövegszerűségére irányítják a figyelmet.”¹¹ Számtalan adódó példa közül hadd utaljak az eredetileg Hódolat Arany Jánosnak címen megjelent Negyedik szimfóniára. A négy „tételből” álló mű Arany négy hangját, arcát idézi fel: az elbeszélő költeménytől a balladán és a szónoklaton át az Őszikék lírai darabjaiig. Első, felületes látásra szinte tökéletesen. Annyira tökéletesen, hogy a verselés és a rímtechnika, a mondatfűzés és a retorika által elringatva alig vesszük észre, hogy ezekből az imitációkból (a negyedik kivételével) mintha épp a lényeg, a „téma” hiányozna. Radnóti Sándor elemzésében egyenesen azt írja, hogy „üres” eposz- és balladarészletekből áll a Szimfónia.¹² Az első rész elbeszélő költemény („Elnyugszik a bajnok. Zord homlokra rémlik: ...”): a „bajnok” álmának, de még inkább általában az álmodásnak a leírása, amelyből épp maga a látomás elbeszélése hiányzik. Ezzel szemben nagyon is Weöres Sándor-os az álomképek váltokozásának tenger- és hullám-motívikája: „álmát a világnak tajtéka befesti”, „Buborék-alakok gyülekezve kelnek, / habjai a benső álomi tengernek”, „alattuk a mélyeség végtelen örvénye”, „Hullámok, hullámok lengedezve szállnak, / tükrei kékségnek, öblei homálynak”, „álmának habjai zengőn feleselnek” (kiemelések tőlem – P. Á. K.). Ugyanakkor a nyelvi felszín tökéletes Arany-imitáció. A vers „kétkeléségét” mutatja, hogy az álom-megelevenítő Weöres-költemények jellegzetes dinamikus verbalitása hogyan alakul át, „olvad bele” az Arany János-féle elbeszélő költemény összetett mondat szerkezetébe, állítmányból alárendelt mondatrészekké válva, igéből legtöbbször határozói igenevekké alakulva: „játszva szelid szüzet, daliát, vad rémet”, „tesztelen imbolygás tág úrben lebegve”, „csigázva, gyöngyözve, bukdosva rogyásig”. Ezek a megidézett igék nem az Arany-imitáció részei,

hanem az Arany hangját: „álmát” megelevenítő Weöres-féle mágia kellékei. (Úgyszintén rá jellemző – mint erről már szó volt – az álom összekapcsolása a magával sodró tánc képzetével az utolsó előtti strófában.) Ugyanakkor ezen belül a mondatszerkezetet, az igék névszósítását, a szinonimák közti választást a nyelvi szerep vezérli. Ennek megfelelően válik ketté a vers két lehetséges olvasata: egyrészt, mint a Toldi estéje hangjának, témájának utánezata, paródia – ez esetben az álom Weöres-féle motívuma kijátszani látszik Arany stílusát, sajátosan üressé teszi a verset mint elbeszélő költeményt. Másrészt – mint Arany, a „vén bajnok” álmának, azaz költészetének megidézése – hommage: aminek a stílus éppúgy része, mint az álomképekként felvillantott témák, alakok („játszva szelíd szüzet, daliát, vad rémet, / hajdanként mutatván, mit nem ád az élet”, „rokolyák lengése, csizmák dobogása / sellő-vigalomhoz csak dér kopogása”). Ez az értelmezés már sokkal többre támaszkodik a nyelvi felszín és az általa megjelenített álom-téma között: hiszen az álom megidézése részben, egyszersmind eredménye maga a stílus. A nyelv egyszerre megidéz és megidézett, teremt és teremtet. Az utolsó versszak eszerint az interpretáció szerint telítődik értelemmel:

Alszik az ősz bajnok, piheg, mint a gyermek
álmának habjai zengőn feleselnek
és palota épül a pusztá beszédből,
ráfészkel a napfény, tornya égig ér föl...

Ilyen módon egyrészt megidéződik Arany, aki a nyelvvel teremt (álom)világot, „épít palotát”, ugyanakkor ennek a nyelvi stílusnak az újraterevése az, ami Arany szellemét, álmát, témáit megidézi.

Ez a felfogás a nyelv elsőbbségét hangsúlyozza egyrészt a szubjektummal, másrészt a beszéd (a mű) tárgyával szemben. Ez utóbbit jól példázza a Negyedik szimfónia második tétele, amely az Arany-ballada minden jellemző figuráját, kellékét, díszletét felvonultatja („Dölve éji menny falára / messze villog Rezi vára / szikla-csontváz koponyája”, „cenk Ser bolgár ottan mulat”, „Itt vagyok én... új leventéd”). Az elbeszélő- és a szaggatott dialógus-részek váltogatásának ritmusa, a tájleírás és a cselekmény párhuzamai, a drámai jelen idejű részeket keretező legendásító-felidéző versszakok, a verselés, a rimképlet az Arany-féle ballada-technika megtevéstől másai, ugyanakkor a szaggatott részletekből, a dekorációból nem áll össze a történet: nem alakul elbeszéléssé, stílus, nyelv marad. Radnóti Sándor elemzésében találóan írja, hogy Weöres tulajdonképpen nem imitációt hoz létre, hanem alapanyagként használja fel a nyelvet, a stílust.¹³ A Weöres-szimfónia nem egy téma, nem egy eszmevilág, nem egy elbeszélésmód imitációja, hanem egy nyelv. Erre már mintegy önreflexív módon mutat rá a harmadik rész többnyelvű szónoklat-paródiája. (Ennek első felében Weöres a magyar és idegen nyelvű részek egymásra rimeltetésével játszik, ebből csak egyet idézek – önmagáért beszél: „lélek-sivatagba sejk, / szüvezér, and asyoulike.”) Mindez azonban nem más, mint nyelvi játék, üres szócséplés, amint arra a szöveg több helyütt is rámutat: „De a sok szóból elég: / valamit már, úgy hiszem, / mondanom is illenek”, „inkább kezdem szép mesém; / jobban mondva, kezdeném, / s közben elfütyült fejemből...” Ugyanakkor, ha nem paródiaként olvassuk a verset, hanem a megszólaló szubjektumot, őt kimondó alakot teremtő nyelv önreflexív megnyilatkozásaként, akkor valóságos ars poetica kerekedik belőle:

mert én ugyan felteszem,
hogya a tisztas és kopott
szóknak éden-állapot,
ha görögnek fel-alá s
hasmánt, mint a vízfolyás,
nyűg nélkül – hisz gondolat
oly sok járt a toll alatt,
fenkölt eszme-lángverés,
hetven-horgú érvelés
tarka-barka tünemény,
szülemény, meg sülemény,
hogya a szédült szók evégett
nem bánnák az ürességet;

A két értelmezésben: a vers paródiaként és ars poeticaként való olvasásában épp az az érdekes, hogy nem zárják ki egymást. Mondhatni a paródia ars poeticáját írja meg Weöres ebben a részletben: a szubjektumot, témát, felülíró nyelvét.

Hogya a karneváli szemléletmódhoz és Bahtyinhoz visszatérjünk: ő a szókétszólamúságának alapvető eseteként értelmezi a paródia fogalmát. Olyan beszédmódként, amelyben a „szerző új értelmi irányultságot visz az idegen szóba”, minek következtében a két szólam nem olvad össze, hanem a szó, a szöveg kettejük „harcá”-nak, „vitá”-jának terepévé válik.¹⁴ Ennek működésmechanizmusa példaszerűen – egész a szóválasztásig és a mondatszerkezetekig – követhető a Negyedik szimfóniában, mint azt az első tétel elemzésében, a Weöresre jellemző megidéz-megelevenítő verbalitás hullám- és táncmotívikája és az Aranyra jellemző mondatszerkezet együttes jelenlétében kimutattuk. Itt gyakorlatilag ez a kétszólamúság a hagyományos versszubjektum és a maszk-szubjektum dialógusából, küzdelméből alakul ki. Ez az elgondolás azért is meggondolandó, mert ez arra mutat, hogy a maszk és általában Weöres szerep- és tágabban szubjektumfelfogása esetében azért nem működőképesek a költői én hagyományos, modernista értelmezései, mert itt – a modernitás alapvető monologikuságával szemben – egy dialogizált szubjektumfelfogással van dolgunk. Ebben sok esetben a hang, a stílus, a nyelv által teremtett szubjektivitás, a maszk „szól meg”, sokszor dialogikus, parodisztikus interakcióba kerülve a szöveg más szólamával, amely egyes esetekben meghatározható a hagyományos versszubjektum hangjaként is, de nem szükségszerűen azonos vele.

Ez a gondolat vezethet vissza az olyan nagyobb művek értelmezéséhez, mint a Psyché. Ahhoz, hogy nagyban itt is ugyanerről a jelenségről van szó: ezeknek a műveknek épp az teszi problematikussá a műfaját, a nyelvhez, a hagyományhoz fűződő viszonyát, a benne kirajzolódó szerep-fogalmat, a szerző-hős, fikció-valóság kapcsolatát, az általa előírt „olvasói szerződés”-t, hogy nyelv és szubjektum más jellegű viszonya alapozza meg ezt, mint amit megszoktunk. A Psychéről szóló tanulmányok azonban sokszor amellett tanúskodnak, hogy akármennyire leszámoltunk a szerzőközpontú irodalomfelfogással, fogalomrendszerünk beidegződései akkor is sokszor a beszélő, a szubjektum által uralt nyelvfelfogásnak a körében mozognak. Nem azonosítjuk az élettrajzi szerzővel a vers szubjektumát, mégis hajlamosak vagyunk alárendelni a nyelvet a versszubjektum önkifejezési szándékának (vagy e szándék hiábavalóságának – ami ugyanazt az elképzelést rajzolja ki negatívan). A Psyché teszi egyértelművé Weöres életművében azt a tendenciát, ami latensen szinte a kezdetektől jelen van: hogy itt a nyelv az, ami megteremti a szubjektumot.

Weöres szubjektum-felfogásának kérdésével Horváth Györgyi foglalkozik összefoglaló szándékkal. Mindenekelőtt a – bennünket is

érdeklő – szerző–szöveg viszony felől közelíti meg a kérdést, 15 illetve egy másik tanulmányában az irodalmi hamisítás problémája mentén. 16 A kérdéssel foglalkozó szakirodalmat is áttekintve, lényegében mindkét tanulmány arra a következtetésre jut, hogy Psyché alakja az „áttetszőség” és „teljes megragadhatóság” jegyében született: „A Psyché esetén mintha minden a hitelesség és koherencia megteremtésének jegyében zajlana”, „A Psychében alkalmazott szerző–szöveg viszony tehát többszörösen is a beleélés, áttetszőség és (a tökéletes megragadhatóság értelmében vett) intuíció metafizikus struktúrája szerint lett felépítve”¹⁷, „Psyché alakjának létrehozása mögött a mind lélektanilag, mind művészileg hiteles, »fájón hiányzó« magyar női líramegteremtésének igényét sejthetjük”.¹⁸ (Kiemelések tőlem – P. Á. K.) Ennek alátámasztására Horváth Györgyi a Psychének a „felfedező és közreadó” Weöres Sándor által szignált utószavát említi, amelyben Weöres a költőnő alakját „pót-én kivetítésnek” nevezi. Ebből kiindulva a tanulmány – Fábri Anna ’76-os elemzésére hivatkozva¹⁹ – a szerző által teremtett figurát a szöveg „értelemadó forrásaként” fogja fel, és mint ilyet, azon szubjektumfelfogás termékének nevezi, amelyet a posztmodern – például Derrida a logo- és fonocentrikus gondolkodás kritikájával – támad. 20 A tanulmány gondolatmenetében azonban sokkal inkább működik a szerzői intenciónak, a szöveget uráló szubjektumnak az elképzelése, mint magában Weöres művében. Hiszen ez a gondolatmenet csak akkor működőképes, ha Psychét, a fikatív szerzőt mint a valós szerző pót-énjének kivetítését, azaz egy hagyományos értelemben vett költői szerepet fogjuk fel, aminek alárendelődik az „általa” (de: ki által is?) teremtett világ. Ennek jele a „hitelesség” ismétlődő kérdése vagy maga az irodalmi hamisítás problémája. Hasonlóképpen a szerzőség – és ennek következtében a szerep – hagyományos felfogására hivatkoznak azok a feminista szempontú elemzések, amelyek a szerző „nem-váltásának” kérdésére fókuszálnak, és noha ennek problematikusságát érzékelik, maga a kérdésfelvetés nem engedi, hogy túllépjenek ennek korlátain.²¹ Vagy a valóság–fikció problémát a mű által előírt „olvasati szerződés” körében tárgyaló Bán Zoltán András is.²² Ezeknek az értelmezéseknek – eltérő megállapításaik ellenére – közös vonásuk a valós szerző → fikatív szerző → szöveg ok-okozati sor felállítása. (Azért ezeket a tanulmányokat hoztam fel példaként, mert mindegyik hangsúlyozottan a posztmodern elméletírás valamelyik irányzata felől közelít a műhöz.)

A maszk előbb tárgyalt fogalma, úgy látszik, kiutat mutat ebből az útvesztőből. A maszk fogalma a nyelv elsőbbségét feltételezi az általa teremtett szubjektummal szemben, és nagyon is úgy látszik, a Psyché esetében is erről van szó. Ez a hipotézis egyrészt feloldani látszik a valós szerző önkifejezése, a „hitelesség” – irodalmi mű esetében érdekes, de csak bizonyíthatatlan mélylélektani feltételezésekkel alátámasztható – koncepcióit, az önkifejezés kötöttségei helyébe a felelőtlen nyelvi játékot állítva. Egy ilyen „maszk” nem tud más lenni, mint – Horváth Györgyi kifejezésével élve – „áttetsző” és „teljesen megragadható”, mivel csak a szövegben, a nyelvben létezik: csak (nyelvi) felszíne van, nincs nyelvilag kifejezetlen „mélysége”. A nyelvi teremtés elsőlegességét látszik megerősíteni a Psyché szövegeinek heterogenitása, mind formai, mind műfaji, mind fikatív szerzői, mind történeti szempontból. A sokféleség a megszólaló beszédmódok sokfélesége, minden más eltérés ennek folyamánya. Ennek a heterogenitásnak köszönhető, hogy a mű alapját megteremtő nyelvérzékelés hagyomány-felfogásbeli konzekvenciáit már leírta a Weöres-recepció. Ezt foglalja össze Schein Gábor: „A történelem itt már nem csupán a világról alkotott diszkurzív tudás egyik, de nem egyetlen, és épp ezért viszonylagos formája, hanem olyan elbeszélés-konstrukció, amely bármikor szabadon kiegészíthető és felbontható, azaz olyan fikció, amelyre valóságként tekintünk, de mivel a valószínűség megalapozása mindig retorikai természetű, ezért csupán az elbeszélés által jön létre.”²³ De kiterjeszthetjük ezt a megállapítást a Psyché szubjektum-felfogására is: a szövegben megnyilatkozó alak(ok), maszk(ok) éppúgy retorikai természetű(ek), a nyelv által teremtett(ek), mint a műben tükröződő történelem-kép (képek).²⁴ Különösen jól látszik ez a műbe emelt intertextus esetében: Ungvárnémeti Tóth László költeményeit egy gesztussal („Ficzónak hozzáam vagy rúlam írott verseiből”) idézőjelbe teszi, nyelvű változtatja, és felülthető maszkot teremt belőle. Ezek a versek azért érdekesek, mert rávilágítanak Weöres költészetének egy olyan vonására, amely forrása lehet mind a maszk karneváli fogalmával leírt szerep-felfogásának, mind a nyelvi imitáció és a paródia iránti vonzódásának: a soknyelvűség, a heteroglosszia egész életművére nézve meghatározó tapasztalatának.

JEGYZETEK

- 1 Bahtyin, Mihail: Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Osiris, 2002, 15. (A dőlt betűs részek Bahtyin kiemelései)
- 2 Az alábbi elemzés részlet egy nagyobb, Weöres Sándor látásmódjának, szubjektum- és nyelvfelfogásának karneváli jellegét vizsgáló tanulmányból. Az itt közölt rész Bahtyin karnevál-elméletének meglátásait próbálja hasznosítani Weöres szerepjátszásával kapcsolatban.
- 3 Kulcsár Szabó Zoltán: „Én” és hang a líra peremvidékén = Uő: Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben. Pozsony, Kalligram, 2007, 86.
- 4 ld. de Man, Paul: Antropomorfizmus és trópus a lírában = Uő, Olvasás és történelem. Bp., Osiris, 2002.
- 5 Jellemző módon még Németh G. Béla is a fenti szerepfelfogás felől értelmezi Kosztolányi Számadás c. kötetét, ahol is a szerepet általában, mint egyéni vagy társadalmi válsághelyzetekre adott költői reakciót, egyes léthelyzetekkel való szembenézést értelmezi, konkrétan Kosztolányi szerepei esetében pedig, a halállal való szembenézés variációiként fogja fel. Németh G. Béla: Az elgondolhatatlan álorcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában = Uő: Századutóról – századelőről. Bp., Magvető, 1985, 296.
- 6 „Az írói álnév ravaszdi rejtezkedés, ősemberi bújódsi. Aki több nevet vesz föl, megsokszorozza egyéniségét, egyszerre több életet él, tárgyiasítja és függetleníti egymástól a benne lakozó különböző hajlamokat, mentesíti magát a múltjától (...) korlátlan szabadságra és titkos hatalomra tesz szert.” Kosztolányi Dezső: Gyermek és költő = Uő: Nyelv és lélek. Bp., Szépirodalmi K., 1990, 512.
- 7 Schein Gábor: Nevetők és boldogtalanok. Bp., Akadémiai, 2006, 48.
- 8 A tanulmány korábbi, itt nem közölt részében a következőképp összegződik a karneváli szubjektumfelfogás: „A fenti [karneváli] vonások közül kettő is, az egyetemesség és az össznépi jelleg érinti a szubjektumfelfogás kérdését. (...) itt semmiképpen sem individualisztikus, hanem kollektív a karnevál „alánya”, sőt, alanyról sem igen beszélhetünk, mert épp ennek az össznépi jellegnek köszönhetően nem válik elegymástól a karneváli nevetés alánya és tárgya.” Ld. Papp Ágnes Klára: Groteszk test- és szubjektumfelfogás Weöres Sándor költészetében. Literatura, 2012/4, 356.
- 9 Bahtyin: l. m., 50.
- 10 Schein: i. m., 64.
- 11 Schein: Mitologikus koncepcióktól a nyelvek egymásmellettisége felé (Füst Milán és Weöres Sándor költészetének együttes olvashatóságáról). Életünk, 2005/6, 39.
- 12 Radnóti Sándor: Egy igen nagy költő = Magyar Orpheus, Weöres Sándor emlékezetére. Szerk. Domokos Mátyás, Bp., Szépirodalmi K., 1990, 519.

- 13 Radnóti Sándor: i. m., 518–519.
- 14 Bahtyin, Mihail: Dosztojevszkij poétikájának problémái. Bp., Osiris, 2001, 239–240.
- 15 Horváth Györgyi: Tapasztalás, hitelesség, referencialitás = *Literatúra*, 1998/4, 417–427.
- 16 Uő: Fiktív női szerzők a kortárs magyar irodalomban, lelőhely: www.arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/hgy_fiktivnoi
- 17 Uő: Tapasztalás, hitelesség, referencialitás = *Literatúra*, 1998/4, 420, 422.
- 18 Uő: Fiktív női szerzők a kortárs magyar irodalomban
- 19 Fábri Anna: *Psyché. Életünk*, 1976/5–6, 560–569.
- 20 Horváth Györgyi: i. m., 423.
- 21 Ld. többek közt: Molenkamp-Wiltink, Ineke: A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben, *Jelenkor*, 1994/6, 533–543; Kovács Eszter: Miért nő? Fiktív női szerzők a magyar irodalomban. *Sárkányfű*, 1999/4, 42–53; Hock Bea: „Makacs és zavarbaejtő történelmi újrakezdés”. *A Psyché és a Tizenkét hattyúk (újabb) lehetséges feminista olvasatai. Palimpszeszt*, 2002/dec.
- 22 Bán Zoltán András: Bevezetés a *Psyché*-analízisbe. *Beszélő*, 1998, 3. sz.
- 23 Schein, Gábor: Weöres Sándor. Bp., Elektra K., 2001, 98.
- 24 Ezt a lépést Schein Gábor az előbbieken már többször idézett Füst-monográfiájában teszi meg, ahol összekapcsolja a történelemszemlélet, a hagyományértelmezés kérdését a maszkként értett szerep fogalmával, és a szubjektumfelfogásra is kiterjeszti meglátását, Nietzsche szemléletmódjában találva meg ehhez az elméleti alapot. Ugyanakkor ez a koncepció kiterjeszthető lehetne Weöres költészetére. Schein: *Nevetők és boldogtalanok*, 54–57.

Kategória: WEÖRES SÁNDOR 100

Denumire autor: Papp Ágnes Klára

Látó Szépirodalmi Folyóirat