

ADY-ÉRTELMEZÉSEK

H. Nagy Péter – Lőrincz Csongor – Palkó Gábor – Török Lajos

Iskolakultúra-könyvek 15.

Sorozatszerkesztő: Géczy János

Felelős szerkesztő: H. Nagy Péter

Lektorálta: Kálmán C. György – Kulcsár Szabó Ernő

ADY-ÉRTELMEZÉSEK

**H. NAGY PÉTER – LŐRINCZ CSONGOR –
PALKÓ GÁBOR – TÖRÖK LAJOS**

iskolakultúra

Iskolakultúra, Pécs, 2002

A kötet tanulmányai az F-029506 számú OTKA kutatási szerződés támogatásával készültek.

A kötet megjelenését Molnár Nyomda és Kiadó KFT támogatta.

TARTALOM

ELŐSZÓ	7
SZIMBÓLUM ÉS/VAGY ALLEGÓRIA (H. NAGY PÉTER)	9
HANGSZER – HANG – MEGHALLÁS (PALKÓ GÁBOR)	22
JÓ CSÖND-HERCEG ÉS A „GYANÚTLAN FAÁG” (LŐRINCZ CSONGOR)	48
A HANG ÉS A TITOK (TÖRÖK LAJOS)	55
A SZUBJEKTUM NYOMÁBAN (TÖRÖK LAJOS)	63
ŐSI DALOK VISSZHANGJA (PALKÓ GÁBOR)	73
LÍRA, KÓD, INTIMITÁS (LŐRINCZ CSONGOR)	104
A RETORIKA TEMPORALITÁSA (LŐRINCZ CSONGOR)	119
ADY-PALIMPSZESZTEK (H. NAGY PÉTER)	134
ADY ÚJRAKOMPONÁLÁSA AZ EZREDVÉGEN (H. NAGY PÉTER)	144
ADY-VERSEK MUTATÓJA	180
NÉVMUTATÓ	181

ISBN 963 641 921 3
ISSN 1586-202X

© 2002 H. Nagy Péter – Lőrincz Csongor – Palkó Gábor –
Török Lajos

© 2002 Iskolakultúra

Nyomdai előkészítés: VEGA 2000 Bt.

Nyomás: Molnár Nyomda és Kiadó KFT., Pécs
Felelős vezető: Molnár Csaba

ELŐSZÓ

Kötetünk tanulmányai egy modernség-kutatási program részeként 1998 és 2002 között születtek. Ebben az időszakban számos olyan irányadó értelmezés látott napvilágot, melyek kapcsán – immáron visszatekintve – joggal beszélhetünk az Ady-lírához való viszony keretfeltételeinek módosulásáról (vö: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*). Ma már elmondható, hogy e folyamat – lezárhatatlansága ellenére is – a versek megszólaltathatóságának átrendeződéséről adott hírt. Kérdésfelvetésünk ennek megfelelően arra irányult, vajon a kánonok közti mozgások dinamizálódása befolyásolja-e – és ha igen, hogyan – a szövegek tapasztalatának horizontváltásait. Ebből a szempontból kb. egy évtizede Ady költészete rendkívül érdekes képet mutat. Hiszen nemcsak az életmű súlypontjainak áthelyeződésével, hanem jelenkori olvasási feltételeinek – helyenként radikális – újraszituálásával kell szembenéznünk. Ez utóbbira példa lehet az, ahogyan egyre inkább előtérbe kerültek a fenomenalisztikus (tematikai érdekeltségű) modelleket lebontó retorikai interpretációk, melyek a szöveghez való visszatérésben, az újraértelmezendő és fragmentarizálódó hagyomány nyelvi újralétesítésében látják a jövő Ady-olvasásának zálogát. E könyv írásai emellett a művek hatástörténetének tervezhetetlen kimenetelű eseményeit is közel hozhatják, ezért – vállalva a részlegességet – eleve lemondanak a szerzői kánon koherenciájának megőrzéséről, biztosításáról. Hiszen, tűnjék bármennyire is elfogultnak a megállapítás, talán kijelenthető, hogy az Ady-líra nagy elbeszélések, globalizáló ideológiák mentén történő tárgyalásának ideje lejárt.

E kötetet köszönettel dedikáljuk hozzátartozóinknak, tanárainknak, fiatal pályatársainknak, támogatóinknak; és tisztelettel ajánljuk az Ady iránt érdeklődő pedagógusok, diákok figyelmébe.

H. NAGY PÉTER
SZIMBÓLUM ÉS/VAGY ALLEGÓRIA

A VÁR FEHÉR ASSZONYA

„A szem a lélek tükre.”

„A lélek szemével sok mindent látni.”

Neil Gaiman

*A lelkem ódon, babonás vár,
Mohos, gőgös és elhagyott.
(A két szemem ugy-e milyen nagy?
És nem ragyog és nem ragyog.)*

*Konganak az elhagyott termék,
A bús falakról rámered
Két nagy, sötét ablak a völgyre.
(Ugy-e, milyen fáradt szemek?)*

*Örökös itt a lélekjárás,
A kripta-illat és a köd,
Árnyak suhognak a sötétben
S elátkozott had nyöszörög.*

*(Csak néha, titkos éji órán
Gyűlnak ki e bús, nagy szemek.)
A fehér asszony jár a várban
S az ablakokon kinevet.¹*

9

A vár fehér asszonya az Ady-kánon azon darabjai közé sorolható, melyeknek értelmezhetősége folyamatos kihívást jelent az irodalomtörténet-írás számára. Alátámaszthatja ezt az is, hogy az utóbbi években a versnek két jelentősnek mondható interpretációja is napvilágot látott.² E tanulmányok közös mozzanata, kérdésfelvetése a költemény „szimbolizációs” eljárásának felfejtésére irányult. Elemzésünkben úgy térnénk vissza a szöveg poétikai dilemmáihoz, hogy közben recepció általi alakítottságukat is figyelemmel kísérjük.

Ady versének hatástörténetében központi szerepet játszik szimbólum és allegória viszonyának szövegbeli szituálhatósága. A költemény értelmezéstörténete azonban olyan interpretációkkal veszi kezdetét, melyek az *allegorézis* irányába mutatnak. A kritikai kiadásban a következőket olvashatjuk: „Egyébként a kortársak számára világos volt, hogy e vers meghatározó motívuma honnan ered. Jellemző erre az, amit ezzel kapcsolatban Oláh Gábor írt: Ady »ismert szólásokat szinte

petőfies merészséggel teremt át költői képpé, s csaknem mindig szerencsésen. Például ez a három szó 'A burg fehér asszonya', ilyen összetett képpé fonódik képzeletében: lelke ódon, elhagyott vár, örök benne a köd; csak néha gyúlnak ki ablakai, a nagy fekete szemek, ilyenkor lelke fehér asszonya jár a várban, s az ablakon kinevet: Lédájának az eszébe jutását így érzékíti.« (Oláh Gábor: *Írói arcképek*. Bp. 1910. 141.)³ Erzsébet királyné – akit a korabeli sajtó *fehér asszony*ként emlegetett – és Léda alakjának összekapcsolása olyan kontextust von a vers köré, mely az egyes díszletelemek azonosíthatóságát szövegen kívüli, mimetikusan utánpévezhető instanciákból származtatja.⁴ Az allegoretikus megfeleltetések azonban igen hamar elégtelennek bizonyulnak a költemény poétikai alakíttóságának megértéséhez.

Horváth János Ady lírájáról szóló elemzése *A vár fehér asszonya* kapcsán hasonlíttja össze szimbólum és allegória működését. „Látjuk – írja –, hogy a kifejező kép itt már oly részletes, hogy allegóriaszámba mehetne, ha még a részletezettségen kívül megvolna benne valami, ami a képes beszédet allegóriává teszi: az tudniillik, hogy a kép minden egyes mozzanatának a jelentés egy-egy határozott mozzanata felelne meg.”⁵ Horváth János gondolatmenete szerint a vers egyetlen ilyen megfeleltetést tartalmaz: a vár sötét ablaka az „ő” szeme; illetve a befejező strófa határozottabbá teszi a „sejtést”, mivel zárójeles része megadja a jelentést. A többi képi elem megnevezetlenül marad; „Ez már tehát nem allegória, mert nincs pontról pontra haladó megfelelés kép és jelentés közt”.⁶ Az elemzésből világosan kiderül, hogy eme argumentáció abba a horizontba illeszkedik, mely a fogalmak történeti tisztázásakor abból indul ki, hogy „A szimbólum legfőbb vonzerejét épp a totalitás végtelenségére való utalás adja, szemben az allegóriával, mely egy konkrét jelentésre utaló jel, s ily módon megfajlásával ki is merül sugalmazó ereje”.⁷ *A vár fehér asszonya* ilyen értelemben allegória és szimbólum „keresztelését” hajtja végre, pontosabban az allegorikus jelképzést a szimbolikus felé tolja el. Horváth János konklúziója mindezt egyfajta lelkiállapot kifejezésének igényeként értékeli: „Az az elmosódó, misztikus homály, mely, amint a mondottakból kitetszik, éppen a kép túlságos tiszta, részletezett megvilágításából származik, szemben a jelentéssel, mely oly határozottsággal nem követheti pontról pontra a maga szimbólumát: *ez most már nem a beszéd homályossága, hanem a beszéd segítségével kifejezésre juttatott homályos, tudattalan lelkiállapot*, mit fentebb, ösztöniségnek nevezve, e lírai fajta alapjául tüntettem föl.”⁸ Az érvelés logikájából látható, hogy Horváth János felfogásában az allegória szöveg előtti referenciákra van utalva, míg a szimbólum eltünteteti azokat az én önkimondásának, bensőségének kiterjesztése érdekében. Ez az előfeltevés Kant azon állításával rokonítható, amely a szimbolikus ábrázolást arra vezeti vissza, hogy a közvetve jelölt fogalom létesítése által „a tulajdonképeni séma

nincs meg a fogalom számára a kifejezésben, hanem pusztán egy szimbólumot tartalmaz a reflexió számára”.⁹ Ennek következtében nem lehet véletlen, hogy a szimbólumalkotás felé elmozduló látásmód a szubjektivitás domináns szerepével („lelkiállapot”), illetve a nyelv eszközként való használatának konstataálásával („a beszéd segítségével kifejezésre juttatott [...] lelkiállapot”) társul. E verspoétika kidolgozása ugyanakkor azt a bizonytalanságot vonja maga után, hogy a nyelvi alakzatok feletti uralom kisajátíthatatlansága mennyiben érintheti szimbólum és allegória szövegbeli játékának átrendezhetőségét, valószínű és nyelvben megjelenő világ szétválaszthatóságát, esetleges konfliktusának lelepleződését.

E kérdések továbbgyűrűznek Király István monográfiájában is, amely az allegóriák „megváltoztatásának” költői gyakorlatából származtatja Ady összetett képalkotásának tulajdonságait. *A vár fehér asszonya* azon versekkel kerül párhuzamba, melyeket a „látomásos allegória” – kontaminatívnak tűnő – terminusával ír körül a szerző. A fogalom a következőképpen definiálódik: „A pontos, intellektuális megfeleléseket rejtő, nyugodt, allegorikus állóképeket mozgóvá tette egy megelevenítő költői vízió. Éltre keltek, s mint mitikus mesei hősök, a maguk törvényei szerint kezdtek el beszélni, cselekedni az allegorikus értelemben használt metaforák. (...) Létrejött a sajátos, adys kifejezési forma: a – leegyszerűsítőn és a kép belső szerkezetét elfedőn – többnyire szimbólumnak nevezett *látomásos allegória*. (...) Mindegyik kép megjelenített egy-egy elvontságot, nem a közvetlen szemléleti élmény, de a mondandó, az elvont gondolati tartalom volt elsődleges bennük. A szokvány racionális allegóriától mégis elkülönítette azonban ezeket a képi szerkezeteket a pontos lefordíthatóságot lehetetlenné tevő, uralkodón jelenlevő, látomásos jelleg. (...) Az allegória és a vízió egyszerre magyarázta a kép konkrét természetét, életet lehel a merev, barokkos díszletekbe a látomásos erő. (...) Az allegóriákhoz elkerülhetetlenül hozzátartozó szigorú racionalizálás eltűnt, felolvadt ezekben a sajátos, látomásos megelevenítésekben. Áttekinthetőből, könnyen felfejthetőből, körülhatároltából mozgóvá, homálylóvá, bizonytalanná, több értelművé változott a kép s vele együtt az ábrázolt valóság: a végtelen felé tágult a világ.”¹⁰ Király István megközelítésében tehát az allegória racionális és dogmatikus kiindulópontot kínál, míg annak „látomásos” változata az érzékek számára megjelenő képet az általa sugallt érzékfeletti totalitás elvontabb jelentésszintjei felé tágítja. E séma a hagyomány merev, halott alakzatainak öntörvényű életre keltéseként írja le a folyamatot. A „megelevenítés” következtében „több értelművé” transzformált kép elszakad vonatkoztatási rendszerétől („látomásos” karakterű), ugyanakkor egybeeshet a valósággal (melyet „ábrázol”). Király értelmezésében mindez konfliktusmentesen zajlik: „Az allegória és a vízió egyszerre magyarázta a kép konkrét természetét” – írja. Vagyis a

tradicionális, öröklött tipológia és az azt megbontó költői stílus a jelek kapcsolatát együttesen „magyarázza”, mely kettősség újralétesíti a „valóság” formáját. Ez az eltávolodás és visszavetülés azonban olyan alakzatot feltételezne, mely allegória ugyan, de az eredetétől való eltávolodás közben elveszti temporalitását; és szimbólum is, de az azonosság felkínálása közben a valóságot és annak reprezentációját különbségként jelöli. Egy ilyen nyelv elképzelése már csak azért sem könnyű, mert olyan „üres tereket” konstruálna, melyekben az alakzatok semlegesítik egymást, vagy lehetetlen időbeli távolságukat észlelni. A jelentés, amely így jönne létre, egy korábbi jel ismétlése volna, de időben egybeesne vele. Ennek kétségességre utalhat, hogy Király szövegelemzéssel nem mutatja be a „látomásos allegória” működését. *A vár fehér asszonyáról* annyit jegyez meg, hogy a költő lelkének „allegorikus megfelelője volt (...) a fehér asszonyt rejtő vár”, amely „a jelölt gondolati tartalomtól teljesen függetlenül is élte a maga öntörvényű, külön életét: a vizionáló fantázia az allegorikus értelmet s a tényleges képi, tárgyi létet elválaszthatatlanul egybekeverte. (...) a vár egyéjére »volt« egy vár s a költői lélek”.¹¹ Ez azonban a szimpla immutáció retorikáját követi, melyben a helyettesítés két tagját hol azonosítja, hol elkülöníti az értelmezés. A „látomásos allegória” kiléte, funkciójának kifejtetősége ily módon homályban, de legalábbis függőben marad.¹²

12

A fenti (a szakirodalomból a teljesség igénye nélkül kiragadott) példák alapján nem elképzelhetetlen: *A vár fehér asszonya* úgy viszi színre „szimbólum és allegória vitáját”, hogy nem engedi nyugvópontra jutni azt. Ebben az esetben érdemes megfontolnunk, hogy mennyiben gyümölcsöző e „vita” döntést sürgető újragenerálása, ha a szöveg választai áthágják e kontextus ellenpontosító szerkezetét. A felvetődő kérdések mellett interpretációnkban Pete Klára és Menyhért Anna tanulmányainak szempontjaira és olvasási javaslataira is kitérnénk.

A vár fehér asszonya címben egy olyan figura körvonalazódik, mely valószínűsíthetően a vers centrális jelöltjeként fog megidéződni. Eme elvárás máris részben átrendezi az első két sor, mivel a „vár” szituálhatóságához kínál támpontokat: „A lelkem ódon, babonás vár, / Mohos, gögös és elhagyott.” A „lelkem” és a „vár” azonosítása már itt lehetővé teszi, hogy a címbe visszahelyettesített összefüggés alapján a vers funkciója „A lelkem fehér asszonya” jelölése felé billenjen. A cím átírhatósága nemcsak annak stabilitását bontja meg, hanem a differencia alapján a jelek helyettesíthetőségére is felhívja a figyelmet. Az első két sor emellett egyéb vonatkozásokat is kilátásba helyez. Menyhért Anna dolgozata megfelelő körütekintéssel utal arra, hogy a „lelkem” az „én”-nel „szinekdochikus és metonimikus viszonyban is áll, (...) maga a birtokos személyjellel ellátott alak (...) a birtokostól való függőségére utal. (...) Az »én« (...) közvetlenül (...) nem jelenik meg, csak mint grammatikai birtokos, a »lelkem«-ről beszélő odaértett logikai alany”.¹³ Ez az

elválasztás valóban jelentőségre tehet szert, hiszen az „én”-t a felütés csak hangként engedi megnyilvánulni, mely a mondottak „mögé” húzódik. Az azonosító szerkezetben ugyanakkor meg is kérdőjeleződhet az „én” saját állításainak kontrollálhatósága fölötti uralma. Pete Klára elemzése a következő olvasatot nyújtja: „Az »ódon« és a »mohos« egy tárgy, a vár tulajdonságai, míg a »babonás« és a »gögös« egy szubjektum sajátosságai. A szubjektum-objektum ellentétpár tehát a jelzőkben is tovább él, de csak azért, hogy az »elhagyott« jelzőben eltörlődjön ez a szembenállás, hiszen ez a jelző mindkettejükre egyaránt vonatkozhat. Az »elhagyott«, azáltal, hogy a szubjektum-objektum ellentétpárt feloldja, a lélek-vár metaforának számtalan jelentését hozza mozgásba, pl.: bezárkózás, magabafordulás, csalódottság, magány, illetve szilárdság, erő. Most mégis azt a jelentését szeretném kiemelni, ami alapján a szubjektum és az objektum azonossá válhat benne: a minden mástól való elkülönülést.”¹⁴ Pete Klára pontosan érzékeli, hogy az első két sorban egy lineáris és egy kiasztikus olvasat kereszteződik, melyek közül az utóbbit választja föl. Az előbbi szintén nyilvánvaló, csak hogy a jelzők kombinálódását feltételezi, vagyis az „elhagyott” szó integratív funkcióját készíti elő. Ugyanakkor – s erre egyik elemzés sem utal – az „elhagyott” nemcsak jelzői, hanem igei szerepben is jelentéssé tehető: „A lelkem (...) elhagyott.”, azaz nincs itt, nincs jelen. „A lélek eltávozásaként” értett állítás ily módon nemcsak az „én” nyelv fölötti uralmát rendítheti meg, hanem ismételten a jelek „vándorlására” helyezheti át a hangsúlyt. Másfelől valóban „felszólít” rá: ne kössük össze a „lelkemet” az „én”-nel. Mindez arra is horizontot nyit, hogy vajon az „én kiüresítése” és „a lélek másholléte” megfordítható folyamatok-e. (A kétféle, szó szerinti olvasat egyébként egymásra írható, hiszen az „én” elhagyásával a „lélek” is magára marad.)

A vers harmadik és negyedik sora egy zárójelbe tett kérdésből és megállapításból áll: „(A két szemem egy-e milyen nagy? / És nem ragyog és nem ragyog.)” Vagyis többszörös vágással a beszélő saját „szemeire” vonatkozóan irányított kérdést tesz fel. Pete Klára dolgozata szerint: „Az »ugye« felfogható a külvilág megszólításaként, a külvilág bevonásaként a szubjektum önvizsgálatába, önmeghatározásába.”¹⁵ Ennek részben ellentmond az, hogy – Menyhért Anna is említi – a kérdésre itt tulajdonképpen egyféle válasz adható, ezért valójában inkább álkérdés: pusztá megerősítést tesz lehetővé. A beszélő ugyanis egy számára evidens összefüggésre utal, nem pedig dialógust kezdeményez; ezért a kérdés önmagának is szólhat; mindenesetre nem konstruál egy határozott „lírai te” pozíciót. A negyedik sor kétszeresen is (a „nem ragyog” megismétlésével) nyomatékosítja, hogy „tudott” ismeretről van szó – ezt az „És” kötőszó is támogatja –, tehát a beszélő mintha visszanyerné a közlés ellenőrzése fölötti uralmát. A „szemek ragyogásának” hiánya azonban emellett egy konvencionális képletet is felidézhet,

13

mely az első két sorban mondottak következményeként értelmezhető: amennyiben nem zárjuk ki, hogy „szem” és „lélek” kapcsolatban állhatnak egymással (az „én” alakzatán keresztül, illetve „A szem a lélek tükre.” szállóige kontextusában), akkor „a szemek nem ragyogása” a „lélek távollétének” (nem pedig kizárólag „elhagyatottságának”) folyamánként olvasható: nem süt át rajtuk a lélek fénye. (Ezt a rímhelyzet is nyomatékosítja: „elhagyott” – „nem ragyog”). Azaz a konzisztencia-törések ellenére (zárójelezés, kérdés, a „lélekről” a „szemekre” történő „ugrás”) az első strófa „immanens” jelentést is inszeníroz. Mégpedig oly módon, hogy annak „beírhatósága” egy egészen triviális, hétköznapi struktúra hozzárendelésén alapul. „Vagyis fölismerése egyszerű nyelvi kompetenciát igényel és nem sajátos érzékenységet vagy egyéni költői látásmódot.”¹⁶ Eme kapcsolat azonban akkor kerülhet felszínre, ha az első két sor defiguráló műveleteit végrehajtottuk. Tehát egyfajta „feszültséget” is kiemel, mely a strófa két elkülönülő részének olvashatósága között „termelődik”.

A második strófa értelmezhetőségét illetően olyan hasonló véleményekkel találkozunk, melyek a – mint már láttuk, Horváth János allegória-felfogásában fontos szerepet betöltő – „szem-ablak” megfeleltetésre épülnek. Menyhért Anna tanulmánya a következőképpen fogalmaz: „az »Ugye, milyen fáradt szemek?« zárójeles kérdése egyrészt visszautal az előző versszakra, másrészt megteremt a kapcsolatot a »két ablak«-kal. Ezt segíti elő egyrészt az, hogy az első versszakban a »szemem« és itt az »ablak« előtt egyaránt ott áll a »két« szó, másrészt pedig az, hogy míg az első versszakban »szemem« szerepelt, addig itt »szemek« – nem birtokszóként, hanem az »ablak«-kal megegyezően a leírás az »én«-től függetlenedett tárgyaként –, harmadrészt pedig az, hogy a látásra utaló »rámerednek« ige az ablakokra vonatkozik.”¹⁷ Pette Klára dolgozata szintén a „szem-ablak” kettősből indul ki, de a tagok különbözőségét is hangsúlyozza, mégpedig azért, hogy fenntartsa a külvilág bevonásának illúzióját: „A szubjektum (...) csak úgy tehet állításokat a saját szemeiről, ha azokat – és így önmagát is – kívülről figyeli. A szubjektum megkettőződik: egyrészt várként (ablakként) jelenik meg, másrészt az ezt a várat, tehát önmagát figyelő tekintetként. A kívülről figyelő tekintet mindaddig létezik, amíg az ablakokat a szemek (mintegy a tekintet tükröképeként, képmásaként) helyettesítik.”¹⁸ Az argumentáció ezt a zárójelek használatával (kívül-belül oppozíció) is igazolni próbálja, majd visszavetíti „vár” és szubjektum viszonyára. A vers így azt vinné színre, hogy az azonosulás előfeltétele a különbözőség, melyet a külső nézőpont jelenléte támogat. Mindebből következően az elemzés szerint „Az ablak-szem metafora az önazonosságot, illetve az önazonosság lehetetlenségét egyaránt magába foglaló paradoxonná változtatja a vár-lélek metaforát”.¹⁹

Menyhért Anna interpretációja is afelé hajlik, hogy a „szemek” látásához külső segítségre van szükség, mely egyben az olvasó szimbólumképző tevékenységét modellálja.²⁰ Érdekes fejlemény azonban, hogy a strófa egyéb komponenseiről az értelmezéseknek nincs mondandója, pedig azok újabb mozzanatok hozhatnak játékba. Az első sor („Konganak az elhagyott termék,”) tovább bontja a „lélek-vár” azonosítást, ráadásul megismétli az első versszak második sorának leglabilisabb alakzatát („elhagyott”). Egyfelől a „termék” többes száma lehetővé teszi, hogy a „vár” szinekdochikus jelölője mellett a „lélektől elhagyott” helyre is utaljon, vagyis az „én” „ürességét” és (itt már) osztottságát is reflektálja. E láncolat variációja alapján a cím újabb „feltöltődése” is végbemehet: „A termék fehér asszonya”, mely „tovább bilentti” a jelölés folyamatát, és fenntartja a szavak cserélhetőségének látványát. Másfelől a „konganak” a hiány érzékelhetőségét nem feltétlenül a látással, hanem a „hallottságával” köti össze. Ez újabb „törést” idézhet elő, hiszen az „ürességet” a hangzás horizontjára vetíti, s elvárás-ként hanghatásokat helyez kilátásba. A második és harmadik sor („A bús falakról rámered / Két nagy, sötét ablak a völgyre.”) a „termék” után „bús falak”-ként, megintcsak szinekdochikusan jelöli a perszonalifikálódó „várat” és a „szemeiről” kijelentéseket tevő tárgyasuló „én”-t, amely grammatikailag nem jelenik meg a versszakban (és a rákövetkezőkben sem), csak hangként, illetve a mondottak részbeni, hipotetikus tematizáljaként. E párhuzam a „lelkem”-„vár”-„termék”, illetve az „én”-„termék” azonosításokat a perszonalifikált „határfelületek” alakzatával váltja/osztja fel. A módosulás következtében a „lélek” és az „üres én” körvonalainak sokszorozódása („falak”) a perspektívák elcsúsztatását és összezavarását eredményezi, mivel a kívül-belül oppozíciót dekonstruálja. Mindez a címre is hatással lehet, melynek újabb átfunkcionálása „A falak fehér asszonya” jelölést hívhatja elő. A „Két nagy, sötét ablak” pedig nemcsak a „szemek”, hanem azokon keresztül a „lélek által elhagyott én” újabb határjelölője is lehet, mely a „falak” felületének átlátszó pontjaiként a helyszínek (és így az alakzatokra való rálátások) közti átjárhatóságot biztosítja.

A széttartó jelentések és a cserélődő elemek retorikája éppen ezért egymásba nyíló, de nem feltétlenül összebékíthető értelmezésekre adhat lehetőséget. A sor zárószava is („völgyre”) látszólag konkretizálja a történet („rámered”) irányát és „megemeli” a (bentről kifelé tartó) látvány kiáramlási pontját (a „falak” magaslaton állnak). Ugyanakkor az sem zárható ki, hogy fordítva, a „Két nagy, sötét ablak” látványához kínál perspektívát, azaz valójában „ő” képezi a leírhatóság kiindulópontját (a völgyből nézve látszanak sötétnek az ablakok). A szakasz zárójeles része ugyanakkor – Menyhért Anna pontos olvasata mellett – nemcsak a perszonalifikációra támaszkodó azonosításhoz járulhat hozzá, hanem a „fáradtság” nyomatékosításával a „szemek lezárulását” is konnotálhatja.

A „szemek” ráadásul a „termek”-kel is rímel, ezért az „elhagyott” helyre szintén visszautal, mintha a „fáradtság” ugyancsak „a lélek távozásának” következménye lenne. (S mivel ezek szerint a „szemek” és a „lelkem” kapcsolata fenntarthatónak látszik, a cím esetlegesen „A szemek/szemem fehér asszonya” jelölése felé is kiterjeszthető.)

A vers harmadik strófájának értelmezhetősége különösen fontos lehet. Menyhért Anna interpretációja szerint „A versen végighúzódo »ki mit láthat« (kívülről, illetve belülről) problematika abban az esetben mutatkozik logikusan megoldhatónak, ha azt feltételezzük, hogy a vers az olvasó szeme elé táruló látványt írja le, hiszen az olvasó az, aki mindent láthat. Ez például a harmadik versszakban a vár belülről való leírását is magyarázza, ahol a túl hangsúlyos díszletek, a kísérteties hangulat elfelejteti az olvasóval azt, hogy ezt az »én« nem érzékelheti belülről. S a vers előzékenységét, talán a leleplezés vágyát illusztrálja, hogy ebben a versszakban látásról nem esik szó, csak hang- és szageffektusokról.”²¹

Az állítások némelyike egy kis pontosításra szorul. Egyfelől korántsem bizonyos, hogy „a vár belső leírásáról” van (csak) szó, hiszen az „itt” határozó az előző strófában felbukkanó másik helyszínen („völgy”) is utalhat, mintegy folytatva a „történet” menetének kifejtését. Ez magyarázná a „köd” megjelenését, amely másrészt nagyon is kapcsolatba hozható a látással: annak megvonását, bizonytalanságát jelölheti. Az „árnyak” feltűnése szintén ebbe a horizontba illeszkedhet, mivel a látás csökkenésével az alakok pusztá körvonalaik érzékelhetőségét engedí érvényesülni, de még vizuálisan; a „sötétben” viszont valóban láthatatlanná válnak. Pete Klára érvelése következetesebbnek tűnik, bár szintén „a vár belsejéről” ejt szót: „Az azonosság-különbség játéka a harmadik versszakban az élő-élettelen ellentétpárban folytatódik. A harmadik versszakból az ablak-szem metafora és a zárójel eltűnik, tehát a külső-belső, az azonosság-különbség kérdés látszólag érvényét veszíti: a vár és a »lelkem« egyetlen egységet alkotnak. A vár belseje meg is elevenedik: mozgás, alakok, hangok töltik be. Csak éppen – s ezáltal marad fenn az azonosság-különbség ellentét – a hangok artikulálatlanok (»nyöszörög«), az alakok elmosódtak (»árnyak«, »lélekjárás«, »köd«), a mozgás céltalan (»suhognak«), s ezen felül az egész versszakhoz a halál képzete társítható (»kriptaillat« stb.). A »lelkem«-mel azonosult, megelevenedett váron az élet hiányának jelei mutatkoznak. Ez a hiány a lélek-vár tökéletes jelenlétet feltételező önazonosságába ismét a különbözést, a másságot csempészi.”²²

A strófában inszenírozódó helyszínt tehát adottan veszik az elemzők, holott az sem állítható teljes biztonsággal, hogy csupán *egyetlen* helyszínt rendelhető a versbéli kijelentésekhez. A „völgy” ideérthetősége mellett „a vár belseje” sem vethető el természetesen, mivel a „sötétben” zajló „árnyjáték” visszautalhat erre a „két sötét ablakon” keresztül.

Viszont ugyanez a „kiüresedett ént” is bevonhatja a képbe, amely a „szemek-ablakok” konstelláció közbejöttével már eddig is egyfajta „sötét helyet” implikált. Az sem zárható ki emellett, hogy több perspektíva működteteti a helyszínek váltakozását: az első két sor („Örökös itt a lélekjárás, / A kripta-illat és a köd”) inkább a „völgyre”, a második kettő („Árnyak suhognak a sötétben / S elátkozott had nyöszörög.”) pedig – a „sötét” újrajelölésével – inkább „a vár belsejére” vagy a „kiüresedett éntre” vonatkozatható. A „várbelső” persze – ha következetesek vagyunk – a „lelkemhez” vezet vissza s ez a „lélekjárással” némileg paradox viszonyt létesíthet: „a lelkemben örökös a lélekjárás” (de ezt a lehetőséget se vessük el, még vissza fogunk térni rá). Mindenesetre a „lélek által elhagyott én” megjelenítése valószínűbbnek látszik, amely ezek szerint korántsem mindig „üres”, csak – Pete Klára szavait idézve – „az élet hiányának jeleit” tartalmazza (a „szemek lezárulására” történő allúzió paraleljeként). Az „itt” ugyanakkor egy másik konkrétabb utalást is megenged, elképzelhető, hogy „az elhagyott termekre” (is) vonatkozik. Ez pedig – mint láttuk – keresztezheti a „vár” és az „én” jelölését. Úgy tűnik tehát, hogy az „itt” nem feltétlenül rámutató funkciót lát el, inkább behelyettesíthető „tereket” von össze (ezáltal a cím „feltöltését” is befolyásolhatja). Ráadásul a „lélekjárással” áll kapcsolatban, mintegy annak helyszínéül szolgál. A „lélek” azonban hol eltűnik, hol valamely másik jelölő által megidéződik a versben. E retorikai mozgást alapul véve az „itt” a *szövegter* jelölője is lehet, melyben az alakzatok cserélődése végbemegegy. Vagyis a strófa egyfajta „vers a versről” olvasatot is előhívhat.²³ (Nem túlzás kijelenteni, hogy nem igazán az eddigi kérdésimitációk, hanem eme újabb „törés”, a zárójelzés és a „szem”-problematika felfüggesztése kapcsolhatnak be inkább egy „énen túli” nézőpontot.) Ebben az esetben a sorok önreferens utalásokra terelhetik a figyelmet: a „lélekjárás”, az „Árnyak suhognak” és az „elátkozott had nyöszörög” nemcsak a „díszlet” elemeiként, hanem a szavak „megelevenedéseként” is értelmezhetők. Eme önkomentárban a nyelvi történések a vers eddigi jelképzéséhez illeszkednek (beváltva például a hanghatások – valaki általi – érzékelhetőségének elvárását), mégis „megtörik” az azonosító láncolatok automatikus továbbvihetőségét.

Ezen a ponton már megkerülhetetlenné válik, hogy az eldönthetetlenégeket, a szavak instabilitását, a referenciák összeütközését és a széttartó értelemképzést ne kössük össze a szöveg játékának, tropológiájának *allegorikus* fejleményeivel, a távlatszerkezet átalakulásával. (Mint látható, ez az allegorikusság nem feleltethető meg sem Horváth János felfogásának, sem Király István elgondolásának, mivel térnyerése fokozottan szorul rá a receptív oldalon jelentkező „poieszisz” „együttalkotó” tevékenységére.) A harmadik versszak értelmezhetősége ily módon lehetőséget kínál az alakzatok természetének újrakonstruálására. A szöveg önminősítő utalásai annak homályos-

ságát (pl. „köd”, „sötétség”), részleteinek elmosódottságát (pl. „árnyak”), artikulálatlanságát (pl. „suhogás”, „nyöszörgés”), élettelen-séget (pl. „kripta-illat”) konnotálhatják. Mindez akként is olvasható, hogy a szavak „jelentése” nem tud nyugvópontra jutni, folyamatos el-különböződésnek van kitéve (a „lélekjárás” folytonosságának hangsúlyozása, az érzékterületek keveredése és az „elátkozott had” értékinde-xe ebbe a kérdésirányba is „beleírható”). E megkettőződés visszamenő-legesen is átminősítheti a költemény olvashatóságának, illetve olvasha-tatlanságának dilemmáit, hiszen a szöveg szerveződésének horizontjá-hoz kapcsolja a heterogén poétikai jellemzők és jelentésimpulzusok ke-resztesződő dinamikáját.²⁴ E partitúraszerűség tehát a vers egyik kom-pozíciós eljárásaként kerülhet a megszólaltathatóság homlokterébe.

A negyedik strófa állításainak kibontása – a „fehér asszony” késlel-tett megjelenése – lehetővé teszi az értelmezők számára gondolatme-netűk lekerekítését, amely újabb kérdéseknek ad helyt. Pete Klára in-terpretációja szerint „A vár, a »lelkem« és a fehér asszony egyrészt egyetlen egységet alkotnak: a fehér asszony a várban jár, onnan nevet ki. Az »ablakokon kinevet« a »gyúlnak ki e bús nagy szemek«-re rímel – nemcsak hangzásában, hanem a nevetés, illetve a bús szemek kigyú-lása, jókedvre derülése, megélnkülséje közötti párhuzam alapján is. Így az ablak-szem metaforának is az azonosító szerepe kerül előtérbe, s mivel az ablakok és a szemek a vár és a »lelkem« metonímiái, az ő azonosulásukon keresztül a vár és a »lelkem« is azonosul. Továbbá: mivel mindez a »kinevet«-»kigyúl« párhuzam alapján történik, a fehér asszony is az egység része, sőt úgy is mondhatnánk, hogy a vár és a »lelkem« éppen a fehér asszony magukba fogadása által válnak azo-nossá egymással”.²⁵ A dolgozat érvelése a „fehér asszony” elkülönülé-sét (pl. jelzői kiemelését) és esetleges hiányát („Csak néha”) is felveti, mely a „vár-szobjektum egységének lerombolását” idézheti elő, ezért „Az ablakokon való kinevetése ennek alapján tűnhet gúnykacajnak, a »vár-lélek« kinevetésének is”.²⁶ A gondolatmenet – szempontunkból – még egy hangsúlyozandó mozzanatot tesz megfontolás tárgyává: a „fe-hér asszony” várbeli felbukkanását párhuzamba állítja a(z) egyébként lacani értelemben használt) „Másik” megjelenésével, tükörszerűségé-vel, és végső soron az „önazonosság” elnyerésének illuzórikusságával. Mindezt a jelölési folyamat természetével magyarázza: az újabb és újabb jelölők kibocsátása nem hozhatja létre a jelölőt.²⁷ (Ennek vers-béli bemutatása azonban elmarad, a szöveghez rendelt teória – ilyen formában – pusztán tematikus elvonatkoztatás, mintsem applikáció eredménye.) Menyhért Anna elemzése az olvasó pozicionálása felől közelít a negyedik strófához. Amennyiben a vers által függőben ha-gyott „szem-ablak” azonosítást az olvasó végrehajtja (illetve a záróje-lezés – Horváth János által már kiemelt – magyarázó funkcióját elisme-ri, tehetjük hozzá), „az utolsó versszak két része közé bekerül egy

»mert«, vagy egy »akkor, amikor«: a »bús, nagy szemek« kigyúlása a várban járó asszonnal kerül összefüggésbe. (...) A fehér asszony meg-jelenése (...) összekapcsolódhat az olvasói tevékenység beléptetésével a vers terébe. A fehér asszony egyszerre van metonimikus kapcsolatban a »lelkem«-mel (bent van a várban) és a szemekkel (a vers végére ösz-szekapcsolt szemekből-ablakokból nevet ki), s így példát mutat az ol-vasónak abban, hogy az »én«-t és a »lelkem«-et metaforikusan egynek lássa; és az olvasó valószínűleg követi is ezt a példát. Ha azonban a fe-hér asszony az »én« szemeiből nevet ki, azt az »én« újfent nem láthatja, csak akkor, ha az olvasó tekintetét kölcsönzi a maga számára”.²⁸ Az interpretáció kifutásában mindez konkretizálódik: „A vers tehát arra használja az olvasót, hogy szemek és ablakok, »én« és »lelkem« szim-bólummá való összekapcsolásával az »én« tükreként funkcionáljon.”²⁹

A „fehér asszony” központi alakzattá való kinevezése azonban elfed-het egy-két dilemmát. A strófa ismételt „töréssel” indul, visszatér a zá-rójelezés, de a versszak elejére kerül: „(Csak néha, titkos éji órán / Gyúlnak ki e bús, nagy szemek.)” A „nagy szemek” meghatározás bizonyos-sá teszi, hogy az első strófa kérdése („A két szemem egy-e milyen nagy?”) valóban álkérdés volt, a beszélői kompetencia stabilizálására irányult. A „bús” jelző visszakapcsol a második versszak „falak” alak-zatához, azaz a „szemeket” az „én és a vár határjelölőjének” attribútu-mával látja el. Ez megerősítheti, hogy a „szemek” nemcsak az „ablakok-kal” állnak kapcsolatban, hiszen „felveszik” az „én” és a „vár” közös, de mégis sokszorozó effektusának előtagját. „Kigyúlásuk” ily módon a „nem ragyogás” ellentételezése mellett a „lélek visszatértére”, az „én ürességének” kitöltődésére is utalhat. Mindez a versben csak itt jelzett időmeghatározással társul, az „éji óra” ugyanakkor a „sötétséggel” al-kothat párhuzamot, ily módon a „szemek kigyúlása” mintegy előfelté-lezi a „lélek távozásának” bekövetkezését. A folyamat ritkaságának és esetleges hozzáférhetlenségének kiemelése („Csak néha, titkos” alka-lommal) azt is kilátásba helyezi, hogy a szokványállapot a „történés-nek” éppen az ellenkezője. A második két sor a szemek „felfénylésével” szimultán „cselekvést” hangsúlyoz: „A fehér asszony jár a várban / S az ablakokon kinevet.”³⁰ Az „asszony” megjelenése, a „sötétből való ki-emelkedése” korántsem váratlan, hiszen a vers alakzatainak „vándorlá-sa” (továbbá pl. a fényhatások adagolása és a cím elkülönöződése) elő-készítette újabb transzformációjuk lehetőségét. Az „asszony” „jár”, mint a „lelkek” a harmadik strófában, tehát „lélekként” is azonosítható. Mi-vel a „vár” a „lelkeket” jelölte, az „asszony” „lélekként a lélekbe” he-lyeződik. Ez végeredményben a „lelkem” újabb osztottságát (a „vár” is-mételt szinekdochikus bontását) idézi elő és nem zárja ki „távollétének” fenntartását. Vagyis a vers utolsó kijelentése nemcsak a „fehér asszony” megjelenését, hanem, a „lelkeimmel” együtt, kihelyezését erősítheti meg. Az „én” – a várakozással ellentétben – ily módon továbbra is

„üres” marad. E folyamat a látszólagos végső jelöltet ugyanolyan pozícióban mutatja, mint a vers eddig említett többi alakzatát: pusztán egy ideiglenes funkció a jelölőláncban, az „én”-től való eltávolodás figurája. Eszerint a vers a „lélek” tropológiáját viszi színre egy önmagába forduló, mégis folyamatosan átrendeződő szerkezetben, ahol a „lélek” alakzatai népesítik be a szöveget. A „fehér asszony” státusa az újraolvasásra, a jelek újrendezésére is „felszólíthat”, mivel „utolsó” jelölőként (és nem jelöltként) a címre utal (vagy onnan kerül be a játéktérbe), azaz a vég alakzata egyben a kezdeté is. A „kinevet” effektusa ennek megfelelően e jelölő „határátlépését” (illetve „gúnykacajként” az „én távoltartását”) is kilátásba helyezi.

Eme allegorikus mozgás ugyanakkor igen könnyedén kisiklatható, hiszen az értelmezés bármelyik ponton átszakíthatja a jelölők láncolatát, időtlenítheti az egymásra következő és mindig egy másikra visszamenő jelentés-konstellációk tagjait. A strófabeli „történések” párhuzamossága, szimultaneitása, perspektivikus „törései” ezt mintegy „provokálják” is. Menyhért Anna állításait továbbgondolva: a szimbólumképzés a tropológia felfüggesztésével, az antropomorfizáció lehetőségének kihasználásával valósulhat meg. Ennek egyik formája a „fehér asszony” antropológiai érdekű „odakötése az énnel azonosított lelkelemhez”.³¹ Ebben az esetben az „én feltöltése” problémátlanul végbemehet.³² Ha azonban a „lelkelem” nem biztos alap³³ („elhagyott”), akkor valamely alakzata („vár”-„termek”-„falak”-„ablakok” stb.) pusztán egy másikra utal vissza, színekdochikus jelöléssel, allegorikusan. Hasonló helyzet áll elő az „én” stabilizálásával, holott az szintén a szöveg alakzatai közé illeszkedik, része a diskurzusnak, amely „kiüresedettként” létrehozta („én”-„lelkelem”-„vár”-„termek”-„falak”-„ablakok”, vagy „én”-„szemek”-„ablakok”-„falak”-„termek” stb.), azaz nem maradhat identikus.³⁴ Látható, hogy e jelölősorok keresztezhetik is egymást, sőt a jelölés metaforikus „ugrásait” feltételezhetik. Mivel a „fehér asszony” szituálása az utolsó strófában a „váron” és az „ablakokon” keresztül történik, illetve a „szemek” változása kíséri, szintén bekapcsolódik a jelölők forgatagába, melyet különösen hangsúlyossá tesz, hogy a vers minden strófája tartalmaz eleme(ke)t valamelyik másiktól. Ezt nyomatékosítja is a „jár” attribútuma, mely a „lelkek” (és a szavak) ismertetőjegye, továbbá nemcsak „járkál”, hanem „néha odamegy” értelemben is olvasható. Ha pedig a harmadik versszak (és az „itt”-ben torlódó horizontok) alapján nyelvi létezőként azonosítjuk, akkor (mivel a cím differenciája látszólag körülötte forog, de „öt” magát mindig más kontextusban mutatja) magát a szöveget is jelölheti, melynek színekdochikus eleme s amely az „én” „lelkéről”, alakzatairól az „én” „lelkében” formálódik és a „látvány” kiáramlásaként, de hanghatásként materializálódva nyilvánul meg („kinevet”). A szöveget, melyben az „én”-t hol „kiüresíti”, hol „feltölti”, hol a „lélekkel” azonosítja, hol elváb-

lasztja tőle, hol antropomorfizálja, hol „üres” alakzatként jelöli, hol egységesként, hol osztottként érzékelteti, hol az összefüggések eredőjeként, hol a diskurzus céljaként visz színre és szel át a színekdochék, metonímiák és metaforák serege („elátkozott hada”). Az „asszony” (melynek „fehérsége” szint visz a homogénnek tűnő struktúrák közé) tehát olyan jelölőként funkcionál, melyet a vers épít ki és különböztet el, de olyanként is, melyet az (olvasói/szerzői) „én” az előbbi átvágásával totalizálni kénytelen („az allegórialáncon néha átfénylik a szimbólum kísértete”). Vagyis egyszerre, mégis többféleképpen, – „önmagán” belüli töréseket előidézve – akár egymást kizáró lehetőségek materializálódásaként jelölheti a szöveg játékát és annak értelmezhetőségét „allegória” és „szimbólum”, de mindeneke előtt azok tropológiai és antropológiai feltételeinek kettősségében, az „én” „olvashatatlanságának” folyamatában. Ady alkotása ehhez „mindössze” partitúrát kínál.

PALKÓ GÁBOR

HANGSZER – HANG – MEGHALLÁS

„A legromantikusabb művészet: a zene.”

E. T. A. Hoffmann

„A jelenvalólét hall, mivel ért.”

M. Heidegger

„An irgendeiner Stelle im Lauf eines gleichgültigen Tages verwandelt das Dasein sich in Musik.”

E. Staiger

22

A 20. század utolsó harmadának irodalomtudományi köztudatában erőteljes az az elképzelés, mely szerint a romantika és a modernség horizontváltása a természet és szubjektum diszpozíciója bensőséges kapcsolatának megbomlásaként is leírható. Hugo Friedrich líratörténeti koncepciója – a természeti díszletvilág nagyvárosivá válása³⁵ – a struktúra tematikai olvasata is lehet. A fenti megközelítés alkalmazásával kapcsolatban óvatosságra inthet az a jelenség, hogy míg bizonyos romantikus szövegekben is akad példa a természet és szubjektum viszonyának allegorikus temporális megjelenésére, illetve allegorikus felértékelésére,³⁶ addig a modernség eminens alkotójaként számon tartott Baudelaire költészetében éppen ellenkezőleg, a természet és a lírai én organikus-szimbolikus összekapcsolása is előfordul.³⁷ Az *Obsession* szcenikájában a természeti környezet és a szív belső, zárt terének egymásra vonatkozásában mint köztes elem jelenik meg egy hangszer, az orgona hangja. A hang(szer) és a szubjektum belső világának szimbolikus összekapcsolása, melyet de Man interiorizációnak³⁸ nevez, a korszak irodalomtörténeti retorikájában korántsem bír olyan paradigmatiszussal, mint a természet említett funkciója, ugyanakkor – vagy éppen ezért – mind a romantikus, mind a romantika utáni költészet tanulmányozásában érdekes tanulságokkal járhat egy olyan vizsgálat, mely e hármasszisztemen, illetve ennek átalakulására koncentrálna.

Egy, a vers díszletvilágában megjelenő hang sokféleképpen „szólalhat meg”. Ha a megszólalás hogyanjára koncentrálnunk, sok mindent megtudhatunk az adott szöveg hermeneutikai tapasztalatáról, arról, miképpen gondolja el a megértést megelőző előzetes megértést, feltételezi-e, hogy a hang meghallása termékeny befogadói tevékenység, sőt hogy a zenei hang a meghallás horizontján nyerhet csak identitást; vagy

inkább a hang alanyi jelentéstartalmazó erejében hisz. Innen nézve tehát az válhat érdekessé a hangszer költői toposzának vizsgálatában, hogy miképpen jeleneteződik az adott versben az a viszonyrendszer, amelynek részei a hangforrás, a hang „materialitása”, illetve a hallás mint értelmezés, a meghallás aktusában a tulajdonképpeni jelentéstulajdonító befogadás.³⁹ A jelen dolgozat címében jelzett három fázis temporális elkülönültsége, illetve organikus, térbeli, azaz atemporális egybeépülése olyan jellegzetesség, amely egy funkciótörténeti vizsgálatban korszakjelölő indexeket is kaphat. E kérdésben fontos tanulságokkal jár Paul de Man *Obsession*-elemzése.⁴⁰ A belsővé tétel egy hangszer, az orgona hangjának (a természeti környezet az orgonaszóval jelölt hangjának) a szív zárt belső terére való vonatkoztatásában valósul meg, háttérbe szorítva a vers terében a hang megszólalása és a jelentés létrejötte között lezajló, azaz a tulajdonképpeni megértési és értelmezési aktust. Ezen metaforikának döntő hatáseleme, hogy az értelmezés meg nem jelenítése által mintegy automatikusnak, pontosabban magától értetődőnek állítja be a hang és jelentés versben létrejövő viszonyát, természet, hang(szer) és a lírai alany hangoltsága szimbolikus egységben kerül elénk.⁴¹ A klasszikus modern kánon e tekintélyes szerzőjénél tehát hangszer – természet – lírai én viszonyának általában a romantikára visszavezetett egységére találunk példát.

Mielőtt e nyomon továbbhaladnánk, és e hármasszisztemen viszonyrendszer alaposabban körüljárnánk a magyar romantika és esztéta modernség néhány szövegének összevetésével, egy rövid kitérőt kell tennünk zene és költészet viszonyának romantikus képzetével kapcsolatban. Ez a kitérő szükségszerűen vázlatos és esetleges lesz, hiszen a kérdés alaposabb megvitatása nem tanulmányt, de monográfiát kíván. Mégis, talán sikerül beláthatóvá tenni e kérdés összetettségét és reflektálatlanságát a szakirodalom, a költői önreflexió és gyakorlat néhány esetlegesen kiválasztott, de kétségtelenül fontos szövegének segítségével.

Első lépésként költészet és zeneiség viszonyában a két művészet gyakorlati kapcsolatát el szokás választani a költészetéről való gondolkodás zene-metaforáinak, a költészet „zenéjének” és a költeményekben előforduló szcenikának a vizsgálatától. Erre a romantikáról szóló tanulmányok, illetve gyűjtemények számos példát szolgáltatnak, így pl. a magyar kiadású *Romantic Irony* című kötetben a zene fogalma nem rendelődik hozzá az irodalmi jelenséghez, ehelyett külön tanulmány szól a romantikus ironia esetleges zeneművészeti kontextusáról.⁴² Egészen más szöveget idéz az a romantika-kötet, mely még a rendszerváltás előtt jelent meg; mindössze azért érdemes idéznünk, mert a zeneiség szempontja szintén a romantikus zeneművészet kontextusában, tulajdonképpen a korszakkutatás margóján jelenik meg.⁴³ Az irodalom zeneiségét vizsgáló T. S. Eliot gesztusát, amikor is zene és költészet viszonyát elemezve saját zenei képzetlenségét hangsúlyozza, szintén ért-

23

hetjük ilyen elválasztásként. Sőt az előadás címe is erre utal, amennyiben a költészet felől közelít a kérdéshez (*The Music of Poetry*).⁴⁴ René Wellek a zeneművészet és az irodalom szoros kapcsolatát a német romantika fontos jellemzőjeként említi, ám mivel a korszakra más nemzeteknél nem jellemző, kizárja a romantika korszakjellemezői közül.⁴⁵

Azáltal, hogy a zeneművészet és romantikus költészet tematikáját elválasztjuk a témától, a kérdés hivatkozási rendjének jelentős részét zárjuk ki a körképből. E. T. A. Hoffmann-nak a mottóban is szereplő kijelentését a kérdéses téma kapcsán többen is idézik,⁴⁶ fontos azonban hangsúlyozni, hogy a fenti szöveg Beethoven *V. szimfóniájának* kapcsán hangzik el. Hoffmann más helyen konkrétan érinti zene és költészet viszonyát is, és a kettő határozott elválasztását a „hang és szó titka egy és ugyanaz” állítással szünteti meg. Ne felejtjük el azonban, hogy Hoffmann, az ismert zeneszerző és karmester e dialógusában a beszélgetőtársak az operáról értekeznek, a költészet tehát ebben a kontextusban tulajdonképpen értelemben a librettóra vonatkozik⁴⁷ és nem az irodalomra vagy szűkebb értelemben a költészetre. A zenei hang és a nyelv „titkos” egymáshoz rendelése szerteágazó kapcsolatrendszert takar. Zene és költészet rokonságát ugyanis például Francis Claudon (talán némi joggal ismeretterjesztőnek nevezhető) kötetében⁴⁸ Rousseau nyelvről való értekezésének azon állításához kapcsolja, amely a zene és beszéd összetartozását azok eredetében látja megalapozottnak. Látszólag éppen ellentétes Hoffmann fent említett elvével a költészet és zene viszonyát is taglaló A. W. Schlegel-i gondolatmenet, hiszen az értekezés a kortárs zene és költészet elválasztottságát állítja. A logocentrikus érvrendszerben a pusztán egyezményes nyelv megőriz valamit az eredendő állapotból, mely természet, hang és nyelv bensőséges egységét képviselte, és amely az írásban „halott betűvé fokozódik le”.⁴⁹ Ezzel tehát a zeneművészet és a líra kapcsolatától eljutottunk a természet nyelvének koncepciójáig,⁵⁰ mely jel és jelölt bensőséges összetartozását igenli, és e kapcsolatban döntő szerep jut a hangnak. Ezen háromtagú egység megvalósítója a költészet, míg a leértékelt fogalmiság a tudományban kap helyet, ahol a jel és jelölt viszonya nem motivált. Ez utóbbi érvelés saját kérdésfelvetésünk szempontjából gyümölcsözőbb lehet, mint a zeneművészet és irodalom kétségtelenül létező szoros kölcsönviszonya, „ami oly jellemző vonása a korszaknak”.⁵¹

Zene(iség), természet és költészet bensőséges egységére mint a romantikáról való gondolkodás egyik ismert szólamára jó példát találunk A. W. Schlegel egy-egy szövegében, ugyanakkor eme írásokban nem alakul ki egységes koncepció ebben a kérdésben (sem). Ha a romantikáról szóló korabeli kritikai reflexiót tekintjük, a költészet zeneiségének igen sok példájára bukkanhatunk anélkül, hogy az adott példák szintetizálhatóak lennének.

René Wellek *A History of Modern Criticism* című, a romantikáról szóló vaskos kötete is csak elszórva foglalkozik az aspektussal, vagyis Wellek számára az *ut musica poesis* nem kiemelt vizsgálati szempont a romantikában. (Hasonló állítás fogalmazható meg többek között arról az ismert kötetéről is, mely a romantikáról szóló legfontosabbnak ítélt írásokat gyűjti egybe a 20. század első feléből.)⁵² Wellek a zeneiség és költészet viszonyának első nyomát August Wilhelm Schlegelnél találja meg, megerősítve a fentebb idézett költészetkoncepció relevanciáját: „[a költészet] az érzelmek zenei kifejezése a nyelvben” – idézi.⁵³ Mindössze két olyan szerzőt említ Wellek kötete, akiknél zene és költészet afirmatív horizontban kapcsolódnak össze. Jean Paul a görög plaszticitást a *romantikus* vagy *zenei* költészettel állítja szembe, a zeneiség tehát itt a „romantikus” poézis szinonimája.⁵⁴ Novalisnál pedig zeneiség, költészet és természet olyan egységére találunk utalást, amely a legközelebről érinti az általunk vizsgált problémát. A tündérmese válik Novalisnál a költészet mértékévé, mely „zenei fantázia, az eolhárfa harmonikus akkordja, a Természet maga”.⁵⁵ Természet és költészet a romantikával kapcsolatban gyakran idézett egységének szimbóluma tehát egy „hangszer”.

Szegedy-Maszák Mihály az angol romantikáról írt kismonográfiájában a korszak alapvető jellemzői közé sorolja a zene felértékelődését. „Pope közlésnek, Smart már önkifejezésnek tekintette a versírást. A korábbi stílusmintákat újak váltották fel: a festészet helyét a zene foglalta el mint eszményi művészet, a klasszikus ókort a Biblia, a Kelet, a középkor és a népköltészet szorította ki legfőbb ösztönzőként.”⁵⁶ A kötetben a fenti szempont nem játszik kiemelt szerepet, érdemes megemlítenünk Coleridge egy kapcsolódó versét, mely egyrészt a Novalis érvelésében is szereplő hangszerre utal, másrészt a szerzői argumentáció is természet, hangszer és költői tudat kapcsolatát hangsúlyozza. „*Az aeolhárfa (The Eolian Harp, 1795)* című költeményben például a híres hangszer megszólaltató szellő leírása egyúttal az alkotó képzelet jelképe.”⁵⁷ A német romantikáról írott kis kötetében Németh G. Béla sem értékeli túl a zeneiség problémáját. A kérdés általánosságban nem, csak egyes versek kapcsán kerül elő, így például Brentano *Halkan, halkan* című versének elemzésében: „Nem a mértékritmus, még csak nem is a beszédritmus, hanem a képtársítás s az érzelmi telítődés alig meghatározható, de nagyon is erősen érvényesülő hullámozása rögzíti be egyszerű zeneként és természeti ritmusként (...) ezt a verset.”⁵⁸ Eichendorff kapcsán pedig a szerző a kamarazene metaforáját használja, majd összegzőképp így fogalmaz: „A romantikus dal nála jut el a tiszta zenei lebegés legmagasabb átlagszintjére.”⁵⁹ Természeti, zenei ritmus és érzelmi telítődés összecsengése a romantikus líráról való beszéd olyan jól ismert szólamai, melyek ugyan visszavezethetőek egyes, a romantika korából származó kritikai véleményekre, ugyanakkor a korszakra vonatkozó ezredfordulós horizontban – úgy tűnik – átértékelődtek.

Ezen átértékelődés jellemzésére egy olyan példát hozhatunk, amely nem a romantikát tárgyalja. Célkitűzésében sokkal nagyvonalúbb, a poétika alapfogalmait határozza meg. A könyv első fejezete a líraiság mi-benlétével foglalkozik. A kötet 1946-ban jelent meg első ízben.⁶⁰ Emil Staiger számára a líra paradigmája a dal, a legtöbbet idézett szerzők Goethe, Eichendorff és Brentano. Értelése ugyanakkor a lírai műnem teljes történetét felöleli, Szapphó és Rilke versei egyaránt a líraiság egységes koncepciójába illeszkednek. A lírát Staigernél tehát egyfajta időtlenség jellemzi, méghozzá többféle értelemben. Egyrészt a líraiság mint poétikai alapfogalom atemporális, minden (jó) lírai szövegre egyaránt érvényes. Másrészt maga a lírai mű is időtlen, nem támaszkodik más irodalmi szövegekre sem megírásában, sem befogadásában, nem része a hagyomány történéseknek. (Innen adódik, hogy szép dalt tehet-ségtelen szerző is írhat, hiszen a líra „véletlenszerű” [zufällig].) A líra másrészt passzív mind a szerző, mind pedig a befogadó tekintetében. A befogadó nem fektet és nem is fektethet be energiát a megértésbe, sőt a szöveget értelmi megértésnek nem is lehet kitenni, mindössze az ér-zelmi ráhangolódás lehet a megfelelő pozíció. Ugyanakkor maga a szerző is csak ráhallgat saját érzelmi világára, illetve hangulatára, a vers sugalmazott: „Az egyetlen, amit a költő tehet, hogy a sugallatra vár.”⁶¹ A ráhallgatás mint poietikus és aiszthetikus tevékenység egyaránt a közvetlenség, közvetítetlenség fogalmaihoz kapcsolódnak. Nincs távolság (*Abstand*) és így ellenállás vers és hallgató között, ahogy a költő és mondandója, beszélő és elbeszélő éneje között sem.⁶² A közvetlenség tehát az (ön)reflexió teljes hiányát is jelenti, amint a han-gulat reflexió tárgyává lesz, a költészet megszűnik. Olyan értelemben, hogy a korábban közvetlen szöveg abbamarad a reflexió aspektusának megjelenésével (Staiger példája itt Rilke), vagy a reflexív szöveg nem nevezhető többé lírainak. A szöveg ugyanakkor nemigen titkolja iroda-lomtörténeti preferenciáit. Eichendorff egy verse kapcsán olvasható: „Az az ellenvetés, hogy az ilyen mellérendelések kiváltképp a roman-tika stílusára jellemzőek, csak abban az esetben jogos, ha a német ro-mantika eléri a dal, és ezzel a legtisztább lírai költészet világirodalmi csúcspontját.”⁶³ A (német) romantika Staiger számára hivatkozási alap, kánon és a líra csúcspontja egyben. Az általa a romantikának tulajdoní-tott líraiságot azonban a költészet egészének normájává emeli. Ennek a normának azonban nemcsak a huszadik század második felében szüle-tő költemények jelentős része nem felel meg (egy líraelméleti diskur-zuson nemigen kérhető számon, hogy a jövő lírai normáival nem egyeztethető össze), de a huszadik század első harmadának végén je-lentkező későmodern kód sem, amely tulajdonképp a megírás előtti év-tizedekben jelentkezett. Ami még érdekesebb, hogy Staiger líramodell-je az újabb poétikai fejlemények tükrében a romantikával kapcsolatban sem problémátlan.

Mielőtt ez utóbbi állítást érintenénk, térjünk vissza a zeneiség kérdé-séhez. Staiger líramodelljének kifejtésében a zene kulcsszerepet ját-szik. A mottóként idézett mondat jól példázza ezt: „Egy közönyös na-pon az ittlét egyszer csak zenévé változik.”⁶⁴ A zene több szinten is a líraisághoz rendelődik, egyrészt a nyelv zeneiségének értelmében, a *lí-ra csodája* a szavak jelentésének és zenéjének *egysége*,⁶⁵ másrészt egy folyamatos metaforizáló gyakorlat része. Így válik a *szívében megcsen-dülő dallamra* figyelő személy a költő képévé, míg a költői hangulattal a befogadó *együtt zeng* (*mitschwingen*). Teljes egységben jelenik meg a zene, a költői hangulat és az ezekkel azonosított szöveg. (A természet együttzengése ugyan nem tartozik Staigernél a líraiság alapismérvei-hez, de az érvelésben ez is előkerül. Annál is inkább, hiszen a kiindu-lópont az a *Wanderers Nachtlied*, amelyet természet és hangoltság egy-ségének mintapéldájaként szokás idézni.) A zene éppen a már említett közvetlenség emblémája, a látással ellentétben Staiger szerint éppen a tárgyi szembeállítás, a távolság hiányával jellemezhető.⁶⁶ Staiger sze-rint hang és meghallás viszonya olyan egység, amely minden értelme-zői távlatot, megkülönböztetést kizár. A zene ilyen közvetlenségét Staiger egy Valéry-idézettel támasztja alá.⁶⁷ Csakhogy éppen Valéry-nél a zene egy másfajta felfogásának nyomára is rátalálunk, amikor is a zene befogadása nem az *Erinnerung*, sokkal inkább a „kívül helyez-kedni önmagamon” másfajta tapasztalatát hívja létre.⁶⁸ A kritikus „vak-ságának” másfajta példája lehet, hogy egy olyan Brentano-citátum szolgál az érvelésben a sugallat és a lírai én közvet(itet)len egységének példájául, mely a visszhang kapcsán a hangforrásra kérdez rá.⁶⁹ Záró-jeles megjegyzésként kívánkozik ide Käthe Hamburger Staigerénél egy évtizeddel később megjelent irodalomelmélete. Hamburger lírakánon-ja, bár Goethe feltétlen autoritása megmarad, már nem a romantikára épül. Rilke sokkal nagyobb hangsúlyt kap, és a szövegben Mallarmé is fontos hivatkozási pont. Sőt a megírás jelenének lírája is szóba kerül. A lírafogalomból gyakorlatilag kiiktatódik a hangoltság (*Stimmung*) és a zeneiség. A befogadó, bár Hamburger szerint a műalkotás létrejötté-nek nem aktív részese, már nem passzív, a költői szöveg értelmezésre szorul. Hamburger azonban – az előfeltevések nyilvánvaló különbsége ellenére – több ponton Staiger koncepciójának örököse. Így a líra nála is kapcsolatba kerül a közvetlenséggel. Kizárólag a lírai én *realis* szub-jektumára vonatkozik, a lírai én megalkotottságára vonatkozó elképze-lés megfogalmazódik ugyan, de a szerző határozottan elutasítja.⁷⁰ A lí-rai én csak valóságos lehet, sohasem fiktív.⁷¹ Sőt a lírai én és a költő vi-szonyát a történeti, természettudományos és filozófiai munkák szerző-funkciójával állítja párhuzamba. Ez a vonatkoztatottság vezet oda, hogy a költői szöveg érdeke csakis az alanyra korlátozódik. Az a dis-tancia, amely lírai én és szöveg, szöveg és befogadó között fennáll; másképp fogalmazva amely elválasztja a grammatikai, pragmatikai és

retorikai ént, az ezeket alkotó performatív aktust és a nyelv materiális karakterét, Hamburgernél Staigerhez hasonlóan felszámolódik: „De a nyelv a lírai költeményben éppoly kevésbé materiális, mint a nem-lírai kijelentésben. Csak a kijelentés a célja, azonos vele, közvetlen, direkt. A lírai költeményben a közvetlen lírai énnel kerülünk szembe.”⁷² A líra közvetettségének az újabb szakirodalomban felmerült hangsúlyozása⁷³ azonban nem pusztán azt jelenti, hogy a későmodern poétikában olyan eljárások válnak uralkodóvá, amelyek a közvetlenség olvasási kódját felszámolják. Legalább ennyire erős az a – többek között Paul de Man nevéhez köthető – stratégia, amely magában a közvetlenség kódjának alapjául megnevezett romantikus kánonban kérdőjelezi meg ezen olvasás egyeduralmát.

Tilottama Rajan a líraiság fogalmának a New Criticism által megalakított egységességét a romantikus költészet interdiszkurzív példáival állítja szembe.⁷⁴ A líraiság fogalma ugyanis nem teszi lehetővé a *más hang (another voice)* felismerését, ahogy a lírai tudat egységességének dogmája kizárja a lírai én önmagától való különbségének megtapasztalását. Rajan szerint a logocentrikus lírafogalom nem a modern kritika fikciója, valóban alátámasztható (kora)romantikus fejtegetésekkel, ugyanakkor csak egyes romantikus szövegekre jellemző, míg más szövegek ennek kritikáját is tartalmazzák.⁷⁵ Anélkül, hogy túlbecsülnénk Rajan monologikus műértésének hatékonyságát, vagy a líraisággal szembeállított narratív, drámai olvasás elméleti produktivitását,⁷⁶ egyetérthetünk azzal, hogy a lírai közvetlenség olyan olvasási kód, mely a romantika poétikai teljesítményének javára sem alkalmazható problémátlanul. Így például Coleridge *The Eolian Harp* című verse, mely olvasható alkotói szubjektum, természet és zene bontatlan egységének jelképeként, más horizonton a lírai hang *dialogikus karakterének explicit* példája.⁷⁷ Cynthia Chase 1986-os kötetének első része szintén a(z angol) romantikus líra kanonizált szövegeit olvassa újra, szembeállítva azok kognitív és performatív működését átalakítja az e szövegekről kialakult nézeteket, melyek a retorika háttérbe szorítására épültek.⁷⁸ Brentano és Eichendorff, akik Staiger líraelméletének fő hivatkozási pontjai, újabban a hang megalkotódásának összetett folyamatát vizsgáló kutatások középpontjába kerültek.⁷⁹ Azt, hogy a lírai közvetlenség kódjának felszámolódása a medialitással foglalkozó szakembereket is foglalkoztatja, K. Ludwig Pfeiffer 1999-es, kultúranropológiai médiaelméletet körvonalázó könyvével is példázható. A líra elméletének és gyakorlatának történetében Pfeiffer szerint a zene és líra szoros kapcsolatának képzete, annak feltételezése, hogy zene és költészet egymásba alakul, illetve hogy a líra önmagát zenévé alakítaná, leggyakrabban *nosztalgikus mítoszá züllik*.⁸⁰ Talán már Horatiusnál is megtalálható az egység/egységesség (*Einheit*) mítosza. A lírainak és zenének az elválasztása ugyanakkor *csalfa „ellenmítosznak”* minősül. „A második vi-

lágháború után létezett néhány homályos, részben egzisztencialista-irracionalis líraelmélet (E. Staiger, W. Kayser, vö. még a R. Wellek, K. Hamburger és mások közötti vitát), amely a líraiság tiszta formáját a dalszerű minőségben lokalizálta. (...) Mivel azonban a líraiság dalszerűségét metaforikusan jelentették ki, de konkrétan nem mutatták be, a líra *de facto* közelebb került az intenzív, szabad bensőségesség (*Innerlichkeit*) tartományához. A lélek arzenáljából a jelen technológiailag szigorúbb médiaelméletei révén könnyű volt aztán újra száműzni.”⁸¹

Talán az eddigiekből is belátható, hogy a romantikus és romantika utáni költészet zeneiségének kérdése több dimenzióban is átfoghatatlannak bizonyul. A következőkben ezért többszörös redukcióval élünk, és a fenti elméleti tapasztalatokat erősen szűkített korpuszra alkalmazzuk. A 19. századi magyar költészetből olyan szövegeket válogattunk össze, melyekben két konkrét hangszer, a *zongora* és/vagy a *hegedű* szerepel. Ezt a kétségtelenül esetleges választást két szempont indokolhatja. Az egyik e toposzok izgalmas utóélete a magyar költészetben, a másik pedig ezen hangszeres kiemelt karrierje az európai romantikus zenében. Claudon idézett esszéjében a zongorát és a hegedűt a korszakra jellemző kiemelkedő szólóhangszerekként említi. A zongora önálló hangszerként való felértékelődése kifejezetten kötődik a romantikához. Egyrészt a Beethoven-kultuszhoz (a romantika korszakát e kultusszal is szokás jellemezni), másrészt Chopin és Schumann zenéjéhez.⁸² A hegedű romantikus szerepét megvilágítandó elég Paganinire és irodalmi „receptiójára” utalni.⁸³

Teleki József az elsők között van, aki a „romántosság”-ra felfigyelt a magyar irodalomban.⁸⁴ Bár nem kétséges, hogy egy korszak önértelmezése és a később rögzülő jelentés korántsem fedik egymást, némi érdeklődéssel bírhat, hogy Kisfaludy Sándor *Himfy szerelmei* című művében véli felfedezni ezeket a jellemzőket. Kisfaludy *Himfyjében* az alany érzelmeinek és a hangszernek az összekapcsolására jellemző példát találunk.⁸⁵ A zenei hang azáltal válik fontossá, hogy az alany érzelmi világára vonatkozik, ez a hegedű és a szív kapcsolatában ölt testet. A kapcsolat metonimikus: az alanyt érzelmei hegedülésre indítják, az érzelem és a hangszer megszólalása időben elkülönül. Az érzelem alanya és a hegedűn játszó alany Kisfaludynál konkretizált, mind a kettő a lírai énnel azonos. A szövegben az érzelem időbeli elsőségéből indul ki a poietikus tevékenység. Ugyanakkor az alany élvező, aiszthetikus tevékenysége („Édes így elmerülnöm”), majd a katartikus hatás is jelezhető („megenyhülnöm”), az esztétikai tapasztalat egyfajta összefoglalóját adva. A befogadó és alkotó szempontja folyamatosan azonosul *A boldog szerelem* V. énekében, a természeti zajok és a zene ebben nem különböznek (3. vsz.). A lírai én a természet és zene hallgatásában hangsúlyozottan ugyanúgy leli örömét, mint a saját zenei cselek-

vésben. Nem véletlenül, hiszen mindkettő az alany érzelmi világára vonatkozik, míg a hallás az érzelmek kiváltásának, addig a hegedülés az érzelmektől való megszabadulásnak a tere. A *Léthébe* és a zenébe való *elmerülés* azonosítása arra utal, hogy az alany halló és zenélő tevékenysége a saját érzelmi világ olyan önélvezete, mely felfüggeszti az alanyon kívüli világot. (A *Léthe* által megidézett halál képzelet más irányú értelemmezőket is lehetővé tesz, ezek azonban nem aktivizálódnak a szövegben.) Az alany valójában bármit is hallgat vagy játszik, saját hangoltságát ismétli meg. A *Himfy* egy másik verse úgy ismétli a fenti tapasztalatot, hogy a zenélést a versírás tevékenységével hozza összefüggésbe.⁸⁶ A zenei hangnak itt is a poietikus kontextusa kerül előtérbe, az esztétikai tapasztalatot megelőző érzelmi diszpozíciót, valamint az alkotás aspektusából megjelenített esztétikai tapasztalatot egyszerre képes jelölni a lírai alany tevékenységeként díszletezett „kiönteni”, illetve a „belé öntöm” kép. A folyékonyság egyszerre utal a hangoltság nem szilárd, nem formalizálható vagy kognitív aktusként nem rögzíthető voltára, és arra az elképzelésre, hogy a vers teremtése az érzelmek egy bár megfoghatatlan, ám konkrétan létező és közvetlenül, identikusan átadható mennyiségének versbe helyezése. A *közvetlenség* azért kulcsszó ebben az esetben, mert a mű megalkotása és befogadása egyaránt olyan érzelmi kommunikatív aktus, melyen az „átadás” és az „átvétel” nem hagy nyomot.

A következőkben egy kanonikus szerző rendkívül ismert szövegét vizsgáljuk meg a „hallás hermeneutikája” szempontjából. Vörösmarty *A vén cigány* című versében a lírai beszélő a katartikus hatás felől közeledik a zenei hang felé. A költemény történelmi, vallási és szociális horizontú befogadói tevékenységet visz színre, a lírai én a zene hallgatójaként és *értelmezőjeként* kerül elénk. A befogadás temporálisan megjelenített folyamatának első fázisában a katharszisz a gondoktól való megszabadulás értelmében jelenik meg, eloldozza a hallgatót mindennapjainak gyakorlati érdekeitől. A „mulató”, búfelejtő kontextus azonban a műélvezet előrehaladtával párhuzamosan fokozatosan a beszélőt nyomasztó problémák felidézésébe, megfogalmazásába megy át, míg az utolsó versszakban a lírai én meggyőződésének, jövőképeinek megváltozása és a felidézett érzelmektől való megszabadulás történik meg. A poietikus tevékenység megjelenítése aposztrófikus aktusok révén valósul meg. A megszólított, hegedűn játszó személy, aki a verscím által is kiemelt pozícióba kerül, nem „pusztán” előállítója a hatása felől bemutatott zenének, a lírai én felszólítása a „hangforrás” számára is előírja a zenében való elmerülést, az élvező magatartást (2. vsz.). A zene ugyanakkor sajátos összhangban szólal meg a természettel, a lírai én mint befogadó számára a természet és a műalkotás jelentősége közvetlen egység (a vihar erősödése és elmúlása a hangoltsággal párhuzamosan alakul). Említést érdemel egy, a magyar versértés kultú-

rájában éppen Vörösmarty kapcsán kifejtett zeneiség-elképzelés. Barta János a romantikáról szóló elméleti igényű tanulmányában Horváth Jánost idézi. „Költészete a legközvetlenebb értelemben költészet: magának a lélek ihletett állapotának ömlésszerű megnyilatkozása a nyelv zenéjében.”⁸⁷ Nemcsak az tűnhet itt fel, hogy az *ömlés* ige, akárcsak a Kisfaludy-szövegekben, a lírai közvetlenség kódjának egyik alapmotívuma, de a *közvetlenség* olyan olvasásmód, melyet sok esetben a szövegek újraolvasása számol fel. Így például *A vén cigány* szövege, mely a zenét hallgató lírai én monológját inszenizálja, egy, a közvetítettség mikéntjére figyelmet fordító olvasás horizontján ellenállhat a lírai közvetlenség olvasási kódjának. Annnyiban legalábbis, hogy folyamatosan eldönthetlenségben tartja a monológ alakulásának és a zene meghallásának egymáshoz való viszonyát. Eldönthetetlen ugyanis, hogy az én hangulatváltozásait a zene indukálja-e. A jelenség hátterében a zenészhöz való, minden versszakban megismételt, tehát igen hangsúlyos odafordulás áll, amely a vers díszletterében egy folyamatosan jelenlévő zenei képzetet kelti. A zenészhöz szóló, tehát zenét hallgató lírai én beszéde tevékenységét így a befogadás a zenéhez kapcsolja. Ebben az értelemben minősül a lírai én a zenének nemcsak meghallójává, de applikálójává is. Egy versben a zene megszólalása csak a lírai én *verbális* cselekvésének *közvetítésével* jöhet létre, mivel azonban a lírai én itt folyamatosan egy saját beszédétől különböző zené(sz)hez szól, megerősödik a közvetítettség képzeletében. A lírai én a zenét ugyan saját problémáira és hangulatívénak alárendelve „értelmezi”, de ez az allegoretikus gesztus nem törli el a zene és szó létmódjának folyamatosan hangsúlyozott különbségét.

Komjáthy Jenő *Deliriumban* című verse dikciójában, szóválasztásában, képalkotásában több Vörösmarty-versre (*Előszó, Szózat, A vén cigány, Az emberek*) is utal.⁸⁸ A *szózat* köznévi nemcsak Vörösmarty jellegzetes szava, de verscímként is utal rá (és persze Komjáthy saját *Szózatára* is). Másrészt a vers utal *A vén cigány* vershelyzetére és Vörösmarty személyére is a megörülő, Vörösmarty szövegeit idéző lírai beszélő személyével. A vers két részre tagolható, az első részben a lírai én a zene megszólalását utasítja el. Nem tagadja a zene és hangulat közvetlen kapcsolatát, sőt éppen ez ellen tiltakozik („Megannyi tördöfés szivemben”). A vers énje a zenétől, pontosabban annak érzelmeire gyakorolt hatásától való elzárkózását önstilizációval indokolja („Én egy elátkozott király vagyok; / Bösz végzet az, mi engem ideköt...”). Az én és te közötti elválasztottság, mely *A vén cigány* egy olvasatában mediák közötti közvetítettség jelölőjévé válik a két pragmatikai világ párhuzamos „megszólalása” révén, ebben a versben az én elkülönülő világára redukálódik („E fekevesztett hangvilágtól / Irtózom én, ó, hagyjatok! / Szeretni úgysem tudtok engem”). A negyedik versszakban a lírai én hangoltsága megváltozik, és ennek jelzése a Vörösmarty-szöveghez

hasonlóan hangszerek képét idézi meg. Csakhogy ez a hangulatváltás nem jár együtt a vers díszletterében zenei megszólalással, a lírai én szíve olyan „ütemre háborog”, amely nem szorul közvetítésre, nem lehet, nem is kell meghallani, hiszen minden értelemben az én hangulatával azonos.⁸⁹ Valójában tehát nem szólal meg semmilyen zene a vers szcenikájában, a zene nem más, mint az érzélem „ütemre tört” duplikátuma. (A jambikus lejtésű versritmus, mely az „ütem” szó másik potenciális jelölete, a zeneiség képzetével azonosulva az alany érzelmeire vonatkozik, zenei ritmus, versritmus csupán az én szívének ütemére vonatkozásában értékelődik fel.) Míg Vörösmartynál eldönthetetlen, az én hangulati változásai a zenével hogyan függenek össze, itt a két állapot („El a zenével!... én megőrülök”, illetve „Őrült vagyok már, meg nem örülök!”) az alany érzelmi világának önmozgása. Ez az emelkedett, felstilizált állapot, melyre a cím is utal, végül explicitté teszi a zene médiumához való viszonyát („És zengjen bátor minden földi rög, / Nem lesz több dal, ha én megőrülök!”); nem kétséges, hogy az önmagára visszareflektált én elsődleges minden médiummal szemben, nem szorul közvetítésre. (Másképpen fogalmazva: arra a kérdésre, hogy a vers(ütem) hogy képes közvetíteni/megjeleníteni egy fiktív alany érzelmeit, a vers nemigen ad releváns válaszokat.) Ahogyan a felstilizált én számára a delírium lehetővé teszi az olyan dolgokhoz való közvetlen hozzáférést, melyek (nyelvi) közvetítés nélkül nem léteznek.⁹⁰ A *Deliriumban* tehát úgy olvassa félre *A vén cigány* tapasztalatát, hogy kiiktatja a hang inszenírozott megszólalása kínálta lehetőségeket.

Vajda János egy versében (*Elmult idő, I.*) a dolgozat bevezetőjében idézett Baudelaire-vershez hasonló megoldást találunk, a belsővé tétel metaforáinak erőtlenebb, de jól felismerhető aktsuaival.⁹¹ Érdekes kontextusba kerül a vers kezdő képében a hegedülés cselekvése. Kifejezetten természeti jelenségre vonatkozik, a szél zúgása és a hegedű hangja kapcsolódik egymáshoz. Természet, hang és érzélem egységét egyetlen kép valósítja meg, a „szomorú” jelző ugyanis a két hang kapcsolatához egy egyelőre lokalizálatlan pragmatikájú hangoltságot társít. Ez a hangoltság válik erőteljesebbé a természet egészének, és a koporsónak az egymásra vonatkoztatásában. A zengő zárt terek következője a lírai én szíve, akinek a díszletterbe való belépése alanyt teremt a korábban „gazdátlan” hangoltságnak. Természeti hangzás és a lírai én viszonya explicit kérdésben fogalmazódik meg („*Miért zokog, mit nyög e zord vadon?*”), ám a vers további alakulása nem hagy kétséget afelől, hogy az alany tragizáló magánbeszéde mennyiben hallgat rá valami rajta kívülre. Az alany felstilizálódása⁹² a hang elnémulásával párhuzamosan valósul meg, ezzel mintegy reflexíve nyilvánítva ki az érzélem és hang(zó természeti környezet) viszonyának belső hierarchiáját, az alany elsőbbségét.⁹³ (Bár messzire vezet, érdemes figyelmet fordítani arra, hogy a közvetlenség lírakódja sok esetben pusztán tematikai mo-

mentumok kitüntetésével képes fenntartani az alany primátusát. Az idézetben például az alany tragikus felmagasztosulásának médiuma a jambusokban „megszólaló” verssor. A néma magányban megjelenített lírai én zenei megszólalása olyan feszültséget teremt, mely csak egy, a közvetítettségre is figyelmet fordító olvasásban kaphat figyelmet.)

Térjünk át a másik választott hangszer, a zongora versbeli kontextusára. Petőfi *Szőke asszony, szőke asszony* című verse a zongora egy korai versbeli megjelenése,⁹⁴ szív és a hangszer közvetlenül egymáshoz rendelődik. Csakhogy ez a szív nem a lírai én, hanem a lírai te, a második személy szívére vonatkozik. A nő szíve a hangszer, amelyen a férj nem tud játszani, a lírai én ellenben igen kitűnően. A kép összetett szerkezetet mutat. A polgári otthon zongorája a feminin léttér része, az tehát, hogy a férj nem tudja a nő szívével azonosított zongorát „pengetni”, egyszerre érthető tulajdonképpeni és átvitt értelemben. Hogy a lírai alany tud játszani a hangszeren, és ez a kép kibontakozásának fázisa, több jelentésszálalással bír. Elsősorban a nővel jobban tud bánni, másodsorban a férj játszani nem tudásának analógiájára egy tulajdonképpeni jelentés is felmerül, mely szerint a lírai én valóban tudna játszani a zongorán, végül pedig e jelentésirányok összegződésekként a zongorajáték a poietikus tevékenységre is vonatkozik, az aposztrofált lírai beszéd, azaz a költemény a nő szívében mint hangszeren játszó férfi metonímiája és metaforája egyben. Ez azt jelenti, hogy a költői beszéd egyrészt érzelmek felkeltése a befogadóban (a szerelmi viszony a költői hatás metaforája), másrészt a vers maga is a nő érzelmeire ható eszköz, ezáltal játszik az én a te szívében, tehát metonímia. A kép időbeli szerkezete allegorikus, hiszen az *egy* hangszer – *két* „játékos” pragmatikai rend azonosíthatóan az azt megelőző és lehetővé tevő, sőt a lírai beszéd jelenidejét megelőzően történt/megkezdődött szerelmi háromszög allegóriája, a szerelmi viszony ellenben költő és befogadó allegóriájaként olvasható. Ez utóbbi olvasatot a zongora-képre vonatkozó utolsó sorok is hangsúlyozzák, a lírai én poietikus tevékenységének terméke olyan dal, melynek hatóköre túlmutat egy szerelmi háromszög intim körén. A *teremtés* szó ebben az esetben a költői cselekvésre két különféle módon is utal. A kép a klimaxot elérve egyrészt a szerető szerelmi kiválóságára vonatkozik. Másrészt a *teremtés* szó egyszerre képes a szerelmi tematikát az esztétikai allegóriájává tenni az alkotás isteni és költői analógiáját kihasználva, valamint a költő univerzális aspirációját megjeleníteni. Az egyébként esztétikai értelemben jelentősnek nemigen nevezhető szövegben ugyanakkor az a tény, hogy a hangszer nem kötődik a közvetlenség líraképzetéhez, nem jelenti, hogy a közvetítés mint nem identikus átadás hangsúlyos volna. A zongora ugyan nem vesz részt az *ömlő* érzélem kommunikációjában, de ettől függetlenül néma marad. Az ironikus távlat, melybe a zongora vagy a rajta jól-rosszul játszó nő kerül, egy szociális szituáció, a vers (jelentésképzésének) jelen idejét

megelőzően létező konstelláció megidézésére korlátozódik. Erre az allegorikus szerkezetre tucatnyi példát lehet felsorolni Tompa Mihály, Arany János, Gyulai Pál és mások verseiből.⁹⁵

A versbéli hangszer meghallásában, az alany és zene viszonylatában, érzelem és hang közvetlen egymásra vonatkoztatásában – mint láttuk – egyrészt a poietikus tevékenység megjelenítése játszott kulcsszerepet. A lírai én alkotói tevékenysége, az általa játszott zene és belső érzelmei szoros kapcsolatára a Kísfaludy-verseken kívül is számos példa kínálkozhat. Másrészt a természet és az alany diszpozíciójának „összehangzása” egy hangszer-metaphora közbeiktatásával szintén az említett szerkezet gyakori példája lehet Baudelaire-nél, Vajdánál és másoknál. Ezzel szemben Vörösmarty idézett versében a zenei hang is bekerül a vers szcenikájába anélkül, hogy azonosulna a hallgató/befogadó beszédtevékenységével, illetve hangoltságával. A zongora a fenti szerkezetekkel ellentétben nem kerül a lírai én hangoltságával közvetlen (vagy, mint Vörösmartynál a hegedű, közvetett) kapcsolatba. A polgári életterületén feminin köréhez tartozva kerül be a versek maskulin alkotói szubjektumot implikáló díszletvilágába Petőfitől és Aranytól Kosztolányiig, ritkán nélkülözve a fent jellemzett ironikus távlatot. Mint láttuk, a hegedű számos esetben válik a poietikus tevékenység szimbólumává, míg a zongora ezzel szemben nemegyszer éppen ezzel ellentétes módon negatív kontextusba kerül. Reviczky Gyula egy verse az aposztrofált nő két állapotát állítja szembe. Az első a gyermekkor, a második a költészet világa által megváltoztatott, felnőtt állapot. „Szeretted az erdőt, a zongorát; / Voltál vidám, jókedvű, gyermek; / De jobb’ szeretted a költő dalát, / S szíved azóta bús, megmérgezett.”⁹⁶ A szembeállítás jól mutatja, hogy azáltal, hogy a zongora mint hangszer gyakorlatilag nem került be a költői alkotásra vonatkozó metaforák tág körébe, egyúttal elkerülte a lírai én hangoltságával való azonosulást. Kiss József *Város végén* című költeménye a Reviczky-szöveghez hasonlóan a poeticitással ellentétes pólusban helyezi a zongorát kettős ellentétbe. Csakhogy – s ez számunkra érdekes fejlemény – e versben a költői tevékenység metaforája szintén egy hangszer. Az alkotás metaforája, a hegedülés a „városi vadon” zaját megtestesítő és a természeti környezet hangjaival szembeállított zongorával kerül ellentétbe.⁹⁷ A vers tehát olyan bináris oppozíciót képez, melynek jelölői hangszerek, s míg a hegedű a lírai én költői tevékenységére vonatkozik, addig a zongora csupán az alkotást akadályozó városi környezet hangzavarának egyik szótára. (Más kérdés, hogy a költői alkotás önreflexiója sincs felstilizálva a szövegben, a lírai én „redves hegedűjét sanyargatja a cigánysoron”.)

Bár a vizsgált szövegek kiválasztása kétségtelenül esetleges, talán nem túlzás megfogalmazni, hogy a fenti és más szövegek alapján a zenei hang és meghallás/befogadás viszonyának a lírai alany hangoltságával való közvetítetlen összekapcsolásában a hegedű toposzának gya-

koriságára figyelhetünk fel a zongora allegorikus funkciójával szemben. Ez az allegorikus funkció tehát a közvetlenség líraképzetétől elszigeteli ugyan a zongora versbeli megjelenését, de ez semmiképpen nem jelenti a közvetítettségre koncentrálni olvasási kód előtérbe kerülését. A következőkben a toposzok továbbhagyományozódását egy olyan verssel hozzuk kapcsolatba, melynek recepciójában mind a két hangszer „megszólal”, és mely versnek fontos válaszai vannak közvetlenség és közvetítés kódjainak viszonyára is. Nemcsak a biográf indíttatású, de a filologizáló szövegek is tartalmazzák e vers kapcsán azt a történetet, amely eredeti és végső szövegváltozatok létét feltételezi. Ezek szerint a zongora eredetileg hegedű lett volna Ady *A fekete zongora* című közismert versében.⁹⁸ „A szöveg filológiájának története érdekes módon megismétli az egységek és párok, az oszthatóság és a heterogenitás kérdésével szorosan összefüggő teoretikus argumentumot.”⁹⁹ Ha ugyanis a különbségtételt a vers befogadástörténetének aktusaként tekintjük, azaz a filológiai, illetve biográfiai érvelést visszavezetjük az olvasás tapasztalatához, a hegedű kontra zongora, illetve *közvetlen* kontra *közvetített* ellentétek mind a vers olvasásának, mind a vers olvasástörténetének centrumába kerülhetnek.

A vers első sorában megjelenő hangszer a cím által preformált kontextusba kerül. Azáltal tehát, hogy az első sor tárgya egy *hangszer*, a vers címében pedig egy határozott névelős zongora szerepel, az első sor tárgyát az olvasó a címben szereplő tárggyal azonosítja. Mivel ez az – immáron azonosnak tekintett két – tárgy a vers kitüntetett szerkezeti pontjain (cím, első sor első főnév) helyezkedik el, a fekete zongora *központi jelölővé* válik. Vítathatatlan ugyanakkor, ez a jelenség nem válhatna egyértelművé, ha a vers többi része nem ismételné meg még háromszor, változatlan formában a címbeli jelzős szerkezetet. A „hangszer” szó éppen úgy, akár a három ige a központi jelölő tárgyiassága helyett annak *hangzó* kontextusát emeli ki. Az igeik egymásutánja („sír”, „nyerít” és „bűg”) a zongora hangját olyan univerzalitással jelöli, amely egyszerre képes emberi, állati és tárgyi attribútumokat tulajdonítani. A vers felütése tehát egyértelműen hangzó, auditív horizontot nyit. Emellett a szemantikai mezőkijelölés mellett már az első sorban előtérbe kerül a szavak hangzása is, a három ige a veláris és palatális hangzósor révén dallamívet ír le, ezzel a cím jelölőjének hangként való elénk kerülését hangsúlyozza szemantikai és zenei szinten egyaránt. A vers szcenikája és a betűk aszemantikus hangzása interferál.

A második sor imperatívusa motiválatlan kapcsolatban áll a korábbival, különösen nagy fennakadást okozva a szöveg befogadástörténetében. A motiválatlanság több szintű, a vers szcenikai világában nem határozható meg olyan pragmatikai rend, amely a futás irányultságát vagy a futás ágensének grammatikai identitását kontextusba helyezhetné, nem beszélve a felszólító én motívumáról. A versmondattól a mű dísz-

letterén kívüli jelszisztémák által sem kódolható megnyugtató pragmatikai renddé, hiszen az „akinek nincs bora” szerkezet semmilyen konszenzuális kódszisztémában nem határoz meg olyan alanyt, amely a futás imperatívusával automatikusan vagy az allegorézis elkerülésével összekapcsolható lenne. A sor tehát, pontosabban a sor és az előzők kriptikus kapcsolata a befogadói tevékenység aktivitását indukálja. Ezt az aktivitást egyébként a harmadik sor erősíti meg, mikor is az első két sort a központi jelölőre vonatkoztatja. A szemantikai megoldatlanság az első sorban feltárult auditív horizont jelentésképző potenciálját mozgósítja, a felszólítás ebben az aspektusban valamiképpen a hang és nem a tárgy jellemzője. Pontosabban mivel a tárgy és a felszólítás összekapcsolása limitált eredményességű, a befogadás a hangzóság horizontjára vetül. A sor dallamivének összetettsége e folyamat igazolhatóságára mutat. A korábban az imperatív gesztus alanyát és tárgyát, a cselekvés indokát és célját kereső olvasás a sort dallamként is azonosíthatja. Ennek az olvasásnak nem pragmatikai rend kiépítése lehet a következménye, hanem hangképek hasonlóságának felismerése. (A második sor dallamíve az első változataként is olvasható: sÍr, nyE-rít és búg, illetve a-kI-nEk nIncs bo-ra).

36

A harmadik sor asszertív azonosítása a fenti szerkezetet a közponatívá váló jelölőhöz utalja vissza. A konzisztenciaképzésre való utasítás, melyet ez a sor implikál, szemantikai-pragmatikai szinten gátolt, és egy auditív olvasási kód lehetősége sejlík fel. A harmadik sor *fekete zongorája* ebben az értelemben elkülönböződik¹⁰⁰ a különféle lehetséges olvasási kódok szerint. A pragmatikus kód az első versszak első felében nem bizonyul produktívnak. Egy alternatív kód léphet működésbe, mely számára a *fekete zongora* nem pragmatikai tárgy, sokkal inkább hang, amely nem tartalmazza a szemantikai konzisztencia garanciáját. A versszak első sorai tehát úgy értékelik fel a befogadói tevékenységet, hogy bizonyos automatikus olvasási szokások alól kihúzzák a talajt (szöveget), ezáltal éppen a hang és meghallás nem-identikusságát *hangsúlyozva*. A zongora hangja és a verssorok szövege között olyan közvettség tételezhető, mely nem kódolható automatikusan, sőt a közvetítésben a kontingencia kerül előtérbe. A harmadik sor ugyanakkor a cím szövegét is megismétli, tehát a fenti tapasztalatokat a vers általánosabb szintjére emeli. Másrészt az asszerció alanya újra megváltozik. A vers olvasásában reflektálhatóvá válik, hogy a harmadik sor egyes tagjainak identitása olvasási kódok függvénye. A „meghallás” produktivitása másképpen érti a sort, mint a preformált pragmatikai viszonyokat kutató rápillantás. A harmadik lehetséges identitás a verscímet idézi fel. Ezzel az auditív kontextus magához a veraszöveghez tér vissza, rámutatva, hogy a hang pusztán a vers, a textus terméke. Az alternatív olvasási kód nem a zene, hanem a szöveg olvasása, a zeneiség pusztán a szöveg másképp-

olvasásának metaforája. A két kód különbsége közvetlenség és közvetettség különbségeként is leírható, hiszen a korábbi kód olvasása a „szövegimmanens jelentések” feltárását, míg az utóbbi a szöveg meghallásának aktív befogadói munkáját végzi el, amely egyrészt közvetít, másrészt maga is közvetítésekre kell hagyatkozzon.

A zongorajátékos megjelenése első pillanatban a hang eredetére tereli a figyelmet, hiszen a vers szcenikájában megjelenik az alkotó szubjektivitás, a közvetlenség lírakódjának legkitüntetettebb szereplője. Ez a szubjektum azonban nem hangolható össze a költői én stilizáltságának képzetével. Erre utalhat, hogy a vers díszletterét bordélyként is azonosíthatjuk.¹⁰¹ A vak zongorista mint a polgári élettértől idegen képzetek hordozója ugyan nem újdonság a magyar lírában, hiszen Kiss József egy nagyobb költemény egy részében hasonló szcenikai világot idéz meg.¹⁰² Sőt tulajdonképpen a kuplerájok vak zongoristája ez utóbbi szövegben – az Ady-verssel ellentétben – részletezett díszletterbe helyeződik. Kissnél az „édes, ábrándos” zenei világ, valamint a prostituáltak világa között nincs lényegi kapcsolat, pontosabban e kettő kontrasztja az, ami a versben hangsúlyt kap. Így tehát a zongora, bár egy, a verahagyományban szokatlan szociális kontextusba helyeződik, jelentéssé éppen attól való idegensége révén válik, hang és hallgatók között nincs semmilyen átjárás. Adynál zongora és alacsony szociális környezet között nincs kontraszt, elmarad a környezet díszletezése. Kiss szövegével ellentétben a zongora és zongorista értéktávlatai nincsenek közvetlenül adva. Éppen ez a hiány indokolja valamifajta alternatív olvasásmód szükségességét. A vakság mint a játékos jellemzője újra a hang elsődlegességét implikálja, a hangzó kód használhatóságára mutat a „téli, cibálja” időmértékes ritmusfoszlánya. A zenész – hang – meghallás viszonyrendszer a következő sorba vezeti az olvasást. Míg ugyanis a negyedik sorban a zenész és cselekvése jelenetезődik, addig a következőben újabb kriptikus azonosítással találjuk szembe magunkat. Az azonosítás mindkét tagja problematikus. Egyik oldalon az „Élet melódiája” áll. Maga az *Élet* az Ady „szimbolizmusára” a recepció széles körében jellemzőnek tartott nagybetűvel írt főnév. Ez a stratégia általánosításként érthető, a köznévtől általános használatával szemben nem az egyes ember életére, hanem az emberi lét mint olyan egészére vonatkozik (mellesleg az „Ilyen az élet!” és a „nagybetűs Élet” kevésbé költői frazémái ugyanezt a szemantikai mozgást írják le). Az azonosítás azonban nem az *Életre*, hanem annak *melódiájára* vonatkozik, mely kapcsolat korántsem könnyen formalizálható. Egy olyan típusú nyelvi aktus, melynek deixise az „Élet melódiája” bonyolultságú szerkezetet nevez meg azonosítóként, bizonyosan az aktus végrehajtójára tereli a figyelmet. Az az én kerül tehát ebben a sorban előtérbe, aki az asszerciót megalkotja, végrehajtja. A lírai én, akinek nyelvi cselekvéseként a verset meghalljuk, az olvasás előtérébe kerül. Csakhogy ez az én

37

szinte teljes mértékben meghatározatlan, hiszen olyan gesztusok sorával ad hírt magáról, melyek nem rendelkeznek (a közvetlenség kódjában megszokott) szemantikai konzisztenciával. Az asszerció gesztusa mozgósítja azt a líraolvasási kódot, mely a beszélő szubjektív pragmatikai képének megalkotásán fáradozik, ám a textus maga megtagadja az ehhez szükséges szubjektum-vonatkozások megadását. Az újra hoppon maradó olvasási eljárás az auditív kódra fordíthatja a figyelmét, melyet a „melódiája” és a „tépi, cibálja” összezsengés támaszt alá. A két fél sor dallamíve idézi egymást, (mE-lÓ-dI-Á-jA, tÉ-pI cI-bÁl-jA), az utolsó három-három szótag magánhangzói megegyeznek. Az a gesztus tehát, amely a „vak mester” vagy annak cselekvése és a nagybetűs „élet melódiája” között hoz létre kapcsolatot, sem a pragmatikai rendszerezés, sem pedig a közvetlenség lírákódja felől nem bizonyul értelmesnek. A zeneiség horizontja ugyanakkor másképpen érti a sorokat. Az alkotó, a hang és a zenét halló és applikáló konstellációból egyértelműen az utóbbi szólam a legjelentősebb, ugyanakkor a lírai én, aki tulajdonképpen a zenét halló és értelmező horizontot képezi meg, nem hajt végre olyan fordítási munkát, amelynek produktuma maga már nem szorul értelmezésre. Sem a zene, sem annak hatása, értelmezése nem férhető hozzá közvetlenül. A lírai én a hallott zenét a létre vonatkoztatja, ettől azonban az még zene, *melódia* marad. Hiába áll a lírai én a zene és a befogadó között, nem tűnik el, nem *folyik át rajta* semmi, ő maga nagyon is hangsúlyosan a kettő közti felszámolhatatlan médium, amely nem kiiktatja, hanem tudatosítja a médiák közötti fordítás, az értelmezés szükségességét. Az első versszak utolsó sora a zeneiséget újra a szöveg metaforájává teszi, hiszen az olvasást vers(cím) és az eddigi tapasztalatok szinkronizálására szólítja fel.

A második versszak a hang befogadásának a fentiekkel ellentétes képzeteire épül. A legelső kép, amelyik a hangot a fej zúgásának képével hozza kapcsolatba, megtöri hang és szöveg közvetítettségének képzetét, és olyan módon antropomorfizálja azt, hogy minden érdeke a szubjektum belső világára redukálódik. A fejjúgás az az állapot, ahol a szubjektum szándéktalanul – ám reflektáltan – hangot képzel el. Akinek zúg a feje, nem a külső hangokra figyel, hanem saját agyműködésének azon kellemetlen gyakorlatára, hogy külső hang képzetét kelti. A lírai én tehát az első versszak tapasztalatával ellentétben olyan állapotot állít elénk, amely a kívülről jövő hangra való ráhallgatást a szubjektum önmaga számára elérhető belső tapasztalatával váltja fel. A síró szubjektum annak a folyamatnak a kezdőpontját jelenti, ahol a második versszak első képében bejelentett antropomorfizáció az első versszak részletes szubjektumra vonatkoztatását elvégzi. Úgy olvassa tehát a vers két versszaka egymást, hogy a második az elsőnek az értelmezés szabad játéktérét képző pontjait sorban a szubjektum belső érdekű „alanyiségára” vonatkoztatja. Tehát míg a „sír” ige az első versszakban, il-

letve az első olvasásban a hang különeműségének egyenrangú tagja volt a másik két igével, addig a síró szubjektum képe az első sor „sír” igéjét átértelmezi. A síró zongorahang a síró ember belső érzelmi világának előképe lesz. A fejjúgás oly módon negligálja a hang és hallgató létmódjának különbözőségét, hogy a síró szubjektum képében a hang már pusztán az érzelem pretextusa. Ezt a mozgást a hangsúlyos birtokosként fellépő én birtokainak minőségváltása is leképezi. A „fej zúgása” ugyan eliminálja a külső és belső hang megkülönböztetését és így a hang ontológiai elsőbbségét, a „szemem könnye” azonban már a hangképzeteknek a kihunyását tematizálja, a hang immáron problémátlanul *tárgyasul* a szubjektum érzelmeinek szűk körében, pontosabban egy olyan jellel kerül azonosításra (könny), amely köztudottan az alany diszpozíciójának indexe.¹⁰³

A hang olyan mozgást indukál az első versszakban, amelynek van címzettje és van iránya, de ezek nem meghatározhatóak (a cél és irány nélküli futásra való felszólítás más grammatikai vagy lexikai formát kíván meg). A második versszak vonatkozó sora a *futást tornává* változtatja, amely egyrészt térbeli szűkülést, másrészt a mozgás célképzeteinek radikális leszűkülését jelenti. Míg a futásnak célja van, addig a torna önelvű, a valahová futó ember kapcsolatban áll a környezetével, addig a tornázó önmagára figyel. A *torna* a *vágyakra* vonatkozik, tehát az olvasás előrehaladásában a mozgás is teljesen eltűnik és a szubjektum belső érzelmi világának eseménye lesz.¹⁰⁴ A *vágyak tora* látszólag valamifajta többértelműséget csempész a versbe azáltal, hogy a *tor* lexéma jelentésszerkezete kétpólusú, egyrészt pusztán ünneplés, másrészt ezzel ellentétes kontextusú halotti *tor* kontextusában használatos. Csakhogy ez a kétpólusúság pusztán az alany hangoltságát érinti, azt, hogy az *ünnepel* vagy *gyászol*. De ez a felszíni többértelműség éppen azt a radikális értelemszűkítő stratégiát leplezi el, amely a *tor* eseményének felidézése által végképp felszámolja a lírai én egzisztenciáléjának, a meghallásnak a feltárását. A *tor* mint esemény megidézése ugyanis a zongorának olyan formális státuszt juttat, amilyen az ünnepen elhangzó zene: pusztán illusztrálás. Amit ünnepelnek, legyen az örömművelés vagy gyászszertartás, mindenképpen megelőzi a résztvevők számára a zene jelentésszerűségét, azt, hogy a felhangzó zene mire vonatkozik, az ünnepi szertartás már előre meghatározta. Az ünnepi zene hallgatósága nem a zene meghallására koncentrál, az, hogy a hallgatóság mire figyel, már előre „adva van”. Akármelyik kontextusát is aktivizálja a befogadás a *tor* főnévnek, tehát az alany vágyainak ünneplésére vagy azok elpusztulásának gyászára asszociál, a zongora ezekben a képzetekben mint a szertartás pusztán tárgyi létmódú résztvevője, mint index van jelen. A tárgyasuló indexikus viszonyt csak tovább erősíti a *tor* hangsúlyosabb *halotti tor* használatának és a zongora színének összekapcsolhatósága. A gyász attribútumát ugyanakkor nyilvánvalóan

a *tor* halotti kontextusa tulajdoníthatja az ezáltal újra identitást váltó központi jelölőnek, így az első sor az újraolvasás során tovább (de)formálódhat. A zongora feketesége így – egy utólag megképződő előidejűségként – már a zene meghallását megelőzően is a hallgató gyászos hangulatát vetíti előre a későbbi olvasatokban, amelyek a második versszak tapasztalata felől olvassák az elsőt. Már említettük, hogy a „sír” igei értelemben válik érthetővé az első versszak kontextusában, illetve az első olvasás tapasztalatában. A második versszak első sora a „sír” igét a másik két (zenei) hangot jellemző ige fölé rendeli, felcserélve a hangot az emberi síráshoz hasonlító hangélményt a hallgatóból sírást kiváltó zongora képével. A „sír” szintagma átalakulása azonban ezzel még nem ér véget, hiszen a *tor* az olvasás továbbhaladásának folyamatában újabb kontextusba helyezi az első sor harmadik szavát, innen kezdve a „sír” főnévi kontextusa válik hangsúlyossá, föllülírva a fenti képleteket.¹⁰⁵ A zongora és a *sír* főnév összekapcsolása a nyolcadik sor egy szavából indul ki, és oly módon írja át az első sor viszonyrendjét, hogy a zongora és a koporsó fizikai/tárgyi hasonlóságát vonja be a versolvasás folyamatába.¹⁰⁶ Az olvasás ezen pontján az az olvasói kettős kódolás, mely az első versszak során aktivizálódott, végképp csődöt mond. Az első versszakban megképződött, a közvetítés feladatába bevont és problémájával szembesített retorikai én a második versszakot nem képes többé sajátként utána mondani, a vers befogadása megtörik, az egész vers tapasztalata nem bizonyul átsajátíthatónak.

A refrénszerű „Ez a fekete zongora” a versben egyetlen alkalommal jelentkezik módosult formában, és ez éppen a következő sor („Ez mind, mind: ez a zongora”). A sorváltozat nagyon jól mutatja, a vers mennyire tudatában van az interiorizációs folyamat eme tetőzésének és egyfajta problematikusságának. A *coincidentia oppositorum* – mint az alany felnagyítása annak önkényes szintetizáló gyakorlata által – itt úgy valósul meg, hogy a zenei hangot reflektáltan „erőszakosan”, de legalábbis önkényesen a beszélő alany diszpozíciójára vonatkoztató vers(zsak) a korábban pusztán formális asszerciót átalakítva megfordítja az azonosítás első versszakban kialakított kommunikatív funkcióját. E funkció lényege az első versszak harmadik és hatodik sorában a hangra vonatkozó tapasztalatok visszavonatközése a központi jelölőre, a cím szintjén keresztül az egész versre, melynek során a zene „olvasási” kódja a szövegére tevődik át. A hang meghallása és a textus befogadása egyaránt közvetítő, fordítási tevékenység. A második versszak tükörszerkezete révén a harmadik sor nem identikus megismétlése olyan módon áll az interiorizáció szolgálatába, hogy a lírai én önkényét – mely korábban magával a meghallással és az olvasással együtt pusztán további értelmezések kiindulópontja volt – immáron egy, a versben megalkotott „hangolt” szubjektum akaratával azonosítsa. Míg az első versszak lírai éneje az asszertív formájú azonosításokkal („Ez a fekete

zongora”, „Ez az Élet melódiája”, majd ismét „Ez a fekete zongora”) nem végzett jelentésszűkítést (sokkal inkább a „homályosság” retorikáját emelte ki¹⁰⁷), addig a második versszakban megszólaló hang az asszertív azonosításhoz valóban a szűkítés funkcióját rendeli. A sor ismétlésében bejelentett változtatás formailag azt jelezné, hogy a második versszak a korábbiaknál is nagyobb számú attribútumot társít a zongorához („mind, mind”), a kettőspont pedig az azonosító funkciót teszi erőteljesebbé. Az azonosítássor az alany hangoltságát célozza, de közben a korábbiakhoz képest sokkal tárgyiasabb képzeteket társít a zongorához, innen magyarázható a „mind, mind” kvalitatív expanziót implikáló megjelenése. Másrészt a második versszak lírai éneje elkülönül az első versszakétól, és mint az azt (félre)olvasó, a szöveget saját *Életére* vonatkoztató alany jelenik meg, ezáltal az *Élet* korábbi ontologizáló kontextusát allegorikus aktualizációnak teszi ki. Az első versszak imperativusát, mely az életre vonatkoztatás mikéntjét termékeny homályban hagyta, az interiorizációval, a belsővé tétellel és a hang tárgyiasításának gyakorlatával azonosítja.

A következő sor („Boros, bolond szívemnek vére”) az első versszak két szavát a lírai én (pontosabban a második versszak lírai énjének) szívével helyezi jelzős szerkezetbe. A *boros szív* szerkezet anélkül hozza a két sort kapcsolatba, hogy a vers második sorának homályát feloldaná vagy a két sor kapcsolatát motiválná. Hasonló a helyzet a *bolond szív* jelzős szerkezet esetében is, amely az első sor első szavára utal. A *bolond* jelző az első sorban a zongora jelzőjeként mintegy összegzi a zongora hangját, a zene felől tekintő lírai én nem szintetizálható tapasztalatát, és a zene hallgatásának vagy legalábbis az összehasonlításban benne rejlő értelmezésnek az összetett élményére utal. Ezt az összetettséget a *bolond szív* szerkezet a bódult ember érzelmi világára viszi át (érdekes összefüggés, hogy ahogyan *A vén cigány* osztott szcenikáját Komjáthy a *delirium* szubjektum-centrál tapasztalatára redukálja, úgy interiorizálja a *bolond* zongorahangot a *boros szív*). A második sorban a „Fusson, akinek nincs bora” szerkezet több szempontból is meghatározatlan, ám a második versszak *boros szíve* nem aknázza ki az ebben rejlő lehetőségeket. Azok éppen úgy reflektálatlanok maradnak a második versszak olvasásában (olvasatában), ahogy az első sor jellegzetes zeneisége is. Ez utóbbi olvasásmódnak a *punctum saliens-e* az utolsó előtti sor, ahol a zongora ütemére kiömlő vér a sor időmértékes ritmusával „szólal meg”. (*A vén cigány* szcenikáját a közvetlenség kódja felől olvasó *Deliriumban*-ban a szubjektum hangoltságának és a zenének a közvetítetlen egymásra vonatkoztatását egy hasonló sor végzi el: „Szívem ütemre háborog”). Amíg az első versszakban a zongora hangja a szemantikai alakítást felülíró instanciaként került a versbe, addig az utolsó előtti sorban pusztán metronómként festi alá a kiömlő vér közhelyes költői képét. Másrésztől a *torból* kiindulva az egész vers vonatkozásrendjét felülíró

halál-metáforika is itt éri el a végpontját, hiszen a kiömlő vér az alany halálát is bevonja a képrendszerbe, méghozzá éppen azután, hogy a vers dikciója a kilencedik sorban eléri tetőpontját a lírai és önkényének nyilvánításában. A vers retorikai csúcspontja után az alany haldoklása elégikus hangnemben szólal meg, melyet nem az első versszak szaggatott zenei élménye kísér, mindössze annak elvont és szabályozott szerkezete, az ütem. Míg a „Szivem ütemre háborog” ütem szava egyszerre jelölheti a vers és a fiktív zene ütemét, tehát egyszerre utal két külön médiumra, addig „az ő ütemére” deixise szemantikailag a zongorára utal, miközben a megváltozott versütem ritmikái szinten válik jelentéssé. Ezt a két médiumon külön, de egyidőben „megszólaló”, jelentéssé váló pillanatot a vers nem tudja kihasználni, hiszen a versszak folyamatosan az alany hangulatára reflektál. Az önkényes interiorizáció gyakorlatában megkonstruált lírai én halálának elégikusan csendes jelezése az olvasás folyamatában átsajátíthatatlannak bizonyul, hiszen a vers saját több-médiumúságát nem látszik kihasználni.

Az Ady-vers első versszakában rejlő lehetőségek a fenti, nem közvetlen olvasást kívánó kód megteremtésére a szöveg második részében elsikkadnak. Talán ennek is köszönhető, hogy a vers rendkívüli ismertsége ellenére mégsem gyakorolt érzékelhető hatást a magyar líratörténetre. Összességében elmondható, hogy Ady versében a zongorahang meghallásának első versszakbeli inszenírozását, amely egy alternatív olvasási kód kialakításának esélyét villantja fel, a második versszak az immáron határozottan közvetlenül befogadás gyakorlatába fojtja. A vers a jelentésképzést a lírai én diszpozíciójára vonatkoztatja, kizárva ezzel a meghallás, értelmezés, befogadás aktív közreműködő együttes lehetőségét. Ezért nem csoda, hogy a vers recepciója – a verssel együtt – a szubjektumképletek összetettebbé válásával egyre kevésbé beszédes. Annak ellenére, hogy saját korában rendkívül provokatív teljesítményként értékelték, komoly vitákat váltott ki.¹⁰⁸ A vitázó felek kérdései azonban sem az interiorizáció, sem pedig a hang tárgyiasuló folyamatára nem reflektálnak. Az első versszak a bevett olvasási logikát felfüggesztő gesztusának tulajdoníthatjuk azt a szinte sokkoló expanziót, amellyel az olvasói allegorézisek terén találkozunk. Annak ellenére, hogy némely esetben váratlan tudatossággal képezik le a versolvasás explicite reflektálatlanul maradó mechanizmusait. Így például egy 1948-ban megjelent, kifejezetten tanítási segédesszköznek szánt elemzésben: „Egyébként szerintem *A fekete zongora* nem a legrejtelmesebb Ady-versek közül való, sőt mintha *egy idő óta* nagyon is szimpla volna. (...) Ide írom *tapintható* értelmét, sorról-sorra. [kiemelés: P. G.]”¹⁰⁹ A szerző nagyon is jól érzékeli azt a korántsem általánosan elismert tapasztalatot, hogy a versek összetettsége történetileg kondicionált. A tárgyalt vers jelentésképzése pedig azáltal valóban egyszerűbbé minősül át az utókor számára, hogy a későmodern szerzők verseikben a szubjek-

tum megképződésének vagy a hang meghallásának összetettebb képleteit szólaltatják meg. Vajthó ugyanakkor néhány sorral lejjebb a vers értelmének megragadásában éppen olyan, taktilis metáforikát alkalmaz, amely felől a vers tulajdonképpeni működése nem látható be, vakság és belátás kölcsönviszonyának szép példájaként. Ugyanezen szöveg később is ilyen kettősség jegyében fogalmaz: „A gyorsan lapozó olvasó talán nem veszi észre, hogy közben Ady és a fekete zongora egészen összehangolódott, szinte egyek lettek. Mert hiszen a vers szerint a bolond hangszer sír: az Ady szeme: könnyezik; a bolond hangszer búg: az Ady feje zúg. Sőt – *amint éppen ebben a pillanatban látom át* – a nyerítésnek is megvan a maga mása Adyban: »tornázó vágyaim tora«. Valóban, a tornázó vágyak tora eléggé érzékelteti *az emberben* azt, amit a zongora *úgynevezett* nyerítésével akar jelezni a költő: valami túlon túli féktelenséget, *hangosságot*, elragadtatást. (...) Szóval az Ady szíve is bolond, mámoros. A zongora és Ady azonossága, *eggyéváltsága* így inkább alá van húzva. A bennük élő melódia is rokon, Ady életritmusa s költészetéé: egy;” [kiemelések: P. G.]¹¹⁰

A zongora és a lírai énnel (gyanútlanul) azonosított szerzői név egygyé válása igen hangsúlyos a szövegben, az, hogy ilyen redundáns módon jelenik meg, magára a műveletre is fényt vet. Ennek a mozgásnak – ahogyan a második versszakban megszülető szubjektum bekebelezi a hangot és annak forrását – a folyamatszerűségét mutatja az „amint éppen ebben a pillanatban látom át”, hiszen azok a jelek, amelyek a második olvasás során az első sorokat a később megszilárduló pragmatikai rendbe sorolják be, az első szakasz azon pontjait sem hagyhatják érintetlenül, amelyeknek az interiorizációja nem válik explicitté. A *sír* és *könny*, *búg* és *zúg* intratextusok által megindított folyamat következménye, hogy a versről való beszéd a jelentésképzés helyét az „emberben” lokalizálja, a *hangosság* olyan azonosítás-sor alárendelt tagja lesz, melynek tagjai néma diszpozíciók. Így válik az „összehangolás” folyamatából, ami még legalább két *hangzó* entitást tételez fel – és összezseng Staiger *együttzeng* szavával –, az idézet (és a versolvasás) végére statikus „eggyéváltság”. Ebben az egységben a verszenéből versritmus, abból pedig életritmusa lesz. A folyamat tehát eltörli saját létrejöttének mikéntjét, az olvasóban elhallgat a mechanizmusra való odafigyelés és megszilárdul az azonosítások antropomorf rendje. Ugyanakkor a fent idézett írás a versolvasás folyamatának egyik legreflexívebb példája, Kovács László tanulmányának szemlélete sokkal jellemzőbb a recepcióra: „A fekete zongora érzései és tettei kevésbé érdekelnek. Nehezen tudok írniuk felmelegedni. De ráhúzhatom magamra, az emberre és akkor már kép, hasonlat, szimbólum vagy allegória. A zongorán keresztül magamról beszélek. Gondolatomat és érzésemet helyezem belé. Ezáltal elevebbé és különösebbé változtatom.” Ebben a szövegrészben nem pusztán a képzavarok, szerencsétlen for-

dulatok érdemelnek figyelmet.¹¹¹ A közvetlenség kódjának olvasói elvárásait mutatja ugyanis fel, a szerző bármiféle figurális csakis egy reális szubjektivitásra hangolva képes tolerálni. (A kód „vakságát” jól szemlélteti, hogy a vers antropomorfizáló és belsővé alakító eljárásainak helye, a második versszak Kovács szerint nem tartalmaz újat.)¹¹² Az olvasói, befogadói aktivitást kívánó eljárásokat elutasítja, minden egyes szövegben a „költő” saját hangját akarja meghallani: „Csak akkor hallom, ha értem a verset, az Ady szép, komoly férfi-hangját belőle”.¹¹³ Ez a szemlélet mint korszakelvárás nemcsak az Ady-versek szegényes befogadási kultúrájáért felelős, de ahhoz is nyilván hozzájárult, hogy maga az Ady-életmű nem szembesült szubjektumalkotási stratégiáinak korszerűtlenségével. Ez a versértés ugyanis csak a szerző hangjaként azonosítható egységes és ismert szólamot hajlandó/képes meghallani a versbeszédben.

Érdekes fejlemény, hogy *A fekete zongora* recepciójáról már 1927-ben születik egy összefoglaló munka. A vers körül kialakult polémia tehát foglalkoztatta az irodalmi köztudatot, és az *érthető – érthetetlen* ítéleteket hozó kritikai hangnemet sokan találták elégtelennek. Ezzel kapcsolatban kihagyhatatlan a tárgyalt verssel vetekedő ismertségű Ignotus-írásra, pontosabban írásokra való utalás. Köztudott, hogy az ismert szentenciát („Akasszanak fel, ha értem...”) sokan eredeti kontextusából kiragadva értették (félre), ami ellen maga Ignotus is tiltakozott. A mi szempontunkból talán érdekesebb, hogy Ignotus és később az őt idéző Schöpflin is a vers „(logikai) értelmét” zeneiségével állították szembe. Csakhogy a zeneiség mindkettőjüknél az érzelmek felkeltéséhez kötődik. Sőt a zeneiség éppen az értelmi közvetítettséggel áll ellentétben, a közvetlen befogadás paradigmája („valósággal, mint a muzsika, a fülemen át hasson az érzéseimre”¹¹⁴). És most térjünk vissza az 1927-es recepciótörténeti indíttatású szövegre. Hiába tett kísérletet Békés István a versre vonatkozó nézetek ütköztetése révén az egyszerűsítő szólamok meghaladására, mindössze az allegoretikus olvasásmódok elutasításáig sikerül eljutnia,¹¹⁵ anélkül azonban, hogy értelmezési javaslatot nyújtana. Ennek okát nyilván az alkotói személyiségre irányuló érdeklődés fenntartásában találhatjuk meg. „Valószínű, hogy Ady az életgyötrelmének egy nagyon mély átélésében egy régen rejlt képet ásott ki magából, melyet megszínésített, több, máshonnan vett és másutt keletkezett képtörmeléssel.”¹¹⁶ Hogy az alkotói szubjektum univerzális aspirációit a lírai éne kivetítő olvasási gyakorlat milyen kevés teret engedett a vers poétikai dimenziójának, a szöveg megalkotottságának, arra a következő idézet szolgálhat példát: „A vers formájáról (...) csak annyit, hogy rendkívül tipikus példája a tartalmi és formai egységnek, vagyis annak, hogy a tartalom a formától függ és viszont.”¹¹⁷ Kassák bináris oppozíciójában az eljövendő irodalom jellemzőit (az analitikussal szemben a szintetikust) Ady fenti verse vetíti előre. Kassák szerint a

polgári életforma, illetve versolvasási kultúra elégtelensége miatt tartják e verset érthetetlennek, holott az teljesen érthető.¹¹⁸

Kassák jóslata azonban nem vált valóra, a szöveg minden népszerűsége és a kapcsán kialakult polémia ellenére sem vált a magyar irodalom ható tényezőjévé. Az a vers, amelyet most némi önkénnyel *A fekete zongorával* hozunk kapcsolatba, maga sem tartozik századunk legnagyobb hatású magyar lírai szövegei közé. József Attila első írásban megjelent verse,¹¹⁹ a *Távol, zongora mellett* inkább szerzőjének későbbi versei révén kap figyelmet. A vers díszletvilágában a lírai ének zenehallgatás közben „Márta” jut eszébe. Míg a vers itt-jét a beszélő, a zongora és annak hangja jellemzi, addig a címben is jelzett *távolt* a szerelem tárgya, Márta. A kéziratban a cím fölött a „Vers Mártuskának” ajánlás szerepel, így a vers tulajdonképpen aposztrofikus távlatba is helyezhető, ebben az esetben az *itt* beszélő hang a távoli *ott*-ot szólítja. A versszövegben azonban nincs konkrét megszólítás, a szövegvilágban a *te* hallgatói pozíciója nem alkotódik meg. Ugyanakkor a versbeli én a zongora hangjának befogadója, sőt a zenehallgatás folyamatába illeszkedik az emlék felidéződése („jut eszembe mostan”). A hatodik sor a felidéző zenei hang és a felidézett emberi hang viszonyára reflektál. Ez azonban pusztán distinkció, mindenféle érték-implikáció nélkül („Oly bárszonyos volt s ez nem az övé”). A lírai én tehát az emberi hang és az azt jelölő zene elkülönítését preferálja. A zenei hangot a vers utolsó sorai idézik meg újra, a személyes élményt tehát mintegy keretezi a zongora két megszólalása. (Nyilván nem zárható ki a vers terének olyan felépítettsége, ahol a zeneszó folyamatos, mintegy „aláfesti” az emléket, ez azonban nem változtat azon, hogy a zeneszó a szöveg szélső pontjain van utalás és így térben elkülönülnek.) Ez a két elkülönítő effektus mutat rá, hogy a szöveg nem tesz konkrét utalást zene és emlékezés ok-okozati viszonyára, ez pusztán a szekvenciális elrendezés hatására válik a befogadás tapasztalatává. Ugyanezen logika alapján képezhető meg az emlék lezárulásának gondolata is, hiszen a zene változatlan visszatérte az intermezzo szerepét osztja az emlék felidezésére. Másrészt a visszatérés olyan ciklikusságot is szuggerálhat, amely magát a fájó emléket teszi a visszatérés tartalmává. Az emlék és a zenei hang felidézése *között* kap helyet egy olyan hasonlat, amely a zene másfajta befogadására utal. A zene összehasonlítása a *teagózzal* több szinten is értelmezésre szorul. Az *ömlő zene* metafora a folyadék első-sorban vizuálisan, de több érzékszervvel is tapasztalható jellemzőjét társítja az auditív élményhez, a *tea* az ízlelés, az *illatos gőz* a szaglás érzeteit rendelik hozzá a zenéhez, míg a következő sor „arcot simító mámor” a taktilis érzeteket vonja be az értelmezés terébe. Maga a *mámor* a fenti kellemes érzetek (fürdés, a tea jó íze és illata, az arcot simító gőz) élvezetét a vers fiktív terében egyedül nem figurálisan jelen lévő zene hallgatására vonatkoztatja. Aminek tehát itt tanúi lehetünk, az

a zenehallgatás örömeinek olyan figurális megjelenítése, amely a halláson kívüli érzékelésmódok mindegyikének megidézésével példázza a zene befogadását, mely ily módon semmiképpen nem fogható fel közvetlenül. Valamely érzékszervi tapasztalat csak a más érzékelésmódokkal való hasonlóság és különbség formájában közelíthető meg, azaz folyamatosan a médiumok közötti nem identikus fordításnak van kitéve. A zenei hanghoz társított emlékezeti fázis, mint már kitértünk rá, a versben élesen elkülönül a zenétől és annak inszenzírozott meghallásától. A zenei hang érzékelését követő mentális esemény, az emlékezés és az ahhoz kötődő érzelmi események után a vers visszatér a pusztán érzékelt, értelmezetlen zenei hang megjelenítéséhez. Az érzékelést követő fázis, melyet az emlék felmerülése indít, a zenehallgatás felfüggesztésével jár („Szemem mered a zongora fölé”), a látszólag vizuális érzékelés valójában az érzékelés felfüggesztése, ezt jelzi, hogy nem valamit vagy valahová néz, hanem valami *fölé*. Ez az *el-nézés* a valamitől való elfordulást is érzékelteti, zene és emlékezés (közegének) különbségére vetve hangsúlyt.

46

A vers első szava a *hang*, melynek hatását a vers különféle, a halláson kívüli érzékszervek segítségével *közvetíti*. A hang azonban csak egy következő szinten válik jellé, jel és jelölt különbözőségét, pontosabban a hang jellé válását a meghallás gesztusában a szöveg kihangsúlyozza. Ugyanakkor a hang jelként való értelmezése fel is függeszti a hangra mint olyanra való odafigyelést, hiszen a hang jelentéssé vált, és a hallgató nem a jelnél, hanem a felidézett tudati tartalomnál időz. A távolság a zene által megidézett emlékkép, az emlékezés itt-je, és az emlékezés ott-ja, a múlt között áll fenn. Csakhogy az emlékező nem a zenére figyel, hiába áll a *zongora mellett*, ő maga is távol van, miközben a távol itt-jét már nem a beszélő, hanem a zongora, pontosabban annak hangja jeleníti meg. A zenei hang olyan jelölési folyamatot indukál, amely a differenciák sorát hozza létre. Azáltal, hogy a zenei hang jelenteni kezd, a beszélő távol kerül magától a zenétől, saját múltjától, tehát végső soron saját magától is. A metonimikus viszony („zongora mellett”) metaforikussá válik, amikor egy távoli hangra utal vissza (Márta hangjára, mely akár zongorajáték is lehet), majd visszaáll a kezdeti rend. Visszatér a minden érzékszervet elborító zene, mely a távolságok játékát indítja és zárja, és amely az egymás mellett lévő dolgok eltávolodását és visszatérését, közvetítettség és közvetlenség kölcsönviszonyát jeleníti meg. A differenciák játéka ugyanakkor nem törli el az őt lehetővé tevő materiális alapot, a hangot.

A vers első sorában a zongorából *ömlő* hangok *A fekete zongorát* idézhetik. Ez utóbbi szöveg tizenegyedik sorában a zene *ütemére ömlik ki* a lírai én *szívének vére*. A József Attila-vers úgy képes megidézni ezt a zene és a diszpozíció negatív kapcsolatára utaló potenciált, hogy annak antropomorfizáló és interiorizáló retorikáját nem ismétli meg. Ami ebben a

versben a középpontba kerül, az már nem a szubjektum személyes hangulata, amely a zene milyenségét saját pretextusává degradálja, hanem a zenei hang redukálhatatlan hatalma, amely anélkül képes a szubjektumot a (különféle médiumok közötti) megszülető és megszűnő távolságok játékvá tenni, hogy maga felszámolódna ebben a játékban.

Az iméntiekben tehát először romantikus és romantika utáni költészet egy általánosan elfogadott jellemzőjéből, természet és hangoltság azonosításából indultunk ki. Ezután e kettős viszonyba a (zenei) hang képzetét vontuk be, romantikus és romantikáról szóló szövegeket hívva segítségül. Így jutottunk el a romantikára hivatkozó olvasásmódhoz, melyet a közvetlenség kódjának neveztünk, és amely a vers zeneiségét olyan metaforikus térbe helyezi, mely a zene konkrét materialitását, a szöveg intermedialitását kiküszöböli. Beláttuk, hogy a közvetlenség kódja nemcsak a 20., de a 19. századi lírára sem alkalmazható kizárólagosan, és legalább annyira kritikus fikció, mint a versszövegek igénye. Ezután két hangszer kapcsán magyar versszövegekre alkalmaztuk a fenti elméleti belátásokat. Sikerült a két hangszer költői használatában funkcionális különbségekre bukkanunk, ezek azonban kevésbé érintették a meghallás versbeli hermeneutikáját. Végül két 20. századi szöveg lehetséges kapcsolatát vizsgáltuk meg és a zene meghallásának közvetlenül a hangoltságban feloldódó és ettől eltérő formációit különítettük el. Attól azonban tartózkodtunk, hogy ebből messzemenő történeti következtetéseket vonjunk le, a közvetlenség szempontja önmagában nem bizonyult kielégítő korszakjelölő indexnek, hiszen Vörösmarty ebből az aspektusból közelebb állhat József Attilához, mint Ady, aki pedig Komjáthyval mutatott rokonságot. Ez persze nem jelenti azt, hogy a modernség korszakolásánál a medialitás nem játszhat fontos szerepet. Valószínű, hogy a későmodern líra kódja sokkal explicitebb, kitüntetettebb szerepet juttat a közvetítés problémájának, mint a korábbi versírás, ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a korábbi költészet teljes egészében leírható volna a lírai közvetlenség fogalmával.

47

LŐRINCZ CSONGOR

JÓ CSÖND-HERCEG ÉS A „GYANÚTLAN FAÁG”

A TRAVESZTÍV ÁTÍRÁS EGY PÉLDÁJA
(ADY – SZABÓ LŐRINC)

A magyar költészettörténet kutatásában mára már többé-kevésbé áttekinthetővé váltak a líra ideologizálásának a „szimbolikus-ságban” megnyilvánuló karakterjegyei, még akkor is, ha ezek „végtelen finomodásra való hajlamukkal”¹²⁰ a kortárs értelmezések némelyikében nemegyszer implicit módon is újratermelődhettek. Ha a szimbolikus „tartalmazás” vagy „analógia”¹²¹ szerkezete nem képzelhető el valamely tudati struktúramozzanat nélkül, az interiorizáció¹²², illetve alak és jelentés közötti, az „elmét” feltételező¹²³ közvetítés szerepe nélkül, akkor mindennek a líra énjének vonatkozásában kitüntetett jelentőséget kell kapnia. A szimbolikus látás nyilvánvalóan szubjektív perspektívához kötődik, amely a szinekdochikus vagy analogikus viszonyt külsőnek és belsőnek az ellentétpárja mentén artikulálja. Legyen szó „természet és lélek megfeleléséről, általános emberi érzelmek közléséről vagy az önkimondás transzparenciájáról a költészet médiumában”¹²⁴, mindez mindig az én általi közvetítésben valósul meg. Az én bensőségessége lesz az, amely – a kimondás tevékenységének formájában – magába fogadja, kivetíti, tételezi, felidézi, elképzeli vagy artikulálja a mondottakat. Saját magát mint a „tartalomhoz” egyedül legitím „megjelenés” funkcióját tételezi. Jel és jelentés szimbolikus egysége tehát a szubjektum önlétesítésével kapcsolódik össze, az én „deixise” így rögzül a kommunikáció nem egyszerű közegévé, hanem „tulajdonképpen” helyévé, amennyiben a lírai hang csakis valamely mögöttes tartalommal kiépített korrespondenciájában képes megnyilatkozni. A szimbólum létmódja mint „a szemlélet felcserélése a referenciával” a szubjektum általi feltételezettségében a másik „felcserélő identifikációba, az énnel a nyelv produktivitásával”¹²⁵ való egyenlősítésbe megy át. Maga a beszéd szerkezete lesz „szimbolikus”, amennyiben az én szimbólumként szituálja magát. Nem véletlen, hogy még a francia szimbolizmus egyes értelmezéseinek is fontos műszavai lesznek a „kreatív fantázia”¹²⁶ és a nyelvi „evokatívitas”¹²⁷, illetve ezek jelentéskörei. Az Ady-féle közlésmódnak aztán különös alapjává válik az „én” szimbólumként való tételezése: nem annyira „jel”-ként nyilvánul meg, a hozzátartozó idézés-effektussal¹²⁸, inkább – a bensővé tétel je-

gyében – szemlélet és referencia szimbolikus kapcsolatának letéteményeseként. E stabilizáló, organikus kapcsolat nélkül, illetve önkényességének belátásával az én elkerülhetetlenül meghatározatlanává válna, ami lírahermeneutikailag a pragmatikai én eltérő diszkurzív lehetőségek mentén való retorizálását hozná magával.

Organicitás és konstrukció kettőssége a legritkább esetekben képes Adynál valódi nyelvi, folyton változó aszimmetriává alakulni. Gyakran éppen a „mitológiai szubsztitúciók”¹²⁹ ama felértékelése által, amely – lévén, hogy a „naturalizált” és a „kulturális” között nem képződik feszültség – sok esetben megalapozza a szimbolizációs eljárásokat. Mindez az én tevékenységformájában létesül, persze úgy, hogy a jelentésképzés eszköztára eme én birtokában marad, így annak rögzülését viszi végbe a vers középpontjában. Azon Ady-versek közül, melyek mintegy tematizálják, pontosabban a téma szintjén inszenírozzák a fenti összefüggéseket, a *Jó Csönd-herceg előtt* címűt kell itt kiemelnünk.

Az antropomorfizált látásmód szimbolikus-organikus koherenciájának feltételezőjét a vers ugyanis árulkodó módon jelzi: „Óh jaj nekem, ha elnémulnék”.¹³⁰ Az én „elnémulása” magának a szimbolikus viszonynak a felfüggesztődését jelentené: az én „beszéde” garantálja eme viszony fennállását, „Jó Csönd-herceg” és az „én” kapcsolatát, sőt azonosságát. Ezen viszonyok jelképiesítését szcenikai-formális szempontból az ismétlés és az antitézis – jellegzetes szimbólumgeneráló eljárások¹³¹ – alapozzák meg és rögzítik is egyúttal. Ebben a poétikai közegben a második szakasz feltételes módja is a víziószerű kivetítés asszertív tételezését erősíti: a reflexív jövőidejűség nem lényegi változás lehetőségét villantja fel, hanem csak inverz módon az én által kondicionált történés indokoltságát erősíti. Innen nézve lehet jelentéssé így az, hogy éppen a nem-tulajdonképpen jövőbeli távlatot jelző strófa inszenírozza egyidejűleg az aktuális-jelenbeli történés identikus időbeli kiterjesztését. Az ismétlésekkel egyetemben ez arra utalhat, hogy a szimbolikus kapcsolat én általi kivetítése „saját létesítésének már előrajzolt folyamatára redukálódik”, eképp „egy már előzőleg etabliozott szemiozsis idézéseként vagy ismétléseként”¹³² határozható meg. Persze nem az allegorikus elmozdulás inkompatibilis időbeliségének értelmében, hanem a kontinuos totalizáció érdekében. Tropológia és szemiozsis folytonossága, konfliktusmentessége ezért nem teszi lehetővé – az „elnémulás” emlegetése ellenére – a metareflexív megfordíthatóságot, vagyis nem képes – az allegóriával ellentétben – saját nyelvi működés-módjának funkcionális tematizálására.¹³³ Ha ez megtörténne, úgy a lírai beszéd reprezentációs megalapozottságát kellene feladnia.

Mármost úgy tűnik, a vers értelmezésének szemléleti komponensei gyakorlatilag ugyanezen viszonyokat termelik újra. Ha az én a „beszéd” lehetőségét a maga részéről akommunikatív „Jó Csönd-hercegtől” teszi függővé, akkor itt korántsem lehet szó az aktuális közlés

(mindenkori) dialogikus megalapozottságáról. Függetlenül attól, hogy éppen „rossznak” vagy „jónak” tekintik a „Csönd-herceget”.¹³⁴ A „beszéd” nem valamely másik általi hallásnak és mondásnak köszönheti a létrejöttét, hanem negatív-tárgyi indokoltságot kap. Nem a kimondás és kimondott közötti esetleges feszültség veszélyezteti a közlés homogenitását, inkább a lírai én önmagában egynemű, önmagával identikus hangjának pusztán „külső” eredetű, egyirányú befolyásolásáról esik szó.¹³⁵ Ezért a „némaság” lehetősége nem a hangadás önkényességét vagy diszartikulációját nyilvánítja meg, hanem a hang ontikus önmegalapozásának tárgyi ellentétéként funkcionál. Mindez abban lelheti a magyarázatát, hogy a valamely antropológiai hiány leküzdéseként, tárgyi kompenzációjaként – tehát eszközként – felfogott „beszéd” csakis az önfenntartás – szubjektivitás felől értett – elveként értelmeződhet.¹³⁶ Az én és „Jó Csönd-herceg” ekként mint egy szümbolon két oldala viszonyulnak egymáshoz: az én cselekvése (önfenntartása) nem más, mint az antitetikus másik által reprezentált hiány pótlása. A szümbólum antropológiája pedig köztudomásúlag éppen „egy hiánynak az egészbe átvezető pótlásában”¹³⁷ konkretizálható. Ha a lírai énhez tartozó beszéd vagy közlés így kettejük összeadódásából, negatív eredetű totalizációjából keletkezik, akkor talán fölösleges hangsúlyozni, hogy innen nézve mindegy, a „Jó Csönd-herceget” „belső” attribútumként vagy „külső” létezőként értjük-e. Mint ahogy az is, hogy kulturális konnotációi mennyiben járulnak hozzá a mindenképpen ugyanazon szerkezeti sémát újratermelő értelmezés „gazdagításához”. Fentebb szó volt róla, hogy – itt is – a naturális és a kulturális nem kerülnek olyan defiguratív viszonyba, amely fellazítaná az organikus jelentésképzést. Valószínűleg azért nem, mert egyikük sem nyelvként vagy beszédként nyilvánul meg – a vers eképp egyfajta univerzális deixist, az „árgusi egyetemes, mindent átfogó látást”¹³⁸ jelenetéz hangjának alapjaként. Az értelmezés státusza nemigen képzelhető el másként, mint eme egészelvű szubsztitúció (nem konstrukció!) és így az én dominanciájának rejtett vagy kevésbé rejtett módon végbemenő (re)affirmációjaként. Nem véletlen, hogy Rába György értelmezése is – a korábbiakkal való minden vitája ellenére – a szimbolikus totalizációban foglalt „eszme érzéki látszásának” olvasási allegóriáját termeli újra.¹³⁹

Az ilyen típusú viszonylatok értelmezésének a szövegek közti dimenziókba való áthelyezése is próbaköve lehet. Persze, ez az „áthelyezés” nem a szubjektivitás cselekvése, hiszen a szövegek közti-hatástörténeti feltételezettség következtében lehet csak képes az adott szöveg utólagosság felőli értelmezésére. Már eleve benne-lét jellemzi tehát ezt a szituációt. Amikor az Ady-költemény utólagos hipertextusának tekinthető Szabó Lőrinc-vers néhány interpretációs mozzanatát jelezzük, akkor a szétválaszthatóság esetlegességének kell tudatosulnia az elemzésben. A *Kaliban* kötetben olvasható *Éjjel az erdőn* nemcsak az inszcenizozott

helyzet szempontjából, hanem szerkezetileg is hasonló felépítést követ, mint a *Jó Csönd-herceg előtt*: a scenikai „leírásra” a harmadik versszakban reflexió következik, ez a viszony így formálisan egyezik a korábbi vers két strófája közötti kapcsolattal. A szerkezeti egyezésen alapuló átírás az ismétlés szövegek közti aspektusával máris azt a kérdést veti fel, hogy az Ady-vers etablírozott szemiózisének emlékezete milyen módosuláson mehet keresztül a Szabó Lőrinc-vers közegében. Egyúttal pedig az irodalomtörténeti horizontváltás mibenlétének értelmezhetőségére is vonatkozhat.

A vers első két szakasza látszólag fenntartja a hagyományos lírai reprezentáció kódjait:

*Ázott fák közt borzong az este,
rablók settengenek körötted,
hallgat a fűjárom tücsök,
egyre komorodik az erdő.*

*Kövek másztak ki az utakra,
csapdákkal ijeszt a világ,
sietnél, s folyton visszahökken
a fűsűrű feketeség.*

Az áthatolhatatlanság, a hallgatagság jelentéstani közegében az én cselekvésformája viszonylagosítódik – ellentétben Adyval, a feltételes mód éppen az én magatartását vonja kérdőjel alá, nem annak negatív eredetű létesülését rögzíti. Mindenekelőtt azonban a látens kettősséget létrehozó (ön)megszólítás struktúrájának következtében íródik be a szövegbe az az implicit olvasói szerep, amely a megszólított én/te és a vers retorikai énje közötti differenciában válik érdekeltté. A harmadik versszak jelzi ugyanis azon textuális mozzanatot, amely méginkább indokolttá teheti ezt a kettősséget:

*Megállsz. Csönd. Mi volt az? Füled már
csak a semmi mögé figyel,
s mázsásat csuklik a szived, ha
tarkón üt egy gyanutlan ág.*

Különösen az utolsó sor fényében kaphat parodikus színezetet az én inszcenizozott magatartása, ezen túlmenően pedig nyelvi attitűdje is. A harmadik szakasz beszédmódjának megváltozása – a nominálissá váló, fragmentarizálódó szintaktikai építkezés mellett – leglátványosabban kétségkívül a részben kiemelt „a semmi mögé” szerkezetben konkretizálható. Ez a megfogalmazás a figuratív eljárások nyomatékos megváltozására utal: a reprezentációs-tropológiai kód jelenségelvűségét felszámoló mozzanattal van eszerint dolgunk. Csakhogy nem pusztán a „semmi”, de „a semmi mögé” olvasható. Ez az alakzat tulajdonképpen

az első strófában uralkodó metaforizált közlésmód metonimizálásaként értelmezhető. Olymód, hogy nem egyszerűen irrealizálja vagy dereferencializálja a reprezentáció kódját, hanem metafiguratív módon eldönthetlenné teszi. A „mögé” kiemelése megállapíthatatlanságot jelez: lehet, hogy van is a „semminek” „mögöttje”, viszont lehet, hogy mindez a „fül” aktivitásának a terméke. Mindkét esetben „semmi” és „mögött” összeférhetlensége, kölcsönös destrukciója vélelmezhető. Trópus és referencia egyidejűsége ebben az alakzatban visszaható érvénnyel meglehetősen ambivalens fénybe helyezi az első szakaszokban mondottakat. Ezt nem egyszerűen szemantikailag teszi, hanem a konstatív inszenírozási kódot bizonytalanítja el. Így pl. a „kövek másztak ki az utakra” antropomorf megszemélyesítése a metonimizálás eredményeképpen defigurálódhat, vagyis a lírai én preformált, „metaforizált” látásának produktumaként lepleződhet le. A „semmi [mögé]” nézetében a „rablók settengenek körötted” sor úgyszintén a stíluskonvenció nyelvi kellékeként nyilvánulhat meg, még inkább a hagyományosan a (referenciális) helyzet „eszmei” általánosításaként figuráló „csapdákkal ijeszti a világ” sor. Fontos azonban, hogy különösen a „kövek másztak...” sor esetében nem a fenomenális imagináció kioltása megy végbe „a semmi mögé” személytelenítő mozzanatával, inkább „a reprezentáció kérdésessé tételéről vagy ambivalenciájáról” lehet szó, „olyan nyelv ambivalenciájáról, amely egyszerre reprezentációs és nem-reprezentációs”.¹⁴⁰ Paul de Man érvelését a nem-szekvenciális költészettörténeti időbeliségről úgy is indokolhatjuk, hogy a mimetikus képiségtől az abszolút irrealizáció felé való elmozdulás tételezése – éppen mert folytonosságban gondolkodik – könnyen az érzéki látszástól megfosztott „eszme” látens fenntartásába torkollhat. Hiszen mimézis és allegória kapcsolatának „genetikus folyamata”¹⁴¹ lényegében literális és allegorikus mozzanatok identifikációjából ered, eképp a megkülönböztethetőségben rejlő egységesítést szorgalmazhatja. Ilyenkor „esztétikai elmélet és művészettörténet egyetlen *symbolon* komplementer részeivé”¹⁴² válnak, amely a szövegek közötti viszonylatokat is figyelemmel kísérő történeti megértés ambiguitását számolhatja fel, az „igazság” orientációjában. Szabó Lőrinc verse eképp nem új „belátást” produkál, inkább a történeti megelőzöttségre való ráutaltságát teszi poétikailag ambivalenssé, széttartóvá.

Ebben a versben a parodikus vonás intratextuális érvényre tesz szert: a vers egyneműségét bontja meg, hiszen paródia és parodizált kapcsolata nem szekvenciális jellegű, hanem magát az intertextust kettőzi meg. Az *Éjjel az erdőn* eképp parodikus travesztiaként¹⁴³ határozható meg, amely az önmagát adottnak tételező hang transzponálását, más hang általi „beoltását” működteti. A szinguláris, eredeti hang parodikus ismételhetsége, bizonyosfajta mechanikussága¹⁴⁴ itt lírahermeneutikai nézetben tulajdonképpen a – pragmatikai én szerepét átvevő – meg-

szólított te jelentésképző funkciójának viszonylagosításában jelölhető meg. A vers ugyan nem feltétlenül bontja meg az önmegszólítás retorikai sémáját, ám amennyiben grammatikai én és megszólított között hasonló módon ironikus viszony képződik (főleg az utolsó két sorban), úgy ez a retorikai én játékerét hallás és beszéd köztességében jelöli ki. Ezt a köztességet a „fül” – amely szintűgy részben elkülönül tulajdonosától – általi ráhallgatás paradox szituáltságában konkretizálhatjuk, hiszen a „semmi mögöttjének” való potenciális hangkölcsonzéssel éppen „beszédként” is megnyilvánulhat. A „fül” és a „semmi” közötti viszony nyelvi státusza ezért egyszerre lehet konstatív és performatív anélkül, hogy ezek összeegyeztethetők volnának. Vagyis a metonimizálás révén allegorikus viszonylattá alakul át. Jól látható tehát, hogy a Szabó Lőrinc-versben én és hang folytonosságának ambivalenciája, illetve megbomlása az Ady-vers stabil hangnemével ellentétben dialogikus eredetű. A parodikus iteráció a hang retorizálásával egyenlő, nem a prestabilizált szemiózis identikus ismétlésével. Ennek következményeképpen különbözödhözhet el az „én” funkciója is önmagától. Nem véletlen, hogy a szöveg túllép a címbe jelzett szituáción, de nem a benne tételezett szemantikai jegyek szinekdochikus-analogikus jelképiesítő általánosítása felé. Jóval inkább a szituáció és a hagyományosan neki megfelelő diskurzuszinta konvencionális értelmezhetőségének nyelvi átlépésére irányul e beszéd tétje. (Ez a transzgresszió viszont csak abban az értelmezésben következhet be, amelyik fenntartja reprezentáció és allegorikusság ambivalenciáját, illetve mondás és mondottak, én és másik én különbségét.) Ezért is képes fellazítani az első versszakok látszólag reprezentációs kódját és megbontani azt a kompozicionális stabilitást, ami a *Jó Csönd-herceg előttben* mint „leírás” és „reflexió” polaritásában, illetve totalizálhatóságában mutatkozott meg. Retorikai én és hang diszkontinuus viszonyának aktivizálásával a parodikus mozzanat textuális teljesítménye ezért nem a szöveg, hanem (egyik) értelmezésének kigúnyolásában, hang és én kapcsolatának megbontásában áll.¹⁴⁵ Nemcsak a parodizált beszédet fosztja meg annak referenciális biztosítékától, hanem az ismétlés révén, az eltérő megszólaltatás lehetőségével a szöveget a preformált diskurzív konvenció uralma alól szabadítja ki.¹⁴⁶ Az ilyen átírás ezért nem pusztán transzformáció, hanem a szöveg és a hozzá köthető diskurzív szerepminta viszonyát kell átértenie. Ha a hang kizárólagosként tételezi magát, úgy a parodikus-travesztív mozzanat a szöveg felőli eltérő intonálhatóságát, kontingens jellegét nyilvánítja meg, úgy, hogy pontosan a hang – annak másika általi – megkettőződését implikálja.

Mint az *Éjjel az erdőn* két egysége közötti viszony megmutatta, a parodikus jelentésképződés mindig újraolvasás eredménye, amely egyszerre arra figyelmeztet, hogy a lírai kimondás látszólag önazonos alapja nem saját maga, hiszen ennek tételezése – a mindenkor kommu-

nikáció érdekében – elkerülhetetlenül mögöttes („eszmei”) legitimációra tart igényt. Sokkal inkább a mások általi ismételtetés szerződésjellegű feltételezettségének következtében válhat – már megszólalásának pillanatában – idézetté. (Hang és nyelv/szöveg viszonyának parodikus diszfigurációja a lírában az „én” pozíciójának cserélhetőségével, iterabilitásával jár együtt, míg az elbeszélő műfajokban inkább „az epikai stílus sztereotip formulái”¹⁴⁷, kompozicionális konvenciói stb. válnak a parodikus átírás kitüntetett mozzanataivá.) Műfajspecifikus vonásának értelmében a líra énjének jelszerűsége azzal az idézhetőséggel egyenlő, amelyet de Man a jel szemiotikai önkényességének tulajdonított.¹⁴⁸ Az én lírai „önkimondásának” alapjánál eképp egy predikációs aktus feltételezhető¹⁴⁹, amely – mivel nem pusztán szemiotikai, de retorikai mozzanat – az ént és hangját sosem képes azonosként állítani. A paródia eképp eme eredendő megkettőződés játékerében képződhet meg, úgy, hogy egyúttal történésként halasztja el én és szerep, hang és szöveg különbségét. Lévéen, hogy az ismételtetés magába a „költői” megszólalás – mint *beszédhelyzet* – aktusába van beleíródva: ismétetni csak azt lehet, ami egyezményes, nem organikus. Innen nézve az olvasásban mehet végbe a szöveg materiális dimenziójának megnyílása. Az „én” jel-funkcióját az ismétlés mint olvasás mindig túlviszi önmagán (intertextuális iteráció), hogy „újabb” – persze csak az „elsővel” együtt bekövetkező – ismétlésben (intratextuális differencia) termelje újra az idézettségben kifejlő materiális köztességet. Mindennek elengedhetetlen feltétele, hogy az implicit predikáció látens módon mindig azonosításba fordulhat át, a fiktív önkényesség fenntartása viszont megmutatja: a „jel” a megszólaltatásban már mindig a szimbólummá válás útján van, anélkül, hogy elérné azt. Éppen ez a köztesség képezi „én” és hang ismételtetésének feltételét.

TÖRÖK LAJOS A HANG ÉS A TITOK

BAJVIVÁS VOLT ITT...

„...légy mint a semmi, te minden.”

Schöpflin Aladár írja Ady-monográfiájában a következőket: „Magyar versben még nem volt példa ilyen átvitt értelmű beszédre, amelyben a szavak mást jelentenek, mint a valódi értelmük, távolfekvő fogalmak váratlanul összekapcsolódnak, az asszociációk társzólag össze nem tartozó dolgokat fűznek össze.”¹⁵⁰ Ha az Ady-recepciót szemléljük, meghatározónak mondható az arra irányuló erőfeszítés, hogy megfejthetővé váljék a maga korában valóban újszerűnek mondható nyelvi univerzum. Különösen a korpusz csaknem egészét átfogó motívumhálózat referencializálhatóságának értelmezéstörténeti alternatívái tartoznak e körbe. Szinte napjainkig jelen van egy olyan szemléletmód, amely a lírai vagy életrajzi én önkinyilatkoztatásaként felfogott nyelvet a miszticizmus, a metafizika, a szimbolizáció fogalmaival véli leírhatónak. E terminusok voltaképp leggyakoribb eredményük, a személyiség transzcendentális élményének magyarázatára szolgálnak, s egy olyan előföltetés mentén szerveződnek, amelyet Komlós Aladár szavai illusztrálhatnának talán legkielégítőbben: „[Ady] állandóan egy rejtett lényegesebb valóságot érez a jelenségek mögött, s így a realitást misztikus látomásba tudja olvasztani.”¹⁵¹ E rejtvénytűsnek, néhol homályosnak aposztrofált nyelv elemei között vannak számontartva olyan motívumok, mint például: Élet, Halál, Minden, Titok, Isten. Különösen a költő 1910-ben megjelent kötete, *A Minden-Titkok versei* esetében, ahol e motívika kétséget kizáróan központi szerepű. Az előbbieken felsorolt, az Ady-recepció történetében meghatározó jelleggel bíró szemléletformák értékelésére nem igazán akad példa újabb szakirodalmunkban. A következőkben elsősorban egy ilyen vizsgálathoz szeretnék némi adalékkal szolgálni.

Meggyőződésem, hogy a fent említett motívumcsoport elemeivel vagy azok összefüggésrendszerével foglalkozó magyarázatok többségében hol látansen, hol tudatosítva, de jelen van egy olyan előföltetés, amely annak a schöpflini elvnek tesz leginkább eleget, miszerint: „Kicsit költőnek kell lenni annak, aki költőt érteni akar s aki Adyt érteni akarja, annak egy kicsit Adynak is kell lennie – beleélni magát abba a lelkiállapotba, amelyből Ady versei alakultak.”¹⁵² Bár a kijelentés utol-

só része a befogadó számára a lélektani dimenzió elsődlegességét hangsúlyozza, a gondolat többi része legalább annyira kiterjeszthető a kritika és az Ady-líra nyelvi kapcsolatának terepére is. Ez alatt értelmező és értelmezett nyelv egymásrautaltságát értem elsősorban, pontosabban az előző diszkurzivitásának az utóbbiban történő feloldódását. A motívumok interpretálására, jelentésük vagy legalábbis értelmezési tartományuk tisztázására tett erőfeszítésekben ez a sajátosság kétfajta argumentációs stratégiában is kimutatható. A kettő között csupán az Ady-ra való ráutaltság, a hozzá történő sorozatos visszatérés módját tekintve van különbség. Az első esetben a lírai korpuszon kívül eső Ady-szövegeknek az előbbi kommentáraként kezelésével próbál az argumentáció a motívumok számára szignifikációs nyugvópontokat találni. Két példát hoznék e típusra. Az egyik a húszas évek végéről, a másik jelenkorunkból való. Nagy Sándor írja Ady-monográfiájában a következőket: „[Ady lírájában] az élet nem abszolút, hanem relatív érték: a tartalom teszi értékessé. S mi filozófiája szerint az élet tartalma? Ezt tételesen sehol sem mondja ki, de életművéből következtetni lehet: egyéni vonatkozásban, teljes, egész, önös kiélvezése. »Az élet (...) örömeit, szenzációkat ad azoknak, akik őt szeretik, akik neki hizelegnek, akik ő vele tartanak, de kegyetlenül keresztülgázol a gyengéken, a tehetetleneken, az álmodozókon...«¹⁵³ (A citátum a költő *Levelek Párizsból* című 1903-as írásából származik.) Másik példánk Gintli Tibornak az Ady-líra Minden-élményéről szóló tanulmányából való: „Ady – 1906-tól számított – pályájának első szakaszában, amely a *Vér és arany* című kötettel zárul, a Minden az Élettel azonosul, és elérhetőségének lehetősége a mámor, a szerelem és a pénz által kínálkozik. Ady a maga *morálfilozófiáját* A magyar Pimodán vallomásos prózájában foglalja össze. Az alkohol hatásának második fázisáról így ír: »S mikor alko nyul, egyszerre csak, akárhol járunk, nyugtalan s tovább is nyugtalanak maradó agyunkat, szívünket befogja a mindenség.« Majd így folytatja: »ez szinte a legnagyobb titkokat is kiadó, eláruló egy vagy két óra.« A Mindenhez való eljutás tehát irracionális jellegű és végső soron passzív magatartás.¹⁵⁴ E két gondolat közös vonása az, hogy a narratívában épp ott hallgat el az argumentáció szólama, ahol leginkább szükséges volna a jelenléte. Emellett még az is kérdésessé teszi a motívumok felvázolt jelentéstartományának diszkurzív hitelességét, hogy egyik esetben sem történik kísérlet annak igazolására, hogy vajon mindez visszairható-e maradéktalanul a lírai életműbe.

A második típusba tartozó interpretációk legfőbb sajátossága, hogy az általuk kialakított kritikai diskurzusok magában az argumentáció aktusában veszítik el a tárgyuk feletti uralmat. Mindez az értelmező és az értelmezett nyelv közti különbség eltörlésének eredménye. A számos lehetséges példa közül most is kettőt idéznék. Mindkettő Király István Ady-monográfiájából származik: „Nemcsak egyik verses köteté címé-

ben – írja egy helyen –, A Minden-Titkok verseiben kapcsolta össze Ady a Minden és a Titok fogalmát, együtt s egyszerre tűnt fel ez a kettő gyakorta nála. Korrelatív, sőt egyjelentésű motívum volt ez: a vátesz és a voyant kettősségét magában hordó ember előtt a Minden egyben Titok volt, s a Titok: Minden. A kozmikus élményt megszólaltató költő számára kulcsszó lett a Titok.” *A Bajvivás volt itt...* kezdetű verssel kapcsolatban pedig így fogalmaz: „Titok-dárdával döfte keresztül Ady szívében a halál szívét ‘az ifjú Minden’, nagy-nagy titkokat látott ő...”¹⁵⁵ Mindkét esetben annak a relációnak a pusztá ismétlését kapjuk, amelyet már maga az életmű is tartalmaz. Emellett az első idézetben a Minden és a Titok motívumok jelentésének meghatározása azért sem válhat az argumentáció önálló teljesítményévé, mert a két jelet egy azonosítás és annak inverziója révén egymásba zárja. A második pedig parafrázálja és eléggé kétes allegóriában oldja fel a vers figurációját. Mint már említettem, az ezekhez hasonló példák száma bővíthető, de a stratégia ugyanaz: a jelentésreferenciákat kereső olvasat észrevétlenül válik rabjává annak a nyelvnek, melynek értelmet kíván tulajdonítani.

Véleményem szerint az itt vázolt argumentációs modellek nem járulhatnak hozzá az Ady-líra nyelvének vizsgálatához. Ezért értek egyet azzal a véleménnyel, amelyet H. Nagy Péter fogalmaz meg e korpusz értelmezhetőségének lehetséges kiutait keresve. Nevezetesen: az „Ady szimbolizmusa” – és tegyük hozzá: metafizikai ihletettsége – címszavak alatt tárgyalt alakzatokat „a szövegek retorikai eljárásainak közegebe kellene sorolni”, hisz például a már önmagukban is vitás tematikai csoportosítások (istenes versek, Élet-Halál versek stb.) „inkább allegorikus megfeleltetései annak, amit értelmezőik szimbolizmusként vélnek meghatározni, vagyis redukálják a költői nyelv figurativitását”.¹⁵⁶ A későbbiekben egyébként látni fogjuk, hogy nem csupán a tematikai csoportokat is jelölő motívumokkal való operáció, de az Ady-féle szimbolizáló magatartásnak a titok/titokzatosság alakzatával történő magyarázata is az olvasás azon allegóriái közé tartozik, melyeknek érvényessége a retorikai eljárások terepén legalább annyira kérdésessé tehető, mint az előbbiekben érintett elemzőmódok körben forgó okoskodásai.

Ennek a szándéknak a tudatosításával teszek kísérletet egy olyan vers vázlatos értelmezésére, amely teljes egészében nem is vált az Ady-korpusz szerves részévé. *A Minden-Titkok versei* bevezetőjére gondolok. Csupán első strófája került a kötetbe, a többi – a Nyugat szerkesztőinek jóvoltából – kimaradt. Ez a szöveg egyébként azért érdemel figyelmet, mert a fentiekben említett „kulcsfogalmak” többségét – Ady líráját tekintve egyébként szokatlan módon – relációban látjuk viszont.

*Bajvívás volt itt: az ifju Minden
Keresztüldöfte Titok-dárdával
Az én szivemben a Halál szivét,
Ám él a szivem és él az Isten.*

*Már tudom én jól, hogy Halál nincsen
S hogy semmi sincsen, mi nem hasonló,
Fakasztó csók és fakadt szerelem:
Isten és Titok dúlt ereinkben.*

*Cserzett, agg szívvel várok most itt lenn,
Titokra lesve, látnivalóra,
Éreznivaló, új valamire,
De már tudom: a Titok – az Isten.*

*Minden: Titok és jaj, minden: Isten,
Bele lehetne ebbe pusztulni,
De, brávó, ugyse önként pusztulunk
S nincs olyan Titok, ami segítsen.*

*Életemnek sok nagy gyász-inségit sem
Sorolom föl, mert: istenek voltak,
Örömem, kínom Isten egyaránt:
A Minden-Titkok – a Minden-Isten.*

*Amit rámbiztak, hűséggel vittem
És csak most látom: nincs különbözőség,
Minden csak: egy volt, minden: kényszerű,
Miben csak hittem avagy nem hittem.*

*Nem lesek már: csak lengek itt lenn,
Hiszen ők egyek: Élet s Halál Úr,
Olyan egyek ők, oly nagyszerűek:
Isten és Titok, Élet és Minden.*

Az első strófa egy középkori lovagi párviadalra emlékeztető történeletről beszél. A „kulcsfogalmak” tulajdonnevesített formában jelennek meg. E figurákat felfoghatnánk annak a megszemélyesítésnek a termékeiként, amely Komlós Aladár szerint Ady szimbolizmusának egyik legfőbb „művészi eszköze”.¹⁵⁷ Komlós kijelentése egy szöveg előtti szubjektum (alkotó) esetében lehetséges ugyan, de már nem fogadható el egy olyan versbéli én szempontjából, aki/amely maga is része ezen alakzatokkal „benépesített” figuratív térnek.

Tény, hogy szinte mindegyik névhez tartozik egy, az alaköltés illúzióját felkeltő mozzanat: a Minden ifjú, a Titok dárda, a Halálnak pedig szíve van. Eme illuzórikus alakiságot tételező nyelv voltaképp annak megakadályozását jelenti, hogy e reláció (és tagjai) „visszatérhesse- nek” eredetükhöz, a szóserintiséghez, vagyis hogy fogalmak pusztá-

reprezentálóivá váljanak. A szöveg nevekről beszél, tehát ezek a referencializálás ellenében ható, trópusok láncolatát generáló helyettesítés alaptagjai sem lehetnek. Azt is mondhatnánk, hogy nehéz feladat előtt áll az, aki e figurák kilétére kérdez rá. Bizonyos értelemben már Schöpfung is figyelmeztet a megszemélyesítés alakzatának fontosságát és az Ady-nyelv képzetfelidéző erejét hangoztató nézetek tarthatatlanságára. Ezt írja: „Ki ez az ős Kaján? Inkább ne kérdezzük, ne keressük szemmel látható alakját, ne akarjunk belőle allegóriát csinálni.”¹⁵⁸ A kijelentés önmagában akár a figuratív nyelv reduktív olvasásmódjával szembeni kétely megfogalmazásaként is értelmezhető, de ha figyelembe vesszük azt a kontextust is, amelyben a figyelmeztetés elhangzik, már nem mernék azt állítani, hogy a szerző az Ady-recepció e nemzedékről nemzedékre öröklődő szemléletformájának inautentikus voltára figyelmeztet. Ugyanis ezt követően ő maga is megteremti saját vízióját, „minden romlás Démona”-ként aposztrofálva a versbéli figurát.

A továbbiakban arra utalnánk még az első strófa kapcsán, hogy e reláció elemei a történelemben betöltött pozíciójukat tekintve elkülönülnek egymástól. Azért emeljük ki e nem túl nagy erőfeszítést igénylő észrevételt, mert a vers további szakaszaiban olyan törés nyomaira bukkanhatunk, amely nemcsak az összefüggésrendszert, de az egyes alakzatok nyelvi minőségét is megváltoztatja. Mindez egy váratlannak tűnő, e figurák izotópiákba rendeződésével járó diszkurzív folyamat következménye. Ennek végén pedig az a paradox tétel hangzik el, amely az Isten, Halál, Élet, Minden és Titok egylényegűségére utal. Hogyan lehetséges ez?

Ha elfogadjuk azt, hogy valamely izotópia tételezése egyik tagjának meghatározására irányuló kérdést rejt magában¹⁵⁹, akkor a versben előforduló minden ilyen jellegű nyelvi aktus egy-egy alakzat kilétének megállapítására törekvő igyekezetként is értelmezhető. Ám e felállított azonosságok egyrésztől inkább összezavarják a kezdeti reláció belső rendjét, másrésztől pedig olyan homológákat teremtenek, amelyekben nemhogy egy jelentett, de egyetlen név mint jelölő sem válhat kétséget kizáróan izotópiákban álló elemek bármelyikének meghatározójává. Egy példával illusztrálnám e furcsa feltevésemet: „a Titok – az Isten”, a „Minden: Titok” és az „Örömem, kínom Isten egyaránt” azonosságok olyan nyelvet körvonalaznak, amely mindhárom megfeleltetés önállóságát eltörli, s a kölcsönös behelyettesíthetőség ellenőrizhetetlen játékát szabadítja fel. Azzal pedig, hogy a költemény befejezése minden alakzat egységét állítja, a fenti izotópiáknak még a felvetése is fölöslegessé válik.

Mindezek után a reláció tagjainak elkülöníthetőségébe vetett hit megkérdőjelezéseként is értelmezhető a vers beszélőjének két kijelentése:

*Semmi sincsen, mi nem hasonló,
...csak most látom: nincs különbözőség,
Minden csak: egy volt, minden: kényszerű,
Miben csak hittem, avagy nem hittem.*

Ebben az összefüggésben minden alakzat csak egy másik repetíciója, de hogy melyiké, az a szöveg retorikája által felkínált szubsztitúciós játékok következtében eldönthetetlen.

Hogy mégis fel kell tennünk azt a kérdést, vajon mi a Minden, mi a Titok stb., azt – látszólag paradox módon – magyarázatunknak épp az Ady-líra figuratív nyelvbe való belekeveredésének elkerülése érdekében tesszük. Ugyanis mondjuk a „Mi a Titok?” kérdésre – tetszőleges módon – azt válaszolhatjuk, hogy az Isten. Vagy azt, hogy a Minden. De ezt már a szöveg izotópiái is tartalmazzák. Nem mondanánk vele semmi újat. Körben forgó okoskodáshoz jutottunk mi is? Talán nem. A vers harmadik strófájában a beszélő a következő kijelentést teszi:

*Cserzett, agg szívvel várok most itt lenn,
Titokra lesve, látnivalóra,
Éreznivaló, új valamire...*

60

Ez a részlet egy, az én számára percepcionális úton hozzáférhető ismeret igényéről beszél, amely aztán nem következik be. Amint azt az utolsó strófában e helymeghatározásra visszautaló sor is mutatja: „Nem lesek már, csak lengek itt lenn...” Az e két kijelentés közé eső szakasz voltaképp a „valami” megpillantásáról való lemondás története. Egy percepcionális érzékeléshez kötődő identifikáció voltaképp egy arc felfedését, egy arcadás lehetőségét rejti magában. Ennek elmaradása után olyan, a beszélő számára a tudás jellegével bíró kijelentés következik („De már tudom: a Titok – az Isten.”), amelyet a szöveg retorikája pusztán nyelvi játékká deformál. A strófa első felében felbukkanó „titok” kifejezést – mivel sor elején foglal helyet, s így nagy kezdőbetűvel van írva – akár köznévként, akár tulajdonnévként is olvashatjuk. Az első esetben még egy megnevezetlen jelentett, a másodikban pedig egy névhez tartozó arc felfedésének vágyát jelentheti, bár az arcadás szándéka mindkettőben benne rejlik. Az első verzió azonban annyiban többet árul el, hogy e kifejezést a maga szószerintiségéből észrevétlenül rendeli alá a tulajdonnévvé válás metamorfózisának. Egyébként ugyanaz a helyzet a következő strófa „minden” fogalmával is. E metamorfózis tartja fenn a beszélő számára a nevekhez tartozó alakok létezésében való hitet. De a hit nem válik valóra. Az „a Titok – az Isten” izotópia ebben az esetben nem más, mint egy üresen kongó név helyettesítése egy másikkal.

Okfejtésemnek ezen a pontján tűnik talán a legkézenfekvőbbnek, hogy rátérjek az Ady-féle szimbolizációval összefüggő eddigi olvasásmódok egyikére. Nevezetesen arra a már említett elemzési stratégiára, amely a lírai nyelv szimbolizáló erejét egyfajta titokra/titokzatosságra történő utalás allegóriájában oldja fel. A változatosság kedvéért ismét két példát hoznék. Az első Komlós Aladár már idézett munkájából való. Kísérlete, hogy közvetlen rokonságba hozza a francia szimbolizmusnak nevezett történeti alakzatot Ady lírájával, a szimbolista költő fogalmának olyan definícióján nyugszik, amelyet két Mallarmé-gondolat nyomán fogalmaz meg: „Meggyőződése [t.i. Mallarmének], hogy »Egy tárgyat megnevezni annyi, mint háromnegyed részét megsemmisíteni a költemény élvezésének, amely a lassan kitalálás örömeiből áll: szuggerálni, ez a mi törekvésünk.« Máskor így ír: »Suggerálni, ez a mi álmunk. A titokzatosság tökéletes használata teremti a szimbólumot.« A homály tehát a költői szépség nélkülözhetetlen alkotórésze.”¹⁶⁰ Ezt követően már Adyra is vonatkoztatva így fogalmaz: „A szimbolista költő a purizmusra vagy választékosságra fittyet hány, a szó értéke nem állítólagos alacsonyágától vagy fenségétől függ, hanem attól, hogy mennyire érezteti meg a világ titokzatosságát.”¹⁶¹ Ez az elképzelés a legújabb szakirodalomban is jelen van. A költő életművének legfrissebb átfogó igényű értékeléséből idéznék: „[Adynál] A titok névhelyettesítő szó, annak a nevet helyettesíti, ami el van rejtve és amit fel kellene fedni. E szerint az elképzelés szerint a dolgok lényege rejtőzködő természetű, különös mögöttes zónát alkot, amögött van, amit érzékelünk, tapasztalunk. Ady nem a szimbolizáló képalkotás, hanem ennek a kulcsfogalomnak, a titoknak a révén került belső rokonságba a szimbolizmussal, a szimbolizmust is átjáró metafizikus gondolkodás rokonította igazán a szimbolistákkal. Vagyis az a gondolat, hogy a dolgok lényege transzcendens, tapasztalaton túli, és megfejtésre, megragadásra vár.”¹⁶² A mallarméi elképzelésből valóban ilyen és ezekhez hasonló következtetések vonhatók le. De az Ady-nyelv rejtélyeihez egyáltalán nem visznek közelebb. Az e körbe tartozó értelmezések szinte kivétel nélkül annak az olvasónak a típusát reprezentálják, aki – Babits szavaival élve – „Ady országába” indulva „tanácstalanul áll meg a szimbólumok ez őserdejében”¹⁶³. Voltaképp maga hozza létre ezt az erdőt, amelybe az eltévedéstől félve sosem mer belépni. Azonban ha ezt mégis megteszi – mondjuk Király István esetében –, akkor identitását elvesztve dadogva ismétli a fák neveit.

E tételek probematizálhatóságának felvethető egy másik aspektusa is. Ha a költemény legutóbb idézett részletét újból szemügyre vesszük, látszólag paradoxnak tűnő megállapításra juthatunk. Úgy tűnik, mintha a versbéli én éppen azt az olvasót reprezentálná, aki e titokzatosnak mondott alakzatok megfejtésére, a hozzáférésre vár. Arra, hogy számára érzékelhetővé váljanak a szavak mögötti rejtett dimenziók. A kép

61

feltárulása azonban – mint már utaltunk rá – elmarad. De a szöveg figuratív diskurzusában valami mégis lelepleződik. Mégpedig egy olyan nyelvi esemény révén, amely akár a fenti mallarméi gondolat retorikai kiaknázását is jelentheti. A titok/titokzatosság tökéletes használatáról van szó. Arról, hogy a kulcsszó maga válik a szöveg tematikájának egyik centrumává. Azonban az „olvasás” nem áll meg ezen a ponton. Azzal, hogy e „kulcsfogalmat” névvel helyettesíti, voltaképp fel is fedi kilétét. Mégpedig annak alakzat voltát állítva. Olyan figuratív aktus ez, ahol a retorikai áthelyezés következtében a nyelvi jel önmaga referensévé válik, kizárva azt az utaló funkciót, amelyet a recepció neki tulajdonított. Másként fogalmazva: azáltal kerül el egy kép vagy képzet feltételezhetőségét, hogy a szószerintiségből alakzatba történő tükröztes révén magába a nyelvbe helyezi vissza a reprezentáció lehetőségét. Ez a tükröztes jelmozgás a „minden” szó esetében is hasonlóan működik. A negyedik strófa első és az ötödik versszak utolsó sora közötti kapcsolat ugyanezt a figuratív transzformációt képezi le: „Minden: Titok és jaj, minden: Isten...”, „A Minden-Titkok – a Minden-Isten”. A vers retorikai dimenziója ezek szerint olyan izotópiák tételezését is megengedi, amelyben e két szóalak egymáshoz rendelhető. Azért is merem ezt állítani, mert erre a nyelvi játékra közvetlen példa is akad a kötetben: „De a harctér: Harctér és az élet: Élet” (A Szerelem eposzából). A vers beszélőjének azonosságokat tételező nyelvi aktusa annyiban önkényes, amennyiben ő maga is képtelen különbséget tenni az őt körülvevő alakzatok között. A másik identifikálhatatlansága, arcnélkülisége pedig egyszerre jelenti az ének mint névmásnak az arccal való felruházhatatlanságát. Ez a figuratív nyelv halott vagy talán meg sem született alakzatokról beszél, s az ént magával rántva a semmibe, annak pusztulásával fenyeget.

A SZUBJEKTUM NYOMÁBAN

A LÍRAI SZEREP KÉRDÉSE ADY ENDRE A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉBEN

Az Ady-líra értelmezhetőségének kérdéseivel foglalkozó jelenkori kutatásokban eléggé tendenciózusnak mondható annak a perspektívának a jelenléte, amely a kései modernség szubjektumszemléletéhez köthető nyelvi-poétikai stratégiák tapasztalatából származtatott kérdésirányok mentén kontextualizálja eme életművet a hazai költészettörténet huszadik századi alakulásfolyamatában.¹⁶⁴ E retrospektív jellegű hagyományszemlélet jelentősen módosíthatja az Ady-recepcióban korábban az életművet saját hatástörténetétől inkább elszigetelő interpretációs kísérleteknek a korpusz történeti elhelyezhetőségével kapcsolatos vizsgálatait.¹⁶⁵ Ehhez a tendenciához az is hozzájárul, hogy a kialakulófélben lévő átfogó recepcionális erővonalak olyan részmegfigyelésekben igazolják szempontjaik hermeneutikai aktualitását, amelyek nyíltan felvetik a befogadástörténet korábban uralgó szerepű olvasásalakzatainak kérdésességét. A hazai későmodern lírának az utóbbi évtizedben végbement átértékelése következtében egyáltalán nem meglepő az a fejlemény, hogy előtörténetében éppen Ady szerepe válik hangsúlyossá. Az az értelmezéstörténeti fejlemény, miszerint „az a fajta modernségfelfogás, amelyet a jelenkori irodalomtudományos diskurzus a nyelviség és individuumszemlélet szempontrendszere felől tart leginkább körvonalazhatónak, a húszas-harmincas évek úgynevezett másodmodern szakaszára tett megfigyelések mellett implicit módon szorgalmazta a magyar klasszikus modernség kialakulásának szükségképp egy korábbi periódushoz való viszonyításából fakadó újraértését is”¹⁶⁶, elsősorban e grandiózus és egyben a 20. századi hazai költészet ma már egyre kérdésesebb recepciótörténeti szemléletformáiban továbbörökített életművével való szembesülést tette szükségessé. Ez azért is öröndetes, mert a kialakulófélben lévő olvasás-minták kétségtelenül nagyobb esélyt biztosítanak olyan Ady-versek megszólaltatására, amelyek mindeddig egy eléggé zárt és többé-kevésbé az esztétikai tapasztalat történeti horizontjait nélkülöző kánonalkotási elv körvonalazta nézőpontokon kívül foglaltak helyet.

Az mindenesetre már most belátható, hogy az Ady-recepció több évtizedes hagyományában szinte állandóan jelenlévő, az életmű innovatív jellegét hangsúlyozó állásfoglalások többé-kevésbé homogenizáló szemlélete helyett olyan, az innováció alakzatát ugyancsak nem nélkülö-

löző, de jelentését tekintve a 20. századi líra nyelvi-poétikai megformáltságának történetiségére összpontosító szemléletformák jelennek meg, amelyek sokkal szűkebb szövegcsoporthoz adnak helyet egy alakulófélben lévő Ady-kánonban. Ez a szűkreszabottság azonban nem korlátozó jellegű abból a szempontból, hogy a kibontakozó kanonizációs elvek nem csupán az Ady-lírának a magyar lírai modernséggel összefüggő periodizációs helyiértékét kijelölő vizsgálatokban használhatók, hanem tevékenyen hozzájárulhatnak az Ady-életmű inherens szubjektumszemléleti változásainak artikuláltabbá tételéhez is. Olyan stratégiai elv figyelembevételéről van itt szó, amely a versbeszéd szubjektumának pragmatikai konkretizációját még nem elsősorban a nyelviség kérdése felől problematizálja, hanem szemantikai integritásának megbomlasztása felől. Ebben a vonatkozásban rendkívül termékenynek bizonyulhatnak azok a szempontok, amelyeket Bednics Gábor vet fel az Ady-líra szubjektumszemléletének dinamizálódását középontba állító tanulmányában, amelyben különösen hangsúlyozott szerepűvé válnak egyrészt az *én* mások által történő láttatását az önmegismerés tematikai mozzanatává emelő szövegek (itt az interszubjektivitás felé mutató stratégiák egyik kardinális jelentőségű elvéről van szó), illetve az önreflexivitás olyan megjelenésformái, melyek magának az identitásnak az organizálhatóságát vonják kétségbe. E kérdéshorizontnak is meghatározó a befogadástörténet kritikai felülvizsgálatát célzó szándéka, hiszen az Ady-versek hangjának kölcsönözhető „empirikus” totalitás egyike (volt) azoknak a recepciótörténeti axiómáknak, melyek bár biztosították az olvashatóság centralizáló jellegét, az interpretáció konzisztenciáját, azonban több esetben visszairhatatlanná tették eme organizált *én-figurát* a szövegek struktúrájába. Ennek a konzisztenciának a létezettségét biztosító interpretációs nyelv olyan alakzatokban összpontosult, mint az *életrajzi én* vagy a *lírai szerep* (ez utóbbi értelmezéséhez a legtöbb esetben természetes módon tartozott hozzá a biografikus figura mint annak eredete vagy létrehívója). Persze bizonyos szempontból nem is csodálkozhatunk e tendencia tartós jelenlétén és kétségbevonhatatlanságán, hisz nem csupán az életmű hagyományos tematikai felosztásai kölcsönöztek (fiktív vagy reprezentatív) arcképeket a versek alanyának¹⁶⁷, hanem maguknak a szövegeknek a túlnyomó része is – és ezt az újabb vizsgálatok is hangsúlyozzák – olyan identitásképző stratégiákat működtet, amelyek eleve egy reprezentációs kód felől válhatnak csupán értelmezhetővé. Főként az életmű korai szakaszával kapcsolatban fogalmazódnak meg olyan észrevételek, melyek az *én* konkretizációjának szempontjából az alkotások egyoldalú jelenléte képző modalitását emelik ki: „Ady első kötetének poétikai hangoltsága (...) egy olyan versnyelvi teret képez meg – állapítja meg Bednics Gábor –, amelyben a megszólalás mindig egy megszólaló énehez köthető (...) az empirikus szubjektum sok esetben azonosítható (...) az

életrajzi Ady-figurával.”¹⁶⁸ Ez voltaképp azt jelenti, hogy a versbeszéd szubjektuma szempontjából olyan beszédműveletek a dominánsak, amelyek a hangnak kognitív-episztemológiai irányultságú performanciát (is) kölcsönöz(het)nek. Ennek relevanciája azokban a versekben érhető tetten leginkább, melyekben a szubjektum a beszéd hitelének abszolút érvényességét állítja. Ez többnyire vagy a „külső” dolgok *én-függőségének* deklaratív kinyilatkoztatásában („Új igém tán nem hatnak, / Rossz frigyem elhagyhatnak / S nőhet a fülem, / De nem lesz itt, semmi, soha / Nélkülem.” [Seregesen senkik jönnek]), vagy az önprezentáció azonosító szerkezetekkel kialakított autorizálásában fejeződik ki („De az igaz: én vagyok, / De a magyar: én vagyok.” [Egy harci Jézus-Mária]). Természetesen e két példa némileg leegyszerűsítő jellegű lehetne a nevezett életmű egészének tárgyalásakor, de azt mindenestre jól illusztrálja, hogy az ilyen jellegű alkotások inherens elvárásai elsősorban az *én* projekcióihoz illeszkedő affirmatív befogadásnak és nem a jelentésképzés kölcsönösségének a lehetőségét (ebben az esetben a szubjektum konkretizációjának dialogikus jellegét hangsúlyozandó) hordozzák magukban. Persze a korábbiakban érintett dinamizálódó *én-szemlélettel* nem jár együtt közvetlenül egy olyan hermeneutikai feltételrendszer képződése, amely az olvasás horizontjába transzponálná a konkretizálás stratégiai játéktérének jelentésképző vagy a jelentést mint az alany figurális teleológiáját nem totalizáló funkcióját, hisz az *én* még ebben a változó megértésmódban is erősen az önprezentatív tematikai struktúrázás „terméke”, s csak ritkán fordul elő, hogy a szövegek retorikai megformáltsága felbomlasztja a szubjektum tematizáló modalitásában feltárolt figura egyneműségét.

Ha figyelembe vesszük, hogy Adynál – elsősorban korai költészetét tekintve – a szubjektum alanyisága olyan figuratív keretbe ágyazva jelenik meg, amely az *énnek* eredendő integritást kölcsönöz – akár az életrajziság „háttérnarratívájának” a beléptetésével, akár valamely fikatív szerepstruktúra beiródásával –, akkor a szubjektum megképződésének változó szemléletében figyelemfelkeltő lehet az 1910-es évek elejének néhány olyan alkotása, melyek a dinamizálódást (különböző stratégiák bevonásával) eme homogenizáló szemlélet kérdéssé tételében jelenítik meg. Ebből a szempontból figyelmet érdemlő Kulcsár-Szabó Zoltán megfigyelése *Az utolsó kuruc*¹⁶⁹ című verssel kapcsolatban. A szerző a szerepvers alakzatával foglalkozó tanulmányában e vers értelmezésével tesz kísérletet annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy a „szerep” és a „lírai én” alakzatai hagyományosan az utóbbi elsődlegességét hangsúlyozó felfogásának az *én* grammatikai univerzalitása következtében beálló fordított viszonyát tekintve „miként hajtható végre (illetve, végrehajtható-e egyáltalán) a szereptől való függetlenedés a költészet önprezentációjában”.¹⁷⁰ A szerző felhívja a figyelmet a szövegben arra a nézőpont-megkettőződésre¹⁷¹, amely a vers utolsó szaka-

szát megelőző, a címben megjelölt „szerep” hangjához (is) köthető szólamból és az utolsó strófának az e szólamot felfüggesztő, attól mintegy eltávolodó, külső perspektívájából áll elő. E stratégia elvileg a tradicionális szerep elutasításaként is értelmezhető lenne, azonban a külső nézőpontú hang szinte az előzővel megegyező diszkurzív modalitásban számol be erről a lépésről, vagyis „a ‘szerep’ megszűnésének színrevitele maga is ‘szerepnek’ bizonyul: a ‘szerep’ nem szűnik meg, Ady verse éppen a ‘megszűnés’ folyamatszerű, céljához soha el nem érő mozgását mutatja be”.¹⁷² Mindez azt (is) jelenti, hogy a beszéd tematikájában megjelenített elválás aktusát mintegy aláássa a tételezett szerephez köthető hang retorikájának folytonossága a „külső” hang szólamában. Ez pedig olyan körbeforgást eredményez, amely egyik szólamnak sem juttat dominanciát, megkérdőjelezve az *én* és a szerep alakzatainak a líraolvasás tradíciójában közmegegyezészerű hierarchiáját.

A feltámadás szomorúsága Az utolsó kuruccal csaknem egyidőben keletkezett¹⁷³, s bizonyos értelemben ugyanúgy kérdésessé teszi az *én* olvashatóságának hagyományos szemléletformáit. Ellentétben az Ady-nyelv deklaratív modalitásához kötődő *én-projekció* aktusának belső koncisztenciát kölcsönző elvével, ebben az esetben egy eléggé összetett beszédstruktúra teszi inkonzisztenssé a hang egyneműségét. A továbbiakban ennek működési mechanizmusaira összpontosítunk három olyan szempont (a szcenikus kódok, a látás és látottság viszonyrendszere, az *én* temporális reprezentációja) kiemelésével, amelyek – amellet, hogy az Ady-értés legújabb fejleményeit tekintve kiemelt szerepet kapnak a szövegekkel folytatott párbeszédben – meghatározónak látszanak a versbeli szubjektum identifikációs horizontjának artikulációjában.

A vers címe már eleve problematikusnak tűnik, ugyanis a szomorúság fogalma mintegy visszajára fordítja az értékszerkezetét a keresztény tradíció kontextusában pozitív előjelű feltámadás eseményének, amely elvileg az újralétesülő szubjektum kontinuitását (tehát nem értékvesztéssel járó reinkarnálódását) implikálja. Az, hogy a feltámadás ezzel az érték kategóriával kapcsolódik össze, bizonyos értelemben már előre jelzi azt a negativitást, amely a megszólítás által létesült énnel a krisztusi figurába való behelyettesíthetőségét kíséri. Mivel utóbbi vizsgálatoknál nincs jelen a felejtés diszkontinuus mozzanata, a versbeli *én* esetében viszont ez válik az identitáskeresés egyik előidézőjévé, kétségbe vonódik e tradicionális szerep ismételtetősége. A vers későbbi szakaszai egyébként éppen e konkretizáció ellenében ható önreflexív folyamatot jelenítenek meg. A harmadik strófában az *én* sebei még elhelyezhetők a tradicionális szerep értelmezési tartományában, azonban a hatodikban már olyan (emlék)nyommmá válnak, melynek jelentése ismeretlenné válik hordozója számára:

*És sebeimet tapogattam,
Fájtak, égtek förtelmesen,
De mikor kaptam, hogyha kaptam?
Hol jártam én,
Hát éltem már én?*

Ebből a perspektívából tekintve az *én* olyan folytonosan átrendeződő önreflexív horizontokat alkot, amelyek lehetetlenné teszik egy kontinuus vagy állandó karakterjegyekkel rendelkező szubjektum megképződését (ebben az esetben a tradíció felől értelmezett allegorikus figura folytonosságát). Ugyanilyen eredménnyel jár az az önértelmező művelet, amely a maga eldönthetetlenségében hagyja azoknak az emléksímnak az *én*hez tartozását, amelyek az identitáskeresés folyamatában megjelennek:

*Igen: tengerek, városok,
Asszonyok, vágyak föllegegnek
S rajtuk Páris a korona.
Ragyogóbbak, szebbek,
Mint a legforróbb látomások.
Volt-e hozzájuk közöm egykor,
Vagy ezt mind mások
Ölelték és csodálták?*

Az a szcenikai struktúra, amely a feltámadás során keletkező ént újraszituálja, kibomlását tekintve a beszédkörnyezet inkonzisztenciájának megteremtésével járul hozzá az *én* figurálódásának diszkontinuus potenciáljához. A második szakasz képi elemei – mint már érintettük – a bibliai eseményre alludálnak: „Sírom sziklási szétgurultak, Füstölt a Golgota s kiléptem” s az *én* is eme közegehez rendelhető cselekvésem által körvonalazódik: „Elindultam új apostolok / Keresésére.”

Az azonban az eme hagyományhoz kötődő szerepkonkretizációt reprezentáló nyelv a továbbiakban egy ettől eltérő szcenika nyelvvel kapcsolódik össze. Bár a bibliai (jobban mondva a János-evangéliumban található) feltámadástörténet fabuláris szerkezete a „Tamásaim” név említésével a harmadik strófában nyomszerűen jelen van, azonban ez már nem a tradicionális szerep allegorizációs modelljébe illeszkedik, hanem egy ettől eltérő „szcenika” megképződésében játszik döntő szerepet:

*Vihar s üvöltő Tatra-erdők
Voltak az én Tamásaim,
Kik sebeimnek nyílásain
Ujjait mártván benyúltak.*

Az idézett részletben a „Tamásaim” azonosítása a „Tátra-erdők”-kel olyan nyelvi eseményként értelmezhető, amelyben az utóbbi létesülése tisztán figuratív alapon megy végbe. Vagyis nem egy organikus szcenikai struktúráként jelenik meg, hanem a keresztény tradíció felől konfigurálódó (fiktív) *én* által tételezett antropomorfizáció termékeként lép be a vers tropológiájába. Ebből a szempontból sajátos módon visszajára fordul annak a konkretizációs folyamatnak az iránya, amelyet Király István a következőképpen fogalmaz meg Ady-monográfiájában: „Az Adyra annyira jellemző kétszintű versek közé tartozott *A föltámadás szomorúsága* is: lent a valóságban, az életrajzilag hiteles tájon, egy konkrét időpontban, egy tátrai nyáron történt itt minden (...) Ugyanakkor azonban nemcsak a földön, nemcsak a Csorbatón, hanem egy időtlen, örök, mitikus szinten is játszódott a vers, a konkrét sík mellett volt a költeménynek egy »metafizikai«, elvont síkja is (...) Az adott életrajzi esemény a végtelenbe tágult, nem a Tátrában: fent a magasban, az emberi sors időtlenségében, egzisztenciális, kozmikus szinten történt már minden.”¹⁷⁴ Az életrajziság „háttérnarratívájának” az értelmezés műveletébe való bevonását elvileg lehetővé teszik a biografikus mozzanatoknak a hang szcenikai szituáltságára vonatkozó nyelvi elemei, azonban semmi esetre sem abszolutizálhatóak elsődleges referenciaként, mivel létrejöttük figuratív eredete éppen hogy a fiktív *én* nyelvi tételező modalítására vezethető vissza. Bár az tény, hogy a későbbiekben eme szcenikus struktúra egyeduralkodóvá válik a vers térszerkezetében, azonban a látványelemek és a hanghatások mindvégig az *én* allegorikus reprezentációjának horizontjába illeszkednek: emléknymokkal kapcsolódnak össze, tehát nem szakítják meg az *én* eredetkeresésének folytonosságát, a természeti környezet időtlenségét egy temporális elem beléptetésével keresztelik:

*Itt tó van a Tátra ölné,
Csillogó, tiszta, vad,
Keresem benne a századokat,
Az életemet,
A sírtárhoz dalokat.*

Ez az eredetkereső modalitás azonban nem korlátozódik a temporalitásnak arra a rétegére, amely a tételezett tradíció felől figurálódó *én* struktúrájába beiródik. A negyedik strófa elején olvashatjuk a következőket:

*És megint szólék: én nem tudom,
Ki vagyok, éltem-e, élek?
Valakinek neve vagyok
Vagy örököse egy halott
Szomorú nevének?*

A beszélő szólamának az identifikációval kapcsolatos elbizonytalanító jellegéhez ebben a részletben olyan mozzanat járul hozzá, amely a hanghoz rendelhető tulajdonnév temporális indexét a tradícióhoz kötöttség mellett a „tiszta” jelenvalóság alternatívájával egészíti ki. Ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a feltámadás eseménye hagyományosan olyan individuum létesülését jelenti, amelynek eredete saját létezéséhez képest valamilyen preegzisztens szférába nyúlik vissza, akkor az *én* időbeliségét érintő fenti kérdések közül csak az utóbbinak lehetne létjogosultsága. Hogy a „tiszta” jelenvalóságra irányuló mozzanatok mégis fontos szerep tulajdonítható, azt egy korábbi szakasszal való összefüggésében magyarázhatjuk meg. Az első strófa első négy sora olyan kommunikációs szituációt teremt, amelyben az aposztrófikus elem dialogikus beszédhelyzet létrejöttére utal:

*Piros, nagy köd-tályogok közül
Sunnyított rám a csalfa Nap,
Midőn így szólék:
Kelj föl és légy szabad.*

A strófa további kijelentései az eddigiek tapasztalata alapján a megszólított szólamának kezdetét jelentik, hisz saját feltámadásáról ad tájékoztatást. Ez a kettős beszédstruktúra egészen az előbb idézett kijelentésig fenntartható lehetne, ám az „És megint szólék” retorikai szempontból előhívja az elsődleges hangot, de a feltámadott önreflexiójának folytonosságába is illeszkedik. Tehát voltaképpen önmegszólításról van szó. Azonban ez az alakzat itt nem az *én* és *te* egyetlen hangra, belső dialógust létesítő költői attitűd hangjára visszavezethető integratív eredőként értelmeződik¹⁷⁵, hanem olyan *én-konfiguráció* létesülésének lehetőségét teremti meg, melynek kettős temporális irányultsága a tradicionális alapon szerveződő identitásképző nyelv megnevezetlen szubjektuma és a maga alaktalanságában a vers kezdetén megszólaló *én* tapasztalatának keresztmetszetében artikulálódik. Vagyis: ebben a szituációban a kérdések eldönthetetlené teszik a hang eredetét és egyetlen centrális beszélőre való visszavezethetőségét.¹⁷⁶

Eme inkonzisztens szubjektumszemléleti jellegzetesség a vers folyamán más stratégiai mozzanatokban is megragadható, elsősorban a mások általi látottság felől való öndefiniálási szándék alternatíváiban. E horizontok szerepének hangsúlyozása azért is fontos, mert a főként külső instanciák értelmezésműveletei felől megvalósíthatónak vélt önfelismerés tematikai mozzanata itt abból a szempontból egyedi Adynál, hogy más versek esetében a látás-látottság viszonyrendszerében dominánsabb szerep jut az *én* perspektívájának. Ide sorolhatók olyan esetek, mint a felismerés mediális helyzetbe transzponálása („Egyszer néznénk farkas-szemet, / Kivoltunkat egyszer lássuk, / Horkantan egyszer hadd legyünk / Egymásnak kemény Messiásuk.” [Az *elrejtett arcok*]), vagy

az, amikor a külső instancia idegensége (ismeretlensége) érintetlenül hagyja az *én* belső konzisztenciáját („Mennyi borus szem néz szemembe, / Mennyi homlok sápad rám némán, / Mennyi vádló álom és rejtély, / Mennyi nagy szomorúság néz rám. [...] S minden arcot, idegen arcot, / Mídön elfog a titkos emlék, / Legalább egyszer földeritni, / Megragyogtatni be szeretnék.” [Az *idegen arcok*]). Azok a hermeneutikai műveletek, amelyek a látottság horizontjába helyezik az *én* önazonosságának meghatározhatóságát, bizonyos értelemben egybeesnek a szubjektum temporális szerkezetével összefüggő két alternatíva horizontjainak irányával. A külső instanciák felől szemlélve az *én* egyrészről a jelenlét folytonosságának jegyeivel rendelkezik:

*Lázamat az est, postámat
A posta,
Míntha régen-régen hozná,
Úgy hozza.
(...)
Szemek, levelek, táviratok,
Nem tudom, miért keresnek.*

– másrészt pedig egy, az egzisztencia időindexeit meghaladó, az *ént* a hagyomány transzszubjektív horizontjába helyező perspektívában értelmeződik:

70

*Én nem tudom, miért néznek rám
Kutató arcok?
Arcomon nincsen régi írás
S a régi harcok
Nagy legendája elmosódott
Vén arcomon, vén fejemen.*

Ez utóbbi nézőpont még azért is figyelemfelkeltő, mert a hozzárendelődő önértelmező művelet az *én* arcának a szövegszerűség figuráját kölcsönzi, azt mintegy a tradíció hangját átörökíteni nem tudó „üres” palimpszesztusként értelmezve.

Minden olyan elvárás, amely a másság horizontjában képződik, az *énben* az idegenség tapasztalatát idézi elő, tehát (saját önmeghatározási kísérleteinek decentráltságot előidéző kudarca mellett) annak identifikációs funkcióját vonja kétségbe:

*Idegenek és kire várnak?
Beszélnek hozzám,
Cirógnak kandi szemekkel
S úgy érzem, hogy hátam mögött
All egy idegen, másik ember,
Hozzá beszélnek.*

Ám ez az idegenség nem vezet el a külső instanciák kizárásáig. Azok a horizontok, amelyekben az *én* az eleve ismertség benyomását kelti (tehát intencionált perspektívát jelenítenek meg), nem visznek közelebb a másság felőli önmegértéshez. Az *én* számára az identifikálódás e lehetőségeinek megvalósulása az elvárásokban képződő szubjektumfigurációba való behelyettesíthetőség lenne, de mivel ezek nem képeznek konzisztens horizontot s intencióik tényleges tartalma is rejtve marad mind az *én*, mind pedig az olvasó előtt, így „csupán” a megismérlést folytonosan elhalasztó, azt „üres” perspektívákkal helyettesítő alternatívák szerepét képesek betölteni.

Talán ezért lép előtérbe az önazonosságot biztosítani látszó aposztrofikus mozzanatok szerepe, ugyanis ez megakadályozhatná az *én* szétszóródását a perspektívák sokféleségében:

*Én azt várom: valaki majd
Hívni fog
S édes, meleg szájjal
Súgja meg majd, hogy ki vagyok.*

Azonban ennek megvalósíthatóságát éppen az *én* versbéli konfigurálásának körvonalazhatatlansága helyezi az értelmezhetőség horizontján kívülre.

Ha figyelembe vesszük azt a – véleményem szerint az újabb kísérletekben a legtermékenyebbnek tűnő – recepcionális erővonalat, amely líratörténeti szempontból az Ady-korpuszt a szubjektum nyelvi megelőzöttségének tapasztalata felől kísérli meg szóra bírni, akkor be kell látnunk, hogy *A föltámadás szomorúsága* nem igazán válhat részévé az e feltételrendszer keretei közt kialakulófélben lévő új Ady-kánonnak. Azonban azzal is számolnunk kell – s ez talán az elemzésből is kiviláglik –, hogy a verssel kapcsolatban felvetett individuumszemléleti vonatkozások, melyek ugyan elemeiben jóval túllépnek a posztromantikus lírai *én-konstrukciónak* még a századelőn is uralkodó szemléletformáin, csak részlegesen írhatók vissza a költemény struktúrájába, tehát nem mutathatók fel annak konzisztens teljesítményeként. Ezért is tűnhet a fenti értelmezési javaslat néhol erőltetettnek. Ha jól meggondoljuk, az *én* allegorizációja egészében közelebb áll a romantika, mint a klasszikus modernség tapasztalatához. Ámbár az is bizonyos, hogy az Ady-líra uralkodó beszédmódjához (deklaratív megnyilatkozásához) illeszkedő erős intencionáltságú és egyben zárt horizontú szubjektumképző stratégiák helyett ebben a versben éppen az ezt meghatározó tematikai szerveződés jelentésteremtő szerepe válik indifferenssé azáltal, hogy a versbéli hang(ok) identifikációs törekvését a figuraképződéssel ellentétes irányú folyamatokat kialakító nyelvi stratégia keresztezi. Ebből a szempontból talán megkövethető az a kijelentés, hogy *A föl-*

71

támadás szomorúsága beilleszthető annak az elvárásrendszernek a horizontjába, amely szerint „a tematikus utalások és az azokat hol erősítő, hol cáfoló nyelvi-poétikai megformáltság közötti területen ért(ékel)hető újra ez a költészet.”¹⁷⁷

PALKÓ GÁBOR

ŐSI DALOK VISSZHANGJA

A HAGYOMÁNY MINT A(Z IRODALMI) NYELV EMLÉKEZETE

Nem kétséges, hogy az Ady-életmű kiemelt korpuszát jelentik az úgynevezett *kuruc versek*. Bár viszonylag kis számú verscsoportról van szó, különösen, ha a versek összességéhez viszonyítjuk, hatásuk az Ady-olvasásban jóval nagyobb a fenti aránynál. Mielőtt azonban „Ady kuruc verseit” méltatnánk, érdemes figyelembe venni azokat a kétségeket, melyekkel a tematikai verscsoportosítás mint elemző módszer szembesülhet.¹⁷⁸ A fenti korpusz primer határai is megrajzolhatatlannak bizonyulnak, Esze Tamás, aki – *nomen est omen* – a téma szakértője, mintegy tizenöt verset említ,¹⁷⁹ ám nyilván más adatot kapunk, ha a paratextuális utalások, illetve a szcenikai világ szereplői vagy a beszédmód jellegzetességei felől határozzuk meg a halmazt.¹⁸⁰ Az mindenesetre egyértelmű, hogy esztétikai színvonal, kidolgozottság, poétikai világ és nyelvszemlélet tekintetében teljesen különböző versek kerülnek itt egymás mellé, ami annál is természetesebb, hiszen majd egy évtized választja el *A harcunkat megharcoltuk*¹⁸¹ és a *Bercsényi marsall huszárja*¹⁸² megírását. Az időbeli határok persze sokkal tágabbak is lehetnek, ha az Ady-filológia azon (érthető, ám önkényes) döntését, mely az első két kötetet gyakorlatilag kizárja a költői művek korpuszából, figyelmen kívül hagyjuk, hiszen a *Rákóczi vén harangja* még a 19. században íródott. A *kuruc versek* együttese olyan mélyen gyökerezik Ady-értésünk hagyományában, hogy bizonyos versek elemzésekor még akkor is kikerülhetetlen a számvetés a csoportosító szempontrendszerrel, ha annak poétikai produktívitasában nem hiszünk többé.

Dolgozatunk azonban nem a fenti *műforma* (Babits) elemzését tűzi ki célul, hanem az Ady-versek hagyományképét vizsgálja olyan versek segítségével, melyeket e csoportba szokás sorolni. A *kuruc motívum*¹⁸³ (hogy egy újabb bevett, de tisztázatlan terminust idézzünk fel) mind elméleti, mind pedig filológiai szempontból kiemeli a tradíció kérdéskörét. Egy olyan vers olvasása, melyben a szcenikai világ szereplői a történelmi múlt intertextuális megidézését hajtják végre, elképzelhetetlen a múlt és jelen közötti párbeszéd valamilyen végrehajtása nélkül.¹⁸⁴ (Elméleti szempontból joggal tehető fel a kérdés, van-e olyan vers, műalkotás vagy szöveg egyáltalán, mely a fenti dialógus nélkül elképzelhető lenne.) Másrészt az Ady-recepció vizsgálata azt mutatja, hogy a

fenti motívum/műforma olyan – igen eltérő kontextusban – nagy hatású, kánonképző szerzők, mint Babits Mihály vagy Király István számára is Ady *hagyományhoz való pozitív viszonyának* emblémájává vált.

A KURUC VERSEK FOGADTATÁSA A NYUGATBAN

Kéri Pál 1909-es tanulmányát olvasva nem kétséges, volt az Ady-recepciónak olyan rétege, ahová Király István gigantikus kísérlete, a forradalmi Ady-kép és -kánon megteremtése visszanyúlhatott. Itt nem elsősorban az Adyt felértékelő szövegek válnak érdekessé, hiszen ez a típusú megszólalás a korabeli Ady-irodalom jelentős hányadára jellemző (bár Kéri is az Ady-hívók táborába sorolták, mintegy személyes elfogultsággal „vádolva” az Adyhoz fűződő kapcsolata nyomán),¹⁸⁵ hanem az az elemzői stratégia, mely a költői műalkotás jelentőségét a szerző szociális „gyökereinek” feltárásából véli megragadhatónak, és amely szerint a mű társadalmi, *forradalmi* mozgások/mozgalmak kifejeződése lenne.¹⁸⁶ Jelen dolgozatban azonban kevésbé érdekelnek bennünket a diktatúra irodalomtudományának előzményei, sokkal inkább az Ady-versek egy korpuszának hagyományhoz való viszonyával foglalkozunk. A fenti írás ebben a kérdéskörben is tartogat meglepetést. Akkor beszél ugyanis Ady kuruc hagyományáról, mielőtt a tulajdonképpen „kuruc versek” megszülettek volna. Ezek közül mindössze az *Új vitézi ének* (kötetben: *A harcunkat megharcoltuk*) jelent meg a Nyugat 1909. évi második számában.

Kéri Ady „hangjának” forrásaként két világot jelöl meg. Mindkettő a költői életvilághoz kapcsolódik, az egyik metonimikus, a másik metaforikus értelemben. Bár mindkettő érthető nyelvi világgént is, a kapcsolat valódi értelme a szerzői szubjektum mentalitásában keresendő, ilyen hasonlóságon alapul. „Családjában, mindkét ágon voltak prédikátorok és a protestáns tradícióknak, szonór, telhúsú, vértől kicsattanó beszédmódja termékenyíthette meg gyerekintelligenciáját.”¹⁸⁷ A protestáns exegézis, a prédikátorok nyelvi hagyománya mint textuális világ ugyan része az érvelésnek, nem kétséges ugyanakkor, hogy a textusok esetleges összevethetőségének háttérében a szerzői szubjektum társadalmi, szociális „gyökérzete”, a metonimikus odatartozás áll: „Ady Endre szilágysági protestáns kismes.”¹⁸⁸ Ez az intertextuális viszonylatokat biográfiai metonímiává transzformáló retorika a Király-féle Ady-olvasás egyik legfőbb alakzata. Kéri más értelemben is megelőlegez számos későbbi fejleményt az Ady-recepcióból, mely a kuruc-intertextus kérdésében is döntőnek bizonyul. Ez pedig a francia hatással kapcsolatba hozott esztétista hagyománytagadás problémája. Kéri írásában a hagyományba való beágyazottság mint az Adyt ért kritikákkal szembeni affirmatív állásfoglalás a fenti – az intertextualitás min-

den formáját antropomorfizáló – olvasásmóddal kapcsolódik össze. „Temperametumát és eksztatikus alkotó-módját hozzátéve, bizonyára, e bibliai kultúrán táplált elokvenciája teszi azt, hogy mindent, érzéseket, elvontságokat, verstémáit, megszemélyesítsen és személy gyanánt szóljon hozzájuk, nem pedig Baudelaire hatása, amit csak azok állíthatnak, akik Ady Endrét talán olvasták, de Baudelairet semmi estre sem ismerik. Része lehet ebben az ösztönében talán annak a keleti vércsöppnek is, ami örvény eredetű anyja révén került az ereibe.”¹⁸⁹ Az utóbbi gondolat a mindig „önkényes”, sohasem rögzülő intertextualitást a vérségi kapcsolat szisztematizált (illuzórikus?) szilárdságával helyettesíti. A kuruc hagyományról is ebben a kontextusban beszél Kéri, ez a kapcsolat is Ady hagyománytalanságával vitatkozik, újabb „gyökeret” tár fel. A *gyökér* növényi metaforikája szintén felfogható a stabilizálhatatlan intertextualitás metonimizálásának. Az a kérdés válik tehát érdekessé, hogy a kuruc hagyományra való utalás az Ady-versekben valóban a fenti „megkötöttség”¹⁹⁰ értelmében az intertextuális viszonyok stabilizálásának eszköze-e. Jelen van-e a kuruc versekben egy nem „személy gyanánt”, „megszóltott” hagyományképzet? „Másik forrása az ő hangjainak a régi magyar irodalom gazdag oázisa, a kurucköltészet. Azok a régi kismesek, akik egy küzdelmes, mozgalmas, verekedő korban, nyugati műveltségtől beoltottan a biblia rezonanciájával lelkükben, föld nélkül, hazátlanul kóboroltak, szerte Magyarországon és a világban, mi[n]t ő és tavasz múlását, szerelmüket, harcaikat énekeltek maguk mulattatására. A kuruc versek lüktetését, amelyeket egész az ő idejéig nagyon elhanyagoltak az újabb magyar költők, ő ébresztette új életre a maga költészetében és ha Ady Endre mesterét, elődeit keressük, nem kell, hogy »szemünket Párizsra vessük«, hanem idehaza, a kuruc korig kell visszamennünk.”¹⁹¹ Látható, hogy ebben az érvelésben a kuruc költészet és Ady verseinek tematikai, poétikai vagy ritmikai hasonlósága (lüktetése) a szerzői szubjektum mentalitásbeli hasonlóságára vezethető vissza.¹⁹²

Néhány évvel később Babits Mihály már olyan Ady-versek befogadása utáni tapasztalat felől említheti a kuruc hagyományhoz való odafordulást, melyek jelezték a gesztus nagyobb jelentőségét. (Kéri Pál írásának érdekessége éppen az, hogy megszületésekor a kuruc motívum tematikai háttérében a versekben még elenyésző volt.) Az írás a karácsonyi könyvtermés fényében a korabeli líra egészére vet pillantást, és a lezajlottnak tekintett költői forradalom lényegeként – paradox módon – a hagyományhoz való visszatérést jelöli ki. „Ma már világos lehet mindenki előtt, aki munkáikat igazán ismeri, hogy ez ifjak forradalma nem a hagyományoktól való elszakadás, hanem azokhoz való visszatérés volt.”¹⁹³ Ebben a kontextusban szerepel Ady is,¹⁹⁴ Kérihez hasonlóan Babits szintén a kuruc dalokat és a protestáns énekeket említi, csak kiegészíti egy szépirodalmi párhuzammal, Csokonaival. Maga az

érvelés a magyar századelős moderniségről kétségtelenül eszünkbe juttathatja Ady hírhedt *A duk-duk affér* című cikkét,¹⁹⁵ míg a Csokonait (Petőfivel szemben) felértékelő szólalomok Ady Csokonairól szóló írásait idézik fel.¹⁹⁶ Számunkra inkább az válik érdekessé, hogy a kuruc költészet Ady tradíciókhoz való tartozásának szimbólumává válik.¹⁹⁷ Majd tizenöt évvel később még egyértelműbb ez a szimbolikus szerep. A *kettészakadt irodalom*-vita polemikus diszkurzív világában, mikor is a klasszikus modern líra tradíciószemléletét („hagyománytalanságát”) kell megvédeni, újra Ady lesz a fő érv, és ismét a kuruc versek jelentik a döntő bizonyítékot a fenti támadásokkal szemben. „Nem hiszem, hogy akadna köztünk valaki, aki úgy érezné, hogy a multat »le kell rázni« vagy hogy »mindennek a mából és tegnaptól kell kiindulnia«. Sőt ép mi, a Nyugat első generációja, voltunk azok, e század kezdő évtizede végén, kik az akkori tegnap – a kilencvenes évek – elfakult lanyhaságából régebbi magyar multak frisebb forrásaihoz áhítoztunk vissza: Ady a kurucokhoz, Csokonaihoz; mások Vörösmarty vagy Berzsenyi felé.”¹⁹⁸ Ahogyan a magyar (klasszikus) (lírai) modernség szimbólumává a Nyugat folyóirat vált, Ady a folyóirattal kapcsolatos irodalmi diskurzus jelölője. Ezért volt elengedhetetlen, hogy a hagyománytalansággal vádolt szerzők, vagy azok nevében éppen Babits Ady hagyományhoz tartozását bizonyítsa. Ezzel a szisztémával függhet össze, hogy Babits a Nyugat húszéves jubileumára írt versében egyetlen személynév szerepel, méghozzá a vers utolsó szava: „*úgy lobogjon, mint mikor ama / kuruc tüdő fútt rá s ama dacos kar / intett vele Isten felé: Ady!*”¹⁹⁹ A *kuruc tüdejű Ady* kép nemcsak azt jelzi, hogyan próbált meg a magyar klasszikus modernség távol kerülni a jól ismert vádaktól. Arra is utalhat, hogy Babits – a Kéri Pál-írásban bemutatottakhoz hasonlóan – maga is hajlamos az intertextualitás antropomorfizáló biográfiai olvasására. „Am Dózsa csak egyetlen kép abban a nagy galériában, mely Adynak a magyar multtal való kapcsolatait szimbolizálja. Mennyi »őse« volt neki a magyar korok mélyein keresztül, mennyi Barla diák, Mátyás bolondja, Esze Tamás komája, s Botyán vezér, mennyi Tánccsics Mihály és Vajda János. Nem mindig rokonszenves névsor a Ma konzervatív emberének: de nem vonul-e tagadhatatlanul a magyar történelmen keresztül egy kuruc és rebellis hagyomány is? Nem igaz gyermeke-e ez is a magyar temperamentumnak, s kívánhatjuk-e e hagyomány végleges megszakadását? Ady még leglázázóbb forradalmában is őseket keres, tradícióba kíván kapaszkodni. S ahol igazán elszakadtnak érzi magát, ahol nem tudja megtalálni az őshöz fűző kapcsot: ott magyar fájdalom a tragikus kétségbeesésig emelkedik: (...) (Ond vezér unokája).”²⁰⁰ A hagyomány átöröklődésének fenti elképzelése a *temperamentum* és az *ős* fogalmainak segítségével az intertextualitás nyelvi karakterét úgy szorítja háttérbe, hogy a szerzői mentalitás válik a művek szövegközöttiségének legfőbb referenciapontjává. A kurucos

mentalitás, a kuruc ősohöz való hasonlóság vajon milyen *szövegformát* nyer magukban a versekben?

Mielőtt azonban ez utóbbi kérdésre térnénk át, az Ady-recepció egyik meghatározó figurájának, Schöpflin Aladárnak a kuruc versekről szóló gondolatait érdemes felidézni. Ennek indoklására több érvet is fel lehet hozni. Az egyik, hogy sajátosan készítik elő Király István, a kuruc versek legnagyobb elemzője/ideológusa majdani szemléletét. Másrészt a kuruc intertextushoz egy olyan utalással járul hozzá, mely a *mentalitás – temperamentum – ős* fogalomkör által jelölt biográfiai antropomorfizáló szövegközöttiség-szemléletet a hagyomány *közvetített* átadásának képzetével helyettesítheti.

1923-ban jelent meg a Nyugatban Schöpflin tanulmánya (pontosabban könyvfejezete), mely Ady költészetének politikai szempontú elemzésére tesz kísérletet. A nemzeti karaktert sajátosan kifejező formációjaként írja le, mint sajátosan magyart, miközben olyan retorikai eljárásokkal operál, melyek a *karakter* fogalmán keresztül kerülnek meg a szövegközöttiség textuális „karakterét”. „Az emberek nagy többsége politikai elfogultságok alapján ítél róla, a maga pártállása szerint s nem veszi észre sem költészetének mély nemzeti gyökereit, sem fajtájával és annak sorsával való szenvedélyes szolidaritását, amely oly éles tragikai vonást ad szellemi fizionómiájának s belső kényszerűség erejével hajtotta a magyar probléma újra meg újra való heves átélésére – és még kevésbé veszi észre, hogy milyen pregnánsan fejeződött ki Adyban a történelmi magyarság néhány olyan eddig irodalmilag kifejezetlen karakter vonása, amely a nemzet egész történelmi élete alatt döntő befolyással volt az egész fajta sorsának alakulására.”²⁰¹ A *szellemi fizio(g)nómia* kép nagyon beszédes abban az értelemben, hogy a szerző a költői életművet nem szövegek valamifajta halmazaként, intertextusok szövedékeként, sokkal inkább a fizikai megjelenés mintájára képzele el. A *fizio(g)nómia* szó *arcvonások* jelentése értelmében a fenti kifejezés hangsúlyossá teszi, hogy a költői életmű egységét az egységes személyiség képzetével analóg módon képezi meg, a szövegek összehasonlításának módszere pedig a szerzői személyiségek, karakterjegyek összehasonlítása: a szövegek mint *arcok hasonlítanak egymásra* és nem *idéznek egymást*. Különös hangsúlyt ad ennek az elképzelésnek, hogy a magyarság „irodalmilag *kifejezetlen* karakter vonása” csak úgy jelenhet meg Ady verseiben, ha az irodalmi intertextualitás azokban nem játszik *karakterisztikus* szerepet. Konkrét „szövegmunkával” is alátámasztja Schöpflin ezt a koncepciót, mikor Ady verseit élesen elválasztja a hazafias költészeti hagyományoktól. Sőt a szöveg a nem szerzői lélekrajz értelmében, hanem „szavak szerint” olvasó stratégiát nyíltan el is utasítja: „És még süketebbek azok, akik csak a szavakból olvasnak és nem hallják ki belőlük (...) mindazt a keserűséget, amelyet Ady nemzetére kiönt”.²⁰²

A mi számunkra azért válik különösen érdekessé ez az olvasásmód, mert érvrendszerének csúcspontján éppen a „kuruc motívum” áll.²⁰³ „Benne mindenkinél vehemensebben élt a kuruc tiltakozás szelleme. Származása is erre predestinálta: abból a kismemességéből származott, amely egy évezred óta mindig erjedő kovásza volt a közéletnek, az elégedetlen és nyugtalan elem a magyarság történelmi hierarchiájában, természetes ellenfele a nagybirtokos nemességnek.”²⁰⁴ A *kuruc* szó itt tehát egy nemzetkarakterológia ideológiájába épül be, semmiképpen nem jelenti tehát valamely szövegtörzset megidézését. Ezért is hivatkozik a szerző Ady életrajzára – a versek helyett. A szisztéma érdekessége, hogy bár az argumentáció (társadalom)történeti, mivel maga a karaktermodell statikus, ezért atemporális szerkezet rögzül.²⁰⁵ Nem kétséges, hogy ebben a történetiséget és nyelvi reflexiót egyaránt nélkülöző retorikai térben lehetetlen a versek poétikai világának igényes feltárása. Ady kiteljesedett költészetében nem a kuruc kor költészete szólal meg Schöpflin olvasatában, hanem „kurucvér”, mint egy – mindig eredeti formájában – a magyarság alkatából adódó identikus formáció, mely – mivel a szerző és befogadó egyaránt részese – nem feltételez pretextust, közvetítést vagy a megértési munkában áthidalandó távolságot.

78

Schöpflin tehát eszme-futtatásában Ady politikai kontextusát úgy rajzolja meg, hogy atemporális nemzetkaraktert rajzol fel, Adyt pedig a fenti karakter egy – irodalmilag korábban meg nem jelenített – vonásának megtestesüléseként állítja elének. Ez a vonás, a *kuruc vér*, a protestálás szelleme, nem utal a tanulmány érvelésében kiemelten az ún. *kuruc versekre*,²⁰⁶ e korpuszról csak áttételesen van szó, és a gondolatmenet az életmű egészére vonatkozik. Más alkalommal azonban kitér e verscsoportra, és beemeli a fent vázolt politikai kontextusba. Sőt más verseknél erőteljesebbnek tartja e szövegek politikai-társadalmi referencializáltságát, és az értelmezést teljes mértékben ennek rendeli alá. „Ebben az irányban külön téma a kuruc-versek aktuális vonatkozásainak kihüvelyezése. Ezek a mesterien hangutánzó versek mindig valami aktualitásból születtek. Hogy csak egy példát mondjak, ha Ady Botyánt írt, Justh Gyulára gondolt – s igazán csak akkor érthetjük meg őket, ha aktuális hátterüket ismertük.”²⁰⁷

Egy másik helyen, sőt egy másik költő kapcsán néhány évvel a fenti cikkek megszületése előtt tér ki Schöpflin Ady kuruc verseire. Csak-hogy ebben a rövid megjegyzésben sem a politikai kontextus, sem pedig az aktuális-személyes utalások nem játszanak szerepet: valódi szövegközi kapcsolatot említ a szerző. Méghozzá egy mára a kánonból kiesett költő, Endrődi Sándor korában rendkívül népszerű kuruc dalainak irodalmi továbbélését állapítja meg Ady költészetében. Erre a kis megjegyzésre már csak azért is érdemes kitérnünk, hiszen ezt az intertextuális kapcsolatot Király István nem győzi tagadni, Endrődi kuruc romantikája ugyanis nehezen elgyezethető össze a forradalmi Ady-

képpel. Schöpflin Endrődi legsikeresebb kötete kapcsán jegyzi meg: „Tömérdek utánzatuk támadt, csaknem mind értéktelen és súlytalan, de irodalmi hatásuk mégis nevezetes: Ady Endre Endrőditől kapta az ösztönzést kurucos hangú verseihez.”²⁰⁸ Hogy mennyire irodalmi hatás-ként érzékelte Schöpflin ezt az intertextuális kapcsolatot, arra egy későbbi szövege is bizonyíték lehet, ahol is a Thaly Kálmán – Endrődi – Ady hatásvonalat vázolja fel.²⁰⁹ Schöpflinhez hasonlóan (Király ellenében) más szerző is érvel az Endrődi – Ady intertextus mellett. Komlós Aladár az ötvenes évek végén megjelent kötetében található az a rövid írás Endrődi Sándorról, melyben kifejti: „Sokat utánozták is – rosszul, s Ady is tőle kapott ösztönzést kuruc motívumokat felhasználó verseihez.”²¹⁰ Ezek az adatok azt bizonyítják, hogy Schöpflin karakterjegyekben, személyes, politikai referenciákban gondolkodó elemzési stratégiája a konkrét szövegek kapcsán időnként tért ad egy kevésbé antropomorf intertextualitás-képnek, mely az *irodalmi hatásra* nem a szerzői szubjektum karaktere, hanem a szövegek felől tekint.

A KURUC: STILÁRIS HŐS

Király István első Ady-monográfiájában fejti ki azt a líraelméleti érdekű koncepciót, melynek középpontjában a „stiláris hős” áll. Az elképzelés önmagában is érdekes, hiszen a magyar líratudomány igen-csak szűkölködik érdemleges elméleti eszme-futtatásokban. Ide azonban azért kíváncsok, mert az argumentáció centrumába a kuruc versek kerülnek. Ráadásul a Nyugatban Ady kuruc verseiről megjelent írások – bár kivétel nélkül a tradíció primátusát említik – nem vesznek tudomást az intertextualitás nyelviségéről és közvetett, közvetített létmódjáról. (Éppen ezért jellemző, hogy az egyetlen irodalmi hatásokat kereső szempont egy nem Adyról szóló szövegben található.)

A fentiekhez képest a *stiláris hős* koncepció már címében is a nyelv kiemelését implikálja. „A szavak, a képek s egyéb formai elemek összjátékában, egybecsengésében minden költészet mélyén ott él egy sajátos, rejtett (...) hős.”²¹¹ A fenti – szándékos kihagyással idézett – definíció pontosan azt a kérdést hagyja nyitva, hogy a lírai mű központi jelentésképző instanciájaként élénk állított *szubjektum*, a *hős* milyen kapcsolatban áll a lírai énnel és az (implicit) szerzővel. A következő sorok eligazítanak ebben a kérdésben: „Bárkinek nevében, bármilyen személyben is beszél a szerző: a logikai-gondolati tartalomtól s a megjelölt lírai szereplőktől teljesen függetlenül a szavak, a kifejezések, az árnyalatok megválasztásában ez a hős ad folyvást életjelt magáról. Jelen van a mélyben, a vers zenéjében.”²¹² Király tehát a *stiláris hős* elméleti meghatározásában eltekint a (faktikus) szerzői szubjektum hagyományos orientáló szerepétől, a lírai ént és a díszlettér szereplőit pe-

79

dig egy alacsonyabb szövegontológiai szintre helyezi. Ezáltal gondolatmenete párhuzamba állítható Heinz Schlaffer líraelméleti koncepciójával, abból az aspektusból legalább, hogy a versbefogadás központi figurája hasonló ontológiai elsőbbséget élvez a *stiláris hős* és a *retorikai én* esetében.²¹³ Nem kétséges, hogy a magyar líraelméleti gondolkodás egyik kiemelkedő teljesítménye ennek az alakzatnak a megteremtése. Csakhogy a fenti *láthatatlan*,²¹⁴ csak hangsúlyosan nyelvi értelemben megkonstruálható alakzatot Király olyan módon vetíti vissza a versek szcenikai terébe, hogy ezáltal elvész az ontológiai elsőbbség, és az egész koncepció elveszíti produktivitását. A meghatározás első mondatából fentebb kihagyott rész ugyanis nem hagy kétséget afelől, hogy a *stiláris hős* nem ontológiai értelemben rejtett és láthatatlan, hanem csak *többnyire*: az elemző fenntartja magának a jogot, hogy egyes versek lírai énjét „költői önstilizációnak” minősítve felszámolja a *pragmatikai és retorikai én* különbségét, az utóbbi primátusát. Eppen ez utóbbi különbségtétel hiánya az, ami miatt Király „stiláris hős”-ről beszél. A *hős* irodalmi értelemben a prózai művek, eposzok vagy regények fiktív szereplője, nem prózapoétikai-ontológiai értelemben különbözik a többi szereplőtől (mint például a narrátor). Király líraelméleti gondolatmenete tehát a versolvasás nem szcenikai-pragmatikai szintjét (a verszenét, az alakzatokat, képeket, a szóválasztást és kombinációt) egy olyan *fiktív szubjektum* megképzésének aktusa alá rendeli, melynek alapvetően *prózapoétikaiak* az ismérvei. „Az 1908 utáni, sajátos Ady-féle régies veretű népi hangoltság mélyén pedig mint ilyen rejtett nyelvi hordozó egy táltos lovon ügető »holt magyar úr« tünt fel.”²¹⁵ Azáltal, hogy Király a versek befogadásának végső instanciájává egy *fiktív prózai szereplőt* állított, lehetőségessé vált a biográfiai horizontú Ady-recepció jelentős hagyományának integrációja, ugyanakkor a versolvasás – a hős fiktív karakterének hangsúlyozása révén – elválaszthatóvá lett a konkrét Ady-életrajztól. „Nem az egykorú magyar valóságban, az 1900-as évek Magyarországon élt ez a hős, hanem valahol a mélyben, a messzi századokban, az idők országútján, egy sajátos történelemben emelt népi tájon, a képzelet Mindszentjén.”²¹⁶ A *fiktív szereplői identitás* mint a versolvasás terméke azáltal, hogy *hősként* aposztrofálódik, azt a heroikus pózt is integrálja, mely Király forradalmi Ady-képének egyik fő sajátossága. Király ugyanakkor azt a hagyományt (közhelyet?) is folytatja és megújítja, mely Ady líratörténeti értékeit nem az egyes versek, hanem a „lírai életmű egésze” felől véli igazolhatónak. Ha ugyanis ugyanaz a *stiláris hős* (egyes szám!) rejtőzik el, illetve mutatkozik meg különböző versszövegekben, akkor az egyes lírai darabok önállósága az értelmezésben felszámolódik. „A nyelvi elemekből, mint kirakó kockákból, ki lehet rakni az ő [a hős] tünt életét [felsorolás következik, az „építőkockák” tucatnyi versből vannak kiválogatva]”²¹⁷ A fiktív szubjektum megteremtésében Király a versek szcenikai világát,

az abban megszólaló lírai én(ek)e)t, a költő életrajzát és a kommunista történelem-teleológia terminológiáját (pl. *népi forradalmár*) teljesen differenciálatlanul használja fel. „Társadalmi határhelyzete: a néptől való különállása s mégis összeforrottsága alkalmassá tette ezt a típust arra, hogy az Ady-féle népiségnek, a peremvidéki öntudattal élő kétmeggyőződésű forradalmár népiségének nyelvi hordozója legyen.”²¹⁸ Hogy mennyire erőteljes a próza olvasási kódjának hatása Király István líraolvasási gyakorlatára, arra jó példa az az utalás is, mely a *stiláris hős* „világának” leírásában egy irodalmi mű, jelesül egy 19. századi regény címét rejti el.²¹⁹ (Hasonlóan jellemző, hogy a *stiláris hős* műveltséganyagának feltárásában kizárólag prózai szöveghagyományokat említ: népmesék, népmondák, antikvitás, Biblia, míg a népdal vagy a líratörténet mint olyan említetlenül marad.) A *stiláris hősnek* – mint prózafigurának – nemcsak „élete”, de díszlettere is van, méghozzá olyan, mely az itt leírt formában egyetlen versben sem jelenik meg. „Kibomlott a versek képeiben egy múltba süppedt falu, s egy múltban élő táj. Ez volt a környezet, a *stiláris hős* tája: egy különös, messzi, sajátos magyar, történelmi-népi táj.”²²⁰

Király István a kuruc verseket azon darabok közé sorolja, ahol a *stiláris hős* „művészi önstilizáció”-ként, azaz közvetítetlenül jelenik meg.²²¹ Ezért is érdekelhet bennünket kiemelten, hogy a *stiláris hős* azon gondolat (szó szerint) megtestesítőjévé válik, mely az 1908 utáni verseket a tradícióhoz való odaforulás terepeként olvassa. „Tovább élt itt a képek anyagában az egész eltűnt messzi magyar világ, tovább élt a múlt.”²²² A kuruc versek reprezentálta *stiláris hős* olyan *temporális távolság* jelképévé válik Király olvasatában, mely valóban nélkülözhetetlen a fenti versek igényes értelmezése számára. Ezzel kapcsolatos eszmefuttatása még akkor is izgalmas, ha annak célja sem az egyes versekben, sem pedig azok ciklusaiban meg nem alkotható vizionált (próza)világ.

Király István líraelemző gyakorlatának legproduktívabb momentuma, mely a magyar líraolvasási hagyományok tükrében különösen értékes, hogy a verselemzések argumentatív terében döntő szerep jut a nem szemantikai elemeknek. Így a vers zeneisége, a ritmus, a rímelés, a betűk számaránya vagy a szavak hangulati-diszkurzív világa egyaránt szervesen épül be az érvelésbe. A *stiláris hős* világának, a „népiesítés”-nek a feltárása szintén nagyban épít ilyen nem szemantikai összefüggésekre (erre utal a már idézett definícióban a gondolati elemek háttérbe állítása – ami másfelől persze az egyes versek önálló jelentésképzésének a korlátozását is elősegíti). Király az 1908–12 között írott verseket vizsgálja, és homogén koncepciót épít ki, melynek lényege egy olyan „népiesítés”, mely szembeállítható a nyílt *stilizálással* mint „népieskedő” beszédmóddal. A „*kis eltérések* nyelvi törvénye”²²³ itt azt jelenti, hogy a különféle „népiesítő” eszközök, a szókészlet, alakítani stb. sajátosságok nem az egyes versek speciális nyelvi világának megte-

remtését célozzák, hanem egy általában népies poétika létrehozásában érdekeltek. Ebből a *virtuális poétikai világból* (mely úgy gondolja integrálhatónak a versek tucatjait, hogy azokat egyenként alapos elemzésnek vetné alá) azonban „kilógnak” a nyíltan archaizáló versek: „A naturalisztikus stilizáló ábrázolásokkal ellentétben csak árnyalatokban, kis százalékban – mint az ételben a só – lehet itt jelen a stílus veretét, belső hangoltságát meghatározó nyelvi mozzanat. S néhány szántsándékkal archaizáló versén kívül (l. pl. *Ki elveszti harcát; Az utolsó kuruc; Fajtáddal együtt átkozlak*), így volt ez mindig Ady Endrénél. (...) jobbára láthatatlan volt a stílárius hős: rejtőzött a mélyben.”²²⁴ A kuruc versek tehát – mint a stílárius hős *nyílt* megnyilvánulásai – végső soron kikerülnek a népiség kánonjából, az érvrendszer margójára szorulnak. Nem véletlenül, az a módszer, amellyel Király a kiemelt nyelvi elemek *népi(es)* és *archaizáló* funkcióját folyamatosan egybemossa, nem teszi lehetővé a kuruc versek alaposabb elemzését, hiszen a temporális távolságot egy lokalizálatlan, ám tovább nem elemzett virtuális szcénában véli feloldhatni. „A különféle nyelvi elemeknek ellenállhatatlan belső sodrásuk volt: egy sajátos, régi, elsüllyedt világba, a századok mélyi népi világba, a stílárius hős világába vitték magukkal a versek olvasóját.”²²⁵ Király elmélete szerint éppen a stílárius hős *direkt* megnyilvánulásaként olvasott kuruc versek válnak ki a fenti – világszerű illúziót felépítő – versek közül, mert ezekben a stilizálás a *népi* vagy *régi* felidézését nem természetesként, hanem távlatlall állítják elénk. Márpedig azon gondolatmenet, mely szerint Ady az esztétizmus egyniség-centrikusságát odahagyva közösségi élmények kifejezőjévé vált, nemigen szinkronizálható a múlt megidézését stilizációként, hangsúlyos közvetettségben felmutató verskorpusszal. A kuruc versek fenti temporális távlatosságát (melynek jó példája a már korábban említett *A harcunkat megharcoltuk* vagy *Az utolsó kuruc*) Király István nem érzékeli, de a „szántsándékkal archaizáló”²²⁶ kuruc verseket folyamatosan alárendeli a múlthoz fordulást nem tematizáló szövegeknek. „Nemcsak olyan szántsándékkal archaizáló kurucos verseket írt ő hangsúlyos, kemény ütemekben, mint a *Bujdosó kuruc rigmusa; Esze Tamás komája*; (...) Ott élt ez olyan versekben is, melyekben nemzete sorsán töprengett a költő (...). Ott olyanokban, melyekben forradalmi düheít idézte (...) S a közösségi hangú költeményeken túl a lágy simuló szerelem is tudott suttozni magyaros zenében.”²²⁷ A szöveg nem hagy kétséget afelől, hogy a „közösségi hangú költemények” jelentik a kánon csúcát. Király István jó szemmel ismeri ugyan fel, hogy a költői útkezes esztétista hagyományellenessége után a tradíció átsajátítása felé fordul, de az a társadalmi-szociális beszédmód, melyet a paradigmaváltás leírására használ (arisztokratikus vs. *demokratikus*) nem teszi lehetővé, hogy a hagyományhoz való viszony reflektálttá válhasson, hogy a tradíció átsajátítása a szubjektum számára közvetítés, szellemi mun-

ka vagy csak egyszerűen távlatok kérdése lehessen. A tanulmány mégis beszédesen feltárja vakfoltját, amikor is a leértékelt verseket *naturalisztikus stilizáció*nak nevezi. Azt állítja, túl nagy százalékban idézik fel a *régit*, illetve *népit* (ezek a dolgozatban szinonimák), tehát *naturalisztikusak*. Valójában azonban éppen a *stilizáltság* magasabb foka: a *performatív* és *kognitív* szövegek szakadása az, ami a felértékelt versekkel szemben az elemzót zavarja, vagyis hogy nem *természetes, reflektálatlan* múlt és jelen egybeépülése.

Király István első Ady-monográfiájának utolsó fejezete a *kuruc versekről* szól. Az érvelés középpontjában a kiegyezés utáni és század eleji viszonyok ostorozása áll – összhangban a kommunista történelemkép idevágó képzetével, ezen belül pedig az ún. *kuruc romantika* kerül a lehető legelítendőbb fénybe. Az egész szisztéma az argumentációban azt a célt szolgálja, hogy Ady kuruc tematikája szembeállítható legyen azokkal a közvetlen hagyományokkal, melyekkel kapcsolatba szokás hozni: Thaly Kálmánnal és Endrődi Sándorral. „Ami a kiegyezéskori szabadságharcos romantikában még egybemosódott, itt elkülönült már. Az úri-retrográd kuruc-kultusztól kezdett elválni a demokratikus. Érelődött az újfajta: – az osztályharcos, népi kurucság.”²²⁸ Elég világosan belátható, hogy az elszigetelés gesztusa a bináris oppozíció mindkét tagjának eltorzítása árán hajtható csak végre, az Endrődi kuruc dalairól írottak különösen szembeötlően esnek áldozatul a fenti ellentétnek. Így például Komlós Aladár Endrődiről írva éppen azt a szociális aspektust emeli ki a dalokban, amelyet Király kizárólag Ady találmányaként tár elénk.²²⁹ Az Ady-féle kuruc versek nyilvánvaló textuális előképeit, Thalyt és Endrődit Király alapos érvelés nélkül rendkívül agresszív, személyeskedő retorikával utasítja el, Schöpflin korábban említett meglátását „legendának” bélyegzi.²³⁰ Átveszi azonban annak nemzet-karakterológiai terminológiáját: „A történelmileg kialakult magyar népi jellem egyik legértékesebb, legszebb vonása öltött testet benne: a helytálló hűség, a nem egyezkedő, nem alkudozó belső elszántság. S Ady Endre ezt érezte meg, ezt a hagyományt teljesítette ki; befejezte mintegy a szimbólumteremtést.”²³¹ Király István tehát azt a már Schöpflinnél kiteljesedő hagyományt viszi tovább, hogy a kuruc versek a *nem irodalmi értelemben vett hagyomány* szimbólumaivá válnak. Schöpflin számára a magyarság atemporális jellemrajzáának egyik fő vonása a „kuruc” által megtestesített protestálás. Király szerkezete nagyon hasonlít erre, amikor is a versek végső mondanivalójaként a „mégis morálját” teszi meg.²³² Méghozzá éppolyan atemporális szerkezetben, mint a Nyugat 1923-as számában megjelent Schöpflin-szöveg: „Átfogóbbá tette az ősi gondolatot: a szóba ivódott morális tartalmakat általánosította. Zrínyi Miklós harca, Szondi üzenete. Dózsa keménysége, Hajnóczy halála, Rákóczi és Kossuth meg-alkuvása, az »Ugocsa non coronat« vétőző virtusa lelt itt szimbólumra.”²³³

Király forradalmiság-elmélete tehát arra a nemzetkarakterológiai logikára támaszkodik, mely az Adyt ért támadásokkal szemben a versek lírai énjének, a szerző konstruált jellemrajzának és egy feltételezett magyar karakternek az egymásra vetítéséből nyert érveket. A két gondolatmenet közös pontján a szubjektum olyan koncepciója áll, mely az identitást nem teszi ki a történő lét temporalitásának, ez az időtlenség az egyik legfőbb karakterjegye Király *stiláris hősenek* is. És ezt a személyiségképzetet Király a kuruc versek paradox temporális világával szemközt is fenntartja. Innen ered, hogy *Az utolsó kuruc* és más versek hangsúlyos anakronizmusai csak a személyiség már előfeltételezett integritását erősítik meg. „S nem stílustörés, de szándékoltság volt ez a vegyítés: a kiélezett személyességnek volt a nyelvi jele.”²³⁴ A temporális síkok nyelvi keveredése nem a szerepelvű líraolvasási kód monolit előfeltevéseinek újragondolására sarkallta az értelmezőt, hanem az időtlen karakterjegyek megtestesüléseként értett szubjektum újra-megerősítésére: „Forma volt Ady számára a bujdosó kuruc kép: a sorsos magyarság érzésén belüli forradalmiság megtalált formája.”²³⁵ Paradox módon az anakronizmus, mely a „ki beszél?” kérdés konstruálta lírai én önazonosságát nem teszi lehetővé, az érvelésben a még tökéletesebb „azonosulás” jelképévé válik, és olyan „szuverén egység” jön létre, melyet Király a „szerep-dal” *helyzetdal* fölötti magasabbrendűségével hoz párhuzamba. A paradoxon, mely szerint a *teljes azonosulást* nyelvi *összeférhetetlenség* fejezi ki, feloldhatatlan. Ráadásul a helyzetdalra példaként említett Endrődi-szövegek ugyan valóban nem állítanak egymás mellé nagy kontrasztú, archaizáló és anakronisztikus nyelvi elemeket, ettől azonban nem mentesek a fenti problémától. Kosztolányi éppen úgy jellemzi őket, mint „átköltések”-et „régimagyarból új-magyarra”,²³⁶ bár egy kis elszólás itt is jelzi a temporális viszonyok bonyolultságát. (Kosztolányi szerint a 17. századbeli motívumokat Endrődi átteszi 20. századi nyelvre, a kötet ellenben – már címében is – 17. századi korra utal, kiadása viszont még 19. századi.)

A kötet elemzésében Komlós ugyanazokat az aktualizáló jelentésképző effektusokat hangsúlyozza, melyek alapján Király Adyt el kívánja választani e korpusztól: „a Thaly révén közismertté vált kuruc költészet formáit, képeit és hangulatait aktuális érzések kifejezésére használta fel.”²³⁷ Összességében tehát elmondható, hogy azok az előfeltevések, melyekre Király István a kuruc versek elméleti taglalását építi, nem teszik lehetővé a *textuális* értelemben vett irodalmi hagyományozódás és a *temporális* szakadások mentén megképződő tradíciókép bevonását a vizsgálatba. Ennek hátterében olyan felfogás áll, mely az irodalmi művek olvasását egy szuverén, monolit és időtlen szubjektumképzet megalkotásában látja. „Megjelenítődött az emberhez méltó, helytálló élet, a hűséges élet, a mégis murcság. [kiem. P. G.]”²³⁸ Ebben az értelemben tehát Király líraolvasási kódja csak pa-

ramétereiben és nem szerkezetében lép túl az esztétizmus megbélyegzett hagyományán.

A fenti belátások alapján nem meglepő, hogy a *Bujdosó kuruc rigmusának* elemzése olyan nemzetkarakterológiai végkövetkeztetésekbe torkollik, melyek az újraintegrált szubjektumot kireflektálják a vers megidézte történelmi és privát időviszonylatok közül. „A magyarság-versek tragikus hangjára visszavágtott daccal a magyarság-versek másik változata, a nemzeti jellem legvonzóbb vonása: a hajthatatlanság, a kurucos keménység.”²³⁹ Az elemzés a verset úgy osztja három részre, hogy azok egymásutánja a kételyek eloszlásának, a szubjektum homogenizálódásának apológiájává váljon. A paradoxonok, melyeket az elemzés példaszzerűen tár föl és mutat be grammatikai-stilisztikai szinten is, végül a végső szintézisben feloldódnak. Ez a mozgás a kételyből a „küldetésesség” felé a szerzői biográfiával („Tanúvallomást tett a költői fejlődés.”) és a kommunista teleológia célelvűségével kerül párhuzamba. Ez utóbbi szempont követeli meg, hogy a szubjektum a közösség reprezentánusaként mintegy háttérbe szorítsa saját individualitását. Ez a reprezentatív póz azonban nem a közösségben való feloldódás, az individuum elvesztése vagy szóródása felé mutat, éppen ellenkezőleg: a szubjektum legfőbb értékének az *integráns, időtlen önazonosság* minősül.

A vers azonban másképpen is olvasható, amennyiben az utolsó két versszak viszonyát a korábbiakhoz nem a szintézis logikája alapján akarjuk leírni. A befejező két szakasz hangsúlyos népdalszerűsége és sematikus toposzrendje (születés, szerelem, halál) elkülöníti a korábbi, leíró, történeteszerű szituációt megjelenítő szcenikai világtól. E szakaszok toposzait Király István is elemzi, ám azok toposzszerűségét, idézetjellegét nem vonja be az argumentációba, hanem visszavezeti őket a szintézisalkotó retorikához, a „nehéz emberi sors” és az „emberi élet egésze” közhelyszerűségét és az ebben megnyilvánuló távlatosságot nem érzékeli, direkt közlésként olvassa.²⁴⁰ Az egész erkölcsi mondani-valót az utolsó versszak utolsó sorára alapozza, elszakítva azt az utolsó egység hangsúlyos dalszerűségétől, idézett státusától. Ha azonban az utolsó szakaszokat mint a „végek dicséretét” olvassuk,²⁴¹ a korábbi versszakok pragmatikai rendje átalakul. Királynál az első négy szakasz a lírai én múltjának, míg a következő kettő a jelenének a leírása. Ha azonban az utolsó két versszak énje nem azonos az előzőekével, hiszen idézett, a dal műfaja által teremtett énről van szó, ez a múlt és jelen ket-tősségében megjelenített én kérdéses viszonyba kerül az „énekes” hangjával. Az ellentmondás a szöveg tematikai szintjén is megtalálható. A vers jelenidejében megszólaló beszélő mind a múlt, mind a jelen leírásában panaszló beszédaktusokkal él. A jelenben az adott helyzet kárhóztatása jellemzi a megszólalást („Be jó volna...”), és saját múltjában is a *sirattam, sirattalak* alakok jelezte negatív modalitást emeli ki. Az utolsó versszakok *vitézi éneke* azonban nem vesz tudomást azok-

ról a pragmatikai „tényekről”, amelyeket a vers korábbi jelen idejű grammatikai formája közöl, míg az első részben az *inséges* életnek vége van, addig a „dal” a *nincsen véged* formulát állítja, a *kínhalálban* megtestesülő *üdvösség* sem kapcsolódik a *lengyel urak ágában, lengyel asszonnyal vigadó* lírai énnel. Az utolsó két sor esetében különösen nagy a kontraszt, hiszen a korábbi történeteszerű utalások alapján „tudjuk”, hogy a lírai én *nem esik bénán koporsóba*, és bár *élt vitézmódra*, de csak egy ideig. Ha tehát ezen ellentmondásokat nem a szubjektum elszánásának, öntudatra ébredésének *mentális* folyamatszerűségében oldjuk fel, lehetővé válik a vers egyfajta újraértelmezése. Ezek szerint az ötödik és hatodik szakaszok jelen idejű alakjai által díszletérbe helyezett lírai én két, egymással nem szinkronizálható módon beszél el saját „történetét”. Az egyik a *siralom*, a másik a *heroikus póz* műfaji implikációi felől közelíthető meg. (Nem véletlen, hogy Cs. Szabó László csak az utóbbi két versszakot – mint dalszerű egységet – idézi, a „magyar sors teljes vállalása” annak a *heroikus* kódznak a felismerése, amely nem működtethető a vers egészének olvasásában, s melyre a vers egésze felől távlat nyílik.)²⁴² Az elbeszélés, megéneklés összeférhetetlen stratégiái a múlt megalkotásának műfajfüggő kódoltságára vetik a hangsúlyt, melyet az is megerősít, hogy a hatodik szakasz első két sora Arany János *Epilógusának* áthallásaként is olvasható,²⁴³ mely szöveg éppen a visszatekintő múltalkotás beszédszituációjának emi-nens példája. Az „utáni” pozíciót a cím is kiemeli. Ha összevetjük a verset a Nyugatban megjelent többi verssel, még hangsúlyosabb a kérdés olyan iránya, mely a (jelen) szemlélődés és a (múltbeli) aktivitás különféle formáit állítja egymás mellé (*Fájdalmas, bús kitérő; Nézni fogunk, hejhajh*). A vers Nyugat-beli megjelenésében²⁴⁴ éppen az a versszak hiányzik, amelyik a jelen idejű szóalak és a pozitív szemantikai tartalmú főnevek és szerkezetek révén (*nyugalom, kevés gond, vendégség, vigalom, bor, asszony*) ráirányítja a figyelmet a múltalkotó tevékenység *performatív* vetületére. Ezen később beillesztett szakasz egyetlen igéje, melyet az enjambement is kiemel, éppenséggel szemben áll a múltat a jelen ellenében felstilizáló dalszerű zárlattal, amelyben nem valami (sikertelen) végállapotot, hanem az *élet*(szakasz) *indulását* hangsúlyozza. Lehetővé téve egy olyan olvasást, mely a *heroikus pátoszú* befejező szakaszok modalitásának előfeltételeként nem a múlt *vitézi karakterét*, hanem a visszatekintés *jelenének nyugalalmát* teszi meg: olyan távlatot, mely a múltban nem adott. Ezt az olvasatot az egyik szövegváltozat is alátámasztja, az ötödik versszak *vendégséggel* szava ebben a változatban *feledéssel*, a *vitézi ének* előfeltétele a *feledés*, az a mentális tevékenység, mely kizárja annak feltételezését, hogy a múlt felidézése valami meglévő pusztá reprodukálása lenne.²⁴⁵

Király István második Ady-monográfiájában építi tovább a kuruc versekről kialakított koncepciót. A korábbiakban már kitértünk rá, mi-

lyen feloldhatatlan paradoxonok közé zárul az archaizálásról a szerep-vers fogalmán keresztül számot adó gondolatmenet. A „naturalisztikus stilizáló ábrázolás” terminus jelezte a kérdés tisztázatlanságát. Ugyanakkor látható volt, hogy a probléma megoldandó kérdésként van jelen a szerző számára, és a megoldásnak elméleti tétje van az argumentáció terében. Ezért is kap külön hangsúlyt *Az utolsó kuruc*, melyben – mint Zolnai Béla rámutatott²⁴⁶ és Kulcsár-Szabó Zoltán a szerepversről írt tanulmányában is kiemelt²⁴⁷ – az archaizáló elemek mellett hangsúlyosan „anakronisztikus” *modernizmusok* (Király István) szerepelnek. A problémakör az Ady háború alatti költészetét vizsgáló kötetben olyan sematikus kontextusban kerül újra elénk, mely jelzi, nem érinti többé az elemző számára az érvelés lényegi területeit. „Az archaizálás mellett hozzátartozott beszédmódjához a marginalizálás is. Annak bizonyos jellegzetességei (például az urbanizmusok vagy aktualizmusok) a szerep természeténél, a történeti jelleg folytán formálisan nem kötődhetnek ugyan hozzá: a lényegét nézve azonban ez a tendencia is az ő egyéniségének vetülete volt; jelezte a patvarba vetettséget, a peremen élest.”²⁴⁸ Az egyéniség, valamint az életmű egységének (a versek önálló jelentésképzésének rovására) hite kiiktatja az anakronizmusok és modern nyelvi elemek egymás mellé kerülése által indukált textuális és temporális paradoxonok minden következményét. Ez a művelet nem megy zökkenőmentesen, így például az archaizálás és marginalizálás kettősét a népiség alá rendelő érv esendősége különösen akkor nyilvánvaló, ha visszaemlékszünk: a *marginalizálás aktualizálást* és *urbanizálást* jelent, azaz semmi köze semmiféle népies nyelvi regiszterhez. Szintén kevésbé meggyőző, hogy a tanulmányban minden dialogikus versnyelvi jelenség automatikusan a *közösségi megkötöttség* kifejezőjének minősül, ezáltal egy pragmatikai szerkezeti elem az egyes versekben betöltött retorikai funkciótól függetlenül nyer rögzített jelentést. A fenti versolvasási szokások tükrében nem meglepő, hogy a *polifónia* fogalmát sem valamely nyelvi-diszkurzív összetettség formájában emeli be az elemzés folyamába, annak konkrét jelentése Királynál „jellemképletek” bináris oppozíciója.²⁴⁹ Míg a *személyiségőrzés* fogalma a szubjektum önazonosságának mindenek feletti értékességét, addig a nemzetin túlnövő „összemberi típus” az időtlenség elemzői preferenciáját implikálja.²⁵⁰

A fenti előfeltevések fényében a következő verselemzés kevés meg-
lepetéssel szolgál, bár az is megkockáztatható, hogy a *Két kuruc beszélget*-versek nem tartoznak sem a kuruc tematikájú szövegek, sem pedig az egész Ady-korpusz legmagasabb színvonalú alkotásai közé. (Az archaizáló-aktualizáló szövegfunkciót az egyik ilyen szöveg példás módon prezentálja. A *zsebrák* szó szlenges, illetve tájjellegű stílusértéke²⁵¹ ugyanis történelmi jelentéssel párosul, melynek felismerése függ a befogadó tájkozottságától. Az aktív, illetve történelmi jelentéssel egyet-

len szóalak is képes a szövegek temporális paradoxonát, és a kognitív/performatív szólamok egymásba játszását megjeleníteni.)²⁵² Király a *Merre, Balázs testvér...* kezdetű vers elemzését két önálló szubjektivitás által megnyilvánított két – időből kireflektált – emberi magatartásmód vitájaként értelmezi.²⁵³ A *hit* és *hitetlenség* vitája a végkifejletben a két szempont szintéziseként – cseppet sem okozva meglepetést Király olvasójának – a megfontolt hit győzelmével zárul. Ha azonban megkérdőjelezzük a versolvasás azon praxisát, mely minden versbéli jelenséget szuverén szubjektumok megképzésére használ fel, lehetőség nyílik a vers egy más irányú jelentéssé tételére. Láthatóvá válhat ugyanis, hogy a bináris pragmatikai világ egyes terein más nyelvi szintek dominanciáját mutatják. Míg a „hitet” képviselő beszélő nyelve az ideológiai konstrukcióké, addig a „hitetlen” szólam nyelvi megnyilatkozásai szinte kivétel nélkül pragmatikai-szemantikai értelemben üres redundanciák, a figuratív nyelv önműködő, önmagán kívül másra nem utaló alakzatai. A két *nyelvfelfogás párbeszédésként* értett szöveg *alakzat* és *jelentés, figuráció és denotáció* kettősségében tárul elénk. A karakterek, jellemek, morális szisztémák elsődlegességére támaszkodó olvasás így mintha csak az egyik szólamot „hallaná meg”, az ideológia beszédét, mely maga is ilyen értelemben olvassa félre a szöveg figuratív szólamát és teszi annak kételyeit morális kritika tárgyává. Balogh és Balázs párbeszédét tehát Király éppen úgy olvassa, ahogyan Balogh Balázsét: az alakzatok, melyek nem adnak választ az ideogén kérdésekre, mint amorális nyelvi cselekvések utasítanak el, sőt ellenségnek minősülnek. A vers tapasztalata ebben az értelemben Király István egész líraelemző gyakorlatának is a tükörképe, olyan olvasásmódot állít elénk, mely számára a nem ideológiai kérdésekre vonatkozó, „csak poétikus”, „csak esztétikai” ellenségként identifikálható. Az „Itt régik a bűnök, itt régik az átkok / S itt újak a bűnök s itt újak az átkok.” (kettős) kiazmus nem bizonyul értelmesnek az *irányulás*, a *vég(zet)*, az emberi *dac* vagy az *etika* kérdésirányai felől. Az ideológia szólama vaknak bizonyul saját megnyilatkozásainak olvasásában is, két megnyilvánulása is utalhat arra, hogy az „ellenség” – mint a nyelv működése – belül van, megkerülhetetlen, de mindkét alkalommal elkerüli az ebből adódó tapasztalatok levonását. A *saját szívben lakó ellenség* kép példázza, maga az ideológia szólama hogyan van ráutalva az éltélt figuratív nyelvi dimenzióra, mégsem ismeri fel ezt az implikációt, és a végképzeteit társítja hozzájuk, a figuratív dimenzió kikerülhetetlenségének felismerése a (kuruc) szerep végét jelenti. A második példa az ötödik versszak harmadik sora, ahol is egy kérdés alakú, a kontextus alapján azonban tagadó értelmű mondat a másik istentelenségének kifejezője.²⁵⁴ A mondat azonban, ha a hangsúlyt az *így* és nem a *hát így* egységre tesszük, immáron nem tagadó, hanem valóban kérdő értelmű. Ez a kettősség azonban nem látható be afelől a kérdéssor felől, mely –

poétikaiak helyett – morális kérdésekre koncentrálva nem reflektálja saját nyelvi kondicionáltságát. A feltett (grammatikai értelemben) kérdésre a „válasz” a kérdés pragmatikai irányultságának kikerülésével érkezik, amikor is egy frazeológiai egység, a *jóságos Isten* jelzőjére utal vissza, dekonstruálva a morális indíttatást. Hasonlóan „felel” a vers utolsó szakasza a vers kezdetén feltett kérdésekre.

Ezekre a kérdésekre – hiába a dialogikus forma – nem érkezik „értelmes” válasz, hiszen az *áll* ige háromszoros ismétlődése éppen a nyitó *merre?* deixisének megválaszolhatatlanságát szuggérálja. Király ezt a dadogó-redundáns alakzatot próbálta egy formális párhuzammal a *helytállás* fogalmára vonatkoztatni, a versre teljesen a kérdező szólam szempontjai felől tekintve. Egy szövegváltozat jól kifejezi azonban a vers azon szólamát, mely – Király olvasatával ellentétben – nem ad választ a megfogalmazott kérdésekre, a „*Kuruc életünket úgy ahogy csináljuk*” sor más módszerrel, de ugyanúgy üres deixisekkel felel az orientáció kérdéseire.

SÍPJA RÉGI BABONÁNAK

Király István harmadik kuruc versről szóló elemzése²⁵⁵ éppen abból az időszakból választja tárgyát, mely a két nagymonográfia között helyezkedik el, így mindkettőből „kimaradt”. Talán innen származik, hogy sokkal kevésbé ideologikus, mint a korábban elemzett szövegek (különösen a második), hiszen nem köti a monográfiák terminológiai szisztémája és a teleologikus makro-szerkezet. Király István legjobb verselemzéseinek egyike, értő füllel hallja meg a vers paradox jelentésképződésének hangjait, a különféle nyelvi-poétikai szintek eltérő, sőt ellentétes „üzenetét”. Ideológia és esztétikum viszonya mintha megfordulna, a tanulmány V. része inkább egyfajta mentegetőzésnek tűnik, semmint a vers – Királynál nem éppen ritka – hozzáigazításának valamely marxista elvhez. Ez a relatív szabadság teszi lehetővé, hogy Király István verselemzési gyakorlatának egy korábban nem explikált jellegzetességére figyeljünk, és e szempont birtokában vállalkozzunk magunk is a szöveg elemzésére, azt remélve, hogy a vers izgalmas válaszokkal szolgálhat dolgozatunk kérdésirányával, Ady és az ún. kuruc versek hagyománytapasztalatával kapcsolatban.

Az elemzés egy – Király analíziseiben szintén nem ritka – kettős ellentét köré épül fel. A *távolítás* és *azonosulás* kettőse a versvilág két konkrét szintjéhez kapcsolódik, míg a „logikai-szemantikai” szint a *distancia*, addig a „képi-zenei” az *identitás* kifejezőjeként kerül elénk. Az utóbbi „sík” vizsgálata a nem szemantikai értelemben jelentéssé tényező megszkottan bravúros feltárására épül. A versritmusra, a rímszerkezetre, a trópusok működésére és hangulatára való utalás mind szerve-

sen épül az érvek rendszerébe. A szemantika vizsgálata ugyanakkor fel-tűnően nem tud mit kezdeni a „szerepdal” diktálta beszédhelyzet kettős-ségével; mint láttuk, a korábbiakban említett verselemzésekben szintén apóriaként jelentkezett e probléma. A jelentésstanra épülő következtetések ezért jelölhetik meg alanyukként a vers egészét és az azzal azonosíthatónak vélt költői szubjektumot. „Az ellenség kritikájával való azonosulás distanciát jelzett már pusztán formailag, egymagában is, s még inkább azt jelzett a bírálat tartalma. A XIX. századi nemzetkritika központi mondandóját (...) tette szóvá Ady Endre is.”²⁵⁶ Csakhogy a vers egészében Király elemzése szerint nem a távolítás, hanem a megkötöttség, a nemzettel való azonosulás a döntő, ami mellett nehézkes érvelni, ha a jelentés-tani eszmefuttatás argumentációja a bíráló szempontot nem egy, a versben – más szövegek mellett – megjelenő szövegmintaként, hanem a költői szubjektum direkt véleményeként aposztrofálja. Ezt a paradoxont Király, a korábbi elemzésekhez hasonlóan, itt is egy, a versolvasás során létrejövő integráns szubjektum képzetével oldja fel: „Szemantikai-logikai síkon távolítás hatott; azaz a rideg ész, a pusztán racionalitás, a felszíni érdek mondta a vétőt, a dühödöt nem-érdemest. Zenei-képi síkon, az érzelmek síkján viszont azonosulás élt: mélyen, ösztönösen ide-tartozónak érezte magát az egyéni lélek.”²⁵⁷ Értelem és érzelem kettős-sége tehát egy identikus szubjektum belső világának analógiájára szin-tetizálja a paradoxon elemeket. Annak ellenére, hogy a szerepvers felold-hatatlan paradoxonai mégis nyomot hagynak ezen az elemzésen, sokkal reflektáltabb módon, mint a tárgyalt korábbiakon. „S jelen volt ez a paradoxitás a műfajválasztásban: a szerepdal kettős – elszemélytelenítő, éntől menekítő s ugyanakkor közösségiesítő, énkiteljesítő – visszás jellegében.”²⁵⁸ Az idézet folytatása azonban jelzi, a szerepvers poétikai dilemmái, a performatív és kognitív szövegek paradox viszonya nem válik a verselemzésben ható tényezővé, a paradoxonok megmaradnak tematikai, szemantikai szinten. Sőt a jelentés-tani ellentétek (*veszett né-pem – édes népem*), illetve a bujdosó „hős”, „a két lábon járó belső ellentmondás”²⁵⁹ végül egy „mélyen a magyar múltba” gyökerező „típus” és egy „nagy súlyú érzelem”²⁶⁰ antropomorfizációiba torkollnak. A vers végső mondanivalóját Király István „belső bizonytalansággal telít-tett patrióta érzés” kifejezéseként rögzíti.

Az a sajátos helyzet, hogy a vers ontológiai síkjai között és a műfa-ji kódban egyaránt érzékelt ellenmondást az elemző végül mégis egy atemporális diszpozíció antropomorf terére korlátozza, legfőképpen a *pragmatikai viszonyok*, a *ki beszél?* kérdésének szinte teljes negligálá-sára vezethető vissza. Innen ered, hogy a szemantikai vizsgálat nem ve-szi számba az egyes szakaszok értelem-egymáshoz való viszonyát, és a „bírálatot” az egész vers háttéréként kivetített szerzői szubjektum vi-lágára tükrözi vissza. Annak ellenére, hogy az idézetszerűségét több helyen is érzékeli. A pragmatikai dimenzió figyelmen kívül hagyásával

párhuzamba állítható, hogy a szerepdal – korábban jó szemmel meglá-tott – áttételessége, közvetett jellege teljes mértékben negatívumként kerül elének, és egy parciális „műfaj”, a „forradalmi *mi-vers*” egy ala-csonyabb szintű formájának minősül. „Az azonosulás közvetlen formá-ja, a *mi-forma* helyett azért választotta csupán a közvetettet, az áttétel- eset, mert forradalmi apály korszakába érve, a *mi* öntudatával nem be-szélhetett: hiányoztak ehhez a megmozdult tömegek.”²⁶¹

A következőkben arra keresünk választ, hogy a fenti elemzésben fi-gyelmen kívül hagyott szempont, a pragmatika vizsgálata felől adha-tunk-e a „forradalmi apály” fogalmánál „poétikaiabb” magyarázatot a Király István által érzékelt *áttételesség*, *distancia* versbéli funkciójára. Vajon lehetővé válik-e a fenti paradoxonok olyan újrafogalmazása, mely nem egy ellentmondásos emberi *érzésben* nyer értelmet?

A cím eltávolító perspektívát nyit a vers egészére. A *babona* a husza-dik századi gondolkodás számára nemigen nyerhet elismerő modalitást.²⁶² Az Ady-publicisztika éppen ebben a kontextusban él ve-le, tucatnyi írásban a szó a vallásos elfogultság, a butaság és agresszió jelzője.²⁶³ A tízes években azonban változás következik be a szó hasz-nálatában, és feltűnnek a *babona* pozitív kontextusai is, így például a Király István által is említett *Vallomás a patriotizmusról* című cikkben (1913): „A *babonátlanság* nekem olyan kedves lapjában írván, tetszik nekem az, hogy kiválasszak egyet restellt *babonáim* közül. Azt már ke-veesen hiszik el, hogy nem volnék kissé túlságosan is magyar, s hogy hi-vatásnak érezném a magyarpusztítást. Szóval hát bizony én erősen ma-gyar vagyok, persze evoltomat is kegyetlen kritikával kísérvé.” Ady hagyományellenességének átalakulását talán pontosabban jelzi ezen fogalomnak az átalakulása, mint a *szittyá* szóé, melyet Király István vá-laszt ki a fenti átalakulás bemutatására.²⁶⁴

A *régi* jelző a *babonához* társulva két irányba indíthatja el az érteleme-zőt, egyrészt a *régiség babonájának* és a régiséghez képest megjelenít-tett jelenbeliség diszkontinuitását jelezheti, azaz a *babona* inaktivitására, jelen és múlt elválasztottságára vethet hangsúlyt, míg más szempontból egy eredetében régi, ám a jelenben is élő hit kontinuitását is suggerál-hatja. A két értelemlételem grammatikai szinten úgy írható le, ha a *ba-bona* szót kiegészítjük azzal a beszéd-tárggyal, ami a jelentésszerkezet-ben benne foglalattatik. A jelentések különbözősége abból adódik, hogy a *régi a babonás ember* jelzős szerkezet mely tagjára vonatkozik. Egy (mai) ember *régi babonájára* vagy egy *régi emberekre* jellemző *babo-nára*. A versszöveg vizsgálata kimutatja, hogy éppen ez a már a cím szerkezetében is inherens kettősség, a múlt továbbélése és ennek szub-jektumvonatkozásai válnak a jelentésképzésben hangsúlyossá.

A *síp* motívuma gyakran szerepel a *népi hangszer* toposzban, ugyan-akkor önértelmező kódként is olvasható, amennyiben a vers megszöla-lása egy síp hangjával kerül analógiás kapcsolatba. Nem kétséges

ugyanakkor, hogy a vers sípszóval való párhuzama²⁶⁵ a hang meghalásának problematikáját állítja előtérbe, amely ily módon a vers befogadására is vonatkoztatható.

Az alcím ugyanakkor mintegy felülírja a cím utasításait, hiszen a verset „mondó” alany ő-jét és a megnyilatkozás műfaját egyaránt újrakódolja. Mindkét ponton antropomorfizál, létrehozva egy olyan bizonytalanságot, mely a cím paratextusa alkotta énre is hatással van. A vers megszólalását tehát olyan feszültség kondicionálja, mely egyrészt ének és/vagy sípszó, illetve bujdosó és/vagy babona kettősségében értelmezi a megszólalás gesztusát. A két címszöveg azonban nem juttat azonos funkciót a performativitásként elének kerülő ének. Míg ugyanis a *babona sípjának* prezentációja előtérbe állítja a performatív gesztust (hiszen sem a *sípszó*, sem a *babona* nem fogható fel kvázi-reális szövegalkotó tényezőként), addig a második egy fiktív alakot társít a megszólaló hanghoz, a szerepvers olvasási kódját aktíválva.

Az első sor az architextusok sorába egy harmadik elemet állít, tulajdonképpen a cím – alcím folyamatba illeszkedve szintén a megszólaló én viszonyait rekontextualizálja. A megszólalás pragmatikai terének e folyamatos átrendezése jellemzi tehát a vers kezdetét. Az alcím ő-je énként szólal meg az első sorban,²⁶⁶ ugyanakkor a verscím én-je által éneknak nevezett tevékenység a megszólaltatott én számára *sírásként* jelenik meg. A „magamban sírom” azonban további magyarázatot kíván. A *magában sír* ugyanis jelentheti azt is, hogy *hang nélkül* és azt is, hogy *egyedül*, társaság nélkül.²⁶⁷ Sőt az utóbbi jelentés újra kettős pragmatikájú, jelentheti ugyanis a megszólaló társ vagy a hallgatóság hiányát. (A magányos alkotó a művészi kiválasztottság, elkülönülés romantikus gyökerű klasszikus modern pátoszára is utalhat.) Maga a *sír* is kettős értelemben szerepel, hiszen tulajdonképpen értelemben a bujdosó *sírhat* (*weinen*), másrészt saját ének/beszédmegnyilatkozását is minősítheti a modalitást jelezve (vö. *sírásmok*) sírásnak, mintegy önnön szövegének architextuális kódját alkotva meg. A saját szöveg műfajmegjelölési gyakorlatát tehát a címek énjétől a hangsúlyosan ezen én által előállított, egy inszcenizált performatív aktus eredményeként elének kerülő én veszi át. Az inszcenizált performativitás radikalizálása már az első sorban megtörténik, amikor is a grammatikai egyes szám első és harmadik személy poétikai kimozdítása után a második személy is a vers sajátos pragmatikai világába kerül.²⁶⁸ A második személy megidézése mint aposztrofikus gesztus még abban az esetben is a beszélő nyelvi aktusára fordítja a figyelmet, ha a megszólított valamely, a vers díszletvilágában reális, akár jelen lévő személy, tehát elméletileg megszólítható.²⁶⁹ A vers első sora azonban már a második szóalakban utal az én egyedüllétére, így az aposztrofé figuratív voltára, ily módon emeli ki annak poétikai működését, az én performatív gesztusára való utalást. Ahogy tehát a vers a műfaji kódok kijelölését az én-

tól való távolodás folyamatába ágyazza bele, ugyanúgy a hangsúlyozott performativitással is ez történik. Az első sor aposztroféja ugyanis nem a címek énjének, hanem az alcím ő-jének nyelvi cselekvésére hívja fel a figyelmet. A befogadó, aki az utánamondás során megalkotja a vers retorikai énjét, mind az architextuális kódolás, mind a nyelv kognitív szintje performatív beágyazottságának kérdésében hangsúlyos *inszcenizáltsággal* kell szembesülnie.

A második sor az aposztrofé tárgyát, a *népet* a *vér* képzetével hozza kapcsolatba. Az én – vér szinekdoché prefigurálja az én – nép metaforát, akárcsak Yeats *Among School Children* című versében a fa képében a rész-egész viszony folyamatossága és összetartozása a táncos és tánc kapcsolatát.²⁷⁰ Másrészt a sor megidézi azt a vérségi toposzt, mely a nemzet fogalmát a rokoni/vérségi összetartozás képzetére építi fel. A hármas birtokviszony (*én – vér – nép*) olyan hangsúlyos poéticitású sorban jelenik meg, mely – a korábban elemzett *Két kuruc beszélget* szöveghez hasonlóan – a figuratív működést helyezi előtérbe. A magánhangzók hármas ismétlődése (é-e) vagy a kiazitikus szerkezet olyan idézetszerűséget indukál az olvasásban, mely tulajdonképpen szembeállítható a szöveg megidézte vérségi toposszal. *Én, nép* és *vér* összetartozása a kognitív szövegművelésben antropomorf formációt mutat, míg a performatív szinten olyan idézet, mely a rím és a retorikai alakzat hagyományos formáit pusztán megismétli. Olyan túlidézett rím- és toposzorról van itt szó, mely a *nép – kép – ép* sorhoz hasonlóan²⁷¹ az egész magyar versirodalom alapeleme – és közhelye lett. Az egyén és közösség viszonya tehát az első sorok alapján két szinten válik jelentéssé, a vérszerinti odatartozás ideológiáját és annak figuratív/tradicionális/poétikai hátterét is megidézi. Ez utóbbira vonatkoztathatóak a szöveg önnön beszédtevékenységét jellemző utalások, melyek *ének* és *sírással* „műfajilag” kódolt beszédeként állítják elének a *vér* mítoszt. Pragmatikailag pedig én és közösség elválasztása („magamban”) kontextualizálja a közösséghez szóló beszédet.

A versszak további sorai a *síró* alany díszletterére és körülményeire vonatkoznak. Mint a fentiekből kiderült, a vers első soraiban a sírás annak a performatív tevékenységnek vált a jelölőjévé, amely a szubjektum és a közösség egymásba fonódó nyelvi megalkotódását teszi lehetővé. Az azonban, hogy az én saját magára *magányosként*, a közösségtől elválasztottként gondol, kognitív és performatív elválasztását sugallja. A lírai én megnyilatkozásai nem idézik fel a sírás képzetét, inkább egy konkretizált díszletter kialakításában érdekeltek. Amit megtudunk a beszélő környezetéről, kevésbé látszik érdekesnek ahhoz képest, amit helyzetének önértelmezéséről hallunk. A magát *világgá me-nőben*, *útrakészen* megjelenítő beszélő viszonya megváltozik ahhoz a közösséghez, melyhez tartozását a paratextusok én-je éppúgy hangsúlyossá tett (bujdosó magyar), mint a szöveg lírai énje (első két sor). Az

első sor (beszéd)cselekvése, a *sírás* kerül itt új horizontba azáltal, hogy a beszélő az önértelmezésének kulcspontját képező közösség elhagyásának folyamatában áll benne. Az én saját léhelyzetét a közösségtől való kényszerű („bús világgá”, „fáradt lábbal”) távozásra való elhatározás utáni és annak megvalósítása előtti pozíció jellemzi. Ez a feszültség azonban korántsem az én reflektált tudata, hiszen a *nép*, a *sors* és *szubjektum* kölcsönviszonyát olyan figuratív és műfajilag preformált összjáték jeleníti meg, amely a játék részese számára tapasztalatként nem állhat rendelkezésre. Az első versszak lírai énje tehát nem szemlélője, csak résztvevője annak a retorikai összefüggésnek, amely az első sorokban megtörténik. Ennek megjelenítéseként foghatjuk fel a már említett magányt vagy a beszélő konkrét környezetére való reflektálását (3. és 4. sor), ez a két sor is arra a feszültségre utal, ami az én önértéke, és a vers problematikája között feszül. Míg kognitív szinten *sátor*, *bor* és *vásár*, addig a performativitás szintjén *vérségi kötelék* és *lírai kód* összefüggése képezi a kérdések autentikus terét. A *sírás* egyrészt az én számára egy konkrét, magányos és fájdalmas élethelyzet panaszolása, másrészt az a nyelvi közeg, ahol ráláthatunk az én, te és mi nyelvi feltételezettségére. Sőt e kettősség külön hangsúlyt is kap a szövegben azáltal, hogy a szubjektum éppen annak a közegnek az elhagyására készül, amely a közösség retorikáját preformálta, lehetővé tette.

A második versszak harmadik és negyedik sora egy újabb műfajt emel be a már így is túlszűfolt architektuális viszonyrendbe. A lírai én egy rajta kívül álló, az övétől megkülönböztetett hangot lokalizál és minősít. E performatív gesztus azáltal is hangsúlyossá válik, hogy a lírai én többé-kevésbé egyértelműen kellemetlen hangként azonosítja ezt az új szólamot (*a fülébe sípol*). Az azonban, hogy a *babona* hangját a lírai én a *sípolás* tevékenységével azonosítja, pontosabban fogalmazva hogy a *babonához* valamely antropomorf, ugyanakkor zenei hangot társít, saját performatív nyelvi cselekvésének dominanciáját is kifejezi. Míg tehát a vers kognitív színterén a lírai én által korábban erőteljes vonásokkal megalkotott diszharmonikus díszletvilágba (*sátor*, *bor*, *vásár*) illeszkedik az új hang, mintegy beépül a lírai én által konstruált tárgyi környezetbe,²⁷² addig a vers performatív cselekvéstere éppen ezzel újabb szinttel bővül, amennyiben immáron nemcsak a paratextusok énjének elő-állító tevékenysége válik láthatóvá, melynek során a címek ő-jéből, a tárgyból én, beszélő lesz, de ez a vers terében megalkotott én megismétli a fenti folyamatot és maga is performatív aktusba bocsátkozik. Olyan szólamot idéz, amelynek énjét elválasztja korábbi beszédtevékenységének énjétől. Ez a gesztus azonban lényegesen különbözik a korábbitól, hiszen a szólamot *hangként* azonosítja, *arcot* azonban nem társít hozzá. A pusztá hangként aposztrofált szólam érdekessége, hogy mivel nem szubjektum-karakterű entitásnak kölcsönzött szó, nem képez a lírai éntől ténylegesen elválasztható beszéd-

tevékenységet. A *síp*-szó tehát megalkotásának pillanatától kezdve egyszerre a lírai én beszéde, és attól el is választódik. Olyan köztes térben jön létre, amelynek tulajdonképpen nincsen lokalizálható eredete, nem beszélük, csak hallják (vagy beszélük is és hallják is).

Ezt a különös és hatásos poétikai jelenséget számos további stratégia fokozza. Így például a cím változatlan formájú megismétlése a vers tizedik sorában. Ennek az ismétlésnek a hatása többszörös. Természetesen nem identikus az ismétlés, hiszen a két azonos materiális formájú megnyilatkozás beszélő alanya nem azonos. Ezáltal a két én összevetését is elvégzi, melynek eredménye: a vers lírai énje korlátozott tudású, hiszen nem ismerheti fel a sor paratextuális jellegét. A versszöveg énje tehát úgy idéz egy textuálisan őt megelőző szöveget, hogy nem láthatja be annak citátum-voltát. Másrészt a paratextuális létesítő tevékenység, a címadás aktusa utólagosan idézésnek minősül át, amely a versszöveg egy sorára mutat. A vers, pontosabban az olvasás textualitása diktálta lineáris időbeliség tehát dekonstruálódik,²⁷³ ugyanakkor a paratextuális én a vers-én fölé magasodik. Az előbbi rendelkezik a versszöveg ismeretével, mely tudást azonban a lírai én nem birtokolhatja. (Itt Király koncepciója, mely minden megnyilatkozást a szerzői énhez rendel, újra megkérdőjeleződik.)

Meg kell azonban vizsgálni, milyen hatást gyakorolhat ez a technika a retorikai én tapasztalatára. Ez utóbbi olyan szöveget mond újra, amely a materiális redundanciák révén a nyelv performativitására fordítja a beszélő figyelmét. A retorikai én tevékenysége ugyanis mind a paratextuális, mind a versben megjelenő énetől eltér, hiszen egyszerre képes megtapasztalni a szövegben a beszélő naivitását és reflexivitását. A befogadóra tett hatás lényege, hogy a mindennapi kommunikáció horizontját meghaladó nyelvi figyelem, amely kognitív és performatív összjátékként tekint a nyelvre, sokkal összetettebb képet kaphat a nyelv működéséről, ugyanakkor a beszédtevékenységbe olyan vakság is bele van vésvé, amely lehetetlenné teszi az adott saját szöveg performatív összetevőinek teljes feltárását. A retorikai én tehát köztes pozícióban van a paratextuális és a lírai beszélő szólamaihoz képest. Éppen ezért fontos az a köztes szólam, melyre már korábban utaltunk, és amelyet a lírai én a hallás retorikájába foglal bele, és amely éppen a címismétlés kiemelt szerkezeti pontján veszi kezdetét.

Hogy ez a szólam a retorikai én megalkotásában a bizonytalanság radikalizálásával áll kapcsolatban, az a második versszak utolsó sorai-
ban válik egyértelművé. Már említettük, hogy a lírai én performatív tevékenységének következtében létrejön egy újabb *én*, amelyhez azonban nem társul szubjektivitás-formáció, arc. Egy grammatikai kétértelműség révén ez a bizonytalanság úgy hatványozódik meg, hogy a második versszak utolsó két sorának pragmatikai rendje kétértelmű, a beszéd énjeként mind a bujdosóként azonosított lírai én, mind pedig az ez

által konstruált-meghallott hang azonosítható. A *szól a sípszó* az egyik esetben a beszélő azonosítása (*ezt mondja a sípszó*), míg a másik esetben olyan közbevetés, mely a lírai én beszélő és „halló” tevékenységének szinkronitására utal, miközben beszél, hallja, hogy *szól a sípszó*. A ki beszél? kérdés itt tehát egyértelműen nem válaszolható meg. Ezt egyébként joggal tarthatjuk a lírai kód egyik alapjellemzőjének, hiszen – mint Heinz Schlaffer igen meggyőzően kifejti – a napi kommunikációban ilyen jelenség nemigen fordulhat elő.²⁷⁴

A retorikai én megalkotója tehát azzal szembesül, hogy a felettes tudás, a nyelvre való reflexió sem szavatol a pragmatikai és performatív viszonyok tisztaságáért. A fenti tapasztalat megerősítéseként olvasható az is, hogy a vitás pragmatikájú sor egy aposztrófával kezdődik, mely hagyományosan a lírai én létesítő gesztusaként azonosítható.²⁷⁵ A létesítés alanya tehát nemcsak kétértelmű, hanem bizonytalan is, míg tárgya olyan elvont entitás, melynek létesítése az első versszak szemhatárán a szubjektum megalkotásának problémájához kapcsolódott. Ott azonban a beszélő státusa nem adott helyet ilyen zavarnak. Az aposztrófé ismétlése (mindkét esetben *nép* áll a beszélővel birtokviszonyban álló *te* helyén) tehát a már tárgyalt címismétléshez hasonlóan a beszélő én pragmatikai és performatív helyzetének dekonstrukcióját végzi el, az aposztrófé alapsémája defigurálódik azáltal, hogy az aposztrófé énje bizonytalan. Másrészt egy „üres” én által végrehajtott megszólítás magára az aposztrófikus retorikai műveletre reflektál, mintegy annak szerkezetét teszi láthatóvá. A helyzetet tovább bonyolítja a birtokos eset. A második sorban a birtokviszonyban a birtokos a lírai én. A második versszak úgy idézi az elsőt, hogy a birtokviszonyban a birtok megegyezik ugyan, ám a birtokos „személye” eldönthetetlen, a kontextusból mind a lírai én, mind az általa hallott *síp* is lehet. Itt tehát a *bujdosó népe* (második sor, illetve tizenegyedik sor egyik olvasási lehetősége) a *nóta népével* kerül szembe. Az első esetben a lírai én és a vele rész-egész viszonyban álló közösség tudása és a lírai preformáltság közti különbség válik hangsúlyossá, a második esetben a közösség és a szubjektum viszonyába az *audiális befogadáson keresztül amló hagyomány mint közvetítő lép be*: a *nép* nem más, mint *dalok visszhangja*. A beszélő számára a közösséghez való odatartozás mint diszpozicionális konstans egyik esetben sem problematizálódik, ugyanakkor a retorikai én megalkotásában e kapcsolat összetettebb formái bomlanak ki mindkét alkalommal. Ennek egyik alapsémája a hang és az őt hangként azonosító lírai én viszonya. A hang ugyanis elválaszthatatlan attól a meghallástól, amely számára a zaj hangként azonosítható, ugyanakkor nem tekinthető pusztán az egyén alkotásának, éppen ezt fejezi ki a *sípol a fülembé* potenciális kellemetlen konnotációja. A hang tehát egyszerre a szubjektum alkotása és tőle független entitás, a *nóta* egyszerre van *belül* és *kívül* a hallgatón. (Éppen ez a kettősség te-

szi zárójelbe Király elméletét az *azonosulásról*.) A versben ez a hang a *babona* hangja, mely az Ady-publicisztika fényében joggal állítható párhuzamba a hagyomány fogalmával, mint az elemzés elején kitértünk rá. A befogadó horizontján tehát a *nótaként* azonosított hang a hagyomány és szubjektum viszonyának válik az analógiájává. E viszony legfontosabb jellemzői a szubjektum és a hagyomány hangjának megkülönböztetlensége, valamint az, hogy a szubjektum számára ennek belátása nem adott tapasztalat.

A második versszakra nézve ennek különösek a következményei. Mivel a grammatikai alany az utolsó sorban a megnyilatkozás tárgya is egyben, és ez a grammatikai alany pragmatikailag bizonytalan, e sor tárgya is bizonytalanává válik. Pragmatikai viszonyok szerint ugyanis a nótát hallgató, illetve a maga is énekelő (alcím) én összekeveredik. A versbefogadás mikéntjéről beszélve Schlaffer a népdalok énjét példaként állítja elénk.²⁷⁶ Ehhez igen hasonló a vizsgált vers retorikai énjének tapasztalata. A „Sohse lesz jó, sohse látlak” sor ugyanis a lírai én olyan utánamondó tevékenységének a példája, melyben az *inszcenirozott befogadó énje* immáron nem különíthető el a *befogadott dal énjétől*. Éppen ezért eldönthetetlen, hogy akár a *népre* vonatkozó „édes” jelző, akár a „népem” birtokviszonya vagy a „sohse lesz jó” jóslata a szubjektum önkifejezése vagy olyan befogadó tevékenység, melynek tárgya (vagyis inkább partitúrája) a *régi babona*. A *nóta népe* (a hagyomány által anticipált közösségtudat) és az egyén közösségtudata bár nem azonos, nem választható el. Így tehát a vers befogadásában e két szólam összetartozása én és közösség viszonyát én és hagyomány kapcsolatával hozza összefüggésbe, melynek megértéséhez a lírai mű elsa-játítását kell tanulmányoznunk. A lírai én és a befogadó énjének paradox viszonya segít megértenünk, milyen viszony áll fenn az egyén, a közösség és a *közösség verbális emlékezete* között.

A harmadik versszak teljes egészében a már elemzett utánmondás beszédaktusával írható le. A lírai én tehát saját hangját kölcsönzi egy olyan hangnak, amely a vers terében a hagyomány és a közösség diszkurzív szerepét veszi magára. Ez utóbbi azonban éppen a közösségről beszél, méghozzá erőteljesen bíráló formában. E bírálatnak a retorikai énhez való viszonyában inkább a *közvetettsége* válik hangsúlyossá, mint a mondottak kognitív megítélése.²⁷⁷ Így például a közösséghez való korábbi odafordulások után, tehát a grammatikai második személyt követően a *nép* a harmadik személy pozíciójába kerül. Nemcsak az *édes* és az *átkozott* jelzők szembenálló diszpozíciója, hanem a grammatikai viszonyok is ellentétet sugallnak. Míg az én és közösség viszonyának pozitív kimondása az én-te viszonnal kerül össze, addig az én szembefordulása a közösséggel a tárgyként eltávolított te grammatikai transzformációját követeli meg. Vagyis a vers olvasásának előrehaladó temporalitását is érvként használva a közösségről való beszéd

tárgyi eltávolító és érzelmileg szembenálló viszonyulásának előzményeként áll előttünk az első két versszak, ahol is az én és közösség megalkotódásának és kölcsönös egymásrautaltságának poétikai tapasztalata kerül a befogadás centrumába. A közösség tárgyiasító-eltávolító, kognitív megjelenítésének *performatív, figuratív, antropomorfizáló és tradicionális: nyelvi* előfeltételei vannak.

A közösségről való beszéd a harmadik versszakban valóban áttételes. A *szól a sípszó* – mint már kitértünk rá – a lírai én performatív akusát emeli ki, hiszen a síp „szava” nem verbális, hanem zenei. A sípnek tehát csak az őt „idéző”/fordító én alkothatja meg a szavait. Ez a lírai én interpretatív-befogadó tevékenységére is utal. A *síp hangját* azonban a lírai én korábban *nótával* azonosítja, amely a zenei sípszóval szemben verbális információsort is tartalmazhat. A sípszó tehát olyan dallamot is játszhat, amelynek szövege ismert a befogadó lírai én számára. Az tehát, hogy a lírai én *produktív* vagy *reproduktív* szerepet játszik *síp* és *szó* egymáshoz rendelésében, nem válaszolható meg a vers tapasztalati terében. Éppúgy, ahogy a versmondó egyén tevékenysége is csak az *alkotás és utánczás, ismétlés és újítás* köztes terében érthető meg. Már kitértünk rá, hogy a versben a közösség megalkotódása a nyelvi hagyomány függvényeként, annak közvetítésével jelenik meg (ezen képzet kifejtéseként olvasható a *Régi énekek ekhója* című vers is). Így tehát az a *nóta*, amely az ő-ként bíralt magyarságról való beszéd alanya, maga is a közösség részeként kerül elénk. A harmadik versszak én-je, mely dal és utánmondó befogadó között helyezkedik el, a közösség olyan szupplementuma, amely nélkül az előbbi nem értelmezhető, nem is létezik. A közösség létének közege tulajdonképpen ez a köztes tér, egyén és verbális hagyomány viszonya. Miközben azonban a vers performatív szinten ezt kommunikálja, addig az én éppen ezt a közöséget átkozta. Itt nem pusztán az *átok* mint nyelvi cselekvés léte meg-szilárdító tevékenységéről van szó, sokkal inkább arról, hogy a közösség önmagáról való tudása milyen erőteljesen szemben áll az e diskurzust lehetővé tevő nyelvi eseményekkel.

A versszak nem kognitív tudást körvonalaz, mint azt Király feltételezte. Olyan hangsúlyozott performatív gesztusok sora, amelyek sokkal inkább az én viszonyulását, mint a tárgy valamely lényegi és konszenzusteremtő tulajdonságát írják le. Az *átkozódó én* összetett formációt mutat, az *átok* „honnanjának” pragmatikai helye, a nézőpont nem könnyen lokalizálható. A hazáját elhagyni szándékozó szubjektum ugyanis hangsúlyozottan nem saját független beszédtevékenységén belül képez valamely autonóm diskurzust. Éppen ellenkezőleg, ahogyan a közösségben való benne-állás nyelvi körülmények függvénye, ugyanígy a távolodás, kiszakadás, *átok* diskurzusa is közösségi feltételezett-ségű. Az *én* csak úgy érvelhet a (nyelvi) közösség elhagyása mellett, hogy öntudatlanul a közösség beszédét mondja újra. Innen származik a

versszak hangsúlyozott idézetszerűsége, melyet a kettőspont is alátámaszt. Nehezen válaszolható meg az a kérdés, hogy mikor Király István az *átkot* egy konkrét történelmi személy véleményének felidézéseként azonosítja, akkor nem a vers poétikai viszonyait cseréli-e fel egy filológiai retorikára. Az azonban bizonyos, hogy az idézetség kódja alapvetően a vers poétikájába van beírva, és az elemzői filologizálást ez kondicionálja. Csak ez a poétikai háttér engedi meg, hogy produktívan bevonhassuk az elemzésbe, hogy Kollonich Lipót a hagyomány szerint ugyanezen „vaddal” illetve a magyarságot.²⁷⁸ Király elsősorban ezen versszak alapján utalta a verset a reformkor vershagyományához. Csakhogy, mint már Imre Mihály tanulmánya kapcsán utaltunk rá, az itt megidézett toposzokat a reformkor éppen úgy átvette, mint a versszak lírai énje. A vers kapcsán ezért nem a reformkor történelem- és magyarságszemlélete, de a (lírai) toposzok átöröklődése válik hangsúlyossá. Így nem pusztán a *Himnusz* szövegi párhuzamaira kell figyel-nünk, hanem hogy ez a kanonizált mű is egy toposzrend örököse, melyet a kutatók Rimay Jánostól a Rákóczi-nótán át a reformkorig, illetve napjainkig vezetnek.

A *Sípja régi babonának* harmadik versszaka felidézi ugyan a közismert szólamot a magyarság „elátkozottságáról”, de a megidézett szövegek temporális linearitását, a jövő pozitív vízióját vagy reményét nem ismétli meg. A bujdosó mintegy félreolvassa a magyarság nemzeti öntudatának irodalmi kánonját. Az utolsó versszak elhatározása az ország elhagyására azt a retorikai szólamot defigurálja, mely a magyarság tragikus *közös* sorsának létesítésén keresztül alkotja meg a nemzetet mint közösséget. A bujdosó az „átkozott nép” szólamából nem a cselekvéshez, de az *elszakadáshoz* merít erőt. (Sarkítva: a *Himnusz* szövegéből a *haza elhagyásának imperativusát* olvassa ki.) A bujdosó nincs tudatában annak, hogy az általa hallottak/mondottak lírai idézetek. Odatartozása mégis a nyelv létébe van beleírva: a nyelvként értett közösség úgy adja a bujdosó szájába a szavakat, hogy azoknak idézetvoltáról nincs tudomása. A lírai én számára ez az eredendő(en nyelvi) odatartozás nem tudatosul, a közösségi lírakánon nyelvén fejezi ki a közösségtől való megválás elhatározását. Az utolsó versszakban megszólított földrajzi nevek azért üzenhetnek a lírai én *után*,²⁷⁹ mert az én biztos benne, hogy üzenetük immáron nem érheti el őt. Csakhogy az én beszédtevékenységét mindig is a nem reflektálható hangsúlyozott idézetség jellemezte. Míg tehát a lírai én horizontján az „üzenhettek már” a hazától való elhatárolódás *lehetőségét* jelenti, addig a retorikai én számára belátható ennek lehetetlensége és e lehetetlenség potenciális rejtettsége is. Másrészről kiemelt szerepet kap a lírai ének ezekhez a topográfiai elnevezésekhez való viszonya is, amennyiben az aposztrófikus gesztus mindig a lírai én létesítő tevékenységére tereli a figyelmet. A majtényi sík megszólítása az adott kontextusban szintén felfogható egyfajta

defigurációként. A retorikai én folyamatosan azzal szembesül, hogy a lírai én kognitív és performatív aspektusa között szakadás áll fenn. Innen nézve a fenti történelmi szimbólum is kettős státusú lehet, nem tudjuk, vajon a bujdosó a fegyverletétel helyszínéeként vagy más – mondjuk személyes – okból idézi azt meg. Késmárk Thököly Imre szülőhelyeként kevésbé van kitéve ennek a kettős olvasási alakzatnak, bár dialektikus formában szerepel, illetve élőbeszédet és ezen keresztül személyes létviszonyt jelez, amely a lírai én nem-ideogén viszonyára utal, újra megképezve a fent már említett oppozíciót. A toposz egyébként a megírás korának temporális nyomaként is olvasható, hiszen Thököly hamvait 1906-ban, a keletkezés közelmúltjában hozták haza Törökországból, s a korszak történelmi olvasója számára ez személyes érintettség sugall.

A privát létviszonyt hangsúlyozza a földrajzi fogalmak sora is, tovább mélyítve a lírai én tudása és a hagyományképződés folyamata közötti szakadékat. *Hegy, sík és határ-szél* bár részesei lehetnek a történelem figuratív terének, egymás mellé állításuk sokkal inkább a *gyaloglás* privát terét jellemzi. A gyaloglás olyan értelemben defigurálja a történelmi topográfiát, hogy a földrajzi környezetet nem a nemzeti jelképzés alapján itéli hegynek és síknak, erre a „fáradt lábbal” jelzős szerkezetre is visszautal. A „botot vágok” ismét erre a privát tér és történelmi tér szembeállításán nyugvó módszerre utal. A *határ* képzete is ebbe az osztott diszkurzív térbe íródik bele, oly módon határolva el e két térképzetet, hogy azok érintkezési felületét is megképzí. A bujdosó éppen azáltal léphet át a közösséghez, annak szöveghagyományához való reflektálatlan odatartozás privát szféráján, hogy kilép a közösség „területéről”. Hogy e kilépés mely határ transzgresszióját jelenti, az a vers különféle horizontjain különféle lehet. Nem feledkezhetünk meg ugyanis arról, hogy a privát létszféra határképzeten valamely, a személy által áttekinthető élőhely konkrét, ismert, „bejárt” határait érti, a *hegy* és *sík* domborzati és nem szimbolikus-történelmi jelentésmezőjében. Palimpszesztusként másolódik itt egymásra a *határ* két, *privát* és *történelmi* léptékű értelme. A bujdosó történelmi kontextusa a kuruc kor határviszonyait is bevonja a vers értelmezési terébe. Nem szükséges kiterjedt történelmi kutatásokat végeznünk ahhoz, hogy az (ország)határ identikus rögzítésének lehetetlenségét a 17–18. század fordulóján beláthassuk. A politikai-katonai diszkurzus számára a határok átrajzolása napi feladat. E második, a kuruc kor viszonyait reflektáló határképzetre épül rá a versben a *magyar nép határai* elképzelés, mely történelmi-retorikai létesítés eredménye. A privát, a történelmi és a jelenkori határképzetek nem identikus egymásra épülése a vers ilyen értelemben szakadt díszletvilágában érvényteleníti azt az *azonosulás-fogalmat*, mely Király elemzésében a vers nemzeti identitását jellemzi. Az a retorikai én, melyet az ezredvég olvasója alkot meg a vers utánmondásában, bizonyosan továbbrajzolja

azt a palimpszesztust, melyen nem identikus határképzetek íródnak egymásra, továbbépítve ezáltal a vers azon stratégiáját, mely a létesülés és figuráció jövő felé nyitott folyamatába helyezi a határfogalom történetét.²⁸⁰ Egyszerűen a vers igen összetett módon képes arra reflektálni, hogy ami a lírai én számára a *határ-szél* privát tere, az a retorikai én tapasztalatában határképzetek létesülésének egész „karrierje”.

Az sem hanyagolható el azonban, hogy a lírai én kognitív nyelvi terében jelenik csak meg a távozás, valójában az én nem lép át „határt”.²⁸¹ Az első versszakban elhatározását nyilvánítja ki, az utolsóban pedig emellett felvázolja a határátlépés „tervét”. A „botot vágok” jelenideje ugyanis nem azonos a lírai beszédével. Ezáltal a lírai én megkettőzi magát, az utolsó versszak éneje a lírai én által létesített én, a lírai én beszédének tárgya. A tárgy-én a határátlépés folyamatát hajtja végre, a *határszélen vág botot*, és a határ túlsó feléről (*nem*) *néz vissza*. A lírai én aktuális itt-és-mostját a *vásár* szcenikája, a *nóta* hallása (és mondása), a távozás indoklása határozza meg, az „útrakészen” pedig diszkurziójának jelzése. A lírai én tehát a határátlépés gesztusára készül, illetve elképzeli magát az átlépés folyamatában. Az *átléphető* határ tehát pusztán annak az alanynak a létesítése, akinek reflexív kompetenciáját a vers redukálja. A retorikai én horizontján azonban a határ olyan palimpszesztus, amelynek topografikus leképezése nem identikus diszkurzusok függvénye. Azt a határt ugyanis, amelynek helyét nem a helyismeret, hanem a nyelv/retorika/narráció határozza meg, nem olyan könnyű átlépn.

A lírai én utolsó versszakbeli megszólalását olyan effektusok sora kíséri, melyek nem láthatóak be ezen én számára, ugyanakkor magát a határátlépés kérdését *helyezik el*. Az egyik szerkezeti, a másik kettő ellenben intertextuális jelenség. A határátlépés utáni visszanezés tematikailag utal a bibliai Lót történetére²⁸² (Ter 19, 1). Eszerint Lót felesége visszanezett a bűnös városra, és sóoszloppá változott (Ter 19, 26). Ez az intertextus tehát élesen szemben áll a lírai én saját jövőbeli viselkedésére vonatkozó jóslatával, az én – Lót feleségéhez hasonlóan – bízik benne, hogy képes elhagyni a közösséget. A versszak másik fontos pretextusa egy népdal.²⁸³ Az *issza-vissza* rimpár úgy idézi meg a népdal szövegét, hogy annak eredeti kontextusa és az azt citáló lírai én szándéka ellentétbe kerül: míg az én a határátlépés és a közösség elhagyásának jövőbeli képét alkotja meg, addig a vers a népdal szövege révén a szülőföldtől való érzelmi függetlenedés lehetetlenségét állítja elénk. A lírai én tehát mást mond, mint az őt (elénk) állító performatív szólam. Ahogy a korábbi citátumok esetében, a lírai én számára nyelvének preformáltsága rejtve marad, akárcsak a projektált (érzelmi) függetlenedés illuzórikussága. Ezt erősíti a harmadik említett effektus, mely arra épül, hogy a versek utolsó szerkezeti egysége mindig kiemelt hangsúlyt kap. A *vissza* szóalakat mint a vers utolsó szavát a ritmus is kiemeli, hiszen

a szó egésze rímhelyzetben van. A befejező szó tehát a két intertextus erősíti, melyek az én kognitív tudását („el” – vissza) ellensúlyozzák. (Király István több Ady-verssel kapcsolatban említi ezt a jelenséget, így a *Síjja régi babonának* és *Az utolsó kuruc* kapcsán is. Ez utóbbi elemzésében a *megmaradt* verszáró alak a vers – és a sor – pesszimizmusával szemben a megmaradás hitét implikálná.)²⁸⁴ Ráadásul a lírai én nem tudhat a *versbeszéd* szerkezeti- és ritmushangsúlyairól, tehát számára ez a jelenség is rejtve marad. A népdal és az őt reflektálatlanul citáló lírai én közé azonban még egy közeg ékelődik. E népdal ugyanis olyan irodalmi bestsellerben is szerepel idézetként, mely annak ellenére, hogy a lektúr diskurzusába illeszthető, kétségtelenül formálta a magyarság önképét. Ez pedig az 1901-es Gárdonyi regény, az *Egri csillagok*,²⁸⁵ amely – a közvélekedés szerint – a világon az egyik legismertebb magyar irodalmi mű. Ebben az értelemben tehát a versszöveg a közösség nyelvi megalkotódásának igen áttételes képét közvetíti.

A vers terében tehát az én és közösség viszonyában megalkotódik egy szólam, amely nincs tudatában önmaga nyelvi feltételezettségének, és egy másik, amely éppen e helyzet példaszzerű létesítésének alanya. Baudelaire a nevetésről írott esszéjében reflexió és benne-lét viszonyait hasonlóképpen vázolja fel.²⁸⁶ A reflexió öntudatlan tárgyánál, aki megbotlik, többet tud az őt megfigyelő szólam, de legbölcsebb a kettő különbözőségén gondolkozó filozófus vagy művész, mely tudás azonban nem védi meg őt magát a bukástól. Az önmagunkra vonatkozó tudás gyarapodása azonban nem más, mint a versbefogadás tulajdonképpeni eredménye. A vers terére vetítve a lírai én nem tud szubjektivitásának és közösséghez tartozásának textualitásáról. Nála többet tud az a performatív szólam, amely éppen az öntudatlanságtól való különbözőségben jön létre. Legtöbbet pedig az a retorikai én tud, akinek lényegi tevékenysége reflexió és benne-lét különbségén való gondolkodás. Ez a tudás nemhogy kirefektálná az utánamondó ént a hagyománytörténet folyamatából, hanem éppen az abban való bennfoglaltságot tudatosítja. Baudelaire szerint nem elég a bukást látni, magunknak is el kell bukni ahhoz, hogy bölcsek legyünk. Ezért a pusztá reflexióra épülő paratextuális szólam nem érheti el ezt a tudást. Az utánmondásban létrejövő retorikai én azonban a dichotómia mindkét szólamának (beszéd)tevékenységét sajátként éli meg, így tehát „elbukás” és „nevetés” egyszerre válik saját tapasztalattá. Ezáltal valóban gyarapszik önmagáról alkotott tudása, hiszen nemcsak belátja, hanem meg is tapasztalja az én és közösség textuális létmódját. Ezáltal pedig láthatóvá válik a líraolvasás legsajátabb princípiuma, mely az utánmondó alkotás révén sajátként képes megtapasztalni valamely eredetében nem-sajátot, és ezáltal nem pusztán reflexíve, de a praxis realitásában ismerheti meg másként, jobban önmagát. Így megtörténhet valami olyasmi is, melyre az ironia önmagában nem képes, hiszen „Az ironikus nyelv a szubjektumot ketté-

osztja egy inautentikus empirikus énré és egy olyan énré, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik. Ettől azonban nem válik autentikus nyelvvé”.²⁸⁷ Ez a többlet az, amely a líraolvasást minden más (nyelvi) tevékenységtől megkülönbözteti. Azért olvasunk verset, hogy saját beszédünkben ismerhessünk rá a nyelvre, mely a szubjektum, a nemzet és a líra nyelve egyszerre.

Mint látható, Ady kuruc verseit olvasva olyan poétikai szisztémára bukkantunk, mely a hagyomány sokkal összetettebb, textuális átöröklődésének képzeteit is példázni képes az olvasás folyamatában. Schöpfung Aladár, Babits Mihály vagy Király István, az Ady recepció jelentős formálói mind egyetértettek abban, hogy a kuruc versek Ady hagyományhoz való pozitív viszonyának szimbólumává tehetőek. A hagyomány átöröklődésének folyamatát azonban olyan versolvasási struktúra felől tekintették, amely nem szövegek, de szubjektumok kapcsolatának analógiáját használta. Innen azonban lehetlenné válik egy olyan hagyományfogalom megalkotása, mely az én és közösség viszonyát egészében nem explikálható szöveg- és műfajtradíciók továbbéléséért képzelet el. Ady egyes verseiben ilyen értelmű tradíciókép lendül mozgásba a befogadás tevékenységében, és ezen mozgásnak válik jelképévé és alanyává a régi énekek ekhójaként értett Ady-vers.

LŐRINCZ CSONGOR
LÍRA, KÓD, INTIMITÁS

A SZERELMI KÖLTÉSZET NÉHÁNY KÉRDÉSE ADYNÁL
ÉS SZABÓ LŐRINCZNÉL

Az a kérdés, hogy a „szerelmi líra” megnevezés mit takarhat különböző használataiban, még első rátekintésre is nyilvánvalóvá teheti fogalom és a sosem rögzíthető kontextualitás feszültségét. Olyannyira, hogy ilyenkor már-már csak a szkeptikus viszonylagosság nem túlságosan igényes verbalizációja szokott élni a szólás jogával. Másfelől újra és újra jelentkező tapasztalat, hogy e megnevezés igen gyakran meglehetősen stabil jelentéstani mozzanatokat implikál az őt használó diskurzusokban, és a fogalom történeti rétegzettségét általában annak egyetlen komponensére szűkíti. A „szerelmi költészet” fogalma – hasonlóan több más költészettani terminushoz – ezért meglehetősen ambivalensnek mutatkozik (ennek mindenki tudatában is van), ám nem feltétlenül valamely történetietlen relativizmus okán, hanem mert a „fogalom” temporális jelentésszóródása és a – bizonyos jelentéseket elkerülhetetlenül preferáló – aktuális nyelvhasználat között aszimmetrikus viszony képződik. Ez a viszony magába az ilyen típusú fogalmakat használó nyelvbe íródik bele – ezt a belső differenciát nem is igen lehet kiküszöbölni, különben a fogalom (dinamikus) időbelisége menne veszendőbe.

Egyfajta elsődleges szemiotikai műveletként az kínálkozhat talán, hogy a kifejezés két tagjának viszonyára helyezzük a hangsúlyt. Elsősorban különbségükre érdemes figyelni: a szerelem antropológiai jelensége nem feltétlenül ekvivalens a líra mint irodalmi műfaj nyelvi adottságaival, még ha interferenciájuk nyilvánvalóan konstitutív jelentőségű is. Az előzetes megértés reflektálatlansága többek között éppen a szerelmi líra befogadásában szokott a leginkább megnyilvánulni, ez egyszerre figyelmeztet a szerelem történeti-antropológiai létmódjának és a líra hasonlóképpen temporális kódjának összefüggéseire és különbségére. Másodsorban tehát kultúranantropológiai kondíció és az irodalom részleges átfedéseire, transzfereire kell irányuljon a figyelem, éppen az esztétikai tapasztalat szubverzív-határátlépő jellegének a tudatában.

Mindezekkel együtt ebben a kérdéskörben annyi állítható, hogy csakis történetileg, a fogalom jelentésváltozásaira való figyelemmel lehet kontextusképző műveleteket végrehajtani, fenntartva ezek mindenkori parcialitását. Az, ami pl. a Luhmann-féle szerelemszemantikában kiderül az intimitás kódolásának történeti változásairól, a költészettörténet dimenziójában, az egymással szakadatlan párbeszédben álló szö-

vegek közötti viszonyokban másfajta optikát is kíván. A „szerelem” felfogásának történeti feltételrendszerét bizonyos értelemben éppen az irodalmi szövegek és azok recepciója alakítják a leghatékonyabban: e diszkurzív interpenetráció összefüggéseinek feltárása jelen kísérlet számára eredménytelen vállalkozás lenne, úgyhogy csak néhány összefüggés kiemelésére lesz módunk. A szerelem kódjának romantikus formációja és a líra medialitásának néhány, úgyszintén akkoriban reflektált meghatározó jellegzetessége több ponton is olyan egyezéseket, illetve hasonlóságokat mutat, amelyek némi fényt vethetnek a szerelmi líra mediális feltételeinek historizálhatóságára. A romantikus szerelem mint interpenetráció „annyit jelent, hogy a másik saját megélésének és cselekvésének horizontjaként a szeretőnek olyan én-létet tesz lehetővé, amely szerelem nélkül nem válhatna valósággá. Az interpenetráció e horizontszerűsége minden kommunikációban ott van – és nincs ott.”²⁸⁸ A lírai aposztrophé retorikai működése kitüntetett szintere lehet az így értett interpenetráció megvalósulásának: megszólítónak és megszólítottnak egyaránt a megszólítás performatív aktusa ad identitást, illetve ezt megelőzően létesíti őket.²⁸⁹ Az aposztrofikus lírai konfiguráció eme önkonstitúciója ismert módon a költészet idejévé a jelent teszi meg, legalábbis – mint nyelvi történés – megvonja magát a diakrón-narratív szekvencialitástól. Mivel nem történetjellegű, a lírai beszédhelyzet elsősorban szituációként valósul meg. Innen nézve feltűnő lehet, hogy valamiképp a szerelmi líra hagyománya rendelkezik a legváltozatosabb szituációkészlettel és nyelvi magatartásformákkal (pl. dicsőítés, intim idill, vágy, emlékezés, lemondás, elhagyatottság, csalódás stb.), de ezek ugyanakkor a befogadásban általában tradicionálisnak minősülnek (gyakran emfatikus hangnem határozza meg őket). A szerelem – romantikus felfogásában – mint Én-Te-viszony eloldódik a preformált kötődésektől és önkonstitutív, önreferens jellegű lesz, „egy közös különleges világ megteremtése” lesz a célja.²⁹⁰ Az intimitás efféle kódolása és a líra kódjának aposztrofikussága a legszorosabb kölcsönösséget alakítják ki a 19. század folyamán: a költészet mindenfajta rögzített időiséget feloldani, illetve a kimondás idejébe transzformálni képes módusza a szerelem temporális önreprodukciójának kitüntetett médiumává válhat. Ha a lírára az idő ama „vágyszerűsége” jellemző, amely „a pillanatban való örökkévalóság”²⁹¹ megteremtésére irányul, akkor a szerelmi líra 19. századi történetisége éppen eme időstruktúrának és modális implikációinak átírásában lesz érdekelt.²⁹² Mivel a lírai beszéd temporális létmódját alapvetően a beszédhelyzetet meghatározó „üres deixis”²⁹³ konstituálja, a versben mondottak receptív átvetősége – eképp differálása – valamiképpen mindig is a költészet legfontosabb kérdéseinek egyike volt. Mármost, ha a szerelem intimitását egyre inkább a kontingencia, a hagyományos szerepek leépülése befolyásolja, amelyet „az én trivializálódásaként lehetne meghatározni”,²⁹⁴ akkor a

vers pragmatikai én-jének egyediségre, illetve az élményben való egységességre irányuló törekvése mindinkább szembekerül az „üres deixis” potenciális sokhangúságával (a többféleképpen való megszólaltatás lehetőségével), a szöveg – pragmatikai hangoltságban sosem kimerülő – retorikájával. Az aposztrophé médiumában végbemenő interpenetráció ambivalenssé, többretegűbbé válik – a lírai beszéd szituációs rögzítettsége egyre kevésbé lesz képes elégséges szemantikai motivációkat szolgáltatni az olvasás számára. A lírai szöveg receptív kódolásának így éppen az lesz a tétje, hogy a mindenkori „diskurzus-sémát” (vö. fentebb: nyelvi szituációk) „specifikus, jelölt módon lépje át vagy akár ne érje el [annak diszkurzív meghatározottságát]”.²⁹⁵ A líra e transzgresszív vonása nyilván kötődik is – a szerelmi költészetben különösen – a „bensőségesség” nem csupán történeti, de valamiképpen strukturális vonatkozásához, a hozzá való viszonya lesz a döntő, nem pedig valamiféle maradéktalan túllépés azon.

A lírai szöveg nyelvi lehetőségei másképpen alakulnak akkor – hogy egy másik példát emeljünk ki –, ha az intimitás kódja a véletlenszerűség mozzanatát építi magába. A „véletlen startmechanizmusa (...) megfelel a szerelmi történet zártságának”,²⁹⁶ eképp a szerelmi kapcsolat „önmagában abszolúttá” válását segíti elő. Az én trivializálódásával szemközt, a líra Baudelaire utáni médiumában a reflexív zártság még ha strukturálisan megmarad is, már eltérő funkcionális összefüggéseket nyilvánít meg. A lírai szöveg időstruktúrájának eseményszerű – nem szukcesszív – jellegét a véletlen közbejöttje jelentősen bonyolíthatja, átépítheti a modális, szituatív vagy interszjektív identifikáció elvárásait, lebonthatja az aposztrofikus beszéd reprezentációs illúzióját. Ha a kontingencia a nyelvi interpenetráció pragmatikai összetevőit kiszolgáltatja a másság intranszparens beszédének, úgy „a privilegizált Te és a kontingens másik”²⁹⁷ közötti térben nemcsak személytelenedés következik be, de a beszédpozíciók és azok identitása is cserélhetővé válnak. Az aposztrophé szimmetrikus rögzítettsége felszámolódik, amennyiben a megszólítást végrehajtó „én” hangja kiszolgáltatja magát a kontingens Te másságának, ezáltal a modális-pragmatikai vezérlőelvektől függetlenedő szöveg retorikájának. Ennek azonban együtt kell járnia a (poszt)romantikus hagyomány produkcióesztétikai önértelmezésében megnyilvánuló nyelvfelfogás potenciális lebontásával is. Az individualitás történeti eszményítése²⁹⁸ – amely a szerelemszemantika vonatkozásában az ezoterika, a szenvedély retorikájával jár együtt – valójában igencsak szelektív elvként értelmezhető, így nem mentes a fölérendelt perspektíva vagy instancia által létesített szerepelvárásoktól. Nyilvánvaló, hogy ezen igény beteljesítése külön nyelvet, a prózai-kontingens nyelvhasználat fölé emelkedő exklúziós nyelvi kódot²⁹⁹ kíván meg (immár a szöveg önprezentációjának szintjén). (Nem véletlen, hogy a szerelmi líra nyelvét hagyományosan nemegyszer mint a par

excellence „irodalmi” kódot értelmezték.) A szerelemszemantika összefüggésében: az intimitás értelmezése ilyenkor opozícióba kényszerül, a társadalmi kontextus, a személytelenné váló viszonyok ellenében „külön”, identitást kínáló világgént határozza meg önmagát. A szerelemszemantika e fejleménye a líra médiumában gyakran az exkluzivitás nyelvi formáiban érhető tetten. „Eredménye” is ez – nyilván történeti folyamatok következtében – a lírai kód létmódjának, mivel a – nem pusztán valaki által mondott, hanem a megszólaltatás feladatát exponáló – lírai hang „önmegalapozásának” illúziója³⁰⁰ (a referenciális vonatkozásokon való vélt felülemelkedés értelmében) e fölérendelt „nyelv” lételméleti elkülönítést állítja. (A „hang” e kitüntetését persze a költészet mediális tulajdonságai feltételezik – az esztétizáló korszakok vezető műfaja többnyire a líra volt –, ám az esztétikai tapasztalat retorikai kondícióinak ilyenén értelmezése csakis történeti indokoltaságú lehet. Medialitás és történetiség eképp nem választhatók szét anélkül, hogy feloldódnának egymásban: a líra medialitásának egyik-másik vonása korszakonként előtérbe kerülhet, más összefüggései pedig a virtualitás – nemegyszer szubverzívebb jellegű – állapotában maradhatnak, amit aztán – az öt megelőző formációval vitázó – történeti horizontváltás fog előtérbe hozni, részben a mediális-kulturális viszonyok megváltozásának eredményeképpen.) Ez a nyelv azonban a kontingens szituáltság közegében, a líra énjének helyettesíthetősége, vagyis az önmagát szimbólumként stabilizáló ént minduntalan annak jel-mivoltára visszavető tropológiai működés³⁰¹ következményeként mind kevésbé képes beváltani a hozzá fűzött reményeket. Tehát éppen a líra mediális létmódjának újrafoglalása – hangsúlyozzuk, ez történeti váltás eredménye! – lesz az, ami valódi nyelvi horizontváltást, performatív történeti eseményt képes végbevenni.

Ha Ady műveinek, az általuk prezentált poétikai magatartásnak a másodmodern alkotóknál meglehetősen elszórt nyomait, lehetséges utóéletét keressük, akkor éppen a szerelmi líra mozzanata vetheti fel a megfoghatóbb kapcsolat lehetőségét. Szabó Lőrinc és József Attila számára ebben a műfajban Ady kínálhatta az elutasítandó vagy éppen pretextuális érvényességgel bíró mintákat³⁰² (nem pedig a szerelmi lírát nem igazán művelő Babits vagy a panteista bensőségességet megszólaltató Juhász Gyula versei). A tényleges szövegközi kapcsolatok kis száma nyilván arra utal, hogy az elhatárolódás legalább olyan fontos szerepet játszik itt is, mint a néhány ponton a szubjektivitás kereteit áttörő Ady-szöveg(hely)ek jelentősége. Ez az ambivalencia valamiképpen ezért az Ady-költészet – különösen 1912 körül bekövetkező – potenciális fordulatában létesülő inherens kettősségét is jelölheti. A továbbiakban e fordulat néhány összetevőjét tárgyaljuk röviden, a szerelmi líra vonatkozásában.

A posztromantikus lírai látásmódnak „az én utópiájában”³⁰³ megvalósuló uralmát az olyan szélsőséges esetekkel szemközt, mint az *Elbo-*

csató, szép üzenet, csak meglehetősen csekély számú vers képes relativizálni, kezdetben a szemantikai figuráció, majd a nyelvhasználat szintjén. *A föltámadás szomorúsága* (1910) az ént „mint rosszul kezdett / És meg se kezdett szerelem”-ként értelmezve lehetővé teszi az én kettős – bár elsősorban jelentéstani – távlatba való helyezését, a másik és a saját „önmaga” általi látottságot. Az én individualitásának nyelvi önmegalapozása is viszonylagossá lesz: „Arcomon nincsen régi írás / S a régi harcok / Nagy legendája elmosódott / Vén arcomon, vén fejemen” (vö. még: „Keresem [...] a sírtárhoz dalokat”). A másikban való önmegtalálás lehetőségét egy ponton a modalitás eldöntetlensége is ambivalens fénybe vonja: „Ha élnék, ha szeretne, / Ha volnék. Gondolkodom: / Lyányom lehetne”. A pragmatikai én uralma, a beszéd vallomáskaraktere azonban sehol sem törik meg, a fenti lehetséges dialogikus mozzanat, illetve a „kongó báb-beszéd” éntől függetlenedő potenciálja nem íródik bele lényegi módon a vers retorikájába. Mindazonáltal az én egységessége a képi eldöntetlenség szintjén megbomlik, ha a tükörszerűséget mint *strukturát* nem is, de a benne megképződő identitást téve kérdésessé: „Keshedt, vén arc vigyorog a tóból / És nem tudom: ki az?” Jellemző, hogy Király István elemzése éppen az én reflexív-időbeli megkettőződéséről hallgat, a parafrázáló „megértés” szövegtől való távolságának példaként: nála „a semmi, az ismeretlenség néz vissza” a „magányos” lírai énre³⁰⁴, és nem annak másik „önmaga”. A lehetséges másik viszont a hiány horizontjában, parciális módon jelenik meg a versben, vagyis a szubjektum „vágya” perspektívája. Ennyiben *A föltámadás szomorúságában* a vallomásosság nem kerül feszültségbe a te kontingens szituáltságával, a szerelmi líra Adynál uralkodó kódját sem írja át, bár kétségkívül fontos lépés annak irányába.

Az *Eldönti a Sors* (1911) nyitókérdése – „Rossz vagy, vagy jó vagy?” – nem kap választ és – elfedve a kérdés indokoltóságát – jellegzetes fordulattal az én kerül a beszéd fókuszába, a vers végére az ismert aszimmetriává alakítva a beszédhelyzetet („Téged szeretlek, / Hogy Te szeretsz, nem is olyan fontos.”). A „Hogy Te szeretsz” sor (véletlenszerű) kettős intonálhatóságát is kihasználatlanul hagyja a vers, ez a mozzanat így nem exponálható az értelmezésben („nem is olyan fontos”). A „Sors” fölérendelésének kontextusában nyilván nem is lehetséges a Te másságának szóhoz jutása, a vers így éppen azt a potenciális nyelvi ambivalenciát igyekszik semlegesíteni, amely valamiképp a másik összefüggésében létesülne.

A Margita epilógusa (*Rövid, kis búcsúzó*) viszont már több nyelvi jellegzetességet megelőlegez az Ady-líra szerelmi vonulatának későbbi alakulásából. Margita alakjának többféle referencializálhatósága „az utópiáiról leválni kész költői nyelv önreflexiók képességének”³⁰⁵ köszönhetően a hagyományos Múza-szerepet mozdítja ki a Léda-versek posztromantikus horizontjából. Ahol is – mint Király István parafrázisa

jól mutatja³⁰⁶ – a feminin Te mint a „transzcendentális Anyai hang”³⁰⁷ naturalis megnyilvánítója jut szóhoz, vagyis a romantikus privilegizáció keretei között marad. A szerelem természeti kódoltsága – kezdetben a személytelenedett kulturalitás ellentétéként – Adynál később a szimbolizáció közegeben univerzális elvvé is válik: a „tudatos léttel” szembenálló „örök tenyészet” feltételezése, „a mindenséget hatalmas párnának felfogó szexuál-vallás”.³⁰⁸ Az intimitást preformált, természeti egységként kódoló szimbolikus nyelvhasználat folytonosságában a *Margita* jelenti az első komolyabb törést: a te rögzítetlensége, illékony jellege inkább műfaji-önreflexív értelemben válik reflektálhatóvá a műza-szerep kontextusában („S lévén e furcsa, kusza ének öre, / Mikor már untam, Te mondtad: előre.”). A megszólított referencializálhatóságának viszonylagosítása már a későbből jól ismert kiazmusok terében történik: „Mint Te vagy az én minden asszonyom, / Azaz Te vagy az asszony, aki nincsen (...) Valami szépet egy tán-senkinek (...) üzeni szeretnék, / Csak hálából, mert Érted vagyok kedves, / Csalárdul is hú csókhhoz, szerelemhez.” Mivel „a szép megjelenése pillanatának az örökkévalóságba való emelése”³⁰⁹, az aposztrofikus egyidejűség hagyományos zártágának illúziója itt nem teljesen garantált a lírai beszéd önkonstitúciója számára, a modalitás így egyfajta „múltbeliséget” szólaltat meg, az én köztességének belátásával: „Köszöntöm (...) ez énekét százféle szerelemnek / És magamtól távozó önmagam”.

Talán nem véletlen, hogy a szerelmi líra énjének – legalábbis szemantikai jellegű – köztes szituálásában az epilógusba eljutó Ady-költeményt egy olyan Szabó Lőrinc-vers idézi meg, amely mindezt már *előfeltételként* érti az intimitás lírai kódolása számára. A *Prológus szerelmi versekhez*³¹⁰ a kiazmikus viszonylatokat a másik intranszpareniciáját egyszerre állító és tagadó kölcsönösség megnyilvánításában juttatja érvényre („különbség”, „távolság”, „testvéri idegenség”). A fölérendeltség szövegét megidézi a vers, hogy aztán sajátos módon defigurálja is azt:

*én magam mindig egy vagyok,
az egyik pólus, a nagyobb;
a férfi-fajta egymagamban;
de a másik: száz meg ezer.
hisz ahogy bennem, mindegyikben
a teljes pólus él a nőben
s ha tilt, ha támad: ingerel.*

Az „én magam mindig egy vagyok” sor és mondat egybevágásának példaként az önmaga mediális lehetőségeire vak lírai szingularitás allegóriája lehet. Ezt a szöveget azonban a „másik” szituálhatatlansága („száz meg ezer”)³¹¹ dekomponálja is, sor és mondat disszociálásával: a „mindegyikben” így a „bennem” appozíciója is lehet. Vagyis éppen

az önmagának elégséges szingularitás megsokszorozódása következik be a szöveg retorikája szerint: az „idegenség” nemcsak elválasztottságot, de rögzíthetetlen összekötöttséget is jelent, ami az én nyelvi-retorikai létmódját exponálja. Az interpenetráció permanens – nem a reflexív zártásra építő – lehetősége így mind az én, mind a te vonatkozásában nem csupán a reciprocitás értelmében működteteti a kiazmus retorikáját, de az önmagától való elkülönződés effektusaként is:

*Ezért nem voltam soha hű
ezért nem voltam soha hűtlen (...)
ezért nem vagyok egyszerű
a másokban, a századikban
mindig csak egyet szeretek
s mert megőrzöm mindegyiket,
amit írtam, egynek sem írtam:*

*mind-mind építette a többit,
mint a szám, mely sosincs maga,
hanem tartja s tetőzi a
későbbit s az összes előbbit
s egyszerre zár s egyszerre nyit...*

110

Az interpenetráció kontrollálhatatlan jellege itt kizárja valamely privilegizált instancia lehetőségét, ezért az olvasás fokozottabban szabódhatja fel hang és szöveg többirányú kapcsolatait. Én és másik horizontjainak differális összekapcsolódása a hang identitásának helyettesíthetővé válását eredményezi, eképp a szöveg performativitását hozza működésbe. Éppen mivel a női Te nem valamely preformált eredet felől megszólaló hang garantálója, a természeti létmód dekonstruálása a beteljesíthető figuralitás vezérelveinek ellenében a szövegszerűség felforgató erejét juttatja érvényre. Ha a lírai beszéd önmegalapozása – a (másiktól érkező) „hang” szituálható közvetítése – a „poétikus” nyelv biztosítéka³¹², akkor a szöveg írásosságának, széttartó retorikájának közegében a hang viszont önmaga „másikává” válik, stabilizálhatósága kérdésessé lesz. Az aposztrofikus megjelenítés illúziójának lebomlása azonban mindenekelőtt a szerelmi líra organikus trópusaiban érhető tetten. Szabó Lőrinc két másik 1928-ban keletkezett versében a te hagyományos naturalizálása „a dolgozó test szép gépezetének, a csontváz élő alkatrészeinek” metonimikus megidézésébe fordul át (*Kirándulás*), a szerelmi együttlét pedig „kibontás” és „összerakás” kettősségét jelentheti (*Mint még sohasem*). Máskor pedig az esztétizáló perspektíva bizonyul elégtelennek a lírai én számára („mért nem romboltam össze rettegett / és sóvárgott-gyűlölt szépségedet?”) és hagyja eldöntetlenül a te-hez való viszonyt (*Vereség és fájdalom*). Másodsorban a pragmatikai beszédminták, előzetes diskurzusszabályok átlépése következik be a szerelmi líra médiumában, annak az alapvető textuális

vonásnak köszönhetően, hogy a beszéd kölcsönössége egyik pragmatikai aktánsnál sem rögzítheti hang és szöveg többirányúságát. Ahhoz azonban, hogy mindezt a maga történeti folyamatszerűségében láthassuk, vissza kell fordulni az Ady-lírához.

A *Valaki útravált belőlünk* az „asszony-részünk” megvonódásának hiány-retorikájával a többes számban nyilatkozó én dezintegrálódásáról beszél, egy ponton a halasztásos viszonyítás beszédjellegét ötvözve a tárgyiasítás műveletével: „Mint elárvult pipere-asztal, / Mint falnak fordított tükör, / Olyan a lelkünk, kér, marasztal / Valakit, ki már nincs velünk.” A „tükör” és a látás intersubjektív megfordíthatósága olyan fejlemény, amely az én újraszituálódásának később fontos mozzanatává lesz. Persze, az elégikus modalitás itt képes megőrizni „a folytonosságnak azt a mértékét, amely poétikailag hozzáférhetővé teszi a beszéd affirmációja és dialogikus igénye közötti feszültség jellegét”.³¹³ Hozzáfűzhető mindehhez a szerelmi líra kódjainak vonatkozásában, hogy az „asszony” ebben a versben még mindig preformált összefüggésekben, „műzsaí” szerepkörben jelenik meg, éppen a zárlatban: „Mi hírért, sikerért szalasszon, / Ösztönzőnk, igazi valónk, / Kiszakadt belőlünk, az asszony.” Nem véletlen, hogy az „asszony” itt csak még Ő-formában reprezentálható, az Ady-líra ekkor még nem szembesült az aposztrophé evokatív erejének poétikai viszonylagosulásával. Ezért lehet az, hogy az „igazi valónk” értékindexét a vers, ha múltbeli formában is, de fenntartja és éppen az „asszony” szerepkonkretizációjaként jelöli meg, persze úgy, hogy ez egyúttal az itt beszélő én referenciális kötöttségét is jelzi. Ami nyilván a múltra érvényes, de az elégikus hangvétel konstatív, jövőindex nélküli jellege nem kínál ezen túlvezető modális-szemléleti perspektívát. A szerelmi líra kérdése Adynál ezután tehát az lesz, hogy az aposztrofikus, Én-Te-típusú beszédhelyzet milyen nyelvi lehetőségeket kínál a szubjektum megváltozni készülő elhelyezkedése számára.

Ez lesz az a mozzanat, amely a vers „szcenikai távlat szerkezetének”³¹⁴ átalakulásával fontos impulzusokat ad tovább a későmodern nyelvhasználat számára. Több 1914-ben keletkezett vers is bizonyítja, hogy Ady az intimitás lírai kódját mindinkább kivonja a hagyományos – korábbi költészetében majdnem mozdíthatatlan – formáinak az uralma alól. *A Kalota partján* és *Az elhagyott kalóz-hajók* a látottság inszcenirozásában az én többféle szereplehetőségét konfrontálják egymással: ekkor még a mások és a saját én általi látottság következtében megnyilvánuló kettősséget. Ez az ambivalencia itt viszont már kiszabadul a szubsztancialitás és inautenticitás időbeli szétválasztásából, vagyis elhagyja igaz és hamis beszéd kétosztatú dimenzióját. Az utóbbi vers kérdéssorozata, amellett, hogy részben elbizonytalanítja a vers belső hermeneutikai viszonyait, leleplezi az énhez kötött nyelvi perspektíva privatív, hatalmi jellegét is („Névnek, hírnek, márnak,

111

bölcseségnek / Csúnya kalóz-hajóit talán?”). A *Fény, fény, fény* Szabó Lőrince ugyan nem feltétlenül a szerelmi líra vonatkozásában nyúl vissza *Az elhagyott kalóz-hajókra*, a látás és látottság kereszteződésében inkább az én és annak önmagáról alkotott képzelete közötti különbség egyszerre összekötő és elválasztó jellegére utal: „Szemeim (...) Tükrömből gyáván visszaneznek, / öregsenek, öregnek látnak” (*A varázsló szemei*).

A Csinszka-versek retorikai díszítetlensége felé vezető úton nem elhanyagolható állomás a *Kár volna érted* című vers sem. Mindenekelőtt a modalitás – sőt részben a szövegalkotás – személytelenedésének vonatkozásában: a második versszak első sorának kifejezése legalább kétféle intonálhatóságot is megenged, a látás primátusának egykori elve a hasonlatban eltávolított képi megfigyelhetőségbe fordul át, hogy majd – a harmadik szakaszban – az én-ről leváló dolgok és tulajdonságok deperszonalizációs közegébe torkolljon (ahol a „bot” ismétlése révén a „kép” identitása is megváltozik, vö. „koldusbot”):

*Jóság-rohamaim is fogytán
S úgy nézek messzeségbe
Mint vén juhász hajolva botján.*

*Igen: bot, egy kicsit koldusbot,
Hideg és fáradt nézés
S otthagytott, szegény, ősi jussok.*

112

Hogy a személytelenedő nyelvhasználat nincs kiszolgáltatva előzetes pragmatikai kényszereknek és a modális távlat is kiszabadulhat az „értékmagatartás” vonzásából, akár a szöveg önprezentációjának szintjén („válasz”), arra jó példa lehet az ötödik versszak:

*Se jó, se rossz, se bús, se víg már:
Becsületes válasz meg:
Kár volna érted, hogyha bíznál.*

Ez a diszkurzív közeg paradox módon éppen az eldöntetlenséget, az ambivalencia lehetőségét támogatja: nem valamiféle „letisztulásról” van szó tehát, hanem én és te viszonyának többretegűségéről. Az emotionális beszéd-től, annak pragmatikai kötöttségétől való függetlenedés így a te kontingenciájának is teret ad.³¹⁵ Ha az utolsó sor mégis rögzíti a szituációt – amelyet addig az előzetes modális kontroll híján nem lehetett meghatározni –, akkor éppen a kötetzáró vers, az *Akkor sincsen vége* viszont az effajta lezárás lehetőségét kérdőjelezi meg: „Az adhatás gyönyörűsége / És a ma öröme telít / És hogyha véget mondanál, / Hát: akkor sincsen vége.”

A Csinszka-versek tulajdonképpen nem is jelölik ki a Te privilegizációjának instanciáját, a megszólítottat mint másikat eképp

nem „elsődlegesen annak szerepében értik meg”,³¹⁶ hanem kontingens másságát villantják fel. Az interpenetráció eképp nem pusztán az időpíllanatot reflexív zártágának médiumában történik (még a dalszerűség ellenére is), felveszi magába az alternatív folytathatóság jelentésmozzanatát is, párhuzamosan az értékindexek nélküli megszólalás hangnemével.

A *Beteg szívemet hallgatod* eképp legalább kétféle szöveget is eltávolít a retorikai én szereprepertoárjából (a „muzsikás, harsány” beszédmódot, illetve az „átok-szó” hangvételt), azért, hogy végül az aktuális dikcióhoz való distanciát is megengedje: „Ne hallgasd rossz, beteg zenéjét, / Jó a szívem, mert benne vagy te / S sziveink az órákat éljük”. A *Nézz, Drágám, kincseimre* úgyszintén kétféle modalitás kiegyensúlyozott összjátékát valósítja meg: a „panaszoló szám” hangneme csupán az első három versszakban uralkodó, a vers második felében a te távlatának inszcenizálása éppen az eltérő megszólaltatás lehetőségével kapcsolódik össze: „Nézz, Drágám, kincseimre, / Lázáros, szomorú nincseimre, / S legyenek neked sötétek, ifjak: / Öszülő tincseimre.” Ez a kölcsönviszony az aposztrophé én-től érkező létesítő erejébe vetett bizalmat ingatja meg, legalábbis abban az értelemben, hogy az emotionális beszéd emlékezetének az én nyelviesülésével való konfliktusa nem áll előzetesen rögzített értékhorizontban. A modális-pragmatikai egyszerűsödés ezért nem értékpreferenciák mentén olvasandó, a másinak az „ő” alakzatából végérvényesen a beszédhelyzetet befolyásoló „te” rögzíthetetlen létmódjába való átváltozása a kontingencia többértékűségét erősíti. Rába György szavaival: „Minthogy Csinszka-verseiből hiányzik a szimbolikus látás szemléletessége, e cicomátlan párbeszédekből a kritika mind a múzsáról, mind a kiváltó érzelmekről mély következtetéseket vont le, s tankönyveink ma is ezt népszerűsítik. Nyilvánvaló azonban, hogy a Csinszka-versek stiláris eldologiasodásából: képszegény, jelzötlen kijelentéseiből, szintaxisának vázlatosságából a szerelem bensőségességét éppúgy nem lehet megállapítani, mint akár az ellenkezőjére: élménytelenységére utalni. Csinszka jelleméről a versekből se jó, se rossz ki nem fejthető.”³¹⁷

Az Ady-líra belső horizontmozgásai a szerelmi költészet közegében is figyelemreméltó fejleményeket hoznak – nemcsak megmutatják a posztromantikus privilegizáció válságát, de jelzik ama mozzanatok némelyikét is, melyek horizontfordító érvénnyel működhetnek közre a szerelmi líra szívós toposzoktól terhelt hagyományának átférfalásában. Elmondható tehát, hogy Ady ebben a vonatkozásban nélkülözhetetlen előzménye a későmodern nyelvi fordulatnak, mert néhányszor „világképi” szubsztitúciók nélkül próbált szembenézni a szerelmi líra alanyának nyelvi metamorfózisával. Versei elbúcsúztatják – ha csak néhány esetben is – az intimitás oppozicionális kódjának szerepét, az ezt megalapozó nyelvi-antropológiai szemlélettel együtt. Az érzelem beszéde mint az artikulált nyelvet megelőző ősnyelv, transzcendentá-

113

lis hang³¹⁸ a romantikus antropológia szerint az ember kulturalizált létmódjában rejlő feltételezett természeti komponenst juttatja érvényre.³¹⁹ A 19. század végére ez már nem feltétlenül a „természet” hangjaként, de – strukturális jellemzőit megőrizve – az „Erlebnis” közegeben válik szignifikánssá. A hangnak – mint a beszéd lehetőségének – e textuális önmegalapozása tette azt költőivé, és munkálta ki a (szerelmi) líra exklúziós kódját, amely a transzcendentális hang mediális feltételezettségét csak eme eredeti hang „fordításaként” ismerte el. A szöveg (írás) mint az őt megelőző vagy rajta túli minőség fordítása nem volt hivatott kimozdítani a prestabilizált szemiózist az esetlegesség irányába. Ha ez mégis megnyilvánult, elsősorban a „kommunikálhatatlanság”³²⁰ formájában, akkor ez a líra médiumában inkább a közvetítésre igényt nem tartó hang és a beszéd vagy szöveg közötti inkompatibilitást jelölte. Amennyiben viszont a beszédhelyzet önreflexiója lehetővé tette a kontingens másik visszahatását a lírai önmegértésre (virtuális beszédként ékelődött be az aktuális szólamba és kettőzte meg azt), úgy ez a dialógikus vonás többszörözte a személyközi interpenetráció inszcenírozásának nyelvi lehetőségeit. A lírai én a te másságának horizontszerűségét úgy tapasztalja meg, hogy szimbólum-mivoltát – a szerelmi líra énjének domináns előfeltevését (mivel magát elsősorban valamely másik vonatkozásában artikulálja) – a jelként való szituálás nem egyszerűen feloldja, hanem – a te függvényeként – rögzíthetetlené teszi. Ha az aposztrophé reprezentációs funkciója az én szimbólumként való megerősítésében áll, akkor e reprezentációs kód megbomlása az én-t úgy defigurálja, hogy utóbbi jel-szerűsége nem „önmagában”, hanem éppen az aposztrofikus létesítés keresztirányú feltételezettségének köszönhetően tud csak megnyilvánulni, ami nyilván a te feltételezett identitását sem hagyja érintetlenül.

Szabó Lőrinc *A Sátán műremekei* egyik versében inszcenírozza a szerelmi líra mind komplexebbé váló beszédhelyzetét. A József Attila-féle *Magány* elődjének tekinthető *Nézlek, szelíden, szóltanul* meglehetősen korán megvalósítja a „látott látás” és a „látó látottság”³²¹ maradéktalan egymásrautaltságát. E vers szcenikai struktúrája az eldönthetlenségig egymásba játssza a kétféle perspektívát. Ha az első sorok még csak tematikailag jelzik látás és látottság kereszteződését, úgy később több áttételen keresztül alakul ki az interpenetráció történés-jellege:

*Koldus vagyok, de maga az isten
markol szivedbe, mikor
a tetteidre gondolok.
Gyűlöletnél hatalmasabban
hatol beléd a néma vád:
szemedben örök tűzvész vagyok,
füledben félrevert harang...*

Nyilván itt mégsem narratív értelemben vehető „kialakulásról” lehet szó, hiszen – ahogy ezt pl. a „Koldus vagyok, de maga az isten” egymásmellettsége tanúsíthatja – az aposztrophé inszcenírozása a kettőséget már kezdettől fogva, egyidejű módon „írja be” a kimondás aktuálába. A „szived” és a „gondolok” összekapcsolódása nem kezdeti polaritásként, csak a felkutathatatlan eredetű „isteni” mozzanat esemény-szerűségében történik. Az „isten” korántsem feleltethető meg egészében a lírai énnel, hiszen az „én” – grammatikai előfordulása mellett – még két önidentifikációs lehetőséget jelöl meg és ezek közül is csak az egyik az „isten” mozzanata. Ráadásul az én a te tetteire gondolva képes csak részt venni az esemény létesülésében. Én és te perspektívái nem külön-külön léteznek tehát, hogy aztán egybeolvadjanak, hanem már eleve csak a nem meghatározható összekötöttségben nyilvánulnak meg. Eme összekötöttség nem az idill nyelv nélküli egysége – ahogy azt a cím sejtetné –, inkább az interpenetráció rögzíthetetlen időbelisége lehet. A „gondolok”-ban implikált fiktív mozzanat – mintegy az aposztrofikus „idézőjel”³²² analógiájaként – az itt szövegeződő „hangnak” megszólított kontingenciája általi megváltozását jelezheti. A megszólítás poétikai konvenciója eképp a nyelvi létmód megkerülhetetlen indexe lesz, nem az én hangjának öntörvényű előjoga: a vers éppen a „szóltan” és a „néma” mozzanatait emeli ki. A „szóltan” nézés és „néma vád” persze éppen hogy nyelvként kap szerepet a vers inszcenírozási kódjában – de nem a nyelv előtti bensőség hangjaként, hanem köztes, már mindig is kommunikatív dimenzióként. A beszéd e köztessége a „hang” eredetének, egyáltalán létmódjának alapvető kettőséget jelöli, ahogy azt a „néma vád” státuszának eldönthetetlen karaktere mutatja. Mivel a „néma vád” iránya Én és Te között megfordítható – mindketten vádolhatják egymást, de csak külön-külön –, úgy a kettőspont utáni sorok értékszempontok szerint való olvasása egyszerűen lehetetlenné válik, éppen mert eldönthetetlen, ki „mondja” ezt a másiknak. Mindazonáltal a szignifikáns mozzanatot az „én” többszöröződésének („szemedben örök tűzvész vagyok, / füledben félrevert harang”) és a „te” önmagától való eltávolodásának („lelkiismeret”, „ketrec”, „életed”) egyidejűsége jelentheti. A másban való önmegértés e struktúrája a hagyományosan a lírai én primátusának tekintett önreflexió³²³ műveletét a másik általi feltételezettség produktumaként engedi megvalósulni. Az intervokális kölcsönösség nyilvánvalóvá teszi, hogy az önreflexió lehetősége a másik perspektívájának a szubjektumon *belüli* inszcenírozásában konkretizálódhat. Az én megváltozása elképzelhetetlen a te szingularitása mint elvárás és tapasztalat differenciája nélkül: az én önmagáról alkotott képzetének megváltozása csak akkor lehetséges, ha a másik és szerepe között különbséget feltételez.³²⁴ Talán nem tévedés a szerelmi líra médiumát mint a másságban való önmegértés kitért színterét értelmezni, de nem annyira a dologban való meg-

értetés mintája,³²⁵ mint – az „igazságban” való (problémamegoldási) érdekeltséget megelőzően – a más létben való reciprocitás szerint (vö. a „szótlan” és a „néma” hangsúlyozását). A szerelmi líra nyelvi-textuális meghatározottsága általában nem is szokta magán hordani kérdés és válasz strukturális szimmetriájának a jegyeit. Szabó Lőrinc versében a „némaság” potenciális beszédként való színrevitele azt jelezheti, hogy a szerelmi líra nyelve nem merül ki a tudat meghosszabításaként értett hang funkciójában, hanem a szubjektum nem-kontrollálható nyelvi-kommunikatív létmódjának is textuális szerepet kölcsönözhet.

Míndez akkor válhat meggondolkodtató jelenséggé, ha emlékeztetünk arra, hogy a *Nézlek szelíden, szótlantul* nem magától értetődő módon olvasható a szerelmi líra szempontjából. A vers a *Sátán*-kötetben nem az ilyen jellegű versek között foglal helyet, a fenti olvasatot igazából a *Magányban* megfigyelhető allúziók motiválhatják. Az viszont, hogy József Attila verse – mint a „szerelmi” líra megújításának példája – egy „eredetileg” nem feltétlenül ilyen műfajú költeményre nyúl vissza, nem könnyen belátható következményekkel járhat szöveg, olvasás és műfaji indexek közös összefüggéseire nézve. Elsősorban is a „szerelmi” líra kódjának cserélhetőségére irányíthatja a figyelmet, ezzel egyidőben pedig egészen különös módon fordítja meg, illetve teszi eldönthetlenné szöveg és műfaj kapcsolatát. Egy műfaji kód mint olvasáslehetőség hirtelen „betörése” a szöveg dimenziójába annak performativitását mozdtítja elő. Paradox módon a műfaji premissza – mivel virtuális és aktuális jelenléte nem fedik egymást – a vers textualizációjához járul hozzá, ami persze a műfaj szövegeként való (szét)olvasásához vezethet. A műfajiság áthelyezése közel kerül a szövegiség széttartó potenciáljának a megnyilvánulásához – főként, hogy részben szövegközötti viszony „eredménye”. Ez a teljes mértékben jelek közötti kapcsolat indíttatást adhat arra, hogy a szerelmi líra médiumát (rögzíthetetlen) *nyelvként*, ne beszédsémaként értelmezzük. A másiknak a maga másságában való megértése itt nem kötődik szorosan vett – reprezentált vagy mimetikus – beszédművelethez, mondjuk valamiféle pragmatikai felosztáshoz (ami kérdés és válasz tagoló funkcióját is felfüggeszti a beszéd szövegződésének – a beszélőkön túlhaladó – folyamatában), hanem a nyelvi perspektívák komplementaritásának és nem-identikus cserélhetőségének előreláthatatlan temporalitásába vezet.

A szöveg eképp nem valamely primér „hang” és a beszéd/szöveg közötti inkompatibilitást hangsúlyozza, hanem éppen az aposztrophé retorikai mozzanataként megnyilvánuló kölcsönösséget funkcionálja. Csak e nem-identikus összekötöttség aktivizálása képes – a szerelmi líra közegében különösen – a „hang” stabilizálását, genealogikus önmegalapozását leépíteni, felszabadítva így a szöveg kontrollálhatatlan beszédét. Ha az interpenetráció nem redukálható szerepmintákra,

uralkodó beszédmódra vagy modális kontrollra, akkor eme történés kölcsönössége mintegy a szöveg dinamikájával válik ekvivalenssé. A *Nézlek, szelíden, szótlantulban* éppen az inszcenírozott „beszéd”, a „néma vád” (vö. a kettőspont után) az, ami a leginkább megengedi a retorikai vonatkozathatóságot: az előzetes diskurzussémán való túllépés lesz e beszéd tétje. Ez a lírai transzgresszió figyelhető meg a *Magányban* is, ahol az átok-szerű beszédmód megidézése úgy válik megfordíthatóvá („Lásd, ez vagy, ez a förtelmes kívánság.”), hogy az én nem lesz képes kivonni magát a beszédaktus szándékirányát kijátszó retorikai működés hatása alól:

*Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon,
látom a szemem: rám nézel velem.
Halj meg! Már olyan szótlantul kívánom,
hogy azt hihetném, meghalok bele.*

Ezek a versek a szerelmi líra dialogikusságát a sokhangúságba vezetik át. Azt lehetne mondani, hogy az aposztrophé „kétoldali” létesítőerejét nem annyira megjelenítésként, mint inkább a hang mindenkori elleninstanciájából fakadó megtöbbszöröződéseként fogják fel. Nem rögzítik a lírai beszédhelyzetet a bensőségesítés valamely „vágystruktúrája” szerint: a nem-narratív esemény időbelisége a hangnak ön-nön másika felőli visszaolvasását teszi lehetővé. Éppen a líra létesítő (nem reprezentációs) karaktere az, ami elválaszthatatlan az intervokális feltételezettség szerepétől. A lírai diskurzus azon (aposztrofikus) jellegzetessége, amely az esemény fiktív létrehozásában jelölhető meg, éppen a másik általi „ellenjegyzés” egyidejűségében válik performatívá. Ez a kettősség így magába a lírai megszólalásba íródik bele, amit a „hang” önmegalapozása paradoxonának is nevezhetünk. Az „én” szólamát feltételező, ám nem lokalizálható másik általi ellenjegyzés funkciója egyrészt az interpenetráció, de ezzel egyidőben az elkülönbözés is. Ez a kommunikatív kontextualitás ezért nem (külön-külön vett) „hangok párbeszédeként” értelmezendő. Amiként az önreflexió feltételét én és másik perspektíváinak rögzíthetetlen interpenetrációja jelentette, úgy míndez egyúttal a történés önreflexiójává is vált, vagyis a szöveg – nem a beszélő – performanciáját hozta előtérbe. A tudatosság-ból való kiszabadulás indexe lehet az, ahogy a Szabó Lőrinc- és József Attila-versek éppen a beszélő és a hang közötti folytonosságot vonják kétségbe a „szótlanság”, illetve „néma” beszéd paradox jelzéseivel. Megközelítőleg úgy jellemezhetnénk a „szerelmi lírát”, mint a költészet medialitásának ama diszkurzív helyét, amely a „hang” permanens „látottságát”, a szöveg általi megfigyelhetőségét létesíti. Feloldva így a hang önmegalapozásának vagy egységesként való stabilizálásának illúzióját, a „másik” hang potencialitásában megnyilvánuló „közös” nyelv lehetőségére – a szövegre – való ráutaltságát exponálja.

Ha a szöveg performanciájáról esik szó, úgy az olvasás kérdéséről is. Metanyelvi szinten – szöveg és értelmezés köztességében – a lírai hang rögzítetlen kontextuális feltételezettsége a megszólaltatásra való ráutaltságként, az „én” behelyettesíthetőségeként fogható fel. Azt, hogy a lírai diskurzus valamiképpen „tud” – persze nem a kogníció értelmében – erről a kölcsönösségről, éppen a preformált diskurzussémákon való túllépés³²⁶ mindenkor lírai kísérlete bizonyíthatja. Ezért a líra mint mondás befogadói aktivizálása nem lehet valamely előzetesen rögzített szerep átvevése. Sokkal inkább a beszéd lehetősége átvevésének a *hogyanja* lesz meghatározó jelentőségű és ruházhatja fel az olvasást individuális jellemzőkkel. A diskurzumódon való túllépés mint a „hang” kölcsönössége (nem séma általi előírtsága) azonban csakis a szöveg-szerűség receptív aktivizálásával következik be. Hang és nyelv aszimmetrikus egymásrataltsága – a szerelmi lírában – így hang és szöveg ambivalens viszonylatával kapcsolható össze.

LŐRINCZ CSONGOR

A RETORIKA TEMPORALITÁSA

AZ „ELTÉVEDT LOVAS” MINT INTERTEXTUS

„wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte. Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose.”

Wilhelm Dilthey

„Csengés emléke száll”

József Attila

Az Ady-líra irodalomtörténeti kanonizációjának egyik lényeges vonása e költészet történeti elhelyezhetőségének kérdésében ragadható meg. Közismert, hogy ebben a kanonizációban inkább Ady előtörténetét tüntették ki alaposabb figyelemmel, illetve dolgozták fel, „erős” megkonstruáltságot kölcsönözve annak. Ez az eljárás erősen szelektívnek mutatkozik, mivel a múlt század végi költők műveiből leginkább azokat a mozzanatokot emelték ki, melyeket az Ady-líra „szimbolizmusát” megelőlegező poétikai jellemzőkként vélték azonosítani.

Az „eredet” efféle bebiztosítása – amely mind több kételyre talál a recepció jelenlegi fázisában³²⁷ – természetesen inkább a „múlta” vonatkozott, kevésbé az Ady-költészet utóéletére vagy „jövőjére”. Valószínűleg azért, mert Ady hatásának felmérése már jóval bonyolultabb feladatnak tűnhetett, hiszen az epigonális, tematikus utánpótlás nagy száma mellett kevésbé lehetett funkcionális „átírásokra” bukkanni az Ady követő periódus költői köznyelvében. Persze, ezek inkább rejtettebb allúziók a Kosztolányi-, József Attila- vagy Szabó Lőrinc-szövegekben, amelyek nehezen tárhatók fel az afirmatív (vagy tagadó) diskurzusra berendezkedett kanonizáció lineáris, eredetelvű logikájával. Nem véletlenül sürgette Németh G. Béla 1978-ban Ady – az „utódok” által is lehetővé tett – hatástörténetének korszerűbb kutatását, amely nem egyszerű kronológiai korszakolást jelentett számára, hanem egyúttal a „funkcióhordozás, főleg pedig [a] befogadás” kérdéseivel való szembesülést is: „Az Ady-kutatás kérdései közül most (...) egyre inkább előtérbe kell, hogy kerüljön Ady és utódai líratörténeti, költészet-történeti viszonya. Ebbe a kutatási körbe, természetesen, nemcsak az időben reá következő nemzedékeket kell bevonni, hanem a kortárs utódokat is.”³²⁸ Az Ady-recepció mai stagnálása nem kis részben ennek a

feladatnak a beváltatlanságából eredeztethető. A „múlt” ilyenfajta preferálása valószínűleg kapcsolatban lehet – bár korántsem egyértelmű módon – azzal, hogy az Ady-versek valóban inkább a múltra kérdeznék rá, azzal foglalkoznak, azt avatják legfőbb problémájukká – ellentétben a „jövővel”, amely többnyire kétoszlatú – apokaliptikus vagy eszkatologikus – perspektívában rajzolódik elő. Ezekben a versekben a „múlt”, illetve a „jelen” értelmezése általában meghatározza így a jövőbeli anticipációkat. A látszólagos omni-, illetve atemporalitás azonban szinte mindig olyan beszédpozíció által nyilvánul meg, amelynek rögzítettsége – akár a szoros értelemben vett időbeli indexek elmaradásával is – egyfajta „most”-típusú jelent tüntet ki és teszi a megnyilatkozás kizárólagos idejévé.

A „múlttal” foglalkozó, annak hatását inszcenizáló versek között kiemelt helyen szerepel *Az eltévedt lovas* című költemény. A recepció itt vélte azt az időiséget felfedezni, amelyben múlt és jelen nem különíthetők el élesen, így vezetve a teleológia hiányához. A jövő bevonódása ebbe az összefüggésbe meglehetősen egyirányú módon történt, a negatív értékhangsúlyoknak a hegeli értelemben vett – a „lovas” alakjában témává is tett – „boldogtalan tudat” horizontjában való felerősítésével. Az idősíkok összekötése az elemzők szerint az eldöntetlenség lehetőségét hívja elő, amennyiben a „múlt” eluralkodása tételezhető a „jelen” felett: „a hiányzó, nem létező jelennek a szerepét veszi át a múlt.”³²⁹ A „jelen” nem-létezése generálná tehát a múlt „feltámadását”, a „most” efféle kiszolgáltatottsága pedig az idő „jövőből is történő”³³⁰ jellegét állítaná előtérbe. Eszerint a lovas „eltévedésének” kettőssége – a múltból a jelenbe tévedés, illetve a jelenben való eltévedés értelmében³³¹ – pontosan erre a temporális áthelyeződésre vonatkozik (következésképpen múlt és jelen nem választhatók szét teljes bizonyossággal). Ennek – a vers időiségét már-már a későmodern József Attila-szövegekéhez közelítő – felfogásnak a vers szövege (és maguk az értelmezések) néhány ponton legalábbis ellentmond(anak).

A történelem ciklikus jellege itt identikus ismétlődést jelent: a lovas „eltévedésének” kétértelműsége nem rendíti ezt meg, sőt a „most”-féle struktúrát erősíti meg (bármelyik szemantikai lehetőséget részesítik is előnyben, a „lovas” identikus marad mind a jelenben, mind a múltban, mind az „új hináru” jövőben). Az ismétlődés azonossága feloldja ugyan az idősíkok egymásutánosságát, ám egy olyan „most”-sor jegyében, amely az időt végtelenként prezentálja. Ebben a szemléletben a múlt a már elmúlt „most”-ot jelenti, a jövő viszont a megérkezőben levő, majdani „most-ok” egyirányú várásaként funkcionál.³³² A vers deiktikájának vázlatos elemzése szintén ezt támasztja alá: a második strófabeli „most hirtelen” nyilvánvalóan a jelenben szituálja a versbeli történést (ez megismétlődik a vers középpontjának számító ötödik strófában), a rákövetkező versszak lokális deixise („Itt van a sűrű, a bozót,

/ Itt van a régi, tompa nóta”) pedig nyomatékkal erősíti meg ugyanezt a tér vagy hely vonatkozásában, együtt a predikatív viszonyokkal. A térbeliség kiemelt jelölése mintegy a beszélőt lokalizálja – az időben is, mivel a „most”, „itt”, „én” deixise strukturális-funkcionális értelemben megegyezik.³³³ A tér- és időbeliség definiálása – és ezáltal az itt beszélő „hang” részbeni identifikációja – azért is emelhető ki itt, mert a „nóta” lehetséges önreflexív összefüggésekre utaló képzete ugyanúgy jelenbeliként szituálódik, amelyet hiátus („süket ködben lapult”) választ el múltbeli, a mostanival identikus megszólalásától („vitéz, bús nagyapáink óta”). A keretes szerkezet funkciója eszerint a vers „jelenének” körülhatárolása lehet: a „lovas” jelzőinek fölcserélődése az első strófában az „eltévedt” elsőbbségével inkább a jelenre vonatkozik, míg az utolsóban a „hajdani” előtérbe kerülése a vers „idejének” megfeleltethető jelenbeli szekvencia lezárulását sugallja (amely ugyanígy kerül megismétlésre a „jövőben” is).

Az idősíkok efféle különállása – nem a heideggeri értelemben vett eksztatikus egybetartozásuk –, vagyis lényegében a „jelen” felől gondolt „most” kitüntetése jut kifejezésre az olyan értelmezői ítéletekben, melyek szerint a versnek „reális élménymag”³³⁴ (a ködös sík képe) volna tulajdonítható (amely így az itt beszélő hang „arcának” stabilizálására vonatkozik). Kormos Mária nagyvonalúan megpróbálja viszonylagosítani ez utóbbi szerepét, a jelen kitüntetettségét, de ezt úgy teszi, hogy egyszerűen a „múlt” értelmében vett most-ot helyezi – egyfajta látszat/lényeg-logikával – a „nem igazi realitást” jelentő jelenbe és teszi azt dominánssá. Nem véletlen emellett a narratíva igényének a szövegbe való önkényes „beírása” sem, amely megmutatja azt, hogy a „most”-féle időszemléletben gyökerező felfogás milyen közel áll az egymásutánosság lineáris elvéhez, amelyet pedig látszólag tagad: Kormos szerint a – különben nem egészen egyértelmű időiségű – hatodik versszak maradéktalanul a jelen állapotát rögzíti, „a volt-erdőkhöz történt hasonlulása után ábrázolja a táj megváltozott arculatát”.³³⁵ (Kiem. LCS) Az időbeliség ilyen értelmezése nem a múlt olyan, „eredetétől elvált (...) hátramaradását” tárja fel, amely azt éppen nem jelen levőként szituálná³³⁶ és ennyiben differensként mutatná fel az időbeliségben elfoglalt „helyéhez” való viszonyát: ez az érdekeltség így nem „a múlt megszüntetve-megőrző emlékezetbe idézésében”,³³⁷ mítosz-talanításában, vagyis temporalitásában jelölhető meg. Az, hogy az időbeli meghatározhatóságot látszólag feloldó vers ennyire kötődik a pontualitáshoz, további fontos aspektus említését teszi szükségessé a szövegbeli alakzatok tropológiai státusának szempontjából. *Az eltévedt lovas* jelen-inszcenizálása a recepció fényében alapvetően a szimbólum struktúrájának stabilizálása érdekében történik. Ezért van szükség a jelen kitüntetésére, alapinstanciaként való működtetésére – mivel az iteráció önkényes felszabadítása defigurálná a szimbólum alapjául

szolgáló tartalmazottság időbeli állandóságát – ellentétben például az *Eszmélet* horizontfüggő temporalitásával, ahol „a jelen mozzanata nemhogy nem válhat az időszemlélet interpretációs centrumává, de még mint létmód is érvénytelenné lesz”³³⁸: „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra.”

A versbeli időiség fenti értelmezése összefügg a „lovas”-nak mint olyanként, létezőként való azonosításával (a szimboliztikus olvasásmód szerint nem feltétlenül valamely szubsztanciális létezőnek való megfeleltetésével). A jelen(né vált múlt) stabil volta teszi lehetővé például Kormos Máriának is, hogy a recepciótörténet talán legösszetettebb időértelmezése ellenére (?) azonosíthatónak tekintse a „lovas” figuráját (például magyarság-szimbólum). A szimbólum szerkezetének megfelelő „most”-struktúra kiválóan alkalmas az efféle antropomorfikus állandóság tételezésére, sőt előfeltétele annak.³³⁹ Az idő így elveszti konstitutív szerepét a versbeli „történet” vonatkozásában, az idősíkok differens egymásba mozgásának lehetősége nem íródik bele az itt reprezentált hang nyelvébe.

Mindazonáltal a „lovas”-nak egyáltalán nem bizonyos a „létezése” (nem egyszerűen a *kiléte*), mivel csak hang, pontosabban: annak hallása utal rá. Sőt a vers első részében (az első három strófában) a különféle hangzás-képzetek legalább háromszori előfordulásával lehet számolni: a „vak ügetés” hangja a nyilvánvalóan hallott „téli mesék”-kel, majd a „rég, tompa nóta” mozzanatával kerül összefüggésbe. (Az „ügetés” és a „nóta” [hallottként való hozzáférhetőségének] funkcióját az előbbi jelzője [„vak”], illetve a „süket köd” mozzanata még inkább kiemeli.) A szöveg azonban nem helyezi ezeket valamilyen metonimikus vagy metaforikus jelentéskapcsolatba, szorosan egymás utáni – lényegében egyvidejű – felvonultatásukkal a széttartó jelleget *hangsúlyozza*. Ezzel a diszparát hatással szükségszerűen – több-kevesebb tudatossággal – szembesült a recepció, sőt a hozzá való viszony olyan értelmezői „vakfoltra” derít fényt, amely jelen dolgozat szempontjából különösen fontosnak tűnik. Ha egyáltalán megfontolandónak is tartják a hangzasképzetek többszori előfordulását, az interpretációba való beillesztésüknél érdekes dolog történik. Kormos szerint a harmadik versszak „visszakapcsol a lovas alakjához”, „a régi, tompa nóta” véleménye szerint „a vak ügetés zajával, a patadobogással azonosítható, annak alkalmi szinonimája”.³⁴⁰ Ez a vitatható értelmezői lépés ismét a fentebb említett antropomorfizációs-szimbolizációs igényt próbálja beváltani, mivel a különféle hallásképzetek egységesítése a lovas „alakja” stabilizációjának érdekében történik. Az, hogy pontosan itt kényszerülnek az elemzők ilyen „erős” homogenizációs műveletekre, a szövegbeli kiemelésük mellett még inkább indokolja, hogy a hangképzeteket még részletesebben méltassuk figyelemre. A fenti preformált „hallás” ugyanis teljességgel a cím felől olvassa a szöveget, és elfeledkezik ar-

ról, hogy a „lovas” reszubsztancializálása csak a hangzástöredékek – mint feltételezők – összevonásán és direkt megfeleltetésén alapulhat, ami azonban a szöveg részéről nem teljesen nyilvánvaló. A homogenizációról való lemondás a szimbólum alakzatának megbontását – itt elsősorban a „lovas” figurájától való elfordulást – eredményezhette volna. Ahhoz, hogy ezt megkísérelhesse, az interpretációnak azonban magától *Az eltévedt lovastól* kell – legalábbis részben – „elfordulnia”, mivel lehet, hogy az Ady-vers olvasása ekkor már nem jár(hat) bizonyos recepciók megelőzöttség nélkül, sőt nem nélkülözheti eme megelőzöttség aktivizálását. A *Téli éjszaka* éppen a *hangzást*, annak hallás általi feltételezettségét tematizálja (például az Ady-versből ismert *cs*-alliterációk itt is megjelennek: „Hallod-e csont, a csöndet?”), az ehhez való viszony a vers önreflexív rétegeit hozza játékba. Emellett „A fagyra tört emel az ág / s a pusztaság / fekete sóhaja lebben – – varjucsapat ing-leng a ködben” sorok felidézhetik az Ady-vers szcenikáját, mint ahogy a motívika számos eleme, illetve mozzanata – a dezantropomorf létezők (például éppen az évszak: a „tél”, Adynál a „November”) antropomorf vonásokkal való felruházása, az embertől való elhagyatottság („fogyatkozott számú az ember”, „szép embertelenség”) – is kapcsolatot teremthet a két szöveg között. Természetesen itt korántsem eme kölcsönös szövegközi deiktika identikus voltáról van szó, sokkal inkább ezek történeti-textuális különbözőségéről. *Az eltévedt lovas* kapcsán többször kiemelt distanciált beszélői magatartás³⁴¹ a József Attila-vers klasszikus modern önkimondástól tartózkodó személytelen nyelvhasználatában – „Légy fegyelmezett!” – például egészen más, új funkciót kap. A *Téli éjszaka* a hangzason keresztül – „csengés emléke száll” – „olvassa” *Az eltévedt lovast* mint „infertextust” – így már eleve beszédként és nem tárgyiségként kezeli az Ady-verset, par excellence interpretatórikus gesztusként fogva fel ezt a műveletet. A *Téli éjszaka* a hangzást egyáltalán nem antropomorf eredetüként prezentálja – elsősorban azért, mert nem a hallástól elszakítva teszi azt hozzáférhetővé. A hangot nem szubsztanciális, önelvű létezőként, netán az „én” tulajdonaként tételezi, hanem a hallás mint megértés által feltételezettként:

*A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve
lassudad harangkondulás.
És mintha a szív örökről-örökre
állna s valami más,
talán a táj lüktetne, nem az elmulás.
Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc
volna harang
s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz.
S a szív a hang.*

Ezek a sorok olvashatatlanak bizonyulnak a külvilág/„én” vagy kint/bent ellentéppárral dolgozó interpretáció számára: a hagyományosan a szubjektum bensőségességét megnyilvánító „szív” itt éppenséggel kinnlevőségként tételeződik, amelynek a „világ” ad hangot. Úgy azonban, hogy ezeknek a polaritás értelmében vehető szétválasztása kérdésessé válik (a harang-hang egymásra vonatkozása folyamánként): a „kriptára” emlékeztető „téli éjszaka” (vö.: „A lég finom üvege”, vagy: „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?”) a „téli éj, a téli ég, a téli érc” exponálásával ezúttal harangként értelmeződik, amelynek az általa – nem külső akarattól vagy igénytől – létrehozott „hanghoz” való viszonya így önreferens funkciót kap. „Téli éj” és „hang” kapcsolata eszerint szöveg és az általa létesített hang viszonyává válik, hiszen a versben ezután a hang(zás) „érzékelése” lesz az, ami a „téli éjszakát” tovább konstituálja. (Itt meg kell jegyezni, hogy ez az elemzés csak az Ady-verssel való kapcsolat szempontjából lényeges mozzanatokra szorítkozik.) A hangnak a „kriptában” való megképződése azt mint nem identikust, mint másikat³⁴² feltételezi: nem-antropomorfizálható jellege éppen lokalizálhatatlanságának tudható be, vagyis szöveg és az így megszólaló „hang” között differencia is van (a harang-hang rím fonikus hasonlósága, de lokális-időbeli különbsége értelmében). Az *eltévedt lovas* mégiscsak antropomorf vonatkozású – kevésbé a „(hangzás)világnak” kiszolgáltatott – hangjai („lovas”, „mese”, „nóta”) itt sokkal radikálisabb módon kerülnek át az uralthatatlanság tartományába. Elsősorban a nyelv humanista perspektíváját³⁴³ feladó, megváltozott beszédhermeneutikai szöveghorizont függvényeként. A hang nem-lokalizálható voltát éppen a hallás létesíti: a „csengés emléke száll” mondat ismét eldönthetlenné teszi a kint/bent megállapítására vonatkozó kérdést (önreflexív módon pedig például a rimek differenciát is termelő teljesítményére utalhat). Ezután a „csend” közbejöttével még inkább felfüggesztődik a „hang” mint prezencia illúziója: a „csönd” legalábbis annyira aktívnek bizonyul, mint maga a hang: „Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra. (...) s a csönd kihűl. Hallod-e, csont, a csöndet?” A csend füllel való érzékelésének lehetősége kevésbé tűnik paradoxonnak a szöveg azon eljárása felől nézve, amely a csend „jelenlétét”, érzékelhetőségét éppen a valamit valamiként való hallás (ontologikus) elsőbbségéből vezeti le. A „csönd”-ről beszélő sor hívja fel ugyanis a hangzásra leginkább a figyelmet – amely az alliteráción keresztül így visszautal a „csengés”-re, jelezve, hogy a „csengéshez” a „csenden” át vezet az út és fordítva. Amennyiben „a hallás nem más, mint a minden észlelést és képzetalkotást már egybeartó *mondani-hagyás* (Sichsagen-lassen)”³⁴⁴ akkor a „csönd” hallhatóvá válása a hallás teljesítménye, amely a hangzás erre való ráhangolódását létesíti. A „hang” lokalizálhatatlansága éppen „csend” és „hallás” köztes terében való – lényegében atopikus – elhelyezkedését jelen-

ti: ezért lehet az „emlék száll” értelmében egyszerre múlt- és jelenbeli, ami azonban éppen különbséget feltételez. Eszerint a hallás lesz tehát az az instancia, amely szöveg és hang differens viszonyáért „felelős”: ez a mozzanat önmaga³⁴⁵ „másikává” teszi a hangot, emez önelvőségének a szöveg közbejötté általi defigurációjával.

Az *eltévedt lovas*-beli „süket köd” funkciója ebben a nézetben úgy módosul, hogy – mivel az „ügetés” „azért hallatszik oly tisztán, mert e köd »süket«”³⁴⁶ – a „süket” voltaképpen a hangzás hallhatóságának alapfeltételét, a „csendet” fogja jelenteni (nem ezek egyszerű ellentétét). Nem pusztán fenomenalitást, hanem a kimondatlant is, vagyis – a *Téli éjszaka* szempontjából legalábbis – azt a virtuális-diszpozicionális érthetőséget, ami „nemcsak az, ami nélkülözi a hangzó-közzétételt, hanem a nem-mondott is, ami még nincs megmutatva, ami még nem jelent meg”.³⁴⁷ Erre utal később az „Alusznak némán a faluk, / Multat álmodván dideregve” sorokban az, hogy a „némaság” itt annak a ráhallgatásnak válik előfeltételévé, amely a vers szerint nyilvánvalóan hallott „múlt” „jelenlétét” egyáltalán lehetővé teszi. A vers szcenikája eszerint a „hallás” működésének és teljesítményének egyfajta „színreviteleként” is felfogható.

A fenti viszony a *Téli éjszakában* a szubjektumot is elkülönözteti magától, osztotságában mutatja meg – valamint azt, hogy a „mondás”, a „hangzás” világfeltáró működése egyáltalán nem pusztán az ő tevékenysége: ezt a hallás megértő jellege legalábbis megelőzi és az, hogy a mondás csak általa válik lehetővé. Hogy ez nem identikusságot jelent, azt éppen az „én” egyszerre mondásként és hallásként való értelmezettsége tárja fel („S a szív a hang [...] Az elme hallja”). Ezzel összefüggésben a látás éppúgy nem azonosságot „rögzít”, a vers gyakori távlatváltásai következményeképpen – „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” –, mivel a látás- és hallásképzetek kölcsönössége hasonlóan eldöntetlenséget eredményez (a vizuális „csillognak” cs-je a „csönd” hangzásának, illetve „csengésének” már ismert hangzója). (Az alliteráción kívül a kérdés modalitása is összeköti ezeket a sorokat: a kérdések funkciója itt a jaussi értelemben eminensen az lehet, hogy a kifejezés *hogyanjára* irányítják a figyelmet,³⁴⁸ vagyis éppen a hangzásra és annak feltételrendszerére.) A hang e kettős státusa – hallás/hallottság és mondás is egyszerre – arra utal, hogy az „én” részese és ugyanakkor értelmezője is ennek a „világnak”. Az *Eszmélet*-féle beszélői köztesség³⁴⁹ ezúttal nem annyira a fény-, mint a hang-képzetek mentén észlelhető. Az utolsó szakasz a személytelen nyelvhasználat után színre lépteti az én-t – „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa, / mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa” –, első látásra mint az őt magában rejtő struktúráról függetlenedett szubjektumot. Hogy azonban itt nem a babitsi értelemben vett „tulajdonosi szemlélet” működik (vö.: *A gazda bekeríti házát*), azt a hasonlat kétirányúságának

és a rímeknek a kereszteződéséből keletkező ironikus potenciál láttathatja be az olvasóval. A „tulajdonosa” a „(rozsdalevelű) fá”-ra rímel, következésképpen az „én” eme „világ” egy tetszés szerinti létezőjével kerül egy szintre, „arcát” e „(szöveg)világ” által létrehozottként, töle függőként és megsemmisíthetőként tételezve. Az „én” efféle dezanropomorfizációja visszautal *Az eltévedt lovas* jellegadó eljárására, vagyis a dehumánus létezők antropomorfizációjára.³⁵⁰ (A szcenikus szignifikáció a két vers viszonylatában így megfordul, átminősül.) Az előbbi nem egyszerű ellenpontot képez az utóbbival – és itt derül igazán ki, miért fontos pretextusa *Az eltévedt lovas* a József Attila-versnek –, hanem az „én” (immár) többszöri el-helyezését viszi véghez. A szubjektum a *Téli éjszakában* egyszerre hordja magán az Ady-versbeli beszélő, illetve „lovas” „attribútumait”, úgy, hogy külön-külön nem azonosítható egyikkel sem. A distanciált beszédhelyzet értelmében csupán hallást jelent, ugyanakkor a „lovas” – az őt létrehozó hangzásoképzetek – vonatkozásában (amely éppúgy hozzátartozik a környezetéhez, mint a „rozsdalevelű fa”) pedig az így létrejövő „mondást”, beszédet. A hangzás vagy beszéd hallás általi feltételezettsége egyúttal a költői beszédhelyzet feltételezettségévé, szubszkripciójává válik. A *Téli éjszaka* beszélő én-je tehát hallás és beszéd kereszteződésében (ami bizonyos értelemben nem más, mint a szöveg) multiplikálódik. Mivel ezt egy másik szöveggel való dialógusban – vagyis hallás és beszéd összjátékában – teszi, a köztességből eredő megsokszorozódást citációs-szövegközi értelemben is végrehajtja. Sőt az „én”, a versben beszélő „hang” tropológiai-beszédhermeneutikai feltételezettsége csak az így megszólaltatott „infratextus” teljesítményéből látható be igazán. A két szöveg közötti viszony az idézettség mentén inkább allegorikusságot fog jelenteni – olyan temporalitást „ír bele” *Az eltévedt lovas*ba, amely annak önmagában nem „sajátja”, hanem csakis az utólagosságon keresztül képződik, lép működésbe. (Az interpretáció ezért már a *Téli éjszaka* általi értelmezettségben értelmezheti az Ady-verset – legalábbis ha a szövegközi kapcsolatokat nem formális jelölésként, hanem elsősorban történésként fogja fel.) Ez természetesen nem a *Téli éjszaka* „immanens” időiség-prezentációjának (ami a fentiek szerint persze nem igazán „áll” önmagában) a korábbi versre való átvitelét jelenti, hanem olyan hatástörténeti eseményt, amelynek következtében az Ady-vers úgy fog megszólalni, ahogy azt „saját” jelenében sohasem tehette volna. A József Attila-szöveg *Az eltévedt lovas* „hangzását” olvassa, így mutatva meg az antropomorfizáció feltételezettségét, illetve megelőzöttségét, a szó legszorosabb értelmében mozdítva elő az Ady-vers „nyelvbe való visszatérését”.³⁵¹

Ahogy a hallás létesíti önmaga másikként a hangot, úgy az idézés is mint „ki-olvasás és bele-idézés kettős mozgásaként”³⁵² működik. A *Téli éjszaka* nem egyszerűen olvashatóvá teszi *Az eltévedt lovas*t, hanem

olyan költészettörténeti-értelmezési hagyományból „emeli ki”, amely meghatározó volt a maga idejében és az mindmáig is. Ez a temporalizálás – amely nem szimpla tropológiai áthelyezést jelent itt, hanem felejtés és emlékezés bonyolult összjátékát – persze éppúgy „olvassa” a József Attila-verset is: ennek a szövegközi történésnek a horizontjából mondható, hogy az Ady-vers időbelisége „a jövőből is történő formáció”. A továbbiakban ennek modalitásait kell szemügyre venni.

A hangzás előtérbe helyezése új módon tünteti fel az Ady-vers deiktikáját, mivel mintegy partitúraként értelmezi annak szövegét: az „itt” deixisét üressé változtatja. Ezzel a megszólaltatás szükségességére irányítja a figyelmet, úgy azonban, hogy egyúttal ennek parcialitását is jelzi. A hangképzet mint jelölő eszerint megkülönböztetett maradhat az általa létrehívott vagy hozzá társított jelöltektől, abban az értelemben, hogy mindig magán hordja – többféleképpen lehetséges – értelmezettségének indexeit. A hangsúlyozottan fiktív lények lesznek tehát a hallás, a „téli mesék” és a „nóta” funkciói, nem pedig fordítva. Az imaginációt bizonyos értelemben a beszédszerűség és hallása előzik meg. Az elsősorban hallásra apelláló „téli mesék”, illetve a (halló) mondást konnotáló „rég, tompa nóta” textuális kontaminációja mintegy idézőjelek között engedi észlelni például a „hajdani lovas” – arra utalva ezáltal, hogy az antropomorfizáció csak ezen – időbeli és textuális – differencia „elfelejtése” révén történhet meg. A „kielevenednek” állítmány igekötője – amelynek „furcsa újszerűségét”³⁵³ Kormos Mária is kiemeli – azt sugallja, hogy ez a jelenlétre-jövés a hallás által megnyilvánított hangzából – időbeli hiátust is feltételezve – keletkezik, nem valamely eleve adott szubsztanciát jelent (egyébként eme sorok szegmentálása is ezt erősíti, hiszen a „téli mesék” sorvégre kerül – az azután következő sorvégi „kielevenednek” tehát rá (is) vonatkozik –, függetlenül mintegy a vele birtokviszonyban levő „rémek”-től). A „benőtteni” kifejezés kettőssége – amely „egyszerre utal aktivitásra és passzivitásra”³⁵⁴ –, mivel fenntartja valamely „külső” instancia lehetőségét, szintén a hangzás jelölt-elvű aktualizálásának nem automatikus műveletére vonatkozhat, mint szenvedő szerkezet a fenomenalizáció függőségére utalva.

A fenti idézet-aspektus került előtérbe a *Téli éjszakában* – persze, itt már szó szerinti értelemben is –, a „Csengés emléke száll. Az elme hallja:” utáni kettőspont és az erősen antropomorfizáló jelleg az utána következő sorokat az intertextuális vonatkozások közbejöttével mintegy idézőjelben teszi olvashatóvá (ami egyébként a szöveg más részeire is kiterjeszhető, amennyiben a „mintha/volna”-féle feltételes modalitás előző versszakbeli dominanciája relativizálja a hallás és így a hang egyértelműségét). Az idézetszerűség és a kint/bent szembeállítás (reflektált) elbizonytalanítása – amely *Az eltévedt lovas*ban az „emberi” tényező előtérbe helyezésének következtében inkább csak potenciálisan

volt jelen – így éppen a nyelvi megértés ambivalens jellegéből és nem szubjektumfüggő feltételeiből fakad. „Az aktuális és a virtuális beszéd össze-, illetve széthangzásának egyidejű lehetősége”³⁵⁵ az így bekövetkező diszfiguráció révén köti össze *Az eltévedt lovas* a *Téli éjszakával* és választja el a citációs „szétíródás” értelmében.

A *Téli éjszaka* bemutatta azt, hogy *Az eltévedt lovas* megszólaltatása elképzelhetetlen a hangzásoképzetek – hallásra is visszaható – olvasása nélkül, persze anélkül, hogy mindjárt meg is „fejtette” volna a szöveg ezen diszparát elemeit, amelyek az interpretáció folyamatában *Az eltévedt lovas* szövege mögötti lehetséges szöveg fragmentumait engedik fölsejleni. A József Attila-vers a hang és hallás közötti (szövegközi) differencia előtérbe állításával egyfajta diszkontinuitást ír bele az Ady-szövegbe. Utóbbira nézve ez úgy lesz időbelivé, hogy már az ott előforduló, egymással nehezen összeegyeztethető hangzásoképzeteket is *idézetteként* értelmezi, éppen múltkarakterük felerősítése révén. Az emlékezés minden problémátlansága ellenére így a felejtés mozzanata is szerephez jut az Ady-versben: mivel „hajdani” (a „csengés emléke” analógiájára), éppen mivel „csupán” hal(l)ottként, az allegória mortifikáló módusában van „jelen”.³⁵⁶ Nem egykori „önmaga” tapasztalásaként tehát – miként az Ady-szöveg csupán hallottként jut szerephez a *Téli éjszakában*, úgy van jelen a „lovas”, illetve a „múlt” *Az eltévedt lovasban*. A hangzás materialitásának múltkarakterét azt jelenti itt, hogy mint „az emlékezet (Gedächtnis) tevékenysége a tapasztalat interiorizációját örökre maga mögött hagyja (...) és ezzel örökre elfelejti”.³⁵⁷

Ebből a nézetből – és a recepcióéból is, csak másképpen – a hatodik strófa minősül a leginkább olvashatatlanak *Az eltévedt lovas* szövegében. Itt kerül leginkább előtérbe – szinte mechanikus prózaisággal – a hangzás materialitása, a nominális szintaktika, a „csupa” négyeszi megismétlése vagy a hangsúlyos ritmus felerősödése révén exponálva. Ez a „ráolvasásszerű”³⁵⁸ beszédmód olyannyira hangsúlyozza szövegiségét, hogy nem lehet már megfeleltetni valamilyen egyszerű fenomenalizációs gesztussal a szcenika valamelyik elemének. Az elemzők szerint ez a versszak – mint már szó volt róla – a múlt által uralt jelenre vonatkozik. Az időre utaló jelzések hiánya, illetve ellentmondásossága – pragmatikai szempontból jelen idejűnek lehetne mondani, de „ősök”-ről, „hajdani eszelősök”-ről van szó benne – miatt azonban nehéz efféle időbeli integrációt felfedezni ezekben a sorokban, mivel ezek vonatkoztatási szekvenciája sem a múlttal, sem a jelennel nem azonos. Ez a szövegrész, miként felhívja a mondottságára a figyelmet, csupán hangzásoként van jelen (a *Téli éjszaka* is kizárólagosan ezt idézi ebből a strófából), ami éppen a fent említett múlt-jelleget erősíti: a rímelés (a szöveg egészéhez képest való) megváltoztatása az „eszelősök”-ben ott levő „ősök”-et hangsúlyozza. Önreflexív módon így a

hangzás múltbeliségét emeli ki, talán fölösleges mondani, hogy nem a szokványos időbeli értelemben. Már a rímelés – „a textuális hatás általános törvénye, amely egy azonosságot és egy különbséget redőz egymásra”³⁵⁹ – ilyen megváltoztatása is a mondottság hogyanjának értelmezéstől való függőségére, a hangzásnak a hallás közvetítettsége értelmében vett nem-jelenválóságára utalhat, mivel a *Téli éjszakára* vett pillantás ebben az összefüggésben, ha lehet, még bonyolultabb relációkat fedezhet fel: a „csengés emléke száll” kezdetű strófa rímképlete analogikusan szerveződik „A távolban a bütykös vén hegyek” kezdetű szakaszával (aabab), amelyet a *b* rímek strófaközi fonikus hasonlósága (tartogatják-tanyát; ajtaját-nyáron át) is kiemel. Ugyanezzel a rímképlettel kerül szimmetrikus viszonyba „A kék, vas éjszakát”-tal kezdődő versszak első öt sorának rímelése; utolsó négy, a „hangot” tematizáló sora pedig „A hideg úrön holló repül át”-tal bevezetett, a „csönd”-re vonatkozó sorokéval, szintén szimmetrikus kapcsolatba. Ez a kölcsönösség a különböző szakaszok szövegszervezési eljárásait hozza összjátékba: így vonatkoztatódik egymásra a hallást, az idézettséget tematizáló verssegység az elsődlegesen inszcenizáló jellegű versszakkal, így „oltódik” bele a „csend”-ről szóló szövegrészbe a „h(ar)ang” beszédének invokációja. A „hallás” a rímeken keresztül ily módon teljességgel textuális minőséggé válik a *Téli éjszakában*, azzá a hallássá, amely *Az eltévedt lovas* nyelvűvé való változtatásában is lényegi szerepet játszik. Az Ady-vers hatodik versszaka eszerint inkább a tonalitás és annak hallása közötti különbséget tematizálhatja: mivel ez a szövegrész hívja ki leginkább az értelmezést, megmutatva, hogy a „hangzás” éppen nem jelenváló, mindig a „múltbeliség” státusában van, ez azonban mindig csak valamilyen hang-kölcsönzésen keresztül érzékelhető. A tonális effektusok felerősítése nem annyira integrációt eredményez, mint inkább aktuális és virtuális beszéd széthangzásának lehetőségét aktivizálja. Ez a mozzanat egy másik Ady-verset, a *Sípja régi babónak* címűt idézheti az olvasó emlékezetébe. Itt a múlt tematizáltan eltávolítottként, csak a „sípszó” hangja által szólal meg. Az én szólamának e hangra való rávetülése mintegy a beszélői identitás megnyilvánításának érdekében történik, majd a zárósorok asszertív modalitásában teljesedik ki. Ezek a sorok ugyanakkor – mint kimutatták³⁶⁰ – azon isszavissza rímpárt alkalmazzák, amelyek jelentésháttere szemantikailag ellentétbe került az „én” kijelentéseivel. A sípszóra ráhallgató „én” beszédének ez a diszfigurációja így a hangzás kisajátíthatatlanságának tapasztalatát hozhatja közel.

Ez az allegorikus szerkezet – a megelőző jellel való nem-egybeesésből előálló diszfiguráció³⁶¹ – figyelmeztető lehet *Az eltévedt lovas* értelmezői számára, akik a szöveg(ben foglaltak) múltbeliségét ugyan csak allegorizáció segítségével próbálták jelenválóvá tenni. Ez az igyekezet világít rá arra, hogy a hegeli értelemben vett múltkarakter egyál-

talán nem az elmúlt „mostok” értelmében vett múltat jelenti (különbön miért volt szükségük az elemzőknek az utóbbi, vulgáris időfelfogás latens premisszájával a szöveg gyors aktualizálására). És arra is, hogy még az efféle – a múltat (egykori) jelen levőként tételező – megértés is bizonyos értelemben a jövőből történik³⁶² (ám számára mint a várás szempontjából nemsokára bekövetkező mostból). A múlt identifikációja a jelen tulajdonképpeni jövőből való származását véti el – abból a jövőből, amely mindig „jövésben, az eljövendőből jövőként, a jövőből jövőként”³⁶³ marad –, ezért van arra kárhoztatva *Az eltévedt lovas* recepciója már évtizedek óta, hogy a bevezetőben vázolt identikus ismétlődés monotóniájának legyen foglya.³⁶⁴ Az persze a számára (kronológiaiilag) már múltként tételeződő *Téli éjszaka* (vagy bármely más, *Az eltévedt lovast* szövegközöttiségében megmutató – akár virtuális, megíratlan – textuális instancia) elfelejtéséből adódik, amely szöveg pedig már nagyon is a jövő nyitottságába helyezte az Ady-verset. Jelen interpretáció implicit célja ezért az lehet, hogy valamilyen módon visszaírja a jövőt az Ady-szövegbe, lévén, hogy ennek tétje jelen esetben emi-nensen hatástörténeti feltételezettségű.

A hatodik versszak hangsúlyozott szövegszerűsége szükségszerű folyamánya lehet az első három strófa hangképzetei széttartó jellegének. A hetedik szakasz az öt megelőzőben hangsúlyozott múltbeliség – „hajdani eszelősök” – újrafelvételével indul („Hajdani, eltévedt utas”). A „hajdani” ilyen kiemelése az „utas” – itt *látszólag* problémátlan – antropomorfizációját részlegesíti, hiszen eme „utas” éppen a hangzásba tart: az *u* hangok alliterációi – „*új* hináru *útnak*” –, valamint az „utas” és az „útnak” magánhangzóinak azonossága arra utalhatnak, hogy az „új” státusza csak a hangzáson keresztül szilárdulhat meg.

A következő sor ezek tematikus megerősítését hozza – „De nincsen fény, nincs lámpa-láng” –, a fenomenalizációhoz elengedhetetlen látás- és fényképzetek felfüggesztésével is – legalábbis impliciten – a hallás/hangzás funkcióját emelve ki. Az ilyen típusú mozzanat a József Attila-szövegben eldöntetlenséget hív elő, dinamizálva – tehát átfunkcionálva – a képi látásmódot: a „s a pusztaság / fekete sóhaja lebben – varjucsapat ing-leng a ködben” sorokban a „lebben” és a „leng” egymásra vonatkozása következtében nehéz meghatározni, hogy a hangzás antropomorfizációjáról vagy pedig a létezőik csupán hangzásban, hallás általi jelenlétéről van-e szó (a kettős gondolatjel mintegy eme eldöntetlenség „helyét” jelöli).

A már tárgyalt „Múltat álmodván dideregve” a múltat a nem annyira prezenciaorientált „álomban” véli jelen levőnek, az utána következő két sor így az említett idézéeffektust hozhatja játékba (a fiktitivás mellett erre utal a „nagymergű” archaizálása és az, hogy a „medve” ezúttal kevésbé kísérteties módon a „dideregve”-re felel).

A szöveg effajta fragmentalizálódása, diszkontinuitása – amely a hatodik versszakban jutott kulminációs pontjára – rejtett allegorikus mozzanatra enged következtetni. „Az írás diszkontinuitása már magában az allegória elve”,³⁶⁵ így a jelentés és a jelentés módjának elkülönbözését teszi lehetővé. Látható volt ez a *Téli éjszaka* záró vagy *Az eltévedt lovas* második és hatodik strófájában. A „Vak ügetését hallani” sor a szegmentálás révén ugyancsak leválasztja a hangzás és hallás mozzanatát a netán szubsztanciaként érthető „lovas”-ról (az olvasó tehát „előszőr” nem az utóbbival, hanem az előbbivel szembeesül), persze úgy, hogy már az első szakaszban a „hajdani” a „hallani”-ra „rímelt”. A záróstrófa az olvasás lineáris folyamatának megfelelően egymás után helyezi a fonikusan is összekapcsolódó két szót, jelezve, hogy a szöveg végén az olvasó még távolabb van – de nem lokális értelemben – a „lovas”-tól, mint annak kezdetén, és hogy a „hajdani” a hallás és hangzás különbsége által létesített nem-jelenvalóságot jelenti (a „hajdani” csak „hallott”-ként illeszthető a prezenciába, ez azonban – a két szó egymásra hangzásában rejli – differencia révén lehetséges). Az ismétlés következtében a záró versszak nem identikus módon hordozza magában a nyitó strófa emlékeztetőt: az iterációs mozzanat – a két szakasz egymást hallása – utal így arra, hogy a „lovas” identifikációja, a hangzás tapasztalatelvé interiorizációja legalábbis kérdéses művelet. Pozitívan fogalmazva: nem feltétlenül illegitim, de meghatározóbb instanciák által feltételezett olvasási stratégia.

Az előbbieket után talán nem meglepő – és az eddigieket is új módon mutatja meg –, hogy ez az allegorikus kapcsolat cím és szöveg viszonylatában jelentkezik a legélesebben. A cím bizonyossággal állítja a „lovas” létezését, a recepció pedig még inkább: a szöveg olvasásának a cím felőli preformálása lényegében azt az időbeli modellt követi, amelynek elégtelenségéről fentebb esett szó. A szöveg azonban teljes mértékben olvashatatlannul hagyja a címet, a fentiek szerint így „az eltévedt lovas” szintagma nem igazán „jogosult” a szöveg fölötti kiemelésre. Ugyanakkor mégis, hiszen éppen a „hangzást” exponálja, azokra a fragmentumokra vonatkozik, amelyek át- és átjárják a szöveget. Ily módon nagyon is a „vers” szövegére utal, csak nem identikus értelemben. „Az eltévedt lovas” tehát a versszöveg „mögött” levő másik, nem feltétlenül hozzáférhető szövegre vonatkozik, oly módon, hogy – mint szó volt róla – csakis a halláson keresztül nyilvánulhat meg, ebben az esetben azonban „megképződése (...) szükségszerűen magába foglal valamifajta hiátust, a versszöveg egy másik, vele nem egybeeső szöveget tétel”.³⁶⁶ *Az eltévedt lovast* a hallás – ami itt nem feltétlenül egy „valóságos”, inkább egy „meghallandó hangra”³⁶⁷ érti magát – konstituálja: hogy ez nem identikusságot jelent, azt éppen cím és szöveg – amelyek között így nem lehet hierarchiát megállapítani – egyidejű össze- és széthangzása tanúsíthatja.³⁶⁸ Az egyik előnyben részesíté-

se a másik „felejtését” vonja maga után – hogy ez nem mindkét esetben egyformán produktív, azt a *Téli éjszaka* eljárása igazolhatja, amely éppen a felejtés módusában – vagyis nem megfejtésként, jelentéselvi konkretizációként – inszenírozza *Az eltévedt lovashoz* való viszonyát. Ez utóbbiban a „lovás” humanista perspektívájának felszámolódása (a hegeli „boldogtalan tudatra” emlékeztetve) persze inkább a lehetséges „eltűnés” vagy nemlét értelmében eredményezett eldöntetlenséget – nem annyira a tropológiai hangkölcsonzés hermeneutikai ambivalenciájának következményeként. A nyelvi mozzanatok („nóta”, „lovás”, „mese”) nem egyazon cél felé konvergálnak ugyan, mégis többé-kevésbé lefordíthatók egymásra – heterogenitásuk nem igazán képes szétfeszíteni az antropomorfikus tényező képezte értelmezési keretet. Az Ady-vers az antropomorfizáció feltételezettségére utalt (anélkül, hogy kilépett volna a természeti karakter poétikai kódjából), a későbbi szöveg viszont magát ezt a feltételezettséget működteti – mint *Az eltévedt lovas* befogadói konkretizációira is érvényeset (mivel az Ady-vers partitúráként való értelmezése a későbbi versben beszélő „hang” elhelyezésének vált előfeltételévé). A József Attila-vers úgy tételezi – például az Ady-szöveg általi – megelőzöttségét, hogy az ebben rejlő hatástörténeti lehetőség *másként* értett, az aktuális szöveget is kondicionáló uralhatatlan jelenlétét inszenírozza.³⁶⁹ A megelőzöttség mint a mindenkor megszólalásban benne levő inskripció így nem annyira anyagságként, mint temporális potencialitásként értelmeződik: amely nyelvi történések a szubjektum nem lehet a „tulajdonosa”, mivel utóbbi konstitúcióját, illetve beszédszerepét is ez határozza meg. Az allegorézis „elfelejtése” így lesz a felejtés allegóriájává, olyan allegóriává, amely alól az Ady-szöveg sem vonhatja ki magát.

Ez a mozgás, ahol a „múlt” nem-identikus emlékezetként, a „jövő” határozatlan nyitottságként³⁷⁰ nyilvánul meg, olyan „esemény” jelent, amely a két (vagy több) szöveg köztes terében történik. Az intertextualitás efféle, az Ady-versbe való „beiródása” a trópusok retorikáján túlható, pontosabban: azt bizonyos értelemben lehetővé tevő temporális mozzanatot „tár” fel. Azért volt szükség a szöveg ellenállásának kezdeti érzékel(tet)ésére, mert csak így válik megérthetővé, hogy az Ady-szöveg „szimbolizmusának” felszámolása és lehetséges újraértése nem jöhet létre e temporális működés felszabadítása nélkül. Hogy ez nem egy újabb történetietlen megszilárdítással ekvivalens, arra éppen Paul de Man hívja fel a figyelmet: sosem a performatív önmagában, hanem a trópusok kognitív rendjéből a performativitásba való „átmenet” (passage)³⁷¹ jelenti a történet materialitását.

Az eltévedt lovas – *Téli éjszaka* viszony azonban arra is utal, hogy az „esemény”, a „hang” létesülése sosem lehetséges valamilyen hallás, a hozzátartozó diszpozicionális megértés nélkül – recepció és történelem „szétválasztása”³⁷² (bár az Ady-befogadásban gyakorlatilag ez valósult

meg) ennyiben kevésbé tartható általános érvényűnek, sokkal inkább ezek egymásrataltságáról lehet szó. Az „esemény” létmódja az Ady-vers nyelvbe való visszatérésében elsősorban recepciófüggőként tételezi magát (amiképpen cím és szöveg viszonya is az utóbbi „hallásnak” való kitettséget eredményezte).

Ebben a diszkontinuus történetben *Az eltévedt lovas* megszólalása az idézet „isméltésében”, egy „második jelenben”, annak utóéletében *jött* létre, „amely mint olyan sohasem volt”.³⁷³ Ez az utóélet legalább annyira a *Téli éjszakáé*, mint *Az eltévedt lovasé*, mint ahogy egyiküké sem. Mindez arra utal, hogy a két vers közötti viszony nem annyira *szövegközöttséget* jelent, mint inkább a „között” szövegiségét, amennyiben a „között” azt a temporális-hatástörténeti mozzanatot, hangsúlyváltozást vagy átíródást (felejtés és emlékezés keresztesződését) jelenti, ami előfeltétele a „szövegek” létrejöttének egyáltalán³⁷⁴ – nem pusztán anyagi, de az értelmezésben való létrejövésüknek is. Ez a nem lokalizálható „között” megfelel egyúttal a dialógus közegének (amely sokkal inkább bizonyulhat a beszélgetés tulajdonképpeni ágensének, mint a feltételezett résztvevők) – a hallás jelen-nem-levő instanciájának létesüléseként. A *Téli éjszaka* (olvasatának) segítségével nélkül soha nem érthettük volna ezt meg. A két szöveg kapcsolata szembesít minket alakzat és történelem közötti viszony titokzatosságával, s ezen keresztül bemutatja minden jövőből történő megértés hatástörténeti érdekelttségének szükségességét.

H. NAGY PÉTER
ADY-PALIMPSZESZTEK
KICSODA BÜNTET BENNÜNKET?

„Igazság és hazugság egyre-megy”

Villon

„»ez itt az igazság«, »ez itt a hamisság«”

Kosztolányi

134

Az Ady-líra hatástörténetének legutóbbi – éppen alakuló – fejezetében olyan szempontok jelentek meg az értelmezések játékterében, melyek minden bizonnyal eme költői szituáció újfajta pozicionálását tették lehetővé. Ezen interpretációk közös mozzanata, hogy nem az életmű egészének újraszituálásában váltak érdekeltté, hanem egy-egy szöveg (vagy szövegrészlet) jövőből történő rekontextualizálásán keresztül nyitottak horizontot azok retorikai megalkotottságára és poétikai kérdésirányaira. Szirák Péter az Ady-recepció kanonizációs stratégiáit elemző tanulmányának indító gondolatmenete utal arra, hogy a kortárs költészet mértékadó teljesítményei alig teremtenek intertextuális viszonylatot az Ady-versekkel és – pl. a József Attila-lírával ellentétben – nemigen „zavarják össze” azok kanonikus rendjét: „Kovács András Ferenc Ady-intertextusain túl leginkább a *tematikus* idézettségre lehet itt gondolni, amely a Nagy László- vagy a Baka-recepcióban nem átrendezi az Ady-olvasás »nyelvtanát«, hanem megerősíteni igyekszik a költői nyelv teremtő dinamizmusától és potenciális sokértelműségétől »távol tartott« Ady-féle *szereptudat* sémáit.”³⁷⁵ Igen fontos annak hangsúlyozása tehát, hogy jelen esetben *nem* a tematikus utalásokra, szemantikai allúziókra, illetve a költőelőd alakként való megkonstruálására terelődik a figyelem, hanem azokra a funkcionális szövegközötti kapcsolatokra, melyek infratextuális viszonylatokat „írnak bele” az Ady-kánon alakulástörténetébe.

A tematikus idézettségre Nagy László *hommage*-versei (pl. *Ady Endre andezitből*, *A föltámadás szomorúsága* stb.)³⁷⁶ mellett valóban jó példa Baka István költészetének néhány fejezete (pl. *Háborús téli éjszaka*, *Ady Endre vonatán* stb). Az Ady és Baka lírájának összehasonlító elemzését ígérő tanulmányában Szigeti Lajos Sándor igen sok példát hoz arra, hogy az Ady-hagyomány miként él tovább Baka interkulturális poétikájában. Bár a dolgot az újraolvasás folyamatosan változó közegeként határozza meg az irodalomtörténeti korszakok

archívumát, e kinyilvánítás ellenére szövegértelmezései inkább az automatizmusok mentén, a hasonlóság elvének reprezentációiként kerülnek egymás mellé. Ily módon Baka költészetében valóban egyre több momentum, motívum, verselési eljárás stb. emlékeztet Ady megoldásaira, vagyis újra és újra „Ismét nem nehéz felismerni az Ady-magatartást!”³⁷⁷ (Meg kell itt jegyeznünk, hogy ez az elemzői stratégia igen jellemző az Ady-recepció korábbi fázisaira, legjobb példaként talán Halász Előd monográfiája említhető.³⁷⁸) A továbbiakban tehát olyan interpretációkra érdemes utalni, melyek *nem* az Ady-féle attitűd folytonosságának kitüntetett fejleményeként olvasták újra a költői tradíció beszédét, hanem a fentebb említett – Szirák Péter gondolatmenetében is explicitté tett – előfeltevésekből indultak ki. Az utóbbi években két olyan elemzés látott napvilágot, melyeknek alapvető mozzanatait azért érdemes röviden idézni, mert a „jövőből történő” újraértés hermeneutikai következményeinek, ugyanakkor differenciált retorikai szerkezetének – jelen dolgot számára már eddig is – irányadó „képleteit” szólaltatták meg.

Kulcsár Szabó Ernő Ady „kései” poétikájára (is) horizontot nyitó tanulmánya több példát hoz arra a temporális dialógusra, amely jól szemlélteti minden irodalomtörténeti esemény utólagosságát. Ezek közül szempontunkból a Kosztolányi-líra egyik intertextusa érdemel leginkább kitüntetett figyelmet. Az *Ének a semmiről* első sorainak szokatlan hármasríme („elejtem” / „elfelejtem” / „rejttem”) minden bizonnyal Ady *Nem feleltem magamnak* című költeményének zárlatát, annak hangzasképletét eleveníti fel („Bizony, lelkem, / Én az Életet elejtem, / Én magamat már elrejttem. // Ki nem »fejtem«: / Megint rossz szó. Elfelejttem. / Ezt és mindent. Nem feleltem / Magamnak.”). Kosztolányi darabja jelölt intertextuális viszonyba lép Ady említett versével, ennek továbbírásaként is értelmezhető.

135

Meg kell itt jegyeznünk, hogy a *Nem feleltem magamnak* nem az egyedüli Ady-darab, amellyel az *Ének a semmiről* kapcsolatba hozható. Hiszen a Kosztolányi-vers második strófájának felütése („Annál, mi van, a semmi ösebb, / még énnekem is ismerősebb,”) a *Szeretném, ha szeretnének* című kötet nyitódarabjának („Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek,”) idézéseként is olvasható; többek között az Ady-vers szcenikájának ellenpontozásaként. Azonban ennél sokkal beszédesebb, hogy az *Ének a semmiről* úgy utal vissza a *Nem feleltem magamnak* önmagára reflektáló – de az önkimondását célzó vallomástétel ellehetetlenülését fölismerő – szubjektumára, hogy tudatosítja annak önmegértésbeli akadályait; más választ adva az ott körvonalazódó (időközben új távlatba kerül, ezért már nem ugyanazt kérdező) kérdésre: „Amit ma tartok, azt elejtem, / amit ma tudtam, elfelejttem, / az arcomat kezembe rejttem. /.../ Ha félsz, a másvilágba írd át, / verd a halottak néma sírját, / tudd meg konok nyugal-

muk írját, / de nem felelnek, úgy felelnek, / bírjuk mi is, ha ők kibírják.” Kosztolányi verse tehát mindenekelőtt azért értelmezhető egy új-fajta önmegértés tapasztalataként, mert saját kérdezőhorizontjának kialakítását nem a szubjektivitás önkényes döntésével kapcsolja össze, hanem egy már létesült hagyomány beszédén keresztül teszi próbára. Kulcsár Szabó Ernő tanulmányának konklúzióját idézve: „Így érhet el a klasszikus magyar modernség éppen ott a maga líratörténeti végpontját, ahol azért nyílt módja érvényesen együttformálni a késő modernség új horizontját, mert az önmegértéshez hozzásegítő kérdést tudott továbbadni annak. Nem kis valószínűséggel kockáztatható meg e helyen az a föltételezés, hogy Ady készülő szemléleti fordulatanak ilyen eredményei nélkül vagy nem ekkor, vagy pedig egészen másként következik be a késő modernség horizontjának megszilárdulása.”³⁷⁹ Vagyis a két szöveg viszonylatában az Ady-vers nyitott kérdésként továbbadott tapasztalatára a Kosztolányi-vers más horizontból érkező választ ad, de mindez csak ebben a konstellációban nyeri el temporalitását; sőt a kérdés „nyitottságának” felismerése is ebből következik. A két vers „önmagában”, egyik a másik nélkül nem tartalmazza ezt a viszonyrendet; összjátékuk eredményeképpen azonban elkülönбöződnek „önmaguktól” a dialógus nyelvi terében. E horizontot fenntartva kérdésként vetődik fel, hogy az Ady-líra rendelkezik-e hasonló történeti indexű potencialitásokkal.

Másik példaként Lőrincz Csongor *Az eltévedt lovas*-elemzése említhető. A tanulmány szerint József Attila *Téli éjszaka* című verse a hangzason keresztül „olvassa” az Ady-szöveget mint infratextust (ennek jelölői pl. a *cs* alliterációk ismétlődései, illetve a „csengés emléke száll” sor utalása stb.), azaz eleve beszédként értelmezi. Szirák Péter „hozzászólásából” idézve: „Teszti ezt olyképpen, hogy a szöveghez intézhető kérdések »megtalálását« és színre vitelét az ideologikusan »erőssé« konstruált és utóbb már stagnáló, megmerevedő Ady-kánon dekonstruálásának teljesítményétől teszi függővé, a kérdések érvényességét pedig igyekszik a szöveg »ellenállásának« nem le-, hanem felépítésével ellenőrizhetővé tenni.”³⁸⁰ Ugyanakkor – a dolgozat gondolatmenetét folytatva – a József Attila-vers dezantropomorfizációs technikája visszaül *Az eltévedt lovas* egyik jellegadó eljárására, a dehumánus létezők antropomorfizációjára is, mely a szubjektum többszöri elhelyezését eredményezi. A *Téli éjszaka* „én”-jének beszéd és hallás kereszteződésében való multiplikálódása tehát egy másik szöveggel való dialógusból (is) következik. „Sőt, az »én«, a versben beszélő »hang« tropológiai-beszédhermeneutikai feltételezettsége csak az így megszólaltatott »infratextus« teljesítményéből látható be igazán. A két szöveg közötti viszony az idézettség mentén inkább allegorikusságot fog jelenteni – olyan temporalitást »ír bele« *Az eltévedt lovas*-ba, amely annak önmagában nem »sajátja«, hanem csakis az utólagosságon keresztül képződik,

lép működésbe.”³⁸¹ Ennek következtében, a hangzás előtérbe kerülése – megmutatva az antropomorfizáció megelőzöttségét – új módon tünteti fel az Ady-vers deiktikáját, míg a *Téli éjszaka* idézetszerűségének elbizonytalanítása a nyelvi megértés ambivalens jellegének és nem szubjektumfüggő feltételeinek lesz tulajdonítható.

Kétségtelen, hogy Lőrincz Csongor elemzése kapcsán több, a tanulmány értelmezési stratégiáit érintő kérdés is megfogalmazható. Szirák Péter konstruktív „kritikája” szerint pl. „Az aposztrophé és az »én«-hez kapcsolódó beszéd egymáshoz való viszonya, a perspektíva antropomorfizálódása (például ezt tematizálják a »mert annyi mosoly, ölelés fönnkad / a világ ág-bogán« sorok is) /.../ másképpen is létrehozható volna, s itt valóban talán a József Attila-recepció »ellenállásának«, egy összetettebb verzió nagyobb mérvű megképzése sem bizonyulna felesleges műveletnek, amelynek hatástörténeti »igazságai« nincsenek még elbúcsúztatva.”³⁸² Mindezek ellenére a dolgozat az Ady-értés szempontjából kulcsfontosságúnak bizonyulhat, hiszen „az Ady-recepció kulturális didaché köré szerveződő diskurzusának ismét van – aligha esélytelen – versenytársa: az élvező megértés olvasási retorikája.”³⁸³

Az utóbb említett két, kiemelt jelentőségű tanulmány³⁸⁴ egyaránt jelzi, hogy az Ady-líra fragmentumainak funkcionális „átírásai” miként „szólhatnak bele” annak hatástörténeti értelmezhetőségébe és mozdítják elő „nyelvbe való visszatérését”. Eszerint – mint Szirák Péter fentebb idézett dolgozatának kifutása megfogalmazza – „éppen a szövegek »egymást olvasásának« különbségtermelő szabadságaként újulhat meg az Ady-olvasás”.³⁸⁵ Kérdés persze, hogy ez a „különbségtermelés” nem vezet-e olyan interpretatív ismétlődésekhez, melyek az Ady-kánon tetszőleges elhelyezhetőségét vagy ismételt megmerevedését készítik elő. Mivel a fentebbiek alapján erre nemleges válasz adható, érdemes fokozottan szem előtt tartanunk azt a hermeneutikai maximát, mely szerint a szövegek bizonytalanságához való visszatérés egyben a horizont-összeolvadás szélesítését, de egyben – óhatatlanul – szűkítését is, azaz átrendezését vonja maga után. Amikor tehát a „kötelező intertextusokról” a rejtettebb allúziókra terelődik a figyelem, nem feltétlenül a játék végteleníthetőségének képzete erősödik fel, hanem sokkal inkább a költői eljárások történetileg meghatározott mássága kap nagyobb hangsúlyt. Ez pedig annak megértésében részesíthet, hogy a rekanonizációt a jelen egyik lehetőségeként, a múlt új kérdéseket implikáló alternatívájaként fogjuk fel. Bányai János felejtethetetlen szavaival: „vannak Ady költészetének a megértés történeteiben jelenbe integrálható »kitöltetlen helyei«. Olyan helyek, amelyeknek feltárása csak részben az irodalomtörténet és -elmélet feladata, sokkal inkább lehet a költői beszéd felfedezése.”³⁸⁶ S itt érdemes komolyan vennünk a megfogalmazás többértelműségét, a nyelv teljesítményét, hiszen „a költői beszéd felfedezése” egyszerre utal az Ady *utáni* líra retrospektív illeté-

kességére, az Ady-verselés *újraértelmezésére*, az Ady-líra *beszédként* való megjelölésén (illetve a poliszémikusságon) keresztül pedig az Ady-féle beszélő *hang* rögzíthetlenségére. Mindezek alapján jelen dolgozat sem vállalkozhat másra, mint egy „kitöltetlen hely” – a jelzett előfeltevésekből kiinduló – újrakonstruálására.

Bányai János tanulmánya felhívja a figyelmet arra, hogy elsősorban *A halottak élén* és *Az utolsó hajók* versei között akadnak olyanok is, melyek nyelvi és formai jegyeik alapján „rámutathatnak az Ady-líra másságára”.³⁸⁷ Természetesen nem lehet véletlen, hogy éppen az életművet záró kötetek kerülnek szóba e probléma kapcsán, mint ahogyan az sem, hogy a fentebb idézett két elemzés is ezen kötetekben szereplő műveket emelt ki példaként. Kulcsár Szabó Ernő következtetései szerint ugyanis a „szimbolikus látás naturalizált kódjaira” épülő Ady-költészet 1912 után a lírai modernség nyelvi fordulatának vonzásába jut, s ennek hatástörténeti fejleményeit éppen e fordulatot kiteljesítő klasszikusok alkotásai jelzik: „nemcsak a korán Ady-hatás alá került Szabó Lőrincnél, de József Attilánál éppúgy határozott nyomai vannak e periódus – s részint a későbbi versek hasonló poétikai – újításai átvételének, mint a kései Kosztolányinál is. Mert ahogy ebben a temporális dialógusban a kései Ady nyúl vissza az 1909-es *Esti kérdés* szolamához (»Mik a jelenek s mik a voltak, / Mik jönnek az északi széllel, / Mi üt ránk ma és mi lesz holnap«), ugyanúgy kapcsolódik vissza *Az Egy álmai* vagy a *Tao Te King* kérdéshorizontja a *Száz hűségű hűségére*.”³⁸⁸

Az egyik említett példánál maradva, a(z) egyébként nemigen emlegetett) *Kicsoda büntet bennünket?*³⁸⁹ kérdéssorozatra épülő retorikája valóban olvasható a Babits-vers szolamának felelevenítéseként. (Mint ahogyan ez utóbbi Komjáthy Jenő *Megőszült a világ* című drámai monológjával is kapcsolatba hozható: „A vers szimbólumképző energiája részben itt is a megszólítotthoz fordulás irányában és irányváltásaiban, a monológ fikatív hallgatójával való »személyes« kapcsolat kiépítésében, az alanyiség ilyen meghatározásában rejlik.”³⁹⁰ Szintén a két vers horizontjának összetartozását erősítheti a „Minek a bölcső, hogyha ott a sír?” problematikája, melyhez hasonló kérdések majd a Babits-versben is exponálódnak.) Az *Esti kérdés* első fele az est leszálltát ecseteli: a dolgok (fűszál, virágok, lepke) mintegy változatlanul őrzik alakjukat. A közbeékelések után a vers az első sor gondolatát folytatja („Midőn az est /.../ a féltett földet eltakarja /.../ olyankor bárhol jár a nagyvilágban”), de már egy megszólítottat konstruál. A „vagy”-gyal egymás mellé rendelt kijelentések szinkron emberi tevékenységek sorát írják körül, majd az idő bekapcsolása után („merengi a messze múltba visszaráván” stb.) egy kérdésbe torkollik a felsorolások, mellérendelések menete: „csupa szépség közt és gyönyörben járván / mégis csak arra fogsz gondolni gyáván: / ez a sok szépség mind mire való?” (E sorokban a beszélő minősíti is a megszólítottat.) Ezután kérdések sora követ-

kezik: a természeti elemek ugyanúgy megkérdőjeleződnek, mint az emlékek vagy az idő. E részletek egyes utaltjai visszacsatolnak a vers eddigi mellérendeléseire, a „jelek áramlásához”, így az *Esti kérdés* kiépülése egyben le is bontja önmaga képi szerkezetét. Rába György kiemelő elemzését idézve: „A mégis-ek, minék-ek és miért-ek sorozata úgy tárja föl az imént fölröppent emlékek madártávlati, mert a jelenből szemlélt és a jelen diktálta rendjét, hogy magának a versnek a gondolatzajlására kérdez rá.”³⁹¹ A vers zárósorai pedig (mintegy összegzésül) ismét a természeti metaforikára utalva magát a körforgást teszik kérdéssé, azaz a körforgás felől kérdeznak rá a dolgok értelmére: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?” A költemény kérdező retorikája mindezek mellett határozottan az emberi perspektíva jelenlétére utal (pl. megszólító, megszólított, emberi tevékenységek tematizációja stb.). Ebből arra is következtethetünk, hogy a vers az organikus természeti példákön keresztül az ember helyére is rákérdez, hiszen analógiaként kínálja az idő, az emlékek stb. tapasztalatait. Ugyanakkor fontos lehet, hogy a feltett kérdéssor variációja tulajdonképpen minden alakzatot közös nevezőre hoz, mégpedig oly módon, hogy a kérdés ugyanaz marad. (Nemes Nagy Ágnes elemzése is kiemeli, hogy a szöveg „végén sorakozó kérdőmondatok [...] egyetlen alapkérdésnek csupán a változatai.”)³⁹² A vers szerkezete így valóban a többszörös körkörösség elvére épül, amelynek centrumát maga a kérdés alkotja. De a körkörösség ezáltal le is épül, hiszen általa kérdőjeleződnek meg az egyes alakzatok. (A zárlat születést és halált, okot és célt összevonó képe, a folyamatok értelmének megkérdőjelezése így a kompozíció allegóriája is lehetne.) Mindez pedig feltételezi, hogy a lírai én olyan átfogó, egyre bővülő távlatlall rendelkezik, amely képes átlátni az összefüggések analogikus természetét, felszámolva a köztük lévő hierarchiát. Az *Esti kérdés* ily módon egyetlen elvet tesz meg kiindulópontul: a kérdés elsődlegességét, amely a dolgok rendjére irányul.³⁹³ Fontos azonban, hogy mindez (mármint a kérdéssor) a lírai én által megalkotott lírai alany (lírai te, a megszólított)³⁹⁴ „gondolata”, amelyhez a beszélő viszonya nem feltétlenül egyértelmű. A vers tehát úgy is olvasható, hogy a kérdéseknek nem a tartalma, hanem egyirányúsága válik problémává.

A *Kicsoda büntet bennünket?* kérdéssorozata – bár több ponton érintkezik a Babits-vers tematikájával – más szerkezetű. Egyrészt a kérdések alapkonstrukciója nemcsak a hiábavalóság és a körkörösség elve felől építkezik, másrészt kitüntetett szerephez jut a dolgok azonosíthatatlanságának és beláthatatlanságának horizontja (pl. „Mik az élők, mik a halottak, / Mit hoz a nappal és az éjjel”; „Mik a jelenek s mik a voltak, / Mik jönnek az északi széllel, / Mit üt ránk ma és mi lesz holnap”³⁹⁵). Emellett itt az „én” szolamába egy olyan többes szám íródik bele („bennünket”), amely a vers zárósorának minősítő szerkezeté-

ben az „Igazakat” állítással azonosul. A többes szám egyező szakaszrészekben való visszatérése eltéríti az „én” kérdésirányait s a „büntetés” kontextusára tereli a figyelmet (pl. „S bennünket / Milyen ellógott Isten büntet?”; „S bennünket / Szülönk gerjedelme mért büntet?”). A vers megalkotottságában tehát – mint már látható – kulcspozíciót tölt be az ismétlések szimmetrikus és aszimmetrikus játéka. Ezt erősíti a rímtechnika, mely formailag kettébontja a szöveg egészét (az első strofa a harmadikkal, a második a negyedikkel alkot párt); a „bennünket/büntet” párrím versszakzáró megjelenése; továbbá a nyitó- és záróstrófa kezdősorainak felcserélése; és nem utolsósorban a belső rímek iterabilitása, mely folyamatos előre- és visszacsatolásokon keresztül strukturálja az egyes sorok, illetve sorok közti viszonyok hálózatát. Ez utóbbi nemcsak a szövegszegmentumok változékonyságát teszi hangsúlyossá, de a vers végső kérdésének modalitását is elbizonytalanítja. Az összecsengő szavak ugyanis a nyelv jelölő funkciójának rendelik alá a mondottak referenciális vonatkozásait. Vagyis az „Igaz/Gaz” kiemelése csak látszólag fűz tovább, alapoz meg egyfajta etikai viszonyrendet,³⁹⁶ mivel az utóbbi beleíródik az előbbi grammatikájába és így – minden valószínűség szerint – jelentésánába is. Az utolsó sor ily módon nem pusztán a vers eddigi kérdésirányai („Sors”, „ellógott Isten”, „Szülönk gerjedelme” és „Gaz” izotópiája szemben a többes szám „Igaz”-ságával) felől válik olvashatóvá, hanem betűszerintisége alapján is, mely szerint a „Gaz” büntetése az „Igaz”-ban való bennfoglaltsága lenne. Ilyen értelemben a „Gaz” valóban meglopja, aláássa az „Igaz”-at (mint ahogyan a nyitókérdés ezt állítja) és heteronómmá alakítja azt.

Mindezek mellett az Ady-vers – a Babits-darab retorikáját felelevenítve – a bizonytalanság és a látszat eldöntetlensége által konstruálódó nyitott, válasz nélküli kérdések sorozatának tűnik („Halottak-e már a halottak”, „S alusznak-e nagy gödrű mélyel” stb.). Hiszen a zárlat is, a címet parafrázeálva a „Gaz” azonosíthatóságára („ki”) kérdez rá – antropomorf válasz(oka)t feltételezve –, ily módon annak szerepe csak részben magyarázható a betűszerintiség szintjén (mely az eddigiekben maga is antropomorfizmusok mentén vált leírhatóvá). Az értelmezés továbbfűzésének érdekében érdemes egy olyan vershez fordulnunk, mely a *Kicsoda büntet bennünket?* zárlatbéli „megoldásához” kapcsolódva veszi fel újra az Ady-vers által elejtett fonalat.

A József Attila-kánon differenciálódásának történetében szerepet játszó kortárs lírai alkotások folyamatosan fenntartják és megújítják az életműhöz való kapcsolódás feltételrendszerét. Ennek egyik nyilvánvaló következménye az örökölt kánon belső rendjének instabilitásával függ össze. Ugyanis a József Attila-versek továbbírásának jelentős darabjai (pl. a *Már nem sajog című, József Attila legszebb öregkori verseit* tartalmazó kötetben) nemcsak a hagyomány folytonosságának fenntartását, hanem emlékezetének „széttördelését” is jelzik.³⁹⁷ Ebből

adódóan a kánon felnyílása olyan műveket tesz láthatóvá, melyeknek mindeddig nemigen volt konstruktív poétikai szerep tulajdonítható, marginális helyzetüknél fogva inkább az értelmezetlenség, a történeti felejtés példaiként válhattak hozzáférhetővé. A József Attila-életműhöz való viszony szempontjából utóbbi jelentőségre tett szert az Alföld 1992-es felkérésére készült „szonettcsokor”. Többek között azért, mert egy addig periférikusnak tartható verset tüntetett ki az újraírás alkalmaként. E költői játék eredményeképpen József Attila *Emberék* című szonettje újabb kapcsolódási lehetőségekkel bővítette a szerzői kánon repertoárját, ugyanis e palimpszesztek igencsak eltérő módon szólaltatták meg a József Attila-féle hangot.³⁹⁸ Ily módon a kortárs líra egyben a széthangzás indexével is ellátta e pretextus poétikai kondicionáltságát. Az *Emberék* azonban nemcsak ezért érdemel kitüntetett figyelmet...

A vers maga is többféle változatban látott napvilágot különböző lapokban.³⁹⁹ Az apróbb eltérések, grammatikai „javítások” mellett feltűnő, hogy a szöveg variálódása azoknak a soroknak a felcserélhetőségére épül, melyek az oktáva („jővevény” / „szővevény” / „szővevény”) hármasrímét alkotják. E sorok ugyanis oly módon emelkednek ki közvetlen kontextusukból, hogy egymás jelölőivé válva eloldódnak az explicit beszédhelyzet kinyilvánító modalitásától. Vagyis nemcsak az etikai szituáció felől, hanem a szövegszerveződés retorikája alapján is értelmezhetők. Mindez horizontot nyithat az *Emberék* tropológiai játéktérére.

Első közelítésre a József Attila-szonett állításai történetbölcséleti kérdésekkel társulnak. Az önidentikusnak, változtathatatlanul elgondolt „szöveg” az interperszonális viszonyok (érdek mozgatta közösség) megtapasztalhatóságának állandósult alapját képezi. A többes szám első személyben megszólaló beszélő az „igaz”-nak hitt szubjektív létezését a kollektivitás fundamentumaként értelmezi. A többes számú soroktól elválnak azok a mondatok, amelyekben nem jelenik meg a beszélő helyzete, még „én”-ként sem azonosítható („Kibomlik végül minden szővevény.”, „A dallam nem változtat szővegén.”). Ugyanakkor éppen ezek a betétek utalhatnak arra, hogy a vers építkezésében a nyelvi szövet elsődleges lehet a fiktív beszélő és a szerző-funkció alanyiségéhez képest. Szintén itt juthat fontos szerephez az „igaz”-ként inszenírozott narratíva elbizonytalanítása a tematika („dölyffel hiszszük magunkat igaznak”) és a jelölők („gaz” / „igaz” rím) szintjén is. Ebből következően a vers egy lezárhatatlan folyamatot, nyelvi történést is színre visz.

Az *Emberék* első két versszakában különös jelentőségre tehet szert az egyes szavakba beékelődő „gaz” jelölő játéka: „Az érdek, mint a **gaz**da, úgy **igaz**gat, – / ezt érti rég, de ostobán, ki **gaz**dag,”; „Csak öntudatlan falazunk a **gaz**znak, / kik dölyffel hisszük magunkat **igaz**nak.” Mint látható, e sorok kiemelt szavai a „gaz” jelölő közbejötté alapján vonatkoztathatók egymásra, ily módon létrehozva annak tropológiai láncolatát.

Vagyis az első két strófa textúrája e jelölő burjánzására épül. Feltűnő ugyanakkor, hogy egyes sorok kommentálják is e nyelvi szituációt: például a „Kibomlik végül minden szövevény.” a szöveg felfejlésére, a retorika kiterjedésére utalhat;⁴⁰⁰ mint ahogyan a „Csak öntudatlan falazunk a gaznak,” kijelentés is e tropológia önkomentárjaként olvasható: a szavak megpróbálják elfedni a „gaz” jelenlétét. Emellett az idézett két részlet perspektívaváltást is feltételez, mivel az első a szövegszerveződés metatextusaként, míg a második a nyelv önreflexiójaként értelmezhető. Az *Emberek* ezek szerint olyan poliperspektivikus szöveggé alakítható, melynek jelképzése folyamatosan átírja az önkonstitúció feltételeit. (Ebből következően a versnek olyan interpretációja is lehetséges, amely a nyelv materialitása alapján újabb fenomenális szintre „ugorva” a gaz – mint gyom – elszaporodásaként, azaz növényhasonlat analógiájaként olvassa a szöveg allegorikus kompozícióját.)

Innen nézve a szonett híres „A dallam nem változtat szövegén.” sora is több funkciót tölthet be a mű partitúrájában. Mielőtt azonban erre visszatérnénk, érdemes újraolvasnunk a (formának megfelelően) törést előidéző, „De” fordulattal indító két tercett jelviszonyait is. Feltűnhet, hogy eme sorokba is belesimulnak olyan szavak, melyek egymást visszhangozzák: „De énekelünk mind teli **torokkal** / s eddük magunkat **borokkal, porokkal**,”; „Úgy teli vagyunk apró, **maró okkal**,”. Eme jelölők ugyanakkor inkább hangzásuk szerint vonatkoztathatók egymásra, létrehozva ezáltal egyfajta homofóniát. Ez esetben is megfigyelhető, hogy az egyik állítás magára a szöveg alakítottságára is utalhat: az „Úgy teli vagyunk apró, maró okkal, / mint szűnyoggal a susogó füzes.” hasonlat úgy is olvasható, mint amely (a szavak beszédeként) az „o” betűk sokaságára hívja fel a figyelmet. Vagyis a szonett második fele egyrészt átírja az első két versszak materiális emlékezetét, másrészt a záróhasonlatban egyenrangúsítja a nyelv nem emberi dimenzióját a természettel. (Ellentétben például azzal az eljárással, ahogyan a Babits-vers természeti metaforikája utal a körkörösség és a hiábavalóság tematikájára.)

Mindezek alapján elmondható, hogy az *Emberek* mintegy dekonstruálja saját retorikáját s a „A dallam nem változtat szövegén.” kijelentés nyelvi ellendiskurzusát is kiépíti.⁴⁰¹ Ezzel egybehangzóan a cím által keltett elvárás kisiklatásával az antropomorfizmusokról a nyelv materiális természetére helyezi át a hangsúlyt. Vagyis az Ady-versben tematizálódó, antropomorf horizontot feltételező, etikai kérdésre a József Attila-sonett tropológiai „választ” ad, majd homofóniába fordítja, idegen hangzássá alakítja át a felvett diskurzus monotóniáját. (Tegyük mindjárt hozzá: ez jelzi is a két poétikai eljárás közti különbséget.)⁴⁰² Kétségtelen azonban, hogy az elkülönülő lehetőségét már a *Kicsoda büntet bennünket?* nyitott szerkezete is „előírta”, hiszen éppen a „vég” alakzatán keresztül szituálta önnön kérdésirányának esetlegességét.

Éppen ezért érdemes még egy pillanatra – a József Attila-vers tapasztalatának fényében – visszatérnünk az Ady-darab retorikájához.

Említettük, hogy a *Kicsoda büntet bennünket?* „végső” kérdése az antropomorfizáció horizontjába illeszkedik. Az *Emberek* poétikai „válaszai” azonban felerősíthetik az Ady-vers kompozíciójának azon sajátosságait, melyek a nyelv közbejöttével dekonstruálják a perszonalifikáció esélyeit. Amennyiben tehát Ady alkotásába átszivárog(hat)nak a József Attila-féle beszéd nyomai, akkor annak nyitottsága az antropomorfizáció felejtéseként is értelmezhetővé válik. Ahogyan például a vers felütésének „Bennem és künn-künn, szerte-széjjel” sora önreflexióként is funkcionálhat (azaz a mű határaitra vonatkoztatható), ugyanúgy a zárósorok betűszerintisége is szétszabdál(hat)ja a kérdés fenomenális intencióját. A „Gaz” büntetése tehát valóban tropológiai természetű, hiszen úgy utal vissza az „Igaz”-ra, hogy pusztá jelölővé minősíti azt. Vagyis az „Igaz” nyelvben létesül, a nyelv egyszerre állítja az „Igaz”-at és annak ellentétét, a „Gaz”-t; de a szöveg retoricitása mindkettőt materiális elemként viszi színre. Ily módon az „Igaz”-ban a „Gaz” is „megszólal”, ezért nem lehet rákérdezni mint önálló entitásra. A fenomenalitás kudarcát egyébként a József Attila-vers egy sora is kommentálja, mely egyszerre olvasható az *Emberek* kérdéshorizontjának önreflexiójaként és retrospektíve az Ady-vers szólamának felnyitásként: „Erényes lény, ki csalódní ügyes.” E konstellációnak tehát olyan értelmezése is lehetséges, mely József Attila versét az Ady-féle kérdésirányból származó produktív komponens kiterjesztéseként, etikai hangoltságának retorikai átkomponálásaként vezeti vissza a nyelvi materialitás lezárhatatlan játékába.

A *Kicsoda büntet bennünket?* című Ady-vers ezek szerint olyan temporális polilógus részeseként is megszólaltatható, melyben az *Esti kérdés* tematikai érdekelttségéről a kérdésés immanenciájára és nyelvi feltételezettségére, majd megelőzöttségére, az antropomorfizáció kisiklatásán keresztül pedig a széthangzó lírai beszéd retorikai dimenzióira nyílik horizont. Annak megtapasztalhatóságát ugyanakkor, hogy a kérdések a közbejövő „válaszok” defiguráló műveleteinek eredményeképpen már nem ugyanazok a kérdések, mi sem bizonyíthatja jobban, mint az a líratörténeti esemény, mely az *Emberek* poétikájában éppen az Ady-darab szövegszegmentumának szétszalazásával jut el az önmegértés olyan nyelvi megalapozásáig, amely további kérdéseket implikál, majd kortárs újraírásai „végleg” felismerhetetlenné teszik textuális vonatkozásainak eredetét.

ADY ÚJRAKOMPONÁLÁSA AZ EZREDEVÉGEN

„Mi még Adyval kezdtük;
kik; mit (tehát: mire?);
és újra: kik?”

Tandori Dezső

144

A mindenkori jelen felől folyamatosan változó, újraaktualizálódó magyar líratörténetben olyan súlyponteltolódások mentek végbe az utóbbi évtizedekben, melyeknek következtében csökkenni látszott Ady Endre alkotásainak megszólító ereje. Ezzel párhuzamosan a kései Kosztolányi-versek, József Attila a személyiség oszthatóságának tapasztalatára épülő többszólamú költeményei és Szabó Lőrinc dialogikus megalkotottságú versei jelentősen módosították a modern líráról kialakult képet.⁴⁰³ Mindez a Nyugat-kánon átrendeződését is maga után vonta, hiszen Juhász Gyula és Tóth Árpád alkotásainak poétikai kezdeményezőkézsége ugyanúgy megkérdőjeleződött, mint ahogyan az is, hogy ténylegesen Ady lírája jelenti-e az európai modernség magyarországi térhódításának kezdőpontját.⁴⁰⁴ Emellett a mai versértésben szintén újraképződött a Babits-életműhöz való viszony tagoltsága, hiszen a korai költemények, illetve néhány 1920/1930-as évekbeli vers (pl. *Csak posta voltál*) sokkal inkább érezteti jelenbeli hatását, mint például a *Jónás könyvének* irodalmon túlható tapasztalata. Ugyanakkor talán éppen a jelenkori irodalomértés vezetett az avantgárd kezdeményezések olyan méltányos értelmezéséhez, mely Kassák egyes darbjait sem kezelte eleve a „nemzeti kánonba” való beilleszthetlenség mintapéldáiként.⁴⁰⁵

A 20. századi magyar líratörténet tehát olyan kérdések mentén szerveződött újjá, melyek maguk is belátták önnön teljesítőképességeik határait. Ily módon nem örök érvényre berendezkedett kánonok, hanem sokkal inkább azok viszonylagossága jelentheti az értelmezés kiindulópontját. Vagyis számolnunk kell azzal, hogy rajtunk túlható fejlemények is aktív alakítói a hagyomány történéseinek. Az ezredforduló líraértése ezért is lehet egy megújult hatástörténeti folyamat részese. Semmiképpen sem szabad tehát veszteségként kezelni az átrendeződés adta lehetőségeket, sokkal inkább poétikai és szemléletbeli hozadékait érdemes szem előtt tartanunk. Annál is inkább, mert a kortárs költészetben megfigyelhető elmozdulások egyre több példát szolgáltatnak arra, hogy a szétszalazódó és fragmentarizálódó Ady-kánon – új arculatánál fogva – részlegesen visszairhatónak látszik a történeti folyamatokba. E

megváltozott Ady-kép a teljes elnémulással szemközt növeli e klasszikus poétikai formáció identitásváltásának esélyét. A továbbiakban arra hoznánk példákat, hogy az ezredforduló környékén milyen kérdésirányokkal társul eme folyamat. Mielőtt azonban ezt megtennénk, érdemes – természetesen a teljesség igénye nélkül – visszatekintünk az előzményekre.

Az Adyhoz való viszony a 20. század elején – nagyon leegyszerűsítve – egy olyan kettősségre utal, mely a szövegszerűség, illetve a szerző-funkció szétválaszthatóságának horizontjába illeszkedik. Ezért a kortársak számára az Ady-jelenség értelmezése egyfelől a poétikai látásmód és a költő mint életrajzi „én” megfeleltetésére épül, másfelől a versek individualitásának érzékelését jelenti.

Juhász Gyula *Adyra gondolok* című alkotása arra lehet példa, hogy a beszélő, emlékező én ugyanúgy alakként reflektál önmagára, mint az emlékezet tárgyaként felidézett költőre, de emellett annak szövegterédekeit is belefűzi a kompozíció retorikájába: „Adyval vitézkedtem egykor én még, / És virrasztottam Adyval sokat, / Fiatalságunk csókos, boros éjén, /.../ Igaz, a dal szól, és száll egy világnak, / Megérti lassan kelet és nyugat, / Megdöngeti az új botondi bánat, / És betöri az aranykapukat.” A vers kifutásában a beszélő többes számra vált át s ez egyben jelzi az identikus módon felelevenített ideológiával való azonosulást: „De jaj, hová tűnt ama büszke Holnap, / És merre van a végső diadal, / S akit imádtunk átkozódva, ó, jaj, / Mivé lett fajtánk, a szegény magyar?” A tematikai allúziók és áttűnő szavak rendszerében tehát az Ady-líra („a dal”) úgy választódik le az életrajziság mozzanataról, hogy „üzenete” automatikusan rekonstruálhatóvá válik az ellenpontozó szerkezetben megnyilvánuló elégikus hang számára, s ezt éppen a közősként tételezett múlt teszi lehetővé. A zárlat ily módon össze is olvasztja a poétikai tapasztalat és az annak eredetét reprezentáló alak horizontját: az „imádtunk átkozódva” oxymoron mindkettőre vonatkozatható. A szcenika azonban azt is sugallja, hogy – mintegy megfordítva a *Hunn, új legenda* híres kijelentését – a halál fölött ugyan győzedelmeskedik a költészet („Egy hant mered rám /.../ Igaz, a dal szól”), de annak intenciója kudarcra van ítélve, mert nem képes áttörni saját létmódját, azaz nem gyakorol közvetlen hatást az életre. Juhász Gyula műve ezek szerint bár afirmatívan viszonyul az Ady-ideológiához (kanonizálódását is konstataálja), mégis – más szempontból – eredménytelenségét jelenti be; viszont költészet és élet hierarchikus egymáshoz rendelésével kontinuitást teremt egyik kiténtett kérdésirányával.⁴⁰⁶

Tóth Árpád *Nézz ránk, Ady Endre!* című verse hasonló eljárást valószínűsít meg. A többes számban megszólaló beszélő a költő halhatatlanságát állítja szembe a „mi”, „magyarok” látens halottságával, miközben az Ady-líra jól ismert címszavait idézve („Élet”, „Harc”, „Messiás-magyar”, „halottak élén” stb.) felmagasztosítja, isteníti a megszólítottat.

145

Ezzel alakkal és arccal ruhazza fel a halott „te” figuráját, ugyanakkor egymásra írja az Ady-versek többségéből kiolvasható „én” pozíciójának kinagyítását és tematikai érdekeltségének szövegeit: „Ó, Ady Endre, Messiás-magyar! /.../ Járj előttünk, dicsőült Égi Láng, / Élni akaró bús halottak élén!” Az ily módon létrejövő szerepstabilizáció annak ellenére sem rendül meg, hogy összekapcsolódik a költészetre tett utalással („Bús Lázár-szívünk még élni akar, / Ontsd rá napos tüzét élő dalodnak!”), a perspektíva nem tesz különbséget „dal” és „arc” hatása között. Az irodalom funkciójáról azonban mégis árulkodik egy mozzanat, hiszen a beszélő (és általa a közösség) önmegértése szintén Ady-versektől hálózatosan keresztül körvonalazódik. Ez pedig oly módon villanthatja fel a nyelvet – amúgy nem reflektált – teljesítményét, hogy a kinyilvánított identitás idézettségét, megelőzöttségét hozhatja felszínre. Tóth Árpád költeménye azonban az „ént” összeköti szöveg előtti státusával („Kik körülálltuk a ravatalod, / Ma már tudjuk”), ugyanúgy szituálja, mint a megszólított „te” alakját, azaz élet és halál megfordíthatósága mégiscsak illúzióknak bizonyul (melyre a felvezető, elbizonytalanító kérdések is utalhatnak: „Figyelsz-e még e trespéd, tompa csendre? /.../ Figyelsz-e még ránk, harcoss Ady Endre?”) és a vallomás szövegének alszövegként lepleződik le.⁴⁰⁷

A példák sora természetesen folytatható, hiszen – eme esetlegesen kiragadott két mű mellett – a századelő idevonatkozó verstermésének tetemes hányada az Ady-líra poétikai kérdéseit a szerzőhöz való viszony színre léptetésével fedi le. Ebben a hódolat kinyilvánító gesztusai (pl. Balázs Béla: *Ady Endre halálára*: „Köszönjük neked, hogy legelső voltál. / Elérhetetlen és hódoltató” stb.) ugyanúgy helyet kapnak, mint a magára a kontextusra vonatkozatható alkalmi kommentárok (pl. Emőd Tamás: *Ady-memoárok*: „Harsog a hívek kardala, / hogy rád dicsfényt derítsen, / ma már mind feltámasztana, / hogy újra megfeszítsen.” stb.). Poétikai szempontból azonban fontosabbak lehetnek azok a fejlemények, melyek Ady költészetének szövegszerűségére irányítják a figyelmet.

Babits lírájában – már első kötetében is – több példát találhatunk arra, hogy az intertextuális kapcsolódás nélkülözi a szerzői alak megidézését. A *Strófák a wartburgi dalnokversenyből* című párvers második részének Ady-allúziói olyan diszkurzív rendbe illeszkednek, mely pusztán szövegszerű azonosíthatóságukat teszi lehetővé. Ugyanakkor az ellenpontoszó szerkezet révén éppen a beszédmódok bármelyikének kitüntethetőségét kérdőjelezi meg. Tolcsvai Nagy Gábor szerint: „Tannhäuser éneke Wolframénak az ellentétes párja: a piros vér nyersen őszinte, naturalistán determinista regisztere szól itt rövid, célratörő, megszólító mondatokban, nem kis mértékben Ady szövegeire, fordulataira rájátszva. A Babits-féle rafinált szójáték e helyt Ady héja-nászát írja újra. // mi vadak tépjük a lepelt / vérezzon arcot és kebelt / körmünk királyi vágya. // a szeszt lángjával nyaljuk el, / a kín a kéjtől nem rug

el: / kéjjé pirul kinunk csak.”⁴⁰⁸ Vagyis a *Héja-nász az avaron* beszélői pozíciójának és szcenikájának részleges felidézése itt elsősorban a mondottak funkciójára vonatkozatható, tematikus megfeleltethetőségük ily módon akár háttérbe is szorulhat. Babits későbbi versei között szerepel egy olyan „stílusimitáció”, mely ugyancsak példa lehet Ady szövegszerű újrakomponálására, azonban a létrejövő mű mégsem utal konkrétan egyetlen Ady-alkotásra sem. Rába György a következőket jegyzi meg a *Kakasviadal* kapcsán: „Ady stílusában fogant. Ezt bizonyítja a Babitsnál különben szokatlan ötsoros versszak, a rímritkázás, a strófavéget drámaian zökentő sorkurtítás és nem egy, más stíluseljárás, így az utolsó előtti szakasz szófacsarással keményített antitézise; az *érdemel* egyébként is Ady kedves szavai közé tartozik.”⁴⁰⁹ A *Kakasviadal* eme jellemzőinél fogva akár paródiaként is olvasható, s ez átvezethet az Adyhoz való szövegszerű viszony egy másik fontos területére, melyet Karinthy írásai alapoznak meg.

Az *Így írtok ti* közmegegyezéseszerűen egyik legsikerültebb részének számít az Ady-paródia blokk. Bónus Tibor szerint „Míg több versparódiában megfigyelhető, hogy az irodalmi karikaturista a rímtechnika, a verselés s a szöveg elrendezésének, a diszpozícióknak az imitációja révén hozza létre az eredeti hang beazonosíthatóságának hatásmechanizmusát, a sorozat alighanem legjobb darabjai közé tartozó Ady-paródiában mindezen megoldások mellett az *Új versek* költőjének jellegzetes szavai s szintagmatikus összetételei is megjelennek.”⁴¹⁰ Valóban, Karinthy Ady-paródiái elsősorban azzal érik el komikus hatásukat, hogy a költő verseinek szó- és képhasználatát a logika felfüggesztésének irányából alkotják újra (pl. „Bízattva hüvelyzem már másnak / Estjét a Minden-bírásnak.”). Ehhez társul a szöveg beszélőjének Ady-típusú felnagyítása és intenciójának áttetszővé alakítása, mely „feszültségbe” kerül a lexikai elemekkel (pl. „Leköpöm a multat / A lélek-pókot, a cudart, / Leköpöm a lelkemet is, / Mert visszanyihog a multba.”). Karinthy alkotásainak tehát igen fontos következménye, hogy a nyelvre, ezáltal a szerzői hang ismételtetésére és mechanikus voltára terelik a figyelmet. Nem lehet véletlen, hogy a líratörténet későbbi fázisaiban éppen a parodikus újírás lesz a hagyományhoz való viszony egyik kitüntetett formája. Bónus Tibor megállapítását idézve: „A paródia föltétele, az ismételtetés ugyan lehetőségként már a paródiát megelőző nem parodikusban is jelen van, hiszen (...) az minden megértés s egyáltalán az érthetőség lehetővé tevője, a műfaj elmélyült tanulmányozói számára azonban a paródia időbeli kibontakozásának történeti utólagossága a fontosabb, amennyiben az idővel kiüresedő formáknak azok ironikus felhasználása adhat újra esztétikai relevanciát.”⁴¹¹

A későmodernség korszakküszöbéhez érkeve igen szembeötlővé válik, hogy – újfent némi leegyszerűsítéssel élve – egyfelől Kosztolányi, József Attila és Szabó Lőrinc funkcionális Ady-átírásai a szövegek

identikusságának megbomlásáról adnak hírt⁴¹²; másfelől az automatikus, tematikus átvételek Illyés Gyula, Nagy László és Juhász Ferenc költészetében a szerepkonstituálás rögzüléséhez vezetnek.⁴¹³ Tamás Attila idevonatkozó tanulmánya jelzésértékű abból a szempontból, hogy a hatás problematikusságának és esetenkénti közvettségének vizsgálatát sürgeti. Érdemes tehát ismételtelen egy kitérőt tennünk, melynek első, rövidebb része az Ady-féle hang imitálhatóságának kérdését, második része pedig az újrainrathatóság esélyének távlatait érinti.

Weöres Sándor *Ady szelleme mondja*: című korai költeménye Ady szöveg- és léttörédekekből hoz létre olyan fikatív idézetet, mely az utólagosságon keresztül ezek határainak elmosódottságára mutat rá. A vers úgy nyitja fel az önmegértés horizontját, hogy az idő hármasságában megképződő identitást a folytonosság és a különbség játékaival köti össze. Az első két versszak ily módon a lezáratlan múlt színre vitelét („Félig mondott, babonás álmok / Forogtak bennem szakadatlan,”) egy kontinuitást biztosító idézetbe futtatja ki („Siess már jóllakni belőlem,”) stb.), mely viszont a kimondottság státusában van. A jelen inszenírozása („Holtan is élve hirdetem még:”) szintén a beszéddel kapcsolódik a jövőhöz, a megszólítás azonban kijelentésként és felszólításként egyaránt olvasható: „De másodszor is meghalok én / És holmi új, szent Bibliába / Ássák el kihült igéimet.” Ugyanakkor az idézett beszélő kiléte is kérdésessé válik, hiszen az „igék” birtokosa, illetve „ők” maguk is állíthatták a múltbéli sorokat. A hirdető retorika ugyancsak változáson megy keresztül, mivel a megszólított elkülönbötetése („Lakj jól”, „Bolyongtok mind”), illetve a felszólítások olyan jóslatba torkollanak, mely kettéválasztja a jövőt (ti és ök). Az utolsó strófában az „én” reflexiója a visszautalások miatt tovább erősíti az eldönthetlenségek szövegbe írhatóságát s mindez a beszéd aktualitására is vonatkozatható, melyet még inkább kiemel az „új Öszövség” oxymoronja. Weöres verse tehát éppen az önértés korlátozottsága és időbeli mássága alapján relativálja az Ady-féle hangot, hiszen annak hasadtságát idézi elő: egyrészt a „szellem” mintegy kínálja magát a „fogyasztásra”, másrészt a csábítás retorikáját ellenpon-tozza az idézetjelleg, amely felismerhetetleníti beszélőjét. Emellett a költemény egy (másik) intertextus kibontásaként is felfogható, hiszen „Az Ige testté lön.” folyamatára játszhat rá például a „szellem” perszifikációja, de e látens összefüggést szét is feszíti a „holttestre” tett utalássorozat és az ismétléses szerkezet, melynek kifutásában a „Kiterítve, szent ravatalon.” éppen a testi halált konnotálhatja. A széthangzás (nem zárható ki a szöveg ironikus olvasata sem, mely pl. a közzétévő, implicit „én” és az időben szétterjedő szöveg átfedéseiből, szétválásaiból, a hang tulajdonításának mikéntjéből nyerheti impulzusait) mindenesetre kétségeket hagyhat a befogadóban, hogy az *Ady szelleme mondja*: vajon ténylegesen Ady szellemében mondja-e az ugyancsak többértelmű, akár a folytat-hatatlanságát is kilátásba helyező „prófécíát”.

Másik példánk kiindulópontja filológiai természetű. Az Ady-kutatás egyik legismertebb dilemmájának számít *A Minden-Titkok versei* nyitányának töredékessége. Az 1910-ben megjelenő kötet darabjainak jelentős része ugyanis *A Minden-Titkok verseiből* főcím alatt látott napvilágot különböző napilapokban vagy folyóiratokban.⁴¹⁴ E jelentéktelennek tűnő változtatás több kérdést is felvet. Egyrészt lehetséges, hogy Ady már az első közlések idején kötetkompozícióban gondolkodott, így a toldalék ennek jelzésére szolgált. Másrészt arra a következtetésre is juthatunk, hogy a kötet címe elsődlegesen a részlegesség tapasztalatát jelölte, ily módon későbbi változata eltüntette ezt az igen fontos kérdésirányt. Vagyis a toldalék ebben az esetben az egészlévőségéről való lemondás grammatikai származéka lehet, hiszen alapvetően nem mindegy, hogy milyen viszony létesül a „Minden” és a „versei” szavak között. Ugyanakkor a toldalékkal ellátott cím rendkívüli módon emlékeztet Babits Mihály első verseskötetének felütésére, hiszen a *Levelek Iris koszorújából* hasonló dilemmákkal szembeníti befogadót, míg a részlegesség tapasztalatára való utalásai egyértelműnek tűnnek. Rába György Babits-monográfiája – más szempontból ugyan – szintén kapcsolatba hozza a két költő eljárását: „Ahogy a kötet szerkezetében a világnézeti (etikai, metafizikai) nyitó és záró programversek a bennük foglalt tulajdonképpeni költői megnyilatkozásokkal együtt teljes világkép szerkezetét mintázzák át, úgy a koszorú levelei – az egyes versek, mint rész, mely rávall az egészre – költői mikrokozmoszt alkotnak. / A kötet szerkezet – mintegy koncentrikus körként a koszorúval – egyenértékű jelentésrendszerbe foglalja a versek teljes értékű kisvilágát. Ady költői világára jellemző, hogy érett köteteinek életművet kitevő együttesében úgyszólván nincs két azonos ritmus- vagy legalább strófa-képletű vers. Ez a megállapítás a *Levelek Iris koszorújából* harminckilenc versére is áll.”⁴¹⁵ Az Ady-féle cím egyik változata tehát felnyit egy olyan intertextust is, melynek funkciója – előfeltevésként beépülve az olvasói elvárásokba – alapvetően meghatározhatná a kötetkompozíció értelmezhetőségét.

A töredékesség látszatára való textuális utalás nyoma a nyitódarab esetében is tovább él *A Minden-Titkok verseinek* kompozíciójában. A kötet hasonló módon szerveződik, mint Ady többi, baudelaire-i könyvkonstrukciója. A ciklusokra tagolódó szerkezetet jelen esetben is egy kiemelt, cím nélküli vers előzi meg: a *Bajvívás volt itt...* kezdetű költemény. Kenyeres Zoltán Ady-könyve a következőket mondja erről: „A kötet élén egy mindössze négy soros prologus állt, mely egy hosszabb és Ady életében nyomtatásban nem is közreadott vers első szakaszát idézte: / Bajvívás volt itt: az ifjú Minden / Keresztüldöfte Titok-dárdával / Az én szívemben a Halál szívét, / Ám él a szívem és él az Isten. / A halál, mint a korábbi kötetekben, nem a fizikai megsemmisülést jelentette, hanem a költői megsemmisülést, az elmúlást. A »Minden« ezt

győzte le a »Titok-dárdával«, mint Szent György a sárkányt.”⁴¹⁶ A hétstrófás szövegből azonban a kiadó csak az első versszakot közölte, vagyis hatszor négy sor áldozatul esett a szerkesztésnek. A teljes változat a kötet alapmotívumainak csaknem mindegyikét felvonultatja, így kompozíciós szerepe nyilvánvaló.⁴¹⁷ A csonkán árválkodó négy sor azonban pusztán felvillant egy kérdéssíkot, ily módon egészen más funkciót tölt be, sőt élre kerülése nem is igazán indokolható. Vagyis míg a cím esetében a részlegesség jelölője marad el, addig itt maga a töredék kap nagyobb hangsúlyt. Természetesen a későbbi Ady-kiadványok az első kiadás verzióját ismétlik.

Mielőtt rátérnénk arra, hogy az iménti összefüggések milyen történeti szituációban lesznek újra jelentések, egy kitérőn belüli kitérőt kell tennünk. 1996-ban az impozáns Osiris Klasszikusok sorozatban megjelent a Pilinszky János összes verseit tartalmazó kötet. A szerkesztő, Hafner Zoltán a következőket írja az utószóban: „A kötet valódi újdonsága, hogy ezúttal a költő kéziratban maradt lírai darabjai is megjelenjenek. Előbb a diákkori zsengek szerepelnek (...), majd azok a kései versek következnek, amelyek korabeli megjelenéséről nincs tudomásunk (...), végül pedig a fennmaradt töredékekből olvasható egy bő válogatás.”⁴¹⁸ A kiadvány emellett azonban egy másik újdonsággal is szolgál. A töredékeket lapozgatván egyszer csak feltűnik Pilinszky *Bajvívás volt itt...* kezdetű, 1961-re datált négysoros. A szöveg egy kisbetű/nagybetű eltéréssel megegyezik *A Minden-Titkok* verseinek nyitódarabjával. Vagyis immáron bekerült egy Ady-vers a Pilinszky-kanonba... Filológiai baklövésről lehet szó? Netán Pilinszky megírta szó szerint az Ady-költeményt?

Kézenfekvő magyarázatnak tűnik a filológiai tévedés esete.⁴¹⁹ Eszerint Pilinszky lemásolta Ady versének azt a töredékét, melyet bármilyen, *A Minden-Titkok* verseit közlő kiadványban elérhetett. A filológus – történeti ismereteinek hiányában – nem ismervén fel az Ady-darabot, elfogadta azt Pilinszky-versnek, hiszen köti a kézírás kényszerítő ereje. Mindez egyrészt a filológiai tevékenység történeti vakságára utalhat: mivel kizárólagos kutatási területe van, a kontextus feltérképezése kívül esik látószögén. Másrészt a kézírásban való feltétlen hit olyan hierarchizált szövegüniverzumot eredményez, melynek csúcán az adott szerző kéziratjai foglalnak helyet, s ezeket kultikus fény övezi. Mindkét előfeltevés a filológiai munka végleges devalválódásához vezet. Nem is beszélve arról, hogy az ilyen hitelét veszített eljárásból azonnal következik: az olvasó újra fellapozza a Pilinszky-összest, hát ha talál benne egyéb idegen szövegeket is, hiszen a szerzőségbe vetett bizalma ugyancsak megingott.

De tegyük fel: Pilinszky csakugyan megírta a *Bajvívás volt itt...* kezdetű négysoros. Ebben az esetben a Borges-i paradigmával állunk szemben (Pierre Ménard...). Pilinszky alkotása a szerzőre kevésbé jel-

lemző poétikai komponensekből építkezik. Bár az Ady-allúzió világos, a szóban forgó vers inkább ujjgyakorlatnak tartható. Ugyanakkor történeti jelentőséggel bír, hiszen nyíltá teszi: lehetséges, hogy Pilinszky kevésbé József Attila és Szabó Lőrinc nyelvhasználatát, mint inkább az Adyét tekintette hagyománybeli elődjének.

Nem vethető el a szöveg olyan értelmezése sem, mely a két darab együttolvására vállalkozik. Itt kaphat kulcsszerepet az említett apró eltérés, a „Halál” szó kisbetűs írása. (Vagyis a két mű szó szerint azonos, de betű szerint nem!) Pilinszky ugyanis tovább deformálja Ady versét, az antropomorfizmust általánosítássá szelídíti. Nemcsak megszakítja annak homogén retorikáját, de csökkenti is egyik elemének jelentőségét. Ily módon irányítja rá a figyelmet a túlélés szemantikai mezejére, ezzel is utalva arra: egy szöveg egy másikon keresztül képes megújulni. S itt érdemes visszakanyarodnunk a kézirathoz. Pilinszky ugyanis külön oldalakra is kimásolta a négy Ady-sort. Elképzelhető tehát, hogy továbbírta/átírta, szétbontotta volna a szóban forgó verziót, eleve partitúráként kezelve, akár több művé alakítva azt. Mindenesetre ez a tény is megerősíti a töredékesség felismerését. Azaz a Pilinszky-négysoros a szöveg nyitottságára helyezve a hangsúlyt az idézet szerzőségét, a mű eredetét egyaránt kétségbe vonja. Ugyanakkor e ritka esemény arra is példa lehet, hogy a két „vers”-nek tulajdonítható beszédpozíció különbsége akár a „másolás” identitásbontó játékában is megragadható.

A modernség záróküszöbén mindezekkel párhuzamosan már annak is tanúi lehetünk, hogy az Adyhoz való viszony differenciálódása mellett a szövegszerűséget elhanyagoló látásmódok egyszerre mutatnak az aktualizálás feltétlen kényszerének és az ennek lehetetlenségét állító, tagadó diskurzusnak az irányába. Vagyis a szerepstabilizációt előidéző folyamatok óhatatlanul szembetalálják magukat az Ady-líra teljes elnémulásáról hírt adó fejleményekkel. Ez utóbbiak egyik leghíresebb példája Sziveri János *prófécia*k című verse, melynek nyitószorai mintegy önmagukért beszélnek: „nem Páris, sem Bakony: / vér és takony.” E kétértelmű szisztematizáció azonban elégtelennek bizonyul az időközben megváltozott Ady-kérdés szituálhatóságára. Az ezredforduló felé közeledve egyre nyilvánvalóbbnak látszik, hogy a kortárs líra olyan kapcsolódásformákat is kiépít az Ady-szövegekhez, melyek lezárhatatlan történésként viszik színre azok poétikai tapasztalatát. Ez persze a másságok története is egyben, hiszen a dialógusok következtében az Ady-költészet nemcsak pusztán átalakul, de a felejtésnek való kitettsége mellett nyelvi hozzáférhetősége is jelentős változásokon megy keresztül.

Orbán Ottó 1990 utáni költészetében a távlatból visszatekintő értékelés és összegző újrírás szövegek párbeszédében számolja fel a lírai én integritását. E ciklikus történetfelfogásban a reflexiók mozgása az ön-

módosítás változatait az irodalmi hagyomány egyedi tapasztalatokra épülő alapszerkezetével kapcsolja össze. Több versben megfigyelhető, hogy mindez Ady-textusok közbejöttét ugyanúgy feltételezheti, mint a plurális katalógus bármely más elemét. *Az eltévedt lovas* például a szöveg cím felőli olvasását lehetetleníti el, míg az átírt Ady-töredékek funkciója nyomokban emlékeztet egy olyan típusú eljárásra, mely a „hős” alakként való megkonstruálhatóságát siklatja ki. Sőt mindez a beszéd időbeli kontextusát, egyben jelölt tárgyat áthelyezve az Ady-darab szcenikájának értelmezésére nyit rá: „hajdani látomásunk kék borszeszlángként még föl-föllobban a lép fölött, / különben vaksötét. A ló üget, megzörren a nád, és láncát csörgeti / valami ismeretlen sárkánygyík – a lélek mélye ez...” Az allegorikus értelemkölcsonzés emellett olyan látásmóddal társul, mely ironikus fényben tünteti föl a „korszerűség” jegyében álló törekvéseket, mivel „a »korszakhatár átlépésének« is az »irodalmi élet« kétes közege juttat érvényt”.⁴²⁰ Katona Gergely tanulmánya *A költészet hatalma* című kötet kapcsán fel is hívja a figyelmet az ironikus hangolt megszólalás parodisztikus vonásaira: „Karinthynek a szelleme egyáltalán nincs távol e kiváló kötet néhány versének intencióitól, a felismerhető utalásokból érdemes a Petöcz Andrásnak címzett költeményt (*Hangzatz*) kiemelni, itt ugyanis több Karinthy-szöveg jelenléte is felfedezhető. A »hát maga mindent többször mond?« sor és variációs szekvencia a nevezetes Ady-paródia eljárását megismételve utal a szerkezetet alkalmazva magának a szerkezetnek a furcsaságára, »az experimentum mián« pedig a Babits-paródia beszédhelyzetét idézve fel mutat rá játékosan egy költészeti modor önelvűségére, a »józan ész« számára csak bizonyos vonakodással méltányolható experimentális eljárásokra.”⁴²¹ Az említett kötetben helyet kapó *Ady* című vers bár más jellegű technikával végzi el az Ady-jelenség színre vitelét, fontosság tehető összefüggésre utal. A beszélő „leleplező” megnyilatkozásai ugyanis egy ponton úgy térnek vissza a szövegszerűség horizontjához, hogy az „idő” perszónifikációjának megakasztása *A Szerелеm eposzából* pozícióját idézi fel („e csatátér földön / a vers”), majd az utolsó strófa továbbírja ennek egy lehetséges kifejtését. A zárlat ily módon nemcsak új kontextust teremt a látens töredék értelmezéséhez, hanem potencialítására világít rá, mintegy ezzel demonstrálva a költő megértésének másságát („a jóslatot nem orrontotta senki”). Emellett persze nyíltabb, ezért ebben az esetben talán kevésbé érdekes, ugyanakkor mégis funkcionális Ady-utalásokkal is találkozhatunk Orbán Ottó költészetében, hiszen a „létösszegzés”⁴²² helyreállításának illúzióját fenntartó poétika igen gyakran vonatkoztatja – egyébként Ady vallomáslírájához hasonlóan, de eltérő diszkurzív térben – az irodalmat az „életre”. Példaként említhető a *Sorok a porban* című alkotás, amelynek beszédszituációja az *Ének a porban* szcenikáját eleveníti fel az egész versstruktúrát átfogó képletté: „a zuhanás a porba, / ha a szédülés ver orrba, / a bassza

meg és a hiába, / a béna test béna lába, // az add fel, a vége, a minden veszve, / a kelj föl, a rendíthetetlen rögeszme, / s a falat bámuló hajnalok, esték – / az életfogytig tartó betegség.” Az önértelmezésben felvilágosító ismétlés éppen ezért viszonylagosíthatja is a beszélő explicit kijelentését, mely szerint „Ez nem modern szövegvers,”; s ezt jelezheti a költemény zárlata is, hiszen a „szöveg” szóval való játék („Nem, ez nem szöveg, ez nem az a téma,”) a „mellébeszélés” retorikájának kiiktatását célzó tényezőként utal vissza az intencióra s próbálja annak keretében tartani a kijelentések nem garantálható értelmét.

Nem lehet meglepő, hogy az 1990-es évek derekán Kovács András Ferenc költészetében is feltűnnek olyan darabok, melyek az Ady-lírához való viszony dinamizálódásáról tanúskodnak. Nem meglepő, mert e poétika a kulturális emlékezet újfajta megszólaltatását az irodalmi formahagyomány teljességigényű átsajátításával kapcsolja össze. Jelzésértékű viszont abból a szempontból, hogy a versértés folytonosságát leginkább biztosítani látszó József Attila felőli „olvasásizlés” differenciálódásának kontextusában történik mindez. Anélkül, hogy szembeállítanánk e folyamatokat, érdemes röviden utalnunk e jelenség konkrét összetevőire, melyek elsősorban az *Üdvözlét a vesztesnek* című kötetben körvonalazódnak.⁴²³ Többször idézett példának számít az Ady parafrazáló *Vásárban voltunk adtak-vettek*, amely egyrészt a lírai én saját szövege általi alakítottóságát viszi színre azáltal, hogy páratlan versszakáiban a címmel egyező, illetve az utolsó strófában szócserét alkalmazó sor előzi meg a katalógust, „ami tehát a beszédmód szintjén is jelzi azt, hogy a vers hangja nemcsak »szerzőként«, hanem egyszerre valami más által »íródként« is működik.”⁴²⁴ Másrészt e retorika a cím szövegnek való kiszolgáltatását is elvégzi, eme viszony folytonos újstrukturálására „szóltva fel” a befogadót: „A Sípja régi babonának beszédhelyzetét variáló és *Az eltévedt lovasra* vonatkozó allúziót is tartalmazó szöveg az Ady-féle ismétléstechnika alakításával textualizálja címét, a nem identikus töréseket létrehozó és többértelművé tévő (például a szintaktikai eldöntetlenségeken keresztül) iterációt mintegy szöveggeneráló elvként működtetve.”⁴²⁵ A konstrukció emellett szimultán hozza játékba a versszerző elv átfunkcionálását és az életrajzi mozzanat eredetlenség felszámolását, mivel az utóbbi beillesztésének mikéntjét a nyelv elbizonytalanítja és a kompozíció esetleges, cserélhető elemeként tartja mozgásban: „Voltunk vásárban adtak-vettek / Veszett kufárok hitvitája / Világ leszólott portékája / Csucsra fölé szállt szülőföldünk / Ady széttépett bibliája”. Joggal jellemezheti tehát ekképpen a költeményt Kovács Béla Lóránt recenziója: „Problémaként jelenhet meg benne az, hogy ki vagy mi a vers alanya. Ady költészete leginkább talán *Az eltévedt lovas* auditív emlékezete által idéződik meg a szövegben. Az, hogy a vásári forgatagban kit vagy mit adtak-vettek – tárgyakat, könyveket, szövegeket, szerepeket vagy új azonosságot –, az a kez-

detektől fogva meghatározhatatlanná válik. A szöveghagyományok vásári körforgásában az árusok és áruk identitása minduntalan cserélődik attól függően, hogy épp milyen pozícióba kerülnek a forgatagon belül. Ady, Kovács András Ferenc, a vásárosok, a vásári portékák és a különféle szöveghagyományok folyamatosan egymás helyére állnak, egyaránt lehetnek azok, akikről vagy amikről a cím szól, vagyis akit vagy amit adtak-vettek.”⁴²⁶ Az Ady-líra nyomai itt olyan polifónia részeként illeszkednek a vers szövetébe, melynek eredményeképpen visszamenőlegesen is instabillá válhat rögzültnek látszó helyzetük.

A kötet több más darabja szintén hozzájárul az Ady-hagyomány nyelvi tapasztalatként való megérthetőségének tudatosításához. A *Csucsai fénykép: Ady-zsoltár* a beszélő hang intonáltságának, a retorikai alakzatok elrendezésének, a szóhasználat frazeológiájának ismételtetésére épül, mégis olyan új szöveggé áll össze, mely nem a megfelelést teszi láthatóvá. Ezért a régiség megszólaltatása kettős irányú, kereszteződő mozgásként gondolható el: a kánonba történő beleírás, illetve az ahhoz való identikus visszatérés lehetetlenségének játékaként. Az egymás jelentéseit kölcsönösen gazdagító költészettörténeti horizontok nyelvi szituálása tehát nem számolja fel a beszédpozíció meghatározhatóságának ismérveit, korlátozza viszont a műalkotás originalitásának és a lírai személyességnek a kiténtettségét. (Az utóbbiakra jó példa a Tompa Gáborral közösen készített *Depressio Transsylvaniae* című, „négykezeseket”, „kétbalkezes szonettek” tartalmazó „interauktoriális” kötet, melynek harmadik darabja »*Szplines szonett*« éppen egy Ady-sor megfordításával utal erre: „Leselkednek rám válaszütonállók, / ha szablyapennám megsuhogtatom, / verskalózok kivetik rám a hálót, // s én, Pallasz baglya, elhuhoghatom, / hogy nyavalyákat hagytak rám örökbe – / de Dévénynél már többet nem török be!”) Feltétlenül említést érdemel emellett a *Húsvéti kuruc rigmusa* című vers is, mely többek között azzal szembesíthet, hogy az értelmezésnek óhatatlanul (részlegességet implikáló) fordítással kell válnia. A szöveg multiplikálódása ugyanis nyelvek találkozási pontjainál idézi elő a széthangzást. Néhány példa: az „égi santierre kik telefont adnak” sorban áttűnik a román „santier” („építő telep”) szó, a „telefont adnak” pedig a román „telefonálni” tükörfordítása; a „meggyek én is feszten formálnám a számot” sorban a „fesz”-be beleérthető az angol „fast” („gyors”), de a székelyben „örökké, egyfolytában” jelentésű szó is, míg a „formálnám a számot” a „táracsázní” fordítása; a „csbukol az isten szereli a hámot” sor első szava a román, de a székelyben is elterjedt „csbuk” „borravalót” jelent; a „gyújthatok keserő kárpáci kódokra” sort érdekessé teszi a „Kárpác” nevű, igen rossz fajta cigarettára való utalás; a „deszkurkálnám magam dovádákért csángok” sorban a román „deszkurkálni” szó „intézni az ügyeket” jelentésben szerepel, a „csángok” „ácsingózom” mellett „törekszem” jelentést is felvehet, a

„dováda” pedig a bürokrata diskurzusban „bizonyítékot” jelent, „amiről van papír” értelemben; az „elpukkan életem mint egy lájos punga” sor végén a román „I lejjes zacskó” frazémája kap helyet; a „nincs kegyelem semmi pursiszimplu árván” sor „idegen” szava a románban „tisztán és egyszerűen” jelentésű stb.⁴²⁷ Bizonyos, hogy az észlelő olvasást megakasztó szöveghelyek az esztétikai tapasztalat „idegensége” mellett nyilvánvalóvá teszik: fordításon keresztül lehet érteni valamit. A látszólagos halandzsza és a konkretizálható diskurzusokra történő utalások ugyanakkor Ady *Bujdosó kuruc rigmusa* című versének beszédpozíciójába illeszkednek – természetesen nem identikus módon –, sőt motivikusan is felidéznek a „kurucverset”. Mindebből következik, hogy Kovács András Ferenc szövege nemcsak Ady-paródiaként, hanem a *Bujdosó kuruc rigmusának* félrefordításaként is értelmezhető. Ezzel mutat rá mintegy az Ady-hagyomány rétegzettségében fontos szerepet betöltő „kuruc-diskurzus” nem magától értetődő funkciójára, imitációs eljárás módjának technikai sokszorozhatóságára és a szemantikai aktualizálás veszélyeire. Ennek további kitűnő példája lehet a *Két labanc beszélget*, amely a „kuruc-labanc” ellentét fellazításával, a szerepek cserélhetőségével, egymásba játszásával, azonosságának elkülönöztetésével és a dialógusban lévő vitázó felek nyelvének összezavarásával, a beszédjük másiktól történő permanens újrakonstruálásával idézi elő az iróniával társuló „sokhangúságot”: „emlékszel pajtás kurucok voltunk / dicsó hitekbe maj’ beleholtunk / vagy meg is holtunk s nem vet-tük észbe / te meg én hányszor hány csúfos vészbe // hazudol hékám te labanc voltál / tenéletedbe egyedül holtál / kuruc én voltam úgy áltálába’ / s fejedet vettem hány szócsatába // hetvenkedsz hitvány kuruc én voltam / más életekbe egyedül holtam / labanc te voltál megkájzeroltak / ékes erkölcsbe kik beleholtak // gondviselésbe kik beleholtak / labanc te voltál megkájzeroltak / retteg a lelked eleven holtan / hurrá bercsenyi kuruc én voltam // keserült prédás agyafűrt szerzet / feladod fajtád feleded nyelved / rengjen agyadban ágyúzó zsoldár / kuruc én voltam te labanc voltál // agyafűrt kóbor keserült koresos / feleded nyelved feladod sorsod / kacagás isten kacagás holtunk / emlékszel pajtás labanc is voltunk”.

Kovács András Ferenc költészetének az Ady-lírára gyakorolt hatása jelezheti, hogy az újraolvasás folyamatában megképződő különbség emlékezés és felejtés bonyolult összjátékára nyit horizontot, ezért az Ady-értés sem redukálható pusztán az egyik funkció „támogatására”. A „nemzeti klasszikus” tehát úgy válik időben szétszalázódó „szövegemlékezetté”, hogy szituáltsága a temporalitás indexei mentén mozdul el. E történés lezárhatatlanságát mi sem bizonyítja jobban, mint az irodalom élő kérdéseket implikáló átrendeződésének tervezhetetlen irányú logikája. Az 1990-es években induló fiatal költők közül Térey János versei kapcsán merül fel legtöbbször Ady neve.⁴²⁸ Gondolatmenetünk

befejezéseképpen azonban nem erre, hanem egy olyan szövegre terel-
nénk inkább a figyelmet, amely ugyancsak kitüntetett helyet foglalhat
el az általunk vázolt koncepcióban.

Orbán János Dénes *Páthosz temetése* című költeménye „posztmodern
»halotti beszéd«”. Nemcsak intertextuális játékerét decentralálja, hanem
architextuális vonatkozásait is sokszorozza. Abból a szempontból nem
előzmény nélküli az életművön belül, hogy például a *Hümeriádában*
szereplő *Véremnek elég volt egyetlen átok* című négysoros szintén több
Ady-szöveg újraírására épül („Verecke híres útjának porát / fölsöpröm a
halottak élén, / s az ugart mint vakondok töröm föl, / ha te vársz rám a
munka végén.”), vagy a *Hivatalnok-lírában* helyet kapó *Verecke híres
útján, át Kocsárdon* is a hagyomány referenciális emlékezetét felfüg-
gesztve vonja új kontextusba annak beszédét („Verecke híres útján zöld
Trabanttal, / alig ötvennel kavaram a port. / Rivall a rádióból az újma-
gyar dal, / az ólmos benzin füstje áthatolt // a zárt ablakon. Hát így, aka-
ratlan, / fakadt a könny a Kárpátok alatt, / holott mindég mindenről le-
maradtam, / mi megható, s lelkemnek szárnyat ad.”). A *Páthosz temeté-
se* azonban olyan reflektált eljárásokkal dekomponálja a tradíció szóla-
mait, melyek a retorikai aspektusra és a beszélő hang(ok)ra utalva teszik
nyilvánvalóvá a horizontkülönbség potenciáljait (ennek egyik lehetsé-
ges jelölője a cím is). A vers műfajokat és idézett megszólalókat válto-
gató, kollázsszerű szerkezete olyan keretrendbe illeszkedik, amely kap-
csolatba hozható Csokonai *Halotti versek* című alkotásának „szétírásá-
val”, illetve a „halotti beszéd” sémájának dekonstrukciójával. A szöve-
gen áttűnő Ady-idézetek sokaságából viszont akár arra is következtethe-
tünk, hogy a „temetés” figuratív komponensei egy költői „stílus” kiüre-
sedéséről, elbúcsúztatásáról, de ennek átfunkcionálásáról, nyelvi újra-
rendezéséről adnak hírt, melynek allegorikus mozgását „képezheti le” a
kezdeti állítások kérdésként való visszatérésének logikája, a „saját” ki-
jelentések kétségbe vonása. Eme aszimmetria összeköthető a *Posztlógus*
szcenikai megoldásával, az „én” születésének konstataálásával, hiszen el-
dönthetlenné válik, hogy az „esemény” készleti-e megszólalásra az őt
megelőző beszélő hangot, vagy fordítva, a hang létrejöttét teszi-e lehe-
tővé az „esemény”. Az időbeliség összezavarása visszavetíthető az idé-
zetek státusára is, ily módon a *Páthosz temetése* a hagyomány autoritá-
sának legyőzését, ugyanakkor attól való függőségét viszi színre; olyan
performatív eljárással, amely retorikailag a patetikus hang inverzeként,
figuratív értelemben viszont a múlt indexeinek rekreálásaként interpre-
tálható: „Micsoda kedves temetés! / Kacarászunk meg nosztizunk, / hő-
börgünk a sírodon, Páthosz, / elástunk, most meg jót iszunk! // Megtip-
runk durván és gazul, / sóval hintjük meg sírodat / – azon már többé fű
se nő. / Majd kit-kit elvisz a vonat.” Természetesen mindennek az Ady-
hagyomány idézhetőségének szempontjából távolról sem semlegesek a
következményei. A vers rengeteg, kontextusától megfosztott, majd

„visszahelyezett” törmelékét von be a játékba, destabilizálja és mintegy
rekanonizálja az Ady-lírárt. Néhány példa: a „halottra” *A vár fehér asz-
szonyában* körvonalazódó szituáció alapján látunk rá, s ez egyben a
klasszikus szöveg alakzatainak eltérő egymáshoz rendelését,
fragmentális értelmezését jelenti: „Szemén, még égő ablakon, / kihűlt
lélek nézett le ránk, / ódon és babonás hazánk, / de mi csak kacagtunk
azon.”; egy beékelődő jelölt idézet beszélője a Karinthy-paródiák teré-
be vezeti át az Ady-újraírás multiplikáló effektusát, „az értől az óceá-
nig”: „»Hazám mögött van egy Kanális, / oda hányok, beh triviális, /
beh oda hányok, hánytól hányig, / beh eljut a nagy Oceánig! // Vagyok
bús fekete Retek, / vagyok bús fekete Retek, / de nevetek, / de
nevetek!«”; egy másik idézetben a beszélő kérdései az Ady-darabok (*A
vár fehér asszonya, A fekete zongora* stb.) jelölőire is vonatkoztathatók,
s ez egyben a struktúrák rögzíthetetlen jelöltjeire, illetve a szövegcent-
rumok kibillentésére tereli a figyelmet: „»Mi csillog szemed ablakán? /
Ki kandikál az ablakon? / Itt hagyhatom e villanást? / Mellényzsebem-
be rakhatom? // És ki játszik a zongorán, / a fehér lábú fák alatt? / Te kí-
sértesz? Vagy ők, a holtak?»” stb. Túlzás nélkül állítható, hogy Kovács
András Ferenc „kezdeményezései” után/mellett – az ezredfordulót
„átlépve”⁴²⁹ – a *Páthosz temetése* is egy megváltozott és változtatható
Ady-szöveghagyományról, „új versekről” „beszél”. Oly módon, hogy
engedi szóhoz jutni az őt megelőző és meghatározó tradíció
rekontextualizált „hangjait”, melyek felől „saját” poétikai mássága is
megmutatkozik. Hiszen e kettős irányú mozgás allegóriájaként a „teme-
tés” az emlékezet újralétesítésével lehetővé teszi a másként való vissza-
térést ahhoz, ami közben szintén más lett. Az identitás ironiát „termelő”
elkülönböződése pedig arra is utalhat, hogy éppen e viszony felismeré-
se alapozhatja meg (többek között) az esztétikai tapasztalat
szabadságát.⁴³⁰ Az Ady-líra szisztematikus elválasztottsága az őt meg-
előző horizonttól ezért ilyen értelemben azt is jelenti, hogy Ady mindig
is idegen marad, de „idegenségének” mindig újra kell konstruálnia.
Recepciótörténetére vonatkoztatva: alighanem ennek megfontolása ve-
zethet egy megújult, funkcionális, összetettségében megváltozott „Ady-
kép” behatárolhatóságához. Egy olyan képhez, amely éppen „idegensé-
génél” fogva – e sorok írója szerint legalábbis – rokonszenvesebb.

JEGYZET

1 A kritikai kiadás szövegközlését vettem alapul: *Ady Endre összes versei II. (1900–1906. jan. 7.)*. Sajtó alá rendezte Koczás Sándor. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1988. 179–180.

2 PETE Klára: *Szimbolikusság: az át-alak-ulás elmélete*. Irodalomtörténet 1994/1–2. 18–33.; MENYHÉRT Anna: *Kipányvázott lótuszok vára. Ismerősség és szimbólum Ady Endre költészetében (1906–1909)*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 115–130.

3 *Ady Endre összes versei II. (1900–1906. jan. 7.)*. 580–581.

4 *A vár fehér asszonya* „Léda-versként” való olvasását támogathatja a kötetkompozícióban, a *Léda asszony zoltárai* című ciklusban elfoglalt helye, de a Léda név folyamatosan hasonló allegorézisnek van kitéve (Brüll Adél), mint a „fehér asszony”.

5 Erre példát is hoz az irodalomtörténész: „Arany jól ismert allegóriájában a lefekvő nap kinnhagyja vörös palástját az égen (ez az alkonyati pír); beront az éjszaka s eget-földet bakacsinba von (ez a sötétség beállta); kiveri koporsószegekkel (ez a csillagok előbukkanása), fejtül ezüst koszorút tesz (ez a feljövő hold): itt teljes a megfelelés.” HORVÁTH János: *Ady szimbolizmusa*. In: *Esszépanoráma 1900–1944. I–III*. A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Kenyeres Zoltán munkája. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1978. I. 525.

6 Uo. 525.

7 Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. ford: Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* szerk: Thomka Beáta. Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó. Pécs. 1996. 6–7. Jelen esetben – természetesen – nem a felértékelődés aktuusa, hanem az alakzatokat szituáló előfeltevések mikéntje az érdekes.

8 HORVÁTH János: i. m. 526. (Kiemelés az eredetiben.)

9 Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*. ford: Hermann István. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1979. 320–321.

10 KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. Magvető Kiadó. Budapest. 1970. I. 341–343.

11 Uo. 342.

12 Joggal jegyezhettem meg tehát Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya, hogy „a kifejezés mindössze arra alkalmas, hogy csak jobban összeharja a magyar esztétizmus poetológiai jellemzői körül kialakult képet. E terminus jelentéskörében ugyanis nincs nyoma az allegória ekkor már alapjában megváltozott értelmezésének, ezért az itt adott értelmében inkább megnehezíti a magyar modernség és a Baudelaire-nál felértékelődött allegorizáció költészettörténeti viszonyának föltárását.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 16.

13 MENYHÉRT Anna: i. m. 118.

14 PETE Klára: i. m. 23.

15 Uo. 24.

16 MOLNÁR Gábor Tamás: *Költőiség, köznapiság, konvenció. Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. szerk: Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály. Anonymus Kiadó. Budapest. 1998. 32.

17 MENYHÉRT Anna: i. m. 121–122.

18 PETE Klára: i. m. 24.

19 Uo. 24.

20 Menyhért Anna tanulmánya a szimbolikusság működési elvét az „ismerősség képzetére”, az „újrafelismerés” mechanizmusára, az „emlékeztető cseréparab” funkciójára vezeti vissza. MENYHÉRT Anna: i. m. 116–117.

21 Uo. 122.

22 PETE Klára: i. m. 24–25.

23 Kenyeres Zoltán Ady-könyve utal erre a lehetőségre, de más értelemben: „a lélekben játszó alkotásfolyamattal” köti össze és példaként a vers első két sorát idézi. KE-NYERES Zoltán: *Ady Endre*. Korona Kiadó. Budapest. 1998. 24.

24 Egy könnyedén az önkényesség gyanújába keverhető példával élve a második strofa zárójeles kérdése („Ugy-e, milyen fáradt szemek?”) a szöveg elemei közti összetartó erő megbomlásának reflexiójára vetíthető, ha a „szemek” szót a „láncszemek”, „darabok” stb. értelemben hozzuk játékba. Vagyis e perszoniifikáció a „szemek mozgásának” nehézkességét, a „rögzülés” csábítását is jelölheti.

25 PETE Klára: i. m. 25.

26 Uo. 25.

27 Uo. 30.

28 MENYHÉRT Anna: i. m. 122.

29 Uo. 122–123.

30 E szimultán szerkezet egy intertextust is felidézhet: Vajda János *Húsz év múlva* című költeményének jelenetezése hasonló Ady verséhez, de ott a „kép” előhívása az emlékezettel, az „én” szituálása pedig a természettel kerül kapcsolatba: „De néha csöndes éjszakán / Elálmodozva, egyedül, – / Mult ifjúság tündér taván / Hattyúi képed fölmerül. // És ekkor még szívem kigyúl, / Mint hosszu téli éjjelen / Montblanc örök hava, ha túl / A fölkelő nap megjelen...” Látható, hogy Vajda versének hasonlata egy „lélekállapot” és egy természeti folyamat közti jelentésátvitel mozzanatára épül, *A vár fehér asszonya* azonban defigurálja e poétikai látásmód alapszerkezetét és ez is hozzájárul a szövegbeli „én” részleges „arctalanává válásához”.

31 MENYHÉRT Anna: i. m. 123.

32 Példa lehet e folyamatra az, ahogyan két későbbi Ady-vers olvassa *A vár fehér asszonyát*. *A Hiába kísértés hófehéren* az „én lelkének” részeként említi a fehér alakot: „Színem elé parancsolom majd / Fehér köntösös szűzi árnyad, / Sajat lelkemből fölcibálak. (...) Én kikacagom kősa árnyad, / Felé fúvok: menj, elbocsátlak.” Eisemann György tanulmánya e szcenikai komponenszt a „férfilélekben élő animával”, női ösképpel hozza kapcsolatba: „Ady néhány sora mintha valóban a »tudattalanból« idézné föl ezt az alakot: (...) Az anima-alakhoz gyakorta járul a fehér szín, mint a halált is magába foglaló életé, a kettő együttesének szuggesztívójaként. A halálban-halhatatlanok nevetését halljuk megintcsak *A vár fehér asszonyától* csakúgy, mint a halandók halálvárosának (Nekropolisz) nőalakjától (*Költözés Átok-városból*).” EISEMANN György: *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében*. In: EGY: *Ősformák jelenidőben*. Orpheusz Kiadó. Budapest. 1995. 134. *A Valaki útravált belőlünk* szintén az „én”-hez köti az asszonyt: „Mint falnak fordított tükör, / Olyan a lelkünk, kér, marasztal / Valakit, ki már nincs velünk, /.../ Ingunk s mint rossz tornyok, bedőlünk, / Nagy terveink üresen kongnak, / Kölykösen úszók szemek: / Valaki útravált belőlünk /.../ asszony-részünk elhagyott.” Király István a következőket mondja erről: „Ha pl. a fiatal Ady elhagyott várnak látta saját lelkét, akkor elsősorban a várat írta le, arról beszélt (...) hét évvel később, mikor újból felbukkan ugyanez a kép, már változott a hangsúly: a *Valaki útravált belőlünk* c. költeményben már mindvégig az én állt előtérben, s csak a háttérben hatott finoman, rejtetten a vár-metafora. Az érzés, a mondanó lett a fontos, s nem az azt hordozó kép.” KIRÁLY István: i. m. II. 75. A vers emellett úgy is értelmezhető, hogy a beszélő *A vár fehér asszonya* alakzatainak ad másfajta jelentést és ezeket visszavonatkoztatja egy többes számban megszólaló „én” pozíciójára.

33 Menyhért Anna dolgozata többek között azt mutatja be, hogy az olvasó számára az. MENYHÉRT Anna: i. m. 125.

34 A szöveg újraolvasása radikalizálhatja is e tapasztalatot: a vers úgy is értelmezhetővé válik, hogy a „lélek-szemek” összekapcsolást (a „lelkem-vár” izotópia alapján) – a „vár-ablakok” viszonytal párhuzamosan – színekdochikusan-metonimikusan létrehozva a „lélekhez” kötjük a „szemeket”. E „lelki szemek” megalkotása azt eredményezheti,

hogy a „szemekről” szóló zárójeles részek „én”-je a „lélekkel” azonos. Ebben az esetben két különböző „én” konstituálná a szöveget. Érdekes módon ez az olvasat színre viszi Menyhért Anna és Kenyeres Zoltán „lélekbeszédéről” folyó „vitáját”, de az „én” duplázódása lehetővé teszi, hogy az egyik fél állításai az egyik hangra, a másik fél kijelentései pedig a másik beszélőre vonatkozzanak. Azaz meg is kérdőjelezi e „vita” dialogikusságát és mindkét álláspontot parcializálja. KENYERES Zoltán: i. m. 24–25.; MENYHÉRT Anna: i. m. 118.

35 Hugo FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Rohwolt. Hamburg. 1992. [első megjelenés: 1956] 42–43.

36 „e dialektika kialakulásának hátterében az a feltételezés húzódik meg, hogy a szimbólum a romantikus stílus legfőbb jellemzője, márpedig épp e kitüntetettség az, amit meg kell kérdőjeleznünk.” Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. ford: Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* szerk: Thomka Beáta. Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó. Pécs. 1996. 20. „Az allegóriától a romantikus naturalizmus felé vezető ilyesféle folyamatos fejlődés elgondolásával szemben Rousseau műve azt mutatja, hogy inkább a tizenharmadik század szenzualisztikus analogizmusán túlmutató allegorikus hagyomány újrafelfedezésével van dolgunk.” Uo. 29.

37 De Man fenti tanulmánya hosszan és meggyőzően elemzi Coleridge és Wordsworth, valamint a romantika szakirodalmát tárgyalva a természet felértékelése és a szolipszisztikus énközpontúság nehezen feloldható dichotómiáját. Uo. 16. Figyelemre méltó a Baudelaire korrespondanciáinak eredetére való utalás is. Uo. 15.

38 Az *interiorizáció* (interiorization) *bensővé tételt* jelent, ugyanakkor a lírával kapcsolatban – pl. Staigernél is – sokszor használt *Erinnerung* fogalmát is felidézi. A német kifejezés ugyanakkor nem csak, sőt nem elsősorban bensővé tételt jelent, hiszen szótári jelentése *emlékezet*. Az angol (és magyar) változat nem hordozza ezt az utalást. Ez tulajdonképpen „nem is baj”, hiszen az *Erinnerung* a lírával kapcsolatban a *Gedächtnis* fogalmával szembeállítva jelenik meg többek között Staiger líraelméletében. Kérdéses, ez az ellentét lefordítható-e magyarra (emlékezés és *emlékezet* között magyarul nincs itt aktíválható szemantikai differencia), ugyanakkor Paul de Man ezzel foglalkozó szövegében is kérdéses, vajon az általa megfogalmazott teória oppozíciója (memory – recall/recollect) vajon mennyiben fordítása a német terminológiának.

39 Hasonló kérdések mentén szerveződik Lőrincz Csongor (kötetünkben is olvasható) kitűnő dolgozata, mely Ady és József Attila egy-egy versének hangzó kontextusára reflektál. LŐRINCZ Csongor: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 182–197.

40 „The omnipresent metaphor of interiorization, of which this is a striking example, here travels initially by ways of the ear alone.” Paul DE MAN: *Anthropologism and Trope in the Lyric*. In: PDM: *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia UP. New York. 1984. 256.

41 Hang és hangoltság azért lehet szerencsés a lírai érzelmének és a lírai szcenikában megszólaló hangnak az egymásra vonatkoztatásában, mert a szótövek ismétlődésén kívül a német szakirodalom *Stimme* és *Stimmung* összecsengésére is utal.

42 *Romantic Irony*. ed: Frederick GARBER. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1988. Az említett tanulmány szerzője egy lábjegyzetben fejt ki véleményét a kérdésről: „Our discussion will limit itself to Romantic irony in instrumental music, since we believe the sense of irony injected into music by words the external literary factor (an operatic or an art song text, for example), to be off the immediate subject.” Jean-Pierre BARRICELLI: *Musical Forms of Romantic Irony*. Uo. 313.

43 *European Romanticism*. ed: I. SÓTÉR – I. NEUPOKOYEVA. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1977.

44 Az elválasztást másrésről megkérdőjelezi, hogy a szöveg a költészet zenei szerkezetére zeneművészeti műfajokat említi. T. S. ELIOT: *A költészet zenéje*. ford: Falvay Mihály. In: TSE: *Káosz a rendben*. Gondolat Kiadó. Budapest. 1981. 331.

45 „The German romantic writers are the contemporaries of the glomering of German music: of Beethoven, Schubert, Schumann, Weber and others, many of whom used German poetry of the age as texts for their songs or, like Beethoven, as inspiration for their symphonies. The fact of this collaboration is significant but hardly sufficient to make it the distinguishing characteristic of all romanticism.” R. WELLEK: *The Concept of Romanticism*. In: RW: *Concepts of Criticism*. 166.

46 Hans Georg SCHENK: *Geist der europäischen Romantik*. Frankfurt a. M. 1970. 188.; HORVÁTH Károly: *A romantika értékrendszere*. Budapest. 1997. 14. és Francis CLAUDON: *A romantika enciklopédiája*. Budapest. 1990. 309., SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Újraértelmezések*. Budapest. 27.

47 Vö. E. T. A. Hoffmann *válogatott zenei írásai*. Budapest. 1960. 52.

48 Id. a 46. jegyzet

49 A. W. SCHLEGEL és F. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest. 1980. 74–75.

50 Wellek ezt a romantika egyik kulcsmozzanatának tartja. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A magyar irodalmi romantika sajátosságai*. In: SZ-MM: „Minta a szényegen”. Balassi Kiadó. Budapest. 1995. 120.

51 F. CLAUDON: uo.

52 R. F. GLECKNER – G. E. ENSCOE: *Romanticism. Points of View*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J. 1962.

53 R. WELLEK: *A History of Modern Criticism: 1750–1950, The Romantic Age*. Yale UP. New Haven. 1955. 53.

54 Uo. 103.

55 Uo. 84.

56 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kubla kán és Pickwick úr*. Magvető Kiadó. Budapest. 1982. 23. A legújabb kutatások tükrében az állítás is átértékelődhet. „A következő szakaszt nehezebb kijelölni, mert az eszményeibe vetett hit s a szerves formában megváltoztatható (új)klasszicizmus 1800 körül fokozatosan alakult át, az »ut pictura poesis« elvét ugrásszerű váltásként szorította ki az »ut musica poesis« eszménye”. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A romantika: világkép, művészet, irodalom*. In: SZ-MM: *Újraértelmezések*. 9.; Id. még *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában*. Uo. 26–45.

57 Uo. 55.

58 NÉMETH G. Béla: *Az egyensúly elvesztése*. Budapest. 1978. 76.

59 Uo. 109–110.

60 Emil STAIGER: *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis. Zürich. 19512.

61 Uo. 81. (A fordításokat magam készítettem.)

62 Uo. 55.

63 „Der Einwand, solche Parataxe sei insbesondere romantischer Stil, ist nur berechtigt, sofern die deutsche Romantik einen weltliterarischen Höhepunkt des Lieds und damit der reinsten lyrischen Dichtung erreicht.” Uo. 38.

64 Uo. 47.

65 Uo. 18.

66 Uo. 53–54.

67 Uo. 54.

68 Paul VALÉRY: *Két párbeszéd*. Budapest. 1973. 39.

69 „Ist es ihre Stimme?” E. STAIGER: i. m. 24.

70 „Nem volna korrekt következtetés, ha minden egyes szám első személyű költeményt szerepversnek neveznénk.” Käte HAMBURGER: *The Logic of Literature*. Indiana UP. Bloomington and Indianapolis. 1993. 2. 310. (Saját fordításaim.)

71 Uo. 278.

72 Uo. 272.

73 Irene Rübberdt hasonló témájú tanulmánya, bár nem tesz különbséget alapvetően összeegyeztethetetlen szemléletmódú írások között, így egyaránt affirmatív módon hivatkozik kommunikációelméleti és recepcióesztétikai munkákra, tekintélyes mennyiségű szakirodalmat sorjáz a kérdéshez. Irene RÜBBERDT: *A szöveg „félrelépései”*. ford. Sz. Molnár Szilvia. PRAE 2000/3–4. 176–189.

74 Tilottama RAJAN: *Romanticism and the Death of Lyric Consciousness*. In: *Lyric Poetry beyond New Criticism*. ed. Chaviva Hošek – Patricia Parker. Cornell UP. Ithaca and London. 1985. 194.

75 Uo. 198.

76 Rajan líraolvasásának bírálata nem tartozik szorosan a tárgyhoz, annyi azonban megjegyezhető, hogy a szerző anélkül próbálja a romantikus „lírai tudat” koncepcióját felforgatni, hogy az egyes művek jelentéstartalmazó erejét megkérdőjelezné. Innen magyarázható, hogy nem olvasásmódok, hanem művek szembeállításával operál. A jelentés megváltozása itt tehát kizárólag szövegek és soha nem olvasási kódok függvénye.

77 Uo. 195.

78 Cynthia CHASE: *Decomposing Figures, Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Johns Hopkins UP. Baltimore and London. 1986.

79 Vö. Bettine MENKE: *Prosopopoiia, Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. Wilhelm Fink. München. 2000.

80 K. Ludwig PFEIFFER: *Das Mediale und das Imaginäre, Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1999. 370. (Saját fordításom.)

81 Uo.

82 „But it was Beethoven who really set the piano on a new path. His music from the first, however labelled, is obviously piano music.” „In Schumann and Chopin we have two composers who expressed themselves (...) through the medium of the piano, and nobody (...) could imagine that it was written for any other instrument.” *The New Oxford Companion to Music*. ed. Denis Arnold. 2. v., 1433–34.

83 Vö. F. CLAUDON: i. m. 280.

84 TELEKI József (T. J.): *A régi és az új költés különbségeiről*. Tudományos Gyűjtemény, 1818. II. 48–73.; Vö. HORVÁTH Károly: *A romantika értékrendszere*. Budapest. 1997. 14.

85 „Szeretem én, ha szívemben / Bizonytalan fakadoz / Az érzemény, s kebelemben / Mégis szélyel áradoz, / Azt hangokba kiönteni / S hegedűmön elzengen; / Édes így elmerülönöm / Lethébe, – s megenyhülönöm.” Kisfaludy Sándor: *Himfy, A boldog szerelem*. I. kötet, V. ének.

86 „Midőn Amor fészkelődik / Bennem és új sebet váj, / És a lélek tépelődik / És sír, s a szív vadúl fáj; / Ha kirakom sérelmemet / Egy-két versnek sorába, / S belé öntöm keservemet / Hegedűmnek húrjába; / Úgy tetszik, hogy szelídülnek / S egy parányit megenyhülnek / Vad fájdalomi szívemnek: / S ez szerzője versemnek.” Kisfaludy Sándor: *Himfy, A kesergő szerelem*. I. kötet, X. ének, 96. Dal.

87 Idézi BARTA János: *A romantika mint esztétikai probléma*. In: BJ: *Élmény és forma*. Budapest. 1965. 110.

88 EISEMANN György: *Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében*. Széphalom Könyvműhely. Budapest. 1997.

89 „A szívem sír a hegedűben, / Ne játsszatok a húrjain! / Szívem zokog a cimbalomban, / És minden érintése kín. / Ó, szent e kín, ó, szent a téboly! / Vigadni most már én fogok! / Formába tör már szenvedélyem, / Szívem ütemre háborog.”

90 „Örült vagyok, s ez örületben / Belátok véget, kezdetet, / Mi régen elmúlt s eljövendő, / Mítől az ősi Föld beteg. / Látom a kígyót szívetekben.”

91 „Mikor a szél a hős észak felül. / Az erdőn oly szomorun hegedül, / Hogy a fák borzognak, a gally remeg, / Táncolnak a légben falevelek; // Mikor az égbolt felhővel tele / Egy leszögelt koporsó födele; / Miként ha az idő, az ég, a föld / Kétségbe esnék ön-

magá fölött; // Kiviszem a szabadba szívemet, / Hogy amit emberek közt nem lelek, / A messze ég alatt találhatok / Az övéni is nagyobb bánatot.”

92 „S mivel az én-világ kapcsolat elbeszéléséből nem nyerhető érvényes interpretáció, így az én evidenciája vezet ahhoz az alanyi hipertrofizálódáshoz, mely minden tapasztalatából önmaga „üstökösszerű» egyedüliségét, abszolútumát emeli ki.” EISEMANN György: *A folytatódó romantika*. Orpheusz Könyvek. Budapest. 1999. 110.

93 „De hasztalan kérdezgetek tovább, / A felelet dermesztő némaság. (...) // S gyászom diadalában egymagam / Állok reménytelen, vígasztalan...!”

94 A legkorábbi általam talált példa Vörösmarty *Liszt Ferenchez* című verse [1840].

95 Egyetlen példa egy, a Petőfi-szöveggel egy időben keletkezett versből: „Szépen dalolsz, azt tartja a papa, / Jól zongorázol, hiszi a mama; / (Jó, hogy még nem szavaltatnak veled, / Mert már ennél borzasztóbb nem lehet!) / Tíz ujjad s ajkad hogyha nekivág: / Rőgtön felfordul vélem a világ; / Fülem zúg, fogfájás esik reám, / E pokolbéli kínhármónián.” Tompa Mihály: *Nánihoz*, II.

96 Reviczky Gyula: *Emma*, XIII. *A világon te a legkedvesebb*.

97 „Czigánysornak hívják falun, / Hol most télen-nyáron lakom, / Az utolsó házakat; / A hol redves hegedűmet / Próbálgatom, sanyargatom: / Vaj’ bebizonul-e hűnek / Vagy álnokul cserbehagy? // (...) / S hangja is van e vadonnak, / Jobbra, ballra robotolnak / Két vagy három zongorán – / Fenyveseknek vad zását, / Felkorbácsolt Balatonnak / Dörgőbűgő csapkodását / Örömeoseb hallanám!...”

98 Vö. Király István „keletkezéstörténetét”. KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. Magvető Kiadó. Budapest. 1970. I. 481.

99 Paul de Man szövegének eredeti kontextusa egészen más. Ami a kapcsolatot megis indokolja, az a filológiához való odafordulás mikéntje. Paul DE MAN: *Pascal allegóriája a meggyőzéstről*. In: PDM: *Esztétikai ideológia*. ford. Katona Gábor. Janus/Osiris. Budapest. 2000. 32.

100 H. Nagy Péter tanulmánya, mely *A fekete zongora* produktív újraolvasása, szintén a refrénszerűen visszatérő azonosítás kimozdítását kísérli meg egy, a fentitől teljesen eltérő argumentációs térben. *Újraolvasó, Tanulmányok Ady Endréről*. 130–140.

101 A vers állítólagos keletkezéstörténetének felvázolásakor Király István is kitér erre mint a vers alapjául szolgáló „élmények” egyikére. KIRÁLY István: i. m.

102 „Szegény vak fiú veri a zongorát. / A hangszer édes, ábrándos hangot ad. // De vad bacchanalba vesznek hangjai, / Ábrándos dalra itt ki hallgatna, ki? // Tikkasztó a lég – fűszeres a pára, / Elfonnyad tőla a kéjek leánya. // Hajrá, föl tánczra! Vad énekre, dalra! / Virághervadás nagy ünnepe van ma. // Sugár karsu derék hajlik csábosan, / Alak alak után ingerlőn suhan. // Uszály fölleben, lepel elsikamlík, / Taps-zápor, kacaj kavarogva zajlik. // S kinek átjászik sötét világába / Az örült mámor kábító varázsa, // Míg egész lényét hevület futja át: / Szegény vak! egyre veri a zongorát.” Kiss József: *De profundis*. II. (1875). In: *Kiss József összes költeményei*. Budapest. 1903. 32.

103 Pierce szerint az ikonikus jelviszonyban a jel, míg a fenti, indexikusban a tárgy elsődlegessége érvényesül.

104 Nem a szubjektum belső terében jelenetezett eseményről, cselekményről van szó, hanem a szubjektum egy diszpozíciójára vonatkoztatott metaforáról. Itt is utalhatunk Ady Baudelaire-fordítására, ahol a lírai én belső terében tárgyiasan megjelenő tenger képét Ady a „szomorúság tengere”-ként antropomorfizálja. „Kül- és belvilág, fiktív szemlélet és azt hasonlattal asszociáló önszemlélet egyensúlyát formálja át a fordítás következő sora. A hasonló elemét összegző metafora (»a szomorúság tengere«) itt az önszemléletbe olvasztja bele a tenger képét, mely Baudelaire versében a külvilág újabb, egyszerre konkrét és jelképes eleme”. KOROMPAY H. János: *Műfordítás és önkifejezés (Ady)*. In: KHJ: *Műfordítás és líraszemlélet. Egy félszázad magyar Baudelaire-értelmezései*. Akadémiai. Budapest. 1988. 162.

105 Erre a kettősségre utal H. Nagy Péter dolgozata is. Id. 65. jegyzet.

106 Ezt erősíti a kötetkompozíció is, ahol is a megelőző vers már címében is a koporsó utal.

107 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Ady és a francia szimbolizmus*. In: SZ-MM: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó. Debrecen. 1998. 133.

108 „Az Ady Endre érdekes költői egyéniségének egyik legragyogóbb termése ez a költemény, amely körül az elmúlt hetekben egész irodalmi polémia indult meg.” Szilágyi 1908. február 27. 4–5.

109 VAJTHÓ László: *Ady Endre: A fekete zongora*. In: *Költeménymagyarázatok*. Köznevelés 1948. június 15. 275–276.

110 Uo.

111 Nehéz persze kivonnunk magunkat annak a nyelvi „bravúrnak” a hatása alól, amely az antropomorfizációt a *zongora magunkra húzásával* próbálja megvilágítani. Hasonlóképpen suta az érzéseit és gondolatait a zongorába helyező ítésképe. KOVÁCS László: *A fekete zongora*. Pásztortűz 1921, 2. k. 292. Érdekes tény, hogy a verssel kapcsolatban a fentiekhez hasonló suta megfogalmazások burjánzását figyelhetjük meg, melyek képtelenek reflektálni a zongorára vonatkozó képi kifejezések esetleges tárgyi félreolvasására. Így például Oláh Gábornál is: „Ha nem a maga megtöretett testét-lelkét érte Ady ez alatt a fekete zongora alatt, melyet vak mestere, az Élet tép cibál, akkor maga sem tudta, hogy mit akar.” In: *Írói arcképek*. idézi BÉKÉS István: „A fekete zongora” megértése és kritikája. Debreczeni Függelék 1927. november 27. 16–17.

112 KOVÁCS László: i. m. 293.

113 Uo. 294.

114 IGNOTUS: *Ady körül*. In: I: *Válogatott írásai*. Budapest. 1969. 390.

115 „Amint látható, a költő szintetikus alkotott versét analizálhatjuk és értelmezhetjük annyiféleképpen, ahányféle hatást egyénenként gyakorolni képes. (...) Volt Adyban a vers minden szavának egy külön jelentése, amely csak ehhez a vershez tartozott, de ez a tény senkit sem jogosít fel arra, hogy az általa belemagyarázott értelmet vagy értelmetlenséget ránkotroálja.” BÉKÉS István: „A fekete zongora” megértése és kritikája. Uo.

116 Uo.

117 Uo.

118 „a mai ember részére (...) nincs mit meg nem érteni, és (...) a mű legkiteljesedettebb zsenijében mutatja be az íróját”, „nem az emésztés felett bóbiskoló fej cirógatására szánt hangulatocská »A fekete zongorá«-ba zsúfolt erők végzetes uralma.” KASZÁK Lajos: *Szintetikus irodalom*. In: KL: *Csavargók, alkotók*. Budapest. 1975. 403.

119 A kritikai kiadás helyesbíti Péter László korábbi álláspontját. ld. *József Attila Összes Művei*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1955. I. 363.

120 Paul DE MAN: *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics*. In: PDM: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis. 1996. 100.

121 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A megértés alakzatai*. Debrecen. 1998. 55. Gerhard Kurz alapján, vö. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen. 19933. 70–71.

122 Paul DE MAN: i. m. 100.

123 Vö. Paul DE MAN: *Hegel on the Sublime*. In: PDM: *Aesthetic Ideology*. 116.

124 Vö. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1982. 851.

125 Bettine MENKE: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München. 2000. 298.

126 Vö. Hugo FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg. 1968. 9. 53.

127 Vö. Paul HOFFMANN: *Symbolismus*. München. 1987. 16–17.

128 Vö. Paul DE MAN: *Sign and Symbol...96*. „A jelben involvál predikáció mindig idézőjelbe téve olvasandó (...) implicit szubjektumot (vagy ént) előfeltételez, aki a kijelentést teszi és idézőjellel látja el”.

129 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 57.

130 „A beszéd, mint ’a menekülő élet’ ára, ami az Ady-versek szótára szerint egyértelműen a költészet”. RÁBA György: *Csönd-herceg és a nikkel szamová*. Budapest. 1986. 15.

131 Vö. Gerhard KURZ: i. m. 77–78.

132 Vö. Paul DE MAN: *Hegel on the Sublime*. 116.

133 Az allegóriához (és az iróniához) vö. Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. ford: Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* szerk: Thomka Beáta. Pécs. 1996. 34.

134 A recepció fontos kérdése volt ez. Vö. KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. Budapest. 1972. I. 316–317. Vö. még RÁBA György: i. m. 8–9. 12–13.

135 Ld. a sokat idézett Ady-féle önkomentárt: „arra is [gondoltam], hogy jaj volna nekem, ha egyszer, míg élek, elhallgatnék s engedném, hogy a halálnál borzasztóbb csönd rám fekdjön”. Idézi KIRÁLY István: i. m. 317.

136 Vö. Rába okfejtésével: „ez a rém épp azért jó, mert rossz: amíg üzi a költői ént, csakis addig él, sőt éppen ez az üzetetés élteti. Csönd-herceg nem más, mint a létért vívott harcban a darwini természetes kiválasztás elvének testet öltött alakja, az elv látomás-ként megjelenített élménye.” RÁBA György: i. m. 12–13. Fontos megjegyezni, hogy jelen elemzés az önfenntartás fogalmát nem biológiai, hanem a szubjektivitásfilozófiákban használatos jelentésben érti. Vö. pl. Hans BLUMENBERG: *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*. In: *Subjektivität und Selbsterhaltung*. szerk: Hans Ebeling. Frankfurt a.M. 1976. 144–207.

137 Vö. Gerhard KURZ: i. m. 92–93.

138 Vö. Wolfgang WACKERNAGEL: *Subimaginale Versenkung. Meister Eckharts Ethik der bild-ergründenden Entbildung*. In: *Was ist ein Bild?* Szerk.: Gottfried Boehm. München. 1994. 203–204.

139 Vö. az ilyen típusú megfogalmazásokkal: „látomásos képsora élettani-társadalmi igazságnak fölismeret eszmét hasonít úgy önszemléletévé, miként egy elidegeníthetetlen lírára valló szimbólumot”, „az egyetemesnek ítélt léttörvény érzéki megjelenítése” stb. RÁBA György: i. m. 14., 15.

140 Paul DE MAN: *Lyric and Modernity*. In: PDM: *Blindness and Insight*. Minneapolis. 1983. 2. 172., 185.

141 Uo. 185–186.

142 Vö. Paul DE MAN: *Sign and Symbol... 95*.

143 Vö. Gérard GENETTE: *Palimpseste*. Frankfurt a.M. 1993. 40–43.

144 Vö. BÓNUS Tibor: *Irónia, paródia, esztétikai szublimáció*. Alföld 2000/4. 56–63.

145 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 58. *Az Ős Kaján* Hatvany által tudósított oralis parodizálásáról.

146 A líra kódjának transzgresszív vonásáról l. Karlheinz STIERLE: *Sprache und Identität des Gedichts*. In: KS: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München. 1997. 243–253.

147 Vö. Gérard GENETTE: i. m. 27.

148 Vö. Paul DE MAN: *Sign and Symbol... 96–97*.

149 Amit körülbelül így lehetne „lefordítani”: „Én beszélve játszom el (nektek) magam megszólaltatását”. Vagyis nem egyszerű azonosítás, inkább a kontextualitás általi feltételezettségre utal. (A kérdéskörhöz: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A „szerepvers” poétikájáról*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 204–211.)

150 SCHÖPFLIN Aladár: *Ady Endre*. Budapest. 1945. 68.

151 KOMLÓS Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra*. Budapest. 1965. 34.

152 SCHÖPFLIN Aladár: i. m. 186.

153 NAGY Sándor: *Ady Endre költészete*. Budapest. 1927. 48.

154 GINTLI Tibor: *A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában*. Irodalomtörténet 1994/1–2. 36.

155 KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. Budapest. 1970. II. 267.

156 H. NAGY Péter: *Az Ady-líra értelmezhetőségének ezredvégi horizontjai*. Iskola-kultúra 1998/3. 20.

157 KOMLÓS Aladár: i. m. 38.

- 158 SCHÖPFLIN Aladár: i. m. 110.
- 159 Vö. PAUL DE MAN: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am M. 1988. 183.
- 160 KOMLÓS Aladár: i. m. 18–19.
- 161 KOMLÓS Aladár: i. m. 28.
- 162 KENYERES Zoltán: *A modern-romantikus Ady*. Kortárs 1997/8. 127.
- 163 BABITS Mihály: *Tanulmány Adyról*. In: BM: *Esszék, tanulmányok I–II*. Budapest. 1978. I. 671.
- 164 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 9–27.
- 165 Vö. LŐRINCZ Csongor: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 182. (A tanulmány kötetünkben is olvasható.)
- 166 BEDNANICS Gábor: *„Nem vagyok, aki vagyok.” A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 84.
- 167 „Ady költészetének tematikus felosztásai a lírai én szereplővű meghatározottságából indulnak ki. Abból, hogy az egyes versek (vagy ciklusok) szcenikája megjelöli azt a beszédpozíciót, amelyből következtetni lehet a megszólaló hang eredetére.” H. NAGY Péter: *Az Ady-líra poétikai dilemmái. Alakulástörténeti vázlat*. Iskolakultúra 1999/4. 71.
- 168 BEDNANICS Gábor: i. m. 86.
- 169 A költemény 1910. október 1-jén jelent meg a Nyugatban.
- 170 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A „szerepvrs” poétikájáról*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 208.
- 171 Ez a stratégiai mozzanat – Ady munkásságának általános jellegzetességeként értelmezve – más összefüggésben Kenyeres Zoltán monográfiájában is megtalálható, azonban ott még a „személyiség” integrativitást kölcsönző alakzatában oldódik fel a versbeszéd hangjának dezintegratív perspektivikussága. Vö. KENYERES Zoltán: *Ady Endre*. Budapest. 1997. 78.
- 172 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: i. m. 209.
- 173 A vers 1910. augusztus 16-án látott napvilágot a Nyugatban.
- 174 KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. Magvető Kiadó. Budapest. 1970. II. 220–221.
- 175 Vö. NÉMETH G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról*. In: NGB: *7 kísérlet a kései József Attiláról*. Budapest. 1982. 103.
- 176 A problémát csak élezik a kérdésekben rejlő izotópiák, hisz a grammatikai én itt a (tulajdon)név alakzatával azonosul, amelynek nincs jelöltje.
- 177 BEDNANICS Gábor: i. m. 96.
- 178 Vö. pl. H. NAGY Péter: *Az Ady-líra poétikai dilemmái*. Iskolakultúra 1999/4. 72.
- 179 ESZE Tamás: *Két szegénylegény egymással való beszélgetése*. Irodalomtörténet 1949/2. 261.
- 180 Ez utóbbira hajlik Király István, amikor harminc körülire teszi a számukat. KIRÁLY István: *A magyar lét mint küldetés: a kuruc-versek*. In: KI: *Ady Endre I–II*. Magvető Kiadó. Budapest. 1970. II. 701.
- 181 Király István ezt a verset tartja az első „kurucos Ady-versnek”. Uo. 701. Földessy Gyula, az Ady-recepció domináns biografikus érvekkel operáló szereplője egy szintén életrajzi kontextusban a fenti verset rögtönzéseként mutatja be. A vers poétikai összetettsége vagy megalkotottsága ugyan nem mond ennek ellent, mégis, a mai értelmező számára inkább az a felvetés lehet érdekes, amely szerint a kurucvers-imitáció mintegy köznyelvé lett Ady rögtönzéseinek, ennyiben a kidolgozás magasabb fokán álló versekkel állítható szembe. A későbbiekben beláthatóvá lesz, hogy nem minden kuruc költemény hozható joggal összefüggésbe az igénytelen kidolgozás gyakorlatával. „Ady hirtelen raptusban, amibe a Hatvány elmondta eset elemi erővel ragadta bele, tudott azon frissiben írni (ilyenkor leggyakrabban a kuruc költészet hangján szedte versebe a mondandóit), de egyébként nehezen és izzadságosan írta a költeményeit, melyek mindegyike egy fáj-

dalmas darab volt az életéből.” FÖLDESSY Gyula: *Ady-élmények*. Nyugat 1923/15–16. 125–140. Groteszknek is tűnhet, hogy a kizárólag életrajzi retorikát alkalmazó beszédmód a versek egy csoportját a szerző életéből vett darabbal jellemezve értékeli le, míg a másik verscsoportot, melyet felértékel, a költő életének egy darabjaként jellemzi.

182 Ezt a verset Babits egy olyan fejlődési sor végpontjaként említi, amelyben a „kuruc-műforma” a „külső és belső stílszerűség” csökkenésével párhuzamosan „elhal”. A megjegyzésben az a paradoxon az izgalmas, hogy annak ellenére tartja fenn a „kuruc-műforma” fogalmát, hogy abban a „stílszerűség” különféle fokain álló, igen különböző poétikai világú szövegek kapnak helyet. BABITS Mihály: *Könyvről-könyvre, Utolsó Ady könyv*. Nyugat 1923/24. 638–642.

183 Vö. pl. KIRÁLY István: *A kuruc motívum Ady háború alatti költészetében*. Alföld 1981/7. 49–58.

184 Jó példa erre a fent említett korai „kuruc-vers”, *A harcunkat megharcoltuk*, ahol is a reflektált temporális távlat mint áthidalandó távolság a „történelmi csoda” szerkezetben válik kifejezetté. A történelmi szövegvilág mint megidézett intertextus és a *történelem* mint egy intellektuális (és jellegzetesen modern) nyelvi regiszter egyaránt elválik Tyukodi *pajtásának* horizontjától. A szerepvrs azon illúziója, hogy a szerep meghatározta kognitív szint és a szereplőt élénk állító performatív szint élesen elválasztható, éppúgy felszámolódik, mint *Az utolsó kuruc c.* versben – vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A szerepvrs poétikájáról*. In: Parnasszus 1998/2. – az archaizáló és a hangsúlyosan modern szókincs keveredik. A vers eredeti címe konkrétan utal erre, amikor is a szöveget egyszerre régiként és újként (*Új vitézi ének*) aposztrofálja. Régi és új párszédének a versolvasásban játszott kiemelt szerepét egyértelműsítik azok a szövegek, amelyekkel a Nyugatban egyszerre jelent meg a fenti vers. Mind a *Két szent vitorlás* („S mi lenne, ha fölkerelkedne / Vérünk régi kedve? / Nekünk jogunk van újraélni), mind pedig a Tegnapiak és maiak (Régi erőt és régi hitet, / Mit eldobtak a néjjeitek, / Visszaadjátok mai asszonyok?) egy temporális oppozícióba rendezi a versek világát. Másrésről azt is érdemes megjegyezni, hogy a történelem intertextusa már az *Új vitézi ének*ben is egy közismert (népdal *közvetítésével* megy végbe (*Tyukodi-nóta*), és erre a paratextus is felhívja a figyelmet. Ami annál is érdekesebb, mivel a Nyugat más költői, jelesül Juhász Gyula számára a kurucos népdalos versvilág csupán a politikai pamflet kommunikatív szituációjának megszólaltatására bizonyult alkalmasnak (*Vitézi ének, Népdal*).

185 „A törtszívű Kéri Pál, aki megrészegedik Ady közelségétől és bornemissza állapotában Adyért parfümmel issza a pezsgőt...” RÉVÉSZ Béla: *Ady Endre*. Nyugat 1921/16. 1229.

186 KÉRI Pál: *Ady Endre szociális gyökerei*. Nyugat 1909/10–11. 524–529.

187 A „telthúsú, vértől kicsattanó beszédmód” kifejezés különösen képszerűen hajtja végre az intertextuális kérdőhorizont (*milyen szövegekkel vethetőek össze Ady versei?*) átfordítását az antropomorf jelzők révén a mentalitásbeli, a szerző biográfiájára koncentrááló olvasásmódba. KÉRI Pál: i. m. 526.

188 Uo.

189 Kéri meglepően jó szemmel választja el az Ady-líra személyiségközpontúságát a textuális sokkal összetettebb és a hangsúlyozott jelszerűség irányába nyitó formáit Baudelaire költészetében. KÉRI Pál: i. m. 527.

190 Király István elemzi a *Sípja régi babonának* című verset a megkötöttség verseként. KIRÁLY István: *A megkötöttség verse Ady Endre: Sípja régi babonának*. Irodalomtörténeti Közlemények 1973/2–3. 277.

191 KÉRI Pál: Uo.

192 Az utóbbi Kéri Pál-írással Földessy Gyula vitatkozik, bár mindössze a dekadencia vs. életigenlés oppozíció értelmében. FÖLDESSY Gyula: *Ady-élmények*. Uo.

193 BABITS Mihály: *Az irodalom karácsonya*. Nyugat 1913/2. 82.

194 „Még Ady is, aki legintenzívebben élte át a forradalmár-hangulatokat, művészi ösztönétől vezetve, Csokonaihoz, a kuruc dalokhoz, a régi protestáns énekekhez fordult,

Petőfi, kihez talán egyéb rokonszenvei vonták volna, nem lévén annyira az emlékek embere, hogy a hagyományoknak elég gazdag bányáját képezhetne volna.” Uo.

195 „Nem, én nem tudom ezt az ügyet, s nem tudok semmit arról a forradalomról, amely állítólag nevemben, az én nevemben dúl. Se Balassánál, se Csokonainál, se Petőfinél újfélébbnek, modernebbnek nem tartom magamat. Különb is régen tisztázott dolog, hogy a modernek roppant szolid emberek: a jövőendő klasszikusai.” ADY Endre: *A duk-duk affér*. Új Idők 1908. november 15.

196 „Petőfi fenomén volt. A dal első magyar zsenije Csokonai. Ha a petőfisták nem Petőfi gigászi bércein véreznek el, de Csokonaihoz járnak tanulni, ma sokkal gazdagabb a magyar líra.” ADY Endre: *Csokonai Vitéz Mihály*. Budapesti Napló 1905. május 21., vagy máshol: „*A költői nyelv és Csokonai*”. Nyugat 1910/20. 1474–1475.

197 Szemben például Ignotus reflektálatlanul felértékelő, kritikátlan vélekedésével, amely a szerző korlátlan fensőbbiségét hirdeti azon versek esetében is, amikor az intertextus nyilvánvaló. „Ady Endre óriás volt. Nemcsak hogy újat hozott, de az újban mindjárt a netovábbot is. Hogy mennyire, azt akkor lehetett megmérni, mikor játékos kedvében néha elvirtuskodott és virtuózkodott valami régi formával, hanggal vagy stílussal, egy saphicum fordításával, stanzas regénnyel, kurucz nótá variálásával. (...) Mindent tudott, amit akart, és legjobban tudta. S ezzel a tökéletességgel tudta világgá alakítani a magával hozottat. Ezért lefordíthatatlan és utánozhatatlan. Az Ady-korszak vele kezdődik és vele zárul le.” IGNOTUS: *Halhatatlan Ady*. Nyugat 1919/4–5. 223–224.

198 BABITS Mihály: *A kettészakadt irodalom (Válasz Berzeviczy Albertnek)*. Nyugat 1927/7. 527–539.

199 BABITS Mihály: *A húszéves „Nyugat” ünnepére*. Nyugat 1927/1. 1.

200 BABITS Mihály: *A kettészakadt irodalom*. 535. Babits Ady „hagyományait” kutatva ebben az írásában konkrétan idéz is abból az írásból (*A költői nyelv és Csokonai*), melynek jelenlétét valószínűsítettük *Az irodalom karácsonya* című szövegben. Id. a 16. és a 17. jegyzet.

201 SCHÖPFLIN Aladár: *Ady körül*. Nyugat 1923/5. 296.

202 Uo. 298.

203 „De ennél még mélyebbre kell hatolnunk, hogy Adynak a magyarságban elfoglalt helyzetét megérthessük. Meg kell benne látnunk, irodalmilag legpregnansabbban kifejeződve, a magyar arc egy történelmi arcvonását, a mindenkori magyar élet egy fontos, egész történelmünkön végig vonuló jelenségét, – egyikét azoknak az őstípusoknak, amelyeket a magyarság önmagából évszázadok harcai és szenvedései alatt kifejlesztett.” Uo.

204 Uo. 301.

205 „A szükségszerűséggel számoló józan ész és a fellázadó temperamentum meghasonlása ez, többé-kevésbé megvan ma is minden igazi magyar emberben és elejétől végig mindig megvolt a nemzet egészében, amely mindig – éppen e miatt – kétfelé volt osztva. Egyszerű, mindenki számára érthető, történelmi vezető szóval ezt a megosztást úgy lehet kifejezni, labanc-kurucz ellentét.” Uo. 299.

206 Kurucz versekről Schöpflin csak egyszer beszél, akkor csak azok szcenikájának szereplői mint történelmi alakok válnak hangsúlyossá. „Különös figyelemre méltó, hogy Adynak Esze Tamás volt a kedves alakja, rajta kívül még az alacsony sorsból felvergődött Vak Bottyán. Kurucz verseiben mindig ezek panaszába, bánatába, inségébe olvasztja bele magát.” Uo. 300.

207 SCHÖPFLIN Aladár: *Ady-Múzeum*. Nyugat 1924/20. 563.

208 SCHÖPFLIN Aladár: *Endrődi Sándor*. Nyugat 1920/23–24. 1147.

209 „A magam részéről jobbnak tartottam volna Thaly verseit időrendi helyükben felvenni, főképpen azért, mert ezekkel kezdődik egy költészetünkben nem jelentőség nélküli folyamat: a kurucz-motívumok és formák irodalmi értékesítése, az a kurucz-hangutánzó költészet, amelyből Endrődi kurucz-nótái lettek s melyet Ady is felhasznált kurucos verseiben.” SCHÖPFLIN Aladár: *Hivatalos anthológia*. Nyugat 1929/5. 350–351.

210 KOMLÓS Aladár: *Endrődi Sándor*. In: *A magyar költészet Petőfitől Adyig*. Budapest. 1980. 2. 303. Érdekes, hogy Komlós ezen észrevételét éppen a fent idézett

Nyugat-beli Schöpflin-cikkkel támasztja alá. Kosztolányi Endrődiről írva szintén megemlíti Adyt, de a kontextus ellenkező, Ady „Istenes” versei éppen Endrődi vallási élményével szembeállítva szerepelnek. Mindenesetre Endrődiről szólva itt is Ady kerül szóba, még hozzá közvetlenül a kurucz versek tárgyalása után, ez érvnek talán kevés, de az olvasó érezhet némi áthallást. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Endrődi Sándor*. Nyugat 1920/23–24. 1147–1148. és KD: *Kortások*. Nyugat kiadás. [h. n., é. n.]. 77.

211 KIRÁLY István: *A stiláris hős*. In: KIRÁLY István: *Ady Endre I–II*. II. 547.

212 Uo. 547.

213 A párhuzam hatóköre természetesen korlátozott, hiszen Király sem a befogadást, sem a hangzó utánmondást nem tartja a versolvasás elsődleges tényezőinek. Vö. Heinz SCHLAFFER: *Die Aneignung von Gedichten*. 52.

214 KIRÁLY István: i. m. 547.

215 Uo. 547.

216 Uo. 548.

217 Uo. 549.

218 Uo. 548. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Király István: Intés az őrzőkhöz*. In: KSZE: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Budapest. 1987. 525.

219 „a képeken és a szavakon át egy régi udvarház magányos gazdájának eltűnt világa elevenedett meg. [kiem: P. G.]” KIRÁLY István: i. m. 549.

220 Uo. 550.

221 „Megjelentek a kurucz versek bujdosó vitézei (...) Bennük jelentkezett a stiláris hős, a mélyben ott ható nyelvi ihlető.” Uo. 547.

222 Uo. 551.

223 Uo. 556.

224 Uo. 556.

225 Uo. 576.

226 Ugyanez a kifejezés kétszer is a leértékelő hangsúly hordozója. Uo. 556. és 579. 227 Uo. 580.

228 KIRÁLY István: *A magyar lét mint küldetés*. In: KI: *Ady Endre I–II*. II. 705.

229 „Kurucz nótáinak főtartalma németgyűlölet és bújdosó-bánat; de a szegénylegyek nyelvén itt-ott az urak elleni elkeseredés is kitör (...) , ami Thalynál soha.” KOMLÓS Aladár: *Endrődi Sándor*. 303.

230 „egy rendezetlen, meghasonlott magánéletű, elvetélt sorsú, félbe maradt költő, Thaly Kálmán.” KIRÁLY István: i. m. 702. és „az Endrődi-féle hetykén hengegő, s letörtten esdeklő, hiszteroid hangulatú, asszonyosan lágy kurucz-dalokhoz [Adynak] nem volt semmi köze.” Uo. 704.

231 Uo. 709.

232 Uo. 709.

233 Uo. 709.

234 Uo. 708.

235 Uo. 708.

236 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Endrődi Sándor*. 77.

237 KOMLÓS Aladár: i. m. 302–303.

238 KIRÁLY István: i. m. 713.

239 Uo. 719.

240 Uo. 718–719.

241 Király a vers egészét nevezi „megkésétt, huszadik századi végek dicséreté”-nek. Uo. 715.

242 CS. SZABÓ László: *Ady*. Nyugat 1939/2. 76.

243 A Nessus vérére való utalás ebben a lehetséges intertextusban a *máglyaként égető ágy* képpen térne vissza. Ha elfogadjuk a párhuzamot, az Ady-vers azáltal olvassa ironikusan Arany klasszikus költeményét, hogy éppen az abban hiányolt és beteljesületlen vágyként panaszolt *nyugalom* jelenti a beszélő felpanaszolt jelenidejének díszletterét.

244 Nyugat 1909/17. 246.

- 245 Aradi Közlöny 1909. nov. 12., idézi *Ady Endre összes költeményei*. Szépirodalmi Kiadó. Budapest. 1980. I. 629.
- 246 Vö. KIRÁLY István: i. m. 707.
- 247 Ld. a 7. jegyzetet.
- 248 KIRÁLY István: *A kuruc motívum Ady háború alatti költészetében*. Alföld 1981/7. 49.
- 249 KIRÁLY István: i. m. 50.
- 250 Király összehasonlítása, mely a harmadik világ gerilláit és a kuruc figurát az Ady-versekben az antiimperializmus „platformján” véli egyesíthetőnek, – jó tíz évvel a rendszerváltás után – immár nem a *bálványrombolók dühét* (Kulcsár Szabó Ernő), hanem inkább egyfajta értetlen szomorúságot vált ki a jelen olvasójából afölött, hogy a páratlan poétikai érzékenységu elemző miért nem esztétikai kérdésekkel foglalkozott tudósi pályája döntő részében.
- 251 Vö. *Magyar Értelmező Kéziszótár*. II. 1539.
- 252 Nyugat 1918/9. 799. kötetben *Két kuruc beszélget*, III.
- 253 Ld. a „kétfajta magyar” szembeállítás hagyományának felidézését. KIRÁLY István: i. m. 54.
- 254 „A kérdező itt nem kérdezett többé, de mint aki tudja a maga mélységes igazát, kérdés formájában vádolt, elítélt.” Uo. 55.
- 255 Király István: *A megkötöttség verse: Ady Endre: Sípja régi babonának*. 277. 256 Uo. 280.
- 257 Uo. 287.
- 258 Uo. 285.
- 259 Uo. 285.
- 260 Uo. 286.
- 261 Uo. 284.
- 262 A *Magyar Értelmező Kéziszótár* „tévhit”-ként határozza meg a szó jelentését.
- 263 Például egyetlen kontextus, egy párbaj kapcsán: „Ebben a világban egy derek embert, egy ártatlan embert nem ölnek majd meg lovagiasan. Ideje lesz már magatokba szállni óh elfogultság, sötétségnek, önzésnek és babonának emberei!” Nagyvárad Napló 1902. május 3.
- 264 KIRÁLY István: *A tradíciótlanságtól a hagyományvállalásig*. In: KI: *Ady Endre I–II*. II. 537.
- 265 Az azonosítást a verscím kettős funkciója teszi lehetővé. Egyrészt a vers egészének jelölője, másrészt kondicionálja a versszöveg olvasását, horizontot nyit a szöveg textuális világára.
- 266 Hasonló átalakulásra hívja fel a figyelmet Schläffer Wordsworth *Composed by the Side of Grasmere Lake* című szonettje kapcsán. Heinz SCHLAFFER: *Die Aneignung von Gedichten*. 52.
- 267 Erre Király is kitér a vers elemzésében. KIRÁLY István: *A megkötöttség verse: Sípja régi babonának*. 279.
- 268 Schläffer hosszan elemzi, miféle változáson esnek át az egyes grammatikai személyes névmások azáltal, hogy a versbe kerülnek.
- 269 Schläffer joggal jegyzi meg, hogy a vershagyomány úgy kondicionálja az aposztrófé poétikáját, hogy a vers fikatív térben jelen lévő te-től sem várunk választ, azaz a második személy elszakad a mindennapi kommunikáció pragmatikai rendjétől.
- 270 Paul DE MAN: *Semiotics and Rhetoric*. In: PDM: *Allegories of Reading*. Yale UP. New Haven and London. 1979. 11.
- 271 Vö. Imre Mihály rimtoposz-vizsgálatával: IM: *Egy rimtoposz története (nép – szép – kép – ép – tép)*. Irodalomtörténeti Közlemények 1984/4. 399–426.
- 272 A vásár képéhez a síp hangja a poétikai hagyományban is hozzárendelődik. Ld. pl. Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panasza, Milyen lehet az élet ott kívül*. Jellemző, hogy a síp itt is a diszharmonia részeként jelenik meg (*és síp füttyöl és zeng a rossz zene*).

- 273 Király István elemzésének egyik szép esszészzerű bekezdése érvel a lineáris-szemantikai verselemzés gyakorlata ellen, bár az érvei nélkülözik a beszélő hangok pragmatikai koncepcióját, így kevésbé meggyőzőek. KIRÁLY István: i. m. 281.
- 274 A mindennapi kommunikációban még akkor is egyértelmű, hogy a szerző egy és csak egy meghatározott személy, ha annak kiléte bizonytalan. Heinz SCHLAFFER: i. m. 39–40.
- 275 Ld. Jonathan CULLER híres tanulmányát: *Apostrophe*. In: JC: *Pursuit of Signs*. Ithaca. 1981.
- 276 Heinz SCHLAFFER: i. m. 40.
- 277 Király – mint említettük – a bíráló alanyaként Ady Endrét nevezi meg.
- 278 KIRÁLY István: i. m. 279. A Kollonich-féle mondáshoz ld. pl. „»A magyar nem túri az igát s nem tud élni a szabadsággal« fakadt ki állítólag egyszer Kollonich bíboros.” CS. SZABÓ László: *Éljen az egyenlőség!* Nyugat 1938/12. 462.
- 279 Az utolsó versszakot is tekinthetjük a nóta részének, de ezt a döntést a grammatikai lehetőségességen kívül nem támasztják alá poétikai érvek.
- 280 A határ kérdésébe a mai kor olvasója óhatatlanul beleolvassa Trianon és az Európai Unió ilyen irányú tapasztalatait. A vers közlésképességének határnélküliségét példázza, hogy a szöveg ilyen módosult elvárásokkal szemben is párbeszédképes.
- 281 Király István ezt a kettősséget valóság és fikatív látomásosság oppozíciójába rendezi. KIRÁLY István: i. m. 283.
- 282 Uo. 280.
- 283 Király István „múlt századi népies dalnak” nevezi. Uo.
- 284 KIRÁLY István: *A magyar lét...* 712.
- 285 Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*. Budapest. 1963. 197.
- 286 Charles Baudelaire: *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben*. In: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest. 1964.
- 287 Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. 41.
- 288 Niklas LUHMANN: *Szerlem – szenvedély. Az intimitás kódozásáról*. Budapest. 1997. 157–158. Vö.: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982. 150.
- 289 Vö. Jonathan CULLER: *Apostrophe*. In: JC: *The Pursuit of Signs*. Ithaca. 1981. 149–153. Vö. még Heinz SCHLAFFER: *Die Aneignung von Gedichten*. Poetica 1995/1–2. 54–55.
- 290 Niklas LUHMANN: i. m. 177.
- 291 Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1982. 314.
- 292 Lásd Jauß Baudelaire-példáját uo.
- 293 Vö. Kaspar H. SPINNER: *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a. M. 1975. 14–19.
- 294 „A szerelem többé nem néhány nagy szerelmes privilégiuma, nem is igazodik az ő mintáikhoz. (...) Az univerzalizálás az intimitás alapjaként egy mindenki számára hozzáférhető ént kíván.” (Niklas LUHMANN: i. m. 212–213.) Pl. Ady Léda-verseinek szemléletmódja még innen van az én trivializálódásának tapasztalatán, ezért lehet töretlen bennük a posztromantikus lírai imagináció, együtt a maga nyelvi kellékeivel (szimbolizációs, esztétizáló nyelvi magatartás, egyirányú modális távlat, fenomenalizációs motívika).
- 295 Vö. Karlheinz STIERLE: *Sprache und Identität des Gedichts*. In: KS: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München. 1997. 244.
- 296 Niklas LUHMANN: i. m. 180–181.
- 297 Vö. Hans Robert JAUSS: *Probleme des Verstehens: Das privilegierte Du und der kontingente Andere*. In: HRJ: *Probleme des Verstehens*. Stuttgart. 1999. 136–187. A szerelmi líra Baudelaire-nél bekövetkező váltásáról vö. még Rainer WARNING: *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte der lyrischen Dekonstruktion der Amorphologie*:

- Dante, Petrarca, Baudelaire. In: *Kolloquium Kunst und Philosophie 2: Ästhetischer Schein*. szerk: Willi OELMÜLLER. Paderborn. 1982. 199–203.
- 298 Vö. Niklas LUHMANN: i. m. 212–213.
- 299 A fogalomhoz vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az emlékezet prózaisága*. Új Holnap 1998/3. 15.
- 300 Vö. Bettine MENKE: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München. 2000. különösen: 220–259.
- 301 Vö. Paul DE MAN: *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics*. In: PDM: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis. 1996.
- 302 Így például a *Semmiért egészen* olvasottsága Ady recepció közelségét is sejteni engedi (egyfajta regresszív költészettörténeti impulzust juttatva érvényre).
- 303 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Ernő: *Az „Én” utópiája és létesülése – Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: KSZE: *A megértés alakzatai*. Debrecen. 1998. 46–68.
- 304 Király István: *Ady Endre I–II*. Budapest. 1970. II. 221–222.
- 305 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: i. m. 59.
- 306 *Az asszony jussa* c. vers kapcsán: „ő [az asszony] volt az ihlető, az alkotás végső mozgatója, az élet legmélyén ott ható akarat”. KIRÁLY István: i. m. 178.
- 307 Vö. Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München. 1995 (3. vollst. überarb. Auflage). 35–88. itt: 48.
- 308 KIRÁLY István: i. m. 198.
- 309 Vö. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 315.
- 310 A vers – együtt több szerelmi verssel – a *Te meg a világ* idején keletkezett (1928), de Szabó Lőrinc csak a *Régen és most* (1943) c. kötetébe vette fel – átdolgozva – őket.
- 311 Adynál ez még így hangzott: „Azaz Te vagy az asszony, aki nincsen, / Kit pótolni próbál nekünk ezer”.
- 312 Vö. Bettine MENKE: i. m. 253.
- 313 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: i. m. 61.
- 314 „A korábban a „látvány” kiáramlási pontjával egybeeső beszédhelyzet fokozatosan a látás és látottság távlatainak metszéspontra felé közeledik.” Uo. 62.
- 315 A vers folyóiratbeli megjelenésekor a következő alcímet viselte: *Levél Valakikhez vagy Valakikhez*.
- 316 Hans Robert JAUSS: *Das privilegierte Du und der kontingente Andere*. 150.
- 317 RÁBA György: *Csönd-herceg és a nikkal számovár*. Budapest. 1986. 47.
- 318 Vö. Kittler elemzésével az „ah” funkciójáról: Friedrich A. KITTLER: i. m. 52–61., 174. A Te „égi üzenet”-ként értett hangjának történeti inaktualitása Szabó Lőrincnél már a *Kalibán* idején tudatosult (ld. a *Nincs rád időm* c. verset). (Amikor pl. Jakobson a lírát „a magát spontán módon artikuláló szubjektívítás mintegy még prekommunikatív kinyilvánítási igényének kifejezésrelációjaként”, vagyis az „emotív funkció” felől érti [Karlheinz STIERLE: i. m. 251.], akkor eme „romantikus mitológéma” történeti továbbéléséről lehet szó. Példa lehet ez arra, hogy egyes történeti műfaji értelmezők egyes definíciókban mintegy a műnem „egészére” értik magukat, meglehetősen totalizáló módon. Kérdés nyilván, hogy meg lehet-e határozni a „lírát” úgy, hogy abban ne játszanak közre bizonyos történeti preferenciák.)
- 319 Jó példa erre Király naiv antropológiája „a végtelen nagy vegetáció” és a „tudatos lét: az őrlő gondolkodás” ellentétével. KIRÁLY István: i. m. 198.
- 320 Vö. Niklas LUHMANN: i. m. 124., 149–159.
- 321 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Ernő: i. m. 62.
- 322 Vö. Jonathan CULLER: i. m. 142.
- 323 Vö. Hegel meghatározásával a lírai költészetről: „a hangulatok minden esetlegességétől megtisztított tárgyat hoz létre [a tartalomból], amelyben a felszabadult belső egyúttal kielégült öntudatban szabadon visszatér önmagához és önmagánál van.” G. W. F. HEGEL: *Esztétikai előadások III*. Budapest. 1980. 321.

- 324 Vö. Hans Robert JAUSS: *Das privilegierte Du und der kontingente Andere*. 151–152.
- 325 Vö. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 394.
- 326 Vö. Karlheinz STIERLE: i. m. 244–252.
- 327 Vö. MOLNÁR Gábor Tamás: *A lírai modernség mint allegória és mint megszólítás*. Kézirat (1998). 3–4.; SZIRÁK Péter: *A fáziskülönbség kódja*. Kézirat (1998). 2.
- 328 NÉMETH G. Béla: *A tragikum vállalása. Expresszionista jegyek Ady költészetében*. In: NGB: *Küllő és kerék*. Budapest. 1981. 190.
- 329 KORMOS Mária: *Ady Endre: Az eltévedt lovas*. In: *Az elemzés kalandjai*. szerk: BALASSA Péter – KOVÁCS András Bálint. ELTE Esztétika Tanszék. Budapest. 1985. 23.
- 330 Vö.: H. NAGY Péter: *Kalligráfia és szignifikáció*. Veszprém. 1997. 91.
- 331 KORMOS Mária: i. m. 19.
- 332 Vö. Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Budapest. 1989. 666–676.
- 333 Vö. Karl BÜHLER: *Sprachtheorie*. Stuttgart – New York. 1982. (1934.) 79–148. Különösen: 90., 102., 132. A tér- és időbeliségnek a szubjektum perszonális identifikációjában betöltött orientáló szerepéhez lásd még: Manfred FRANK: *Subjekt, Person, Individuum*. In: *Individualität*. szerk: M. FRANK – A. HAVERKAMP. München. 1988. 12–13.
- 334 KORMOS Mária: i. m. 18., illetve 23.
- 335 KORMOS Mária: i. m. 25. A szimbolizációs olvasásmód műveleteiben – még ha deklaráltan az időhorizont kétirányúságát avatják is témává – lépten-nyomon felbukkan az időhármasság vulgáris felfogása, amely az alaktalannak vélt mítoszidőt is eme hármasság lineáris folyamatába illeszti bele. Eisemann György írása a végességet a lírai én jelenlétű orientációjának „jövőből érkező fenyegetettségként” értelmezi. Az „én” időbeliségének preegzisztens szférára, születés-halál fázisra, illetve posztegzisztens tartományra való felosztása teljes mértékben a vulgáris időhármasság sémáját követi: azonkívül a mitikus, preegzisztens idő „formátlan mostja”, illetve a három, lineáris értelemben vett idősík „mostjai” között – a tanulmány intenciójával ellentétben – semmilyen ontologikus különbség nincs, még ha ennek az ellenkezőjét értékvonatokkal igyekszik is az elemző megerősíteni. EISEMANN György: *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében*. In: EGY: *Ősformák jelenidőben*. Budapest. 1995. 128–148.
- 336 Jacques DERRIDA: *Signatur, Ereignis, Kontext*. In: JD: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a. M. – Berlin – Wien. 1988. 301.
- 337 Vö. Manfred FRANK: *Die Dichtung als 'neue Mythologie'*. In: *Mythos und Moderne*. szerk: Karl Heinz BOHRER. Frankfurt a. M. 1983. 31.
- 338 BEDNANICS Gábor: *Idő és individuum két költemény párbeszédében. József Attila: Esmélet – T. S. Eliot: Four Quartets*. Literatura 1997/3. 283.
- 339 A szimbólum idővel szembeni „közömbös” jellegéről lásd: Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. ford: Beck András. In: *Az irodalom elméletei I*. szerk: THOMKA Beáta. Pécs. 1996. 31.
- 340 KORMOS Mária: i. m. 21.
- 341 Vö. KORMOS Mária: i. m. 18–19. Veres András szerint „a reflexió alárendelt szerepet kap a megjelenített világ démonikus látványához képest”. VERES András: *A tragikum problémája Ady háború alatti költészetében*. Az eltévedt lovas. In: VA: *Mű, érték, műérték*. Budapest. 1979. 222.
- 342 Vö. Anselm HAVERKAMP: *Kryptische Subjektivität*. In: *Individualität*. 352–356.
- 343 Vö. Meyer H. Abrams, N. Hertz és P. de Man vitájával. In: Paul DE MAN: *The Resistance to Theory*. Minneapolis. 1986. 94–104.
- 344 Martin HEIDEGGER: *Az út a nyelvhez*. In: MH: „...költőien lakozik az ember.” *Válogatott írások*. Budapest – Szeged. 1994. 238.
- 345 Éppúgy a hallás, mint a hang(zás) értelmében.
- 346 KORMOS Mária: i. m. 22.
- 347 Martin HEIDEGGER: i. m. 236.

- 348 Vö. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1984. 4. 428–429.
- 349 Lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez*. Literatura 1997/3. 265–266. Vö. még: BEDNANICS Gábor: i. m. 284.
- 350 Vö. H. NAGY Péter: *Az Ady-líra értelmezhetőségének ezredvégi horizontjai*. Iskolakultúra 1998/3. 6.
- 351 Vö. Hans-Georg GADAMER: *Dekonstruáció és hermeneutika*. Alföld 1997/1. 33.
- 352 Vö. Bettine MENKE: *Das Nach-Leben im Zitat*. In: *Gedächtniskunst*. szerk. A. HAVERKAMP – R. LACHMANN. Frankfurt a. M. 1991. 89.
- 353 KORMOS Mária: i. m. 21.
- 354 VERES András: i. m. 223.
- 355 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az (ön)függőség retorikája*. Irodalomtörténet 1998/1–2. 15.
- 356 Vö. Bettine MENKE: i. m. 74–85.
- 357 Paul DE MAN: *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics*. In: PDM: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis. 1996. 103. A hegeli „a művészet számunkra (...) múltbeli marad” kijelentésének az emlékeztet konstruktivitása szempontjából való kontextualizálásához vö. Hans Robert JAUSS: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung*. In: *Memoria – Vergessen und Erinnern*. szerk. A. HAVERKAMP – R. LACHMANN. München. 1993. 157. Maga a nyelv teljesen sosem kontrollálható ereje is igazolhatja ezt az értelmezést: Kormos Mária mondatai intenciójának ellenében is olvashatók. „mi az oka a múlt eluralkodásának. Egyszerűen az, hogy nincs jelen.” KORMOS Mária: i. m. 23. A „nincs jelen” vonatkozó értelemben a „múltat” is jelölheti (noha a szerző magára a jelen nem létezésére gondol) – a múlt hatásának a szubjektum akaratától való függetlensége eszerint annak (ti. a múlt) nem közvetlenül jelenvaló mivoltából fakad.
- 358 KORMOS Mária: i. m. 26.
- 359 Jacques DERRIDA: *A disszemináció*. Pécs. 1998. 266.
- 360 Vö. H. NAGY Péter: i. m. 6.
- 361 Vö. Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. 31.
- 362 Heidegger szerint a vulgáris időfogalom is az erendő időbeliségből származik. Vö. Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. 543. és a 81.§.
- 363 Jacques DERRIDA: *Mémoires – Für Paul de Man*. Wien. 1987. 82. Vö. még: Martin HEIDEGGER: i. m. 536.
- 364 Eme ismétlődés újabb állomása MÜLLNER András „(receptió)elemzése”. Irodalomtörténet 1996/3–4. 461–477.
- 365 Vö. Karlheinz STIERLE: *Walter Benjamin: Der imnehaltende Leser*. In: *Fragment und Totalität*. szerk. L. DALLENBACH – Hart NIBBRIG CH. L. Frankfurt a. M. 1984. 342.
- 366 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Spleen és ideál*. In: KSZZ: *Az olvasás lehetőségei*. Budapest. 1997. 74. Ehhez vö. még: Karlheinz STIERLE: i. m. 341–342. és 347.
- 367 Vö. Hans-Georg GADAMER: *Hang és nyelv*. In: HGG: *A szép aktualitása*. Budapest. 1994. 182.
- 368 Kovács András Ferenc egyik legsikerültebb Ady-átírása (*Vásárban voltunk adtakvetek*) éppen a cím szövegnek való kiszolgáltatását végzi el, e viszony folytonos újrastrukturálására szólítva fel a befogadót. A *Sípja régi babonának* beszédhelyzetét variáló és *Az eltévedt lovasra* vonatkozó allúziót is tartalmazó szöveg az Ady-féle ismétléstechnika alakításával textuálizálja címét, a nem-identikus törekeket létrehozó többértelművé tévő (például a szintaktikai eldöntetlenségeken keresztül) iterációt mintegy szöveggeneráló elvként működtetve.
- 369 Hasonlóan a *Nem feleltem magamnak – Ének a semmiről* viszonyához. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. Irodalomtörténet 1998/3. 364–384.
- 370 Vö. Hans-Georg GADAMER: *Az üres és a betöltött időről*. In: HGG: *A szép aktualitása*. 102–109.

- 371 Paul DE MAN: *Kant and Schiller*. In: PDM: *Aesthetic Ideology*. 132–133.
- 372 Uo. 134. Paul de Man életművében a temporalitáshoz való viszony alakulását lehet megfigyelni, a történi történelemhez – vagy, ahogy ő fogalmazta, „a valódi történelem materialitásához” – való fokozatos odafordulást (Paul DE MAN: *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*. In: PDM: *The Rhetoric of Romanticism*. New York. 1984. 262.) E folyamat – fő útjelző írásai a *The Rhetoric of Temporality*, *Passals Allegory of Persuasion*, *The Concept of Irony*, illetve a *Kant and Schiller* című tanulmányok lehetnek – fontos mozzanata az irónia a korai íráshoz képest való átértelmezésében, illetve allegória és irónia a korábbián radikálisabb egymásra vonatkoztatásában jelölhető meg. A második tanulmány szerint „az allegória (mint szekvenciális narráció) az irónia trópusa”, amely így – „minden szekvencia destrukcióját” idézve elő – „a kognitív és performatív nyelv közötti heterogenitás funkciójává” válik. *A The Concept of Irony* – ahol de Man bevallottan „önkritikát” gyakorol saját korábbi felfogása fölött – az iróniát kioldja az én dialektikájából és olyan textuális minőséggé teszi (pl. Schlegel nyomán), amely bármely narratíva bármelyik „pontján” működésbe léphet (ennek „előképe” megfigyelhető a Rousseau-i *Vallomások* elemzésében, az *Allegories of Reading* utolsó oldalain). Az irónia így „a trópusok allegóriájának permanens parabázisával” lesz ekvivalens, amely alássa „a trópusok dialektikáját és reflexivitását”. A tanulmány végén de Man már a történelem ebből fakadó lehetséges átértelmezésére következtet. Az irónia eszerint nem ragadható meg valamely otlevőség vagy jelszerűség felől, inkább az alakzatok rászterének temporalizálásaként képzelhető el – ezért arra a (valószínűleg de Man által is érzékelt) kérdésfelvetésre készíthet, hogy milyen viszonyban lehet a receptív instanciákkal. Ez a kettősség íródik bele a történelem értelmezhetőségét explicite tematizáló *Kant and Schiller*-be: az irónia alakzatként való felfüggesztése hozhatta magával azt a felismerést, hogy a trópus és a performativitás közti – ismét csak nem lokalizálható – „átmenet” (passage) a történelem materialitásának, „esemény”-szerűségének igazi megnyilvánítója. Másrészt de Man tagadja – a *The Concept of Irony* implicit kérdésére adott válaszként – a receptió konstitutív szerepét a történelem efféle történésében, amely szerinte nem „temporális folyamatot” jelent, hanem a performatív nyelv kognitív nyelvtől való „függetlenedését”. A temporalitás fogalma a történetiség elvét fenntartó diskurzusokban mindazonáltal nem feltétlenül kronologikus időbeliséget jelent, és nem is „progresszió vagy regresszió” vonalszerűségét, mint ahogy az „esemény” fogalma is csak a jövőből történő temporalitás (vö. HEIDEGGER: *Lét és idő*. 631.) terében értelmezhető. Kérdéses marad mindenképp a receptió abszolút történetitlen mivoltának állítása – mivel lehetséges, hogy valamifajta másik „ellenjegyzése” nélkül ez a történelemfelfogás túlságosan könnyen a trópusok retorikájának perspektívációjából is hozzáférhetőnek minősülhet. (Paul de Man életművének a mássághoz/másikhoz való viszonyáról vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Allegorézis, ismétlés, dialógus*. Irodalomtörténet 1998/1–2. 149–163.)
- 373 Vö. Bettine MENKE: i. m. 85.
- 374 Vö. Reinhart KOSELLECK: *Historik und Hermeneutik*. In: Reinhart Koselleck – Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutik und Historik*. Heidelberg. 1987. 26–27.
- 375 SZIRÁK Péter: *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-receptióban*. In: *Újraolvasás. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 35. és 40.
- 376 Az előbbi pusztán Ady alakjára reflektál: „A zsolozsmák malmait hamuvá rokasztani jobb, / és döglött bagolyként a Bibliát csapni sarokba, / ahogy végül Ady cselekedte. /.../ de a magvaszakadt / Ady Endre köben hallgat, nem dalol, nem levelez, / másodsor nem nyújt kezét, ha a hajdani parola is / legyalázva ég.”; az utóbbi a címében jelölt Ady-vers beszélőjét azonosítja a költő életrajzi énjével: „A Magas Tátrában tébolyog Ady Endre régen, vele a Föltámadás szomorúsága. Nézi szöghelyes tenyerét, belenez a Csorba tóba, mint később a csorba tükörbe, görbe tükörbe, és nem ismer magára: Föltámadtam, jaj, föltámadtam!” Tamás Attila idevonatkozó tanulmánya szerint „Nagy László már az ötvenes évek elején eleven kapcsolatot talált Adyval, de – úgy érzik – in-

kább csak ember voltában, nem annyira alkotói minőségében.” *A föltámadás szomorúságában*, „azonban ott érződik a költői azonosulás emocionális telítettsége is.” TAMÁS Attila: *Az Ady-hagyomány élő költőink munkásságában*. In: TA: *Értékkeremtők nyomában*. Csokonai Kiadó Kft. Debrecen. 1994. 46–47.

377 SZIGETI Lajos Sándor: *Álom és látomás. Az Ady-hagyomány Baka István lírájáról*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 216. Fried István Baka költészetéről szóló tanulmánykötetnek *Összegzése* árnyaltabban fogalmaz, sőt az ilyen jellegű párhuzamok kapcsán az értelmezés esetlegességeire is felhívja a figyelmet: „az »istenes« vers Ady-típusú képze minden különbözősége ellenére a Balassi-költészet egy rétegét hívhatja elő, Baka István ekképpen látott/láttatott lírája viszont (például) Ady Endrére vagy József Attilára látszik visszautalni. Annál is inkább, mivel Baka István hol közvetve, hol – több ízben – közvetlenül megidézi az előd lírikusokat. Csakhogy ennek leltárba vétele egy olykor mechanikussá váló művelet során jelzi azt a veszélyt, amely az intertextualitás parttalanú tágitásában rejlik;”. FRIED István: *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról*. Tiszatáj Könyvek. Szeged. 1999. 192.

378 HALÁSZ Előd: *Nietzsche és Ady*. Danubia Könyvkiadó. Budapest. 1942. Illetve egy – gondolatmenetünk szempontjából – „közelebbi” példára utalva: PAPP István Géza: *Ady öröksége Áprily Lajos költészetében (válat)*. Életünk 1988/2. 176–184.

379 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 24.

380 SZIRÁK Péter: *Az olvasás „visszatérése”*. Hozzászólás *Lőrincz Csongor A retorika temporalitása* című dolgozatához. Iskolakultúra 1999/2. 82.

381 LŐRINCZ Csongor: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 188. (A tanulmány kötetünkben is olvasható.)

382 SZIRÁK Péter: i. m. 84.

383 Uo. 84.

384 Harmadik példaként idézhető lenne Palkó Gábor – kötetünkben is olvasható – fontos tanulmánya, amely érintőlegesen és – bevallottan – némi önkénnyel ugyan, de – egy ponton – a fentiekhez hasonló módon lépteti párbeszédbe József Attila *Távol, zongora mellett* című versét Ady *A fekete zongora* című darabjával: „A vers első sorában a zongorából ömlő hangok *A fekete zongorát* idézhetik. Ez utóbbi szöveg tizenegyedik sorában a zene *ütemére ömlik ki* a lírai én *szívének vére*. A József Attila vers úgy képes megidézni ezt a zene és a diszpozíció negatív kapcsolatára utaló potenciált, hogy annak antropomorfizáló és interiorizáló retorikáját nem ismétli meg. Ami ebben a versben a közép-pontba kerül, az már nem a szubjektum személyes hangulata, amely a zene milyenségét saját pretextusává degradálja, hanem a zenei hang redukálhatatlan hatalma, amely anélkül képes a szubjektumot a (különböző médiumok közötti) megszülető és megszűnő távolságok játékvá tenni, hogy maga felszámolódna ebben a játékban.” PALKÓ Gábor: *Hangszer – hang – meghallás*. Alföld 2001/8. 80.

385 SZIRÁK Péter: *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban*. 40.

386 BÁNYAI János: *Az Ady-vers kitöltetlen helyei*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 82. (A kötet Előszava is idézi. 8.)

387 Uo. 82.

388 KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 23.

389 A vers értelmezését nemcsak Király István Ady-monográfiája (*Ady Endre I–II*. Magvető Kiadó. Budapest. 1970.) kerüli meg, hanem az újabb szakirodalom, Kenyeres Zoltán Ady-könyve (*Ady Endre*. Korona Kiadó. Budapest. 1998.) is.

390 EISEMANN György: *Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében*. Széphalom Könyvműhely. Budapest. 1997. 105.

391 RÁBA György: *Babits Mihály költészete*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1981. 320.

392 NEMES NAGY Ágnes: *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*. In: NNÁ: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II*. Magvető Könyvkiadó. Budapest. 1992. 29.

393 RÁBA György monográfiája szerint: „*Az Esti kérdés* alapeszméje épp a kérdések állandó sorozata: nincs és nem is lehet rájuk válasz, a kérdés végtelen ritmusa maga a felelet.” RÁBA György: i. m. 320.

394 Nemes Nagy Ágnes szerint az *Esti kérdés* „költői én”-jének helyzete a grammatikai elmozdulásokon át az általános alany pozicionálásáig vezet: „Az itt szereplő »te« mintegy glisszandóval csúszik át az »én«-ről a mi, az ők, a mindenki felé.” NEMES NAGY Ágnes: i. m. 33–34.

395 Eme sor kezdőszava több kiadásban „Mi” alakban szerepel; itt megtartjuk a tárgy-esetre kérdező változatot. (Kulcsár Szabó Ernő fentebb idézett tanulmányában a kérdés alanyesetben volt olvasható.) Kritikai kiadás hiányában a következő szövegközlésre támaszkodunk: *Ady Endre művei I–II*. A szöveget gondozta és a jegyzeteket összeállította Láng József és Schweitzer Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1977. (A jegyzet nem tesz említést a fenti problémáról; a kiadás a *Nyugat* 1917. szept. 1-én megjelent számának kérését veszi át; a tárgyrag elhagyása tehát későbbi kiadások nyomdahiábjára lehet.)

396 Ezen a ponton tehát nem követnénk a mű azon klasszikus olvasatát, mely a tematikára alapozva „lázado versként” értelmezi Ady költeményét. Vö. FÖLDESSY Gyula: *Ady minden titkai*. Magvető Könyvkiadó. Budapest. 1962. 254.

397 Kulcsár-Szabó Zoltán recenziója a következőképpen fogalmaz az említett kötetrel kapcsolatban: „remek lehetőséget nyújt arra, hogy a József Attila-recepció mára már eléggé automatizálódott reflexeit megakasztva egy »polifonizált« József Attila elképzelésével új nézőpontot irányítson a 20. századi magyar költészet talán legjelentősebb hatósú életművére”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „*Szelid*” *újraolvasás* (Már nem sajnó, József Attila legszebb öregkori versei). In: K-SZZ: *Az olvasás lehetőségei*. József Attila Kör – Kijárat Kiadó. Budapest. 1997. 132.

398 Lásd ehhez: H. NAGY Péter: *A szövegátlakok feloldódása (Kovács András Ferenc: J. A. szonettje)*. In: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. szerk: Bednancs Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály. Osiris Kiadó. Budapest. 2000. 221–240.

399 Népszava, 1935. május; Ünnepe, 1936. február; Szép Szó, 1936. december. A vers – jelen pillanatban – kanonizált variánsa a Népszava május 19-i számában jelent meg, ezt követik a kötetbeli közlések. Elemzésünk is erre támaszkodik.

400 Szabolcsi Miklós monográfiája e sort az *Eszmélettel* hozza kapcsolatba: „A »fel-sejtlő törvény« pandanja az *Ember* kibomló szövevénye – de ott már egyértelműen az emberiséget káromló kontextusban, immár ellensúly nélkül.” SZABOLCSI Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1998. 358. Mint látható, értelmezésünkben ez az „egyértelműség” nem kap kiemelt szerepet.

401 Vö. Lőrincz Csongor némileg eltérő véleményével: az *Ember* kötetben „ez a kijelentés a vers egészen megtartja afirmatív tónusát”; „Noha a József Attila-vers is éppen az »én« primátusát vonja kérdőre (»az érdek, mint a gazda, úgy igazgat«), ezt rögzített hangnemből teszi a vers egészen át.” LŐRINCZ Csongor: *Médium, név és „a líra lehetősége”* (Kovács András Ferenc: J.A. szonettje). In: *Vándor szövevény. Az Alföld Stúdió antológiája*. szerk: Szirák Péter. Csokonai Kiadó. Debrecen, 2001. 47., 51.

402 Szabolcsi Miklós idézett munkája szerint az *Ember* kötet Szabó Lőrinc *Célok és hasznok között* című versével rokonítható – „hangvétellük” alapján. SZABOLCSI Miklós: i. m. 489–490. E párhuzamot kevésbé érezzük meggyőzőnek. Szabolcsi Miklós egyébként életrajzi mozzanatokkal indokolja észrevételét. Ennél összetettebb kiindulási pontot kínálhat az Ady-párhuzam, mely ugyanakkor poétikai különbségeket is láthatóvá tesz.

403 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. In: KSZE: *Beszédmód és horizont – Formációk az irodalmi modernségben* – Argumentum Kiadó. Budapest. 1996. 27–61.; KABDEBŐ Lóránt: *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*. In: KL: *Vers és próza a modernség második hullámában*. Argumentum Kiadó. Budapest. 1996. 11–20.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Dialogicitás és a kifejezés integritása (Nyelvi magatartás-*

formák Szabó Lőrinc költészetében). In: K-SZZ: *Hagyomány és kontextus*. Universitas Kiadó. Budapest. 1998. 59–83.

404 Vö. EISEMANN György: *Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében*. Széphalom Könyvműhely. Budapest. 1997. 164–183.

405 Vö. KABDEBŐ Lóránt: *Egy remekmű poétikai pozíciója. Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*. szerk: Kabdebő Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 2000. 78–92.; DERÉKY Pál: *A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1960–1975) kutatásának újabb fejleményei*. Lk.k.t. 6. 2001. 10.

406 Vö. „De vallani mindent: volt életem dolga.” (*A Szerelem eposzából*)

407 Vö. A „halottak és élők” elhatárolásának problematikusságához: *Kicsoda büntet bennünket? Ennek a „magyar” kitételrel történő társításához: Ember az embertelenségben*.

408 TOLCSVAI NAGY Gábor: *Bizonyosság és kétely határán – Babits első kötetének stílusrégtegettségéről*. Literatura 1994/1. 81.

409 RÁBA György: *Babits Mihály költészete*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1981. 547–548.

410 BÓNUS Tibor: *Irónia, paródia, esztétikai szublimáció (Karinthy Frigyes: Így írtok ti)*. Alföld 2000/4. 57.

411 Uo. 60.

412 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. szerk: Kabdebő Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus Kiadó. Budapest. 1999. 23–24.; LŐRINCZ Csongor: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 182–197.; LŐRINCZ Csongor: *Líra, kód, intimitás. A szerelmi költészet néhány kérdése Adynál és Szabó Lőrincnél*. Alföld 2001/8. 88–97.; LŐRINCZ Csongor: *Jó Csönd-herceg és a „gyanútlan faág”. A travesztív átírás egy példája (Ady – Szabó Lőrinc)*. Irodalomtudomány 2000/1–2. 141–149. (Lőrincz Csongor tanulmányai kötetünkben is olvashatók.)

413 Vö. TAMÁS Attila: *Az Ady-hagyomány élő költőink munkásságában*. In: TA: *Értekeztemtől nyomában*. Csokonai Kiadó Kft. Debrecen. 1994. 42–53.

414 A most készülő kritikai kiadás is szembekerült eme ténnyel s máig eldöntetlen, hogy melyik változatot közölje a főszövegben. A nemrégiben elhunyt, kiváló Ady-filológus, Koczás Sándor több fórumon is emlékeztetett ennek filológiai és hermeneutikai következményeire.

415 RÁBA György: *Babits Mihály költészete*. 47.

416 KENYERES Zoltán: *Ady Endre*. Korona Kiadó. Budapest. 1998. 50.

417 A vers egésze rekonstruálható az OSZK-ban őrzött javított nyomdai levonatból. Az eredeti változatról meghatározó értelmezést tett közzé TÖRÖK Lajos: *A hang és a titok. Ady Endre: Bajvívás volt itt...* In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 140–147. (A tanulmány kötetünkben is olvasható.)

418 *Pilinszky János összes versei*. Szerkesztette, a szöveget gondozta és az utószót írta: Hafner Zoltán. Osiris Kiadó. Budapest. 1996. 301.

419 A következő interpretációk természetesen csak az idézett esetre vonatkoznak, ily módon nem általánosíthatók.

420 KATONA Gergely: *Orbán Ottó költészete 1990 után*. Irodalomtörténet 1995/4. 596.

421 Uo. 604.

422 Kulcsár-Szabó Zoltán szerint: „A »létösszegzés« kifejezést itt nyilván nem lehet annak a magyar líraelméleti gondolkodás hagyományában megszilárdult értelmében használni (...). A leginkább talán József Attila kései verseinek esztétikai tapasztalatához kapcsolódó kifejezésnek nyilván ellenáll Orbán játékos nyelvhasználata, groteszk képalkotása, amelyek lerombolhatják az önértelmező szöveg dignitását, ám az, hogy a versek »énje« mindig »elhelyezhető« a mulandóság/öröklét-, értékes/értéktelen-, jelen/múlt-, is-

merős/ismeretlen-, élet/halál-, élet/irodalom-típusú bináris sémák szerint, helyreállítja a »létösszegzés« kereteit.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Egy költészet vakfoltjai (Orbán Ottó: Kocsmában méléz a vén kalóz)*. In: K-SZZ: *Az olvasás lehetőségei*. József Attila Kör – Kijárat Kiadó. Budapest. 1997. 147.

423 A szimpla érdekességnél talán beszédesebb, hogy a kötet hátlapján szereplő, kedvcsináló kísérőszöveg felsorolásából éppen Ady neve hiányzik...

424 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „*Hangok, jelek*”. Kovács András Ferencről. In: K-SZZ: *Az olvasás lehetőségei*. 136.

425 LŐRINCZ Csongor: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. 195. 42. lábjegyzet.

426 KOVÁCS Béla Lóránt: *Irónia, alanyiség, történelem (Kovács András Ferenc: Kompletórium)*. Alföld 2001/1. 109.

427 A fordítások egy részéért Lőrincz Csongornak tartozom köszönettel.

428 Vö. CSAPI Attila: „*Ne gondold, hogy ez a reklám helye*” (*Térey*). In: *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*. szerk: Fried István. SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék. Szeged, 2001. 153–159.

429 Orbán János Dénes verse a *Szép versekben*, 2001-ben jelent meg.

430 Kulcsár Szabó Ernő szerint a kortárs lírai mnemotechnikák „a pusztán múltbafordulás retrospekciónál bonyolultabb, mert kétirányú alakzatokkal – a »valami-re szabadnak lenni« és a »valamitől« szabaddá válni« kölcsönössége jegyében – fordultak vissza egy újírhatóként is megértett költészeti hagyományhoz.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Támaszpont és izokolon*. Alföld 2000/2. 57.

ADY-VERSEK MUTATÓJA

A fekete zongora 35–44, 157
A föltámadás szomorúsága
63–72
A harcunkat megharcoltuk 73,
74, 82
A Kalota partján 111
Akkor sincsen vége 112
A Szerelem eposzából 152
A vár fehér asszonya 9–21
Az asszony jussa 172
Az elhagyott kalóz-hajók 111,
112
Az elrejtett arcok 69
Az eltévedt lovas 120–133, 136,
152, 153
Az idegen arcok 70
Az utolsó kuruc 65, 66, 82, 54,
87, 102
Bajvivás volt itt... 55–62
Bercsényi marsall huszára 73
Beteg szívemet hallgatod
Bujdosó kuruc rigmusa 82, 155
Egy harci Jézus-Mária 65
Elbocsátó, szép üzenet 107
Eldönti a sors 108
Esze Tamás komája 76, 82
Ének a porban 152
Fajtáddal együtt átkozlak 82
Héja-nász az avaron 47
Hiába kísértsz hófehéren 159
Hunn, új legenda 145
Jó Csönd-herceg előtt 49, 51, 53
Kár volna érted 112
Két kuruc beszélget (Merre,
Balázs testvér...) 87, 93
Kicsoda büntet bennünket?
134–143
Ki elveszti harcát 82
Nem feleltem magamnak 135
Nézz, drágám kincseimre 113
Ond vezér unokája 76
Régi énekek ekhója 98
Rövid, kis búcsúzó 103
Sem utódja, sem boldog őse...
135
Sípja régi babonának 89–103
Száz hűségű hűség 138
Valaki útravált belőlünk 111

180

NÉVMUTATÓ

Abrams, Meyer H. 173
Arany János 34, 86
Baka István 134, 135
Balassa Péter 168, 173, 176
Balázs Béla 88, 146
Bányai János 137, 138
Barta János 31
Baudelaire, Charles 22, 34, 75,
102, 106
Beck András 158, 160, 173
Bednatics Gábor 64
Bengi László 177
Benjamin, Walter 174
Békés István 44
Blumenberg, Hans 165
Boehm, Gottfried 165
Bohrer, Karl Heinz 173
Bónus Tibor 147
Brentano, Clemens 25–28
Bühler, Karl 173
Chase, Cynthia 28
Claudon, Francis 24, 29
Coleridge, Samuel Taylor 25, 28
Culler, Jonathan 171, 172
Csokonai Vitéz Mihály 75, 76,
156
Cs. Szabó László 86
Dällenbach, Lucien
de Man, Paul 22, 23, 28, 52, 54,
132
Derrida, Jacques 173, 174
Dilthey, Wilhelm 119
Ebeling, Hans 165
Eichendorff, Johann Joachim 25,
26, 28
Eisemann György 159, 162, 163,
173, 176, 178
Eliot, T. S. 23
Emőd Tamás 146
Endrödi Sándor 78, 79, 83, 84
Esze Tamás 73, 76, 82, 90
Falvay Mihály 161
Földessy Gyula 166, 167, 177
Frank, Manfred 173
Friedrich, Hugo 22
Gadamer, Hans-Georg 174, 175
Gaiman, Neil 9
Garber, Friedrich 160
Gárdonyi Géza 102
Genette, Gérard 165
Gintli Tibor 56
Goethe, Johann Wolfgang 26, 27
Gyulai Pál 34
Hafner Zoltán 150
Halász Előd 135
Hamburger, Käte 27–29
Heidegger, Martin 22
Hermann István 158
Hertz, Niel 173
Hoffmann, E. T. A. 23, 24
Hoffmann, Paul 164
Horváth János 10, 14, 17, 18, 31
Hošek, Chavina 162
Ignotus 44
Illyés Gyula 148
Imre Mihály 99
Jauss, Hans Robert 164, 171–174
József Attila 45–47, 107, 114,
116, 117, 119, 120, 123, 126–
128, 130, 132, 134, 136–138,
140–147, 151, 153
Juhász Ferenc 148
Juhász Gyula 107, 144, 145
Justh Gyula 78
Kabdebó Lóránt 158, 160, 165,
166, 177, 178
Kant, Immanuel 10
Karinthy Frigyes 147, 152, 157

181

Kassák Lajos 44, 45, 144
 Kayser, Wolfgang 29
 Katona Gábor 163
 Katona Gergely 152
 Kenyeres Zoltán 149
 Kéri Pál 74–76
 Király István 11, 12, 17, 56
 Kisfaludy Sándor 29, 31, 34
 Kiss József 34, 37
 Kittler, Friedrich A. 172
 Kollonich Lipót 99
 Komjáthy Jenő 31, 41, 47, 138
 Komlós Aladár 55, 58, 61, 79, 83, 84
 Kormos Mária 121, 122, 127
 Korompay H. János 163
 Koselleck, Reinhart 175
 Kosztolányi Dezső 34, 84, 119, 134–138, 144, 147
 Kovács András Bálint 173
 Kovács András Ferenc 134, 153–157
 Kovács Béla Lóránt 153
 Kovács László 43
 Kulcsár Szabó Ernő 135, 136, 138
 Kulcsár-Szabó Zoltán 65, 87
 Kurz, Gerhard 164
 Lachmann, Renate 174
 Láng József 177
 Luhmann, Niklas 104
 Mallarmé, Stéphane 27, 61
 Menke, Bettine 162, 164, 172, 174, 175
 Menyhért Anna 12–18, 20
 Müllner András 174
 Nagy László 134, 148
 Nagy Sándor 56
 Nemes Nagy Ágnes 139
 Németh G. Béla 25, 119
 Nibbrig, Hart 174
 Novalis, Friedrich 25
 Oelmüller, Willi 172
 Oláh Gábor 9, 10

Orbán János Dénes 156
 Orbán Ottó 151, 152
 Parker, Patricia 162
 Paul, Jean 25
 Pete Klára 12–18
 Petőcz András 152
 Petőfi Sándor 33
 Pfeiffer, Ludwig 28
 Pilinszky János 150, 151
 Pope, Alexander 25
 Rába György 50, 113, 139, 147, 149
 Rajan, Tilottama 28
 Reviczky Gyula 34
 Rilke, Rainer Maria 26, 27
 Rimay János 99
 Rübberdt, Irene 162
 Schlaffer, Heinz 80, 96, 97
 Schlegel, August Wilhelm 24
 Schlegel, Friedrich 161
 Schöpflin Aladár 44, 55, 59, 77–79, 83, 103
 Schweitzer Pál 177
 Sötér István 160
 Staiger, Emil 22, 26–29, 43
 Stierle, Karlheinz 165, 171–174
 Szabolcsi Miklós 177
 Szabó Lőrinc 50–53, 104–118, 119, 138, 144, 147, 151
 Szapphó 26
 Szegedy-Maszák Mihály 25
 Szigeti Lajos Sándor 134
 Szirák Péter 134–137
 Sziveri János 151
 Sz. Molnár Szilvia 162
 Tandori Dezső 144
 Táncsics Mihály 76
 Teleki József 29
 Térey János 155
 Thaly Kálmán 79, 83, 84
 Thomka Beáta 158, 160, 165, 173
 Thököly Imre 100
 Tompa Gábor 154

Tompa Mihály 34
 Vajda János 32, 76
 Vajthó László 43
 Valéry, Paul 27
 Veres András 173, 174
 Villon, François 134
 Vörösmarty Mihály 30, 31, 34, 47, 76,

Wackernagel, Wolfgang 165
 Warning, Rainer 171
 Wellek, René 24, 25, 29
 Weöres Sándor 148
 Yeats, William Butler 93
 Zolnai Béla 87

