

Balogh Gergő

Medvetánc

Medvetánc – ez a címe József Attila 1934-ben kiadott gyűjteményes kötetének.¹ A címadó vers gyér recepciótörténetét tekintve ugyanakkor egyáltalán nem meglepő, hogy Tamás Attila 1967-ben feltett kérdése, a *Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?*, hiába központi jelentőségű a szerző költészetének megértését illetően, a mai napig releváns. Mint ismert, Tamás nagy hatású értelmezése úgy tartja megválaszolhatónak ezt a kérdést, hogy a vers összegző jellegét hangsúlyozza. Tamás olvasatában a *Medvetánc* „más-más, alkotójuk életművére jellemző tendenciáknak, vonulatoknak mintegy a metszéspontja, csomópontja”,² és mint ilyen, mind színre vitt magatartásformáit, mind motivikus és metrikai dimenzióit illetően egy alapvetően integratív jellegű alkotásnak tekinthető, amely önmagában mutatja fel – egyfajta utalási hálózatot létesítve – a költő művészetének gazdagságát.³ Tverdota György, Tamás Attila interpretációjához erősen kapcsolódó értelmezésének érdeme, hogy rámutatott egy, a vers értelmezhetőségét meghatározó lehetséges eldönthetlenségre, a szöveg által megjelenített hierarchikus viszonyokra, valamint arra, hogy ezek nem csupán az ember és a neki kiszolgáltatott állat, hanem a művész és a művészi alkotás közvetítését lehetővé tévő materiális feltételrendszer kapcsolatának perspektívájából is értelmezhetők.⁴ Tverdota elemzése szerint egyrészt nem lehetünk megbizonyosodva arról, hogy a versben megjelenő medve valóban állat, hiszen arra utaló jeleket is találhatunk, hogy a tánc járója csupán egy medvejelmezbe bújt vásári mutatványos. Másrészt nem mehetünk el szó nélkül a mellett a tény mellett, hogy amennyiben mégis medvéről beszélünk, a medvetánc korántsem a medve örömtánca: a medvetánc egy, az állatot kínzással és egyéb kényszerítő eszközökkel a „táncra” idomító gyakorlat eredménye. Harmadrészt pedig – így a szerző – fel kell figyelniünk arra, hogy a

medve és szelídítő együttese [...] minden olyan alárendeltségi viszony karikatúrája, amely a művész és munkaadója: szerkesztő, kiadó, mecénás, cenzor, impresszárió – a szellemi javak létrehozója és

1 A válogatáshoz és szempontjaihoz ld. STOLL Béla, *A Medvetánc kötetterve*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1977/1, 61–71; valamint: TVERDOTA György, *Utószó. A Medvetánc fogantatása* = UŐ, OLASZ Sándor, KÖSZEGFALVI Ferenc, *Utószó a Medvetánc-kötethez. József Attila vásárhelyi éve*, Hódmezővásárhely, Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2005, 20–24.

2 TAMÁS Attila, *Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?*, Tiszatáj, 1967/12, 1152.

3 Vö. Uo., 1148–1149. Ezt az értelmezést veszi át: SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája. 1930–1937*, Bp., Akadémiai, 1998, 430; valamint: N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Bp., Akadémiai, 2008, 203.

4 Ld. TVERDOTA György, *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése*, Bp., Osiris, 2005, 37–56. Ez utóbbi szemponthoz ld. még: TVERDOTA György, *József Attila*, Bp., Korona, 1999, 173.

ezeknek a fogyasztóhoz való eljuttatásában szerepet játszó, ám a bevétel hasznát lefelező személy között van.⁵

Habár annak meghatározására nézvést, hogy az miben is áll, lényegi különbségek fedezhetők fel, a recepcióban egyetértés uralkodik azt illetően, hogy a *Medvetánc* egy olyan önprezentációs alakzatot állít elő, amely – immár a gyűjtemény kontextusában, a cím kiemelt, ars poeticus⁶ helyzetéből adódóan – túllép a vers értelem-összefüggéseit létesítő poétikai-retorikai műveleteken, és újraértelmezi a válogatásban helyet kapó műveket. Akár azt is lehetne mondani, hogy József Attila 1922 és 1934 közötti költeményeinek gondosan kiválogatott darabjai a kötet kontextusában a medvetánc folyamatának szerves részeiként válnak megközelíthetővé. Nem véletlen, hogy amikor József Attila a medvééhez közelítette a megjelent kötet barna színét,⁷ implicit módon maga is medvetestként azonosította a korpuszt. Mindez azt jelenti, hogy ahhoz, hogy a vers újraolvasását megkísérelve a maga mélységében érthessük meg, hogy „miért épp a *Medvetánc* lett kötetcímadóvá?“, mindenekelőtt három fő problémacsoportot szükséges tárgyalni: 1. a versbeszéd szerveződését és a színre vitt alakok egymáshoz való viszonyát, 2. a medve figurájának és a medvetánc gyakorlatának kultúrtörténeti összefüggéseit, valamint 3. mindezek poétikai és poetológiai következményeit.⁸

„Brumma, brumma, brummadza.”

A versbeszéd grammatikai szerveződésének irányából nézve a *Medvetánc* legalapvetőbb megkülönböztetése nem az idomár és a medve, hanem a produkciót előállítók (beszéd) és az azt befogadók (némaság) között létesül. Amíg az idomár beszédének (1; 5–7. versszak) funkciója ebben az összefüggésrendszerben elsősorban a közönséggel való kapcsolatlétesítésben, addig a medvéé (2–4. versszak) sokkal inkább egyfajta sajátos önfelmutatásban, a testi tulajdonságoknak (bunda, fogak), valamint a test mozgásának a bemutatásában áll. A közönség velük szemben csupán a jelenet néma résztvevőjeként tűnik fel. Jelenlétéről mind az idomár, mind pedig a medve

5 TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 54. E belátások birtokában írja Tverdota, hogy a „versbeli medve, éppúgy, mint a lírai költő, magát árulja, személyét teszi látványossággá. Márpedig, ha ez így van, akkor a »híres drága bundáját« és fogainak gyöngysorát tényleg értelmezhetjük átvitt értelemben, mint a költői mű metaforáját. Amit a közönség szervesen nőtt, díszes bundának lát, arról a beszélő elárulja egyrészt, milyen sok más, idegen helyről származik. Másrészt pedig arra is utal, hogy az élelemért, illetve a létért folytatott küzdelem folyamatában kebelezte be mindazt, ami e nagy érték keletkezéséhez szükséges volt. Ugyanígy a fogaknak a legszebb gyöngyökből történt kiválogatása fölfogható egy csillogó, ragyogó, büszkén mutogatott végeredményt előkészítő szelekciós folyamat áttételes kifejezésének. A láncsal való megfékezetség, a groteszk mozgás, a medvetánc ugyanakkor ironikusan kétségessé teszi a lírikus által önmagáról kialakított eszményítő képnek a valódi értékét. A teljesítményt a költő egyszerre két aspektusból: a medve apologetikus és a közönség kritikus nézőpontjából teszi mérlegre.” *Uo.*, 56.

6 A modern ars poetica kérdéséhez részletesen ld. MOLNÁR Gábor Tamás, *Visszacatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 126–154.

7 *Kortársak József Attiláról I.*, szerk. BOKOR László, s. a. i. TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, 572.

8 Hasonló tétellel bíró értelmezésekért ld. KONKOLY Dániel, *Bioautomaták?, Az állat a modern magyar költészetben*, Alföld, 2020/11, 69–83; valamint: PATAKI Viktor, *Zaj – hang – ének. Oravecz Imre Madárnaplójáról = Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. BALOGH Gergő, FODOR Péter, PATAKI Viktor, Debrecen, Alföld Alapítvány, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020, 114–146.

szólamai tanúságot tesznek („Fordulj a szép lány fele!”, „A feje a néninek / éppen jó lesz pemszli-nek”),⁹ ugyanakkor – noha kellő képzelőerő birtokában akár a vershelyzet dramatizációja is elképzelhető – tagjai szövegszerűen mindössze a rámutatás idézett aktusai által lépnek be a vers terébe. A *Medvetánc* közönsége nyelvi ágensként tehát, túl az idomár és a medve beszédén, József Attila versében sem közvetlenül (megszólalóként), sem pedig közvetetten (a tagjai által végrehajtott nyelvi aktusokra adott reakció formájában) nem érhető tetten. Formálisan szemlélve a vers jóval nagyobb hangsúlyt helyez a látványosság előállításában részt vevőkre, mint az azzal szembe-sülőkre, vagyis az esztétikai kommunikáció alapszerkezetét illetően kevésbé a befogadás, mint inkább az alkotás dimenzióját látszik kitüntetni (a közönség persze még némaságában is beíródik a megszólalók beszédébe, amely mozzanat a nyelvi címzés kiiktathatatlanságára emlékeztethet).¹⁰

A *Medvetánc* figuratív dimenziója felől nézve azonban korántsem tekinthető biztosnak, hogy a versbéli medve valóban megszólal, ilyesformán pedig az sem, hogy a költemény az idomár és a medve szólamainak kettőséből épül fel. Ha a medve beszél, átvéve idomárától, majd visszaadva neki a szót, amiként azt a költemény recepciótörténete feltételezi, a vers egyik meghatározó művelete egy, a költői nyelv szintjén jelentkező hangkölcsonzési alakzat előállítása. Amennyiben viszont nem beszélhetünk ilyen műveletről, úgy a medvének hangot kölcsönző aktus a színre vitt jelenet fiktív terében megy végbe, ami azt is jelenti, hogy a medve feltételezett szólama csupán az idomár imitativ – és bizonyos értelemben parodisztikus (még az utolsó versszak átkát is ekként megjelenítő [„Ha megfázik a lába, / takarózzék deszkába.”]) –, a jelenet teatralitását¹¹ szervező beszédaktusainak eredményeképp áll elő. Ez utóbbi értelmezési lehetőséget támasztja alá – túl azon, hogy a vers semmilyen tipográfiai eszközzel nem jelöli a két lehetséges szólam közötti különbséget – az első versszak performatívuma, amellyel az idomár a medvét a „szép lány” felé való odafordulásra szólítja fel („Fordulj a szép lány fele!”). A felszólítás aktusa itt egyszerre hozza létre az emberi irányításnak alávetett állat, valamint a mutatóványt némán szemlélő közönség pozícióját. Kulcsfontosságú ilyen tekintetben, hogy a medve létének alapjai ezután egyből össze is kapcsolódnak a vers refrénjeként, minden versszak utolsó soraként olvasható „Brumma, brumma, brummadza.” mondattal. A grammatikailag a medvéhez társított első megszólalást („Híres, drága bunda rajtam”) tehát megelőzi az állat – jobb szó híján: – beszédéhez konvencionálisan társított hangutánzó szavak sorának hangoztatása.¹² Mint ilyen, a – spondeuszok ismétléséből felépülő, végül ereszkedésbe forduló – refrén az állati hang fordításának eredményeképp válik olvashatóvá, amely fordítás a medve artikulálatlan hangját az emberi nyelv fonetikus rendszerébe integrálhatóként tünteti fel, a természetit az emberi perspektívával felcserélve (és azt, ami nem válhat jellé, zajként feltüntetve).

Az állatnak az emberhez való odafordulása, amelyet az idomárnak a medve felett gyakorolt hatalma idéz elő, innen nézve az állati hang emberi nyelvbe való átfordításának modelljeként válik

9 A József Attila-idézetek forrása: JÓZSEF Attila, *Medvetánc. Válogatott költemények 1922–1934*, [h. n.], Révai Irodalmi Intézet, 1934 [reprint 2005]; valamint: JÓZSEF Attila *Összes versei. II. 1927–1937*, s. a. r. STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005². (A ’pemszli’ német eredetű szó, ecsetet jelent.)

10 Ld. ehhez: Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, London, Harvard UP, 2015, 186–243.

11 Vö. TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 54.

12 A hangutánzás teoretikus kérdéséhez az emberi és az állati kapcsolatának perspektívájából ld. még: VINCZE Richárd, *Szövegorgán Esterházyánál*, kézirat.

olvashatóvá, a fordításban érvényre jutó emberi aktivitás strukturális helyét implikálva. Az idomár a „Brumma, brumma, brummadza.” mondattal – amely *minden*, így a grammatikailag az emberi megszólaláshoz társított versszakoknál is szerepel, és ekként bajosan lenne a medvéhez kapcsolható –, mintegy kommentálva a medve kényszerű odafordulását, az állatot bevonja az emberi világ nyelvi, sőt esztétikai horizontjába. A néma medve hanggal, mi több, költőileg megformált beszéddel való felruházása itt egy olyan erőszakos aktusként értelmezhető, amely – akárcsak a felszólításra hallgató, engedelmes állat képze – noha az emberi és az állati érintkezésének tereként kívánja magát prezentálni, az emberi világ összefüggésrendszerének részeként, annak alávetve teszi megközelíthetővé a medvét. A medve ezt követő „megszólaltatását”, tehát az állati kommunikáció első szám első személyű parodisztikus imitációját az állat így megalapozott antropomorfizációja és esztétizációja teszi lehetővé. Nem véletlen, hogy a bunda és a fogak számbavétele a második és a harmadik versszakban éppen ezek értékességét, valamint esztétikai, és nem pedig funkcionális jellegét emeli ki („Híres, *drága bunda* rajtam, / hús körömmel magam varrtam.”, „*Gyöngyöt* őszig válogattam, / fogaimra úgy akadtam.” [Kiemelés – B. G.] – érdemes arra is figyelni, hogy a tánc maga, mint erről még lesz szó, a festéssel kerül kapcsolatba).¹³ József Attila költeményében ezáltal három különböző perspektíva létesül: a beszélő emberé, a néma állaté, valamint az ezek közötti viszonyt szabályozó műveleteké. Amíg a jelenet teatralitását irányító – a medvét egyszerre elővezető és bemutató, tehát a különböző beszédpozíciókat felvevő – idomár dönt az állat érzékelhetővé válásának mikéntjéről, ennek folyamán kulturalizálva a természetit, és az állat mint olyan önmagára zárultságában, önmaga maradványaként tűnik fel, addig a közönség számára a medve már mindig is csak az idomár közvetítő tevékenysége által lesz hozzáférhető. Az esztétikai szempontból tárgyként (test: bunda, gyöngy) és alkotóként (a test mozgása: tánc) egyszerre felfogott medve testének – vagy legalábbis a medvetestnek a közönség számára látható, érzékelhető részének a – keletkezése az idomár adta értelmezési keretben a varrás és a válogatás gyakorlataihoz rendelődik, vagyis a mutatvány kontextusában az emberi perspektíva számára az állati test organikus kifejlődése maga is a kultúra oldaláról válik megközelíthetővé. Miközben a medve színre vitele ily módon rendre megidézi az erő képzeit („varrtam. / Nyusztból, nyestből, mókusból, / kutyaiból meg farkasból.”, „Kéne ott a derekam, / ahol kilenc gyerek van.”), az állat erejét – groteszk módon – a varrás alapanyagának előállításába, valamint a házimunka kontextusába csatornázza be, implicit módon megfélemezve, korlátozva azt. Az állati erő így lép be az eszközök és a célok világának ökonómiájába, az esztétikai hatásgyakorlás szolgálatába állított test és annak mozgása mellett.

Az idomár beszéde ekként tulajdonképp a végletekig roncsolja azt a differenciát, melyet József Attila egy helyen az állati és az emberi élet között tételez. A medve e felől a szöveghely felől nézve inkább termelő eszköz, mint állat:

Az élet azonos megnyilvánulásainak egyetemével, az ismert megnyilvánulások mögött nem rejtődik semmiféle „magánvaló”. Az élet megnyilvánulása pedig az élet termelése. Ahogy a természetes (állati) élet föltételei a természetes (állati) szervek, ugyanúgy föltételei a termelő (emberi, azaz társadalmi) életnek a termelő eszközök.¹⁴

13 „A főntebbi idézetben azonban hang-súlyos a »gyöngyöt«-ben megtestesített dekoratív szépség is: ez távolról az *Óda* sorait idézi tudatunkba: »a kerek, fehér köveken, fogaidon a tündér nevetés«.” TAMÁS, i. m., 1150.

14 JÓZSEF Attila, [*Az élet azonos*] = *Uő Összes tanulmánya és cikke. 1930–1937. II*, szerk. TVERDOTA György, VERES

Az idomárnak nem a medve esztétizálása-kulturalizálása az elsődleges célja, hanem az, hogy az állatot a gazdasági rend részeként, a termelési folyamat ágenseként pozicionálja, amelynek tevékenysége – testi megmutatkozása és a mozgása –, még ha nyilván nem is maga a medve részesül ebből, ellenszolgáltatásra tarthat igényt („Szép a réz kerek virága, / ha kihajt a napvilágra!”). Akár azt is lehetne mondani, egy végletesen szó szerinti olvasatban, hogy az „Állatnak van ingyen kedve” állítás egyáltalán nem vonatkozik a medvére, viszont a közönségre nagyon is, mivel a *Medvetánc* medvéje már nem állat, hanem az áruvá tett esztétikai tapasztalat egyik előállítója, és mint ilyen, a „kedve” nagyon is megfizetendő. A versbeszéd a szimmetrikus gazdasági csereviszonyok felé való elköteleződést e keretek között egyfajta imperatívusként jeleníti meg, amikor a medvetánc megtekintéséért nyújtott ellenszolgáltatás kifizetését az emberivel, míg annak elmaradását az állattal hozza összefüggésbe („aki nem ad, az a medve”). Ez az előbbi megállapítás másik oldalát egészíti ki: amennyiben csak az „Állatnak van ingyen kedve”, a mutatványban élvezetét leelő közönség köteles fizetni, mivel csakis ezzel az aktussal biztosíthatja emberi mivoltának hitelesítését. A csereaktus keretezése ugyanakkor, jegyezhetjük meg, ismét csak elfedi azt, amiről szó van: a versbeszéd szerint ugyanis nem pénzzel, hanem szépséggel – virággal, vagyis Kant központi szabad szépség-példájával¹⁵ – kell fizetni az esztétikumért („Szép a réz kerek virága”).

A fentiek azt is jelentik, hogy a versben az általánosabb szinten állattá, szűkebb értelemben pedig a medvévé váló (virtuális) átváltozás fenyegetése az, ami, biztosítva a mutatványért befolyó összeget, lezárja a medve transzfigurációjának folyamatát (állati – esztétikai – gazdasági). De mégis, miként gondolható el a medve alakja, követve a kötet cím sugallatát, túl az idomár létesítette perspektíván?

Milyen medve?

A medve hosszú utat járt be az európai kultúrtörténetben, az ősi, az állatot a természet erejének megnyilvánulásaként elgondolhatóvá tévő medvekultuszoktól¹⁶ egészen a fajnak a természetes élőhelyeiről való kiszorításáig, valamint a 19–20. században kiteljesedő muzealizációjáig (a medve már az egyik első, 1300 körül létrejött, sokszínű európai állatgyűjtemény része volt¹⁷ – az 1866-ban megnyitott Fővárosi Állat- és Növénykert emblematikus kapuja feletti kupolára pillantva nem véletlenül jegesmedveszobrokkal találkozhatnak a látogatók). Michel Pastoureau a témának szentelt könyvének címében is felhívja a figyelmet a medve pozíciójának elmozdulásaira, amikor a

András, s. a. r. SÁRKÖZI Éva, Bp., József Attila Társaság, L'Harmattan, 2018, 1285. Ld. még: *Uo.*, 1259. A természeti (*zoé*) és a politikai élet (*biosz*) fogalmihoz vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, ford. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford UP, 1998; valamint: Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford, Stanford UP, 2004.

15 „A virágok szabad természeti szépségek.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Bp., Akadémiai, 1979, 195. (16.§)

16 Ld. ehhez részletesen: Michel PASTOUREAU, *Der Bär. Geschichte eines gestürzten Königs*, ford. Sabine ÇORLU, Neu-Isenburg, Wunderkammer, 2008, 23–109; valamint áttekintő jelleggel: Pelin TÜNAYDIN, *Pawing through the History of Bear Dancing in Europe*, *Frühneuzeit-Info* 24 (2013), 51.

17 Christina Katharina MAY, *Geschichte des Zoos = Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. Roland BORGARDS, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, 184.

medvéét – főként az állat kultúrtörténetének 20. század előtti elemeire koncentrálna – egyenesen egy „bukott király történetének” nevezi (*L'ours: histoire d'un roi dechu*). Mint Pastoureau változatos történeti forrásokat elemezve rámutat, ez a bukástörténet szorosan összefügg a középkori katolikus egyház kiterjedt – mind a természetben, mind a szimbolikus térben folytatott – medveüldözésével, amelyet elsősorban az állat antropomorf alakja, valamint az őt övező erős népi kultusz váltott ki. Ez annak fényében, hogy a medve már Szent Ágoston számára is a Sátán evilági képviselőjeként volt elgondolható,¹⁸ nem is annyira meglepő. A medve e folyamatok eredményeképpen Európában a 12. és a 13. század fordulóján megszűnt az állatok egyszerre félt és tisztelt királya lenni, hogy a helyét az oroszlán foglalhassa el.¹⁹ A 20. században azonban, valószínűleg a medve ekkorra már elterjedt természettudományi múzeumi kiállításától és állatkerti – dicsőségesnek persze korántsem mindig nevezhető (lásd a Tiergarten Schönbrunn régi medveketrecét) – muzealizációjától sem függetleníthető módon, a bukott királyhoz fűződő viszony gyökeres átalakuláson ment keresztül. A medve rehabilitációja nem csupán az állat életét óvó jogi védelem kodifikációjában, valamint a természetes élőhelyek ennek következtében történő, Magyarországon is megfigyelhető, lassú visszafoglalásában érhető tetten.²⁰ A legnagyobb európai vad újrafelfedezése mind alakjának erőteljes 20. századi kommercializációjával (például: plüssfigurák,²¹ Haribo gumicukor, a Micimackó-brand, a berlini „Bärln”-termékek), mind a medvefélék szimbolikus jelentőségének növekedésével összekapcsolódik (gondoljunk csak akár a klímaváltozás elleni harc egyik jelképévé vált, csonttá fogyott, éhező jegesmedvére).

A medve modern alakja egyszerre értelmezhető akár a zabolátlan természeti erő megtestesüléseként, akár egy ismeretlenül is ismerős, szerethető állatként. A magyar költésztörténet kontextusában fontos felfigyelni arra, milyen erőteljesen kapcsolódik e képlet előbbi tagjához Szabó Lőrinc – első változatában 1921-es, *Hemperegve a porban, a fényben* címmel megjelent²² – *Torzonborz, fekete állat* című verse:

Jobb volt, barátaim, jobb igazán, jobb volt a testnek örülni,
testemnek örülni, ezer testemnek, medve-öntudattalan;
már únom a lelket, a finom s ravasz észet, – jobb volna kergetni messzire-döngő
szeleket a lusta mezőkön,

és zengeni, mint a vízesés, és szállani, mint a golyó száll,
meredek sziklák között zuhogni s száguldó harsonákkal a csöndből
kitépni a láncravert visszhangokat ...²³

18 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#medve>

19 Vö. PASTOUREAU, i. m., 114; 167–190.

20 Ld. ehhez: https://wwf.hu/archiv/barnamedve_

21 Ld. PASTOUREAU, i. m., 295–301.

22 SZABÓ Lőrinc, *Hemperegve a porban, a fényben*, Nyugat, 1921/7, 535.

23 A versből származó idézetek forrása a *Föld, erdő, istenben* megjelent 1922-es változat: <http://krk.szaboloric.hu/01/34.htm>

A medve-lét Szabó Lőrincnél e versben egy, a tudatos létezés hátrahagyása után is megmaradó tartományként, az emberi létezés dekonstruálhatatlan alapjaként válik értelmezhetővé („már únom a lelket, a finom s ravasz észet”). Ez a maradvány csakis az emberi elszunnyadása vagy deaktivációja után formálhatja át a testet („aludtam, mint bányában a kő, mint vasban²⁴ a mágnes, / aludtam, mint bennetek a Rémület.”), és tehet szert önálló cselekvőerőre, vagyis a költemény egy olyan képletet implikál, mely szerint az emberi és az állati, hiába mély összetartozásuk, alapvetően szemben áll egymással (ezt csupán az utolsó versszak oldja fel, ahol az én önmagát a tiszta emberi és állati létezés formájaként jelenti be: „Megvetlek, én: igaz Ember, megvetlek, én: igaz Állat”). Az emberi ebben az összefüggésrendszerben ugyanis – amennyiben az állati felébredésének feltétele az emberi deaktivációja – nem más, mint egy, az állatit visszatartó vagy megfékező erő (mint látható lesz, egyfajta egybegyűjtés és egyben tartás). Ennek az erőnek az érvényesülése ugyanakkor, bár kétségtelenül korlátozza az állatit, felszínre is hozza a benne rejtőző potencialitást. Rendkívül fontos felfigyelni arra, hogy ez, mint a kő és a mágnes trópusai megmutatják, azzal is együtt jár, hogy az előbbi potencialitás birtokosának létviszonyai felfüggesztődnek, valamint az eszközök és célok világának szerves részeként létesülnek újra (az emberi ész „finom s ravasz”, a kibányászott kőből építőanyag lesz, a vasból pedig használati eszköz). Ahogy az ember az észet számítólag, a hegyet bányaként, a vasat pedig mágnesként veszi használatba, úgy válik a természeti élet – mely, akár azt is lehetne mondani, hogy az élet tiszta önreferencialitásának tartománya („jobb volt a testnek örülni [...] medve-öntudattalan”) – is a politikai részévé az emberi artikulációjakor. A költemény első szakaszai pontosan e folyamatok visszafordítását modellálják. Innen nézve a medve Szabó Lőrinc versében az emberben felszabadított, sőt az emberitől megszabadított, tehát az eszköz-cél-viszonyok világán kívül elhelyezkedő tiszta természeti élet – az „igaz Állat” – médiuma. Az élet e formája túlnyúlik önmagán. Ez az oka annak, hogy a beszélő feloldódik a medvék – vagy akár: a létezők („s szeretem a földet, az isteni testet”) – abszolút közösségében („ezer testemnek”), felszámolva a szubjektivitás formális struktúráit. Az előbbi mozzanat ezáltal utat nyit az én lehetséges további, a természet erejét közvetítő átváltozásainak irányába („zengeni”, „szállani”, „zuhogni”, „kitépni”). A medve-lét Szabó Lőrincnél, még ha – ellentétben az állattá való átváltozás hangsúlyos konstatív modalitásával („Jobb volt”, „jobb volt”) – csupán a természetben való teljes feloldódás ígéretét közvetítheti is („jobb volna”), szemben az emberi létezéssel, esélyt kínál a természeti lét megtapasztalása számára.

A medvéhez való viszony egy másik paradigmájára, az állat ismerős ismeretlenségére lehet példa Kosztolányi Dezső egy verse. Kosztolányi számára a medve nem csupán hasonmásként („Ját-szottunk, hogy ki milyen állathoz hasonlít, milyen növényhez vagy gyümölcshez. Karinthy feltétlenül foka volt, Aranka kétségen kívül tigris vagy párduc, Kosztolányi: mackó.”),²⁵ hanem a szeretet tragikus figurájaként is értelmezhető. A szerző 1928-as *Állatok beszéde*-ciklusában a medve, hiába jelenik meg a jóság és a szeretet kiadásának figurájaként, „láncravert”, cselekvőképességében korlátozott ágenssé válik:

– Mindig ölelnék, mindent, a világot,
a fát, a sziklát, a kisgyereket,

24 Itt vélhetőleg a magnetit nevű vasérc ásványról van szó.

25 KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Karinthy Frigyesről*, s. a. r. KOVÁCS Ida, Bp., Múzsák Közművelődési, 1988, 75.

vagyok a lompos és otromba jóság,
a láncravert, esetlen szeretet...²⁶

Kosztolányi verse felől nézve a medve a titok állata, hiszen legbelsőbb lényegének („otromba jóság”, „esetlen szeretet”) kifejezését folytonosan ellehetetlenítik a keretek, amelyek között életét leélni kénytelen. A lánc ebben az összefüggésrendszerben egyszerre utal – akárcsak a *Medvetánc* – a medvék látványosságként való bemutatásának kulturális gyakorlatára, valamint a medve szándékainak eredendő félreismerésére. A láncra ez utóbbi felől nézve éppen azért lesz szükség, mert az, aki a medve „esetlen” mozdulatait látja, a szeretet itteni gesztusát, vagyis az ölelést, támadásként értelmezi.²⁷ A medve elgondolhatóságát létesítő kulturális stigmák – és versbéli figurájuk, a lánc – ezáltal már azelőtt ellehetetlenítik a szándék érvényre juttatását, hogy az megkezdődne, tehát az, aki a medvével találkozik, valójában sohasem tudhatja meg, mit is jelent ténylegesen kapcsolatba lépni az állattal. A medve titka, amelyet az állat fenyegető némasága véd, ennél fogva éppen az, hogy, legyen szó akár medvékről, akár – az előbbieket értelmében a megértés alapkérdéseit exponáló vers metapoétikai szintjén – a költészetről, az előfeltevések és a megértés világát egy áthidalhatatlan differencia választja el: az ismeretelméleti prepozíciók a megértést, a megértés pedig a szándék-tulajdonítás műveleteit függeszti fel.

Henrich von Kleist *A marionettszínházról* című írásának híres példázata maga is a medve alakjának enigmatikussága köré szerveződik, az állat áthatolhatatlan, mégis gracióz könnyedségű defenzív mozgását a középpontba állítva:

A medve, mikor álmélkodva odaléptem hozzá, hátsó lábán állt, hátát nekivetve a palánknak, melyhez odaláncolták, jobb mancsát ütésre készen tartotta, s egyenest a szemem közé nézett: ez volt az ő vívó alapállása. Nem tudtam, szembe találván magam e szokatlan ellenféllel, hogy álmodom-e vagy mi, de aztán már hallottam is: rajta, gyerünk, támadjon!, von G... úr buzdítását: lássuk, eltalálja-e! Én erre, felocsúdván ámulatomból, támadtam; a medve, hatalmas mancsának alig észrevehető kis mozdulatával, elhárította a dőfést. Másodjára hamis lépéssel próbálkoztam; erre meg sem rezdült. Újra támadtam, oly hirtelen kitöréssel, hogy ha ellenfelem ember, annak biztosan bevitem volna a találatot: a medve, mancsának egészen rövid kis mozdulatával, háritott. Most aztán majdhogynem úgy voltam, mint az előbb az ifjú von G... Zavaromat a medve komolysága is fokozta még; dőfést váltogattam fintáival, csurgott rólam a veríték: hasztalan! A medve minden dőfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.²⁸

26 Az idézet forrása: KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2005.

27 A szeretet kifejezésének „esetlen” állati gesztusa Kosztolányinál máshol is megjelenik: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú halála* = Uő, *Sötét bújóciska*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1974, 80–81. Erről az összefüggésről részletesebben is írtam: BALOGH Gergő, *Identitás és differencia között* = *Milyen állat?*, 176–202.

28 Heinrich von KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = Uő, *Próza*, gond. és a jegyz. FÖLDÉNYI F. László, Pozsony, Kalligram, 2013, 325–326.

A történetet elmesélő C... úr nem marad adós a parabola feloldásával. A számunkra a történetnek elsősorban azok az aspektusai válnak fontossá, amelyek a bábu, az ember és az állat viszonyrendszerét létesítik.²⁹ Ahogy C... úr a táncosok és a marionettbábuk közötti sorsdöntő különbséget tematizálva megállapítja, a táncosok esetében – a testükre elkerülhetetlenül ható gravitáció mellett – a valóban kecses mozgás gátja nem más, mint az emberi önreflexivitás, ha úgy tetszik, a tudat maga. A bábút ezzel szemben épp a tudat hiánya juttathatja el a mozdulatok végrehajtásának új, korábban sohasem látott szintjére. C... úr perspektívájából nézve a medve előnyét tehát az az animalitás jelenti a különös vívópárbajban, amely az állat méltatlan helyzetének is az alapjává válik. A medve megláncolható és idomítható, hiszen – nélkülözve a saját testhez fűződő, emberi értelemben vett reflexív viszonyulást („mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevebbé válik a grácia benne”)³⁰ – nem lehet tisztában azokkal a belsővé tett és fennálló külső kényszerítő eszközökkel, amelyek mozdulatainak ökonómiáját szabályozzák. A történet tanúsága szerint az állat tudattal nem, vagy legalábbis csak alig rendelkezvén, pontosan ezért képes a vívás művészetének tökéletes elsajátítására. Sem becsapni, sem megsebezni nem lehet, mivel – az önreflexivitást teljes mértékben nélkülöző – felneveltetésének köszönhetően nem gondolkodik és nem késlekedik, csupán, akár egy tévedhetetlen automata (vagy Paul de Man emlékezetes olvasata szerint: egy „szuperolvasó”),³¹ cselekszik, ami miatt a meglepett ellenfél számára úgy is tűnhet, hogy a medve képessé vált belesni a lélek ablakán (amely feltételezés, tehetjük hozzá, tulajdonképp az episztemológiai mező totalizálása, az emberi tudat öntükrözése révén). Az állat ekként megközelíti a cselekvés azon formáját, amely C... úr szerint – a szöveg jellegzetesen romantikus képében – „abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincsen jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben”.³² Nem véletlenül ad Kleist máshol, *A megfontolásról* folytatott elmélkedése arról hírt, hogy a tervezgetés, megfontolás törést ékel a cselekvés struktúrájába, feltartóztatva, sőt elfojtva az azt éltető erőt.³³ *A marionettszínházról* rendszerében az állati a cselekvés figurájaként, az emberi pedig a tettek világának megakasztásaként vagy töréseként, a dolgok menetében változást előidézni képes események elhalasztásának, felfüggesztésének vagy üresbe futtatásának tartományaként válik értelmezhetővé.³⁴ Míg a medve lánc látható, addig az emberé láthatatlan.

Szemben Szabó Lőrinc *Torzonborz, fekete állatával*, amely az állatot egy korlátozhatatlan, a természet láncait is letépő, azt a fizikai világ törvényszerűségei alól felszabadító erő megnyilvánulásaként azonosítja, József Attila, Kosztolányi és Kleist medvéjét éppen az állat megláncoltságának, ember általi leigázottságának trópusa köti össze. Ennek a leigázottságnak az egyik legextrémebb megnyilvánulása kétségkívül Caligulához köthető, aki egyetlen nap leforgása alatt négyszáz medvét

29 Kleist szövegének átfogó értelmezéséért ld. TÖRÖK Ervin, *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben*, Bp., Ráció, 2015, 73–122.

30 KLEIST, *A marionettszínházról*, 326.

31 Paul de MAN, *Aesthetic Formalization. Kleist's Über das Marionettentheater* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 1984, 281; 285. Török Ervin a medvét, joggal, egy „tökéletes hazugságvizsgálónak” nevezi: TÖRÖK, i. m., 107.

32 *Uo.*

33 Ld. Heinrich von KLEIST, *A megfontolásról*, ford. FORGÁCH András = Uő, *Próza*, 319.

34 Az emberi oldal fenti struktúráját viszi színre történetbéli fiú példája is: KLEIST, *A marionettszínházról*, 324–325.

gyilkoltatott meg az arénában.³⁵ Mint Pelin Tünaydin áttekintése rámutat, a medvék fogságba ejtése, idomítása és az emberek szórakoztatásának céljából való közszemlére tétele az ismert történeti dokumentumok szerint több évezredes múltra tekint vissza, és a korabeli források szerint a 10. században már egész biztosan lehetett idomított, a 14. századi Angliában pedig táncoló medvéket látni. Ezek a látványosságok, más állatmutatványok társaságában, különösen nagy sikernek örvendtek.³⁶ Német nyelvterületen ugyanezeknek a tevékenységeknek a megjelenése a 13. és a 16. századra, betiltásuk, az állatokkal való kegyetlen bánásmódra hivatkozva, az 1911-es angol rendelkezést nem sokkal követve, 1929-ben következett be. Figyelemreméltó, hogy – hiába az ország mély kulturális összefonódása a medvetánc gyakorlatával – az ilyen irányú orosz rendelkezést már 1866-ban beiktatták. (Ezt azonban a szovjet törvénykezés eltörölte, ezért a medvemutatványok Oroszországban a mai napig cirkuszi látványosságnak minősülnek.) Az európai betiltási hullám előtti időszakban a medvetáncoltatás olyan népszerűségnek örvendett, hogy a medvék képzése intézményesülni volt képes, így mind Lengyelországban, mind Franciaországban medveakadémia működhetett (előbbi a 18. század végén, utóbbi a 19. században alapították).³⁷

A medvetáncoltatás – nyelviileg is problematikus, hiszen az állat mozgását az emberi tánc mintájára elgondolhatóvá tévő³⁸ – gyakorlata elválaszthatatlan az állatokkal szemben tanúsított kegyetlen bánásmódtól, a veréstől és a kínzástól, a kényszerítés különböző eszközeinek jelenlététől. A fogságban tartott medvékkel való bánásmóddhoz ezek az elemek, minimalizálendő az állat jelentette veszélyt, gyakran hozzátartoztak, és a mai napig hozzátartoznak (a medvetáncoltatás számos országban máig élő gyakorlat). A kutyáknak a medvékkel folytatott, Angliában intézményesített küzdelmeihez például egyenesen eltávolították a nagyragadozó karmait és fogait.³⁹ A medvékkel szemben alkalmazott kényszerítő eszközök közül is kiemelkedik az állat orrán, annak átlukasztása után átvezetett fémkarika, amelyhez az idomár kezében tartott lánc kapcsolódik. Az idomár ekként a medve legérzékenyebb testrészéhez fér hozzá közvetlenül, és egy-egy erősebb mozdulattal bármi kor képes intenzív fájdalmat okozni az állatnak. Mint az sejtethető, a medvék tánkra nevelése maga sem a pozitív megerősítés elve alapján működött: az állatokat éhezettették,⁴⁰ és a gyors tanulás érdekében gyakran felforrósított talajra vezették, miközben, összekapcsolva a mozgást és a hangot, hangszeren kísérték az állat kétségbeesett és hiábavaló kísérleteit, amelyekkel az égési sérüléseket igyekezett elkerülni.⁴¹ Megtartani a medvét az idomár által felkínált esztétikai dimenzióban annyi, mint – eltörölve a medve állati idegenségét – nem tudomást venni a *Medvetánc* konstitutív kultúr-történeti összefüggéseiről.

35 Vö. Robert E. BIEDER, *Bear*, London, Reaktion Books, 2005, 75.

36 Vö. Linda KALOF, *Looking at Animals in Human History*, London, Reaktion Books, 2007, 115. Valamint: PASTOURAU, i. m., 210.

37 Vö. TÜNAYDIN, i. m., 51–53.

38 Vö. Sonja WINDMÜLLER, *An der Nase geführt. Perspektiven auf das Phänomen >Tanzbär< (und zugleich auch auf den Tanz)*, Vokus, 2009/1, 22.

39 Vö. Bernd BRUNNER, *Bears. A Brief History*, ford. Lori LANTZ, New Haven, London, Yale UP, 2007, 184.

40 Vö. BIEDER, i. m., 110.

41 Vö. *Uo.*, 187–188.



A fényképek forrása: Fortepan / Magyar Földrajzi Múzeum / Erdélyi Mór cége (1904)

Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?

Habár Tverdota György értelmezése a medvét a költővel, annak bundáját és fogait pedig az általa előállított műalkotással azonosítja, és így az idomárt a kizsákmányolás – vagy pontosabban: a kizsákmányoló tőkés – figurájaként teszi hozzáférhetővé,⁴² a *Medvetánc* negyedik versszaka felől nézve ez a képlet alapjaiban módosulni látszik. A költemény e szakasza a medve táncát a festéssel hozza összefüggésbe: „Azért járom ilyen lassún, / aki festő, pingálhasson. / A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek.” Ez az összekapcsolás három különböző, ám az esztétikai kommunikáció itt prezentált modelljére nézvést egyaránt meghatározó tényezőt rendez egymás mellé: az idomár fentebb tárgyalt interpretatív beszédét, amely az állati és az esztétikai, valamint az esztétikai és a gazdasági közötti átmenetet létesíti és szabályozza; a tánc járásának mikéntjét, amely, utalva a refrén metrikai dimenziójára, a medve lassú táncát a verslábak figurációjaként mutatja fel („Brumma, brumma, brummadza”); továbbá a látvány és nyelv együttesének inskripció alakzataként értelmezhető képalkotást, amely a vers metapoétikai szintjén egy, az olvasás folyamatát modelláló alakzatként – vagy ha úgy tetszik, a képzelőerő trópusaként – válik megragadhatóvá. Innen nézve mind a medve, mind az idomár a nyelv egy-egy paradigmáját képviseli, vagyis a nyelv különböző működésmódjainak figurájaként értelmezhető. Ezek viszonya ugyanakkor, mint az látható volt, korántsem képzelhető el mellérendelő módon. Az idomár az esztétikai kommunikáció előállításában és fenntartásában, valamint gazdasági kiaknázásban érdekelt, amely mindenekelőtt a medvetánc feltételeinek, vagyis a medveidomítás gyakorlatának és saját nyelvi műveleteinek elfeledésén alapszik. A medve és az idomár viszonyának itteni aszimmetrikussága különösen élesen

42 Ld. a 4. és az 5. lábjegyzetet!

rajzolódik ki a *Medvetánc* kötet nyitóverse, *A jámbor tehén* perspektívájából (az *Eszmélet* másfél mázsa boldogságáról nem is beszélve), amely a tehén tejtermelését és a borjak ellésének képességét, Karinthy híres leírására emlékeztetve,⁴³ az embernek való, az emberi gondoskodás viszonyában keletkező tartozás lerovásaként jeleníti meg („Hozza adóját, sok zsíros tejet. [...] tavaly is, most is drága borjat ellett.”).

A verset az esztétikai kommunikáció allegóriájaként értelmezve a *Medvetánc*ban megjelenő produkciós oldal a költői nyelv eredendően osztott struktúráját viszi színre. Amennyiben a medve és az idomár egyaránt a nyelv egy-egy működésmódjának figurájaként értelmezhető, az előbbi, vagyis a néma, csupán látványa, mozgása által érzékelhetővé váló, táncoló medve a nyelv nem kommunikatív, az utóbbi pedig az ezt felfüggesztő és újrarendező tételező-pozicionáló⁴⁴ dimenzióját testesíti meg. A nyelv tételező-pozicionáló tartományának perspektívájából a lábak által járt tánc (a metrum) sohasem jelenhet meg önmagában, uralhatatlan, tiszta materialitásként („Éles a szeme a vadnak, / ragadozónak, szabadnak” – *Ordas* [Kiemelés – B. G.]), mivel ekként nem csatornázható be az esztétikai kommunikáció végső soron – a kötetben máshol is („S mondd, mit érlel annak a sorsa, / ki költő s fél és így dalol [...] neve, ha van, csak árúvédjegy, / mint akármely mosóporé” [Mondd, mit érlel...]) – gazdasági tételekkel bíró keretei közé, hiszen magyarázatra, kiegészítésre, tematizációra szorul („azért járom ilyen lassún” [Kiemelés – B. G.]). A jelentés imperatívuszának érvényre jutását, a medve megjelenésének és mozgásának értelmezését ugyanakkor, mint az látható volt, szükségszerűen megelőzi a medve animalitásának destrukciója, valamint az állat kulturalizációja, amely a betanított élőlény természetellenes mozgását – az állati és az emberi közötti analógiás viszony azonosításával – táncként kínálja fel az emberi világ értelmezői sémái számára. Pontosan ez az oka annak, hogy a medve táncának percepciója a versben festésként, tehát a jelenet újraalkotásaként válik megragadhatóvá: a befogadóban létesülő kép a *Medvetánc* tanúsága szerint a nyelv materiális és szemantikai dimenzióinak együtteséből táplálkozik (hasonló képlet jut szóhoz az *Útrahívás* című versben is: „Képedet halk ritmusok ősi habján / hadd viszem csak, szép, kicsi lány, magammal”). Ugyanakkor mivel az értelmező újraalkotás kereteit itt a jelentés imperatívusza jelöli ki, a befogadó sohasem férhet hozzá ahhoz a tartományhoz, amelyet a nyelv nem kommunikatív, ám a szemantikai totalizációnak minden egyéb feltételezés ellenére ellenálló tartománya jelent (hiszen a medve a mozgástól elválasztott testében, az esztétizáció számára hozzáférhetetlenül, ott rejlik az állati elpusztíthatatlan maradványa). Bár az állati maradvány beíródása nem kiküszöbölhető, e beíródás önmagában nem jelent fenyegetést az esztétikai tapasztalat ökonómiájára nézvést: a festés folyamata visszavonhatatlanul felcseréli a leláncolt medve képét az idomár által bemutatott táncoséval.

Az irodalmi alkotás innen nézve egy olyan sajátos táncoltatási folyamatként értelmezhető, amelyben mind a medve, mind pedig az idomár pozícióját a költői én foglalja el. Ebben az összefüggésrendszerben, akárcsak a *Nagyon fáj* nevezetes sorainak esetében („De énnekem / pénzt hoz fájdalmas énekem”), a költő létesít és árul, tehát egyaránt végez esztétikai és gazdasági tevékeny-

43 „Te ingyen, harc nélkül adsz nekem legelőt – én ezzel szemben lemondok életem két-három utolsó esztendejéről. Tiszta üzlet – világos és egyszerű.” KARINTHY Frigyes, *Vágóhíd* = Uő, *Címszavak a Nagy Enciklopédiához I.*, vál. és a szöveget gond. UNGVÁRI Tamás, Bp., Szépirodalmi, 1980, 438.

44 Ehhez részletesen ld. BALOGH Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában*, Alföld, 2019/6, 72–89.

séget (és így a szó legszorosabb értelmében vásárra viszi a bőrét [„Híres, drága bunda rajtam”]). A műalkotás, hasonlóan a mosóporhoz, termék („[a] művészi termék éppúgy áru, mint az ipari, vagy a mezőgazdasági termékek”, írja a költő *A művészet kérdése és a proletárság* című szövegében),⁴⁵ amelynek léte az előállító tevékenységének dezorganizációján – a versben ez a medve animalitásának destrukciójaként jelenik meg –, valamint ezt követő esztétizációján alapszik. Ez azt is jelenti, hogy a költő tevékenységében semmi természetes nincs. Nem is lehet (ezt a vers többfunkciós formai kimunkáltsága maga is aláhúzza).⁴⁶ A költői tevékenység eszerint nem más, mint egy természetes élettevékenység – a vers kontextusában a pusztai testi létezés, továbbá a mozgás – de és reformációja; mediális átvitel, amely nem az organikus kifejlődés érvényre juttatásában, hanem annak leigázásában érdekelt. A közvetítési lánc, amelyen a műalkotásnak keresztül kell mennie ahhoz, hogy eljusson a közönséghez, és ezáltal, belépve a nyelv szemantikai dimenziójába, terméké válhasson, tehát a költészet tiszta szférája, egy pusztai élettevékenységként felfogott praxis – a költészet mint életfolyamat – instrumentalizálását hajtja végre, ennek során hozzáférhetetlenné téve azt. A medvetánc a költői öntáncoltatás figurája, amellyel a szerző csupán 1937-ben fordul explicit módon szembe, félreérthetetlenül párbeszédbe lépve az 1934-es kötettel: „Totyogjon, aki buksi medve / láncon – nekem ezt nem szabad!” (*Hazám*). Az előbbieket fényében, tehetjük hozzá, Füst Milán 1935-ös meglátása különösen éleslátónak bizonyul: „Ennen lelkét addig táncoltatja, míg remek lesz a tánc.”⁴⁷

A *Medvetánc* kötetcímmé emelése pontosan azt sugallja, hogy a gyűjtemény egyetlen verse sem kerülhet kívül a költészeti ökonómia azon általános modelljén, amelyet a címadó mű irodalomszemléleti horizontja létesít. E vers tanúsága szerint a költészet egyszerre szenvedés és uralom, alávetés és alávetettség, beszéd és némaság, jelenlét és önnön létének maradványa, pusztai élettevékenység és ennek pusztító használatba vétele, vagyis életmegnyilvánulás és áru.

A tanulmány megírását az NKFIH K-132113 sz. projektje támogatta.

45 JÓZSEF Attila, *A művészet kérdése és a proletárság* = *Uő Összes tanulmánya és cikke. 1930–1937. I.*, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Bp., József Attila Társaság, L'Harmattan, 2018, 696. Erre utal Tverdota György értelmezése is: TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 51.

46 Halász Gábor megfontolandó megállapítása szerint a *Medvetánc* ritmusának egyenesen nevetető funkciója van: HALÁSZ Gábor, *József Attila*, Nyugat, 1938/8, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00631/20194.htm>

47 FÜST Milán, *József Attiláról*, Nyugat, 1935/3, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00590/18552.htm>